

Beim nachstehenden Text handelt es sich um die erweiterte Fassung eines im Mai 2013 unter dem gleichen Titel abgedruckten Aufsatzes in *CONCERTO* (Heft Nr. 249, S. 25-28); die erwähnten Notenbeispiele verweisen auf die Druckfassung.

Dem Boten oder der Botschaft glauben?

Überlieferungskritische Aspekte einer Suite von Dietrich Buxtehude in Johann Kruses Notenbuch (1694/1704)

Von Klaus Beckmann

Im holsteinischen Breitenberg, etwa zehn Kilometer östlich von Itzehoe gelegen, hatte sich im lutherischen Pfarrhaus über mehrere Jahrhunderte hinweg eine ansehnliche Bibliothek angesammelt, darunter neben hauptsächlich theologischen Drucken auch einige Musikalien. Der 1893 angelegte Katalog verzeichnet unter den Nummern 691 bis 697,6 zwei handschriftliche Sammlungen von Tänzen, Variationen und Suiten (691, 692), ein *Choralbuch* (694), den Erstdruck *Der Dorfjahrmarkt* von Georg Benda (696) und Johann Matthesons *Kern melodischer Wissenschaft* (697,6).¹ Inzwischen nicht mehr bekannt sind Verbleib und Inhalt der Objekte 693, 695 und 697,1-5. In den 1970er Jahren erkannte man, dass private Obhut keine angemessene Sicherheit und Pflege des kostbaren Bücher- bzw. Handschriftenbestandes garantieren konnte. Über Zwischenlagerungen in Itzehoe gelangte die *Breitenberger Predigerbibliothek* schließlich 2002 in das *Landeskirchliche Archiv* der Ev.-Luth. Kirche in Norddeutschland in Kiel.²

Bereits im März/April 2002 erfolgte dort die Sicherheitsverfilmung (Mikrofiche) der gewiss wichtigsten Musikhandschrift mit der Signatur 692, des Notenbuchs von Johann Kruse, das neben dessen Possessorenvermerk die Jahreszahlen 1694 und 1704 enthält. Eine im Zuge der Verfilmung angefertigte Expertise charakterisiert außer kodikologischen Details bereits treffsicher die wesentlichen Inhalte der Quelle: 217 nummerierte Tanzsätze [...] für Violine solo [...], folgend Werke für Cembalo [...] Jan Adam Reinken, Suite C-Dur, Suite F-Dur, Dietrich Buxtehude, Suite a-Moll, Arcangelo Corelli, Corrente (Bearbeitung für Tasteninstrument?) und löst die Namenssiglen der Quelle – zweimal J· A· R· und D: B: H· – sachrichtig auf.³

Eine gründliche wissenschaftliche Untersuchung der Quelle erfolgte durch Konrad Küster, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg/Breisgau.⁴ Die Eintragungen lassen zwei Schreiber erkennen, den Hauptschreiber und Besitzer der Handschrift, Johann Kruse, und einen anonymen Fremdschreiber, den Küster schließlich als den in Itzehoe tätigen Organisten und Pachelbel-Schüler Johann Conrad Rosenbusch (1673-1745) identifizieren konnte. Fünf abgrenzbare Teile der Quelle markieren Beschriftungsphasen: Kruse legte 1694 gleichzeitig die Teile I (für Violine) und III (für Cembalo) an, im Laufe der nächsten – höchstens zehn – Jahre ergänzte Rosenbusch die Teile II und IV mit Tastenmusikwerken, und ab 1704 beschloss wiederum Kruse mit Teil V die Beschriftung des Kodex. Bei vier

anonymen Stücken vermochte Küster die Verfasser zu ermitteln (Froberger, Muffat, Pachelbel, Ebner), so dass sich aufgrund seiner Untersuchungsergebnisse nunmehr Struktur und Inhalt der Quelle in folgendem Schaubild darstellen lassen (Werk- oder Satztitel werden nur einmal, sozusagen exemplarisch, genannt). (Eine den Quellengehalt umfassend erschließende Erstausgabe der vollständigen Suite Buxtehudes liegt im Carus-Verlag, Stuttgart, vor [vgl. Anm. 9].)

