

zielt wird, so wird ersichtlich, daß der Hoquetus „ein ausgezeichnetes Mittel“ zur Nachahmung des kristallinisch funkelnden himmlischen Jerusalem ist. So zeigt sich das Organum auch besetzungsmäßig als Abbild des himmlischen Organum: „Celeste organum hodie sonuit in terra“¹⁸⁷.

Während bereits Ludwig¹⁸⁸ die instrumentale Bestimmung des Hoquetus der Notre-Dame-Epoche zugegeben und sich im gleichen Sinne u. a. Bessler¹⁸⁹ geäußert hat, beharrt H.¹⁹⁰ selbst dieser Formgattung gegenüber auf dem Melismendogma. Durch dieses starre Dogma, das als eine Nachwirkung der romantischen Vorstellung von der „echten und heiligen Tonkunst“ der A-cappella-Musik zu bezeichnen ist, droht jedoch die Erforschung der Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts in Stagnation zu geraten. Es geht um das, wovon Goethe spricht: „Wenn eine Wissenschaft zu stocken und, ohnerachtet der Bemühung vieler tätiger Menschen, nicht vom Flecke zu rücken scheint, so läßt sich bemerken, daß die Schuld oft an einer gewissen Vorstellungsart, nach welcher die Gegenstände herkömmlich betrachtet werden, an einer einmal angenommenen Terminologie liege, welcher der große Haufe sich ohne weitere Bedingung unterwirft und nachfolgt und welcher denkende Menschen selbst sich nur einzeln und nur in einzelnen Fällen schüchtern entziehen“¹⁹¹.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Die jüngeren Untersuchungen zu den frühesten Fassungen der evangelischen Passion¹ haben, gestützt auf die untersuchten Quellen, die Ansicht vertreten, daß die sogenannte erste, nur die turbae aufzeichnende Fassung der Walter-Passionen zunächst nicht über ihr Entstehungsgebiet hinaus verbreitet gewesen sei. Sämtliche erhaltenen Quellen stammten „aus dem alten Kursachsen“². Diese Ansicht wird aber durch eine bisher kaum beachtete Quelle in Frage gestellt.

Es handelt sich um ein vereinzelt Alt-Stimmbuch, das unter der Signatur 8^o Cod. ms. 326 in der Universitätsbibliothek München aufbewahrt wird. Die Handschrift ist verschiedentlich für Quellenvergleiche bei Neuausgaben herangezogen und kurz beschrieben worden³, ohne daß aber ihre Bedeutung für die Walter-Forschung hervorgehoben worden wäre.

Das Stimmbuch hat die Maße 21 x 14,5 cm (quer) und ist in einen Pappdeckel, der mit verschiedenen Fragmenten liturgischer Pergamenthandschriften überklebt ist, eingebunden.

¹⁸⁷ Vgl. Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*. Nr. 3413.

¹⁸⁸ Im Adler-Handbuch, 1. Aufl.

¹⁸⁹ Artikel *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 693.

¹⁹⁰ Artikel *Hoquetus*, MGG V, Sp. 704 ff. Bemerkenswert ist H.s Vermutung, daß der Hoquetus gegen 1200 in Nordfrankreich aufgekommen sei. Denn im ausgehenden 12. Jahrhundert entspricht Perotin der Zeittendenz zu maximaler Farbigkeit durch Einführung klangfarblicher Kontraste im Organumvortrag!

¹⁹¹ *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre*.

¹ Konrad Ameln und Carl Gerhardt, *Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien*, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 44, 1939, 105–119; Carl Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel (1949); Konrad Ameln, *Die Anfänge der deutschen Passionshistorie*, Kongreßbericht Basel 1949, 39–45.

² Ameln-Gerhardt, a. a. O., 119; Ameln, a. a. O., 41.

³ Josquin-GA. Lfg. 2; Obrecht-GA. Lfg. 28; Senfl-GA. Motetten I (RD 13).

Auf dem vorderen Deckel finden sich einige stark verblaßte Aufschriften: auf dem Ober- und Unterrand „*Altus Aquila volat*“⁴, auf der Mitte des rechten Randes „*Altus*“. Der Inhalt besteht aus 39 Blatt verschiedener Papiersorten, auf dem inneren Rückendeckel ist ein vierzigstes Blatt aufgeklebt. Die ersten 37 Blätter und das letzte, aufgeklebte Blatt sind beschrieben und von zwei modernen Händen (die erste Tinte, 19. Jahrhundert, die zweite Blei, wohl 20. Jahrhundert) als Blatt 1—37 und 38 durchfoliiert. Die zwei restlichen Blätter sind leer und nicht gezählt. Eine originale Follierung findet sich nicht, aber die ersten 6 Kompositionen sind original als 1—6 numeriert, und bei der 10. Komposition beginnt eine neue Zählung, die aber nicht über die Nummer 1 hinausgelangt ist. Die Handschrift setzt sich aus mehreren Lagen, die von verschiedenen Schreibern stammen, wie folgt zusammen:

Lage 1	fol. 1—6'	3 Doppelblatt	} Schreiber A
Lage 2	fol. 7—12'	3 Doppelblatt	
Lage 3	fol. 13—18'	3 Doppelblatt	Schreiber B
Lage 3a	fol. 19—20'	2 Einzelblatt	19—20 Schreiber B, 20' Schreiber A. Das 1. Bl. ist zu Lage 3, das 2. zu Lage 4 geheftet
Lage 4	fol. 21—28'	4 Doppelblatt	A mit 3 verschiedenen Tinten
Lage 5	fol. 29—31'	2 Doppelblatt,	von denen das 4. Bl. herausgeschnitten ist. 29 Schreiber A, 29'—31' Schreiber C
Lage 6	fol. 32—35'	2 Doppelblatt	Schreiber D
Lage 7	fol. 36—37		
	und 2 nicht gezählte Bll.	2 Doppelblatt	Schreiber D
Rückendeckel (aufgeklebt)		1 Blatt	Schreiber A

Einige Wasserzeichen sind wenigstens teilweise zu erkennen und lassen sich mit geringen, herstellungsbedingten Abweichungen identifizieren:

fol. 1, 8, 22, 23	Briquet 1244
2, 4, 9, 12, 24, 31	8771
28	5081
34, 35, 36, 37	8880 ⁵

Das Stimmbuch hat folgenden Inhalt:

fol. 1 steht am oberen Rand zweimal „*Altus*“, darunter eine Abschrift des Distichons aus dem Alt-Stimmbuch von Rhaus *Symphoniae jucundae* (Eitner Bg 1538 c):

*Est sua vox alijs, me leviter ire per altum,
Et reliquis mixtam vocibus esse juvat,
Per quascumque feror celerj modulamine voces,
Officio tardis non licet esse meo.*

⁴ Ein mit unserem Stimmbuch verwandtes Tenor-Stb. (UB München s^o Cod. ms. 327) (vgl. unten) trägt den korrespondierenden Vermerk „*Tenor, Rusticus clamat*“.

⁵ Von diesem Wasserzeichen (P mit Wappen-Aufsatz) ist nur entweder das P oder der Aufsatz zu erkennen. Daß es sich um Briquet 8880 handelt, darf man aber aus dem durch den Bogen-Schnitt erkläraren regelmäßigen Wechsel der beiden Teile (fol. 34 und 36 P, 35 und 37 Wappen) sowie aus dem Vorkommen des vollständigen Wasserzeichens in dem schon genannten Tenor-Stimmbuch (vgl. Anm. 4) schließen. Das Tenor-Stimmbuch ist mit unserer Hs. eng verwandt: es hat gleichen Einband und Bibliotheksstempel (zum Stempel vgl. unten), ähnliches Repertoire und vor allem gleiche Wasserzeichen. Außerdem hat Schreiber A des Alt-Stimmbuches auch im Tenor-Stimmbuch einen Satz geschrieben.

Darunter zweimal die Jahreszahl 1·5·A·4·3 1. 5. 4. 3.; wieder eine Zeile tiefer die Devise „*lupum auribus teneo*“, ein Monogramm Λ : (aufzulösen wohl als MW), der Name Zanckl und die schon auf dem Umschlag stehende Devise „*Aquila volat*“, dazu mehrere Federproben. Sämtliche Eintragungen stammen vom Schreiber A. An Besitzervermerken findet sich sonst nur noch der Stempel der alten Universitätsbibliothek Landshut. fol. 1' ist leer. Auf fol. 2 beginnt der musikalische Inhalt⁶.

1.	2 — 5	Passio . . . secundum Lucam (verbessert in Matheum)	(Obrecht zugeschr. Rhau 1538b Nr. 2)
2.	5' — 6	Inviolata integra et casta	(Josquin) ⁷
3.	6 — 7	De profundis	(Senfl) ⁸
4.	7' — 8	Jerusalem luge	(Richafort)
5.	8'	Conscendit jubilans — Oramus Domine ⁹	anonym anonym
6.	8' — 9	Date siceram merentibus	
(7)	9' — 10	Usquequo Domine	anonym
(8)	10 — 12	Salve regina	anonym
(9)	12'	Patris sapientia	anonym
(10)	13	In te Domine speravi	(Josquin d'Ascanio — gemeint Josquin des Prez—Rhau 1538c Nr. 1)
(11)	13 — 13'	Sicut lilium inter spinas	(Brumel 1538c, 2)
(12)	13'	(Q)ui credit in filium	(anonym 1538c, 3)
(13)	14 — 15	(H)omo quidam fecit coenam magnam	(Senfl 1538c, 4)
(14)	15 — 16	(A)ccessit ad pedes	(Mahu 1538c, 5)
(15)	16 — 16'	(P)uer natus est nobis	(Mouton 1538c, 6)
(16)	16'	(A)diuva nos Deus salutaris noster	(anonym 1538c, 7)
(17)	16' — 17	(N)on potest homo	(Forster 1538c, 8)
(18)	17	(C)oncluserit Dominus omnia	(Forster 1538c, 9)
(19)	17' — 18	(V)eni electa mea	(Lapicida 1538c, 10)
(20)	18	(O)ime patientia	(Unterholtzer 1538c, 11)
(21)	18 — 18'	(L)aus Deo, pax vivis	(anonym 1538c, 52)
(22)	18'	(R)ex autem David	(anonym 1538c, 43)
(23)	19 — 19'	(P)ulchra Sion filia	(Senfl 1538c, 48)
(24)	19'	(S)alva nos Domine vigilantes	(Pierre de la Rue 1538c, 42)
(25)	20	(N)on lotis manibus	(Chrispin van Stappen 1538c 54)
(26)	20	(L)audate pueri Dominum (bricht unvollst. ab)	(anonym 1538c, 20)
(27)	20' — 21	Salutem ex inimicis nostris	(Arthropius)
(28)	21 — 22	Ave Maria gratia plena	(Josquin) ⁸
(20)	22	Patris sapientia	anonym
(30)	22' — 23'	Ja nicht auf das Fest . . .	(Johann Walter)

⁶ Für freundliche Hilfe bei der Identifizierung vieler anonymer Sätze möchte ich auch an dieser Stelle Frau Dr. Inge-Maria Schröder, Flensburg, Herrn Dr. Peter Mohr, Meldorf, der Deutschen Sektion des RISM, Arbeitsgruppe München, dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und besonders dem Stadtarchiv Heilbronn herzlich danken.

⁷ Im Revisionsbericht der GA. (Lfg. 25, Motetten II Bundel X) wird diese Quelle nicht erwähnt.

⁸ Der Komponistennamen ist von moderner Hand mit Blei ergänzt worden.

⁹ *Oramus Domine* ist nachträglich als 2. Textstrophe über den eigentlichen Text *Conscendit jubilans* gesetzt worden. — Nach diesem Satz steht „*L(eonhard) Zinsmaister*“. Es ist unklar, ob diese Angabe als Nachbemerkung zu Nr. 5 oder als Überschrift zu Nr. 6 gemeint ist. Nachgestellte Komponistennamen sind kaum üblich, andererseits spricht gegen eine Deutung als Überschrift zu Nr. 6, daß dieser Satz (anonym auch in Regensburg B 211—16) bei Ochsenkun 1558 Claudin zugeschrieben wird (vgl. Peter Mohr, *Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel-Basel 1955 (Schriften des Landesinst. f. Musikforschung Kiel Bd. 7), 10).

(31)	24—25	Jhesum von Nazareth . . .	(Johann Walter)
(32)	25	Patris sapientia	anonym
(33)	25'—26'	Nisi Dominus aedificaverit	(Senfl) ⁸
(34)	26'—28	Pater noster	Adrianus Vuillartt
(35)	28'—29	Regina coeli („Discantus“, also ad aequales)	anonym
(36)	29'—30	In te Domine speravi	(Hellinck)
(37)	30'—32 ¹⁰	Si Deus pro nobis	(Paminger)
(38)	32'	Ho ho lieber hans besorg dein gans	(anonym Forster 1540h Nr. 3)
(39)	32'—33'	Ho ho lieber hans trauter hans	(anonym 1540h, 5)
(40)	33'—34	Nun zuo disen zeyten	(anonym 1540h, 5)
(41)	34'—35	Regnum mundi	(Lheritier)
(42)	35'—36'	Grates nunc omnes	(Senfl) ⁸
(43)	36'—37	O admirabile (commertium)	(Senfl) ¹¹
(44)	38	Christ der ist erstanden	anonym

Aus diesem Befund lassen sich zunächst einige Schlüsse ziehen. Da die Abgrenzung der Papierlagen und der Schreiberhände sich mehrfach überschneidet und auch die Kompositionen gelegentlich über Lagengrenzen hinweg geschrieben sind, darf man annehmen, daß die Handschrift wenigstens in ihrem Hauptteil (Lage 1—5) papiermäßig von Anfang an als Ganzes angelegt war. Diesen Faszikel begann Schreiber A zu beschriften. Er unterbrach sich nach der 2. Lage, und B setzte die Arbeit fort, wobei er sich ganz auf den Druck 1538c oder eine davon abhängige Vorlage stützte¹². Als B mitten in seiner Abschrift aus uns unbekanntem Gründen abbrechen mußte, setzte A seine Arbeit mit Unterbrechungen (verschiedene Tinten!) bis zum Beginn der Lage 5 fort und schloß mit dem anonymen „*Regina coeli*“ oder vielleicht mit dem auf dem Rückendeckel aufgeklebten Blatt ab. Die Schreiber C und D können dann, vielleicht erst wesentlich später, ihre Eintragungen unabhängig vom ursprünglichen Gestaltungsplan vorgenommen haben; D hat ja tatsächlich mit seinen drei aus dem 2. Teil von Forsters *Frischen teutschen Liedlein* (1540h) abgeschriebenen Sauf- und Frebliedern den geistlichen Charakter der Hs. gründlich verändert.

Jedenfalls ergibt sich, daß die Datierung 1543 mit Sicherheit für den Hauptteil der Handschrift (und damit für die *turbae* der Walter-Passionen) und nicht etwa nur für eine Lage gilt.

Ist die Datierung so gesichert, so erweisen sich für die Lokalisierung der Hs. die Wasserzeichen als nützlich. Sie finden sich ausschließlich im süddeutschen Raum. Briquet 1244 und 8771 stammen aus der Papiermühle Landsberg/Lech, 8880 aus der Papiermühle Augsburg¹³. Briquet 5081 ist ebenfalls in Augsburg nachweisbar¹⁴. Auch die Datierung der Wasserzeichen bei Briquet (1532—1544 als früheste Daten) stimmt mit der Datierung unserer Hs. in großen Zügen überein.

Nach der Verteilung der Wasserzeichen auf die Lagen und nach dem Anteil der Schreiber wäre es möglich, daß der Hauptteil der Hs. (Lage 1—5) in Landsberg geschrieben wurde, daß die Hs. dann nach Augsburg kam und dort vom Schreiber D (oder von C und D) fertig-

¹⁰ Der Satz ist über die Lagengrenze hinaus geschrieben, von Schreiber C begonnen und von D beendet worden.

¹¹ Von moderner Hand ist hier der Komponist irrig als „Josquin“ angegeben.

¹² Die genau eingehaltene Reihenfolge der ersten 11 Nummern legt wie die Übernahme des Altus-Distichons den Schluß nahe, Rhau 1538c habe als direkte Vorlage gedient. Allerdings ist dann das Prinzip, nach dem der Schreiber die folgenden Sätze auswählte, ganz unerfindlich.

¹³ Lt. frdl. Auskunft der Forschungsstelle Papiergeschichte, Zentralarchiv für Wasserzeichen, Mainz.

¹⁴ Die bei Briquet genannten Schweizer Fundorte können in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden. Das Wasserzeichen dürfte, da es in einer Lage mit Briquet 1244 und 8771 auftritt, ebenfalls aus Landsberg/Lech stammen.

gestellt wurde. Das Blatt auf dem Rückendeckel wäre dann vielleicht beim Einbinden der 6. und 7. Lage an seinen jetzigen Platz gelangt¹⁵. Wahrscheinlicher aber ist, daß die Hs. auch in ihrem Hauptteil nach Augsburg gehört. Dafür spricht, neben dem durch die Walter-Passionen und die Anlehnung an Rhau 1538c betont protestantisches Repertoire, vor allem das Auftreten des Komponisten Leonhard Zinsmaister. Das Wenige, was über diesen Kleinmeister bekannt ist, erlaubt uns, in ihm mit Sicherheit einen Augsburger Protestanten zu sehen, der dem bedeutenden Humanisten- und Reformatorenkreis um das protestantische Gymnasium bei St. Anna nahestand¹⁶. Wenigstens findet sich in Salminger-Ulhards „*Concentus* . . .“ (Eitner Bg 1545) nach einer Nänie Senfls auf die Gattin des Christoph Ehem sen. (eine Tochter des protestantischen Bürgermeisters Ulrich Rehlinger) auch eine Nänie von Zinsmaister auf Christoph Ehem sen. selbst, deren Text von einem der bedeutendsten Köpfe dieses Kreises, dem berühmten Humanisten, poeta laureatus und Privatlehrer Johannes Pinicianus stammt¹⁷. Sollte wirklich das „*Date siceram merentibus*“ und nicht der vorhergehende Hymnensatz von Zinsmaister stammen (vgl. oben), so muß dieser Kleinmeister ein sehr achtbarer Komponist gewesen sein¹⁸.

Der genannte Hymnensatz ist, ob er nun von Zinsmaister stammt oder nicht, ein weiteres Indiz für die Augsburger Herkunft der Hs. In der altkirchlichen Liturgie Augsburgs diente „*Conscendit jubilans*“ (2. Strophe von „*Festum nunc celebre*“) als selbständiger Prozessionshymnus bei der Commemoratio Dominicae Ascensionis im Dom¹⁹, und die Protestanten werden den Hymnus hier wie in den Kernlanden der Reformation²⁰ übernommen haben.

