

Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte

Autor(en): Edgar Refardt

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1921

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/3f45cbe9-1b13-4045-a04d-a8c3746f84af>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte.

Von E. Kefardt.

Benedict Zucker (1811—1876).

Haben die „Beiträge“ im Basler Jahrbuch 1920 sich hauptsächlich mit den Anfängen des Basler Konzertwesens beschäftigt, so ist es vielleicht nicht unangemessen, diesmal ein Gebiet näher ins Auge zu fassen, das dem Betrachter von Konzert und Theater ferner liegt, das Kirchenmusikalische. Die Fünfzigerjahre des 19. Jahrhunderts, die die neue Münsterorgel und das Basler Gesangbuch brachten, schienen mir hiezu vor allem geeignet; beides kann von der Person Zuckers nicht getrennt werden.

Benedict Zucker ist am 23. Oktober 1811 in Basel geboren. Der Vater, Johann Ulrich Zucker, stammte von Sternenberg im Kanton Zürich, die Mutter, Friederike geb. Gögel, aus Montbéliard. Hier in Montbéliard hat der Knabe, dessen schwächlicher Konstitution die kräftigere Luft nachhelfen mußte, seine ersten Jugendjahre verlebt, hier auch seine ersten musikalischen Eindrücke aufgenommen: einerseits den täglich wiederholten Marsch der Garde nationale, anderseits in einem Konzerte aux halles den ersten Satz der D-dur-Sinfonie von Beethoven. Noch in spätern Jahren hat er sich erinnert, wie hingerissen er schon damals von Beethovens Tonsprache gewesen sei. — Die beschränkten häuslichen Vermögensverhältnisse erlaubten auch nach der Rückkehr nach Basel vorerst keinen eigentlichen Unterricht, und mit einem höchst mangelhaften

Spinett hat sich Zucker, meist auf sich selbst gestellt, behelfen müssen. Später trat dann die Gemeinnützige Gesellschaft helfend in die Lücke. Bekanntlich war schon damals, seit 1809, eine „Commission für Gesang und Orgelunterricht“ durch sie eingesetzt worden, und die Durchführung der Orgelkurse mit Unterstützung der Gesellschaft ist der eigentliche Grundstein der späteren Musikschule gewesen. Diese Organistenschule hatte schon zwei Dezennien bestanden, als Zucker im Jahre 1827 aufgenommen wurde. Er erhielt Orgel-Unterricht bei Magister Samuel Schneider, dem Lehrer an der Realschule und Münsterorganisten, und daneben Klavierunterricht bei dem damals in Basel sehr beliebten Pianisten Knop. Wöchentlich hatte er zwei Stunden; die Kommission der Gemeinnützigen Gesellschaft konnte schon im ersten Jahre berichten, daß Zucker täglich 4—5 Stunden studiere, und bedeutende, ja im Klavierspiel überraschende Fortschritte mache. Das Erwarten wurde nicht getäuscht; der Vater hatte es möglich gemacht, noch für eine weitere Wochenstunde selbst aufzukommen, und 1829 kann der Kommissionsbericht melden, die Fortschritte Zuckers seien „fast unbegreiflich“, er widme aber auch neben den Stunden in Praxis und Theorie seine ganze Zeit der Musik. Im folgenden Jahre kam ein vierstündiger Theoriekursus bei Musikdirektor Wassermann hinzu, dem Leiter der Abonnementskonzerte, einem auch außerhalb Basels geschätzten Komponisten, dessen Urteil die Kommission verlangte, um zu wissen, ob Zucker „zu etwas Höherem“ geeignet sei.

Wassermanns Urteil scheint günstig ausgefallen zu sein: Zucker konnte als Frucht seines Theorieunterrichts eine Arbeit „mit verteilten Harmonien“ vorlegen, worunter man jedenfalls Übungen im vierstimmigen Satz zu verstehen hat, außerdem spielte er vertretungsweise jeden Sonntag an den Gottesdiensten verschiedener Kirchen, und „studiert die Orgeln in ihrer Eigenart“, wie der Kommissionsbericht sagt. Die Kommission sah sich darum nicht nur ver-

anlaßt, weiterhin für den Unterricht in erster Linie einzustehen, sondern spendete dem Vater auch einen Beitrag für den längst gewünschten Flügel, und endlich, 1832, konnte die Krönung all dieser Bemühungen erfolgen, Zucker wurde „unter Beihilfe des Vaters zu dem berühmten Hessischen Hoforganisten und Kammermusikus Rind gesandt“.

Johann Christian Heinrich Rind war als Komponist denn doch noch eine bedeutendere Erscheinung als Wassermann, sein „Vaterunser“, seine Motetten und weltlichen Chorwerke waren auch in Basel vom Gesangverein unter Laur vielfach zu Gehör gekommen, doch galt er in erster Linie für einen der besten Organisten seiner Zeit. Diesen Ruf hat er sich durch Konzertreisen erworben und durch eine große Menge Orgelkompositionen, vornehmlich theoretische und praktische Unterweisungen im Orgelspiel, zu festigen gewußt. Bei Rind den Unterricht vollenden zu dürfen, galt bei den jungen Organisten als erstrebenswertes Ziel, weil sein Zeugnis als Bestätigung höherer Befähigung allgemeine Gültigkeit hatte, und auch die Basler Kommission konnte sich, indem sie Zucker nach Darmstadt sandte, getrost sagen, damit ihr Bestes für ihn getan zu haben.

Rinds Unterricht fand ausschließlich am Schreibtisch statt; dort saß der Meister, dem aufmerksamen Schüler gegenüber beständig unermessliche Tabakswolken ins Gesicht blasend — für den Nichtraucher Zucker eine starke Zumutung, der er sich aber im Dienste der Kunst wohl oder übel unterziehen mußte. Eigentlichen Unterricht an der Orgel gab es nicht, weil in Darmstadt wenig Gelegenheit war, außer beim Gottesdienst eine Orgel zu spielen. Dafür durften die Schüler den Meister spielen hören, und Zucker hat später gerne erzählt, welchen Eindruck ihm Rinds ganz schlichtes, aber edles Orgelspiel gleich am ersten Sonntag beim Gottesdienst in der Schloßkapelle gemacht habe. Ganz neu war ihm das gleichzeitige Spielen auf zwei Manualen, „wodurch mit den einfachsten Mitteln die herr-

lichsten und lieblichsten Effekte erzielt wurden“. Auf den Basler Orgeln, welche zum Teil auch zwei Manuale hatten, waren sie so ungenügend registriert, daß man sie höchstens zur Abwechslung von forte und piano benützen konnte. Damals schon hat der Jüngling den Entschluß gefaßt, was in seinen Kräften liege zur Aufstellung einer neuen Orgel im Münster seiner Heimatstadt beitragen zu wollen, — hatte doch das alte Instrument nicht einmal ein vollständiges Pedal. — Bald durfte der Schüler den Meister auch auf die Orgelbank begleiten und ihn spielen sehen, ja ihm etwa einmal auch in die Tasten greifen, um einige Verszeilen des Gemeindegesanges zu begleiten, wo der Organist bei dem durchweg einstimmigen Gesang in der Harmonisierung ganz freie Hand hatte. Rind war der Ansicht, es komme mehr darauf an, zu wissen, was man eigentlich von der Orgel wolle, um sie jederzeit auf das Zweckmäßigste zu verwenden; und um darin zum richtigen Verständnis zu gelangen, seien die schriftlichen Kompositionsübungen und das Anhören tüchtiger Organisten das sicherste Mittel. Jeder einen förmlichen Kurs in der Harmonielehre durchmachen zu lassen, fand er dagegen unnötig, der Schüler sei darin so sattelfest, daß damit nur Zeit verschwendet würde. Bestimmte Regeln gab Rind sozusagen keine, sein Unterricht war ganz auf das Praktische gerichtet. Er war ein Freund vom Duzend: ein und denselben Choral zwölfmal zweistimmig, zwölfmal drei-, zwölfmal vierstimmig und dann noch ein halbes Duzendmal fünfstimmig nach gegebener Vorschrift zu figurieren, ein Duzend zweistimmige, ein Duzend dreistimmige Fugen zu komponieren, das waren die von ihm gestellten Aufgaben. Im Kontrapunkt gab er ebenfalls mehr praktischen als theoretischen Unterricht; für diesen sollten einige theoretische Werke gründlich studiert werden, das weitere werde sich dann von selbst finden. Sehr sparsam war er mit Lob, dafür durfte man das gespendete um so gewichtiger aufnehmen, wenn es etwa hieß: „Sie