Teil I S. 1-101⁵ KRUSE 1694ff. Tanzsätze für **VIOLINE**
Anonymus: *Folie de Spang*; *Allem.*, *Cour.*, *Sarab.*, *Boure*, *Menuet*, *Gavott*, *Compassion*,
Aria, *Bergamasca*, *Praeludium*, *Rigodon*, *Ballet*, *Entre*, *Paspie*

————— Tanzsätze, Variationen, Suiten für **CEMBALO** —————

Teil II S. 102-135 ROSENBUSCH, zwischen 1694 und 1704
Froberger: *Lamentabile*; **Anon.:** *Aria G + Var.*, *Aria d*; **G. Muffat:** *Suite d*; **Anon.:**
Prael./Tocc.?; **Pachelbel:** *Tocc. d*; **Anon.:** *Fuga d*, *Fuga a*

Teil III S. 136-189 KRUSE 1694ff.
Anonymus: *FoliSpan.* + *Var.*, *Menuet*, *Rigodon*, *Engl. Danß*, *Aria C*, *Juden danß*, *Bauren Danß*, *Courant*, *Reverrenz dans*, *Aria g*, *Aimable vainqueur*, *Aria g*, *Bergamasca*, *March*, *Sarab.*, *Aria C*, *Rondo*, *Aria a*, *Gavotte*, *Aria c*, *Paspie*, *Adagio*, *Entre*, *Boure*

Teil IV S. 190-211 ROSENBUSCH, zwischen 1694 und 1704
Ebner: *Bergamasca + Var.*; **Anon.:** *Aria e*, *Sarab.*, *Borea*

Teil V S. 212-252 KRUSE 1704ff.
Anonymus: *Suite d*; **Reincken:** *Suite C*, *Suite F*; **Buxtehude:** *Suite C*; **Corelli:** *Corrent C*

Johann Kruse war höchstwahrscheinlich in Hamburg beheimatet, zumindest sind er und sein Vater Franz aufgrund zweier erhaltener Briefe dort nachweisbar. Mitte 1705 wollte Christian Detlef Graf zu Rantzau ihn zum Organisten, Küster und Schulmeister nach Breitenberg berufen, wogegen sich allerdings seitens der Kirchengemeinde in Itzehoe (Propst Johann Hieronymus von Petkum) Widerstand auftrat. Eine Anfang Februar 1706 angesetzte Eignungsprüfung konnte Kruse wegen Wintereinbruchs nicht wahrnehmen, am 11. September wurde er sogar in eine Schlägerei mit Rosenbusch in der Itzehoer Laurentiikirche verwickelt. Das konfliktreiche Berufungsverfahren zog sich schließlich bis zum 30. März 1707 hin. Am 1. Dezember 1709 heiratete Kruse, doch starb seine Frau bereits am 10. Januar 1710. Noch im selben Jahr wechselte er in die Organisten-, Küster- und Schulmeisterstelle nach Kellinghusen, wo er sich ein zweites Mal verheiratete. Ein Taufeintrag einer Tochter vom 30. Juni 1716 ist das letzte Lebenszeichen. »1723 wird dann im Kellinghusener Taufbuch Christian Schlichting als Organist bezeichnet.«⁶

Falls jener *Carsten Nicolaus Schlichting*, der sich auf der Seite 237 in Johann Kruses Notenbuch qua Namenszug als Besitzer ausweist, ein Sohn des genannten Kellinghusener Organisten gewesen ist, liegt es nahe anzunehmen, dass Kruses

Notenbuch durch Heirat in den Besitz der Familie Schlichting gelangt ist – Christian hätte nach altem Brauch in Kellinghusen die Witwe seines Vorgängers geehelt, getreu dem Motto ›die Orgel zur linken und die Witwe zur rechten‹ (Hand). Vorausgesetzt, diese Spekulation träfe zu, dürfte Johann Kruse zwischen 1716 und 1722 verstorben sein. Was sein Geburtsdatum betrifft, bietet der Eintrag ›1694‹ auf der ersten Seite seines Notenbuchs einen Anhaltspunkt: Kruse mag mutmaßlich 15-20 Jahre alt gewesen und somit innerhalb des Jahrzehnts 1675-79 geboren sein. Er war somit etwas jünger als sein 1673 geborener Kollege und Freund Rosenbusch.