Sicherere Belege für die Augsburger Herkunft der Hs. lassen sich vorläufig nicht geben. Wer sich hinter dem Monogramm MW verbirgt, ist nicht zu enträtseln²¹, und ein Zanckl oder ein namensähnlicher Vertreter der Musikgeschichte dieser Zeit wird erst durch glückliche Archivreise vielleicht einmal ermittelt werden können²². Es kann aber nach dem Gesagten kaum ein Zweifel daran bestehen, daß die Hs. aus Augsburger humanistisch-protestantischen Kreisen stammt, die dem Wittenberger Vorbild auch auf musikalischem Gebiet nachzueifern suchten. Sie gibt damit einen sicher datierten, wengleich leider sehr fragmentarischen Beleg für das Musikrepertoire der Augsburger Protestanten zwischen Reformation und Interim²³. Darüber hinaus hat sie spezielle Bedeutung für die Walter-Forschung als ein erstes Beweisstück dafür, daß die *turbæ* der Walter-Passionen schon sehr frühzeitig auch den süddeutschen Protestanten bekannt waren. Die engen kulturellen Beziehungen zwischen

¹⁵ Das jetzt bei der 5. Lage fehlende 4. Blatt ist es jedoch nicht.

¹⁶ Zu dieser Gruppe hochgebildeter und toleranter Geister, zu der auch Senfl Beziehungen gehabt haben muß, vgl. Paul Joachimsohn, *Augsburger Schulmeister und Augsburger Schulwesen in vier Jahrhunderten*, Zs. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg 23, 1896, 181 u. öfter; ferner Friedrich Roth, *Augsburgs Reformationsgeschichte*, München 2/1901—11.

¹⁷ Vgl. Eitner Qu 10, 357b; Max Radlkofer, *Jakob Dachser und Sigmund Salminger*, Beitr. z. bayer. Kirchengesch. VI, 1899, 24; zu Pinician vor allem Joachimsohn, a. a. O., und Antonius Veith, *Bibliotheca Augustana*, Alphabet I Bd. 4, Augsburg 1785, 139—48; zu Ehem vor allem Roth, a. a. O. .

¹⁸ Vgl. Peter Mohr, a. a. O., 10. Mohr, der unsere Quelle nicht kennt, hält Ochsenkhuns Zuweisung des Satzes an Claudin aus stilistischen Gründen für zutreffend.

¹⁹ F. A. Hoeynck, *Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg*, Augsburg 1889, 227.

²⁰ Vgl. Rhau, *Sacrorum hymnorum liber primus* Nr. 37 u. 38 (Erbe RD 21); Apel-Kodex Nr. 23 u. 24 (Erbe 32).

²¹ Nicht ausgeschlossen wäre, daß es sich um den Liedkomponisten Martin Wolf handelt, wodurch sich auch die „*lupus*“-Devise (vgl. oben) als scherzhaftes Wortspiel erklären würde. Doch habe ich Beziehungen Wolfs zu Augsburg nicht finden können.

²² Er ist vielleicht ein Verwandter des Narcissus Zänckl (Zänkel, auch Zanggl), der 1571/73 unter Lasso in München, 1585 bei Hans Jacob Fugger in Augsburg (!), 1592—1600 als gräflich Zollernscher Kapellmeister nachweisbar ist. Über ihn vgl. Eitner Qu sowie Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso. Studien zur Musikgeschichte Münchens im Zeitalter der Spätrenaissance*, Zs. f. bayer. Landesgesch. 19, 1956, 502.

²³ Die gleichzeitigen Augsburger Drucke sind, vielleicht mit Ausnahme von Salminger-Ulhards „*Concentus*“ . . .“ 1545, für das Augsburger Repertoire wenig charakteristisch, da sie sich naturgemäß an einen überlokalen Kundenkreis wenden.

den Kernlanden der Reformation und Augsburg seit 1518 werden damit auch auf musikalischem Gebiet erneut bestätigt²⁴.

Als Ergänzung folge noch der Index des mehrfach erwähnten Tenor-Stimmbuches (UB München 8^o Cod. ms. 327), das zweifellos ebenfalls aus Augsburg und, obwohl es nicht datiert ist, auch aus der gleichen Zeit wie unser Alt-Stimmbuch stammt (vgl. oben bes. Anm. 5).

(I) ²⁵ 2'	Ecce quam bonum	anonym (auch Regensburg A.R. 940/41, Nr. 189) ²⁶
(1) 3 — 5'	In diebus illis	Adrianus Wilhart
2. 5'— 6'	Si bona suscepimus	Richafort (recte Verdelot)
3. 6'— 7	Ecce ego mitto (sic) vos	Rupertus unterholtzer
4. 7	Memento mei	Lorencius Lemel ²⁷
(5) 7'	De profundis	Lu: senfl
6. 8	Salva nos custodiens	anonym
(7) 8'— 9	Stabat mater	Josquin de pres ²⁸
(8) 9 — 9'	Ecce sacerdos magnus	anonym
(9) 9'—10	Verbum domini manet	Joannes Walter
(10) 10—11	Vae pastoribus	Püsauner In Haydlbürck
(11) 11—13	Judica me deus	anonym
(12) 13'—15	Vulnerasti cor meum	(Pierre Moulu)
(13) 15—17'	Semper laus	anonym
(14) 17'—21'	Miserere mei deus	(Josquin des Prez) ²⁹
(15) 22—22'	Jerusalem luge	(Richafort)
(16) 23—26'	(Missa sine nomine) Khyrie—Gloria—Credo—Sanctus	anonym
(17) 26'—27'	Trium (textlos, 6 kurze Teile)	anonym
(18) 27'—28	Heylig heylig ist gott in seinem throne	anonym
(19) 28'—30	Maria Magdalena et altera maria	Clemens non papa Quinque vocum ³⁰
(20) 30'—31	Parce mihi domine	anonym
(21) 31—32	Sepe expugnaverunt me	H. Hagenperger
(22) 33—35	In te domine speravi	(Lupus Hellinck)
(23) 35—37	Si deus pro nobis	(Pamingen) ³¹

²⁴ Zu den kulturellen Beziehungen allgemein vgl. Roth, a. a. O.; zu den musikalischen im Überblick MGG Artikel Augsburg. Persönliche musikalische Beziehungen sind anzunehmen: Johann Frosch war mit Luther gut bekannt; 1518 erschien mit Luther ein Bruder Leonhard Baier, der in Augsburg blieb (Roth, a. a. O., I, 50 u. 52). Dieser Leonhard Baier dürfte verwandt, wenn nicht identisch mit jenem Leonhard Bavarus sein, der 1551—1581 in Augsburg nachweisbar ist und 1558 am Gymnasium bei St. Anna, wo er seit 1554 Schulmeister der 2. Klasse war, den Musikunterricht einführte (Roth IV, 710 u. öfter). In der Schulmeisterliste des Bernhard Heupold wird er als „Leonhardus Bavarus, Augustanus, Musicus“ geführt (vgl. Max Radlkofer, *Bernhard Heupold . . .*, Zs. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg 20, 1893, 128).

²⁵ Die Nr. (I) ist nachträglich eingefügt und daher in der originalen Zählung nicht berücksichtigt. Eine originale Foliierung beginnt mit Nr. (1) (fol. 1), reicht aber nur bis folio 5' (entspr. 7' der mod. Foliierung).

²⁶ Vgl. hier wie bei den weiteren Nachweisen aus Regensburg A. R. 940/41 Wilfried Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel-Basel 1953 (Schriften d. Landesinst. f. Musikforschung Kiel Bd. 1); dort auch Konkordanzen. Brennecke ist unsere Quelle nicht bekannt gewesen.

²⁷ Nr. (1)—4 sind vermutlich Abschriften: (1)—2 stehen (in umgekehrter Reihenfolge) als Nr. 17—18 bei Ott 1537; 3—4 als Nr. 14—15 bei Kriesstein 1540g.

²⁸ Der Text des 2. Teils („Eia mater“) ist — wohl nach dem Vorbild von Ott 1538 — protestantisch „gebessert“ in „Christe verbum . . .“. Die Änderung ist nachträglich, aber vom gleichen Schreiber vorgenommen worden.

²⁹ Die Hs. folgt (abgesehen von einigen Schlüsselwechseln) genau Ott 1537 (vgl. Josquin-GA.).

³⁰ Der Satz bricht fol. 30 ab, der Schluß ist fol. 32'—33 nachgetragen. fol. 30 unten: „verte quatuor folia“.

³¹ Nr. (22)—(23) in gleicher Reihenfolge auch in Ms. 326.

(24)	37 —38	Regina celi letare	anonym
(25)	38 —39'	In trinitate o fideles	anonym
(26)	39'—40'	Ne recorderis	(Georg Hemmerley, auch Regensburg A.R. 940/41)
(27)	40'—42	Domine da nobis auxilium	anonym
(28)	42'	Salva nos domine vigilantes	anonym
(29)	43 —43'	Istorum est enim regnum celorum	anonym
(30)	43'	Vita in ligno moritur	(Senfl)
(31)	44 —44'	Optima virtutum sophia	anonym (auch Regensburg A.R. 940/41)
(32)	44'—45'	Da Jacob nun das Klaid ansach	(Cosmas Alder oder Senfl)
(33)	45'—46'	Dum complerentur dies	Archadelt 5. vocom
(34)	46'	Nun bitten wir den heiligen geist	(Johann Walter)
(35)	47 —48	Discubuit Jesus	Guolphus Arbiter ³²
	48'	leer	

Wilhelm Karges in der Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

H. J. Moser hat in seine Erstveröffentlichungen aus der Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau¹, die bekanntlich eine erste Quelle für die norddeutsche Klaviermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts darstellt, auch sämtliche dort enthaltenen Sätze des Berliner Domorganisten Wilhelm Karges aufgenommen und in den verschiedenen Vorworten Notizen zu seiner Biographie und Erläuterungen zu seinen veröffentlichten Werken geboten. Die Tatsachen, daß hier die mit *MWCMB* signierten Stücke für Karges reklamiert sind und daß das eine Datum des *B³*-Teils der Hs. als Datum einer Komposition eingesetzt ist, wie das auch sonst bisher oft gehandhabt wurde, der Umstand ferner, daß Karges für den wahrscheinlichen Intavolator eines großen Teils dieser gewichtigen Hs. gehalten wird, geben Anlaß zu einigen generellen Erörterungen.

Widmen wir uns der Datierungsfrage zuerst! Eine Komposition des Meisters *MWCMB* in Lynar *B³* trägt am Ende das Datum „den 5. April anno 1628“. Nach diesem Datum, nach dem Seiffert die *B*-Teile der Hs. überhaupt datierte (vgl. seine Notizen auf den Titelblättern der Hs.), setzt nun Moser der Variationenreihe „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ in Lynar *B¹*, die eine mit *W. Karges* signierte Variation enthält, im Titel das Datum „um 1630“ zu, da er einmal den Meister *MWCMB* für Karges und Karges wiederum für den Intavolator zumindest dieser Hs.-Teile hält. Die letztgenannte Meinung ist bei Moser wohl wesentlich dadurch entstanden, zumindest dadurch verstärkt worden, daß er Karges für den

³² Der Satz stand in der bekannten Königsberger Hs. 1740 unter dem Namen Bucherus (vgl. Eckhard Loge, *Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger . . .*, Kassel 1931 (Königsberger Studien zur Musikwiss. XII). Loge war unsere Quelle noch unbekannt. Ob dieser Bucher mit Brenneckes Bucher-Buchmayer (a. a. O., 104—14) identisch ist, bleibe dahingestellt. Daß der Satz etwa gleichzeitig in Königsberg und Augsburg (und — soweit bisher unbekannt — nirgends sonst) auftaucht, nimmt bei den engen Beziehungen zwischen Herzog Albrecht und Hans Kugelmann einerseits und Sylvester Raid und Melchior Kriesstein andererseits nicht wunder. Vielleicht ist das Werk mit den Kompositionen nach Königsberg gekommen, die Sylvester Raid an Herzog Albrecht sandte (vgl. Maria Federmann, *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts*, Kassel 1932 (Königsberger Studien zur Musikwiss. XIV) und die dort genannte Lit.). Wer der in unserer Hs. genannte Guolphus Arbiter ist, habe ich nicht feststellen können.

¹ *Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinckschule*, hrsg. von H. J. Moser, für den praktischen Gebrauch eingerichtet und bezeichnet von T. Fedtke, Kassel 1954/55. Bärenreiter-Verlag.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, 20 Choralvariationen der deutschen Sweelinckschule, hrsg. und eingerichtet wie oben, Kassel 1953. Bärenreiter-Verlag.

J. P. Sweelinck, Choralbearbeitungen, hrsg. und eingerichtet wie oben, Kassel 1956, Bärenreiter-Verlag.

Inaugurator des imaginären „Wanderbriefes“ hält, demzufolge verschiedene Komponisten sich zur Komposition dieser Variationsreihe zusammengefunden hätten und diese dann von Karges, als dem Jüngsten des Kreises, abgeschlossen worden wäre. Es sei dabei nicht übersehen, daß die letzte Variation, *Per fugas*, die Moser auch Karges zuspricht — vom Stil und Gehalt der Variation her wären keine Einwendungen zu machen — kein Signum trägt, wie auch die Variationen 8—9 und 14—17 unsigniert sind. Diese unsignierten Variationen jeweils, wie Moser es vornimmt, dem zuletztgenannten Meister zuzuweisen, liegt zunächst nahe. Nun haben wir aber solche Pasticcios, als der Zeit selbstverständlich eigen, mehrfach geklärt². Damit entfällt die Notwendigkeit eines Auftraggebers für diese Variationsreihe wie auch einer der Gründe, Karges als Intavolator anzusetzen, und damit wird überdies wahrscheinlich, daß die Autoren der unsignierten Variationen dem unbekanntem Schreiber nicht bekannt waren oder daß er vielleicht selbst der Autor ist. Die letzte Variation wäre demnach nicht mit Bestimmtheit für Karges zu retten.

Schwerer wiegt die Tatsache, daß die Teile B¹ und B³ offensichtlich überhaupt nicht von demselben Intavolator stammen. Das ist in Hand- und Tabulaturenschrift ganz offenkundig. Man vergleiche nur die Schreibung von *Variation* und *Variatio*. Ferner zeigt B³ in sich verschiedene Hände, wie die Betrachtung der Folios 1, 16, 27, 28, 31, die in der Handschrift alle differieren, ad oculos demonstriert. Es handelt sich bei der Notierung der Teile B¹ und B³, die uns hier wesentlich angehen — es sei wenigstens angedeutet, daß die übrigen B-Teile denselben Sachverhalt aufweisen — sicher also um mehrere Schreiber und bei der Fixierung von „*Allein Gott in der Höh*“ und „*O Mensch beweine*“ jedenfalls nicht um denselben Intavolator. Die Stücke können also auch zu verschiedenen Zeiten geschrieben sein, und das Datum des einen besagt nichts Unbedingtes für das Datum des anderen. Daß Karges einer der Intavolatoren von B³ und B¹ sein könne — sei es mit diesen, sei es mit anderen Stücken —, scheint, selbst wenn man das Datum 1628 generell gelten lassen will, schon wegen seiner großen Jugend zu diesem Zeitpunkt — er wäre eben 15 Jahre alt gewesen³ — unwahrscheinlich. Ein Fünfzehnjähriger hat kaum eine so ausgeschriebene, flüssige, fast fliegende Hand- und Tabulaturenschrift, wie Lynar B¹ und B³ sie entgegen den sonst häufigen, groben Kopistenhandschriften aufweisen.

Man könnte nun einwenden, eine so genaue Datierung, wie im Fall der MWCBM-Stücke, mit Angabe von Tag, Monat und Jahr könne nur der Komponist selber kennen, und sie sei der augenscheinliche Beweis dafür, daß Intavolator und Komponist identisch sein müßten. Das würde in unserem Fall bedeuten, daß der Meister MWCBM zumindest der Schreiber dieser Stücke und damit auch der Komponist aller anonymen sein müßte, die mit seiner Hand geschrieben sind. Erkennen wir nun zugleich mit Moser die Auflösung des Signums als M(agister) W(ilhelm) C(arges) B(erolinensis) M(archicus), die, einmal gefunden, etwas verblüffend Selbstverständliches für sich hat, an und lehnen gleichzeitig alle gemachten Einwendungen als nicht genügend stichhaltig ab, sprechen diese Stücke also Karges zu, so wäre eben nur die Variationsreihe mit der *W. Karges* signierten Variation von einem anderen Intavolator geschrieben. Auch dagegen aber spricht ein weiterer Sachverhalt.

Die Hs. Mus. Am. Bibl. 340 zeigt nämlich zu der *W. K.* signierten Fantasia ein eben so ausführliches Datum, und zwar „*die 13. July (1)664*“ (die 1 vor der 6 fehlt), aber ihrerseits eine von B³ wie B¹ völlig verschiedene Handschrift, hier eine plumpe Kopistenhand; es kann sich also trotz gleicher Datengenauigkeit in beiden Fällen unmöglich um denselben Komponisten als Schreiber handeln. Daß schließlich eine so feine Handschrift, wie Lynar sie in

² M. Reimann, *Zur Spielpraxis der Variation des 16.—18. Jahrhunderts*. Die Musikforschung, Jg. VII, 1954, S. 457.

M. Reimann, *Parodien und Pasticcios in norddeutschen Klaviertabulaturen*, Die Musikforschung, Jg. VIII, 1955, S. 265.

³ M. Reimann, Artikel *Karges*. MGG.

der Notierung von „*O Mensch beweine*“ zeigt, sich im Verlauf von 36 Jahren so zum Plumpen hin gewandelt haben könne, wie man vielleicht argumentieren möchte, verbietet sich von selbst. Eher müßte Lynar als die spätere Handschrift gelten, und an dieser Annahme hindern uns die Daten.

Sehen wir nun von dem speziellen Fall Karges ab, so ist die Übernahme eines Datums einer Hs. für weitere Stücke immer problematisch, selbst dann, wenn es sich einwandfrei um denselben Schreiber handelt, da dieser sich die Stücke unter Umständen zu sehr verschiedenen Zeiten zusammengetragen haben kann. Hier wird man die Differenzen aber immer geringer schätzen dürfen.

