

schritte vor), so daß die synkopische Tonwiederholung am Ende des zweiten Thementaktes für die kontrapunktische Ausführung des Satzes nahezu unverzichtbar wird. Jene Glätte, jener Mangel an Individualität ermöglichen aber auch den Verzicht auf ein verbindliches Kontrasubjekt. Nachdem der Baß als überzählige fünfte Stimme das Thema noch einmal vorgetragen hat (ab T. 116), setzt sich der Reduktionsprozeß der thematischen Prägnanz, der bereits durch das fehlende Kontrasubjekt freigegeben wurde, mit der in T. 126 einsetzenden Engführung fort: Während der Sopran das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt – lediglich ins parallele *a*-moll gewendet – abwickelt, bricht der Alt nach der Tonwiederholungssynkope aus dem Thema aus, und der Tenor begnügt sich gar nur noch mit dem eröffnenden Quartgang. Erst der verspätete Baß-Einsatz in T. 133 greift ordnend in das Geschehen ein; mit der Unterquinte *d* korrigiert er zudem die vorangegangene Engführung in der Oberquinte nachträglich als Irrweg, der scheitern mußte. Dennoch ist die thematische Erosion nicht mehr aufzuhalten. Abgesehen von dem Scheineinsatz des Tenors in T. 135 wird selbst der separierte Themenkopf ab T. 142 (Sopran und Tenor) noch rhythmisch nivelliert. Mit T. 145 freilich bricht die Fuge endgültig auseinander, und zwar unter dem Alibi einer weiteren, rudimentären Verwendung jenes Themenkopfes (T. 145, 155–157, 161–164). Was folgt, zielt nur noch auf einen akklamativen Schluß.

In der Motette *Veni Sancte Spiritus* führt Schicht also die ältere Gattungstradition unter grundsätzlicher Bewahrung ihres Formenreservoirs fort. Zugleich füllt er jedoch dessen Modelle, unter denen die Fuge als musikalisch gewichtigstes exponiert wird (und zwar vor allem durch die genannten Textzuordnungsverhältnisse), mit musikalischem Material auf, welches dafür bereits nicht mehr als völlig adäquat empfunden wird, obwohl es ihnen noch gerecht zu werden vermag. Diese subtile Differenz berührt nicht etwa im pejorativen Sinne den ästhetischen Rang des Werkes, sondern bestimmt dessen ästhetische Färbung als eigene Qualität; einfacher gesagt: Sie macht zu einem guten Teil dessen ästhetischen Reiz aus.

Historismus also als selektives und vor allem im Blick auf die Kriterien des Komponierens graduierbares Mittel der Komposition erlangt in seiner musikalischen Konkretisierung ästhetische Relevanz und wird so zu einer Form des Klassizismus. Johann Gottfried Schicht – ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker – konnte selbst kein Klassiker sein, vielmehr empfahl er sich en passant als Klassizist.

Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmanns

von Hans-Joachim Schulze, Leipzig

Eine wissenschaftliche Veranstaltung in Leipzig über die Ästhetik des Klassizismus und die Musik kommt an der Gestalt des Thomaskantors Moritz Hauptmann nicht vorbei, auch wenn die vorhandene Literatur unser Thema schon weitgehend ausgeschöpft hat: Gemeint sind an neueren – nach 1945 entstandenen – Arbeiten die

Dissertation von Georg Feder über *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen*¹, Martin Ruhnkes Aufsatz in der Festschrift für Friedrich Blume (1963)² sowie die Monographie *Moritz Hauptmann of Leipzig* von Dale A. Jorgenson (1986)³. Das dort gezeichnete Bild des weithin konservativ eingestellten Thomaskantors in Frage zu stellen, setzte spektakuläre Quellenfunde voraus: Derartiges ist nicht bekannt geworden, läßt sich nach gegenwärtiger Kenntnis wohl auch nicht erwarten. Noch immer zehrt die Forschung im wesentlichen von den relativ umfangreichen Auswahlausgaben der Briefe, insbesondere derjenigen an Franz Hauser (193 von 438 Briefen), die Alfred Schöne nach dem Tod Otto Jahns für Breitkopf & Härtel besorgte⁴, von der *Opuscula* genannten postumen Sammlung kleinerer Aufsätze⁵, von Hauptmanns Erläuterungen zu Bachs *Kunst der Fuge*, von weiteren Briefen, deren Herausgeberreihe von La Mara bis zu Martin Staehelin und Erwin R. Jacobi reicht⁶.