haben Anlage ein tüchtiger Fugist zu werden“ oder „Ihr Satz ist so rein wie Gold“. Brachte man nichts zustande, so war er höchst unzufrieden: „Wenn Sie mir keine gute Arbeit bringen können, so nehme ich auch mit einer schlechten vorlieb, aber ganz ohne Arbeit kommen Sie mir nicht wieder.“

Neben dem Studium wurde durch den Besuch von Konzert- und Theaterproben, von Musikfesten in der Umgebung, Trio- und Quartettspiel mit andern jungen Musikern, Leitung eines kleinen Musikvereins praktisch geübt. So verfloß ein Jahr in Darmstadt, und 1833 kehrte Zucker nach Basel zurück. Die Kommission empfing ihn mit Freuden, sie spricht in ihrem Bericht von seinem rühmlichen Fleiß und erwähnt, er habe „unser Baselsches Kirchengesangbuch vierstimmig mit verteilten Harmonien und den passenden Vor- und Zwischenspielen ganz durchgearbeitet“; und der Jahresbericht der Gemeinnützigen Gesellschaft im Blaubuch von 1833 meint: „Wir dürfen nunmehr seine Leistungen auch der Vaterstadt für gesichert halten, da er bereits in den Nachmittagsgottesdiensten des Münsters für den ihm durch manche Anweisung lieb gewordenen Lehrer (Mag. Sam. Schneider) eintritt.“ Auch von größeren eigenen Kompositionen vernimmt man, so von Variationen und Finale für Orgel, Rind gewidmet, und es scheint, daß gerade in Kreisen der Kommission Zucker Aussicht gemacht wurde auf die erledigte Organistenstelle an der französischen Kirche. Es kam aber anders. Man begehrte damals in Basel gar keinen Künstler von der Bedeutung, die Zucker doch schon hatte, auf einer Orgelbank zu wissen; auch in den Kreisen der Kommission fand diese Ansicht Eingang, hatte doch schon vordem ein Kommissionsmitglied, als Zucker eine Fuge von Eberlin mit kunstgerechter Anwendung des Pedals vortrug, sich geäußert, er anerkenne des Schülers Fleiß, rate ihm aber von solchen Künstlerleien ab, das brauche er für Basel gar nicht. „Spiele nur mit dem rechten Fuß die hohen und mit dem linken Fuß die tiefen

Töne; du kannst deine Zeit und Mühe viel besser verwenden, wenn du im Clavierspiel möglichst viel Fingerfertigkeit zu erlangen suchst.“ Viele Jahre später, 1872, hat sich Zucker in einer Eingabe an die Behörde, in der er zu einer Petition seiner Kollegen Stellung nahm, eingehender über das Orgelspiel der früheren Zeit ausgesprochen. Seine Ausführungen sind so lebendig und interessant, daß sie wohl verdienen, hier vollständig wiedergegeben zu werden. Zucker schreibt:

Hochgeachteter Herr Bürgermeister,
Hochgeachtete Herren.

Unsere Organisten sind nicht mit mir zufrieden, weil ich ihre Petition nicht unterzeichnen wollte. Zwar muß ich den Inhalt derselben als vollkommen richtig anerkennen, aber ich finde es nicht am Platze, jetzt, nach zurückgelegtem sechzigstem Jahre nochmals um Gehaltserhöhung mitzupetitionieren, und ebendeswegen glaube ich es mir umso unbefangener erlauben zu dürfen, dieses Gesuch bei meinen hochgeachteten Herren auf das wärmste zu befürworten.

Vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert mochte ein Gehalt von Fr. 600.— als brillant gelten, jetzt aber entschieden als zu geringfügig.

Wollte nun ein Organist sich damit begnügen den Choral correct zu spielen und daneben ein Duzend Vor- und Nachspiele gut einzuüben, um damit jahraus jahrein abzuwechseln, so würde ein solcher, seine Leistungen in Geld angeschlagen, 600 Franken gegenüber, seiner Pflicht vollkommen genügen; aber nicht einmal soviel haben vor 40 bis 50 Jahren unsere zwei besten Organisten, die Herren Wagner zu St. Peter und Magister Schneider im Münster geleistet. Beide haben den Choral correct gespielt, aber ihre Vorspiele stets nur extemporiert, wozu sie allerdings befähigt waren, aber dadurch entstand entsetzliche Monotonie: nur ersterer hat sich (selten genug) die Mühe genommen bisweilen etwas ordentliches einzuüben, während letzterer sich rühmte, nie außer dem Gottesdienste eine Orgeltafte berührt zu haben. Seine Registrierung und der Stil seiner Vorspiele blieb sich jahraus jahrein einerlei, es mochte Karfreitag oder Ostern, Betttag oder Himmelfahrt sein; sein einziger Vorzug bestand darin, daß er den Generalbaß aus dem ff verstand, und diesem ist es zuzuschreiben, daß die Gemeinde wenigstens nie etwas Ungebührliches zu hören bekam. — Aber nun erst die geringeren Organisten, die damals in der Mehrzahl waren! Vielleicht können sich ältere Herren noch an Segesser zu St. Leonhard, Fischer zu St. Elisabethen und Renz zu St. Martin erinnern. Diese konnten nicht einmal den Choral correct spielen, und ihre Vorspiele waren aus geschmackloser Claviermusik zusammengesucht, und wenn sie etwa einmal etwas gediegeneres vornahmen, so spielten sie es so ungeschickt, daß man gar nicht Orgelmusik darin zu erkennen vermochte. Es scheint aber, daß damals viele sich mit solchem Orgelspiel begnügten; denn ich weiß mich aus meinen Jünglingsjahren noch gar wohl zu erinnern, daß mir zum Teil von sehr achtbarer Seite Herr Renz als Muster

vorgehalten wurde, ja sogar, im Jahre 1833 für die vakante Organistenstelle an der französischen Kirche er mir vorgezogen wurde. Heutzutage würde man solche Organisten zum Tempel hinaus jagen. Jetzt verlangt man mit Recht, daß die Organisten Besseres leisten, und ich darf den meisten meiner Kollegen das Zeugnis geben, daß sie um ihre Weiterbildung sich redlich bemühen. Dennoch wird das Publikum immer begehlicher und bedenkt nicht, was es auf sich hat bei diesem komplizierten Instrumente sich auch nur bis über die Mittelmäßigkeit hinaufzuarbeiten. Dieser Unkenntnis ist es zuzuschreiben, daß unsere Organisten wohl scharf kritisiert, aber nur selten aufgemuntert werden, und wenn irgendwo, so täte doch Aufmunterung hier am allermeisten not — — — — — Noch bleibt mir übrig, meine hochgeachteten Herren, um gütige Entschuldigung zu bitten, daß ich es wage, Sie mit meinen Bemerkungen zu belästigen, aber es geschieht in keinem andern Sinne, als daß ich lebhaft wünsche, Hochdieselben möchten dieser Eingabe (scil. der Organisten) geneigte Berücksichtigung schenken, nicht nur zunächst im Interesse unsrer Organisten, sondern dadurch ebenso sehr im Interesse unserer Kirchenbesucher.