Noch entscheidender ist die Frage, inwieweit in all den Fällen, in denen, wie hier, der Intavolator des Stücks nicht zugleich auch der Komponist ist — und das dürfte am seltensten zutreffen und, wie wir gesehen haben, jeweils am schwierigsten zu beweisen sein — das Datum der Hs. überhaupt für das Datum des Stücks genommen werden oder auch nur mit ihm in engere Verbindung gebracht werden darf. Daß selbst genaueste Datierungen nichts zu besagen brauchen, ist nach dem Dargestellten zumindest zu befürchten. Der Intavolator mag mit ihnen vielleicht nur ein Lieblingsstück besonders haben kennzeichnen, einen bestimmten Meister ehren oder einen besonderen Tag, an dem er schrieb, festhalten wollen. Der zweite Fall z. B. liegt vor bei der Intavolierung des Magnificat von Matthias Weckmann durch Johann Kortkamp in Lüneburg KN 207¹⁹, wo mit aller Genauigkeit angegeben ist, „*Johan Kortkamp Anno 1664 14. July in Hamburg*“. Kortkamps Verehrung für seinen Lehrer Weckmann ist hinlänglich bekannt⁴. Daß dieser Brauch ganz allgemein in Übung war, beweist Kuhnau, der sich im *Musikalischen Quacksalber*⁵ darüber lustig macht, daß „*etliche Dorfschulmeister . . . unter alle ihre musicalischen, geschriebenen Sachen ihre Nahmen unterzeichnen, darum, weil sie solche abgeschrieben haben*“. Von dieser Seite kommen also keine Hilfen. Selbst in den Fällen also, in denen der Name des Komponisten unter Umständen zur Datierung hinzugesetzt ist, wie das z. B. vielfach in den Lüneburger KN-Tabulaturen statthat, empfiehlt sich höchste Vorsicht, da diese Angabe nur zu bedeuten braucht, daß der Schreiber die Komposition des genannten Komponisten zum genannten Zeitpunkt niedergeschrieben hat. Daraus folgt, daß man in allen Fällen, wo nicht völlig sicher erwiesen ist, daß Intavolator und Komponist identisch sind, das Datum der Hs. nur als den Termin anerkennen kann, zu dem das Stück intavoliert worden ist, es jedenfalls nie als Datum einer Komposition in praktische Ausgaben einsetzen sollte, da die Stücke immer älter sein können als ihre Niederschrift. Wir haben mit Gewißheit nie mehr als den Zeitpunkt ante quem vor uns.

Das bedeutet in unserem Fall, daß die MWCBM signierten Stücke auch älteren Datums sein können als 1628, was ihrer Stillage entgegenkäme, und daß die entsprechenden Variationen von Karges in der Variationenreihe später liegen können als sie, womit sie sich dem Alter von Karges mehr näherten. Moser selbst hat ja in der Datierung bereits zwei Jahre zugesetzt. Damit wäre zugleich die sehr verschiedene Stillage der MWCBM und WK signierten Stücke mehr geklärt. Während alle W. K(arges) signierten Stücke in Lynar wie in Am. Bibl. gleiche Satzweise zeigen und in den Formprinzipien übereinstimmen, differieren sie sämtlich beträchtlich zu dem Stil der MWCBM signierten Kompositionen, die denen von Lorenz am meisten angenähert sind, wie auch Moser betont. Hier scheint mir der nachhaltigste Beweis dafür zu liegen, daß es sich schwerlich bei beiden Signierungen um denselben Meister handeln kann. Die MWCBM signierten Stücke zeigen beide — auch hier folgen wir den Darlegungen Mosers — feine, flüssige, geradezu ausgezeichnete, vor allem den Satz tragende Koloratur, eine köstliche Spätblüte der Koloristenepoche (die Kolora-

⁴ Vgl. L. Krüger, *Johann Kortkamps Organistendironik*, Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte, Bd. XXXIII, Hamburg 1933.

⁵ J. Kuhnau, *Der musikalische Quacksalber*, 1700, hrsg. v. K. Benndorf, Berlin 1900. S. 82.

turen der älteren Kompositionen aus Lüneburg 208^{1 6}, deren Niederschrift später liegt, erscheinen dagegen fast grob), in Verbindung mit guter Kontrapunktik (man vergleiche die Vorimitation von „O Mensch beweine“) und vereinzelter, aber geschickter Teilnahme des c. f. an den nicht kolorierten Stimmen (ibidem). Dagegen zeigen die W. K. gekennzeichneten Stücke, hauptsächlich die in Am. Bibl., den typischen Satz und die typische Gestalt eines Kleinmeisters um die Jahrhundertmitte, d. h. kontrapunktisch-Scheidtsche Technik in Frobergerscher Lockerung, ohne wesentliche oder gar tragende Koloratur. Die Knappheit des Capriccios⁷, die Seiffert, dem wir nicht beipflichten, veranlaßte, das Stück für unvollständig zu halten — es kann sehr wohl in dieser Kurzform das Werk eines Kleinmeisters darstellen —, die inhaltliche Leere des Präludiums, gerade bei seiner respektablem Länge, die übliche dreiteilige Form der Fantasia mit ihren vielen, leeren Sequenzen und dem lockeren aber anspruchslosen Mittelteil sprechen für sich. Die Variationen innerhalb der Reihe „Allein Gott in der Höh“, die älter scheinen als die Kompositionen in Am. Bibl., sind die bei weitem besten Stücke. Vor allem gilt das für den guten, gefüllten Satz der letzten Variation, die nun aber wiederum nicht mit Bestimmtheit Karges zuzuweisen ist.

Auch hier muß noch einmal nachdrücklich der großen Jugend von Karges zu diesem Zeitpunkt gedacht werden. Die MWCBM gekennzeichneten Kompositionen würden für einen Fünfzehnjährigen eine fast genialische Tat bedeuten, von der in den W. K. signierten Stücken nichts oder doch nur wenig zu spüren ist. Dagegen wären die Variationen, die älter scheinen als die Stücke in Am. Bibl., einem Lernenden schon zuzutrauen, wenn man unbedingt am Datum um 1628 festhalten will. Die Annahme einer Weiterentwicklung aber von etwa frühen Werken in Lynar zu den etwa späteren in Am. Bibl. muß abgelehnt werden. Dazu ist die Differenz im kompositorischen Gehalt zwischen den MWCBM gekennzeichneten Stücken und denen in Am. Bibl. zu groß. Hier würde, wie gelegentlich der Handschrift, eher das Umgekehrte gelten müssen⁸. Hinter der Signatur MWCBM dürfte sich ein größerer Meister verbergen, als Karges ihn darstellt, es sei denn, es finden sich weitere Werke gleichen Formates von ihm, die diese Frühreife bestätigen könnten.

Eine letzte und erregendste Frage sei zuguterletzt noch gestreift. In unserer Untersuchung norddeutscher Parodien und Pasticcios⁹ erwiesen sich die Fassungen der einbezogenen B-Teile von Lynar jeweils als die reicheren und bedeutenderen, wobei wir dahingestellt sein lassen mußten, ob es sich hier oder in den Lüneburger Tabulaturen um die Originalfassungen handelte. Von dieser Sicht aus wäre es unbedingt möglich, daß der Schreiber entweder parodierte Fassungen der MWCBM-Stücke in seine Tabulatur eintrug oder daß er selbst — von der Handschrift her gesehen, ist er ein gebildeter Musiker — die Parodien vornahm. Im Fall der MWCBM-Kompositionen hätte er eine Vorlage — vielleicht seines Schülers Karges, um diesem eine Freude zu machen oder um ihm die Technik zu demonstrieren? — koloriert und zugleich den Satz gehaltvoller gestaltet. Von der Signierung wäre dann das MWC als „Magister Wilhelm Karges“ zu retten. Mit BM hätte der unbekannt Intavolator, so er mit dem Parodisten identisch ist, seine eigenen Initialen angefügt. Selbstverständlich kann mit Parodien auch bei den Variationen der Reihe „Allein Gott in der Höh“ gerechnet werden. Gerade die weniger bedeutenden Stücke wird der Parodist aufzufüllen bemüht gewesen sein. So würde sich der sichere Satz auch der Variationen, der immerhin für einen Fünfzehnjährigen bemerkenswert bleibt, erklären. Daß wir in Tabulaturen mit freiestem Verfahren der Intavolatoren rechnen müssen, hat sich ja erwiesen.

⁶ Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹, hrsg. von M. Reimann, Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36, Frankfurt 1957; man vgl. die Nrn. 2, 19, 20.

⁷ Organum, Orgel-Meister IV, Nr. 21, hrsg. von M. Seiffert; vgl. die entsprechenden Notizen.

⁸ Daß Koloriertechnik und kontrapunktische Setzweise sehr wohl von einem einzelnen Meister vertreten werden können — allein Scheidemann ist ein gutes Beispiel —, soll hier nicht etwa bestritten werden. Es handelt sich vornehmlich um das Format der Stücke und um die Tatsache, daß die W. K. signierten Kompositionen alle übereinstimmen.

⁹ S. Anm. 2.

Zu J. G. Naumanns *Duo für Laute und Glasharmonika*

VON RICHARD ENGLÄNDER, UPPSALA

In meiner Arbeit *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, die vor kurzem in der Jahresschrift der Universität Uppsala erschienen ist (Acta Universitatis Upsaliensis 1956; 5), ist S. 57 von einer Komposition für Laute und Glasharmonika die Rede, die aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammt. Das Stück, auf das schon Johannes Wolf in seinem *Handbuch der Notationskunde II* (1919; S. 94 und 102) hinwies, ist in französischer Lautentabulatur notiert (Reproduktion im Anhang meiner oben zitierten Arbeit). Der Titel lautet in der Handschrift: „*Wie ein Hirt sein Volck zu weiden, von Cappelmeister Naumann, Andante non troppo.*“ Wolf erwähnt das Stück, das sich früher in der Berliner Staatsbibliothek befand und jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrt wird, als eines der letzten Beispiele der Lautentabulatur und glaubt die Notierung auf Naumann selbst zurückführen zu können. Wie ich früher feststellte (S. 136 meines Buches), spricht vieles dafür, daß wir es dabei mit der Intavolierung einer bereits vorhandenen Vokalkomposition Naumanns zu tun haben und daß diese Intavolierung auf den Sohn des berühmten Lautenisten Sylvius Leopold Weiß: Johann Adolph Faustinus Weiß zurückgeht, der bis 1794 im Besoldungsetat der Dresdner Kapelle als kurfürstlicher Kammermusikus und Lautenist genannt wird.

Der Sachverhalt konnte inzwischen weiter geklärt werden. Es handelt sich in der Tat um das Arrangement eines Gesangsstücks, das jedoch nicht aus dem Bereich von Naumanns Kirchenmusik stammt, wie ich zunächst vermutete, sondern aus einer seiner Opern. Die Komposition ist identisch mit der Tenorarie des Ataliba aus dem dritten Akt der schwedischen Oper *Cora och Alonzo* (Text von G.G. Adlerbeth), mit der 1782 das neue kgl. Opernhaus in Stockholm eröffnet wurde. Das erwähnte Textzitat: „*Wie ein Hirt sein Volck zu weiden*“ entspricht mit einer kleinen Abweichung der Übersetzung von Johann Leopold Neumann, der bereits 1780 den Klavierauszug von Naumanns *Cora* mit deutschem Text und einer ausführlichen Einleitung herausgab¹. Es heißt daselbst

*Wie ein Hirt mein Volck zu weiden
Hast du, Gottheit, mir's vertraut:
O so sey, auf Ewigkeiten
Menschenwohl von mir gebaut.*

Leopold Neumann gehörte in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Naumanns engstem Freundeskreis in Dresden an, neben Elisa von der Recke, dem gräflichen Paar Brühl, Leopold Röllig, dem Vertreter der Glasharmonika, und dem genannten Lautenisten Weiß. Im Hause Leopold Neumanns war oftmals die Sängerin Duscheck aus Prag zu Gast, und L. Neumann selbst war während Mozarts bekanntem Dresdner Aufenthalt 1789 dessen Cicerone. Es ist offensichtlich, daß Mozarts Interesse für die Glasharmonika als Solo- wie als Ensembleinstrument bei dieser Gelegenheit neu belebt wurde².

¹ Näheres A. R. Engländer, *J. G. Naumann als Opernkomponist* (1922), S. 148 ff.

² Das Naumannsche Duo ist jetzt auch in Archiv-Produktion 37161 EPA vorhanden.

„Neapolitanischer Sextakkord“ oder Akkord der „Phrygischen Sekunde“? ¹

VON HERMANN STEPHANI, MARBURG/LAHN

Mit der Erkenntnis: „Musikalisch können alle akustischen Konsonanzen dissonieren“, hatte Jérôme Joseph Momigny 1818 (*Encyclopédie* II) nicht der Ton-, wohl aber der Musikpsychologie ein Tor weit aufgestoßen. Licht fällt da auf einen Weg, der bis zu Ernst Kurth und darüber hinaus führt. Die bisherige Harmonielehre, sagt Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, 1917, und *Romantische Harmonik und ihre Krise*, 1920), gleiche der geometrischen Beschreibung der Oberfläche eines Wassertropfens oder eines Weltkörpers, statt daß deren Kugelgestalt ursächlich abgeleitet werde aus den gravitierenden Kräften, aus denen die Kugelgestalt erst hervorgehe; die musiktheoretische Betrachtungsweise habe sich in Klangphänomenen verkrampft und das Ohr für das Unhörbare verloren; seien doch weithin Klangphänomene im Grunde verhaltene Bewegungsspannungen und der spätromantische Akkord oft mehr Drang als Klang.

Selbstverständliche Pflicht wird es für den Musiker bleiben, den akkordlichen Vertikalbeziehungen eindringlich nachzuspüren und der Erforschung ihrer funktionalen Gesetzmäßigkeiten die Bahn zu öffnen. Nicht minder jedoch besteht diese Pflicht auch gegenüber den in ihnen zur Auswirkung kommenden horizontalen Triebkräften, deren Anteil am Werden des Gesamtklangbildes es gilt, Erlebnis werden zu lassen. In der Physik ist die von der Antike überkommene Statik, die Wissenschaft von den Körpern, allmählich ersetzt worden durch eine Wissenschaft von den Kräftebewegungen der Materie. Auch in der Musik gewinnt der einzelne Ton seine eigentliche Bedeutung erst, wenn er die gestaltenden Innengewalten ins Bewußtsein hebt, wenn er zur Gestalterschließung und Wesensrechtfertigung des Erscheinungsbildes seinen Beitrag leistet. Der Versuch des Verf., in einem systematischen Aufriß *Stadien harmonischer Sinn-Erfüllung*² aufzuweisen, kreist um dieses Problem; auf ihn wird in Hasses Erwidern hier wie in den Mitteilungen des Max Reger-Instituts V und VI Bezug genommen. Darin heißt es: „Die einstimmige Tonleiter der Griechen und ihre Ästhetik waren für Regers Zwecke nicht brauchbar“; eine Sinnedeutung der griechischen und mittelalterlichen Tonarten könne geradezu „irreführen“.

Wie, wenn sich gerade hier umfassendere Zusammenhänge auftun, wenn man geneigt sein könnte, von einem gemeinsamen Kulturerbe an diatonischen Ganz- und Halbtonfolgen zu sprechen, wie es in der Vierton-Reihen-Gliederung von drei ihrer Skalenanordnungen mit erstaunlicher Plastik in Erscheinung tritt:

1. im Symmetriegebilde des Griechisch-Phrygischen, d. i. dem Mittelalterlich-Dorischen,
2. im federnd sich aufschwingenden Griechisch-Lydischen, d. i. dem Jonischen der Renaissance (unserem Dur),
3. in dem diesem polar gegengeordneten schwerebelasteten Griechisch-Dorischen, d. i. in dem im Mittelalter wie heute noch so benannten Phrygischen.

Alle drei erweisen sich in der Klarheit ihres Aufbaus wie in der Dichte ihres seelischen Gehaltes als einander ebenbürtig. Wahrscheinlich nordischen Ursprungs, strahlten sie zur Zeit der dorischen Wanderung nach Hellas aus, erhielten hier das Gastgeschenk logischer Durchbildung und Systematisierung und strahlten im christlichen Mittelalter wieder nordwärts zurück.

Sollte durch all den Wandel der Stile seitdem nicht eine Einheit der melodischen Grundlage erkennbar geblieben sein, sollten ureigene Ausdruckswerte älterer Epochen nicht in späteren zu neuem Aufblühen gelangen? Ein letztes Erinnern an einstigen gemeinsamen melodischen Grundbesitz dürfte doch kaum so verblaßt sein, daß in mittelalterlich-phrygischen

¹ Zu Karl Hasses Entgegnung in Jg. X, S. 295 f. — Hiermit schließt die Schriftleitung diese Diskussion ab.

² Mf. Jg. IX, S. 432 ff.

Weisen wie „Aus tiefer Not“, „Christus, der uns selig macht“, „Mein Gemüt ist mir verwirret“, daß in Schütz' *Johannespassion* nicht eine unvertauschbar geprägte Uranlage zu spüren wäre, trotz Bevormundung der letzten dreieinhalb Jahrhunderte durch das Dur- und Moll-Bewußtsein. Wäre solch ehrwürdiges melodisches Urgut so restlos erloschen, daß eine musiktheoretische Gesinnung dort, wo es im „Neapolitaner“ von neuem aufklingt, einzige Zuflucht fände in „Tiefalteration der Moll-Unterdominante mit dem frei eintretenden Vorhalt der VI vor der V“, „Chromatischer Vertiefung“ oder gar „Modulation“? Verleugnete das Gefühl für innere Verwandtschaft mit jenen zeitlosen Werten sich so völlig, daß man für die Namengebung sich mit der historischen Fehlableitung von der neapolitanischen Opernschule zufriedenzugeben vermochte, statt etwas vom Wesen und Sinngehalt der Sache zu ahnendem Erleben werden zu lassen?

Es war der gleiche Pol reflektierenden Sichverhaltens, der auch Richard Wagner bestimmte, den Charakter der Tonarten (dessen psychologischem Nachweis des Verf. gleichnamige Schrift, 1923, dient) zu leugnen und für eine Chimäre zu erklären, denselben Wagner, der vom Pole intuitiv-schöpferischen Sich-Verhaltens her Lohengrin durch eine Sphäre des A-dur, Elsa durch eine des As- und B-dur, König Heinrich durch C-dur, Ortrud und Telramund durch fis-moll charakterisierte, von Funden tonartlicher Ergiebigkeit im „Ring“ ganz zu schweigen. Schöpferische Genien dürften sich der Sorge vor dem Anschein theoretischer Einseitigkeit enthoben wissen, Reger zumal angesichts seiner theoretischen Lehr-erfolge.

