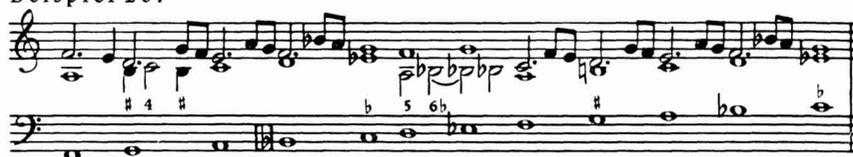




Beispiel 28.



## *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*

VON MARTIN GECK, KIEL

In seiner Berliner Dissertation hat Dietrich Kilian<sup>1</sup> das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes eingehenden Quellenstudien unterzogen. Künftige Werkbetrachtungen werden auf seinen Forschungen aufbauen. Sie sollten indessen nicht an einer Frage vorbeigehen, welche in seiner Arbeit wesensgemäß nur berührt wird: die Frage nach der Authentizität der Buxtehude zugeschriebenen Vokalkompositionen. Wenn diese Frage, mit der sich bereits Søren Sørensen<sup>2</sup> beschäftigt hat, im folgenden zum Gegenstand einer Einzelstudie gemacht wird, so geschieht dies nicht aus kleinem Philologismus, sondern in der Überzeugung, daß es für die Erarbeitung eines auf sachgemäßer Werkbetrachtung beruhenden Buxtehudebildes nicht bedeutungslos ist, ob die unten behandelten Werke für Buxtehude in Anspruch genommen werden können oder nicht. Sofern es sich um bekanntere Werke handelt, dürfte zudem auch außerhalb der engeren Buxtehudeforschung Interesse an einer Klärung bestehen.

Im folgenden wird die Echtheit aller der Werke diskutiert, die ihrer Überlieferung nach Dietrich Buxtehude nicht oder nur mit mehr oder weniger großen Einschränkungen zugewiesen werden können. Die damit getroffene Auswahl bedeutet nicht, daß diese Werke von vornherein aus dem Werkverzeichnis auszuschneiden seien. Sie stellt lediglich die Empfehlung dar, bei der Zuweisung an Buxtehude solange Vorsicht walten zu lassen, bis entweder neue Gesichtspunkte in der Bewertung der Quelle sich ergeben haben oder von der Forschung brauchbare Kriterien eines Personalstils Buxtehudes und seiner Zeitgenossen erarbeitet worden sind. — Wenn

<sup>1</sup> Dietrich Kilian: *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*. Phil. Diss. F. U. Berlin 1956 (maschinenschriftlich).

<sup>2</sup> Søren Sørensen: *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*. Kopenhagen 1958.

im folgenden auch einige stilkritische Argumente geltend gemacht werden, so geschieht dies mit allem Vorbehalt und in der Überzeugung, daß das Gebiet der „*protestantischen Frühkantate*“ bisher zu wenig erforscht ist, als daß man Zuweisungen an Einzelmeister aus rein stilistischen Erwägungen wagen könnte.

### I. Die in Lübeck überlieferten Werke

Die Stadtbibliothek Lübeck besaß unter der Signatur Mus. A 373 einen handschriftlichen Tabulaturenband, der von der Forschung bisher ohne größere Bedenken als eine Individualhandschrift Buxtehudescher Vokalwerke angesehen worden ist. Der Band gilt seit Kriegsende als verschollen; eine Fotokopie existiert nicht. Man ist deshalb auf die Quellenbeschreibung angewiesen, die Philipp Spitta<sup>3</sup> in seiner Bach-Biographie gibt, ferner auf eine Abschrift der ersten sieben Werke dieses Sammelbandes von der Hand Spittas<sup>4</sup>, endlich auf die Beschreibung der Handschrift im Kritischen Bericht der ersten Bände der Buxtehude-Gesamtausgabe und auf die Wiedergabe einzelner Seiten im Faksimiledruck<sup>5</sup>. Unter Heranziehung dieser sekundären Quellen läßt sich zur Entstehungsgeschichte des Bandes folgendes sagen: Auf 87 Hochfolioblättern werden folgende 21 Kompositionen (die letzte fragmentarisch) mitgeteilt:

1. „*Alles was ihr tut*“
2. „*Ihr lieben Christen freut euch nun*“
3. „*Nun danket alle Gott*“
4. „*Wo soll ich fliehen hin*“
5. „*Wie wird erneuet, wie wird erfreuet*“
6. „*Bedenke, Mensch, das Ende*“
7. „*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*“
8. „*Lauda Sion Salvatorem*“
9. „*Nichts soll uns scheiden*“
10. „*Ich habe Lust abzuschneiden*“
11. „*Jesu, meine Freude*“
12. „*Was frag ich nach der Welt*“
13. „*Meine Seele, wiltu ruhn*“
14. „*Herr, wenn ich nur dich habe*“
15. „*Ich halte es dafür*“
16. „*Ich bin eine Blume zu Saron*“
17. „*Herr, nun läßt du deinen Diener*“
18. „*Also hat Gott die Welt geliebet*“
19. „*Lauda anima mea dominum*“
20. „*Jesu, meine Freud und Lust*“
21. „*Dies ist der Tag*“

<sup>3</sup> Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1930. Bd. I, S. 793 f.

<sup>4</sup> Die Lübecker Stadtbibliothek verwahrt diesen Band unter der Signatur Mus. A 312.

<sup>5</sup> Eine Übersicht aller Faksimiledrucke gibt Kilian, a. a. O., S. 48.

Laut Spitta sind alle Werke von einem Schreiber mit großer Sorgfalt und Genauigkeit geschrieben worden. Ein zweiter Schreiber hat, offenbar in der Funktion eines Redaktors, die Nummern 1 bis 9 mit Zusätzen versehen; er hat Autorenangaben, Werktitel und Besetzungsangaben ergänzt, kleinere Korrekturen vorgenommen und selbst einen ganzen Abschnitt niedergeschrieben (letzteres innerhalb der Kantate Nr. 2). Spitta ist der Ansicht, es handle sich um einen „Prachtfolianten“, der „augenscheinlich auf die Sammlung der Werke eines hoch in Ehren stehenden Meisters angelegt“ worden sei<sup>6</sup>. Die Redaktionsarbeiten des zweiten Schreibers stellen nach Ansicht Spittas solche wesentliche Eingriffe dar, daß sie nur vom Komponisten selbst, also von Buxtehude, stammen können. Da die Schriftzüge des Redaktors nur bis Kantate Nr. 9 nachweisbar sind, vermutet Spitta, Buxtehude sei über der Redaktion des Bandes gestorben.

Die Mutmaßungen Spittas sind mit einiger Vorsicht aufzunehmen. Nicht jede sorgfältig ausgeführte Schreiberkopie braucht ein Prachtband zu sein. Auch daß der Band zu Sammler- oder gar Repräsentationszwecken angelegt worden ist, muß bezweifelt werden: Kirchenmusiken — besonders so reich besetzte wie die Nummern 1 bis 5 — galten in dieser Zeit als Gelegenheitswerke ohne größeren Liebhaberwert und sind deshalb meist in — zumindest „potentiellen“ — Gebrauchshandschriften überliefert. — Eine zwingende Notwendigkeit, mit Spitta in Buxtehude den Redaktor des Bandes zu sehen, besteht nicht. Schwerwiegende Eingriffe in Werke, die zur Aufführung vorgesehen waren, nahm damals jeder Kapellmeister vor; die Musikaliensammlung Gustaf Dübens zeugt davon. Die wenigen Handschriftenproben, die in Gestalt der erwähnten Faksimileseiten vorliegen, scheinen vorerst nicht mit Sicherheit auf Buxtehude zu weisen. Diese Frage wäre freilich auch nur für die Datierungsfrage von besonderer Wichtigkeit, welche indessen auch auf andere Weise einigermaßen befriedigend zu lösen ist. Als ungefährer Terminus post quem kann das Jahr 1681 gelten: unter diesem Datum ist eine frühere Fassung — um eine solche handelt es sich zweifellos — der Kantate Nr. 10, „Ich habe Lust abzuschneiden“, innerhalb eines Tabulaturenbandes der Düben-Sammlung überliefert<sup>7</sup>. Wenn auch die Daten, unter welchen Düben seine Tabulaturkopien anfertigte, nicht in jedem Fall den Zeitpunkt angeben, zu dem Buxtehude das betreffende Werk komponiert oder jedenfalls Düben zugeschickt hat<sup>8</sup>, so bietet das Datum 1681 doch einen gewissen Anhaltspunkt. Weniger exakt läßt sich der Terminus ante quem angeben: Tabulaturschriften von Vokalwerken sind in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bereits unmodern. Wenn Gustaf Düben noch bis zu seinem Tode im Jahre 1690 überwiegend Tabulaturschriften gesammelt hat,

<sup>6</sup> Spitta, a. a. O. S. 793.

<sup>7</sup> Beide Fassungen sind in Bd. V, S. 56 ff. der Buxtehude-Gesamtausgabe abgedruckt und lassen sich dort bequem vergleichen.

<sup>8</sup> Daß Buxtehude seinem Freund Düben nur frisch komponierte Werke zugesandt hat, ist eine Vermutung, die sich aus der Überlieferung der Quellen vorerst nicht belegen läßt. — Fest steht indessen, daß Düben keineswegs alle ihm zugesandten Werke sogleich intavoliert hat. Wenn Bruno Grusnick in seinem Aufsatz „Zur Chronologie von Dietrich Buxtehudes Vokalwerken“ (Die Musikforschung X [1957], S. 78) mit Recht feststellt, daß die Intavolierungen mancher Tabulaturbände dem Gang des Kirchenjahres und seinen de-tempore-Forderungen folgen, so deutet doch gerade das darauf hin, daß Düben nicht unmittelbar nach dem Eintreffen neuer Werke, sondern je nach Bedarf intavoliert hat. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang — um nur ein Beispiel zu nennen — die Überlieferung der Kantate „Alleluja. Absorpta est mors“ von Christian Geist: auf den Stimmen befindet sich als Datumseintragung „April 1671“, auf der Tabulatur hingegen „März 1676“! Grusnicks Datierungen sind deshalb mit Vorsicht aufzunehmen, sofern sie sich auf Datumseintragungen in Dübenschen Tabulaturbänden stützen.

so steht er damit — jedenfalls nach dem heutigen Stand der Quellenkenntnis — weithin allein. Auch der hier behandelte Lübecker Tabulaturenband ist offenbar von einem traditionsbewußten Musiker der älteren Generation angelegt worden, und dies wird — dieses Datum soll selbstverständlich nicht mehr als einen Anhaltspunkt geben — kaum später als 1707, im Todesjahr Buxtehudes, geschehen sein. Nach Buxtehudes Tod hätte wohl nur ein ausgesprochener Sammler und Liebhaber Interesse an der Anlage dieses Sammelbandes gehabt. Doch zweifellos handelt es sich hier um eine Gebrauchshandschrift. Das beweisen die Eingriffe und Verbesserungen des Redaktors, darunter vor allem folgende Eintragung in Nr. 2<sup>9</sup>: „NB: müssen aber in C abgeschrieben werden“. Der Redaktor spielt hier auf die Trompetenstimmen an, die in der Tabulatur in D notiert sind. Es handelt sich offenbar um eine Anweisung für den Kopisten, welcher nach der Tabulatur das Stimmmaterial herzustellen hatte. Da der Redaktor inmitten von Nr. 2 einen ganzen Abschnitt selbst geschrieben hat, muß der Kopist unter seinen Augen gearbeitet haben. Der Sachverhalt dürfte somit folgender gewesen sein: ein Kopist hatte den Auftrag, Tabulatur und Stimmen einer Reihe von Kantaten herzustellen; ein Redaktor hat diese Arbeit bis zur Tabulaturabschrift von Nr. 9 überwacht.