N.B. Meine Kollegen habe ich über den Inhalt dieses Schreibens absichtlich in Unkenntnis gelassen. Hochachtungsvoll zeichnet

B. Zucker, Organist am Münster.

Freilich kam anderseits Zucker damals (1833) auch zu Ohren, in der Wahlbehörde sei das Wort gefallen, was wolle man doch Zucker wählen, Mag. Schneider werde kaum mehr lange leben, und dann erhalte Zucker sicherlich die Stelle des Münsterorganisten. Doch war dies ein schwacher Trost, jedenfalls erhielt er jetzt keine Stelle, sondern mußte ans Stundengeben denken. Zwar erregte er in zwei Orgelkonzerten Aufmerksamkeit, aber die Schüler stellten sich nicht ein, das geforderte Honorar von zehn Bazen (Fr. 1.40 heutiger Währung) erschien zu hoch, und wurde einem Basler und zudem einem Bögling der Gemeinnützigen Gesellschaft schwer verübelt. So wandte Zucker seiner Heimat abermals den Rücken. Die Orgeln von Solothurn, St. Gallen, Ravensburg, Luzern, Bern und Freiburg wurden auf einer Reise besichtigt, — und nicht gelobt, dann in Gesellschaft von Freunden Rigi, Pilatus und Titlis bestiegen und dazwischen konzertiert. Manchmal auf primitivsten Instrumenten, so einmal auf dem winzigen Positivchen in der Kapelle des Kurortes Herrgottswald, wie es überhaupt Zuckers Liebhaberei war, auf ganz geringen Werken dennoch etwas Genießbares herauszubringen.

Und im November 1834 war Zücker wieder bei Rind in Darmstadt, um sich, wie der Bericht der Gemeinnützigen Gesellschaft sagt, „unter der Leitung seines verehrten Lehrers in der Kunst noch weiter zu vervollkommen“. Das Hauptstudium blieb die Komposition für Orgel; daneben versuchte er sich auch im Instrumentalsatz, schrieb Kleinigkeiten für Blech- und Holzblasinstrumente, sogar den ersten Satz einer Sinfonie, auch ein Streichquartett (F-moll; später auch in Basel einmal aufgeführt). Das früher erwähnte Thema mit kontrapunktischen Variationen und einer Schlussfuge für Orgel erschien jetzt als op. 1 bei Schott in Mainz im Druck. Auch eine Konzertreise wurde unternommen, auf der die berühmte Orgel in Marburg Zückers Bewunderung erregte. Doch neben diesen kompositorischen Arbeiten und der Pflege der geliebten Orgel hegte er jetzt den Wunsch, sich nun auch im Klavierspiel noch weiter auszubilden, und Rind verschaffte dem Lernbegierigen eine Empfehlung an Hummel in Weimar. — Wie vordem zu dem berühmtesten Organisten, so kam Zücker nun auch zu dem berühmtesten Pianisten der Zeit. Wohl trat Hummel zu jener Zeit nicht mehr als Klavierspieler öffentlich auf, aber ihn umwob doch noch der fast legendenhafte Ruhm aus früheren Tagen, von dem man sich, abgesehen von Musikerschilderungen, etwa aus Goethe noch ein lebhaftes Bild machen kann. Auch eine regelmäßige Lehrtätigkeit hat der gefeierte Lehrer damals nicht mehr ausgeübt, Zücker wird wohl einer seiner letzten Schüler, wenn nicht der letzte, gewesen sein; doch war er noch immer fähig, aufs intensivste anzuregen, und auch als Komponist hat er auf Zücker stark eingewirkt, die Klavierkomposition „Retour de Londres“ mit Orchester und das berühmte A-moll-Konzert waren Stücke, die er später in Basel gerne und mit großem Erfolge zu Gehör brachte.

Hummel ist auch als Lehrer ein durchaus origineller Künstler gewesen; von überall her sind ihm Pianisten zugeströmt, um von ihm, den einst noch Beethoven ausgezeich-

net hatte, unverfälschte Tradition zu lernen und an der Sonne seines Temperaments sich zu wärmen. Wir besitzen von der Hand Ferdinand Hillers eine anziehende Schilderung seines Unterrichts, die, obzwar eine etwas frühere Zeit berührend, hier als heute wenig mehr bekannt angeführt werden darf:

Meine Unterrichtsstunden bei Hummel (1825) hatten nachmittags um 3 Uhr statt. Nach den ersten Begrüßungen wurde der Käfig eines etwas aufdringlichen Kanarienvogels mit einem leichten Tuche bedeckt; da derselbe mehr Virtuose als nachtigallartiger Lyriker war, machte ihn schon das geringe Dunkel verstummen und nicht einmal die Töne des Claviers brachten seine Kehle in wetteifernde Tätigkeit. Im Gegensatz zu seinem Vögeln wurde jetzt der Meister aus seiner nachtsichlichen Stille von der schäfernden Gattin zu mittheilsamer Tätigkeit angeregt. Er setzte sich zu mir ans Pianoforte, hörte scharf zu, tadelte in milden, aber sehr klaren Worten und nahm, wenn er die Nuancierung einer Stelle besonders deutlich machen wollte, die Hand und zwar (da er mir zur Rechten saß) die linke Hand zu Hülfe. Die Art und Weise seines Unterrichts unterschied sich nicht wesentlich von der allgemein gültigen. An das Einzelne Allgemeines anknüpfend, zum erläuternden Wort das gute Beispiel fügend, ließ er manche Stellen unter seinen Augen üben und bezeichnete andere aufs genaueste für das häusliche Studium. Sehr aufmerksam, was den Fingersatz anging, überaus streng in bezug auf Deutlichkeit und Reinheit, war er nichts weniger als pedantisch hinsichtlich des Vortrags der Gesangstellen; hatte er aber eine vorgespielt, dann war der Eindruck ein solcher, daß man sie nachahmend nachzuspielen versuchte, ohne sich Rechenschaft davon zu geben. Er ließ nur seine eigenen Compositionen üben, die man sich aber deshalb nicht anzuschaffen brauchte. In einem großen, antiken, dunkelbraunen Bücherschrank, der auf dem Eingangsflur stand, befanden sich seine sämtlichen Werke, in bescheidene Pappdeckel eingebunden. In pädagogischer Ordnung erhielt man sie zur Benützung, und es war immer eine große Freude, wenn der Schlüssel geholt, der Schrank geöffnet und ein neuer Band gewählt und ausgehändigt wurde. Die Ausschließlichkeit seiner Werke ging aber nicht weiter als der Meister es für seinen Unterricht notwendig erachtete, und es wurde mir zu meinem ersten öffentlichen Auftreten in Weimar ohne weiteres das Cismoll Concert von Nieß gestattet, welches ich noch von früher her in den Fingern hatte. . . . Bei der Durchsicht meiner Compositionen entwickelte Hummel ein großes, echtes Lehrertalent, und es ist jammerschade, daß er dasselbe so wenig in Anwendung gebracht hat. Mit voller Sicherheit erkannte er sofort, was besser zu machen in meinen Kräften stand, und bezeichnete mirs mit den verständlichsten Worten, aber auch nur mit solchen. Hier sollte ich kürzen, dort erweitern, hier besser modulieren, dort energischer durchführen — bald ein hübscheres Nebenmotiv erfinden — bald eine Passage wirksamer gestalten. Alle diese und hundert andere Modifikationen hatte ich nun zu Hause selbstständig zu bewerkstelligen und dann aufs neue vorzuzeigen um abermals die schärfsten, aber stets sachgemäßesten Beurteilungen zu erfahren.