Wie sehr gerade er sich der Gemütswirkung des „Phrygischen Akkordes“ intuitiv-schöpferisch mächtig erwies, bezeugen ja die Werkzitate in den „Sinnverwirklichungs-Stadien“; kaum ein anderer Meister wird als Kronzeuge und Eideshelfer für diese Gemütswirkung darin so häufig beschworen wie — Max Reger.

Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Musik in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(2. Fortsetzung)²⁰

Mit der imposanten Zahl von 492 Seiten legt Jean Jacquot das Resultat der vom 8. bis 13. Juli 1955 in der Abtei von Royaumont, der weltbekannten Stätte internationaler Begegnungen, abgehaltenen Tagung über die Feste der Renaissance (*Les Fêtes de la Renaissance*) vor, und der Umstand, daß der Berichtsband auf dem Einbanddeckel dem Titel eine I hinzufügt, belehrt uns, daß man in einem Colloque international mit dem Thema nicht fertig geworden ist und daß demnach noch ein zweites zu erwarten war. Es hat mit dem Thema *Les Fêtes à l'époque de Charles-Quint* als „Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance“ vom 2. bis 7. September 1957 in Brüssel stattgefunden^{20a}.

An dieser Stelle zu betonen, wie umfassend und wie kompliziert ein solches Thema ist, wäre höchst überflüssig. Auch die Tatsache, daß an einem Colloquium über Renaissancefeste sehr viele Nichtmusikhistoriker teilnehmen müssen, ist klar. Ja, man muß sich wohl auch fragen, ob der Beitrag der Musikwissenschaft zu diesem Thema nicht relativ bescheiden ausfallen müßte. Schließlich sind die Feste der Renaissance keine Musikfeste gewesen, sondern die Musik hat bei ihnen doch nur eine mehr oder weniger dienende Rolle gespielt. Ein Renaissancefest konnte, wenn es besonders gut gelungen war und unter der Ägide eines „echten“

²⁰ Vgl. auch Jg. X, S. 408 ff. und 547 ff.

^{20a} Ein gedruckter Bericht liegt (Januar 1958) noch nicht vor.

Kunstförderers stattfand, wohl so etwas wie ein „Gesamtkunstwerk“ werden. Gerade darin aber zeigt sich dann deutlich, daß die Musik keine autonomen Leistungen zu zeigen hatte, sondern in gewissen Fällen allenfalls *par inter pares* war, meist wohl noch bescheidener sein mußte. In den 32 (!) Vorträgen des Colloquiums — Jacquots Einleitung miteingerechnet — sprechen mehr als zwei Drittel der Redner über nichtmusikalische Themen, und selbst die Musikhistoriker müssen gelegentlich in die Breite der allgemeinen historischen Festprogramme gehen, weil die Musik in manchen Fällen nur ein Attribut unter mehreren war. Der Referent darf — nach dem verhältnismäßig unbefriedigenden Ergebnis der *Entretiens d'Arras* über *La Renaissance dans les provinces du Nord* — dieses Mal einen Teil seines generellen Urteils vorweg kundtun, indem er dem Pariser Centre National de la Recherche Scientifique bescheinigt, daß das Niveau des Colloquiums von Royaumont unvergleichlich einheitlicher ist als das der Arraser Tagung, bei der Hervorragendes neben Indiskutablen stand.

Ein anonymes Vorwort entledigt die Veranstalter ihrer vielen gesellschaftlichen Verpflichtungen, d. h. sie bedanken sich bei allen Förderern des Colloquiums. Dann nimmt Jean Jacquot das Wort zu einem angesichts des Themas der Tagung sehr sinnvoll als *Joyeuse et triomphante entrée* bezeichneten, grundsätzliche Fragen, aber auch das spezielle Thema berührenden Einleitungsvortrag das Wort. Man muß ihm einmal *expressis verbis* bescheinigen, daß er offensichtlich der rechte Mann am rechten Platze ist, ein allseitig gebildeter, am Thema „Renaissance“ lebhaft interessierter Mann mit nicht alltäglichen historischen Kenntnissen, dazu ein umsichtiger und taktvoller (sogar diplomatischer) Veranstalter. Wenn das Wort „Manager“ nicht so abgegriffen und durch James Burnhams Buch *The Managerial Revolution* (deutsch: *Das Regime der Manager*) fast schon verpönt wäre, Jacquot könnte man es als Ehrentitel verleihen. (Wie sollte sich übrigens Wissenschaft in einer Welt der „managements“, der Verwaltungs„akte“ und der Interessenverbände — vom alles Individuelle mehr und mehr aufsaugenden Staat ganz zu schweigen — anders behaupten, als indem sie selber „Manager“ hervorbringt? Außerdem sind solche Personen nicht erst eine Erfindung des 20. Jahrhunderts; auch die *principi del rinascimento* haben sich eines „organisatorischen Typus“ bedient, den wir heute als „Manager“ bezeichnen würden. Und auch diese „Manager“ zeichneten sich vor ihren Auftraggebern meist dadurch aus, daß sie vielseitiger gebildet und klüger waren als diese. Im übrigen schreien bekanntlich gerade die am lautesten nach dem Manager, um sich seiner Fähigkeiten und Bemühungen zu bedienen, die ihn am stärksten herabzusetzen suchen.) Bescheinigen wir also Jacquot gern, daß er ein hervorragender Manager ist, ohne den auch diejenigen, die sich in Royaumont über die Feste der Renaissance nach Herzenslust auslassen konnten, vermutlich ein Manuskript mehr in den Schreibtisch hätten legen bzw. sich mit der Skizzierung ihrer Gedankengänge in einem Konzept hätten begnügen müssen!

Um sich nicht wiederholen zu müssen, muß man noch hervorheben, daß zu einzelnen Artikeln hervorragendes Bildmaterial auf Kunstdrucktafeln gebracht wird. Das ist eine Fundgrube für Kunst- und Kulturhistoriker im engeren Sinne, aber auch für den Musikhistoriker, sofern dieser ja auch Kulturgeschichte betreibt und sofern man immer im Auge behält, daß in den Festen der Renaissance die Musik auch dann ihren Platz gehabt hat, wenn davon in den Chroniken, Rechnungen und Libretti nicht ausdrücklich die Rede ist. Daher kann ein Bericht über das Colloquium von Royaumont sich auch nicht darauf beschränken, nur die „eigentlich“ musikgeschichtlichen Beiträge zu erwähnen. Gewiß ist eine musikwissenschaftliche Zeitschrift nicht der Ort, an dem man Einzelheiten aus Referaten mitteilen kann, in denen gar nicht von Musik die Rede ist; aber die Themen und Verfasser dieser Referate sollen doch — wie das schon beim Bericht über die *Entretiens d'Arras* geschehen ist — genannt werden, damit der interessierte Musikforscher sich notfalls über den Inhalt der Studien an Ort und Stelle informieren kann.

Den Beginn macht Antoinette Huon von der Pariser Nationalbibliothek mit *Le Thème du Prince dans les entrées parisiennes au XVIe siècle* (S. 21—28). In der Studie wird die Bedeutung der Legende vom goldenen Vlies herausgestellt, über die in der anschließenden Diskussion noch allerlei gesagt wird. — Dann spricht V. L. Saulnier von der Sorbonne über *Sebillet, Du Bellay, Ronsard. L'Entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550* (S. 31—58). Die Arbeit ist reich mit Nachweisen aller Art ausgestattet. — Erst Frances A. Yates vom Warburg Institute kommt in ihrem Referat *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571* (S. 61—82) auch kurz auf die Frage zu sprechen, ob bei den von ihr untersuchten Einzugsfeierlichkeiten nicht auch musikalische Darbietungen Platz gefunden hätten. Sie meint (S. 78), es sei fast unausweichlich gewesen, daß Baïf und die Akademie einige „spectacles en musique“ geboten hätten, da die Majestäten sich nach dem Bankett in das Palais zurückgezogen hätten, wo am Abend „plusieurs belles et magnifiques masquerades“ vorgeführt worden seien. So seien diese Feierlichkeiten die ersten gewesen, bei denen am Hofe musikalische Schauspiele aufgeführt worden seien — und zwar nach Baïfs Theorien — und die dann schließlich auf das berühmte *Ballet comique de la reine* hingeführt hätten²¹. In der Diskussion stellt die Verfasserin ausdrücklich fest, daß die städtischen Rechnungen nur von Pfeifern und Hautboisspielern reden, die auf dem Triumphbogen musizierten. Sie glaube aber, daß die Musik hauptsächlich beim Bankett eine wichtige Rolle gespielt habe. Man sieht, wie wenig handgreifliche Ergebnisse für die musikgeschichtliche Bedeutung solcher Feste sich aus den Dokumenten gewinnen lassen. Winzige und winzigste Bausteine müssen zusammengetragen werden, und auch dann noch bleibt der Hypothetik das Feld fast ganz überlassen.

Ein etwas umfassenderes Gebiet behandelt Raymond Lebègue von der Sorbonne: *Les Représentations dramatiques à la cour des Valois* (S. 85—90). In sehr konzentrierter Form entwirft er ein Bild von den Aufführungen, bei denen auch die Musik öfter zu Wort gekommen ist. Aus Textbüchern und Bildern gewinnt Lebègue die Erkenntnis, daß musikalische Elemente häufig zu finden sind, obwohl von all der Musik, die bei den Komödien und Tragödien am Hofe der Valois erklingen sein muß, nichts erhalten geblieben ist. Sie habe ihren Platz in den tragischen Chören und in den Intermedien gehabt. Das ist keine allzu große Bereicherung unserer Kenntnis, und auch die Diskussion, die einige bekannte Musikhistoriker auf den Plan gerufen hat, bringt uns nicht viel weiter. Das liegt jedoch in der Materie begründet und ist nicht Schuld des Referenten. Immerhin ist es interessant, zu vernehmen, daß die Begleitung der Chöre in den Schauspielen humanistischer Antike-Nachahmung entsprang, indem man sich auf ein Horaz-Zitat stützte, das von der Flöte als dem Instrument der Chorbegleitung spricht. — Zwei thematisch engstens miteinander verknüpfte Referate können hier nur erwähnt werden. Sie sind zwar hochinteressant, für die Musikgeschichte jedoch ganz unergiebig. Jean Ehrmann behandelt *Les Tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence* (S. 93—98), und an seine Ausführungen schließt sich eine ausgesprochen kunst- und kulturhistorische Aussprache an. — Pierre Francastel, „Directeur d'Etudes à l'Ecole des Hautes Etudes“, welchen Titel man bekanntlich nur unzureichend übersetzen könnte, spricht über *Figuration et spectacle dans les tapisseries des Valois* (S. 101—105). Das auf einem Wandteppich dargestellte Orchester, das er nur nebenbei erwähnt, kommt in einem späteren, rein musikgeschichtlichen Referat wieder in unser Blickfeld.

Dann eröffnet Leo Schrade von der Yale University (neuerdings in Basel tätig) eine Gruppe dreier speziellen musikalischen Problemen gewidmeter Referate mit einer breit angelegten und sehr fundierten Studie über *Les Fêtes du mariage de Francesco dei Medici et*

²¹ Beweisen lassen sich solche Hypothesen auch nicht annähernd, solange wir keinerlei musikalische Belege besitzen. Auf diese Tatsache machen auch verschiedene andere Autoren im vorliegenden Colloquiumsbericht aufmerksam.

de Bianca Cappello (S. 107–131). Schon der Umfang der Arbeit deutet an, wie intensiv Schrade das Thema behandelt, und wie bei allen solchen auf breiter Basis aufgebauten und mit philologischer Akribie durchgeführten Untersuchungen, so kann man auch hier nur Umriss wiederzugeben versuchen oder einige charakteristische Einzelheiten zitieren. Da man also über den Inhalt der Arbeit nur ungenügend berichten kann, muß man sie dem intensiven Studium des Lesers dringend empfehlen. Schrade weist nach, daß Vincenzo Galileis leider nur in einem Stimmbuch (Tenor) erhalten gebliebene Sammlung *Primo Libro de Madrigali a quatro et cinque voci* von 1574, die Bianca Cappello gewidmet ist, zu beinahe einem Drittel auf Texte komponiert ist, die in einem seltsamen Manuskript aus dem Besitz eines Grafen Paolo Galletti vorkommen. Diese Handschrift könnte teilweise Autograph von der Hand Francescos de' Medici und Biancas sein, muß jedenfalls in ganz besonderen Beziehungen zu dem Paare gestanden haben. Eine ältere Publikation von Gedichten aus diesem *Codice della Torre al Gallo* gibt leider nicht die Incipits aller Dichtungen an. Schrade vermutet aber — und wohl auch mit Recht —, daß noch mehr von den 33 Madrigaltextrn aus Galileis opus in dem Codex zu finden seien. Die Beziehungen zu Galilei könnte Giovanni dei Bardi vermittelt haben, der sowohl zum engeren Kreise um Francesco als auch zu den Gönnern des Komponisten gehörte. Solcher interessanter Einzelheiten findet man in den Referaten noch viele. Schrade kann einen ganzen Katalog von Kompositionen auf Huldigungsgedichte für das Paar Francesco-Bianca geben, aus dem weitere Angaben als die über Galileis Sammlung — die als Muster für alle übrigen gelten mögen — an dieser Stelle nicht gemacht werden können. Besonders eingehend beschäftigt sich der Autor mit Piero Strozzi, von Giulio Caccini gesungenem Madrigal zu dem „*Carro della Notte*“, der bei den Hochzeitsfeierlichkeiten unter den vielen Wagen mit allegorischen Darstellungen war. Auf das Stück hat Ghisi bereits 1939 in seiner Studie *Feste Musicali della Firenze Medicea* aufmerksam gemacht. Indessen ist der „*Carro della Notte*“ nur einer von den vielen, die Schrade mit souveräner Beherrschung der Materie — der verschiedenen Seiten dieser Materie, müßte man eigentlich sagen, — behandelt. — Hält sich dieser hervorragende Beitrag zum Thema des Colloquiums, in dem an einem besonders aufschlußreichen Hochzeitsfest der Usus der Renaissance demonstriert wird, von allen über den Stoff hinausgehenden Hypothesen und Interpretationen fern, so verfällt D. P. Walker vom Warburg Institute in seinem Beitrag über *La Musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme* (S. 133–144) in denselben Fehler, der schon seine früheren Veröffentlichungen zur Frage des musikalischen Humanismus so problematisch macht. Er übersieht beharrlich, daß der Humanismus im eigentlichen Sinne in Italien und — wenn auch später, so doch nicht so spät wie in Frankreich und England — in den deutsch- bzw. niederländisch-sprachigen Ländern viel früher wirksam war, als er es darstellt, und vor allem die polyphone Musik der sogenannten Niederländer (und ihrer Gefolgsmänner) vor Augen gehabt hat²², daß man also mit sehr viel mehr Berechtigung die Frage stellen muß, ob nicht bei Obrecht, Josquin und Willaert — um nur diese Großmeister herauszugreifen — Tendenzen des musikalischen Humanismus realisiert worden seien, statt daß man in der Monodie und der Affektgebundenheit des späten Madrigals „den“ musikalischen Humanismus par excellence sucht. Mit den paar Theorien à la Vicentino etc. kann man das umfassende Problem nicht annähernd erfassen. Darum wundert sich Walker auch (S. 135) über die Weisen von Instrumentaltänzen, „où l'on ne trouve aucune trace d'influence humaniste“, und über Soli, „où celle influence est au moins très douteuse“. Natürlich, wenn man eine etwas allzu glatt aufgehende Rechnung wünscht, dann passen immer einige historische Fakten nicht hinein. Es gibt „den“ musikalischen Humanismus wohl kaum in der Reinheit, die Walker

²² Um die Diskussion an dieser Stelle nicht zu weit zu treiben, sei auf den von Walkers Anschauungen völlig abweichenden Versuch einer Lösung des Problems in MGG verwiesen (Artikel *Humanismus B. Humanismus und Musik*; Verf. H. Albrecht).

so gern finden möchte, aber wenn er den allgemeinen Humanismus nicht nur bei seinen späten italienischen Theoretikern studieren würde, sondern bei den wahren Humanisten des Quattrocento oder des deutschen und niederländischen 16. Jahrhunderts (also gewissermaßen von den frühen Quattrocento-Humanisten über Poliziano bis zu Erasmus von Rotterdam, Glarean, Celtis und den deutschen Ludimagistri), und wenn er nicht die Abneigung gegen die Verwendung des Stilbegriffs „Renaissance“ in der Musikgeschichte bis zu einer Art von musikalischer Renaissancephobie steigerte, dann würde er sich selbst vor all den gewaltsamen „Nachweisen“ humanistischer Eigenheiten bei Andrea Gabrieli, den frühen Monodisten, den ersten Opernmeistern e tutti quanti bewahren. Trotz vieler gut beobachteter Einzelheiten krankt eben auch dieser Beitrag an der einseitigen und historisch — nicht etwa nur geistesgeschichtlich — bedenklichen Verlagerung der Verbindung Humanismus-Musik in das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert, an der Ausschaltung der niederländischen und deutschen Meister der Jahrzehnte vor und nach 1500, aber auch der italienischen Frottolisten, kurz, der Zeitgenossen und Anhänger der großen Humanisten schlechthin. 1589, das Jahr der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand I. mit Christine von Lothringen, liegt eben doch — wenn man einmal etwas vergrößern will — für eine umfassende Beurteilung des Problems „musikalischer Humanismus“ ein Jahrhundert zu spät. Was 1489 an neuen Beziehungen zwischen Text und Musik zu wachsen begann, gibt mehr Aufschluß. — Eben die Heirat des Jahres 1589 mit ihren berühmten Intermedien hat auch der bekannte Musikforscher Federico Ghisi von der Universität Florenz zum Anlaß genommen, einige wertvolle Beobachtungen mitzuteilen: *Un Aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour Médicéenne et le développement des courses masquées et des ballets équestres durant les premières décades du XVIIe siècle* (S. 145—152)²³. Mit lebhaftem Interesse nimmt man zur Kenntnis, daß es dem Autor wieder einmal gelungen ist, ein bisher als verschollen betrachtetes Stück zu identifizieren. Es handelt sich um das vierte Intermedium, in dem eine Zauberin mit Instrumentalbegleitung singt, und zwar einen Text, der nach Auskunft des Librettos von Giulio Caccini komponiert war. In dem Ms. Magliabecchi 66 der Florentiner Biblioteca Nazionale, in dem er schon zwei Bruchstücke aus Peris *Dafne* entdeckt hat, hat Ghisi auch die Musik zu diesem Stück gefunden. Er teilt sie hier mit (S. 148/49); es handelt sich um die charakteristische, virtuose Gesangsleistungen verlangende frühe Monodik, und Ghisi bemerkt mit Recht, wie verwandt die Melodie mit den *Nuove Musiche* ist. Mit François-Georges Pariset von der Faculté des Lettres in Bordeaux kommt dann ein Kunsthistoriker zu Worte; er verbreitet sich über *Le Mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Mantoue (1606)* (S. 153—186). In diesem anspruchsvollen und umfangreichen Beitrag handelt es sich um eine ausgesprochen kunstgeschichtliche Studie von hohem Wert, aus der man eine Fülle von Anregungen aller Art schöpft, zumal sie mit besonders schönen und für den normalen Liebhaber der bildenden Künste bisher unbekanntem Bildern ausgestattet ist. Außerdem aber betont Pariset zwar stark das Element des äußeren Eindrucks, z. B. der Kleidung, der Dekorationen etc., wie das auch ganz selbstverständlich ist, er vergißt jedoch nicht, das Musikalische wenigstens zu erwähnen. So kann man über alle Anteilnahme an den höchst aufschlußreichen Darlegungen zu den Hochzeitsfeierlichkeiten hinaus auch einige Notizen zur musikalischen Ausgestaltung der Feste