Ganz oder teilweise unerschlossen beziehungsweise unzugänglich sind Einzelbriefe und Briefreihen, deren Empfänger teils kursorisch in der erwähnten Edition Alfred Schönes erscheinen, teils anderen Quellen entnommen werden können, von denen pars pro toto nur die Versteigerungskataloge III und IV der Sammlung Wilhelm Heyer aus den Jahren 1927 und 1928 genannt seien⁷. Eine lebhafte Korrespondenz hat – vor allem in Hauptmanns Kasseler Jahren bis 1842 – mit dem Leipziger Verlagshaus Peters stattgefunden, wovon einerseits einige erhaltene Briefe Hauptmanns zeugen, andererseits – worauf mich Karen Lehmann aufmerksam gemacht hat – die in den Briefkopierbüchern erhaltenen Antwortkonzepte des Verlagshauses⁸. Hiernach hat Hauptmann sich über Jahre als Gutachter und Lektor, aber auch als Quellenforscher für die Bach-Clavirausgaben des genannten Verlages betätigt.

Hauptmanns Urteil über Bachs Werk, soweit es den erwähnten Quellen zu entnehmen ist, weist mancherlei Facetten auf, deutet auf lebenslanges Bemühen um Verständnis, ist aber auch geprägt von manchem dauerhaften Vorurteil. „Blos künstliche Music ist schlecht, sie mag alt oder neu sein“, schreibt Hauptmann 1825 im frühesten der edierten Hauser-Briefe, zielt hier aber lediglich auf eine *Missa*

¹ Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950*. 1. Die Vokalwerke, Kiel 1955 (maschr).

² Martin Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel etc. 1963, S. 305–319.

³ Lewiston, N. Y. 1986 (*Studies in the History and Interpretation of Music*, Vol. 2).

⁴ Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Bd. I/II, Leipzig 1871 (im folgenden zit. *Briefe I, II*); *Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und Andere*, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876 (im folgenden zit. *Briefe III*).

⁵ Moritz Hauptmann, *Opuscula*, hrsg. von Ernst G. Hauptmann, Leipzig 1874.

⁶ *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*. Nach den Urhandschriften erstmalig hrsg. von La Mara (= Marie Lipsius), Bd. II, Leipzig (1886), S. 113–115; Martin Staehelin, *Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, Bd. 76, 1976, S. 77–124; Erwin R. Jacobi, „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859), in: *Bach-Jahrbuch* 1969, S. 78–86; ders., *Nochmals: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“*. Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im *Bf* 1969, in: *Bach-Jahrbuch* 1971, S. 82–90.

⁷ Karl Ernst Henrici / Leo Liepmannssohn, *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß ... Wilhelm Heyer in Köln <Dritter Teil>*, Berlin 1927, S. 24, Nr. 137 (33 Briefe an Otto Kade); desgl., *<Vierter und letzter Teil>*, Berlin 1928, S. 22, Nr. 137 (30 Briefe an Julius Rietz, Geissler und B. Senff). Die „beschreibenden Verzeichnisse“ beider Kataloge lieferte Georg Kinsky.

⁸ Staatsarchiv Leipzig. Eine umfassende Studie ist zur Veröffentlichung in den *Leipziger Beiträgen zur Bach-Forschung* vorgesehen.