Ähnliches mag Zucker bei dem greisen Hummel erlebt haben. Doch noch eine andere Größe fesselte ihn an Weimar, das war Johann Gottlob Töpfer (1791—1870) einer der ausgezeichnetsten Organisten und der größte Orgelbaukenner, der je existierte, damals seit wenigen Jahren Stadtorganist in Weimar. Mit Töpfer, der gerade sein grundlegendes Werk über die Orgelbaukunst veröffentlicht hatte, wurde auch der Bau der Münsterorgel gründlich besprochen, den Zucker schon mit sich herumtrug. — Der Aufenthalt in Weimar, während dessen Zucker auch den Gesangverein besuchte, um seine Kenntnisse im Chorgesangwesen zu erweitern, dauerte vom Februar bis zum Juli 1836. Eine Reise über Leipzig, Dresden, Herrnhut, Nürnberg, Stuttgart und Schaffhausen bildete den Abschluß, der die Bekanntschaft mit Friedrich Wieck und seiner Tochter Klara, der späteren Gattin Robert Schumanns, vermittelte, mit Joh. Schneider, Hoforganist in Dresden, Organist Kocher in Stuttgart, Orgelbauer Walker in Ludwigsburg u. a.

Anfangs Oktober 1836 langte Zucker in Basel an, und jetzt fand er bessere Aufnahme als drei Jahre früher, die zehn Bazen Honorar wurden ihm bereitwillig zugestanden, und bald hatte er ein ausgefülltes Pensum, vormittags 4—5, nachmittags 4—6 Stunden. Auch die Kommission für Orgelunterricht wies ihm Schüler zu, deren Honorar er allerdings „aus Dankbarkeit gegen die Gesellschaft“ ermäßigte, und gab wiederholt ihrer großen Genugtuung Ausdruck, daß Zucker nun so erfolgreich als Lehrer wirke. In den Abonnementskonzerten unter Wassermann trat Zucker jetzt mehrfach auf, gewöhnlich, und zwar durch eine Anzahl von Jahren hindurch, zweimal in der Saison. Allerdings wurden seine Vorträge nicht honoriert, seine Bescheidenheit verbot es ihm, ein Honorar ausdrücklich zu verlangen, und von selbst geriet die Konzertgesellschaft nicht auf die Idee, ihn als Künstler zu honorieren. Endlich wurde er damals auch Aktivmitglied des Orchesters als Bratschist. Daß sich

Zucker an der Gründung des Orchestervereins beteiligte und bis wenige Monate vor seinem Tode dessen Kasse führte, sei hier nur im Vorübergehen erwähnt.

An der Münsterorgel amtete immer noch Mag. Samuel Schneider, Zuckers früherer Lehrer. Im Herbst 1838 nahm er nach 41-jähriger Tätigkeit seinen Abschied und am 20. November 1838 wurde Zucker zum Münsterorganisten gewählt; ein Examen wurde ihm sowie seinen Mitbewerbern, dem Musiklehrer Gustav Alvens und dem Lehrer Emanuel Bauler, erlassen, „da die Bewerber genugsam bekannt“ seien. Die Gemeinnützige Gesellschaft gab im Jahresberichte der „allgemeinen Freude“ lebhaften Ausdruck; das Ziel war erreicht. — So schien es wenigstens. Aber Zucker ging sofort mit festem Blicke auf ein neues Ziel los, vielmehr ein schon längst ins Auge gefaßtes, aber fernliegendes: die Renovation der Orgel. Es sollte Basel beschieden sein, nicht nur einen Münsterorganisten zu besitzen, der den Anforderungen der neuen Zeit völlig gewachsen war, sondern auch ein dem modernen Musikbetrieb und nicht nur dem einfachen Choralspiel durchaus entsprechendes Instrument zu seiner Verfügung zu wissen. Ohne Zuckers eigene Initiative und unermüdlige Förderung wäre es allerdings damals wohl kaum dazu gekommen, und auch so dauerte die Sache noch fast volle zwanzig Jahre bis zur Einweihung der neuen Orgel.

Von der alten Münsterorgel*) meldet die im Jahre 1787 erschienene „Beschreibung der Münsterkirche“, sie stamme aus dem Jahre 1404. Natürlich ist sie mehrfach renoviert worden. Sie stand gegenüber der Kanzel auf hochgelegnem Orgelleitner. Nach der Durchführung der Reformation wurde sie einige Jahrzehnte lang nicht mehr gespielt. Es wurden sogar Pfeifen daraus weggenommen. Antistes Simon Sulzer brachte es dahin, daß sie im Jahre 1561 wieder brauchbar gemacht wurde. Zuerst durfte sie nur in der Mittagspredigt, dann in der Abendpredigt und zuletzt auch in der Morgenpredigt gespielt werden. Organist war Hans Gregor Meyer von Solothurn, dann von 1576 an Samuel Mareschall, ein Niederländer.

Im Jahre 1711 wurde die Münsterorgel von Andreas Silbermann in Straßburg, einem ältern Bruder des berühmten Gottfried Silbermann, reno-

*) Nach einem Vortrage von Pfarrer Th. Barth.

viert. Sie zählte 26 Register und 1431 Pfeifen. Im Jahre 1770 wurde beantragt, die Orgel durch Johann Andreas Silbermann, der damals gerade zu St. Theodor eine neue Orgel aufstellte, gründlich reinigen und reparieren zu lassen. Aber alles Drängen half nichts. 1780 reichte dann der Orgelmacher Jakob Brosi einen Kostenvoranschlag ein. Es erwies sich besonders die Erstellung neuer Blasebälge als dringend nötig. Aber erst 1786 wurde ein neuer Akkord abgeschlossen, laut welchem unter anderem das vom Wurm völlig zerfressene Gehäuse ganz neu erstellt werden sollte. 1787 führte Jacob Brosi die nötigen Arbeiten aus. Die Orgel wurde um einige Register vermehrt. Der Orgelinспекtor Andreas Fäsch lobte in seinem Expertenbericht die vollführte Arbeit. Dem damaligen Organisten Cand. Christoph Sengenbach wird in der schon erwähnten „Beschreibung der Münsterkirche“ das Zeugnis gegeben, daß er die erneuerte Orgel „mit ungemeiner Fertigkeit und Anmut spiele“. — Das Gehäuse der frühern Münsterorgel können wir noch erblicken; es steht in der St. Martinikirche, wohin es nach Vollendung der neuen Orgel versetzt worden ist. Nur fehlt das sogenannte Rückpositiv, die Miniaturorgel vorn an der Lettnerbrüstung. Die innern Bestandteile sind durchweg neu geworden, besonders bei der eingreifenden Reparatur der Martinsorgel im Jahre 1887.

Seit jener Renovation der Münsterorgel im Jahre 1787 ging es mit ihrer Güte und Brauchbarkeit ziemlich rasch abwärts. 1830 beantragte der Organist Schneider eine gründliche Säuberung und Durchstimmung des Werkes. Aber es geschah nichts Nennenswertes.