²³ Auf die Tatsache, daß man bei den Colloquia über Renaissance und Renaissance-Musik sehr oft die Grenze zum Barock überschreitet, ist bereits vom Schreiber dieser Zeilen mehrmals hingewiesen worden. Auf den grundlegenden Unterschied zu der hauptsächlich von Curt Sachs geprägten Auffassung der deutschen Musikwissenschaft über den Inhalt des Begriffs „Barockmusik“ braucht man an dieser Stelle nicht näher einzugehen; verwiesen sei auf F. Blume, Artikel *Barock* in MGG. Die Angemessenheit der Wortkoppelung „*Barockmusik*“ ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, daß der Barock ein eminent und vorwiegend musikalischer Stil ist, wovon etwa die Fülle der süddeutschen Barockkirchen beredetes Zeugnis ablegt. Dagegen könnte man im allgemeinen Stil der Renaissance, etwa in der Cappella Pazzi, in San Lorenzo oder in Santo Spirito zu Florenz gerade das Musikalische nur schwer entdecken. Diese Antithese sei hier nur angedeutet; es lohnt sich wohl, darüber einmal intensiver zu forschen.

machen. — Der bereits bei den *Entretiens d'Arras* mit einem sehr anregenden Referat erwähnte Kunsthistoriker Jacques Vanuxem²⁴ steuert dieses Mal eine ebenso ausgezeichnete Arbeit über *Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses devises* (S. 191—201) bei. Er leitet die „carrousels“ von den alten Tournieren ab. Das von ihm speziell behandelte fand in Paris zur Hochzeit des Königs Ludwig XIII. mit Anna von Österreich, Infantin von Spanien, und zur Heirat Elisabeths von Frankreich mit dem Infanten von Spanien statt. Auch diese Studie, die in manchem an die bekannte, größere Arbeit von Irmgard Becker-Glauch über *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*²⁵ erinnert, wenn sie dieser auch an intensiver Behandlung der musikalischen Seite des Themas nicht zu vergleichen ist, vergißt Hinweise auf musikalische Verknüpfungen nicht. Allein die interessante Rolle der Roßballette in der Musikgeschichte drängt den Musikhistoriker zur Lektüre eines Artikels, in dem von Pferdequadrillen u. ä. die Rede ist. In der Diskussion werden Fragen aus allen möglichen Interessenrichtungen gestellt, wobei man von der Frage, woher das Wort „carrousel“ komme — Ghisi erklärt es für italienischen Ursprungs („carosello“) —, bis zur Türkenmusik bei Gluck und in Mozarts *Entführung* gelangt.

Mit Befriedigung stellt man dann fest, daß der ebenso begabte und tüchtige wie fleißige François Lesure von der Pariser Nationalbibliothek auch bei diesem Renaissance-Colloquium nicht gefehlt hat. Wie alle seine Studien, so ist auch sein Beitrag über *Le Recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620)* (S. 205—219) nicht nur eine saubere und solide bibliographische Arbeit, sondern zeigt auch wieder einmal, mit welcher Konzentration der bekannte Forscher sich über Fragen zu äußern vermag, die man nur auf Grund einer weitgespannten musikhistorischen Bildung behandeln kann. Die Handschrift des Michel Henry ist selbst verschollen, aber es gibt eine „analyse assez précise“, die im 18. Jahrhundert angefertigt worden ist und aus der man den Inhalt rekonstruieren kann. Lesures Studie ist besonders wertvoll, weil sie eine chronologische Ordnung des Inhalts der Sammlung Henry gibt. — Der am Conservatorio Santa Cecilia in Rom lehrende Gino Tani hat einen ziemlich weit ausgreifenden und sehr gut fundierten Artikel *Le Comte d'Aglié et le ballet de cour en Italie* (S. 221—232) beige-steuert. Es geht ihm darum, überkommene und ständig wiederholte Irrtümer zur Geschichte des Balletts — und damit auch der musikalischen Bühnenkunst — auszuräumen und nachzuweisen, daß am Hofe von Savoyen bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Ballettkultur blühte, wie sie zu dieser Zeit kein anderer Hof aufzuweisen hatte. Philippe d'Aglié, Sproß eines alten piemontesischen Adelsgeschlechts, Jesuit, fruchtbarer Theaterdichter sowie Historiker der Hoffeste, Aufführungen und Ballette des savoyardischen Hofes, ist mit drei Abhandlungen aus dem letztgenannten Stoffgebiet ein wichtiger Zeuge für die Entwicklung des Balletts. Das Erstaunliche ist — wie auch in der Diskussion betont wird —, daß ein kleiner Hof eine solche Blüte der Ballettkunst hervorgebracht hat. — Ist Tanis Studie auch musikgeschichtlich aufschlußreich und wichtig, so beschäftigt sich Jean Roussel von der Universität Genf mit einem weit weniger die Geschichte der Musik streifenden Thema: *L'Eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580—1640)* (S. 235—244). Der Titel zeigt deutlich an, worum es sich handelt. Der Verf. weiß seinem Thema allerlei kulturhistorisch Interessantes abzugewinnen. — Auch der nächste Beitrag *Les Feux d'artifices en France de 1606 à 1628* (S. 247—254) von Marie-Françoise Christout, einer Mitarbeiterin des Centre National de la Recherche Scientifique, gehört in das Gebiet der Geschichte einzelner Kultur- bzw. Zivilisations-

²⁴ Vgl. Jg. X, S. 551.

²⁵ Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung. Heft 6. Kassel und Basel, 1951, Bärenreiter-Verlag.

erscheinungen. Er bringt dem interessierten Fachmann sicherlich viel Neues, kann jedoch an dieser Stelle nicht gewürdigt werden.

Für den Musikhistoriker aufschlußreicher sind die beiden nächsten Artikel. Denis Stevens von der University of California in Los Angeles spricht über *Pièces de théâtre et „pageants“ à l'époque des Tudor* (S. 259—264). Was „pageants“ sind, erläutert er an Hand des Referats seines nach ihm erscheinenden Kollegen Robertson (s. u.). Es handelt sich demnach um Schauspiele, die vorwiegend aus mythologischen oder allegorischen lebenden Bildern bestehen, im Laufe eines Festes dargeboten werden und durch ein berühmtes Ereignis angeregt sind. Sie haben also eine fortlaufende, dramatische Handlung. Stevens kann zahlreiche Musiker nennen, die bei solchen Spielen mitgewirkt haben; außerdem weist er auch eine Reihe von Liedern nach, die in den Stücken eine Rolle gespielt haben. Der Beitrag ist knapp und inhaltsreich, d. h. er informiert auf beste Art und Weise. — Ausführlicher setzt sich mit dem Stoff Jean Robertson auseinander, in seinem Referat *Rapports du poète et de l'artiste dans la préparation des cortèges du Lord Maire (Londres 1553—1640)* (S. 265—277). Aber er wendet sich besonders den Fragen der Autoren und „Regisseure“ zu, wenn man seine Darlegungen einmal etwas laienhaft und stark vergrößert charakterisieren will. Verglichen mit Stevens' Studie, liefert sein Beitrag gewissermaßen das allgemeine, breite Fundament für denjenigen, dem an der Erhellung der musikalischen Seiten des feierlichen Geleits für den Lord-Mayor gelegen ist, also für den Leser der Referats von Stevens. — Glynne Wickham von der theatergeschichtlichen Abteilung (*Department of Drama*) der Universität Bristol geht wieder auf ein einzelnes Ereignis ein: *Contribution de Ben Jonson et de Dekker aux fêtes du couronnement de Jacques 1er* (S. 279—283), gibt also ein kurzes, literarhistorisch und theatergeschichtlich wichtiges Resumé von Forschungsergebnissen, die offenbar auf intensiver Untersuchung der Krönungsfeierlichkeiten für Jacob I. beruhen.

Mitten in die Musik zu den „masques“ Jonsons führt uns dann John P. Cutts vom Shakespeare-Institut in Stratford-upon-Avon, indem er sich ganz auf *Le Rôle de la musique dans les masques de Ben Jonson et notamment dans Oberon (1610—1611)* konzentriert (S. 285—302). Der Beitrag ist außerordentlich stoffreich, so daß man mit der Aufzählung von einzelnen Ergebnissen — sofern man dem Leser dieses Berichts ein einigermaßen klares Bild von der Studie geben wollte — schon aus Raumangel völlig scheitern würde. Die Musikforscher, besonders die Spezialisten für frühe Monodie und Anfänge der Oper, sollten sich diesen Artikel nicht entgehen lassen, zumal Cutts zwei Instrumentalstücke von Robert Johnson und eine Monodie von Alfonso Ferrabosco mitteilt. — Wieder in literarhistorische Zusammenhänge führt uns D. J. Gordon von der Universität Reading mit seinem Referat *Le „masque mémorable“ de Chapman* (S. 305—315). Der Beitrag dürfte vor allem für Fragen der englischen „Weltanschauung“ um 1600 von Belang sein. Das kommt in der Diskussion besonders deutlich zum Ausdruck, da Jean Jacquot einen erstaunlich detaillierten und mit Zitaten belegten Zusatzexkurs dazu gibt.

Besonders wichtig zur Klärung der Begriffe „Renaissance“ und „Humanismus“ ist das Referat von Frederick W. Sternfeld von der Universität Oxford über *Le Symbolisme musical dans quelques pièces de Shakespeare présentées à la cour d'Angleterre* (S. 319—331). Es handelt sich besonders um Shakespeares *Sturm* und *Cymbeline*, aber auch um das *Wintermärchen* und den *Perikles*. Über das Sachliche der Sternfeldschen Ausführungen ist nur Gutes zu sagen. Die Deutung der „ideologischen Phänomene“ — wie ich diese Art der Interpretation nennen möchte — kann man dagegen nicht widerspruchslos hinnehmen. Dem Leser dieser Zeilen wird sicherlich sofort klar, auf wie schwankendem Boden wir uns mit dem Autor befinden, wenn man die Frage stellt, was denn eigentlich der *Sturm*, die *Cymbeline* und das *Wintermärchen* überhaupt noch mit der Renaissance zu tun haben. Daß sich Verbindungen zu antiken Vorstellungen und Theaterformen feststellen lassen,

beweist gar nichts. Wie schon öfter bemerkt, ist die Theaterliteratur des Barock — oder, wenn man diesen Begriff der bildenden Kunst reservieren will, des 17. Jahrhunderts — von antiken Stoffen und von Nachahmungen antiker Vorbilder, soweit man sie sich zurechtlegte, in einem solchen Maße durchsetzt, daß man diese Eigenheiten absolut nicht als Stilkriterien bezeichnen darf. Das dürfte erst recht einleuchten, wenn man an die uralte Tradition der Hochachtung vor der griechisch-römischen Klassizität denkt, die seit der sogenannten karolingischen Renaissance nie ganz abgerissen ist und über einen geradezu unerreicht gebliebenen Höhepunkt im 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart intensiv lebt und wirkt. So weit, so gut! Sternfeld bemerkt aber — unter Anlehnung an die Ergebnisse der Arbeiten des bedeutenden englischen Literaturhistorikers E. K. Chambers²⁶ — sehr mit Recht, daß in den bereits genannten Werken Shakespeares das Element des „Romanesken“ eine entscheidende Rolle spiele und mit dem der Gelehrsamkeit bzw. Gelehrtheit („*érudition*“) „*les deux piliers de la pièce de cour*“ gebildet habe. Abgesehen von allem, was wir über die Bedeutung der Musik für Shakespeare und die Hofschauspiele des elisabethanischen England wissen und was Sternfeld dankenswerterweise nicht nur zusammenfaßt, sondern auch erweitert, abgesehen also von allen sachlichen Ergebnissen des Referats, muß man schwere Bedenken anmelden. Die Diskussion zeigt deutlich, welche babylonische Sprachenverwirrung festzustellen ist, sobald wir uns auf das unerforschte Gebiet der inneren und der formalen Beziehungen von allgemein geistigen Ideen und von künstlerischen Opera begeben. Wenn von einem Teilnehmer allen Ernstes behauptet wird, die Vorstellung von der Sphärenharmonie sei etwas für die Renaissance besonders Charakteristisches, dann erwartet man eigentlich, daß einer der in Royaumont anwesenden Musikhistoriker aufgestanden wäre und zu äußerster Vorsicht bei solchen „Kurzschlüssen“ gemahnt hätte. Warum ist das nicht geschehen? Warum hat niemand auf die alten Traktate über Musik hingewiesen, in denen die *musica mundana* erörtert wird? Warum hat niemand von den Kultur- und Literaturhistorikern wenigstens Bedenken dagegen laut werden lassen, daß man die Renaissance kurzerhand zum Mittelalter schlagen will? Das hat man nicht *expressis verbis* getan, aber es wird deutlich erkennbar, wenn in der Diskussion wörtlich behauptet wird, die Idee der Sphärenharmonie stimme um 1610 ihren Schwanengesang an: „*Et c'est alors que nous entendons son chant du cygne*“. Dann komme nämlich das durch Kepler geschaffene naturwissenschaftliche Verstehen des Sternenhimmels. Was hat das alles mit Renaissance zu tun? Inwiefern stempelt es die Musik der Shakespeare-Zeit und die „Musikanschauung“ des Dichters zu Symptomen humanistischen Renaissancedenkens? Wie will man jemals die Renaissance-Polyphonie um 1500 mit ihren aus der Quelle der historischen, „echten“ Renaissance und des Humanismus geschöpften, auf „Maß“ und auf das Verständnis der „*viri humanissimi doctissimique*“ gerichteten Kunstwerken auf denselben stilistischen „Nenner“ bringen wie die Monodien um 1600? Es ist bestürzend, daß niemand an solche Konsequenzen gedacht hat, daß niemand sich erinnert, welche Rolle die nach Art der Humanistennoten komponierten Chöre im lateinischen Schauspiel der Lateinschulen und Gymnasien gespielt haben, vorwiegend in den Niederlanden und in Deutschland. Man möge sich doch ernsthaft überlegen, ob man nicht die „Heroisierung“ kleiner oder größerer Einzelfunde etwas dämpfen könnte und ob man vor allem nicht der manchmal — im schlechten Sinne — atemberaubenden Eleganz, mit der man — das Unbequeme souverän vergessend — zu deduzieren und zu induzieren pflegt, getrost ein paar Tropfen der nach den Wurzeln grabenden Tiefgründigkeit zusetzen sollte. Man wird vielleicht nach solchem „Eingriff“ in die allmählich ja auch abgenutzten Methoden des Pragmatismus wie der brillanten Synthese und der schwungvollen Analyse mit Verwunderung feststellen, daß gewisse Mythifizierungen historischer Tatsachen sich in Dunst auflösen, wenn man einmal

²⁶ *Elizabethan Stage*, Oxford 1923 (4 Bände), und *Shakespeare Survey* I, 1948.

„den Dingen auf den Grund“ geht. Auf unseren hier zur Debatte stehenden Fall angewandt, heißt das: Es ist höchst fraglich, ob man noch die Behauptung aufrecht erhält, das Romaneske und die Vorstellung von der Sphärenharmonie seien sozusagen die Lieblingskinder des Renaissancedenkens oder des Humanismus gewesen, wenn man nicht nur starr auf diesen oder jenen Theoretiker bzw. Chronisten blickt und wenn man sich ein wenig angewöhnt, diejenigen Eigenschaften, die man bei seinen Untersuchungen entdeckt zu haben glaubt, nicht als isolierte Phänomene anzusehen. Man verzeihe dem Berichterstatter, daß er sich zu einem einzelnen Referat so eingehend geäußert hat! Es geht aber um grundsätzliche Fragen wissenschaftlicher, d. h. musikhistorischer Methodik. »Principiis obsta, sero medicina paratur«.