Immerhin fällt auf, dass von Johann Kruse mehrfach Schriftproben eingefordert werden. In Breitenberg »protestierte die Gemeinde gegen Kruse als Schreiblehrer«. ⁷ Obwohl man damals eine verbindliche Orthographie noch nicht kannte, zeigen erhaltene Schriftzeugnisse von Kruses Hand tatsächlich bemerkenswerte Auffälligkeiten, die von der (phonetischen) Gebrauchsnorm signifikant abweichen (*du über schütttest*, *fäst* [fest], *mit leiden mit mier* [Mitleid mit mir], *den week* [Weg], und *in Vormation* [und Information = Unterricht]). ⁸ Das Geheimnis lüftet sich vollständig, wenn man zusätzlich autographische Notentexte – Cembalowerke, zweisystemige Akkoladen – zum Vergleich hinzuzieht. Kruse hat phasenweise fundamentale Schwierigkeiten, die sowohl horizontale als auch vertikale Koordination der Schriftzeichen Note, ihre unterschiedlichen Werte, Pause, Punkt und Bogen innerhalb des Taktraumes regelkonform herzustellen. Das heißt, es handelt sich hier wahrscheinlich um einen pathologischen Fall von *Dyskalkulie*, wenn man diesen zunächst auf abstrakte Zahlenoperationen bezogenen Begriff nunmehr auf die räumlichen Verhältnisse seiner Notation anwendet. Episodenhaftigkeit solcher Schwächen gehört üblicherweise zu krankhaften Wahrnehmungs- oder Denkstörungen dazu (milde Form der Schizophrenie). Diese Diagnose erklärt überzeugend den öffentlichen Widerstand gegen seine Berufung zum ›Schreiblehrer‹ und beantwortet zugleich die Frage, warum Kruse in wenig bedeutenden Stellen seinen Broterwerb gesucht hat bzw. suchen musste.

Mehr als sein bedauernswertes Schicksal interessiert hier allerdings Kruses Kompetenz als Übermittler der bis 2002 (Verfilmung des Notenbuches) unbekannt gebliebenen Cembalo-Suite a-Moll von Dietrich Buxtehude. ⁹ Eine Reihe von verdächtigen Lesarten dieser singulären Überlieferung gibt indes Anlass zu kritischer Nachfrage – gerade bei Buxtehude ist man gewarnt, sind doch die schlimmsten Defizite innerhalb des Bereichs der norddeutschen Tasten- bzw. Orgelmusik bekanntlich beim Lübecker Marienorganisten zu beklagen.

Als Ursache der problematischen Quellen- bzw. Überlieferungslage kommen ein Generations- und ein Systemwechsel in Betracht. ¹⁰ Das seit dem Reformationszeitalter etablierte Notationsmedium der (deutschen) *Buchstabentabulatur* erhielt im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend Konkurrenz durch die *Notenschrift*, die ›italienische Tabulatur‹. In zunehmendem Maße konnte sich die jüngere Generation die spontan nicht mehr zu verstehenden Tabulaturtexte der Älteren nur noch durch Übertragung in Liniennotation erwerben, wobei ein – nicht zu unterschätzender – Wechsel zweier Notationssysteme mit begleitenden, zum Teil typischen Verwerfungen wie Oktavversehen, Fehllesungen usw. stattgefunden hat. Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, dass Buxtehudes

Urschrift der a-Moll-Suite eine Buchstabentabulatur gewesen ist. Kruse überliefert dagegen auf den Seiten 240-247 seines Notenbuches Buxtehudes *Allemand D: B: H: Courand, Saraband, Gigue* in Notenschrift, in Akkoladen zu zwei Systemen mit C1- und F4-Schlüssel, so dass eine Umschrift stattgefunden haben muss.

Gleich zu Beginn der ALLEMANDE ruft das Allabreve-Taktzeichen Skepsis hervor: Stammt dieses Zeichen tatsächlich von Buxtehude? Ein Blick in das Suiten-Korpus des Lübecker Meisters¹¹ zeigt, dass keine seiner 18 Allemanden überhaupt ein Taktzeichen aufweist (dasselbe gilt übrigens auch für Reinckens Suiten)¹². Nach damaliger Konvention blieben geradtaktige Eröffnungen in Tabulaturnotation prinzipiell ohne jede Taktvorzeichnung. Aller Wahrscheinlichkeit nach fehlte somit auch Buxtehudes Allemande im Autograph eine Taktangabe. Nimmt man ferner die erstaunliche Beobachtung hinzu, dass in Kruses Notenbuch durchweg allein das Allabreve-Zeichen Verwendung findet – überprüft wurden mehr als 30 Fälle –, ergibt sich: Dieses (für eine Allemande ohnehin ungewöhnliche) Allabreve-Zeichen ist nicht authentisch, sondern ein redaktioneller Zusatz des Schreibers Johann Kruse.

Drei Beobachtungen zum Quellenausschnitt Takt 4-6 (s. Noten in CONCERTO 249, S. 26, Akkolade 5) mögen die Arbeitsweise der Stilkritik bzw. Inneren Textkritik verdeutlichen.