canonica von Palestrina, die er als von jeglichem Ausdruck frei befindet⁹ und für den sie „eben so wenig Kirchenmusik als sie Theatermusik oder Tanzmusik ist, weil es überhaupt nicht Musik ist“. Im weiteren Verlauf ebendieses Briefes steigert Hauptmann sich in eine Eloge auf das *Wohltemperierte Clavier*, das Sachen enthalte, „gegen welche alles winzig ist“. Vom wohl längst unbestrittenen „wunderbaren Reichthum der Combinationen“ schwärmt er ebenso wie von der „Tiefe des Ausdrucks“ und weist im gleichen Atemzuge auf die Unbequemlichkeit des Hörens und Spielens hin, die sich erst durch genaueste Kenntniss des Notentextes behebe. Und dann heißt es verallgemeinernd: „Diese herrlichen Gebilde stehen ganz einzig da, alle Bedingungen ihres Daseins und ihrer Entwicklung in sich tragend, so vollendet und durch sich selbst lebend, daß man Kunst und Künstler daraus wegzuläugnen versucht werden könnte, wie den Schöpfer aus der Natur, der sie so göttlich machte daß sie durch innere Nothwendigkeit fortbesteht.“ Dagegen Palestrina: „Aber wie sind diese Canons gemacht, wie trocken und musikalisch uninteressant – starre Crystallisation; keine organische Entwicklung. Wenn S. Bach so etwas macht, dann hat's Leben und Seele...“. „Das rein Organische – hier wird's Ereignis“, ist man versucht zu sagen. Ein Begriffsfeld tut sich auf, dessen Ausschreiten zur Begegnung mit den Namen Heinrich Christoph Koch führt, Christian Friedrich Michaelis, natürlich Goethe, Adolph Bernhard Marx und eben auch Moritz Hauptmann. Genetisches Denken spielt hier eine Rolle, basierend auf Kants Erkenntnistheorie, dazu die anthropologische Perspektive, die Idee des Menschheitlichen, oder – mit Hermann August Korff zu sprechen – „der Humanitätstraum des gebildeten Bürgertums“. Ausführlich hat Peter Rummenhüller in seiner Dissertation über Hauptmann als Theoretiker¹⁰ Herkunft und Wirkungen dieses Denkens beleuchtet. Wie ein Cantus firmus durchzieht es Hauptmanns Äußerungen, etwa wenn er 1853 sein berühmtes Werk über *Die Natur der Harmonik und der Metrik* an Franz Xaver Schnyder von Wartensee sendet und das Vorwort mit dem Hinweis kommentiert, „daß es sich nicht um eine Kunstlehre, nur um eine Naturlehre der Kunst handelt; nicht um das, was der Mensch als Musiker zu lernen hat, sondern das, was dem Musiker als Menschen schon innewohnt: das menschlich-natürliche d.i. Vernünftige des musikalischen Ausdrucks in seinen Elementen, die uns ebensowenig in der unendlichen Tonprogression, wie im temperirten Quintzirkel gegeben sind...“¹¹. In diesem Sinne sollte – wie Hauptmann in seinem 1857 verfaßten Aufsatz über *Kunstvollendung*¹² postuliert – der Weg einer Komposition vom „glücklichen Entwurf“ zur „durchgebildeten Ganzheit“, vom „Gefühl für die Natur eines organischen Ganzen, das seine Glieder aus sich selbst bildet“ bestimmt sein und ein

⁹ Briefe II, S. 1 ff. Vgl. auch Briefe III, S. 214 ff., sowie Albrecht Riethmüller, *Zu den Bemühungen im 19. Jahrhundert um Palestrinas Platz in der Geschichte*, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Winfried Kirsch, Regensburg 1989 (*Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Bd. I), S. 43 ff.

¹⁰ Peter Rummenhüller, *Moritz Hauptmann als Theoretiker*, Wiesbaden 1969; vgl. auch Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel 1990 (*Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 6) sowie Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München und Salzburg 1984 (*Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, 25).

¹¹ Zitiert nach *Bach-Jahrbuch* 1971, S. 85 f.

¹² *Opuscula*, S. 119–121.

Kunstprodukt zuwege bringen, bei dessen „verständiger Betrachtung“ sich „unendlich viele Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen finden und nachweisen lassen, deren der Componist selbst bei der Arbeit sich nicht immer bewusst gewesen ist“, die aber „eben die innere Einheit dieses Ganzen ausmachen“.

Dieser – hier lediglich punktuell einzubeziehenden – subtilen Ästhetik stand für Hauptmann, spätestens seit dem Antritt des Thomaskantorats 1842, buchstäblich die rauhe Wirklichkeit gegenüber. Im Blick auf die Bach-Tradition sah Hauptmann sich in einer eigentümlichen Position zwischen Überlieferung und wissenschaftlicher Aneignung. Für die Leipziger Überlieferung standen die Usancen der Thomasschule, da Hauptmann ja vordem in Kassel in einem anderen Traditionskreis gelebt hatte, über den sich Horst Heussner¹³ und Herfried Homburg¹⁴ des näheren geäußert haben. Quasi ex officio sah der neuberufene Thomaskantor sich fortan zu Erwägungen genötigt, wie abgerissene Überlieferung durch Experimente sowie Erkundungen in den Quellen zu kompensieren sein könnte.

Die – durch die oben angedeutete Zusammenarbeit mit dem Verlag Peters auch Nebenwerke einbeziehende – gute Kenntnis des Bachschen Instrumentalschaffens adäquat auf das Vokalwerk auszudehnen, wollte nicht recht gelingen. Neben den beiden *Passionen* und den *Motetten* sowie *Kyrie* und *Gloria* der *h-moll-Messe* waren um 1840 insbesondere sechs Kantaten – nachmals als Nr. 101 bis 106 gezählt – im Druck greifbar. Die Thomasschule verfügte über die meisten Stimmensätze des Choralkantatenjahrgangs, doch fand Hauptmann das Spartieren so mühsam, daß er Franz Hauser um anderweitige Kopiervorlagen bat. „Ich mache jetzt zuweilen Bachsche Kirchenstücke mit Orchester, den Hirten Israel, der sich sehr schön ausnimmt, haben wir neulich gehabt...“, heißt es 1843 beiläufig¹⁵.