Über *La Fricassée en Ecosse et ses rapports avec les fêtes de la Renaissance* berichten Helena M. Shire vom Newnham College in Cambridge und Kenneth Elliot vom St. John's College derselben Universität (S. 335–345). Es ist eine interessante Studie, die uns hier vorgelegt wird, und sie ruft allerlei Überlegungen wach. Eines kann man in einer stark komprimierenden Darstellung — und mehr läßt sich an dieser Stelle ja nicht geben — hervorheben. Die „*fricassées*“, um die es sich handelt, sind von denen, die Lesure beim Colloquium *Musique et Poésie*²⁷ behandelt hat und auf die sich die beiden Autoren berufen, durch ein ganzes Saeculum getrennt, sie stammen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. (Wiederum ein bedenklich unbekümmertes Umspringen mit dem Begriff „Renaissance“!) Sie sind überdies natürlich stilistisch mit den französischen „*fricassées*“ oder gar mit den deutschen Quodlibets aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon deshalb nicht in Zusammenhang zu bringen, weil sie homophon sind. Hier wäre vielmehr ein Vergleich mit den deutschen Quodlibets des 17. Jahrhunderts vonnöten gewesen²⁸. Was das polyphone Quodlibet und die polyphone Fricassée konnten, ist ihrem homophonen Äquivalent versagt. Die Fülle der Liederzitate in den einzelnen Stimmen eines polyphonen Satzes muß bei der homophonen Satzweise notgedrungen verringert werden, da nun alle Stimmen zugleich ein Liedertext-Zitat so vortragen müssen, daß die Unterstimmen das Melodienzitat der Oberstimme akkordisch begleiten. Mit anderen Worten: Nur die Oberstimme zitiert ein Stück eines Liedes, während im polyphonen Quodlibet bekanntlich auch die anderen Stimmen sich am Zitieren eifrig beteiligen. Zudem kommt in der hier besprochenen Untersuchung eindeutig zur Sprache, daß nicht selten in der schottischen Fricassée des 17. Jahrhunderts Textanfänge zitiert werden, wobei es fraglich bleibt, ob die Oberstimme auch den Melodieanfang übernimmt oder ob sie nicht vielmehr frei komponiert ist. Jedenfalls muß man sich wohl diese schottischen Kompositionen noch einmal genauer ansehen, als es den beiden Autoren des Referats möglich war, und dabei sollte man den Vergleich mit den deutschen Quodlibets des 17. Jahrhunderts nicht so als *quantité négligeable* betrachten, wie es Shire und Elliot offensichtlich getan haben. Eine klare und konsequente Überlegung muß ja dazu führen, daß man eher historisch Gleichzeitiges auf einen Nenner zu bringen sucht, als daß man über zehn und mehr Dezennien hinweg, fast als *captatio benevolentiae* vor dem Gastland des Colloquiums, eine enge Verbindung zwischen den Fricassées der französischen Chansonliteratur um 1500–1540 und den schottischen Analoga von etwa 1620 konstruieren will. (Außerdem ist das deutsche Quodlibet-Repertoire anscheinend viel reichhaltiger und länger am Leben geblieben als die französische Fricassée. Hier macht sich wieder einmal das Fehlen deutscher Musikforscher beim Colloquium störend bemerkbar; denn diese hätten sofort auf die entscheidenden Mängel des vorliegenden Referats hinweisen können.)

²⁷ Vgl. *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris 1954, S. 169 ff.; dazu H. Albrecht, *Musik und Dichtkunst im 16. Jahrhundert* in dieser Zeitschrift, Jahrgang VIII, 1955, S. 335 ff.

²⁸ Bequem zugängliches Vergleichsmaterial liegt nunmehr (nach dem Colloquium von Royaumont) vor: Meldior Franck, *Drei Quodlibets*, hrsg. von Kurt Gudewill (Das Chorwerk, Heft 53, Wolfenbüttel 1956).

Ein echtes Renaissance-Thema behandelt dann Conrad-André Beerli, Professor für Kunstgeschichte an der Ecole d'Architecture in Genf. Er spricht über *Quelques aspects des jeux, fêtes et danses à Berne pendant la première moitié du XVIe siècle* (S. 347—368), und zwar unter Berücksichtigung der Traktate von Virdung und Arbeau sowie der Arbeiten von Max Schneider und Curt Sachs²⁹. In dem Referat kommen die Instrumente und die Musik ausgiebig zu ihrem Recht, indem Beerli Urkunden, Chroniken und bildliche Darstellungen — besonders den Berner Totentanz — in vorbildlicher Weise auswertet. Er nennt ein ganzes Kapitel: *Musique et danse à Berne: Le „Totentanz“ de Nicolas Manuel*; aus diesem allbekannten Werk gibt er einige Bilder wieder. Für einen Kunsthistoriker ist Beerli erstaunlich gut über die historische Instrumentenkunde unterrichtet, und außerdem ist sein Beitrag auch eine kulturgeschichtlich wichtige Leistung, auf deren Einzelergebnisse hier nur mit allem Nachdruck verwiesen werden kann. — Die spanische Musikforschung kommt in dem Referat *Le Carnaval à Barcelone au début du XVIIe siècle* von Miguel Querol-Gavaldà, Direktionsadjunkt des Instituts für Musikforschung in Barcelona, zu Worte (S. 371—375). In dem knappen Referat wird besonderes Gewicht auf die Rolle der Musiker bei den Karnevalsvergnügungen in Barcelona gelegt. Es ist eine der in diesem Band so zahlreichen Studien, die sich zwischen allgemeiner Kulturgeschichte, Geschichte der bildenden Künste, Literaturgeschichte und Musikgeschichte bewegen und — je nach der Disziplin der Autoren — den Akzent jeweils auf das eine oder andere dieser historischen Forschungsgebiete verlagern. — Von dem Referat, das Suzanne Sulzberger (Universität Brüssel) über *Les Réunions de plein air* (S. 377/78) beisteuert, ist leider nur ein „Résumé de communication“ abgedruckt. Ein solcher Fall begegnet später noch einmal. So hohen Wert man auch einer knappen Zusammenfassung der Resultate einer Untersuchung beizumessen geneigt ist, so wenig genügen derartige Rekapitulationen. Man vermißt die Begründungen für die thesenartig formulierten Ergebnisse. Gewiß kann ein Kongreßbericht — und die Veröffentlichungen der Colloquiumsreferate des Centre National de la Recherche Scientifique sind nichts anderes als Kongreßberichte — nur in seltenen Fällen dem Mißgeschick entgehen, daß säumige Referenten ihre Manuskripte nicht oder nicht rechtzeitig einsenden und daß in freier Rede vorgetragene Referate von den Autoren mangels schriftlicher Ausarbeitung nur in komprimierter Form bzw. im Auszug fixiert werden können. So etwas muß jedoch als eine Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Leser bezeichnet werden, auch dann, wenn der Redaktor eines Berichts — etwa wegen der Länge eines Referats — für die Zusammenfassung zu einem Résumé verantwortlich sein sollte, die Schuld also nicht den Autor trafe. Aus dem Auszug kann man nur entnehmen, daß nichts musikgeschichtlich Wichtiges oder Interessantes vorgebracht worden sein muß.

Mit ehrlicher Hochachtung muß man das Referat von Emanuel Winternitz (Yale University und Metropolitan Museum of Art zu New York) nennen: *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa* (S. 379—395). Es geht um eine alte, bisher nicht gelöste Frage, ob nämlich der bildende Künstler Musikinstrumente realistisch bzw. originalgetreu wiedergegeben habe. Winternitz stellt die These auf, der Maler der Renaissance schildere alle Details so gewissenhaft, daß man auch für seine Darstellung der Instrumente annehmen könne, sie sei auch dann nicht nur seiner Phantasie entsprungen, wenn die Instrumente uns in anderen Quellen nie begegnen, also ganz unglaubwürdig zu sein scheinen. In solchen Fällen scheint man das Instrument nur als „Dekoration“ benutzt zu haben, z. B. wenn eine phantastische Kombination von Violenkörper mit Rohrblattinstrument („platerspiel“ sagt Winternitz) auf der bekannten „Befreiung der Andromeda“ von Piero di Cosimo (Florenz, Uffizien) zu finden ist. Das bedeutet

²⁹ Max Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941. — Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.

nicht, daß es gar nicht existiert habe. Winternitz macht glaubhaft, daß man bei Aufzügen, Tafel- und Festmusiken zuweilen solche phantastischen Instrumente gebraucht habe, jedoch als stumme Requisiten, für die sozusagen hinter den Kulissen wirkliche, d. h. gebräuchliche, Klangwerkzeuge gespielt hätten. Die Studie ist ausgezeichnet begründet, wertet bislang kaum oder nur ungenügend beachtete Quellen (Vasari) in kluger und scharfsinniger Interpretation aus und ist ein Muster an klarer Darstellungsweise. Sie gehört zu den Referaten dieses Bandes, die man dem Studium der an Besetzungsfragen interessierten Musikhistoriker nur wärmstens empfehlen kann, um so mehr, als man vom Inhalt kein brauchbares Bild geben kann, ohne die ganze Arbeit Stück für Stück zu beschreiben. Eine kleine Frage erhebt sich doch: Auf Seite 386, Zeilen 20/21, ist der in einem italienischen Quellenzitat gebrauchte Terminus „*violoni*“ im französischen Wortlaut mit „*violons*“ übersetzt. Gemeint sind zweifellos wirkliche Violoni (Streichbässe bzw. -tenöre), nicht aber Violinen, wie der französische Text glauben machen will. Ob dieser Lapsus auf den Autor oder auf einen Übersetzer zurückgeht — falls Winternitz sein Referat in englischer Sprache gehalten hat —, muß offen bleiben. Zum wertvollen Inhalt der Studie kommen ausgesuchte Illustrationen, die dem ganzen höchste Anschaulichkeit verleihen.

Wieder auf allgemein kulturgeschichtlichem Gebiet findet sich der Leser bei dem Referat des Konservators am Stockholmer Nationalmuseum Bengt Dahlbaeck: *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio* (S. 397—404). Wie viele andere, so streift auch dieser Beitrag gelegentlich das Musikalische, bewegt sich jedoch in der Hauptsache auf dem Boden der Kulturgeschichte. — Das nächste Referat — *Visions célestes et infernales dans le théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance* — von Agne Beijer (Universität Stockholm und Konservator am Museum von Drottningholm) (S. 405—414) gehört inhaltlich mit dem von Dahlbaeck zusammen. Was über die Studie Dahlbaecks gesagt wurde, gilt auch für Beijers Arbeit. Beiden Untersuchungen ist ein Zug gemeinsam, der gegenüber der Freigebigkeit, mit der fast alle anderen Referenten der Renaissance den Ruhm der unmittelbaren Anknüpfung an die Antike verleihen oder ihr mehrere Dezennien Lebensdauer bis tief in das 17. Jahrhundert (d. h. in das Barockzeitalter) hinein schenken, wohlthuend sachlich und historisch richtig ist. Wenn man vergißt, daß auch die Renaissance aus dem Humus der ihr unmittelbar vorangehenden Epoche einen Teil ihrer Kraft gezogen hat, dann suggeriert man dem nicht fachkundigen Hörer und Leser diese Stilepoche als plötzliche, radikale Abkehr vom gesamten Mittelalter — also auch vom unmittelbar vorangehenden Spätmittelalter — und leistet ihr damit einen schlechten Dienst. Man ist hoffentlich in Royaumont den beiden schwedischen Referenten dankbar dafür gewesen, daß sie den genetischen Zusammenhang zwischen Mittelalter und Renaissance zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht haben. Damit steht und fällt auch das Problem der zeitlichen Begrenzung der Renaissance zur Gegenwart hin. Wenn man überhaupt in der musikhistorischen Wissenschaft — und um diese kann es sich für uns nur handeln — den Begriff „Renaissance“ anwenden will, dann kann er nicht mit dem des Barock weitgehend verschmolzen werden. Es gibt Gründe genug, von einer Renaissance im Verlauf der Musikgeschichte nur mit äußerster Vorsicht zu sprechen, während man den Begriff „Barockmusik“ trotz aller Polemik gegen ihn aus dem Gesamthabitus seiner Epoche begründen und verteidigen kann, wenn nicht sogar verteidigen muß. Verwendet man aber den Begriff „Renaissance“ auch für die Musik ihrer Epoche, dann kann man nicht beliebig an der Zeitdauer dieser Epoche herummanipulieren, indem man die frühe Monodie (Anfang des 17. Jahrhunderts) oder Shakespeare und die englische Musik seiner Zeit für die Renaissance in Anspruch nimmt. Wenn Renaissance, wie jede Stilepoche, ohne die ihr unmittelbar

vorausgehende Epoche, d. h. das Spätmittelalter — und somit das Mittelalter überhaupt — nicht denkbar ist, dann kann man auch den Beginn der renaissancistischen Musik nicht beliebig verlegen, nur weil gewisse Nationalkulturen, wie die französische, scheinbar erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts Renaissance-Tendenzen erkennen lassen. Daß in diesem Satz das Wort „scheinbar“ gefallen ist, bedeutet, daß über diese Frage das letzte Wort noch nicht gesprochen ist.

Wiederum nur mit einem Résumé seines Referats wartet André Chastel von der Sorbonne auf: *Le Lieu de la fête* (S. 419—421). Schon dieser Titel verrät, daß die Studie für die musikgeschichtliche Forschung wenig abwirft, und auch die anschließende, ziemlich eingehende Diskussion übergeht Fragen der musikalischen Ausgestaltung von Renaissancefesten mit Stillschweigen. — Einen hochinteressanten, wenn auch musikhistorisch irrelevanten Beitrag stellt das Referat *Ville imaginaire décor théâtral et fête. Autour d'un recueil de Geofroy Tory* (S. 425—429) von T. E. Lawrenson (University College in Achimota, Goldküste) dar. Es berührt Fragen, die sich schließlich — ohne daß sie von Lawrenson unmittelbar gestellt werden — auch auf die Realität der Musikinstrumente oder der Musikerensembles in Darstellungen des Renaissancezeitalters erstrecken. Wenn im Text vom „*rêve urbain*“ die Rede ist, so streift die Bemerkung der bekannten französischen Musikwissenschaftlerin G. Thibault zum Schluß der Diskussion, sie glaube, das Vorkommen von Musikern am Fuß der Treppen „*indique un décor théâtral*“, nur flüchtig alles, was zu den Konsequenzen aus Lawrensons Ausführungen vom Standpunkt der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts zu sagen wäre. Hier sollte — trotz der Studie von Winternitz (s. o.) — die Musikforschung einmal weiterdenken, um der Glaubwürdigkeit der alten Maler, Zeichner, Bildhauer, Literaten etc. auf die Spur zu kommen. — Ein ergiebiges Stoffgebiet behandelt H. F. Bouchery von der Universität Gent in einem entsprechend umfassenden Referat: *Des Arcs triomphaux aux frontispices de livres* (S. 431—442). Natürlich kann der Autor nicht jedes Titelblatt erwähnen, das in seine Untersuchungen paßt, und so sollte man ihm auch nicht vorwerfen, daß er gar keinen Musikdruck nennt, obwohl es ja um die Mitte des 16. Jahrhunderts ganz charakteristische Triumphbogen-Titelblätter auch in solchen Büchern gibt. Der Schreiber dieser Zeilen vermerkt nur mit einer gewissen (schadenfrohen) Genugtuung, daß alle von Bouchery herangezogenen Titelblätter in die Zeit der wirklichen Renaissance (im kunsthistorischen Sinne) gehören. Die Jahreszahlen sprechen den Referaten des Colloquiums geradezu Hohn, deren Autoren sich mit einer Art von geistesgeschichtlicher Nonchalance bis tief in das 17. Jahrhundert hineinbegeben und sich selbst, wie uns allen, suggerieren wollen, die Renaissance habe so lange gedauert. Bei aller Anerkennung der Tatsache, daß stilistische Analogien, sofern man sie überhaupt bis zur Übernahme genereller Epochen-Termini treiben will, nicht unbedingt auf ein Dezennium genau zuzutreffen brauchen, wird man dem Begriff „Renaissance“ eine derartige Elastizität nicht zubilligen können, schon deshalb nicht, weil damit die Stileinheit als das einzige gültige Kriterium für die geistesgeschichtliche Begriffsgleichheit aller künstlerischen und allgemein-kulturellen Äußerungen einer historischen Epoche negiert werden müßte. Insofern ist eine Untersuchung wie die vorliegende höchst aufschlußreich. Die ein wenig stereotype Art und Weise, in der das Titelblatt den Triumphbogen darstellt, gibt dem Stilkritiker gerade die formalen Elemente an die Hand, von denen einzig und allein sein Urteil bestimmt werden kann. — *Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance* behandelt George R. Kernodle von der Arkansas-Universität (S. 443—449). Das Referat berührt sich inhaltlich stark mit dem bereits besprochenen von Lawrenson. Es sieht die „Aufzüge“ und „Entrées“ des 16. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt, der sicherlich bei ihren „Regisseuren“ sehr im Vordergrund gestanden hat, daß es sich nämlich dabei auch um Kunstwerke gehandelt habe.

Die große Generaldiskussion zum Schluß des ganzen Colloquiums zeigt nochmals überdeutlich, wie peripher doch die Musikforschung am Thema beteiligt war. Von all den wertvollen Beiträgen kenntnisreicher und anerkannter Musikhistoriker spürt man in dieser Diskussion so gut wie nichts mehr. Dagegen kreuzen Kunst- und Kulturhistoriker die Klängen. Das „Gesamtkunstwerk“ des Renaissance-Festes als Idee beherrscht die anregenden und angeregten Äußerungen der Diskussionsteilnehmer. Es konnte dabei nicht ausbleiben, daß man schließlich auch der Idee der öffentlichen Feier schlechthin einige Überlegungen widmete. (Sowohl die Feste der französischen Großen Revolution und die der Sowjetunion auf dem Roten Platz von Moskau einerseits als auch die Reichsparteitage Hitlers in Nürnberg andererseits werden bemüht. Es wird vom Scheitern der Tendenz Richard Wagners gesprochen.) So weit also hat man sich vom Debattieren treiben lassen! Das kann und muß als Vorwurf verstanden werden. Ein Colloquium, an dem viel zu viele Einzelredner beteiligt waren, das sein Thema weder systematisch noch methodisch scharf genug umrissen hatte und dessen Teilnehmer infolgedessen unausweichlich auf weit von der Hauptstraße wegführende Seitenwege geraten mußten — es waren manchmal leider Irrwege —, endet „stille“ mit einer mehr theatralischen als wissenschaftlichen Phrase, indem eine Teilnehmerin ebenso demonstrativ wie ohne Beweis erklärt: „Die Harmonie der Sphären kommt in der Musik, der Malerei, der Moral, der Politik, der Architektur zum Ausdruck.“ Um das Maß voll zu machen, gibt der Diskussionsleiter diesen Fanfarenstößen den letzten Akzent, indem er hinzufügt: „Und im Fest!“ Man wäre versucht, hier ironisch zu sagen: Vorhang! Doch wäre das äußerst ungerecht, denn im Verlauf des Colloquiums sind zu viele hervorragende Referate vorgetragen worden, als daß man die „auseinanderlaufende“ Schlußdiskussion als den entscheidenden Gesamteindruck darstellen dürfte. Was in ihr schief und die Grenzen des Themas überschwemmend scheint, ist eben von diesem Thema verursacht. Wir sind noch meilenweit davon entfernt, ein derartig umfassendes und in sich differenziertes Thema einigermaßen straff und einheitlich zu behandeln, solange wir uns in den verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen der einzelnen Nationen nicht einmal darüber einig sind, was Renaissance ist, wann Renaissance als historische Stilepoche anzusetzen ist — wann sie beginnt und wann sie endet — und ob man den Stilbegriff „Renaissance“ überhaupt ganz oder teilweise auf alle Künste und sonstigen geistig-seelischen Äußerungen einer Epoche der abendländischen Geschichte übertragen kann, ohne dabei den historischen Fakten — d. h. also auch den *res factae* der historischen Kunstwerke — Gewalt anzutun. Es hat den Anschein, als sei keine andere Disziplin zu so heftigen Zweifeln an der Allgemeingültigkeit dieses Terminus berechtigt und verpflichtet wie die Musikwissenschaft, und daher rührt es, daß selbst die überzeugten Anhänger einer allgemeinen kunstwissenschaftlichen Terminologie einem musikhistorischen Stilbegriff „Renaissance“ mit Skepsis begegnen.