(1) Beim Quellentext T. 4-6 springt sogleich der Beginn des Taktes 5 ins Auge und ins Ohr, wo die leere – überdies noch dreifach besetzte – Doppeloktave C-c'-c' erscheint. Störend wirkt nicht nur die Fortsetzung mit der Akzentoktave F-f° – vielmehr fehlt es hier dem Satz an klanglicher Substanz, die fraglos ein E im Bass bieten würde, eine Sexte also statt der Oktave. Weil nun die *Fehillesung* von C/E bzw. E/C zu den bekanntesten Vitiosa bei Tabulatur-Noten-Umschriften gehört, lässt sich das Defizit plausibel erklären und klären: statt C (Quellentext) müsste der Basston E (wahrscheinlicher Urtext) lauten. Glücklicherweise steht sogar noch eine weitere Absicherung für diesen Eingriff in die Überlieferung zur Verfügung: Die ›Analogie‹¹³ zum Allemanden-Bass A E | F D | E F lautet in der Courante (T. 7-9) – oktavversetzt – a° e° | f° d° | e° f°.

(2) Geradezu anstößig wirken Diskant und Alt im Quellentext Takt 4:2-4. Bei der Taktzeit 2 (Tz2) führt noch der Diskant die allemandentypische Sechzehntelbewegung an, während Tenor und Alt mit Liegetönen eine sukzessive Akkumulation des C-Dur-Dreiklangs herstellen. Tz3-4 erscheinen die Funktionen Führung-Begleitung dagegen buchstäblich ›umgekehrt‹ – der Tenor (!) übernimmt das melodische Agens – doppelte Stimmkreuzung eingeschlossen –, Alt und Diskant akkumulieren. Ein seltsames Satzbild, für das es bei Buxtehude keinen Parallelfall gibt. Tz4 eskaliert die Situation insofern, als sich der Alt mit d' anschickt, fehlerhaft-oktavparallel mit D-C im Bass (Quellentext) das c' im nächsten Takt zu erreichen. Bei der ›Tenorlinie‹ d'-f'-h°-(c') sind ein Zickzackprofil und eine versagte Auflösung des Leittons h° nach c' – 5:1 bietet stattdessen eine Viertelpause – zu konstatieren.

(a) Solch eine turbulente Entwicklung kann auf keinen Fall als kompositorische Intention Buxtehudes aufgefasst werden. Eine Bereinigung der offensichtlich entstellten Satzverhältnisse lässt sich erreichen, wenn man die

›Satzidee‹ ermittelt und beachtet: Der Basston (Viertel) bildet zusammen mit der nachschlagenden Akkord-Akkumulation der drei Oberstimmen einen vierstimmigen Vollklang, wobei die bewegungsmäßige wie auch diastematische Prägung der Akkumulation beim Diskant liegt, und zwar hier unübersehbar in Aufwärtsrichtung. Vergleicht man nun Satzidee und Quellentext, gibt sich der letzte Ton in Takt 4 – das die Zickzacklinie verursachende h° – als Abweichung zu erkennen: h° ›unterläuft‹ buchstäblich die vorherrschende Aufwärtsrichtung der Akkordbrechungen. Wiederum kommt als Fehlerdiagnose ein häufig zu beobachtender Lapsus, das *Oktavversehen*, in Betracht. Die Emendation h' hat ihrerseits die Leitton-Auflösung nach c'' zur Folge, wodurch zugleich Kruses Doppelung des c' zu Beginn von 5:1 – das heißt ein weiteres Oktavversehen – beseitigt wird.

(b) Methodisch rückblickend zeigt sich, dass bei Verdachtsfällen, die ein geübtes Auge zunächst aufspürt, die satztechnisch-stilkritische Analyse Mängel identifiziert, um sie anschließend im vermuteten Sinne des Autors zu beheben (*Innere Textkritik*). In diesem Fall konnten bekannte Fehlerquellen (Fehllesung C/E, Oktavversehen h°/h' , c'/c'') festgestellt und Korrekturen vorgenommen werden.