Mit der überkommenen Singmanier der Thomaner konnten weder Hauptmann selbst noch gelegentliche Zuhörer allzuviel anfangen. „Die Jungens treffen trefflich“, heißt es kurz nach dem Antritt des Leipziger Amtes, „die Noten sind das erste Mal da, aber es ist mehr Geschrei als Gesang, wenn man's vor den Ohren hat“¹⁶. Welche Eindrücke Anton Schindler und Eduard Grell von dieser „mehr Geschrei als Gesang“ ähnelnden Singmanier bei Aufführungen der Parademotette *Singet dem Herrn* davontrugen, habe ich anderer Stelle in extenso zitiert¹⁷. Über die nach seiner Auffassung vom Orgelstil herzuleitenden „achtstimmig rollenden Motetten“ klagt Hauptmann mehrfach, und auch über ihre eher als „Herunterorgeln“ zu bezeichnende traditionelle Darbietungsart.

An der *Matthäus-Passion* störte ihn insbesondere das Evangelienrezitativ; ihm hat er eine eigene Abhandlung in seinen *Opuscula* gewidmet¹⁸. Im Unterschied zu

¹³ Horst Heussner, *Weitere frühe Aufführungen der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs*, in: *Mf* 11, 1958, S. 337–339.

¹⁴ Herfried Homburg, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*, in: *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 65–82.

¹⁵ *Briefe II*, S. 7.

¹⁶ *Briefe II*, S. XX.

¹⁷ Hans-Joachim Schulze, „Unbequemes Geräusche“ und „Gelehrtes Chaos“. *Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Bach – Händel – Schütz. Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den intern. musikwiss. Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel etc. 1987, Bd. I, S. 137–143, bes. S. 141 (statt 1841 muß es hier 1843 heißen); ders., *Bach – Leipzig – Mendelssohn*, in: *Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, Wiesbaden 1996, S. 79ff.; Heinrich Bellermann, *August Eduard Grell*, Berlin 1899, S. 65 (Bericht vom 17. 3. 1843).

¹⁸ *Opuscula*, S. 108 ff.

dem Rezitativstil der Italiener, der so vorbildlich und so normal sei, daß man die Komposition dieser Sätze sogar einem Helfer anvertrauen konnte, sei das Bachsche Rezitativ weder durch Naturwahrheit noch durch Kunstwahrheit ausgezeichnet. Die Regeln des Redevortrags seien nicht eingehalten, die Intervalle oft viel zu groß, Wortmalerei komme vor – mit und ohne Grund, insgesamt sei der Vortrag nicht den Evangelien gemäß. Eher im Einklang befinde die Komposition sich mit dem Text in den frei gedichteten Rezitativen und Arien. Allerdings (so Hauptmann) könne dergleichen Kritik nur – einer brieflichen Äußerung Goethes an Schiller folgend – „auf den Knien ausgesprochen“ werden. Ungeachtet mancher tadelnswerten Eigenheiten bleibe doch das Werk groß und mächtig. „Nur mit den ignoranten Adoranten ist's verdrüsslich, dass sie gar nicht unterscheiden können, was zu adoriren ist, was nicht, und doch darauf los sprechen und das grosse Wort führen.“ Hauptmann für seine Person bevorzugte die von Johann Nikolaus Schelble umkomponierten Rezitative.

Im Unterschied zur *Matthäus-Passion*, deren Darbietung von der neugeschaffenen Tradition Zelter-Mendelssohn, Schelble etc. geprägt war¹⁹, sah Hauptmann bei der *Johannes-Passion* mehr Spielraum für sich und seine Vorstellungen. Und so entwickelte er im Laufe der Jahre eine Art Monopolstellung, sowohl was den Verleih des Aufführungsmaterials anbelangte, als auch in Hinsicht auf aufführungspraktische Beratung. Von seinen „Kunden“ seien nur Robert Schumann²⁰, Ferdinand Hiller²¹, Schnyder von Wartensee²² und Riggenbach in Basel²³ genannt.