Noch 1840 mußte eine Reparatur beantragt werden mit der auf Grund von Zuckers Berichten beigefügten Motivierung, die Münsterorgel sei unter den Orgeln der vier Hauptkirchen die unvollkommenste und verdorbenste; am eidgenössischen Musikfeste (1840) hätten sich schweizerische Gäste darüber aufgehalten, daß die Basler Münsterkirche ein so mangelhaftes Instrument besitze. Begreiflicherweise erfüllte eine solche Teilreparatur Zuckers Wünsche nicht, auch konnte sich weder die Behörde noch das Publikum der Einsicht verschließen, daß damit eigentlich nur das Geld fortgeworfen war. Zucker fuhr fort, durch sein Spiel und durch persönliche Bemühungen das Interesse an einem völligen Neubau wachzuhalten und hatte endlich die Genugtuung, daß ein Mitglied des Kirchenvorstandes, des sogenannten Münsterbannes, 2000 (alte) Franken als Grundstock für einen Orgelbaufonds schenkte. Sofort tat jetzt Zucker persönlich ein weiteres, er gab von 1843 bis 1847 fünf Orgelkonzerte, und konnte damit einen weiteren Beitrag

von 1045 Franken abliefern. Damit war der Neubau schon in etwas greifbarere Nähe gerückt, und Zuckers Freund, der Organist Mendel in Bern, konnte ihm schreiben: „Sie haben also Hoffnung, eine neue Orgel zu bekommen und mit Gottes Hilfe wird sich Ihre Hoffnung realisieren. Nur jetzt mutig vorwärts — es wäre ja ein wahrer Jammer, wenn Sie mit Ihrem schönen Orgelspiel sich noch jahrelang auf dem erbärmlichen Werke herumzuschlagen müßten, und es ist Zeit, daß man auch einmal für die Kirchen etwas tue — Theater und Konzertsaal sollten nicht alles in Anspruch nehmen.“ Immerhin durfte Zucker nicht nachgeben; anlässlich der Frage des mit der Arbeit zu betrauenden Orgelbauers — ursprünglich hatte Zucker gewünscht, es möchte Walker in Ludwigsburg zugezogen werden, „indem seine Orgeln so wie jetzt die Silbermannschen als ein Kirchenschatz werden angesehen werden“, doch hat er sich später auf den Rat Mendels und anderer erfahrener Freunde entschlossen, Orgelbauer Haas in Laufenburg vorzuschlagen — anlässlich solcher Fragen also mußte Zucker noch 1849 des deutlichsten schreiben: „Meine hochgeachteten Herren werden es wohl begreiflich finden, daß es für mich ein sehr drückendes Gefühl sein muß, die edle Kunst des Orgelspiels, der ich mich von meinem 16.—38. Jahre mit unwandelbarer Vorliebe gewidmet, und dabei weder Kosten, Mühe noch Zeit gespart habe, als ein vergrabenes Pfund ansehen zu müssen.“ Doch gingen immer wieder Beiträge ein:

Aus dem sogenannten Fiscus summi templi, dem Münsterkirchengut, wurden von 1845—1849 jährlich 285 Franken, zusammen 2000 Franken neue Währung, gespendet. Aus vier Trauerhäusern kamen 1428 Franken. Als dann am Neujahr 1850 Herr Christoph Merian-Burchardt die Summe von 12,000 Franken für den Orgelbau schenkte, konnte der Ausführung des Vorhabens näher getreten werden. Der Vorn richtete im Februar 1850 einen gedruckten Aufruf an die Mitglieder der Münstergemeinde, in welchem zunächst die alte Orgel einer scharfen Kritik unterzogen wurde. Viel kleinere Orte, hieß es weiter, wie Winterthur und Zofingen, seien bereits im Besitz trefflicher Orgelwerke. Schon im Herbst 1849 sei man mit dem hervorragend geschickten, durch seine Werke in Bern und Zofingen bestens empfohlenen Orgelbauer Friedrich Haas in Laufenburg in Verbindung getreten. Es sei ein Wert mit 52 Registern projektiert, darunter

das mächtige Pedalregister, Principalbaß 32. Als richtigster Platz für die neue Orgel wird ein neu zu erbauender Lettner zwischen den Thürmen bezeichnet. Das Gehäuse würde so erstellt, daß das Siebelfenster frei bliebe. — Die Kosten, heißt es endlich in dem Aufruf, seien auf Fr. 36,300.— veranschlagt. Da Ende 1849 schon Fr. 22,000.— vorhanden gewesen, seien noch 14,300 Franken erforderlich, und nun folgt eine eindringliche Bitte um freiwillige Gaben. Dieser Aufruf hatte einen so schönen Erfolg, daß die Geschenke und Beiträge mit Inbegriff der bereits genannten Spenden sich auf nahezu 56,000 Franken beliefen. Aber noch stellten sich der Ausführung des Orgelbaues allerlei Hindernisse in den Weg. Man war längere Zeit unschlüssig, ob man die neue Orgel an die Stelle der bisherigen, also gegenüber der Kanzel, oder auf einem neu zu erbauenden Lettner über der Galluskapelle oder zwischen den Thürmen aufstellen solle. Im August 1850 schlug das Baukollegium in erster Linie den Platz zwischen den Thürmen vor, in zweiter Linie Abbruch des dem Chor vorgelagerten sogenannten blauen Lettners und Erstellung der Orgel im Kreuzschiff bei der Galluspforte, und erst in dritter Linie den Platz der alten Orgel. Gegen den letztgenannten Platz polemisierte das Baukollegium scharf wegen der Entstellung der Kirche durch einen 20 Meter breiten und ziemlich tiefen Orgellettner. Am 14. November 1850 beschloß das Baukollegium der Orgel den Platz zwischen den Thürmen anzuweisen und den blauen Lettner dahin zu versetzen. — Hiegegen erhob nun im Februar 1851 der Bann Widerspruch, weil er in seiner Mehrheit befürchtete, die Akustik der Kirche werde durch Beseitigung des blauen Lettners Not leiden und man werde den Prediger weniger gut als bisher verstehen. Diese Einsprache rief längere Verhandlungen hervor, sodas im August 1851 der Orgelbauer ungeduldig anfragte, ob denn die Sache noch nicht im Reinen sei. Er habe wegen der Basler Münsterorgel andere Aufträge unberücksichtigt gelassen und komme so in Schaden. Am 11. Oktober 1851 beschloß der kleine Rat, der blaue Lettner sei zwischen die Thürme zu versetzen, um da als Orgellettner zu dienen — der Chor aber (wegen der Akustik) durch eine Glaswand abzuschließen. Glücklicherweise ist der zweite Teil dieses Beschlusses nicht zur Ausführung gekommen. — Endlich am 15. Februar 1852 konnte der Vertrag mit dem Orgelbauer abgeschlossen werden. Die Zahl der Register wurde auf 60 festgestellt: 17 fürs erste Manual, 15 fürs zweite, 9 fürs dritte, 5 fürs vierte Manual, 14 fürs Pedal. — Im Februar 1856 richtete Organist Jucker an die hiesigen Musikfreunde die dringende Bitte, durch Beiträge die nachträgliche Einsetzung der sogenannten pneumatischen Hebel fürs erste und zweite Manual zu ermöglichen. Es handelte sich um Verwertung einer von dem Engländer Charles Barker gemachten sinnreichen Erfindung, welche die Spielart wesentlich zu erleichtern versprach. Dieser Appell des Organisten hatte einen erfreulichen Erfolg. Es kamen 2400 Franken zusammen. — Das neue Instrument erst im Spätherbst 1857 vollendet wurde, rührt zum Teil jedenfalls daher, daß von 1854 bis 1856 die Münsterliche gründlich renoviert, mit einer Luftheizung versehen und mit neuen Glasgemälden ausgestattet wurde. — Aus der im Mai 1858 erschienenen Schlußabrechnung ergibt sich, daß die Münsterorgel rund 72000 Franken gekostet hat; von diesen fallen allein auf das Gehäuse 13257 Franken.