(c) Zu beantworten bleibt allerdings die Frage, wie solch ein Polytrauma – Kruses korrumpierter Quellentext, vor allem die problematische Akkumulation – zustande kommt. Seiner Notationspraxis kommt man am ehesten auf die Spur, wenn man die Überlieferung der übrigen 18 Buxtehude-Suiten heranzieht. Dabei erweist sich, dass sie hauptsächlich auf Tabulaturen basiert (Ryge, Kraus, Ihre), in denen akkordische Akkumulation auf sehr einfache Art und Weise notiert wird: Die zumeist drei Akkordtöne erscheinen als *einstimmige* Linie in Sechzehntel- oder Achtelgruppen nebst einem *Bogen* (›Akkumulationsbogen‹) darüber oder darunter. Der Spieler ist gefordert, nunmehr selbständig, quasi *ex improviso*, die sukzessive Addition der Akkordtöne vorzunehmen. Höchstwahrscheinlich hat auch Kruse eine solche ›abkürzende‹ *Tabulaturnotation* (*einstimmig*, *Bogen*) vorgelegen, die er dann aber bei der Übertragung in *Noten* in eine ausführliche *mehrstimmige* Fassung der Akkumulation umgeschrieben hat, um nunmehr Abfolge der Anschläge und Klangdauern rhythmisch exakt zu fixieren. Diese Vermutung erhärtet sich zur Gewissheit, wenn man die Quellentakte 13-14 hinzunimmt, wo bei der Sequenzierung a7-d7, G7-C7 die ausnotierte *mehrstimmige* Akkumulation mit der *einstimmigen* Darstellung gebrochener Akkorde wechselt (s. Noten Akkolade 6). In den einstimmigen Parzellen des Quellentextes (Diskant in 13:4, 14:2) spiegelt sich offenkundig das Tabulatur-Original wider – wie es scheint, hat in beiden Fällen versehentlich der Akkumulationsbogen gefehlt, so dass Kruse hier die *mehrstimmige* Darstellung unterlassen hat.

(3) In Takt 6:3-4 fordert der Quellentext (s. Noten Akkolade 5) insofern innere Textkritik heraus, als (a) das allemandentypische Sechzehntelkontinuum gleich zweimal unterbrochen wird und (b) die Außenstimmen mit ihren vorletzten Tönen d'' und d' eine zudem noch akzentuierte leere Oktave bilden. Für den Diskant bietet sich als sinnvolle Korrektur geradezu an, die Oktave d'' in die Dezime f'' zu korrigieren, um kontextanalog eine wenigstens zweistimmige Harmonie herzustellen. Das aspektbezogen zwar getilgte, im Quellentext aber vorhandene d'' kann durchaus als Relikt des Urtextes aufgefasst werden, wenn man für diesen Ton eine komplementärrhythmische Verwendung im Alt unterstellt (statt der dort

vorhandenen Achtelpause eine Sechzehntelpause und Sechzehntel d''). Um schließlich noch den letzten Stolperstein für das vorherrschende Sechzehntelkontinuum zu beseitigen, müssten in 6:3 Achtelpause und Achtel g' des Alts in eine Sechzehntelpause und punktierte Achtel g' korrigiert werden (vgl. Noten Akkolade 2).

Zur Allemande sei schließlich noch ein *Ermessensfall* angemerkt. Im ersten Takt lautet der 5. Ton des Diskants im Quellentext g' . Zu fragen wäre, ob das motivische Profil des Diskant-Auftakts (Trichord abwärts, Zielton aufwärts) – gemessen an Buxtehudes Gepflogenheiten – eine freie Fortsetzung oder eine ›Wiederholung‹ finden sollte. Der Quellentext spricht (mit seinem Wechselnoten-Motiv $g' f' g' f'$) gegen einen Rückbezug zum exponierten Kopfmotiv $h' a' gis' a'$, während *motivische Einheit* jedoch einen allgemeinen Wesenszug von Buxtehudes Tastenmusik darstellt. Die *Superjectio f' g'* des Quellentextes kommt nur ein einziges Mal vor – eine für diese Figur ungewöhnliche Erscheinung. – Außer dieser allgemeinen stilkritischen Feststellung gibt es indes keine Begründung, die sich – wie bei den zuvor diskutierten Fällen – aus überlieferungskritischen Beobachtungen herleiten ließe, den 5. Ton g' in ein e' zu ändern. Hier hat die – oder zumindest meine – Wissenschaft ausgedient. Vor die Wahl gestellt, würde ich mich trotzdem für die affirmative, stabilisierende Rekurrenz des Kopfmotivs entscheiden, also für e' , sozusagen für ›mehr Allemande‹, ›mehr Buxtehude‹ (s. Noten Akkolade 1).

Zum Quellentext der COURANTE sind folgende Einwände zu erheben. In T. 5 hat sich ein absolut überflüssiges gis° eingeschlichen. Takt 9:3-10:1 fehlt dem Bass ein Haltebogen (Hemiöle). Mit Sicherheit bei der Viertelnote c' im Bass in T. 29:1, wahrscheinlich auch bei der unmittelbar vorausgehenden Note g° dürften Oktavversehen vorliegen (Korrektur: $G | c^\circ$). Im folgenden Takt 30 gilt es, die Komplementärrhythmik im Tenor und Diskant herzustellen (beide Male statt Viertel- eine Achtelpause, Punktierung von h° und g'). Takt 31 präsentiert Kruse mehrstimmige Akkumulation – nicht aber im sequenzierten Folgetakt –, so dass wieder sekundäre Redaktion unterstellt werden darf. Die latente Zweistimmigkeit der Diskantlinie in 32-33 zielt auf ihren Abschluss mit a° im Alt in Takt 34. In T. 32:3 fordert die Sequenzierung im Bass d° statt D (Oktavversehen bzw. Fehllösung, vgl. Analogie zu Allemande T. 13:4). Innerhalb der Hemiöle, speziell im Alt des Taktes 37:1, dürfte die Viertelnote e' als Fehllösung von c' zu deuten und entsprechend zu korrigieren sein, Hemiöle und Vorhaltsbildung erfordern zudem Haltebögen im Diskant und Tenor (36:3-37:1).¹⁴