Von den Kirchenkantaten fand Nr. 106, der *Actus tragicus*, die meiste Gnade vor Hauptmanns Augen und Ohren²⁴. Über den Konnex dieses Werkes zur Tradition des 17. Jahrhunderts vergleiche man einschlägige Ausführungen vor allem von Friedhelm Krummacher²⁵, zur ästhetischen Dimension die Bemerkungen von Carl Dahlhaus in *Analyse und Werturteil*, wo Hauptmanns Urteil berücksichtigt ist²⁶. Nicht gering zu veranschlagen ist neben dem Fehlen der modernen Formen Rezitativ und Arie in diesem historisch überständigen Werk der zeitlose Text, der sich dem Zelterschen Verdikt von den „verruhten deutschen Kirchentexten“ entzieht, einem Verdikt, dem auch Hauptmann anhing²⁷.

Hauptmanns Klagen über das Fehlen der „Gesangnatur“ bei Bach reißen nicht ab. Der Grund für dieses Manko ist schnell gefunden: „Auch die Arien in ihren Stimmverknötigungen mit den Instrumenten sind aus Orgelcompositionen hervorgegangen.“ „Bachs Sologesänge können vom polyphonischen Instrumentalsatz sich nicht losmachen“, heißt es an anderer Stelle. Dort findet sich auch der häufig zitier-

¹⁹ Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 9), passim.

²⁰ La Mara, S. 203–205.

²¹ Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*. Bd. II (1862–1869), Köln 1961 (*Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, 48), S. 53.

²² Vgl. die in Fußnote 6 zit. Beiträge von E. R. Jacobi.

²³ Vgl. Sietz sowie Staehelin (s. Fußnote 6).

²⁴ *Briefe I*, S. 86, *II*, S. 51, *III*, S. 107.

²⁵ Friedhelm Krummacher, *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, in: *Mf* 44, 1991, S. 9–32.

²⁶ Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (*Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, Bd. 8), S. 69–72.

²⁷ *Briefe III*, S. 218.

te Vergleich mit einem „Orchideenhaus“: „lauter Schlingpflanzen die sich herumranken um sich selbst und andere; nicht Stamm und Zweige, wie der italienische, aus Wort und dessen Betonung metrisch melodiös sich bildende Gesang... Es ist alles sehr instrumental erfunden und empfunden. Ich möchte aus dem Orchideenhaus manchmal heraus in den Garten...“²⁸.

Hauptmanns Bach-Kenntnis, die – von 1850 an intensiviert durch seinen Vorsitz in der Bach-Gesellschaft und seine editorische Beteiligung an der Gesamtausgabe – nahezu alle denkbaren Bereiche umfaßte, läßt sich nicht in wenigen Worten charakterisieren. Mit Scharfblick und sicherem Urteil ging er Fragen der Quellenforschung ebenso an wie Erträge des Parodieverfahrens und bediente sich einer konservativen und damit zukunftsweisenden Editions Methode unter Verzicht auf eigene Zusätze (einschließlich der Beigabe eines Klavier-Auszugs). Seine Grenzen zeigen sich speziell im ästhetischen Bereich; hier liegt er ganz auf der klassizistischen Linie, die an Bachs Vokalwerk das Instrumentale der Setzweise rügte, die Unsanglichkeit, die Schnörkelwesen vorzufinden glaubte, zuviel zeitgebunden Kleines, à-la-Modisches.

Äußerungen über Traditionen von Rhetorik über *Ars inveniendi* bis zu Ton-, Tonarten- und Formsymbolik sucht man bei Hauptmann vergebens. Daß ein strenger Satz das musikalische Korrelat zu Texten mit theologischen Grundaussagen oder ethischen Normen sein könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Die „gebundene Schreibart“ in der Musik vergleicht er mit dem „Schriftstyl Hegel's“ und dessen Gefährdung, „unverständlich und schwerfällig“ zu wirken. „In der Fuge ist's auch so“, schreibt er 1863 an Otto Jahn, „auch in der guten; die freieste Stimmführung ist doch immer eine sehr bedingte, und die blühende Melodik einer freien Stimme mit Akkordbegleitung kann hier nicht vorkommen. Darum mögen viele die Fuge nicht; ich auch nicht, wo sie nicht hingehört. Sebastian war freilich das größte Genie, aber Emanuel war auch ein sehr liebenswürdiges Talent, da er aus den ernsten Bergen herunterzog in die freundliche Hügelebene, die strenge Polyphonie aufgab und die Melodie walten ließ“²⁹. Unversehens gerät Hauptmann hier in die Diktion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies kritisch zu würdigen, bedürfte einer neuen Abhandlung.

²⁸ *Briefe II*, S. 166 f.

²⁹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Neue Folge, Jg. 1, 1863, Nr. 40, zit. nach P. Rummenhüller, S. IX.