

dauer zubilligen muß. In diesem Zusammenhang darf seiner Mitarbeit an Adlers „*Handbuch der Musikgeschichte*“ (1930) und an der „*Geschichte der Musik in Bildern*“ von Kinsky (1929) nicht vergessen werden.

Die Werke über Bruckner und Mozart führen zu den letzten Gebieten im Schaffen von Robert Haas. 1930 begann die großangelegte Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners zu erscheinen, für die Haas erstmals auch frühere Fassungen, ja selbst Skizzen zur Veröffentlichung vorsah. Mit ihr hat er sich in der Pflege Brucknerscher Kunst sowie in der Methode der Gesamtausgaben ein besonderes Denkmal gesetzt. Wenngleich die Anfänge dieses Unternehmens nicht ganz unwidersprochen blieben, so hat eine leidenschaftslose Betrachtung nach 1945 doch gezeigt, daß Haas damit einen im wesentlichen richtigen Weg beschritten hatte. Und so, als ob ihm mit Bruckner noch nicht genug wäre, begann er 1936 in Gemeinschaft mit Helmut Schultz (Leipzig) eine Hugo Wolf-Gesamtausgabe.

Mozart und seinem Umkreis gehörten die letzten Arbeiten bis in die Nähe jener langwierigen Krankheit, die am 4. Oktober 1960 den Tod herbeiführte. Ein bis an den Rand seines Daseins erfülltes Lebenswerk war vollendet. Es hatte auch tragische Augenblicke gekannt, so bei der Zerstörung der Musiksammlung am 12. März 1945, es war auch oft nicht leicht gelebt worden. Immer aber war es von vorbildlich geleisteter Arbeit im Dienst der Wissenschaft erfüllt gewesen. Und deshalb wird der Name Robert Haas nicht zu den vergessenen gehören.

Mittler zwischen Forschung und Praxis

Zum Tode Karl Hasses

VON OTTMAR SCHREIBER, GIESSEN

Geeignete Ergebnisse der Musikwissenschaft einer heutigen Aufführungspraxis nutzbar zu machen und in der Praxis das Historische „soweit wie *irgendmöglich zu berücksichtigen*“, darin sah, nach seinem oft wiederholten Bekenntnis, der am 31. Juli 1960 in Köln verstorbene Komponist, Musikwissenschaftler und ausübende Künstler Karl Hasse von jeher eine seiner wesentlichsten Berufsaufgaben. Der am 20. März 1883 im sächsischen Dohna geborene, aber als Leipziger Thomaner aufgewachsene evangelische Pastorensohn war schon als Primaner Karl Straubes Orgelschüler, bevor er bei Kretzschmar und Riemann Musikwissenschaft studierte und sein weiteres praktisches Musikstudium bei Stephan Krehl, Adolf Ruthardt und Artur Nikisch am Leipziger Konservatorium, anschließend noch bei Max Reger und Felix Mottl an der Münchner Akademie der Tonkunst betrieb. Frühzeitig also wurde der Leipziger Musikschüler mit Orgelbaufragen und Orgeldispositionen, aber auch mit der Orgelliteratur Bachs und seiner Vorgänger vertraut gemacht, so daß die nachmals in den zwanziger Jahren einsetzende deutsche Orgelbewegung von Hasse verständnisvoll mitbetrieben werden konnte, indem er hierbei vor allem „*zwischen dem Historischen und dem lebendig kulturell Wirksamen*“ auszugleichen

vermochte und dabei etwa in der von ihm disponierten Orgel des Tübinger Universitätsfestsaales auch seinerseits die neuen Erkenntnisse der Orgelbewegung beispielhaft maßvoll berücksichtigte. Wenn er schon Straube im Leipziger Bachverein assistierte und dann in München von Reger zu den Proben des Porgesschen Gesangsvereines herangezogen wurde, so ergänzte er damit aufs glücklichste seine chorpraktischen Erfahrungen, die ihm bereits in seiner Thomanerzeit unter dem traditionsreichen Kantorat Gustav Schrecks zugekommen waren; und als Assistent Wolfrums in Heidelberg an Bachverein und Universität (1907–1909) stand er nicht nur mit dem Chorwesen in enger Verbindung, sondern beschäftigte sich auch wieder mit Fragen der Musikforschung. Es lag nahe, daß er sich für die Revisionsaufgaben, die ihm damals an drei Bänden der Prüferschen Gesamtausgabe von Scheins Werken zufielen, besonders aufgeschlossen zeigen mußte, konnte er doch nun viele dieser ihm teilweise seit den Thomanerjahren bekannten prachtvollen Chorsätze bei ihrer Revision für die Gesamtausgabe der Praxis erschließen. Darauf wies er im Vorwort zum vierten Bande, der 1911 das *Cymbalum Sionium* aufnahm, ausdrücklich hin: „Die Ausgabe soll der Wissenschaft und der Praxis gleichzeitig dienen. Den Hauptnutzen aber soll die Praxis davon haben.“ Und er brachte Ausführungsvorschläge, ohne der originalen Form ihre Erkennbarkeit zu nehmen. Im Jahre 1920 konnte er als Tübinger Universitätsmusikdirektor und Leiter des von ihm gegründeten Musikinstituts in der Tübinger Stiftskirche die tiefgehende Wirkung von Scheins zehnstimmiger Weihnachtsmotette aus dem *Cymbalum Sionium* selbst erproben, und er empfahl den konzertierenden Stil der *Opella Nova* den evangelischen Kirchenchören als bestes künstlerisches Mittel zur Überwindung des noch grassierenden Liedertafelunwesens.