In Kruses Notentext der SARABANDE scheint – gemessen an der durchschnittlichen Satzdichte ($a\ 3, a\ 4$) – im ersten Takt ($a\ 2$) die Quinte zu fehlen, so dass eine Ergänzung von Viertel e' , punktiertes Viertel e' und Achtel e' im Tenor zu empfehlen wäre. In Takt 3:2-3 erregt die terzlose Konstellation $a^\circ-e'-a'$ Verdacht, vermutlich liegt Fehllösung von a° und c' im Bass vor. Verdächtig wirkt in den Takten 5-6 die offene Dissonanzbehandlung ($a7, F7$), die Kalamität würde naheliegend (Dezimenführung der Außenstimmen) behoben, wenn in 5:2-3 der Bass statt a° eine Halbe e° erklingen ließe (vermutlich Fehllösung a/e). Die unzulässige offene Quintparallele in den Außenstimmen in 10:2-3 ist durch Punktierung des Basses zu korrigieren, wodurch sich zugleich die Komplementärrhythmik reguliert. In Takt 16 sind Tenor und Bass

desaströs verschrieben (Achtel cis° statt d° , Bass Tz3 Halbe c° statt Viertel H [Quintsextakkord]). Schließlich erklingt in Takt 20 die punktierte Halbe e° im Bass zu lang – der Punkt gehört durch eine Viertelpause ersetzt, damit der Tenor mit fis° ohne Beeinträchtigung die neue Harmonie realisieren kann.

Beim Quellentext der GIGUE häufen sich die Unstimmigkeiten. Im ersten Takt (s. Faksimile 1, CONCERTO 249, S. 25) notiert Kruse die Akkumulation auf seine Weise, das heißt wieder durch zusätzliche Abwärtshaltung der Diskant-Achtel bei den Taktzeiten 1-2, 4-5, 7-8. Dass diese Maßnahme bei den Achteln 4-5 völlig unangebracht, ja sogar sinnwidrig ist, scheint ihm nicht bewusst geworden zu sein, denn hier handelt es sich nicht um Akkordtöne (wie bei den Taktzeiten 1-2 und 7-8), sondern um nebeneinander liegende Achtel ($g' a'$), die bei Akkumulation zusammen mit h° und f' ein kakophonisches Zerrbild ergäben. Kruse arbeitet somit unüberlegt mechanisch, bis ihn der Alteinsatz d' auf der Tz10 von der Fortsetzung seiner redaktionellen Behaltung abhält. Die letzte Note des Basses in Takt 1, Viertel G mit Punkt, die immerhin aus a° im Nonensprung erreicht wird, notiert er offenkundig eine Oktave zu tief (recte g°). Gleichzeitig weist er dem Tenor – positionsgerecht und durch zwei Achtelpausen eingeführt – eine Achtel d° auf der letzten (12.) Taktzeit zu, so dass als Gesamtklang bzw. simultan die beiden Quinten $G-d^\circ$ und $d'-a'$ erklingen würden – selbst als Durchgangsharmonie ein unzulässiges Gebilde. Heilung des Schadens erfolgt durch den Bass: die unmotivierte None (kein *Saltus duriusculus*) muss, wie bereits angedeutet, nach g° zurückgeführt werden (Oktavversehen), wodurch zugleich eine (jambische) Dezimenparallelität mit dem Diskant ohrenfällig wird ($c''-h'/a^\circ-g^\circ$), die sich – vom Diskant geleitet – sequenzierend fortsetzt: der Bass hätte also nach der korrigierten Viertel g° eine Achtel f° zu ergänzen, um – dezimenparallel, mit fallender Sekunde – das e° im nächsten Takt zu erreichen. Das im Quellentext vorhandene d° kann ebenfalls als Oktavversehen aufgefasst werden, denn eine Achtel d' würde auf der Taktzeit 12 vorteilhaft die vorausgehende Viertelnote d' (Tz10-11) ergänzen und dem Folgetakt als Synkope bzw. Dissonanzvorbereitung dienen (Rekonstruktion des Urtextes s. Noten Akkolade 7).