Das Werk war vollendet; mit lebhaftester Anteilnahme und unter großem Aufwande von Zeit war der Organist der Arbeit gefolgt. Mit Orgelbauer Haas war das Projekt

mündlich, in dessen Werkhütte im Bischofshof, in Kommissionsitzungen, und schriftlich erörtert, mit dem Architekten der Platz der Aufstellung in zahlreichen Diskussionen erwogen worden. Mit größter Sorgfalt wurden die Auswahl der Register getroffen und die Maße des Spieltisches festgesetzt. Wie richtig dieselben waren, zeigte sich dann darin, daß, ob schon Zücker von kleiner Gestalt war, doch andere Organisten, welche die Orgel benützten, oft ihre Befriedigung aussprachen, wie bequem sich darauf spielen lasse. Ein großer Streitpunkt war die Intonation. Die Basler Orchesterstimmung war damals noch höher als die neue normale Pariser Stimmung, und es bedurfte aller Energie der kompetenten Persönlichkeiten, um durchzusetzen, daß die Orgel auf letztere eingestimmt wurde. Einige Jahre darauf war dann die Pariser Stimmung allgemein, auch im Basler Orchester angenommen worden, und es zeigte sich, daß der Entscheid der richtige gewesen war. — Schon vorhin sind die nachträglich eingefügten pneumatischen Hebel erwähnt worden; wenn diese auch das Spiel beträchtlich erleichterten, so war es doch im Vergleich zu heute noch recht schwer. Um bei vollem Werk eine Taste des gekoppelten ersten Manuals in Bewegung zu setzen, war ein Gewicht von einem halben Pfund nötig, eine große Anforderung an die Fingerkraft bei mehrstimmigem Spiel in raschem Tempo! Freilich, die einzelne Taste mit einem Kilostein zu belasten, ehe sie dem „sanften Drucke“ nachgab, wie Vogler von der alten Stiftsorgel in Luzern erzählt, das war nun nicht mehr nötig.

Am Vortag 1857 ertönte zum erstenmal das neue Werk mit einer Anzahl der Hauptregister, und am 6. Dezember 1857 fand die eigentliche Einweihung statt, am Vormittage beim Gottesdienste durch Zücker, am Nachmittage in einem Festkonzerte auf seinen Wunsch durch die Experten der neuen Orgel, Mendel aus Bern und Zückers ehemaligen Mitschülerling der Gemeinnützigen Gesellschaft, Jacob Vogt aus Freiburg i. Ue.

Das Programm hat sich erhalten; es ist nach damaliger Sitte recht oberflächlich abgefaßt und lautet folgendermaßen:

Konzert bei Einweihung der neuen Münsterorgel.
6. Dezember 1857 (die Orgelstücke vorgetragen von den Experten J. Mendel von Bern und Vogt von Freiburg).

Choral f. gem. Chor „Allein Gott in der Höh“ (Gesangverein)	Bach.
Fantasie für Orgel	Mendel.
Adagio für Orgel	Beethoven.
Meditation für Orgel	Mendel.
Tantum ergo (Gesangverein)	Valestrina.
O filii et filiae (Gesangverein)	Leising.
Concertstück für Orgel	Rühmstedt.
Fantasie für Orgel	Neukomm.
Motette (Gesangverein)	Mendelssohn.
Praeludium für Orgel	Mendelssohn.
Fuge für Orgel	Bach.
Männerchor (Liedertafel)	Spohr.
Fantasie für Orgel	E. Fr. Richter.
Motette (Gesangverein)	Marcello.

Das Konzert scheint infolge übergroßer Ausdehnung nicht ganz befriedigt zu haben, wenigstens wird berichtet, daß schon vor den letzten Nummern viele Zuhörer die Kirche verließen. Aber mit Recht durfte Jucker von seiner „herrlichen“ Orgel sprechen; wohl sind seitdem in der Technik des Orgelbaues große Fortschritte gemacht worden, die auch der Münsterorgel bei ihrer letzten durchgreifenden Renovation zugute gekommen sind, aber in der Schönheit des Klanges ist sie noch heute unübertroffen. Freilich, ohne weitere Reparaturen ging es auch in der Folgezeit nicht ab, nur scheinen sie, wie zur Ehre des Erbauers gesagt sein mag, nicht durch Konstruktionsfehler bedingt gewesen zu sein. 1864 erstmals fand eine größere Renovation statt, da sich infolge der mangelhaften Heizeinrichtung zu viel Staub angesammelt hatte; gleichzeitig erhielten das dritte und das vierte Manual einige stärkere Register; ähnlich lagen die Verhältnisse 1891 und 1892; während die große Renovation zu Beginn unseres Jahrhunderts vornehmlich die neue Röhrenpneumatik, die die musikalische Ausnützung des Instrumentes sehr förderte, ferner Schwellvorrichtungen

und andere Spielhilfen, endlich reichlichere Windzufuhr durch einen auf elektrischem Wege getriebenen Ventilator der Orgel zugute kommen ließ.

Jetzt endlich konnte Zucker seine künstlerischen Fähigkeiten voll entfalten; vorerst im Gottesdienste. Was Zucker über diese Tätigkeit des Organisten dachte, ersieht man am besten aus den Ausführungen einer kleinen Broschüre, die 1854 anlässlich der Einführung eines neuen Gesangbuches erschienen ist (wir werden darauf zurückkommen), ihr Verfasser ist zwar nicht Zucker selbst, sondern Pfarrer A. Barth, der aber als Zuckers Orgelschüler völlig vertraut mit seinen Intentionen war und gerade damals jahrelang in engster Beziehung zu ihm stand, eben bei den Vorarbeiten zum Gesangbuch. Hier heißt es: „Die Orgel wird dann gut gespielt, wenn der Organist nicht nur die erforderliche Fingersfertigkeit besitzt und mit gehöriger Präzision spielt, sondern wenn er allezeit das fest im Auge behält, daß er mit seinem Spiele dem Gesang dienen, nicht denselben beherrschen und erdrücken oder verwirren soll. Wenn diese Aufgabe dem Organisten klar bewußt ist, so wird er sich hüten, den Choral durch jene Zwischenläufe zu verunstalten, die zwar hie und da noch als Verzierung betrachtet werden, die aber der bessere Geschmack unserer Zeit mit Recht verwirft als etwas, das der Würde des Chorals durchaus unangemessen ist; sein Spiel wird einfach sein, und er wird sich in Melodie und Harmonie genau an das im Gesangbuch selbst Vorgeschiedene halten. Bei dieser Gelegenheit sprechen wir auch gerne den Wunsch aus, daß die Begleitung des Gesanges durch die Orgel viel schwächer sein möge, als bis jetzt in den meisten Kirchen der Fall war; es ist ja wirklich unerquicklich zu singen, wenn der einzelne Sänger vor dem starken Orgelspiel kaum seine eigene Stimme, geschweige die anderer Sänger hören kann. — Über den Vortrag der Choräle bemerken wir folgendes: Der Choral soll nicht stoßweise, sondern gebunden und getragen gesungen werden.