Die Hauptwirksamkeit des geistvollen Schriftstellers Hasse fällt in die zwanziger und ersten dreißiger Jahre. In zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen nahm er Stellung zu Stilfragen und musikkulturellen Tagesproblemen. Eine intensive Beschäftigung mit der von ihm immer wieder aufgeführten Bachschen Musik fand ihren Niederschlag in einer weithin bekanntgewordenen Bachbiographie (1925) und einem im Bach-Jahrbuch 1929 erschienenen grundlegenden Aufsatz über Bachs Instrumentation. Leidenschaftlich bekämpfte er nicht nur in Schriften, sondern auch in Referaten oder im persönlichen Gespräch mit Gegnern oder Gleichgesinnten jeden unnatürlich vertieften Gegensatz zwischen Wissenschaftler und Künstler. Einseitige Urteile suchte er beizeiten zurechtzurücken, so, wenn er in einem auf dem Leipziger musikwissenschaftlichen Kongreß 1925 gehaltenen Referat forderte, neben der damals zu hoher allgemeiner Wertung gelangten Linearität der Bachschen Kontrapunktik deren häufige generalbaßmäßige, harmonisch-metrische Gebundenheit nicht zu übersehen. Für seine immer dem Naturhaften und Echten zugewandte Musikauffassung kämpfte er aber nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Praktiker, als Organist, Dirigent, Pädagoge und Organisator. Diese vielseitige Tätigkeit konnte er noch nach seiner Berufung zum Direktor der Kölner Musikhochschule (1935) in konzentriertem Maße beibehalten, sie ließ ihn allerdings nach der Edition der *Missa in Summis* von Heinrich Finck für Blumes Chorwerk-Sammlung nicht mehr zu einer nennenswerten weiteren Editionsarbeit kommen. Die mit einer Reihe von Veröffentlichungen seines Tübinger Musikinstituts unternommene

Herausgebertätigkeit schloß er mit der Redaktion der zehn letzten Mitteilungshefte der Reger-Gesellschaft, und nach seiner mit dem letzten Kriegsende erbetenen Emeritierung widmete er sich fast ganz seinem eigenen kompositorischen Schaffen. Nur die künstlerische Erscheinung Max Regers, dessen Bedeutung er schon 1921 in einer wesentlichen Biographie herausgehoben hatte, beschäftigte ihn weiterhin. Und wenn er hierbei nicht müde wurde, noch in wertvollen Beiträgen zu den Mitteilungen des Bonner Max-Regger-Instituts auf die Bedeutung dieses Meisters hinzuweisen, dem er seine eigene künstlerische Ausrichtung verdankte, wenn er gar noch Regers unvollendetes zwölfstimmiges A-cappella-Chorwerk „Vater Unser“ stilvoll ergänzte, so sprach auch hieraus letztlich der Wille, das von ihm als echt Erkannte der Praxis zugänglich zu machen. Ein starker Sinn für das Echte war wohl überhaupt das wesentlichste Kennzeichen dieses bei aller Verstandesschärfe und Unbedingtheit gültigen Menschen.

Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, KASSEL

In den letzten Jahren ist es der Fux-Forschung gelungen, das Dunkel, welches bisher über der Jugendzeit und dem musikalischen Studiengang des steirischen Meisters lag, zu lichten, nachdem A. Kern¹ den Nachweis erbracht hatte, daß Fux seit 1680 als kaiserlicher Stipendiat am Grazer Ferdinandeum studierte. Neuerdings hat H. Federhofer auf Grund archivalischer Nachforschungen die näheren Umstände erhellt². Danach könnte Fux vor seinem Universitätsstudium bei dem Grazer Stadtpfarrorganisten Peintinger musikalischen Unterricht erhalten haben, und der Grund für das Verlassen des Ferdinandeums wäre in einer Anstellung als Musiker im Dienst eines Adligen (Fürsten Eggenberg?) oder eines Stiftes in der Steiermark (Seckau?) zu suchen. So gewinnt auch die Vermutung eines Aufenthaltes in Böhmen und einer Studienreise nach Italien unter fürstlicher Protektion stärkere Wahrscheinlichkeit. Damit rückt die Frage des musikalischen Bildungsweges und der auf Fux einwirkenden Einflüsse wieder in den Vordergrund³. Wenngleich der Meister — im Gegensatz zu dem einige Jahre älteren Georg Muffat — selbst darüber nichts berichtet hat, geben uns die musikalischen Quellen eine Reihe wichtiger Hinweise. Es ist anzunehmen, daß Fux sich wie mancher andere bedeutende Musiker (z. B. J. S. Bach) weitgehend autodidaktisch gebildet hat. Zwar ist sein Nachlaß verschollen, aber die teilweise erhaltene Sammlung eines seiner Schüler, des Regenschori an der Wiener Minoritenkirche P. Alexander Giesel⁴ (1694—1766), ermög-

¹ A. Kern: *Ein Rätsel um einen großen Steirer gelöst* in Kleine Zeitung, Jg. 46/2, Graz, Nr. 148 vom 29. Juni 1949; vgl. dazu A. Liess: *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung* in Die Musikforschung V/1952, S. 194 ff.

² H. Federhofer: *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux* in Die Musikforschung XIII/1960 S. 130 ff.; Herrn Professor Dr. Federhofer bin ich für weitere wertvolle Hinweise sehr zu Dank verpflichtet.

³ Vgl. L. Ritter v. Köchel: *Johann Joseph Fux*, Wien 1872, S. 5 ff.; A. Liess, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock*, Wien 1948, S. 16 ff.

⁴ Ich verweise hier auf meine in Vorbereitung befindlichen *Studien zur Wiener Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, die eine ausführliche biographische Abhandlung über Giesel enthalten werden.