Kruses Quellentext zu entziffern, bleibt auch in Bezug auf die folgenden Takte ein strapaziöses Unterfangen. Dem in Takt 1 festgestellten Oktavversehen G/g° begegnet man nochmals in T. 4:1-3 im Bass (recte g° , Satzhöhe, Kontext). Dezimenparallele Führung von Diskant/Alt und Bass sowie phrygische Kadenzierung erweisen den letzten Basston der Quelle in T. 5, punktierte Viertel A , als Terzversehen (recte F , vgl. auch T. 12). In T. 8 lautet die drittletzte Note im Diskant fis' , sie muss in gis' korrigiert werden, weil der terzlose Klang $e^\circ-h^\circ-e'$ keine None fis' , sondern die Dezime gis' erfordert; ferner kann der vorletzte Diskantton statt c'' nur h' lauten, um doppelte Dissonanzfolge zu vermeiden. Analogie bzw. Sequenzierung entlarven in T. 11 den 7. Diskantton e' als Fehllesung von c' , dasselbe Versehen ist für den 7. Altton in T. 12 zu reklamieren (recte Viertel c' , nicht zuletzt auch, um die prononcierte ›leere‹ Oktave $e^\circ-e'$ zu beseitigen); dort erscheint auch die Fortsetzung der Altlinie in Abwärtsrichtung nach h° sachrichtiger als aufwärts nach d' (Quelle: Alt punktierte Viertel d' – um notfalls Kruses Überlieferung zu retten und vor allem Komplementärrhythmik herzustellen, wäre denkbar, den Tenor Tz12 eine Achtel h° ergänzen zu lassen). Abschließend gilt es, das Chaos des Schlusstaktes zu entwirren

(vgl. Faksimile 2, S. 25, und Korrektur Akkolade 9). Der erste Basston muss (statt Viertel *H*) *A* sein – Kruse schafft es immerhin, das vitiöse *H* per Haltebogen mit dem folgenden *A* zu verbinden. Seine notationsmäßige Koordination der Taktzeiten 4-6 ist ebenso irreführend wie die drei Haltebögen von Tz6 nach Tz7ff. – wiederum ist Kruse zwar offenen Auges, aber stumpfen Verstandes in der Lage, *c*° per Haltebogen mit *cis*° zu verbinden.

ZUSAMMENFASSUNG

Aufgrund unserer Beobachtungen lässt sich nunmehr folgende Bewertung der Überlieferung von Buxtehudes a-Moll-Suite durch Johann Kruse vornehmen:

(A) Vorlage seiner Aufzeichnung war eine *Buchstabentabulatur*. Weil er diesen (heute verschollenen) Textzeugen mangels Lesekompetenz nicht als Spielvorlage nutzen konnte, fertigte er davon eine Umschrift in *Noten* an. Dabei erweist er sich als wenig erfahren in der Anlage einer Clavierpartitur (*Koordination*) und in mehrfacher Hinsicht wenig verständnisvoll im Umgang mit der Tabulaturnotation (*Oktavversehen, Fehllösungen*). Als Besonderheit seiner Umschrift wird die Behandlung der *Akkumulation* erkennbar. Diesen in *Tabulatur* einstimmig und mit Bogen notierten Effekt modifiziert er während der Kopiatur zu einer mehrstimmigen *Notentextfassung a 4*, indem er Sechzehntel- oder Achtelfolgen des Diskants mit abwärts gerichteten Notenhälsen und entsprechender Punktierung versieht, um Liegetöne in Tenor- bzw. Altlage zu erzeugen. Erhebliche Ungeschicklichkeiten in Takt 4 der Allemande sprechen dafür, dass Kruse hier wohl *erstmal*s seine redigierende Verfahrensweise angewandt hat.

(B) Johann Kruse kopierte Buxtehudes Suite (wie auch die übrigen Tastenwerke in seinem Notenbuch) aus rein privatem Interesse, zwecks Literaturerwerbs, über Herkunft und Verbleib seiner Tabulaturvorlagen lassen sich nur Vermutungen anstellen. *Authentizität* spielte für ihn keine Rolle, seine Aneignung der a-Moll-Suite geschah jedenfalls zum Teil in Form einer *Bearbeitung*, was die mehrstimmige Darstellung der *Akkumulation* betrifft. Dieser *Rezeptionsfassung* wegen schuldete er niemandem Rechenschaft. Ungeklärt bleibt die Frage, ob Kruse diese Bearbeitung aus eigenem Antrieb vorgenommen hat, oder ob damals in Kreisen der Cembalisten und Organisten mündlich die Gepflogenheit verbreitet war, in *Notentexten* *Akkumulation* grundsätzlich *mehrstimmig* darzustellen, das heißt bei Übertragungen aus Tabulaturen durchaus selbsttätig – wie Kruse – umzunotieren.