Von den 21 Nummern des Sammelbandes sind die Nummern 1, 3, 5, 7, 8, 9, 12 mit Buxtehudes Namen gezeichnet. In Nr. 12 hat der Kopist den Namen eingetragen, in den übrigen Nummern der Redaktor. Weshalb gerade die genannten Nummern Verfassernamen tragen, die andern aber nicht, ist wohl nicht zu klären. Vielleicht liegt bloße Systemlosigkeit vor: man schrieb den Namen dorthin, wo es einen gutdünkte. Die Authentizität der mit Buxtehudes Namen gezeichneten Werke kann als gesichert gelten: wenn der Band, wie vermutet, noch zu Lebzeiten Buxtehudes angelegt worden ist und wenn dies ferner, wie die Überlieferung es wahrscheinlich macht, in Lübeck geschehen ist, so dürften dem Redaktor kaum Fehlzusweisungen unterlaufen sein — schon gar nicht, falls es sich um Buxtehude selbst gehandelt haben sollte. Daß für die Nummern 1, 3 und 8 Konkordanzen vorliegen, stimmt noch sicherer.

Anders steht es mit den restlichen Nummern. Die Forschung hat bisher folgendermaßen argumentiert: da unter den Verfasserangaben der Handschrift nur der Name Buxtehudes auftaucht, handelt es sich um eine Individualhandschrift; somit stammen auch die nicht signierten Werke von Buxtehude. Dem wird man als erstes entgegenhalten: gerade die Werke, die der Schreiber unbezeichnet ließ, sind nicht von Buxtehude. Doch dieses Argument erweist sich sogleich als unbrauchbar: für 6 der 14 Anonyma (6, 10, 11, 13, 15, 17) liegen Konkordanzen vor; auch sie sind damit gesichert. Somit spricht in der Tat vieles dafür, daß es sich um eine Individualhandschrift handelt. Indessen ist folgendes zu bedenken: das 17. Jahrhundert kennt eine Form der Überlieferung, die man als „inkonsequente Individualhandschrift“ bezeichnen könnte; d. h. die Tatsache, daß man aufs Ganze gesehen Werke nur eines Meisters sammeln will, schließt nicht aus, daß man hier und da auch Kompositionen eines anderen mitteilt, ohne sie als solche zu kennzeichnen. (Daß dergleichen selbst in Drucken vorkommt, zeigt Heinrich Schützens Geistliche Chor-

<sup>9</sup> Spitta, a. a. O. S. 793.

musik, in der sich Andrea Gabrieli „*Angelus ad pastores*“ verbirgt.) Solche „Blindgänger“ brauchen nicht in der Mitte der Handschrift aufzutauchen; noch häufiger sind sie am Anfang oder am Schluß anzutreffen: in solchen Fällen faßte der Schreiber erst im Verlauf seiner Tätigkeit den Plan, seine Handschrift als Individualhandschrift anzulegen, oder er ließ diesen Plan im Laufe seiner Arbeit wieder fallen. — Die Buxtehude-Überlieferung selbst bietet in Gestalt der von Gustaf Düben angelegten Tabulaturbände für alle drei der angeführten Möglichkeiten gute Belege<sup>10</sup>:

Tabulaturenband 82:42:

- Nr. 1— 9: Buxtehude  
 Nr. 10: David Pohle

Tabulaturenband 82:35:

- Nr. 1: Buxtehude  
 Nr. 2: Johann Philipp Krieger  
 Nr. 3: Gioseppo Peranda  
 Nr. 4 u. 5: Buxtehude  
 Nr. 6: David Pohle  
 Nr. 7—11: Buxtehude

Tabulaturenband 85: 1—18:

- Nr. 1: Johann Philipp Krieger  
 Nr. 2: David Pohle  
 Nr. 3—11: Buxtehude  
 Nr. 12: Johann Albrecht Kress  
 Nr. 13—17: Buxtehude  
 Nr. 18: Kaspar Förster

Wenn in diesen Fällen die Situation zwar insofern etwas anders ist, als der Name des jeweiligen Autors fast immer angegeben ist, so kommt man doch nicht umhin, die Nummern 2, 4, 14, 16, 18, 19, 20, 21 des Lübecker Tabulaturenbandes als nicht völlig gesichert zu bezeichnen. Daß die ungesicherten Werke im wesentlichen den Schlußteil der Quelle füllen, verstärkt diese Bedenken<sup>11</sup>.

Bereits Spitta fühlte sich angesichts dieser Quellenlage nicht ganz wohl, sah sich vielmehr zu einem Kommentar veranlaßt: „*Dazu kommt, daß die unbenannten Stücke in der Factur so ganz und gar mit den benannten übereinstimmen, daß Buxtehude, wäre er selbst der Autor nicht, einen Doppelgänger gehabt haben müßte*“<sup>12</sup>. Das ist von Spitta wohl etwas ungeschützt gesagt. Die Forschung wird es nicht leicht haben, den positiven Beweis für diese These anzutreten. Namentlich die drei letzten Solokonzerte, Nr. 18, 19 und 20, wirken mehr oder weniger unpersönlich; dem Buxtehudeschen Reifestil der achtziger Jahre in seiner klang- und affektgesättigten Liedhaftigkeit entsprechen sie jedenfalls kaum.

<sup>10</sup> Vgl. auch die Übersichten bei Grusnick, a. a. O. S. 78 ff.

<sup>11</sup> Die Tatsache, daß Nr. 14 („*Herr, wenn ich nur dich habe*“) innerhalb der Düben-Sammlung in einem anonymen Stimmensatz vorliegt, läßt die Authentizität nicht gesicherter erscheinen.

<sup>12</sup> Spitta, a. a. O. S. 793.

## II. Die in Berlin (Marburg) überlieferten Werke

Zunächst soll ein Werk behandelt werden, welches innerhalb der Überlieferungsgeschichte der Berliner Manuskripte für sich steht: die Kantate „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“. Partitur und Stimmen dieses Werks werden in der Westdeutschen Bibliothek Marburg unter der alten Signatur der Berliner Staatsbibliothek *Mus. Ms. 2680* verwahrt. Auf die Existenz der Kantate, welche bis dahin von der

### 5

Buxtehudeforschung kaum beachtet worden war, haben kürzlich Dietrich Kilian<sup>13</sup> und Bruno Grusnick<sup>14</sup> hingewiesen, wobei ersterer „*glaubte, dieser Kantate einen besonderen Platz in der Überlieferungsgeschichte der Vokalwerke Buxtehudes einräumen zu müssen, weil sie das einzige bekannte Beispiel für die zeitgenössische, noch zu Lebzeiten Buxtehudes erfolgte Verbreitung seiner Vokalwerke bis in den mitteldeutschen Raum hinein*“ darstelle<sup>15</sup>.

Die Authentizität des Werks ist bereits von Søren Sørensen, vorwiegend aus stilkritischen Erwägungen, in Frage gestellt worden<sup>16</sup>. Das Manuskript stammt aus den alten Beständen der Bibliothek der Erfurter Michaeliskirche und wird von Elisabeth Noack in dem von ihr — übrigens nicht ganz vollständig — rekonstruierten Katalog dieser Sammlung aufgeführt<sup>17</sup>. Es handelt sich um eine Sammlung von Gebrauchshandschriften, die, wie schon die auf den Partiturnummern mitgeteilten Aufführungsdaten beweisen, für die Erfurter Figuralmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bestimmt gewesen sind. Als Schreiber der Buxtehude zugeschriebenen Kantate kommt nach Elisabeth Noack der VI. Schulkollege Joh. Christian Appelman in Frage<sup>18</sup>; darauf, daß das Manuskript nicht von auswärts erworben wurde, könnte — dies sei mit Vorbehalten geäußert — ferner das Wasserzeichen des Notenpapiers hindeuten: es zeigt laut Kilian<sup>19</sup> das Zeichen der Papiermühle Arnstadt.

Wie aus dem Katalog von Noack ersichtlich, sind in der Erfurter Sammlung die mitteldeutschen Meister naturgemäß am stärksten vertreten; Musiker, deren Wirkungsbereich außerhalb des sächsisch-thüringischen Raums liegt, treten kaum, norddeutsche Musiker überhaupt nicht auf. Eine Ausnahme macht hier lediglich „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“: es müßte schon ein Zufall sein, daß eine Handschrift dieses Werkes bereits 1685 (diese Jahreszahl trägt der Kopftitel der Partiturabschrift) nach Erfurt gelangt und dort von Appelman abgeschrieben worden sein sollte. (Man kann freilich auch die genau entgegengesetzte Schlußfolgerung ziehen: gerade weil Buxtehudes Vokalwerke in Mitteldeutschland kaum bekannt waren, könnte die nachträgliche Zuweisung ausgerechnet an Buxtehude eine durchaus überlegte Handlung gewesen sein.)

Noch bedenklicher stimmt folgende Beobachtung: Der einzige Hinweis auf die Verfasserschaft Buxtehudes, eine Eintragung auf dem Titelblatt der Partitur „D

<sup>13</sup> Dietrich Kilian, a. a. O. und: *Zur Überlieferungsgeschichte der Vokalwerke Dietrich Buxtehudes*. Der Kirchenmusiker VIII (1957).

<sup>14</sup> Grusnick, a. a. O. S. 84.

<sup>15</sup> Kilian, *Zur Überlieferungsgeschichte* . . . S. 74.

<sup>16</sup> Sørensen, a. a. O. S. 24 und 91 (dort als „*unsicheres Werk*“ bezeichnet).

<sup>17</sup> Elisabeth Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*. Archiv für Musikwissenschaft VII (1925).

<sup>18</sup> Noack, a. a. O. S. 67.

<sup>19</sup> Kilian, a. a. O. S. 127.

*Buxtehude*. 1690.“, ist von zweiter Hand nachgetragen worden, offenbar von einem Musiker, der das zu Ostern 1685 kopierte Werk im Jahre 1690 erneut aufgeführt hat<sup>20</sup>. Daß diesem eine falsche Zuweisung unterlaufen ist, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

Hinzu kommt der stilkritische Gesichtspunkt: bereits nach dem ersten Höreindruck stellen sich starke Bedenken gegen die Zuweisung an Buxtehude ein<sup>21</sup>. Spezifisch Buxtehudesche Züge sind eigentlich nirgendwo festzustellen; manches spricht hingegen deutlich gegen Buxtehude; die etwas derbe, an einen Bauerntanz gemahrende Einleitungssonatina, der großformale Aufbau und der liebenswürdig-frische, indessen für Buxtehude ungewohnt konventionelle Gesamtton. Keinerlei Parallelen im Vokalwerk Buxtehudes gibt es für die textliche Zusammenstellung und den Gesamtaufbau: Sonatina – Dictum (Chor) – Aria-Solostrophen mit jeweils eingeschobenem Alleluja-Tuttiritornell – Schlußchoral<sup>22</sup>.