Den Schluß des hier behandelten Bandes bilden ein Hinweis auf den Kongreß der *Association Internationale des Historiens de la Renaissance*, der unter dem Titel *Les Fêtes à l'époque de Charles-Quint* vom 2. bis 7. September 1957 in Brüssel stattgefunden hat, und ein sehr ausführlicher und begrüßenswerter alphabetischer Index von 17 Seiten.

(Die Inhaltsverzeichnisse, die ganz am Schluß folgen, sind als selbstverständlich hier nicht besonders erwähnt.)

(Wird fortgesetzt)

Tagung zum Studium der älteren Lautenpraxis, Paris (10.-14. Sept. 1957)

VON WOLFGANG BOETTICHER, GÖTTINGEN

Das Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) lud zu einem Colloquium *Le luth et sa musique* einen engeren Kreis von etwa 20 Musikforschern ein, die mit der Edition, der stilistischen Analyse oder einer Bibliographie der für Laute intavolierten älteren Drucke und Handschriften beschäftigt sind. Seit dem Zusammentritt einer ähnlichen „Kommission“ vor dem 1. Weltkriege, die Forscher wie Ecorcheville und Chilesotti zu mancher gründlichen Studie anregte, war dies wohl die erste, großzügig geplante Zusammenkunft, die durch ihre beschränkte Zahl der Teilnehmer, die im Gebiet der Lautenpraxis spezialisiert waren, eine treffliche Gelegenheit zum Austausch neuen Materials bot. Die Rarität und hohe Dispersion der intavolierten Drucke, der Reichtum an Handschriften, die J. Wolf in seinem *Handbuch der Notationskunde* II (1919) zum ersten Male in einem Überblick erschloß, letztlich aber auch die in jüngster Zeit eingetretenen Verluste gaben diesem internationalen Gremium Sinn und Notwendigkeit.

B. Disertori lenkte das Interesse auf die tonalen Verhältnisse der frühen „strambotti“ im Libro II des Francesco Bossinensis und referierte über Bauart und Spieltechnik der italienischen Diskantlaute. Von einem gewichtigen Fund berichtete G. Thibault (*Eine unbekannte handschriftliche italienische Lautentabulatur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts*) —, wahrscheinlich haben wir hier den zweitältesten Beleg vor uns. Daniel Haertz (University of Chicago) gab eine ausgezeichnete Systematik der frühen „Instruktionen“ für Lautespiel, R. M. Murphy (Oberlin College, Ohio) untersuchte die bassedanse-ähnliche Anlage älterer Lautenpavanen. Der jüngeren Praxis des monodischen Zeitalters waren Referate von A. Verchaly-Paris (französische Gesangssätze), F. Noske-Amsterdam (mit neuen Hinweisen zu E. Adriaensen, J. van den Hove) gewidmet. Höchst ergiebig für eine künftige Bibliographie der Lautentabulaturen waren Materialberichte über die örtlichen Sammlungen durch K. Wilkowska-Chomińska (Polen) und David Lumbsden (England). Die Editionstechnik beschäftigte eine Sonderkommission, für die K. Dorfmueller-München, A. Souris-Brüssel, T. E. Binkley-Illinois, Fr. Sternfeld (Universität Oxford) in dankenswerter Weise Anregungen boten. Der Berichterstatter sprach zur *Technik der instrumentalen Transkriptionen vokaler Modelle im Stilkreis O. di Lassos*. Er stellte dem Colloque seine Materialsammlung, insbesondere die Fotokopien verschollener Objekte zur Verfügung.

Eine schätzenswerte Ergänzung waren solistische Darbietungen auf alten Instrumenten durch K. Scheit (Wien), J. Bream (London), M. Podolski (Brüssel), M. Clary (Paris), H. Leeb (Zürich), D. Poulton (Midhurst). Für den mit paläographischen Problemen beschäftigten Forscher, der keineswegs eine besondere Fertigkeit auf dem Zupfinstrument besitzen muß, waren Gespräche mit Künstlern von höchstem Wert, und zwar schon deshalb, weil gerade das Spiel auf dem älteren Lautentyp einen Ausgleich moderner Technik mit historischem Fingersatz fordert. Hier erwies sich die Begegnung als äußerst fruchtbar. Die Gastfreundschaft der französischen Fachgenossen, voran der Comtesse de Chambure (G. Thibault), die dem Colloque vor den Toren von Paris eine ruhige Arbeitsstätte gewährte, darf in diesem Bericht nicht vergessen werden. Besonderer Dank gebührt auch dem Leiter des Kongresses, Jean Jacquot (C.N.R.S.), ferner Fr. Lesure, dem ständigen Sekretär des Répertoire International des Sources Musicales, der selbst mit einem wichtigen Forschungsbericht über unbekannte Lautenmeister der Regierungszeit Ludwigs III. hervorgetreten ist. Es wurde der Beschluß gefaßt, einen Gesamtkatalog der für Zupfinstrumente (Laute, Gitarre und verwandte Typen) intavolierten Drucke und Handschriften herauszugeben. Die Vorarbeiten dazu haben begonnen.

Zum Problem der Bachbildnisse

VON HEINRICH BESSELER, LEIPZIG

Die Besprechung meines Buches „Fünf echte Bildnisse Joh. Seb. Bachs“ durch Georg von Dadelsen, *Die Musikforschung* 1957, S. 314—320, bringt leider eine unzutreffende Inhaltsangabe und enthält so viele Irrtümer, daß sie berichtigt werden müssen. Nach Ansicht des Referenten beruht meine Methode auf der Heranziehung des sogenannten Bachschädels, der für mich „ein entscheidendes Glied bildet“ (S. 315 b). Die fünf neuen Bildnisse, so meint v. Dadelsen, „werden doch wesentlich erst auf Grund des Schädels für echt erklärt“ (S. 316 b). In Wahrheit ist es umgekehrt. Kein einziges Gemälde wird von mir auf Grund des Schädels für echt erklärt, sondern der Schädel auf Grund der Bilder. Bei der Beschreibung, also im Hauptteil des Buches S. 21—58, kommt das Wort Schädel überhaupt nicht vor, abgesehen von S. 25, wo unter anderem das *vorstehende Kinn* genannt wird (das uns primär nicht einmal durch den Schädel, sondern durch Haussmann bekannt ist), und abgesehen vom Hinweis auf frühere Beobachtungen eines Mediziners am Altersbilde; dort aber füge ich S. 54—55 die drei entscheidenden Gründe neu hinzu, und sie haben mit dem Schädel nichts zu tun. So ist es überall.

Der Grund für die Fehlinterpretation liegt darin, daß v. Dadelsen über meine Methode unvollständig berichtet (S. 315 b). Er nennt als Gegenstand meiner Untersuchung zwar den Schädel und „einige Bilder“ — die umstrittenen fünf —, aber nicht das Bachporträt von Haussmann. In Wahrheit beschreibe ich die vom Ophthalmologen Ernst Engelking aufgedeckte Schloffheit der Oberlidfalte, eine Blepharochalasis, auf S. 17 des Buchs einzig und allein anhand der Haussmannbilder HI und HIII. Genau so verfährt Engelking, der auf S. 79—80 von den Haussmannbildern ausgeht, HI als Grundlage benutzt, HII und HIII zur Bestätigung heranzieht. Meine spätere Kritik an Haussmann bezieht sich auf den physiognomischen Gesamtwert, aber nicht auf Details, die in allen Fassungen genau übereinstimmen. Das Fundament meiner Arbeit ist also die Feststellung S. 17, Absatz 4: *Da man die Echtheit der beiden Haussmannbilder nie bezweifelt hat, ergibt sich folgender Schluß. Zu den Merkmalen der Person Johann Sebastian Bachs gehörte Blepharochalasis. Sie war am rechten Auge stärker entwickelt als am linken.*

Korrekterweise wäre also zu sagen, daß meine Methode nicht auf dem Vergleich des Schädels, sondern der Bilder untereinander beruht, und daß dabei die von Haussmann gemalte Blepharochalasis besonders wichtig ist. Dazu benötigt man freilich die Originalgemälde, mindestens aber Großaufnahmen im Format 24 x 30 cm und Sonderaufnahmen vom Antlitz. Auf diesem Quellenmaterial beruhen die Angaben in meinem Buch. Daß die Tafeln gegen meinen Wunsch nicht Quart-, sondern nur Oktavformat haben, infolgedessen oft unzulänglich sind, das ist Schuld des Verlages.

Da v. Dadelsen die Bachhandschriften untersucht hat, kennt er den Unterschied von Original, guter und schlechter Reproduktion. Um so erstaunlicher, daß er bei den Bachbildern nicht auf das Original zurückgreift, sondern sich mit den kleinen klischierten Tafeln meines Buches begnügt (S. 317 a). Hätte er wenigstens vom Verlag die zur Klischierung benutzten Großaufnahmen angefordert, dann hätte er sich von der Richtigkeit aller Angaben überzeugt. Man fragt sich, welchen Zweck es haben soll, wenn ungenannte Gewährsmänner auf Grund unzulänglicher Reproduktionen gegen eine Autorität wie Engelking ins Feld geschickt werden. Was er anhand des Original-Quellenmaterials festgestellt hat, bleibt solange gültig, bis es von einem Fachmann gleichen Ranges widerlegt wird.

Eigentlich wäre es zu begrüßen, wenn ein Mediziner die Bachforschung auf neue physiognomische Gesichtspunkte aufmerksam macht. Aber in der Kritik erscheint Engelking mehr

wie ein Störenfried. Er teilt diese Rolle mit dem berühmten Leipziger Anatomen Wilhelm His, dessen Ausgrabungsbericht von 1895 in mehreren Punkten beanstandet, in seinem Schlußurteil abgelehnt wird (S. 315 b—316). Leider hat v. Dadelsen den Bericht nicht genau genug gelesen, denn dort wird auf S. 6 ein später noch aufgefundener dritter eichener Sarg erwähnt. His hat also den ganzen Raum vor der südlichen Kirchhofstür abgegraben und insgesamt drei Eichensärge entdeckt. Der gegen ihn geäußerte Verdacht, er habe die Arbeit nach dem ersten Fund eingestellt, ist unhaltbar.

Auf meine Bitte verfaßte Prof. Dr. Gotthard Neumann, der Prähistoriker der Universität Jena, ein Gutachten über die Ausgrabung vom Oktober 1894 an der Johanniskirche. Nach dem Urteil dieses Fachmannes hat His so gut gearbeitet, wie es damals in Leipzig möglich war, und hat bei der vom Glück begünstigten Ausgrabung wirklich die Gebeine Bachs entdeckt. Das Gutachten erscheint im nächsten Bach-Jahrbuch. Es wird ergänzt durch einen Bericht von Prof. Dr. Bernhard Struck—Jena, der zwei Jahrzehnte lang gemeinsam mit Gotthard Neumann ausgegraben hat. Er untersucht die Frage des Bachschädels vom Standpunkt der medizinischen Anthropologie und beantwortet sie aus der heutigen Tatsachenkenntnis heraus positiv. Auch dieses Gutachten erscheint im Bach-Jahrbuch.

Damit ist die Frage des Bachschädels berührt. Mein Buch besteht auch ohne ihn, denn als eigentliches Fundament dient ihm, wie oben dargelegt, die von Haussmann gemalte Blepharochalasis. Der Schädel erklärte jedoch das auf Bildern Beobachtete. Vor allem hat die auf Tafel II der Publikation von His zu beobachtende Asymmetrie der Augenhöhlen mich auf die Spur gebracht, wovon meine Schrift auf S. 15—17 berichtet. Man staunt, wie v. Dadelsen die genaue Beschreibung dieser Asymmetrie des Originalschädels auf S. 15, Absatz 2, dort sogar mit der Zahlenangabe 12 mm zu 10 mm, übersehen konnte, denn er versteigt sich zu der Frage „Ist sie am Original überhaupt vorhanden?“ (S. 316 a). Daß sie vorhanden ist, bestätigt der Anatom Hermann Stieve, dessen ausdrückliche Feststellung auf S. 98 des Buches, Absatz 3, v. Dadelsen gleichfalls übersieht.

Seine Frage, warum denn His die Asymmetrie nicht erwähnt, ist verräterisch. Jeder Anatom hätte v. Dadelsen darüber belehrt, daß man solche Unterschiede früher unbeachtet ließ und sich mit einem Mittelwert von rechts und links begnügte. So verfuhr His, denn zu seiner Zeit galt Asymmetrie als unwesentlich. Die Einzelwerte für rechts und links, der heutigen Methode entsprechend, ergeben sich nur durch eine Neuvermessung, die der Anatom Stieve unternahm. Die Angaben bei His und bei Stieve widersprechen sich also keineswegs, wie das v. Dadelsen behauptet (S. 316 b). Wer hier sogar von mangelnder „Zuverlässigkeit“ spricht, die bei His gegebenenfalls festzustellen sei, verrät Unkenntnis auf medizinischem Gebiet. Der ganze Fragenkomplex wird im Gutachten des Anthropologen Struck behandelt.

Was die fünf Bildnisse betrifft, so nimmt v. Dadelsen an, man könne über den Zustand der Bachschen Augenlider streiten (S. 317 a). Tatsächlich zeigt aber Haussmanns Porträt in allen drei Fassungen dort eine Blepharochalasis, rechts stärker als links, wie oben im 2. Absatz des Artikels dargelegt. Da niemand die Echtheit des ursprünglichen Haussmannbildes bestreitet, handelt es sich um einen objektiv vorhandenen Tatbestand, um ein Persönlichkeitsmerkmal Bachs. Er hat es vom Vater geerbt und an mindestens zwei Söhne weitergegeben, so daß sein Vorhandensein historisch gesichert ist. Damit fällt v. Dadelsens Kritik in sich zusammen. Es ist aber nötig, auch Einzelheiten zu berichtigen.

Die kunsthistorischen Gutachten zu meinem Buch übernahm 1950 der Leipziger Fachvertreter Prof. Dr. Heinz Ladendorf, früher am Berliner Museum und Spezialkenner des 18. Jahrhunderts. Infolge äußerer Umstände kam er nicht zur Begutachtung, die selbstverständlich vorgesehen war, doch verdanke ich ihm wichtige Hinweise. Nach Ladendorfs Urteil, das schriftlich vorliegt, ist mein Buch für den Kunsthistoriker einwandfrei, sein Ergebnis überzeugend.

Ladendorf hat besonders meine Ansicht über Haussmanns Bachbild nachgeprüft und bestätigt. Sie ist nicht bestenfalls eine „Hypothese“, wie v. Dadelsen meint (S. 318 b), sondern das Ergebnis der von mir zitierten Haussmann-Quellenarbeit des Leipziger Kunsthistorikers Ernst Sigismund. Durch ihn wissen wir, daß Haussmann seit 1737 gehäufte Aufträge erhielt und in den 1740er Jahren zu einer Serienarbeit überging, die seine Werkstatt zu einer Art von Bilderfabrik machte. Das Bachportät gehört zu einem bürgerlich-realistischen Bildertypus, der nach 1740 oft begegnet, und bei dem Haussmann sonst besondere Sorgfalt auf die Ausführung der Hände legt. Da das beim Bachportät nicht der Fall ist, dürfte es sich dort also nur um einen kleinen Auftrag gehandelt haben. Unabhängig von Sigismund beobachtete gleichzeitig Hans Raupach, daß das Bachbildnis H III (1748) in mehreren Punkten vom Original H I (1746) abweicht. An dieser Feststellung Raupachs ist nicht zu rütteln. Aus ihr folgt, daß Haussmanns Werkstattkopien um 1746/48 das Original nicht mehr unbedingt genau wiedergeben, also nicht authentisch sind. Authentisch war bei Haussmann nach 1740 nur das ad visum gemalte Original. Anscheinend ist auch H I nur eine Kopie, das eigentliche Original „H Ia“ jedoch, das 1791 David vorlag, bisher nicht wiedergefunden.

Während v. Dadelsen nur die Haussmannporträts anerkennt, möchte er das Erfurter Jugendbild erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ansetzen (S. 317 b). Da spielt ihm freilich die Perücke einen Streich, denn heute weiß man, daß diese Form viel älter ist. Um 1750 setzte sich die kurze Perücke durch, bei der die Locken um den Kopf laufen. Vorher reichten sie meist gerade an die Schulter heran. Noch älter ist das Herabfallen der Locken auf die Schulter selbst, wie z. B. bei den Porträts von Gottfried Wilhelm Leibniz († 1716). Vergleicht man die Tafeln 1, 2 und 7 meines Buches in diesem Punkt, so zeigt das Jugendbild dieselbe altertümliche Perückenform wie bei Herzog Wilhelm Ernst von Weimar († 1728) und Herzog Christian von Weissenfels († 1736). Damit ist v. Dadelsens Datierung widerlegt.

Da die Perücke auf dem Erfurter Jugendbild nachweisbar der ersten Jahrhunderthälfte angehört, nehmen wir den in Rokoschrift angebrachten Vermerk *Joh. Sebast. Bach* heute ernst, weil 2 weitere Bilder mit diesem Vermerk aus dem 18. Jahrhundert bekannt sind. Engelking beobachtet auf S. 83 meiner Schrift beginnende Blepharochalasis und andere Persönlichkeitsmerkmale Bachs, auf den Tafeln schlecht zu erkennen, doch absolut klar auf jeder Sonderphotographie vom Antlitz. Damit sind beide Einwände v. Dadelsens als Irrtümer nachgewiesen. Gegen die Echtheit des Erfurter Jugendbildes gibt es heute kein stichhaltiges Argument mehr. Ein sachkundiger Kritiker hat sie denn auch anerkannt: der Bach-Ikonograph Gerhard Herz in *The Musical Quarterly* 1957, S. 116–126.