(C) Edition zielt darauf, die *authentische* Textform eines Musikwerks zu präsentieren. Für Buxtehudes a-Moll-Suite steht bisher als einzige Quelle Kruses *Fassung* von circa 1705 zur Verfügung. Nähe zum Lübecker Meister ist nicht nachweisbar – im Gegenteil, diese *Quelle* zeigt Spuren individueller Rezeption bzw. *Redaktion*, so dass es völlig untauglich wäre, sie als *Editionstext* wiederzugeben. Weil aber mit Hilfe der *Inneren Textkritik* jene Mechanismen erkannt werden können, die zu Kruses *Rezeptionsfassung* geführt haben, lässt sich die *Urform* (Urschrift, der Original- oder Urtext, Stufe des *Autographs*) erschließen bzw. *rekonstruieren*, indem aus Kruses Quellentext alle als nichtauthentisch identifizierten Details wie *Allabreve-Zeichen*,

Oktavversehen, Fehllösungen, redaktionell manipulierte Akkumulationen und sonstige *Schreibfehler* entfernt werden. Anders ausgedrückt: Innerhalb des *Textstufenmodells* – (1) Tabulaturautograph, (2) Tabulaturkopie fremder Hand, (3) Übertragung in Notenschrift, (4) Editionstext – kann man über Filterung (*Innere Textkritik*) durchaus aus der realen Stufe 3 (Noten) fiktional bis auf die Stufen 2 (Tabulaturkopie) und 1 (Tabulaturautograph) zurückgreifen und somit das *Original (Urtext)* erreichen – editorisch freilich auf der Stufe 4 notwendigerweise nicht in Tabulatur, sondern in *Notenschrift* realisiert. In diesem Sinne erscheint es möglich, durch textkritische Sondierung, wie hier exemplarisch an Buxtehudes *Allemande* und *Gigue* erwiesen, den authentischen Text zu rekonstruieren.

Um auf die Titelfrage zurückzukommen: Nicht auf den Boten Johann Kruse war Verlass, wohl aber ließ sich aus seiner defizitären Mitteilung mit Hilfe musikedektivischer Methodik, der *Inneren Textkritik*, dennoch die echte Botschaft ermitteln – eine köstliche Miniatur der Cembaloliteratur.

ANMERKUNGEN

- 1 Konrad Küster, ›Cembalo- und Violinmusik im Notenbuch des Johann Kruse (1694/1704), Kompositionen Buxtehudes, Reinkens, Pachelbels, Muffats und anderer‹, in: *Schütz-Jahrbuch*, 27. Jahrgang 2005, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 129-173, hier S. 167
- 2 vgl. <http://www.kirche-itzehoe.de/breitenberg/preacherbiblio.htm>
- 3 Landeskirchliches Archiv, Kiel, Mikrofiche *Nordelbische Kirche, Musik-Handschrift der Breitenberger Predigerbibliothek 692 / 1+*, Foto 3
- 4 siehe Anmerkung 1
- 5 Die Handschrift ist nicht paginiert, die Seitenzahlen sind anhand der Mikrofiches ermittelt worden.
- 6 sämtliche Angaben nach Küster, wie Anm. 1, S. 163
- 7 Küster, wie Anm. 1, S. 162
- 8 Küster, wie Anm. 1, S. 130, S. 162
- 9 *Dietrich Buxtehude, Suite in a für Cembalo (Klavier) (BuxWV deest)*, Erstausgabe hg. von Konrad Küster, Stuttgart: Carus-Verlag 2005 (CV 18.521)
- 10 vgl. hierzu Klaus Beckmann, *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755, Teil II, Blütezeit und Verfall*, Mainz: Schott 2009, S. 116ff.
- 11 Klaus Beckmann (Hg.), *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980 (EB 8078)
- 12 Klaus Beckmann (Hg.), *Johann Adam Reincken, Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1982 (EB 8289)
- 13 Kurz für die verwandtschaftliche Beziehung zwischen *Allemande* und *Courante*, die auf mittelalterliche Wurzeln zurückgeht (*Tantz-Nachtantz, Schreittanz-Springtanz, Umtaktierung, Substanzgemeinschaft, Stilisierung*)
- 14 In der Carus-Ausgabe (vgl. Anm. 9) werden in der *Courante* und *Sarabande* die *Seconda-volta-Takte* bei den Taktzählern nicht berücksichtigt.