Alles in allem scheint der Charakter des Werks ebenso wie die Art seiner Überlieferung in den mitteldeutschen Raum und zwar – das sei zunächst mit Vorsicht geäußert – auf den Thomaskantor Schelle als Komponisten hinzuweisen. Dafür spricht folgendes:

1. Schelle ist in dem Verzeichnis der ehemaligen Erfurter Michaelisbibliothek mit vier Kompositionen, von denen zwei die Aufführungsdaten des Jahres 1692 tragen, vertreten<sup>23</sup>.

2. Das Verzeichnis der 1686 aus dem Nachlaß des Thomasorganisten Gottfried Kühnel angekauften Musikalien führt ein Werk Johann Schelles auf: „*Man singet mit Freuden. à 15.*“<sup>24</sup>. Schelle hat somit ein Werk dieses Anfangs geschrieben, das auch in der Besetzung mit dem pseudobuxtehudeschen übereinstimmt: zwar gibt dieses auf dem Titelblatt „*a 12 è 17*“ an, indessen ist dieser Widerspruch rasch zu lösen. Von der Instrumentalbesetzung des Werkes (zwei Trompeten, zwei Violinen, zwei Violen und Violone) sind die beiden Violinstimmen offenkundig späterer Zusatz eines Schreibers: sie sind ungeschickt, fehlerhaft, in die Partitur sogar unvollständig, eingefügt, gehen meist *colla parte* mit den Singstimmen und verwischen das klare Profil der beiden konzertierenden Trompeten- und Violinpaare. Erklärt man ferner die in der Angabe „*a 12 è 17*“ freigestellte Scheidung der fünf Gesangsstimmen in Kapell- und Favoritsänger für obligatorisch, so kommt man auf die Besetzung *à 15*.

3. Stilistisch gesehen sprechen zumindest nicht gegen den Thomaskantor u. a. der Gesamtcharakter des Werks als einer unproblematisch offenen Festtagsmusik, wie man sie sich in Leipzig vorstellen könnte, ferner Textzusammenstellung und großformaler Aufbau. – Ein Werk ähnlicher Faktur von der Hand Schelles, „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“, liegt im Neudruck vor<sup>25</sup> und läßt sich gut zu Vergleichs-

<sup>20</sup> Kiljans Meinung, das Jahr 1685 sei als Kompositionsjahr, das Jahr 1680 als Erfurter Aufführungsjahr anzusehen (a. a. O. S. 117 f. und 127), hat wenig für sich.

<sup>21</sup> Diese Beobachtung wurde von zahlreichen Teilnehmern der Westfälischen Kirchenmusiktage vom 6. bis 10. Juni 1960 in Recklinghausen geteilt, die das Werk in einer Neuaufführung hörten.

<sup>22</sup> Auch die Kantate „*Gott fährt auf mit Jaudizen*“ ist anders aufgebaut.

<sup>23</sup> Noack, a. a. O. 74.

<sup>24</sup> Arnold Schering: Vorwort zum 58./59. Band der *Denkmäler Deutscher Tonkunst (Ausgewählte Kirchenkantaten von Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau)*, S. XXXVIII.

<sup>25</sup> DDT Bd. 58/59, S. 167 ff.

zwecken heranziehen, ebenso eine andere Komposition Schelles über das gleiche Dictum, „Alleluja. Man singet mit Freuden vom Sieg“, für zwei Violinen, zwei Violen, zwei Cornette, fünfstimmigen Chor und Continuo, die in einer Handschrift der Bibliothek der Landesschule in Grimma überliefert ist und gleichfalls im Neudruck vorliegt<sup>26</sup>. Mit der im Kühnlschen Verzeichnis erwähnten Kantate kann sie der differierenden Besetzung wegen wohl nicht identisch sein; daß Schelle den Text zweimal komponiert hätte, wäre keineswegs ungewöhnlich.

Die Manuskripte von insgesamt neun Buxtehude zugeschriebenen Werken besitzt die Westdeutsche Bibliothek Marburg aus den Beständen der sogenannten Bokemeyer-Sammlung. Es handelt sich um folgende Werke:

- Mus. Ms. 2680, 1 „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ (1)  
 2 „Heut triumphieret Gottes Sohn“ (27)  
 3 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ C-dur (G. A. Bd. VII) (3)  
 4 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ D-dur (G. A. Bd. VI) (4)  
 5 „In dulci júbilo“ (5)  
 6 „Nun freut euch ihr Frommen“ (6)  
 7 „Dixit dominus domino meo“ (7)  
 8 „Alles was ihr tut“ (8)  
 Mus. Ms. 2679 „Wo ist doch mein Freund geblieben“ (9)

Zum besseren Verständnis der folgenden Quellendiskussion ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die Geschichte der Bokemeyersammlung zu werfen<sup>27</sup>. Nachdem Georg Österreich im Jahre 1689 als Kapellmeister an den Schleswig-Gottorper Hof berufen worden war, begann er die dort von seinem Vorgänger Johann Philipp Foertsch angelegte Sammlung geistlicher Vokalwerke systematisch zu erweitern. Als Österreich den Gottorper Hof im Jahre 1702 verließ, umfaßte die Sammlung ca. 1600 Kirchenmusiken. Österreich nahm die ganze Sammlung mit nach Wolfenbüttel, wo er sie, teilweise unter Assistenz seines Schülers Bokemeyer, noch erweiterte. Um das Jahr 1720 gingen alle Musikalien in den Besitz Bokemeyers über. Das Konvolut, in dem sich die Nummern 1–8 befinden, ist erst im 19. Jahrhundert zusammengestellt worden<sup>28</sup>; die Kantaten werden deshalb im folgenden so behandelt, als seien sie einzeln überliefert.

Die neun Handschriften sind, soweit sie von Gottorper Schreibern stammen, noch zu Buxtehudes Lebzeiten, soweit sie von Bokemeyer stammen, erst nach seinem Tode entstanden. In beiden Fällen wird man die Manuskripte, auf denen der Schreiber den Namen Buxtehudes gleichzeitig mit seiner Abschrift vermerkt hat, als verhältnismäßig gesichert betrachten können, da hier die zeitliche und räumliche Nähe zu Buxtehude so beträchtlich ist, daß Fehlzusweisungen kaum zu erwarten sind. Daß sie freilich selbst hier vorkommen, zeigt an Einzelfällen Harald Kümmerlings handschriftlicher Katalog der Bokemeyer-Sammlung. Stärker gefährdet sind diejenigen Abschriften, auf denen der Komponistname erst später und womöglich von zweiter Hand nachgetragen ist: Die Bokemeyer-Sammlung hat zur Zeit ihrer

<sup>26</sup> Herausgegeben von Dietrich Krüger im Hänssler-Verlag Stuttgart-Hohenheim.

<sup>27</sup> Vgl. Harald Kümmerling: Artikel *Georg Österreich* in: MGG IX, Sp. 1888 ff.

<sup>28</sup> Kilian, a. a. O. S. 63.

größten Ausdehnung nahezu 2000 Stücke umfaßt. Wenn hier ein Schreiber, etwa anläßlich der Sichtung des Materials, daranging, Anonyma nachträglich mit Autorenanangaben zu versehen, so ist es unwahrscheinlich, daß ihm dabei niemals Fehlzusweisungen unterlaufen sein sollten — damit soll selbstverständlich nicht gesagt sein, solche nachträglichen Zuweisungen seien einfach aus der Luft gegriffen worden. Es gibt nämlich auch Indizien, welche für die Zuverlässigkeit solcher nachträglichen Zuweisungen sprechen: Einmal haben offenbar zahlreiche Gottorper Manuskripte ursprünglich ein Titelblatt mit Signatur-, Titel-, Besetzungs- und Autorenanangaben besessen, welches später entfernt worden ist; es ist denkbar, daß in solchen Fällen der Autorename unmittelbar auf die erste Partiturseite übertragen worden ist. Zum anderen hat es einen handschriftlichen, heute noch in Bruchstücken erhaltenen, Katalog der Musikalien Österreichs gegeben, welcher möglicherweise bei nachträglichen Zuweisungen zu Rate gezogen worden ist. — Im einzelnen ist unter diesem Gesichtspunkt zu den neun Manuskripten folgendes zu sagen:

Für die Nummern 1, 5, 7 und 8 liegen Konkordanzan vor, die als unabhängig gelten können.

Nr. 2. „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“: Laut Harald Kümmerling<sup>29</sup> stammt die Abschrift von Bokemeyer. Eine spätere Hand hat über der ersten Notenzeile flüchtig mit Rotstift eingetragen: „*D. Buxtehude*“. Kümmerling meint, auch diese Eintragung stamme von Bokemeyer, was jedoch bezweifelt werden muß: es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß sie wie andere Rotstifteintragungen in Manuskripten der Bokemeyer-Sammlung erst aus dem späteren 18. Jahrhundert stammt<sup>30</sup>. — Die stilkritische Prüfung fällt nicht zugunsten Buxtehudes aus; das Werk zeigt kaum Züge, die nach dem bisherigen Stand der Kenntnis als spezifisch-Buxtehudisch gelten können, weist vielmehr ähnlich wie „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“ in den mitteldeutschen Raum. Die Echtheit der Kantate ist deshalb schon von Sørensen<sup>31</sup> angezweifelt worden, wohingegen Kilian<sup>32</sup> meint, der stilkritische Befund spreche überzeugend für Buxtehude.

Nr. 3 und Nr. 4. „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ (*C-dur* und *D-dur*): Laut Kümmerling sind beide Werke von Georg Österreich um 1698 in Gottorp abgeschrieben worden. Der Auffassung Kümmerlings, Österreich habe auch die Komponistennamen eingetragen, wird man sich nicht unbedingt anschließen können. Offenbar sind sie in beiden Fällen von zweiter Hand nachgetragen worden<sup>33</sup>. Stilistisch scheinen gegen die Echtheit zumindest vorsichtige Bedenken am Platz zu sein. Sørensen<sup>34</sup> teilt diese für Nr. 3.

Nr. 6. „*Nun freut euch ihr Frommen*“: Laut Kümmerling ist der Notentext dieser Handschrift von einem Gottorper Kopisten um 1693 niedergeschrieben worden. Der Autorename ist offenbar von zweiter, flüchtiger Hand nachgetragen worden, nach Meinung Kümmerlings von Österreich. Jedenfalls mahnt auch hier der Quel-

<sup>29</sup> Harald Kümmerling: *Katalog der Bokemeyer-Sammlung* (bisher handschriftlich; die Veröffentlichung ist vorgesehen). Für diesen wie für andere Hinweise ist der Verfasser Herrn Dr. Kümmerling zu Dank verpflichtet.

<sup>30</sup> S. auch Kilian, a. a. O. S. 75.

<sup>31</sup> Sørensen, a. a. O. S. 24 und 130.

<sup>32</sup> Kilian, a. a. O. S. 75.

<sup>33</sup> Dieser Meinung ist auch Kilian, a. a. O. S. 75.