Man meine nicht, daß durch ein langsames Tempo, das manchmal sogar schleppend wird, die Feierlichkeit des Chorals erhöht werde. Wie können einzelne, träge sich hinschleppende Töne erbauen, selbst wenn sie Bestandteile der schwungreichsten oder rührendsten Melodien sind? (Es soll den Sängern) zum Bewußtsein kommen, daß sie wirklich eine Melodie singen und nicht bloß eine Reihe unzusammenhängender Töne hervorbringen. . . . Das Fermatzzeichen am Ende jeder Choralzeile ist nur als Schlußzeichen anzusehen und nicht als eigentlicher Ruhepunkt, durch den die Geltung einer Note unbestimmt verlängert wird. Man hüte sich vor allzulangen Pausen zwischen den einzelnen Verszeilen, namentlich da, wo der Text gar keine Pause verlangt.“

So hat Zucker über die Choralbegleitung gedacht. Damit war aber seine Tätigkeit keineswegs erschöpft; namentlich seine Vor- und Nachspiele am Anfange und Ende des Gottesdienstes waren beliebt. So pflegte er an hohen Festtagen, an denen die Kirchenbesucher das Münster schon eine halbe Stunde vor Beginn des Gottesdienstes füllten, Originalkompositionen oder Stücke aus Oratorien vorzutragen, wodurch der Gemeinde natürlich noch mehr gedient war als durch die oft ebenso wertvollen Nachspiele am Schluß des Gottesdienstes. Wir besitzen in den Akten eine interessante Notiz Zuckers, die sich anläßlich von Besoldungsfragen gerade mit diesen Vorträgen befaßt. Es wurden ihm auf eine Eingabe hin Zulagen zugebilligt; Zucker hatte geschrieben (1861):

„Diese Extravorträge finden statt an hohen Feiertagen, je eine Viertelstunde vor Beginn des Gottesdienstes, und während der großen Communion; es sind geistliche Concertvorträge, die ich, dem Character der geistlichen Feier angemessen, besonders auswähle, meistens Stücke aus Oratorien oder ausgeführtere Phantasien über einen charakteristischen Choral. Bei den Stücken während der Communion kommen vorzugsweise die zarteren Klänge unserer Orgel in Anwendung, wozu man sonst im Gottesdienste, des Geräusches der Ein- und Ausgehenden wegen, gar nicht Gelegenheit findet. Diese beiden Arten von Extravorträgen haben Anklang gefunden, und es steht nicht mehr in meinem Belieben, sie wegfällen zu lassen, die Gemeinde würde sie vermissen. . . . Es ist mir mitgeteilt worden, daß man annehme,

ich tue dieses zu meinem Vergnügen, auch ohne Honorar, und in der That ist das erstere wahr. Es wird aber von jedem andern Beamteten ebenfalls erwartet, daß er sein Amt mit Treue, Lust und Liebe verwalte, aber deswegen fällt es wohl niemand ein, einen solchen für seine Leistungen nicht zu honorieren.“

Aber auch außerhalb des Gottesdienstes hat Jucker seine Kunst zur Verfügung gestellt. So beantragte er beim Kirchenvorstand unmittelbar nach der Vollendung der Orgel kürzere Konzerte einzurichten, um (bezeichnend für das damalige Basel) den Fremden das Werk vorführen zu können; also eine ähnliche Einrichtung, wie sie die Fremdenstadt Luzern heute noch zeigt. Es fanden dann auch im Sommer 1858 wöchentlich dreimal von 2½—3 Uhr Orgelvorträge statt, zu denen man in den Gasthöfen und beim Sigrift Eintrittskarten beziehen konnte. Der Reinertrag sollte zur Hälfte dem Organisten, zu einem Viertel dem Sigrift und einem Viertel einem zu gründenden Fonds für Orgelreparaturen zugute kommen. Dieser letzte Viertel betrug im Jahre 1858 Fr. 98.12. Leider ist diese hübsche Institution der Nachmittagskonzerte bald wieder eingegangen, vielleicht auch aus Teilnahmslosigkeit des Publikums, größtenteils aber aus einem Grunde, über den ein weiteres Aktenstück Aufschluß gibt. Im Sommer 1859, als Jucker die Vorträge wieder aufzunehmen gedachte, äußerte er sich über den durch diese Konzerte zu speisenden Fonds für Reparaturen folgendermaßen:

„Ich hatte mir vorgenommen, einen gewissen Teil der Nettoeinnahmen zinstragend anzulegen und nach und nach einen Fonds zu gründen aus welchem diejenigen Ausgaben könnten bestritten werden, welche erforderlich sind, unsere Münsterorgel stets auf ihrer Höhe zu erhalten. So z. B. kann es im Laufe der Zeit wünschenswert erscheinen, ein Register durch ein anderes passenderes zu ersetzen, oder es kann erforderlich werden, eine mechanische Vorrichtung auf vorteilhaftere Weise abzuändern; denn wenn auch beim Bau unserer Orgel alles bis in die kleinsten Details wohl überlegt war, so macht man doch in unserer Zeit immer neue Fortschritte und neue Entdeckungen. Nun aber soll im Gegenteil dieser in Anspruch genommene vierte Teil dazu dienen, an die laufenden Kosten der Instandhaltung der Orgel beizutragen. Somit hätte ich es als eine Art Abgabe für Benutzung der mir anvertrauten Orgel anzusehen, und ich muß offen gestehen, daß ich nicht erwartet hätte, dazu aufgefordert zu werden, nachdem

ich zwanzig Jahre lang unverdrossen für unsere Orgel gewirkt habe, indem ich Orgelconcerte gab, alles Briesporto hin und her während dieser langen Zeit aus meiner Tasche bezahlte, durch Arbeiten, Beratungen und dergl. viele Unterrichtsstunden veräußerte und somit das Honorar derselben einbüßte, die Reisen für diesen Zweck stets in meinen Kosten unternahm, und überdies, so gut als andere unserer Mitbürger, meinen direkten Geldbeitrag gegeben habe. Es hätte mich vielmehr gefreut, wenn meine hochgeehrten Herren so delicat gewesen wären, mich in Bezug auf meine Organistenbesoldung meinen Kollegen in Bern und Winterthur gleichzustellen, um mich dadurch für die viele Zeit, die ich zur Beaufsichtigung der Instandhaltung unserer Orgel verwenden, und für die vielen Auslagen an die Balgtreiber bei meinen Abungen, sowie für Musicalien einigermaßen zu entschädigen. Daß die Unterhaltungskosten unsrer jetzigen Orgel viel größer sind, als bei der alten, ist so selbstverständlich, als es sich von selbst versteht, daß ein großartiges Gebäude mehr Unterhaltung kostet, als ein kleines bürgerliches Häuslein; aber daß ich an diese Kosten beizutragen habe, sehe ich nicht als in meiner Verpflichtung liegend.“

Man sieht, daß damals Zücker sich klar darüber geworden war, mit einer hohen Behörde müsse in Geldfragen deutlich geredet werden, ein „delicates“ Empfinden gegenüber jemand, der „nur“ Künstler war, konnte er ja ernsthaft nicht voraussetzen. Geholfen hat es aber nichts, der Kirchenvorstand scheint ihm auf das Gebiet der feineren Unterscheidung, wozu der Fonds dienen sollte, nicht gefolgt zu sein, und jene Vorträge nahmen ein rasches Ende. Immerhin blieb Zücker zeitlebens auf besonderen Wunsch fremder Interessenten jederzeit bereit, sich vor ihnen auf der Münsterorgel hören zu lassen.

Daß er daneben schon mit dem alten Instrumente Konzerte für ein größeres Publikum gab, haben wir schon gesehen. Natürlich war das späterhin noch in erhöhtem Maße der Fall, als ihm die neue Orgel zu Gebote stand. Einzelne Programme solcher Konzerte haben sich erhalten; man findet sie unter den Anmerkungen. Wenn man heutige Programme von Orgelkonzerten durchgeht, so ist Seb. Bach der darin am meisten vertretene Komponist; das war, nicht nur in Basel, in den Fünfziger- und Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts noch nicht der Fall, und so zeigen auch Zückers Programme neben einigen bedeutenden zeitgenössischen Komponisten meistens heute verklungene Namen.