Gegen das zweite Bild mit Namensvermerk aus dem 18. Jahrhundert, das Porträt um 1740, wendet v. Dadelsen ein (S. 318 a), daß Georg Schünemann es sicher für die Berliner Staatsbibliothek erworben hätte, wenn es echt wäre. Ich habe die Angelegenheit im Bach-Jahrbuch 1956, S. 66 ff. untersucht. Wie ergänzend bemerkt sei, sind die Akten der Staatsbibliothek vernichtet. Nach freundlicher Auskunft des Direktors der Musikabteilung Dr. Köhler ergibt sich jedoch aus dem „Akzessionsjournal“, daß Schünemann z. B. 1935 das bekannte Altersbild von Heinrich Schütz für 190 RM erwarb. Normalerweise rechnete die Musikabteilung wohl mit Summen solcher Größenordnung. Während des Krieges waren die Mittel noch begrenzter, so daß Schünemann 1941 den vom Händler verlangten Betrag von 2500 RM aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zur Verfügung hatte. Damit erledigt sich auch dieser Einwand.

Das Porträt von Ihle erscheint hinsichtlich der Entdeckung und der Person des Malers zunächst problematisch, was v. Dadelsen aus meinem Buche zitiert (S. 317 b). Dagegen wird meine ausführlich dargelegte Erklärung für beide Probleme verschwiegen — ein Verfahren, das sich der Kritiker hoffentlich abgewöhnt. Nun ist es wichtig, daß die

unten besprochene neue Silberstiftzeichnung mit dem Vermerk *J. Seb. Bach* unter allen Bildnissen dem Ihleporträt am nächsten steht. Die Gesichter entsprechen sich hier, hält man sie in gleicher Größe und Stellung nebeneinander, fast wie ein Spiegelbild. Dem Kritiker Gerhard Herz gilt auf Grund meiner Darlegungen das Ihleporträt nunmehr als echt. Sogar das Altersbild, das noch stärker umstritten war, erscheint ihm jetzt gesichert.

Was v. Dadelsen (S. 318 a) über das Altersbild sagt, genügt nicht. Die Zuschreibung beruht nicht auf einer „vagen Ähnlichkeit“, sondern auf dem Verhältnis zum Porträt um 1740. Dieses von mir zuerst veröffentlichte Werk mit dem sicher aus dem 18. Jahrhundert stammenden Vermerk *Joh. Seb. Bach* schafft hinsichtlich der Beurteilung des Altersbildes eine neue Lage. Das wird in der Kritik überhaupt nicht erwähnt. Ich muß den Leser auf meinen Artikel im Bach-Jahrbuch 1956 verweisen, wo die Übereinstimmung des Altersbildes mit dem Porträt um 1740 in 10 Punkten exakt nachgewiesen ist.

Im Januarheft 1958 von *Musica* habe ich eine Silberstiftzeichnung veröffentlicht, deren Vermerk *J. Seb. Bach* aus dem 18. Jahrhundert stammt. Damit erhöht sich die Zahl der Bilder mit altem Namensvermerk auf drei. Wie allgemein anerkannt, hatte im 18. Jahrhundert niemand ein Interesse daran, Bachbilder zu fälschen. Der Name Bachs auf einem Gemälde könnte allerdings auf einem Irrtum beruhen, wie v. Dadelsen annimmt, und auch bei zweien wäre er nicht unbedingt beweiskräftig. Jetzt aber handelt es sich um drei Porträts aus ganz verschiedenen Zeiten, und so ist diese Erklärung nicht länger möglich. Wie in *Musica* dargelegt, passen die drei Bilder unter sich genau zusammen und haben außerdem wichtige Züge mit dem Haussmannporträt gemeinsam. Ist der Dargestellte nicht Bach, dann wäre der Doppelgänger zu ermitteln, der unter seinem Namen gemalt wurde!

Die von mir 1956 behandelten Bilder wirken recht verschieden, womit v. Dadelsen seine Ablehnung begründet (S. 319 a). Das ändert sich durch die Silberstiftzeichnung. Ordnet man nun das Material in die Bildergruppen I und II, dann stimmen innerhalb jeder Gruppe die einzelnen Gemälde geradezu verblüffend überein:

I	II
Ihle-Porträt	Jugendbild
Silberstiftzeichnung	Gemälde um 1740
Pastellgemälde	Altersbild
(Haussmann 1746)	

Beim Vergleich des Pastellgemäldes mit der Silberstiftzeichnung kommt ans Licht, daß der junge Pastellmaler Gottlieb Friedrich Bach die Nase zu schmal und die Stirn zu hoch zeichnete (*Musica* 1958). In Gruppe II hat der Maler um 1740 die Höhe der Stirn übertrieben, deren richtige Proportion im Jugend- und Altersbild vorliegt. Nicht überall herrscht also photographische Treue: einzelne Züge sind nachweisbar falsch. Man vergleiche auch meinen Artikel „Feststellungen zur Bach-Ikonographie“ im Aprilheft 1958 von *Musica*.

Die Vergleichsarbeit hat erst begonnen und ist nun die Hauptaufgabe. Hier bewährt sich die in Kap. IV meines Buches aufgestellte Theorie, die auf den Konstitutionstypen des Mediziners Ernst Kretschmer beruht. Ich vermutete, daß Bach zu gewissen Zeiten dem Vater ähnlicher sah, zu anderen der Mutter. Aller Wahrscheinlichkeit nach hängt der Gegensatz der Bildergruppen I und II mit dem Wechsel des väterlichen und mütterlichen Erbgutes zusammen. Wir haben hier ein Hilfsmittel, um die leibliche Erscheinung Bachs in ihrem Wandel zu erkennen.

Nodmals zum Problem der Bach-Bildnisse

VON GEORG VON DADELSEN, TÜBINGEN

Nur zögernd entschließt sich der Referent, auf die Replik Heinrich Besslers zu antworten. Doch schien ihm schließlich der Fragenkreis, um den es geht, die Echtheit der umstrittenen fünf Bilder, wichtiger als seine persönlichen Bedenken.

Zunächst zu den methodischen Fragen, die Bessler voranschickt. Daß ihm der Schädel Bachs kein Kriterium für die Echtheit der Bilder, diese vielmehr eines für die Echtheit des Schädels darstellen, entnehmen wir der Replik mit Interesse. In dem Buche, über das wir zu referieren hatten, heißt es im Vorwort: „*Grundlage der Arbeit war die Neuvermessung des Bach-Schädels in Leipzig*“, und noch deutlicher bei der methodischen Grundlegung (S. 18), also bevor die eigentliche Untersuchung der Bilder beginnt: „*Ein Porträt, das angeblich Johann Sebastian Bach darstellt, muß zunächst denjenigen Merkmalen entsprechen, die His 1895 am Schädel beschrieben hat. Es muß für die Kunsthistoriker als zeitgenössisches Bild gesichert sein. Wenn es außerdem Blepharochalasis zeigt, und zwar am rechten Auge stärker entwickelt als am linken, dann ist es nach menschlichem Ermessen echt.*“ Das bezieht sich auf die folgenden Untersuchungen über die fünf bzw. sechs Bilder. Wenn auf derselben Seite und auf Seite 59 die Bildnisse auch als Echtheitskriterien für den Schädel in Anspruch genommen werden, so geht dieser innere Widerspruch jedenfalls nicht zu Lasten des Referenten.

Ebensowenig hatte er erwarten können, daß der umfangreiche Bildanhang des sorgsam ausgestatteten Buches dem Autor selbst unzulänglich erscheint. Der Referent hat sich allerdings keineswegs nur auf diesen Anhang, sondern vor allem auf die zahlreichen bekannten, z. T. vorzüglich gelungenen größeren Reproduktionen gestützt. Übrigens hat auch Bessler drei der sechs Bilder nur nach Reproduktionen bearbeiten können; das für seine Beweiskette besonders wichtige Gemälde „um 1740“ sogar nur nach einem Katalogbild, von dem er selbst sagt, daß es uns zwar Wesentliches übermittle, die Erkenntnis von Einzelheiten aber nicht gestatte (S. 38). In diesem Lichte betrachtet, entkräftet sich auch der Verweis auf die Originale.

Was wir zur Echtheit des Schädels, zu den Arbeiten und Schlüssen von His und Seffner bemerken, stützt sich auf den Ausgrabungsbericht von His und das dem Besslerschen Buche beigelegte Gutachten Stieves. Die skeptische Haltung dieses Gutachtens — sie beginnt bereits bei der Überschrift — hat den Referenten überhaupt erst auf die Fragwürdigkeit dieses sog. Bach-Schädels aufmerksam gemacht. His und Seffner ist es also gelungen, einen Schädel mit auffallenden einseitigen Unterschieden auf Grund von zwei Bildern zu identifizieren, deren eines, wie sich inzwischen herausgestellt hat, eine seitenverkehrte (Enkel-)Kopie des anderen ist! Daß His, dem es bei seinem Verfahren doch speziell auf die einseitigen Unterschiede ankommen mußte, ein solches Kriterium nur deshalb unbeachtet gelassen hätte, weil es die damalige Methode so vorschreibt, wäre kaum zu verstehen. — Was unsere Kritik der Ausgrabungsmethode selbst betrifft, so dürfen wir auch unsererseits auf den Bericht von His verweisen.

Daß die Beobachtung eines physiognomischen Merkmals ein wichtiges Identifizierungsmerkmal sein kann, hat der Referent schwerlich bestreiten können. Die Frage ist nur, ob ein solches Merkmal, also etwa „Blepharochalasis“, wirklich eindeutig auf den Haußmannschen Porträts zu diagnostizieren und ob es dann ferner ebenfalls eindeutig auf den übrigen Bildern zu beobachten ist. Engelking und Bessler bejahen diese Fragen. Wenn der Referent, der natürlich in medizinischen Fragen nicht kompetent sein kann, hier eine abweichende Auffassung vertritt, so stützt er sich dabei selbstverständlich auf Sachverständige. Es be-

stätigt sich also die Erfahrung, daß auch medizinische Gutachten bisweilen zu abweichenden Resultaten führen.

Bemerkenswert ist die Haltung, die Bessler neuerdings gegenüber den Haußmannschen Porträts einnimmt. Statt seinen Untersuchungen das Porträt H I zugrunde zu legen, dessen Zuverlässigkeit man an dem von Kurzwelly (Bachjahrbuch 1914) mitgeteilten Photo „nach Ablösung der Übermalungen“ nachprüfen kann, geht er in seinem Buche bekanntlich von der Davidschen Kopie dieses Porträts aus, von der sich nur noch Reproduktionen erhalten haben. Dieses Vorgehen ist ohne weiteres zu erklären: mit Hilfe der Davidschen Kopie wird die auf dem Bild um 1740 und dem sog. Altersbild wahrnehmbare „schräge Kopfhaltung“ ein Identifizierungsmerkmal. Den Hinweis des Referenten, daß diese schräge Kopfhaltung auf H I — auch im Zustande nach Abnahme der Übermalungen — nicht zu beobachten wäre, folglich eine Freiheit des Kopisten David sei, beantwortet Bessler nun mit zwei neuen überraschenden Hypothesen: *„Anscheinend ist auch H I nur eine Kopie, das eigentliche Original „H Ia“ jedoch, das 1791 David vorlag, bisher nicht wiedergefunden“*. Daraus kann man im Sinne Besslers nur folgern, daß auch H I eine Werkstattkopie ist, also von vornherein nicht authentisch war. Das ist nicht nur der letzte Schlag gegen die Authentizität der erhaltenen Haußmannschen Porträts, Bessler hat sich damit auch den Boden seiner gesamten Argumentation entzogen.

Die widerspruchsvolle Rolle, welche die Haußmannschen Porträts auf diese Weise spielen müssen, ist offensichtlich. Wo sie zur Bestätigung der Blepharochalasis dienen, sind sie „authentisch“; es wird von drei Haußmannschen Bildern gesprochen, als ob es wirklich drei selbständige Haußmannsche Bilder gäbe (daß die Untersuchungen des Referenten zum Problem des Haußmann II auf Seite 319 seiner Besprechung ignoriert werden, sei nur am Rande vermerkt). Dort, wo es jedoch darum geht, die Autorität der „fünf echten“ Bilder zu stärken, erkennt Bessler keines der erhaltenen Haußmannschen Gemälde mehr als authentisch an. Diese zweiseitige Argumentation ist offenbar notwendig. Denn es gehört schon ein gehöriges Maß von gutem Willen auf der einen und von Mißtrauen auf der anderen Seite dazu, wenn man sich entschließen soll, das undeutliche Katalogbild „um 1740“ und den liebenswert-anfängerhaften Pastell-Versuch um 1737 für zuverlässigere Zeugen der Bachschen Physiognomie anzuerkennen als die Haußmannschen Porträts.

Angesichts der unsicheren physiognomischen Merkmale wird die Überlieferungsgeschichte der fünf Bilder um so wichtiger. Wenn die Perückenform des Erfurter Jugendbildes tatsächlich zwingend in die erste Hälfte des Jahrhunderts weist, geben wir unseren, allerdings mit aller Vorsicht geäußerten, Datierungsversuch gerne auf — womit natürlich noch nichts über die Echtheit dieses Bildes ausgesagt ist. Wir möchten dabei allerdings zugleich auf die offensichtlichen Abweichungen der Perückenform auf H I bzw. H III und dem sog. Altersbild aufmerksam machen. Daß diese beiden unterschiedlichen Perückenarten derselben Standesperson zugehört haben sollen, und zwar, wie wir unten zeigen werden, offenbar zur selben Zeit, ist nur schwer zu erklären.

Wie der Ankauf des Schützchen Altersbildes, das 1935 bereits für 190 Mark zu erhalten war, beweisen soll, daß im Jahre 1941 für ein echtes Porträt Bachs nicht 2500 Mark aufzubringen waren, ist uns unverständlich.

Die Mitteilungen der Besslerschen Erklärungen zum Bild von Ihle, besonders was den Entdeckungsort und die Person des Malers betrifft, holen wir gerne nach. Zum zweiten Problem heißt es (S. 31): *„Ungeklärt ist nach wie vor, wie Johann Jakob Ihle, ein schwäbischer Porträtist aus Eßlingen, den Auftrag erhielt. Vielleicht war es ein Zufall, der den jungen Mann als Fürstenbegleiter mit Bach zusammengeführt hat, an einem Ort, der vorläufig unbekannt bleibt. Vielleicht befand sich der Maler jedoch auf einer Wanderung nach Norden.“* Und zum Entdeckungsort Bayreuth (S. 32): *„Auf Wegen, die noch nicht auf-*

gehellt sind, kam es (das Bild) vermutlich durch Erbgang in das neue Schloß zu Bayreuth.“ Allerdings hatte der Referent geglaubt, diese Argumentation übergehen zu sollen.

Was uns zunächst am Altersbild interessiert hat, war seine ungeklärte Überlieferungsgeschichte. Denn gerade hier scheint uns der physiognomische Echtheitsbeweis besonders fraglich. Die Form der Nase, die abwärts gerichteten Mundwinkel, die eingefallenen Lippen, das Kinn, die ausgeprägten Falten, die Augenfarbe: all das weicht von den Bildern des Haußmannschen Typus so stark ab, daß wir uns kaum vorstellen können, hier dieselbe Persönlichkeit in derselben Altersstufe vor uns zu haben. Die hypothetische Datierung des Altersbildes, „um 1750“, ist nämlich kaum aufrecht zu erhalten (auch Bessler räumt ein, daß es einige Jahre früher entstanden sein könnte): 1750 war Bach bereits blind. Im Frühjahr 1749 wurde er von einer schweren Krankheit heimgesucht, mindestens so schwer, daß es fraglich ist, ob er sein Amt jemals wieder voll wahrnehmen konnte; so schwer auch, daß der Nachfolger bereits in aller Form die Probe ablegen konnte. Das Altersbild, das jedenfalls keinen Kranken, geschweige denn einen Erblindeten darstellt, müßte deshalb, wenn der Abgebildete wirklich Bach sein soll, vermutlich vor 1749 entstanden sein. Damit geriete es aber in unmittelbare Nähe der Haußmannschen Porträts aus den Jahren 1746 und 1748. Angesichts dieser engen zeitlichen Nachbarschaft gewinnt nun auch die abweichende Perückenform besondere, vielleicht entscheidende Bedeutung.

Wir fassen unsere Einwände nochmals zusammen. Ein Echtheitsbeweis darf sich nicht nur auf die Physiognomik der dargestellten Person stützen, er muß ebenso vom „diplomatischen“ Befund und von der Überlieferungsgeschichte des Porträts ausgehen. Bessler weist in seiner methodischen Grundlegung, die wir eingangs zitieren, indirekt darauf hin. Wenn der Bach-Schädel wirklich echt und das Merkmal „Blepharochalasis“ hinreichend gesichert wäre: das wichtigste Kriterium wird doch im ersten Relativsatz genannt: das betreffende Gemälde muß mindestens angeblich Johann Sebastian Bach darstellen. Es muß also über die physiognomischen Persönlichkeitsmerkmale hinaus einen inneren oder äußeren Hinweis auf Bach enthalten, also etwa eine alte, noch nachprüfbare Namensangabe; mindestens muß es jedoch durch eine zuverlässige Tradition auf Bach hinweisen. Unterläßt man diese Prämisse, so gerät allerdings jedes anonyme Porträt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das der erwähnten Blepharochalasis und den am Schädel beobachteten Merkmalen nicht widerspricht, in die Gefahr, als ein Bach-Porträt zu gelten. Diese Gefahr schien uns naheliegend und veranlaßte uns, so eindringlich nach dem Überlieferungsbefund zu fragen. Mit dem Blick hierauf scheinen dem Referenten die „fünf echten Bildnisse“ nach wie vor fraglich. Einige davon — beim Bild von Ihle und beim sog. Altersbild ist wohl nicht einmal dieses möglich — lassen sich bestenfalls hypothetisch für Bach in Anspruch nehmen: und aus solchen Hypothesen sollte man dann keine Tatsachen ableiten, nicht weitere Bilder für echt erklären. Wohin wir sonst kämen, nämlich in die Versuchung, offensichtlich posthume und apokryphe Produkte für authentisch zu halten, zeigt übrigens ein Blick auf die in „Musica“ 1958 (nach Seite 6) abgebildete Silberstiftzeichnung.

(Hiermit schließt die Schriftleitung endgültig die Diskussion)

Im Jahre 1957 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. (Humboldt-Universität). Jürgen Mainka, Das Liedschaffen Franz Schuberts in den Jahren 1815—1816. Schuberts Auseinandersetzungen mit der Liedtradition des 18. Jahrhunderts. — Lukas Richter, Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. — Horst Seeger, Komponist und nationale Folklore in der Musik des 20. Jahrhunderts.