<sup>34</sup> Sørensen, a. a. O. S. 24 und 261.

lenbefund zur Vorsicht<sup>35</sup>. Stilkritisch betrachtet könnte das Werk gut von Buxtehude stammen, ohne daß eine solche Zuweisung direkt zwingend wäre.

### III. Die in Brüssel überlieferten Werke

Folgende beiden Werke werden in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums aufbewahrt:

Lit. G. Nr. 758: „*Wo ist doch mein Freund geblieben*“ (Partitur und Stimmen)

Lit. G. Nr. 795: „*Ich suchte des Nachts in meinem Bette*“ (Partitur)

Die Partituren beider Werke sind zusammenhängend abgeschrieben, und zwar am 29. Oktober 1729 in Dömitz von Nicolaus Knüppel — das jedenfalls geht aus einer Eintragung in den Stimmen zu „*Wo ist doch mein Freund geblieben*“ hervor, die offenkundig gleichzeitig mit der Partitur angefertigt worden sind. Beide Werke tragen von der Hand Knüppels die Autorenbezeichnung „*Buxtehude*“. Vom erstgenannten liegt die schon erwähnte Konkordanz innerhalb der Bokemeyer-Sammlung vor. Beim zweitgenannten Werk ist hinsichtlich seiner Authentizität leichte Vorsicht am Platz, da es sich um eine, wenn auch sorgfältig ausgeführte, sekundäre oder gar tertiäre Handschrift handelt, die über zwei Jahrzehnte nach dem Tod Buxtehudes angelegt worden ist. Andererseits braucht die verhältnismäßig späte Überlieferung nicht von vornherein die Echtheitszweifel zu stützen: gerade sie könnte darauf hinweisen, daß es sich vielleicht mehr um eine Liebhaber- als um eine Gebrauchshandschrift handelt; vielleicht ist es kein Zufall, daß die Texte beider Werke dem hohen Lied entnommen sind. Für die Authentizität spricht ferner, daß die in der Partitur zuerst mitgeteilte Kantate durch eine Konkordanz gesichert ist. — Stilkritische Bedenken erheben sich zunächst nicht.

### IV. Die in Lund überlieferten Werke

In der Universitätsbibliothek Lund befinden sich die folgenden drei Buxtehude zugeschriebenen Werke:

Sammlung Wenster Å 29: „*Herzliçt tut mich verlangen*“ (Stimmen)

Sammlung Engelhardt 712: „*Att du, Jesu, vill mig höra*“ (Stimmen)

Sammlung Engelhardt 675: „*O clemens, o mitis*“ (Partitur)

Das erste Manuskript entstammt, wie aus dem Besitzvermerk auf dem Titelblatt hervorgeht, der Musikaliensammlung Gottfried Lindemanns, welcher zwischen 1713 und 1719 in Stettin gelebt hat<sup>36</sup>. Hedar<sup>37</sup> und Kilian<sup>38</sup> vermuten, daß Lindemann das Werk durch seinen Lehrer, den Buxtehude-Schüler Gottlieb Klingenberg, erhalten hat, da dieser um die angegebene Zeit in Stettin als Organist tätig war. Wenn diese Annahme, welche viel für sich hat, zuträfe, könnte man das Werk ohne große Bedenken für authentisch erklären. Im anderen Fall wäre — ähnlich wie hin-

<sup>35</sup> Sørensen, a. a. O. S. 24, meint, die Authentizität sei dadurch gesichert, daß „*Nun freut euch ihr Frommen*“ und „*Dixit dominus*“ „im Zusammenhang“, d. h. vom gleichen Schreiber auf gleichem Papier abgeschrieben worden sein sollen — eine Argumentation, die nicht recht einleuchtet.

<sup>36</sup> Kilian, a. a. O. S. 204.

<sup>37</sup> Josef Hedar: *Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Lunds Universitetsbibliotek*. Svensk Tidskrift för Musikforskning XXII (1940), S. 59.

<sup>38</sup> Kilian, a. a. O. S. 205.

sichtlich „*Ich suchte des Nachts*“ — eine gewisse Vorsicht am Platz. — Echtheitsbedenken stillkritischer Natur erheben sich nicht.

Die anderen beiden in Lund überlieferten Werke sind, wie aus dem Kopistenvermerk hervorgeht, von Heinrich Kristoffer Engelhardt abgeschrieben und mit dem Autorennamen versehen worden. Engelhardt wurde im Jahre 1734 mit der Registrierung der Musikaliensammlung Gustaf Dübens beauftragt<sup>39</sup>. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Engelhardt die beiden Werke demnach aus Vorlagen der Düben-Sammlung abgeschrieben. „*O clemens, o mitis*“ liegt noch heute innerhalb der Dübensammlung in einer Fassung vor, die durchaus als Vorlage der Engelhardtschen Abschrift gedient haben könnte. Dieses Werk ist damit von vornherein gesichert. An der Authentizität von „*Att du, Jesu*“ könnten nur dann Bedenken geäußert werden, wenn man die Zuweisung der in der Düben-Sammlung überlieferten Werke allgemein kritisch bewertete. Dazu im folgenden mehr.

#### V. Die in Uppsala überlieferten Werke

Die Mehrzahl der erhaltenen Vokalwerke Buxtehudes — darunter eine große Zahl von Unica — ist innerhalb der bereits mehrfach erwähnten Düben-Sammlung überliefert. Gustaf Düben hat während seiner Stockholmer Kapellmeistertätigkeit in den Jahren von 1663 bis 1690 mit einem fast beispiellosen Sammeleifer eine über 1500 Nummern umfassende Sammlung vorwiegend geistlicher Vokalmusik zusammengebracht, die offenbar weitgehend den praktischen Bedürfnissen der schwedischen Hofkapelle (vielleicht auch der Figuralmusik der deutschen Stockholmer Kirche, deren Organist Düben war) gedient hat. (Daß Düben in erster Linie Sammler aus Leidenschaft gewesen sei, ist eine von der Forschung gern vertretene These, die durch den Charakter der Sammlung selbst leicht zu widerlegen ist.) Buxtehude ist einer der in der Düben-Sammlung am meisten vertretenen Komponisten. Er hat seinen Freund Düben offenbar direkt mit Kompositionen beliefert, vor allem in dem Jahrzehnt 1680 bis 1690, in welchem er sein Hauptlieferant gewesen ist. In welchem Maße sich Düben Manuskripte von Werken Buxtehudes auf seinen Kontinentreisen beschafft hat, ist eine Frage, die in diesem Zusammenhang außer acht gelassen werden kann.

Betrachtet man die Uppsalaer Manuskripte, die den Namen „*Buxtehude*“ oder ein entsprechendes Sigel „*D. B. H.*“ bzw. „*D. B.*“ von erster Hand tragen, so lassen sich hier fünf Gruppen unterscheiden<sup>40</sup>:

- a) Autographe,
- b) Abschriften Dübens nach Manuskripten, die ihm Buxtehude zugeleitet hatte,
- c) Abschriften der unter Dübens Aufsicht arbeitenden Kopisten nach Manuskripten, welche Buxtehude Düben zugeleitet hatte,
- d) Abschriften Dübens nach anderen Vorlagen,
- e) Abschriften unbekannter Schreiber nach anderen Vorlagen.

<sup>39</sup> Tobias Norlind: *Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX (1907/08), S. 199.

<sup>40</sup> Die Einteilung, die Folke Lindberg in seinem handschriftlichen Katalog der Düben-Sammlung trifft, läuft — unter dem vorliegenden Gesichtspunkt betrachtet — auf das Gleiche hinaus.

Dietrich Kilian<sup>41</sup> wählt in seiner Dissertation eine weniger komplizierte Dreiteilung: Autograph, Abschriften Dübens, Abschriften anderer Kopisten; für unsere Zwecke erscheint indessen die vorliegende Fünfteilung angemessener, da sie es erlaubt, den jeweiligen Grad der Gesicherheit eines Werkes genau zu differenzieren. — Zunächst ist ganz allgemein festzustellen: mit einiger Sicherheit können die Werke aller fünf Gruppen als authentisch gelten: Kaum ein Manuskript dürfte vor 1668 entstanden sein, die überwiegende Mehrzahl in dem Jahrzehnt 1680 bis 1690, also in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum, in welchem Düben mit Buxtehude zudem offenbar engen Kontakt gepflegt hat. Es müßte schon ein Zufall sein, wenn Düben hier eine Fehlzueisung unterlaufen sein oder er die Fehlzueisung eines Schreibers übersehen haben sollte. Möglich ist dergleichen zwar immer, indessen erscheint es nicht sinnvoll, wegen solcher möglichen Einzelzufälle von vornherein die Authentizität einer ganzen Überlieferungsgruppe anzuzweifeln. Dennoch müssen diese Zweifel hier der Vollständigkeit halber genannt werden: Die Gruppen a), b) und c) können als völlig gesichert gelten. Anders ist es mit den Gruppen d) und e): hier weiß man nicht, woher die Vorlage der Abschrift stammt, oder ob das betreffende Manuskript überhaupt eine Erwerbung von auswärts war, so daß in jedem Fall gelinde Zweifel berechtigt sind. Die ganze Frage ist freilich insofern hypothetisch, als es bisher noch nicht möglich ist, alle fünf Gruppen sauber voneinander zu scheiden. Schon die Identifizierung der Autographe bereitet Schwierigkeiten. Noch viel schwerer — häufig gar nicht — wird zu entscheiden sein, welchen Abschriften Vorlagen zugrunde liegen, die direkt auf Buxtehude zurückgehen und welchen nicht. Die ganze Dübensammlung unter diesem Gesichtspunkt durchzusehen, dürfte eine mühsame Arbeit sein. Doch auch unabhängig davon wird man vermuten dürfen, daß auf die Gruppen d) und e) ein sehr geringer Anteil der gesamten Überlieferung fällt. Da Düben direkte Beziehungen zu Buxtehude unterhalten hat, wird er sich dessen Werke kaum in größerem Maße auf indirekten Wegen beschafft haben.

Acht weitere in der Dübens-Sammlung überlieferte Werke werden von der Forschung für Buxtehude in Anspruch genommen, obwohl die Quelle keine oder nur zweifelhafte Hinweise auf seine Verfasserschaft bietet. Es handelt sich um folgende Werke, deren Authentizität damit in Zweifel gezogen werden muß:

<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 6:16:	<i>Missa brevis</i>
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 82:32:	„ <i>Erbarm dich mein</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 82:33:	„ <i>Laudate dominum</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 82:34, Nr. 1:	„ <i>Accedite gentes</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 67:24:	„ <i>Herr, wenn ich nur dich habe</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 69:17:	„ <i>Magnificat anima mea</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 85: 4:	„ <i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 71:	das sogenannte „ <i>Jüngste Gericht</i> “

*Missa brevis*: Zweifel an der Echtheit dieses Werks hat der Verfasser bereits im letzten Jahrgang der „Musikforschung“<sup>42</sup> geäußert: Die für die Identität maßgeb-

<sup>41</sup> Kilian, a. a. O. S. 184 ff.

<sup>42</sup> Martin Geck: *Quellenkritische Bemerkungen zu Dietrich Buxtehudes Missa brevis*. Die Musikforschung XIII (1960).

liche Eintragung „*Missa a. 4. alla brevis. di Diterico Buxtehude.*“ befindet sich auf der Rückseite der Continuo-Stimme. Möglicherweise steht sie zu der dort mitgeteilten Komposition in gar keiner Beziehung, ist vielmehr der Titel einer anderen Komposition, deren Abschrift auf dem Continuo-Blatt begonnen, aber nicht ausgeführt worden ist, so daß dieses Blatt später anderweitig, nämlich zur Aufzeichnung dieser Continuo-Stimme, verwendet werden konnte. Bemerket sei noch einmal, daß es so keineswegs gewesen sein muß, wohl aber gewesen sein kann. Stilkritische Argumentationen befinden sich bei einem Werk im *stile antico* vorerst auf schwankendem Boden.

„*Erbarm dich mein*“ und „*Laudate dominum*“: Beide Werke sind von Bruno Grusnick<sup>43</sup> für Buxtehude in Anspruch genommen und unter dessen Namen im Bärenreiter-Verlag herausgegeben worden, obwohl die Partituren die Aufschrift tragen: „*di Lovies Busbetzky: Bon: Art: Cult:*“ bzw. „*di Lud: Busbetzky.*“. Grusnick<sup>44</sup> vermutet, „*daß der Abschreiber aus einer flüchtig geschriebenen Vorlage den Namen Dietrich Buxtehude falsch gelesen und daraus Lud. oder Lovies Busbetzky gemacht*“ habe. Nun ist ein Musiker mit Namen Busbetzky in der Tat bisher nicht nachweisbar; ferner sind Namensentstellungen im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Indessen ist der Weg von „*Dietrich Buxtehude*“ zu „*Lovies Busbetzky*“ doch so weit, daß er, wie auch Kilian<sup>45</sup> und Sørensen<sup>46</sup> betonen, nur wenig Wahrscheinlichkeit hat, zumal man damit rechnen kann, daß Düben, welcher die beiden Manuskripte zu Gesicht bekommen haben dürfte, an einer solchen Verschreibung Anstoß genommen haben würde.

Skeptisch stimmt ferner die von Grusnick nicht beachtete Eintragung, welche sich unter dem Namen „*Busbetzky*“ findet: „*Bon: Art: Cult:*“, also wohl „*Bonarum artium cultor*“ („*Verehrer*“ bzw. „*Liebhaber schöner Künste*“) <sup>47</sup>. Betrachtet man diese Eintragung unter dem Aspekt der Authentizität beider Werke, so ergeben sich folgende Gesichtspunkte, die sämtlich gegen die These Grusnicks sprechen:

a) Der Schreiber hat den Titel aus seiner Vorlage übernommen. In diesem Fall ist es unwahrscheinlich, daß der hypothetische Autorenname „*Buxtehude*“ in der Vorlage ganz unleserlich gewesen sein sollte: ein Kopist, der sich die Mühe macht, den Namen des Komponisten mit einem schwungvollen Titel zu schmücken, wird auch diesen Namen selbst mit einiger Sorgfalt schreiben. — Sollte die Vorlage autograph gewesen sein, so wird die Zuweisung an Buxtehude noch problematischer: es ist kaum denkbar, daß Buxtehude selbst sich als „*Bonarum artium cultor*“ bezeichnet haben sollte.

b) Der Schreiber hat den Titel in seiner Vorlage nicht vorgefunden, ihn vielmehr von sich aus ergänzt. In diesem Fall hat er sich unter „*Busbetzky*“ eine bestimmte Person vorstellen müssen; denn es ist sinnlos, einer Person, von der man nichts weiß, einen Titel zu verleihen.

<sup>43</sup> Bruno Grusnick: *Zwei neue Kantaten von Dietrich Buxtehude. Zum Buxtehude-Gedenkjahr 1937. Die Musikkultur I (1936/1937)*.

<sup>44</sup> Grusnick, *Zwei neue Kantaten* . . ., S. 322.

<sup>45</sup> Kilian, a. a. O. S. 195.

<sup>46</sup> Sørensen, a. a. O., S. 20.

<sup>47</sup> Die Verbindung „*bonae artes*“ ist im Lateinischen geläufig.

c) Diese Möglichkeit hat am meisten für sich: „*Lovies Busbetzky*“ ist gar nicht der Komponist des Werkes, sondern nur der Schreiber. Offenbar sind beide Manuskripte mit großer Sorgfalt und Liebe geschrieben worden. Darauf deutet u. a. auch die Häufung frommer Signien hin: „*I. N. J.*“ auf dem Titelblatt, „*In nomine Jesu*“ über dem Kopftitel, „*Deo Ter Optimo soli gloria*“ am Schluß der Kantate „*Erbarndich mein*“; „*In Nomine Jesu*“ über dem Kopftitel sowie „*Deo Soli Gloria*“ am Schluß der Kantate „*Laudate dominum*“. Es liegt nahe, daß der Schreiber auf dem Manuskript seinen eigenen Namen vermerkt hat; dergleichen kommt in dieser Zeit häufiger vor, allerdings selten in der Form „*di N. N.*“. So gesehen gäbe auch die Bezeichnung „*Bonarum artium cultor*“ einen guten Sinn: sie paßt weit besser auf einen Liebhaber, welcher sich Manuskripte abschrieb, als auf einen Komponisten. Daß es sich um einen Schreiber- oder Besitzvermerk handeln könnte, mag folgender – willkürlich herausgegriffener – Parallelfall belegen: In dem Unicum des Pietistengesangbuches des Andreas Luopius, *Andächtig Singender Christen-Mund*, 1692 (Landesbibliothek Gotha), findet sich folgender Besitzvermerk: „*Christian Benjamin Horstmann [?]: S. S. Theol. Cult.*“.

Bruno Grusnick<sup>48</sup> sieht die „überzeugende Bestätigung“ seiner Thesen in der stilistischen Verwandtschaft der vorliegenden beiden Werke mit denen Buxtehudes. Sørensen<sup>49</sup> hat für „*Laudate dominum*“ eine Reihe von Gegenargumenten angeführt, welche zumindest wettmachen, was Grusnick über die in der Tat auffällige Ähnlichkeit der Einleitungssonata dieses Werks mit der Sonata des Buxtehudeschen „*Fürchtet euch nicht*“ bemerkt. Bei solchen Anklängen ist zudem immer die weite Verbreitung bestimmter musikalischer Topoi in der Zeit ganz allgemein zu berücksichtigen. Das gilt auch für den Lamento-Charakter von „*Erbarndich mein*“, welcher sich keineswegs nur bei Buxtehude findet.

„*Accedite gentes*“: Die Echtheit dieser Komposition wird bereits von Søren Sørensen<sup>50</sup> bezweifelt, der sie allerdings unter Buxtehudes Namen ediert hat<sup>51</sup>. Die Stimmen des Werks sind anonym überliefert (Kapsel 38:1), die Tabulatur innerhalb des von Düben angelegten Sammelbandes 82:34, Nr. 1–3. Dieser Band trägt auf seinem Umschlag folgende Aufschrift (hier im Auszug wiedergegeben)<sup>52</sup>:

*Accedite gentes*

*Ecce nunc benedicite D. B. H.*

*Laudate pueri dominum Clem. Thieme*

Die Vermutung, der Autorenvermerk „*D. B. H.*“ gelte auch für „*Accedite gentes*“, dürfte kaum beweisbar sein. Stilkritisch betrachtet wirkt das Werk, sofern man es für Buxtehude in Anspruch nimmt, zumindest farblos und unreif.

„*Herr, wenn ich nur dich habe*“: Diese Komposition ist, wie bereits vermerkt, anonym überliefert, indessen mit der Begründung für Buxtehude in Anspruch genommen worden, eine Konkordanz befinde sich in dem Lübecker Tabulaturen-

<sup>48</sup> Grusnick, *Zwei neue Kantaten* . . . S. 322.

<sup>49</sup> Sørensen, a. a. O. S. 20.

<sup>50</sup> Sørensen, a. a. O. S. 19.

<sup>51</sup> Diderich Buxtehude: *Fire latinske kantater*. Hrsg. v. Søren Sørensen. Samfundet til udgivelse af Dansk Musik. III, 138. 1957.

<sup>52</sup> Faksimile-Wiedergabe bei Sørensen, a. a. O. S. 19.

band. Deren Authentizität ist, wie oben ausgeführt, indessen gleichfalls nicht völlig gesichert.

„*Magnificat anima mea dominum*“: Dieses Werk hat Bruno Grusnick für Buxtehude in Anspruch genommen und im Bärenreiter-Verlag ohne nähere Begründung unter dessen Namen herausgegeben, obwohl es völlig anonym überliefert ist<sup>53</sup>.

Die Zuweisung dieser wertvollen, zum Repertoire aller Kirchendöre und Singkreise gehörenden Komposition an Buxtehude dürfte indessen auf beträchtliche Schwierigkeiten stoßen: es gibt eigentlich kein Werk Buxtehudes, das dem *Magnificat* vergleichbar wäre. Seinem ganzen Charakter nach weist es in die Schütz-Schüler-Generation. Sørensen<sup>54</sup>, der die Authentizität gleichfalls bezweifelt, nennt Tunder als möglichen Urheber, ohne dies näher zu begründen. Der Verfasser beabsichtigt, die Frage der Urheberschaft in späteren Jahren neu aufzunehmen.

„*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*“: Dieses Werk ist innerhalb des von Gustaf Düben angelegten Tabulaturenbandes 85:1–18 anonym überliefert. Daß die Komposition auf dem Titelblatt unter dem Namen Buxtehudes aufgeführt ist, sichert ihre Authentizität entgegen der Auffassung Kilians<sup>55</sup> nicht, da diese Eintragung offenbar von späterer Hand stammt. Die Echtheit scheint aber dadurch so gut wie gesichert, daß das Werk inmitten von 13 anderen Kompositionen Buxtehudes mitgeteilt wird und sich stilistisch von seiner Umgebung kaum unterscheidet. Offenbar gehört es zu der Serie schlichter Choralkantaten, die Buxtehude Düben, vielleicht in speziellem Auftrag, zugesandt hat.

## VI. Das sogenannte „Jüngste Gericht“

Dieses Werk, welches die Universitätsbibliothek in Uppsala innerhalb der Dübensammlung unter der Signatur *Vok. mus. i hdskr. 71* verwahrt, ist als anonymer Stimmensatz ohne jede Titel- oder Komponistenangabe überliefert. In seinen „*Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes*“<sup>56</sup> stellt Willy Maxton diese Komposition, über die schon früher viel gerätselt worden war, „*als eine der berühmten Abendmusiken*“ Dietrich Buxtehudes vor, ohne dies näher zu begründen. Eine bestimmte, uns dem Namen nach bekannte Abendmusik Buxtehudes vermutet Maxton hinter dem Werk hier noch nicht, gibt ihm vielmehr von sich aus den Titel „*Das Jüngste Gericht*“. Maxton beschreibt das Manuskript den Tatsachen entsprechend als aus 3 „*Actus*“ bestehend, von denen der dritte in zwei „*Abhandlungen*“ bzw. „*Abteilungen*“ untergliedert sei. Er schließt daraus, es müsse sich um eine vierteilige Abendmusik handeln, die an vier Sonntagen aufgeführt worden sei, und zwar an den drei letzten Sonntagen des Kirchenjahres sowie am 2. Advent. Nun weiß auch Maxton, daß Buxtehude seine Abendmusiken „*bekanntlich . . . an den fünf letzten Sonntagen vor Weihnachten*“<sup>57</sup> aufzuführen pflegte. Er vermutet indessen, Buxtehude habe in diesem Fall eine Vorverlegung

<sup>53</sup> Grusnick im Nachwort seiner Ausgabe: „*Daß kein anderer als der geniale Lübecker Meister als Komponist in Frage kommt, steht nach allen Stilmerkmalen außer Zweifel. Den Nachweis wird der Herausgeber in einer besonderen Studie über seine Forschungsergebnisse in Uppsala erbringen.*“

<sup>54</sup> Sørensen, a. a. O. S. 18.

<sup>55</sup> Kilian, a. a. O. S. 160.

<sup>56</sup> Willy Maxton: *Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes*. Zeitschrift für Musikwissenschaft X (1927/1928).

<sup>57</sup> Maxton, a. a. O. S. 388.

vorgenommen, weil „die Schrecken des Jüngsten Gerichts“<sup>58</sup> nicht zu der Weihnachtsvorfreude des 3. und 4. Adventssonntags gepaßt haben würden.

Der Leser, welcher Maxtons Edition des „Jüngsten Gerichts“<sup>59</sup> zur Hand nimmt, stellt hier zu seiner Überraschung fest, daß der Editor, ohne dies kundzutun, inzwischen zu völlig anderen Ergebnissen gekommen ist. Zunächst wird das Werk im Untertitel kommentarlos als „Das allererschrocklichste und allererfreulichste / nemlich Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit / Gesprächsweise / in 5. Vorstellungen / auff der Operen Art mit vielen Arien und Rittornellen / in einer Musicalischen Harmonia / à / 5. Voc. Concert. & cont. gezeiget“ bezeichnet, also mit dem unter diesem Titel aus den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen des Jahres 1684<sup>60</sup> bekannten Werk identifiziert. Gleichfalls ohne Kommentar wird das Werk im Untertitel als „Abendmusik in fünf Vorstellungen“ bezeichnet und nunmehr wieder auf die beiden letzten Sonntage im Kirchenjahr sowie den 2., und 3. und 4. Advent datiert, wobei Überschriften in altertümlicher Sprachform wie „am 2. Advent gezeiget“ u. ä. vortäuschen, diese Angabe entspreche der Quelle. — Obwohl es sinnvoller wäre, wenn Maxton erst einmal den Beweis erbrächte, daß das „Jüngste Gericht“ mit der Abendmusik „Das allererschrocklichste“ identisch ist, so soll doch im folgenden der Erweis erbracht werden, daß dies nicht der Fall sein kann.

1. „Das Jüngste Gericht“ — diese Bezeichnung soll im folgenden übernommen werden, obwohl sie den Inhalt des Werkes nicht vollständig trifft — ist dreiteilig, nicht fünfteilig. So verdienstlich die Tatsache ist, daß Maxton dieses musikhistorisch hochbedeutende Werk ediert hat<sup>61</sup>, so befremdlich mutet es an, daß der Editor in seinem Bestreben, das Werk als fünfteilig auszuweisen, das Bild der Quelle schlechthin fälscht. Anders kann man die durch Überschriften noch hervorgehobene Einteilung in fünf „Actus“, welche den Sinnzusammenhang des Textes willkürlich zerstört, nicht bezeichnen.

Wie die Überschriften der originalen Stimmen zeigen, gliedert sich das Werk in „Actus 1“, „Actus 2“ und „Actus 3“. Dieser Gliederung entspricht die Gruppierung des Textes in drei größere, deutlich voneinander geschiedene Sinnabschnitte. In Actus 1 kommen die drei Untugenden „Geiz“, „Leichtfertigkeit“ und „Hoffahrt“ mit verführerischen, lästerlichen Reden sowie die „göttliche Stimm“ mit Warnungen und drohenden Prophezeiungen zu Wort. Actus 2 bringt Rede und Gegenrede einer gottlosen, nur ihren Trieben lebenden, und einer gottseligen, dem Himmel zugewandten Person nebst den entsprechenden Kommentaren der „göttlichen Stimm“. Actus 3 endlich zeigt beide, den Gottlosen und den Gottseligen, in der Erwartung des göttlichen Gerichts, diesen in froher Hoffnung auf die Ewigkeit, jenen in völliger Verzweiflung. — Die Aufteilung dieses Actus 3 in zwei „Abhandlungen“ bzw. „Abtheilungen“ ist nur in der Continuo-Stimme durchgeführt. Vermutlich handelt es sich um einen speziellen Hinweis für den aus der Continuo-Stimme spielenden

<sup>58</sup> Maxton, ebenda.

<sup>59</sup> Dietrich Buxtehude: *Das Jüngste Gericht. Abendmusik in fünf Vorstellungen. Aufgefunden und für die Aufführung eingerichtet von Willy Maxton.* Bärenreiter-Verlag. Das Vorwort ist mit 1939 datiert.

<sup>60</sup> Karl Albert Göhler: *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung.* Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III (1901/02), S. 329.

<sup>61</sup> Die Edition selbst wird wissenschaftlichen Ansprüchen nicht gerecht.

Leiter der Aufführung, wo man innerhalb des überlangen *Actus* 3 am besten eine Pause einlegen könne.

2. Hinzu tritt der inhaltliche Gesichtspunkt. — Man kann annehmen, daß das Manuskript, wie es vorliegt, vollständig überliefert ist — jedenfalls bildet der Text ein sinnvolles Ganzes. Auf diesen Text die Überschrift „*Das allererschrocklichste und allererfreulichste / nemlich / Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit*“ anzuwenden, ist sehr problematisch. Vom „*Ende der Zeit*“ ist expressis verbis erst in *Actus* 3 die Rede — deshalb ist auch die Bezeichnung „*Das Jüngste Gericht*“ nicht richtig gewählt —, vom „*Anfang der Ewigkeit*“ eigentlich gar nicht. Im Mittelpunkt der Handlung steht vielmehr die den Verlockungen der Welt ausgesetzte Menschenseele. Eine Abendmusik „*Das allererschrocklichste*“ würde zweifellos von Anfang an den Gedanken des Gerichts, die Qual der Verdammten und die Freuden der Seligen in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt haben. — Daß inhaltliche Parallelen zum „*Allererschrocklichsten*“ bestehen, soll keineswegs geleugnet werden. Diese sind indessen für die Identifizierung des Werkes nahezu wertlos, da mit Sicherheit eine ganze Reihe Buxtehudescher Abendmusiken eschatologische Themen behandelt hat. Das war von vornherein durch die Kirchen-Jahreszeit, in welcher die Abendmusiken stattfanden, bedingt und wird durch den Titel eines der beiden erhaltenen Textbücher einer Abendmusik auch sogleich bestätigt: „*Die Hochzeit des Lamms / Und die Freuden-volle Einholung der Braut zu derselben In den 5. klugen Und die Außschliessung der Gottlosen von derselben In den 5. thörichten Jungfrauen.*“

3. Es steht nicht einmal fest, ob ein Werk mit dem Titel „*Das allererschrocklichste . . .*“ überhaupt jemals aufgeführt worden ist und — wenn ja — ob es sich dabei um eine Abendmusik gehandelt hat. In den beiden Katalogen der Frühjahrsmesse 1684 ist „*Das allererschrocklichste*“ zusammen mit der „*Himmlischen Seelenlust*“ unter den „*futuri*“ aufgeführt. Wilhelm Stahl<sup>62</sup> ist der Meinung, die Ankündigung beider Werke als „*futuri*“ bedeute nicht, daß sie damals noch nicht vollendet gewesen seien, sondern lediglich, daß der Druck erst geplant gewesen sei. Ohne Umschweife datiert er die Aufführung des „*Allererschrocklichsten*“ in das Jahr 1683, die der „*Himmlischen Seelenlust*“ in das Jahr davor. Stahls Annahme, Buxtehude habe die vollständige Musik zweier Abendmusiken zum Druck bringen wollen, hat indessen wenig für sich. Es gibt keinen Parallelfall dafür, daß man im 17. Jahrhundert derart umfangreiche und dabei an einen ganz bestimmten Zweck gebundene Werke — und dann noch zwei auf einmal — veröffentlicht hätte. Nicht einmal die Musik der frühen Hamburger Opern ist gedruckt worden. Vor 1700 sind nach heutigem Wissensstand lediglich sieben Ariensammlungen im Druck erschienen<sup>63</sup>; doch ob im vorliegenden Fall solche Ariensammlungen gemeint sind, die zudem meist anders angekündigt und betitelt werden, ist fraglich.

Näherliegend ist es, die Ankündigung auf den Druck von Text-büchern zu beziehen. Doch wenn man sich dazu versteht, tritt ein neues Problem auf: welchen

<sup>62</sup> Wilhelm Stahl: *Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert*. Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde XXIX (1938), S. 11.

<sup>63</sup> Vgl. Walter Schulze: *Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738)*. Eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper. Hamburg, Oldenburg 1938. (Mitteilungen aus der Bibliothek der Hansestadt Hamburg. Neue Folge. 4.)

Sinn hat es, den Druck solcher Textbücher Monate oder Jahre vorher anzukündigen? Textbücher waren von Wert doch nur für die Hörer der Lübecker Abendmusiken; sie dürften deshalb mit größter Wahrscheinlichkeit immer ad hoc gedruckt worden sein. Man muß schon sehr konstruieren, wenn man den vorliegenden Fall als eine Ausnahme betrachtet wissen will.

Bequem wäre es, die Ankündigung der Werke als „*futuri*“ als ein Versehen der Katalogherausgeber zu betrachten; in diesem Punkt stimmen indessen der Frankfurter und der Leipziger Katalog überein; zudem fehlt in beiden Fällen die Angabe des Formats und des Verlegers, die sonst stets genannt sind<sup>64</sup>.

Alles in allem — mehr sei vorerst gar nicht gesagt — sind beide Ankündigungen dunkel. Weder daß es sich um Partiturdrucke, noch daß es sich um Textbuchdrucke umfangreicher Abendmusiken gehandelt haben sollte, ist sehr plausibel. Um so merkwürdiger erscheint es deshalb, daß in keiner der beiden Ankündigungen das Wort „Abendmusik“ auftaucht, obwohl es doch hätte naheliegen können, mit dem Renommée dieser Gattung Reklame zu machen. Es ist deshalb vielleicht mehr als eine Spitzfindigkeit, wenn man die Frage stellt, ob es sich bei den angekündigten Werken überhaupt um reguläre Abendmusiken gehandelt hat. Die nähere Erläuterung „*auff der Operen Art*“ trifft immerhin auf die einzige gesicherte Abendmusik Buxtehudes, „*Die Hochzeit des Lamms*“, nicht zu (s. unten). Die Vermutung, daß sich die beiden Ankündigungen nicht auf Textbücher von Abendmusiken beziehen, wird auch durch folgende Beobachtung gestützt: Textbücher zu Lübecker Abendmusiken sind spätestens seit 1677 regelmäßig im Druck erschienen; so wird in den *Lübeckischen Anzeigen* vom 23. September 1758 eine Sammlung von 75 Abendmusiktexten (darunter die Textbücher der Jahre 1677, 1678, 1682–1686, 1688, 1689, 1691–1704) zum Verkauf angeboten; ferner zitiert Johann Moller in seiner *Cimbria Literata* (s. Anm. 71) eine „*Abend Musick, in IX. Theilen. Lub. 1678–1687. in 4.*“. M. W. ist keines dieser Textbücher in den Leipziger oder Frankfurter Meßkatalogen angezeigt. Man muß daraus schließen, daß die Ankündigung von Abendmusiktexten nicht üblich gewesen ist, und gleichzeitig die Frage stellen, ob es sich im Falle des „*Allererschrocklichsten*“ und der „*Himmlichen Seelenlust*“ um solche Ankündigungen handelt, zumal in ihrem Wortlaut, wie bereits gesagt, jeder Hinweis auf die Gattung Abendmusik fehlt. — Davon unabhängig bleibt die Frage bestehen, ob die beiden als „*futuri*“ angezeigten Werke überhaupt jemals aufgeführt worden sind, oder ob nicht Buxtehude seine eigenen Dispositionen später wieder umgestoßen hat.

Selbst wenn man Stahls — von der Literatur mit Ausnahme Kilians meist bedenkenlos übernommene — Datierung akzeptiert, eine Aufführung des „*Allererschrocklichsten*“ im Jahre 1683 als erwiesen ansieht und „*Jüngstes Gericht*“ und „*Das allererschrocklichste*“ miteinander identifiziert, ist man aus den Schwierigkeiten nicht heraus: Unter den wenigen erhaltenen Aktenstücken von der Hand Buxtehudes

<sup>64</sup> Stahl (a. a. O. S. 11) und Kilian (a. a. O. S. 40) vertreten die Ansicht, zumindest die Textbücher beider Werke seien mit Sicherheit zum Druck gekommen, ohne freilich plausible Gründe dafür anzuführen. Kilian verweist auf Stahl, Stahl auf Johann Moller (*Cimbria Literata* Bd. II, Kopenhagen 1744, S. 133), Moller auf Christoph Hendreich (*Pandectae Brandenburgicae*, Berlin 1699, S. 312), welcher laut Moller „*more suo*“ nur das wirklich Erschienene anführe. — Indessen ist Mollers Vertrauensbeweis gegenüber Hendreich schon deshalb mit Vorsicht aufzunehmen, weil letzterer sein Wissen über die beiden Werke offensichtlich gleichfalls aus dem Leipziger oder Frankfurter Meßkatalog hat.

befindet sich zufällig eines, welches über die Abendmusik des Jahres 1683 Auskunft gibt. „Ausß mangel düchtiger Sänger in hiesiger Schulen“, so teilt Buxtehude hier mit<sup>65</sup>, habe er je einen Bassisten und Tenoristen aus Kiel kommen lassen, sie sieben Wochen herbergt und gepflegt und mit 14 Talern honoriert. Man darf annehmen, daß es sich um solistische Kräfte gehandelt hat. Nun tritt aber ein Solotenor innerhalb des „Jüngsten Gerichts“ überhaupt nur in einer einzigen Szene auf, um derentwillen ihn Buxtehude gewiß nicht sieben Wochen lang beschäftigt haben dürfte. Außerdem verweist der angegebene Zeitraum von sieben Wochen, wenn man einen Probensonntag mit einberechnet, deutlich auf eine fünfteilige, nicht aber auf eine dreiteilige Abendmusik.

Mit alledem dürfte der Beweis erbracht worden sein, daß „Das Jüngste Gericht“ und „Das allererschocklichste“ nicht identisch sind. — Damit entfällt das entscheidende Argument, mit dem man das Werk bisher Dietrich Buxtehude zugewiesen hat. Im folgenden ist nunmehr zu untersuchen, ob „Das Jüngste Gericht“ überhaupt eine Abendmusik Buxtehudes ist.

1. Die Musik zu einer Abendmusik Dietrich Buxtehudes ist nicht erhalten. Aussagen darüber, ob die Musik des „Jüngsten Gerichts“ charakteristische Züge einer Buxtehudeschen Abendmusik aufweise, lassen sich deshalb höchstens auf indirektem Wege machen.

2. Es sind insgesamt vier Textbücher Buxtehudescher Abendmusiken erhalten:

- a) *Die Hochzeit des Lamms*<sup>66</sup>
- b) Die „gewöhnlichen Abend-Musiken“ des Jahres 1700<sup>67</sup>
- c) *Castrum doloris*<sup>68</sup>
- d) *Templum honoris*<sup>68</sup>

Die drei letztgenannten Werke scheiden für einen Vergleich von vornherein aus, da sie nicht dem Typus der oratorienartigen, als ein inhaltlich zusammenhängender Zyklus komponierten, Abendmusik angehören, um den es hier geht. Bei b) handelt es sich um eine Abendmusik mit „gemischtem Programm“, d. h. um die lockere Aufeinanderfolge einzelner Kantaten, Konzerte oder Lieder. c) und d) sind Gelegenheitswerke zum Kaiserwechsel des Jahres 1704. Zum Vergleich bleibt somit „Die Hochzeit des Lamms“.

„Das Jüngste Gericht“ und „Die Hochzeit des Lamms“ zeigen in textlicher Beziehung deutliche Verwandtschaft. Die Gemeinsamkeiten reichen indessen nicht aus, um guten Gewissens die Auffassung vertreten zu können, beide Texte entstammten der gleichen Sphäre: sowohl in der geistig-theologischen Grundhaltung als auch in ihrer sprachlichen Ausprägung, überhaupt in der Gesamtanlage zeigen sich deutliche Unterschiede. Während das Textbuch des „Jüngsten Gerichts“ die

<sup>65</sup> Wilhelm Stahl: *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch*. Leipzig 1926. S. 61 f.

<sup>66</sup> Ein Exemplar des Textbuches verwahrt die Universitätsbibliothek Uppsala unter der Signatur *vokalmus. I hskr. 6:8*. — Neudruck bei André Pirro: *Dietrich Buxtehude*. Paris 1913. S. 175—184.

<sup>67</sup> Das Unicum dieses Druckes, welches die Stadtbibliothek Lübeck besaß, ist im zweiten Weltkrieg verlorengegangen. Eine Inhaltsübersicht findet sich bei Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken* . . . , S. 18 f.

<sup>68</sup> Ein Exemplar des Textbuches befindet sich in der Stadtbibliothek Lübeck. Faksimile-Neudruck durch Georg Karstädt: *Die „extraordinairen“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck*, Lübeck 1962 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe. 5.).

handgreiflich-drastische Sprache des Literaturbarock mit all ihren typischen Merkmalen (Emblematik, Metaphorik, asyndetische Worthäufung etc.) spiegelt, trägt die Sprache der „*Hochzeit des Lamms*“ in hohem Maße mystisch-frühpietistische, d. h. weiche, elegische, lyrische Züge; bezeichnenderweise dominieren Hohelied-Texte. Während der Text zum „*Jüngsten Gericht*“ eine recht dilettantische, offenbar unmitttelbar auf die Komposition hin verfertigte Gelegenheitsdichtung ist, handelt es sich in der „*Hochzeit des Lamms*“ größerenteils um die Zusammenstellung von bereits vorliegender erbaulicher Dichtung. Während im „*Jüngsten Gericht*“ Textwahl, Textzusammenstellung und Ariatechnik in manchem durchaus Züge der frühen deutschen Oper tragen<sup>69</sup>, herrscht in der „*Hochzeit des Lamms*“ das betrachtende Element vor, ohne daß auf die drastisch-dramatische Schilderung des „*Jüngsten Gerichts*“ Wert gelegt würde. — Sollte Buxtehude den Text des „*Jüngsten Gerichts*“ als Abendmusik vertont haben, so würde das zum mindesten bedeuten, daß er auch hinsichtlich seiner oratorienartigen Abendmusiken Textbücher ganz unterschiedlichen Charakters akzeptiert hätte. Zu bemerken ist ferner, daß sich die Textsphäre der „*Hochzeit des Lamms*“ von der des Buxtehudeschen Kantatenwerks nicht unterscheidet, wohingegen „*Das Jüngste Gericht*“ deutlich einem anderen Typus folgt. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß die Gliederung des „*Jüngsten Gerichts*“ in drei „*Actus*“ in Oper und Oratorium geläufig, für eine Lübecker Abendmusik hingegen bisher nicht belegt ist.

Wer aber sagt, daß Texte wie der des „*Jüngsten Gerichts*“ überhaupt nur in den Lübecker Abendmusiken Verwendung finden konnten? Die Buxtehudezeit ist literaturgeschichtlich bisher zu wenig erschlossen, als daß man sagen könnte, Textbücher wie die beiden hier behandelten müßten unbedingt in Lübeck entstanden oder zusammengestellt worden sein. Wenn man an die im 17. Jahrhundert unverändert beliebten, gelegentlich recht umfangreichen Schulschpiele geistlichen Inhalts, an die Nürnberger Volksdichtung eines Johann Klay oder an die dem Textbuch des „*Jüngsten Gerichts*“ sehr verwandten Texte der frühdeutschen Oper denkt, hat man damit gleich eine ganze Anzahl von Parallelerscheinungen. Auch die theologisch-erbauliche Literatur sollte man nicht übersehen. Viele der in der erbaulichen Literatur der Zeit mitgeteilten geistlichen Dialoge, Hohelied-Paraphrasen, Aria-Texte etc. könnten unverändert im Textbuch der „*Hochzeit des Lamms*“ oder auch des „*Jüngsten Gerichts*“ stehen; es würde an dieser Stelle zu weit führen, wollte man dafür Einzelbeispiele anführen.

Daß wir uns mit diesen Hinweisen auf Parallelerscheinungen keineswegs nur im Bereich des Hypothetischen bewegt haben, möge folgendes Beispiel zeigen: Die Stadtbibliothek Danzig verwahrt das Textbuch eines Oratoriums von Thomas Strutius aus dem Jahre 1664, welches am 1. Sonntage nach Trinitatis „zur *Vesper-Predigt*“ aufgeführt worden ist:

„*Einfältige Abbildung des Ewigen Himmlischen Freuden Lebens / und der immerwährenden Höllen-Angst / in einem Musicalischen Gespräche Nach Anleitung der*

<sup>69</sup> Friedrich Blume: Artikel *Dietrich Buxtehude* in: *MGG* II, Sp. 554, schließt vom Text auf die Musik, wenn er meint: „*Der Stil des Werkes steht den frühen Hamburger Opern Theiles sehr nahe*“. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß eine Opernpartitur Theiles überhaupt nicht erhalten ist und — von einigen Ariensammlungen abgesehen — die musikalische Überlieferung der Hamburger Oper erst gegen 1697 einsetzt.

*Lehrreichen Geschicht von Lazaro und dem Reichen Manne / Luc. 16 von Christo fürgestellt / und aus allerhand Geistreichen Gesängen / Biblischen Texten / anmuthigen und die Historie vermehrenden und zum Theil erklärenden Versen in eine zu solchen Gesprächen sich reimende sing- und klingende Harmonie gesetzt / und Gott bevorens zu Ehren / wie auch allen Liebhabern der Music zu besonderen Gefallen und dienlicher Nachricht die Textworte desto besser zu verstehen“.*

Dieses Textbuch, welches Hermann Rauschnig in seiner Danziger Musikgeschichte<sup>70</sup> in Auszügen mitgeteilt hat, zeichnet sich durch eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Textbuch des „Jüngsten Gerichts“ aus. Wir finden in ihm nicht allein die gleiche Sprache: „Ach schreckliches Martern / der ewigen Nädte! Blitz / Schwefel und Donner umbcirkelter Pfuell / Wie? machen die Geister mehr plagen zu rechte / dort stehet der Feurig durchgluende Stuel . . . Seht Larven! Seht Dünste! Seht Flammen! seht Raucht! . . .“

Auch textlicher Aufbau und musikalische Gliederung in solistische Aria, Chor-Aria, Recitativ, Dialog und Choral entsprechen vollkommen den Texten des „Jüngsten Gerichts“. Insgesamt ist diese Übereinstimmung so augenfällig, daß hier – selbstverständlich nur für die Dauer dieses Aufsatzes – die Hypothese geäußert sei, „Das Jüngste Gericht“ stamme von Thomas Strutius. An der Tatsache, daß es derzeit kaum möglich sein dürfte, diese These zu widerlegen, läßt sich am besten ablesen, wie schwierig es ist, die Zuweisung des „Jüngsten Gerichts“ an Buxtehude zu begründen.

3. Es spricht somit nichts dafür, daß Abendmusik-Aufführungen mit Werken nach Art des „Jüngsten Gerichts“ nur in Lübeck haben stattfinden können. Diese These läßt sich auch auf Grund der Quellenüberlieferung des „Jüngsten Gerichts“ nicht aufrecht erhalten. Dieses Werk ist innerhalb der Dübensammlung in handschriftlichen Stimmen überliefert, denen man ansieht, daß sie Aufführungszwecken gedient haben; zwei Bratschenstimmen sind offensichtlich überhaupt erst in Stockholm hinzukomponiert worden (s. unten). Alles deutet darauf hin, daß das Werk in Stockholm aufgeführt worden ist. Ganz gleich, ob das „Jüngste Gericht“ von Buxtehude stammt oder nicht – offenbar war es auch am Stockholmer Hof möglich, umfassende Werke nach Art des „Jüngsten Gerichts“ aufzuführen. War dies aber grundsätzlich möglich, so ist vorerst nicht zu beweisen, daß Düben solche Abendmusiken nur von Buxtehude, nicht aber auch von anderen Musikern bezogen hat – und daß nicht gerade das „Jüngste Gericht“ eine solche Abendmusik eines anderen Musikers ist<sup>71</sup>. Ein letzter Gedanke am Rande: es ist nirgendwo expressis verbis belegt, daß Buxtehude sämtliche Abendmusiken selbst komponiert und die Komposition niemals einem anderen übertragen hat.

<sup>70</sup> Hermann Rauschnig: *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens. 15.), S. 266 ff.

<sup>71</sup> Daß Düben mit der Gattung der Lübecker Ahenmusik in Berührung gekommen ist, geht auch daraus hervor, daß er das Textbuch *Die Hochzeit des Lamms* besessen hat. — Dieses Textbuch trägt im Impressum die Jahreszahl 1678, auf seiner Titelseite ferner folgende handschriftliche Eintragung: „A<sup>o</sup> 1680: präsentiret“. Die Divergenz zwischen diesen beiden Jahreszahlen hat die Buxtehudeforschung bisher kommentarlos damit erklärt, das Werk sei 1680 wiederholt worden (so zuletzt Kilian, a. a. O. S. 41). Es fragt sich, mit welcher Begründung man „präsentieren“ ohne weiteres mit „wiederholen“ gleichsetzt! Zumindest sind auch andere Erklärungen mehr oder weniger plausibel. So ist immerhin am Rande in Erwägung zu ziehen, daß 1678 das Druckjahr, 1680 das Aufführungsjahr angeben könnte. Nähme man das an, so fielen damit ein neues Licht auf die beiden Ankündigungen der „Himmlichen Seelenlust“ und des „Allererschrocklichsten“ in den

4. Musikalisch gesehen läßt sich über die Authentizität des „*Jüngsten Gerichts*“ vorerst nur wenig aussagen, da vergleichbare Werke fehlen. Hier sei lediglich auf das Besetzungsproblem hingewiesen:

Die Instrumentalbesetzung des Werkes beschränkt sich, läßt man den Continuo unberücksichtigt, auf ganze zwei Violinen. Die dem Stimmensatz beiliegenden Bratschenstimmen sind nicht obligat, sie haben lediglich die Aufgabe, die Mittelstimmen des Chortutti zu verstärken. Wie sich an Hand der Originale müheelos zeigen läßt, sind sie nicht mechanisch von einer Vorlage abgeschrieben, sondern erst ad hoc ergänzt worden. Sollte dies in Stockholm geschehen sein, so wäre es ein für die Manuskripte der Dübensammlung charakteristischer Vorgang: Düben, welcher als Hofkapellmeister ein verhältnismäßig großes Instrumentalensemble zur Verfügung hatte, pflegte die Besetzung geringstimmiger Werke gern für eine spezielle Stockholmer Aufführung durch die Hinzufügung von Füllstimmen zu erweitern. — Die beiden Trombonen, die laut Vorwort der Maxtonschen Ausgabe „*Buxtehude ausdrücklich fordert*“, sind selbstverständlich vollends „ad libitum“ zu verstehen. Ob der Schreiber — das gilt auch für viele ähnliche Fälle — mit dieser Vorschrift überhaupt die reale Verwendung von Trombonen vor Augen gehabt hat, oder ob er nicht nur zum Ausdruck bringen wollte: „hier würden sich Trombonen nicht schlecht machen“, sei dahingestellt.

Die geringe Instrumentalbesetzung paßt schlecht in das Bild, welches wir von den Lübecker Abendmusiken als einer „*starken Music*“ mit vielen „*blasenden Instrumenten*“ unter Mitwirkung der gesamten Ratsmusikerschaft haben. Schon im Jahre 1678, also zu einem Zeitpunkt, als die Lübecker Abendmusiken ihren Höhepunkt an Pracht und Klangentfaltung noch keineswegs erreicht haben dürften, haben bei der Abendmusik „*Die Hochzeit des Lamms*“ — das ist aus dem Textbuch rekonstruierbar — folgende Instrumente mitgewirkt: zahlreiche Violinen, mindestens 3 Violon, mindestens 3 Violon da gamba, 2 Trombetti, mindestens 2 Tromboni<sup>72</sup>.

Meßkatalogen, man stieße freilich auch wiederum auf die alten, in dem obigen Zusammenhang bereits erörterten Probleme. — Einen guten Sinn erhalte die Eintragung „A<sup>o</sup> 1680: *présentiret*“ ferner, wenn man annähme, das Werk sei 1678 in Lübeck, 1680 aber an einem anderen Ort aufgeführt worden. Dabei denkt man unwillkürlich an Düben, in dessen Besitz das Textbuch sich befunden hat; vielleicht ist es nicht völlig abwegig, in der handschriftlichen Eintragung die Schrittzüge Dübens wiederzuerkennen und eine Aufführung in Stockholm anzunehmen — das ist vorerst selbstverständlich reine Hypothese. — Übersetzt man endlich „*présentieren*“ mit „*schenken*“, so könnte die Eintragung bedeuten, daß Düben das Textbuch 1680 — in dem Jahre also, in welchem sich seine Beziehungen zu Buxtehude offenbar intensiviert haben — von diesem als Geschenk erhalten hat. — Alle Klarheiten in der Datierungsfrage beseitigt Johann Moller, der in seiner *Cimbria Literata* (II, S. 133) *Die Hochzeit des Lamms* unter dem Jahr 1681 aufführt. Wie aus den in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen vorhandenen handschriftlichen Vorarbeiten Mollers zur *Cimbria Literata* ersichtlich ist, hat Moller seine Angaben dem Nachlaßkatalog des Lübecker Privatiers Heinrich Zeidler (1690—1691) entnommen. (Für liebenswürdige Auskünfte danke ich Herrn Dr. Tue Gad, Kopenhagen.) — Leider war ein Exemplar dieses Nachlaßkataloges bisher nicht aufzutreiben und die Überprüfung der Mollerschen Angaben deshalb nicht möglich. Wörtlich steht bei Moller: „*Abend-Musick, in IX. Theilen. Lub. 1678—1687. in 4. (Catal.)*“ und sogleich anschließend: „*Hochzeit des Lamms, Lub 1681 in 4. (Catal.)*“ Beide Angaben ergänzen sich insofern, als zu den neun Drucken des Jahrzehnts 1678—1687 der Druck *Die Hochzeit des Lamms* als zehnter hinzutritt, so daß die Reihe damit vollständig (allerdings auch die Möglichkeit einer Wiederverwendung des Textbuches *Die Hochzeit des Lamms* im Jahre 1680 ausgeschlossen) wäre.

<sup>72</sup> Über die prunkvolle Besetzung der Lübecker Abendmusiken gibt es eine reiche Literatur, die hier im einzelnen nicht aufgeführt werden soll. — Friedrich Blume: *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters III (1940), bemerkt zwar, „*Das Jüngste Gericht*“ verwende „*nur die bescheidenste Streicherbesetzung*“ (S. 15), knüpft daran aber keine Bedenken grundsätzlicher Art. Blume geht bei seinen Überlegungen vielmehr von der — freilich mit Vorbehalt geäußerten — Voraussetzung aus, daß „*Das Jüngste Gericht*“ nicht allein von Buxtehude stamme, sondern daß überhaupt alle oratorienartigen Abendmusiken Buxtehudes diesem Typus gefolgt seien. Blumes grundsätzliche Ausführungen über „*Abendmusik*“ und „*Kirchenkantate*“ bedürfen deshalb in dem Maße der Überprüfung, in welchem man an der Richtigkeit dieser beiden Prämissen zweifelt.

Wenn „*Das Jüngste Gericht*“ eine Abendmusik sein sollte, dann müßte es sich schon um einen Typus handeln, welcher von dem Bild der Lübecker Abendmusik, welches wir uns aus den literarischen Quellen machen können, zumindest hinsichtlich der Besetzung erheblich abweicht.

Alles in allem erscheint es nach dem bisherigen Stand der Quellenkenntnis durchaus problematisch, „*Das Jüngste Gericht*“ von der Gattung Abendmusik her als ein Werk Dietrich Buxtehudes erweisen zu wollen. Die Zuweisung an Buxtehude wird vorerst nur auf stilkritischem Wege erfolgen bzw. bestritten werden können. Die Forschung befindet sich damit auf dem Erkenntnisstand Arnold Scherings<sup>73</sup>, der bereits 1911 in seiner Geschichte des Oratoriums die Frage gestellt hat: „*vielleicht von Buxtehude?*“

---

<sup>73</sup> Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig 1911. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. 3.) S. 156, Anm. 2.