Aber wohl ist zu beachten: wenn wir heute das spärliche Vorkommen von Bachs Kompositionen konstatieren, so erschien es Zuckers Mitbürgern ganz anders. Sie glaubten gegenteils Grund zu haben, sich über Zuckers Vorliebe für Bach beklagen zu müssen. „Wenn uns Zucker nur mit seinem ewigen Bach in Ruhe ließe“ hieß es nicht selten, und nach dem Vortrage einer Bachschen Toccata wurde in einer Tageszeitung der Wunsch ausgesprochen, „der Münsterorganist wolle doch das Publikum mit seinen Fingerübungen verschonen.“ Zucker hat sich nicht irremachen lassen; freilich mußte er auswählen, was er den Ohren seiner Zuhörer zumuten durfte, aber er brachte doch in jedem Konzerte sozusagen eine Komposition von Bach zum Vortrage, und ist dadurch zum eigentlichen Vorkämpfer für Bach geworden. Zwar hatte Ernst Reiter schon 1841 in einem (nicht öffentlichen) Vortrage über Bach gesprochen, aber erst 1852 findet sich in den Programmen der Gesangvereinskonzerte der Name Bach, dann wieder 1853, (eine Wiederholung der nämlichen Komposition, der Kantate „Du Hirte Israels“), dann aber eine Pause bis 1856. Erst die denkwürdige Aufführung der Johannespassion von 1861 brachte die unbestrittene Anerkennung; wir wollen es aber Zucker nicht vergessen, daß er unermüdlich das Seinige für die gute Sache getan und die Hörer immer und immer wieder auf Bach aufmerksam gemacht hat; es haben damals wenige Organisten so weitschauend gehandelt.

Im Anschluß an Zuckers Konzertvorträge sei auch seiner Kompositionen mit einem Worte gedacht. Was ich davon namhaft machen kann, ist in den Anmerkungen zusammengestellt. Nicht alles ist schriftlich fixiert worden; vielfach hat sich Zucker nach der Vorliebe der Zeit in freien Phantasien ergangen, manche Manuskripte sind verloren gegangen, wenigstens nur ist erhalten und das allerwenigste im Druck. Zuckers Kompositionen haben uns heute nicht mehr viel zu sagen; sie zeigen den nicht gerade tief schürfenden Stil der

Durchschnittskomponisten seiner Zeit, sind meistens ein wenig spröde im Ausdrucke, aber immer von ernsthaftem Streben erfüllt, am meisten die gründlichen, teilweise originellen pädagogischen Kompositionen. Ein einziges Lied Zuckers lebt noch heute in der Öffentlichkeit, freundlicherweise gerade an der Stätte seiner eigentlichen Wirksamkeit, im Gottesdienste, es ist die Vertonung der Lavaterschen Dichtung: „Frohlock, mein Herz“, in unserm Gesangbuche Nr. 144. Damit berühren wir ein weiteres Kapitel von Zuckers ebenso uneigennütziger wie fruchtbringender Tätigkeit, der Mitwirkung am Basler Gesangbuche von 1854.

Es handelt sich hier natürlich nicht darum, die textliche Seite des Gesangbuches zu besprechen, nur die musikalische soll betrachtet werden. Auch dann aber würde es zu weit führen, die ganze Geschichte des Baslerischen Kirchengesanges an dieser Stelle aufzurollen. Wer sich dafür interessiert, sei auf die Arbeit Riggensbachs und die übrige in den Anmerkungen genannte Literatur verwiesen, die auch das Musikalische behandelt. Nur das folgende sei kurz zusammenfassend gesagt. Basel war der erste Ort der protestantischen Eidgenossenschaft, der einen Kirchengesang der Gemeinde besaß, und zwar auf Anregung Dekolampads schon 1526. Gesungen wurden hauptsächlich die Lieder des Kreises um Luther, wie sie z. B. in den Straßburger Gesangbüchlein der Jahre 1524 und 1525 gesammelt worden waren, und zwar auf die eben von dorthier wieder in Aufnahme gekommenen Melodien des weltlichen Volksliederschazes und der sich ihnen anschließenden zeitgenössischen Schöpfungen und Umarbeitungen. Von 1581 datiert das erste eigentliche Basler Gesangbuch, erschienen bei Samuel Apiarius; es enthielt sowohl die Psalmen Davids in Nachdichtungen wie auch „geistliche gesang“, und als Melodien den nämlichen Stoff wie jene frühern Sammlungen. An ihre Stelle traten nicht viel später jene Melodien, die dann fast zweihundert Jahre lang den Gemeindegesang der protestantischen deut-

schen Schweiz beherrschten, die französischen Psalmen, d. h. die Melodien der französischen Kirche, die unter dem Namen der Goudimelschen Psalmen bekannt sind. Claude Goudimel selbst kommt allerdings weniger als ihr Komponist in Betracht — es ist auch viel altes Volksgut darunter — sondern vornehmlich als Schöpfer ihrer vierstimmigen Satzweise. Ihren Eingang fanden diese Gesänge mit der von Ambrosius Lobwasser herrührenden und von ihm ganz auf die Melodien zurechtgeschnittenen Übersetzung der Psalmen, einer an sich unerfreulichen, hölzernen und darum später vielverspotteten Arbeit. Einen prinzipiellen Unterschied von den übrigen in der Schweiz gebräuchlichen Lobwasser-Sammlungen zeigen nun aber die Basler Gesangbücher in dem Umstände, daß sie die Melodien einstimmig enthalten, also mit der Goudimelschen Fassung nichts mehr gemein haben. Man hat das darauf zurückzuführen, daß in Basel schon früher als anderwärts die Orgel im protestantischen Gottesdienste wieder zu Ehren gezogen worden war. Ubrigens hatte schon Lukas Osiander in Stuttgart 1586 und nach ihm der Basler Münsterorganist Samuel Mareschall 1606 jene französischen Melodien so gesetzt, daß nicht mehr, wie noch bei Goudimel, der Tenor, sondern der Sopran die Melodie führte, „damit der Choral ja kenntlich und ein jeder Laie ihn mitsingen könne“. Aber auch diese populärere Art zu singen konnte in Basel nicht Fuß fassen, hier blieb es beim einstimmigen Gesang. — Erst aus dem Jahre 1743 stammt ein weiteres offiziell eingeführtes Basler Gesangbuch. Es enthielt zwar auch Melodien, darunter einige schöne in Moll, war aber eigentlich nur als Anhang zum Psalter gedacht und kam in den Hauptgottesdiensten am Sonntag Vormittag gar nicht zur Verwendung. Lobwasser behielt den Sieg, und es wäre vielleicht, wenigstens seiner Melodien wegen, besser gewesen, er wäre auch durch das folgende Basler Gesangbuch nicht verdrängt worden, die 1809 erschienene, 1810 erstmals benützte „Sammlung

geistlicher Lieder und Gesänge“ des Antistes Emanuel Merian. Dieses Gesangbuch räumte mit den alten Melodien gründlich auf, nahm allen den Rhythmus und gab in der Hauptsache neue, wässerige, teilweise eifertig noch während des Druckes komponierte Melodien von der Hand der Mitglieder der Gesangbuchkommission selbst, der übrigens außer einigen Pfarrern ein einziger Musiker angehörte, der Münsterorganist Samuel Schneider. Riggerbach fällt über den musikalischen Teil dieses Gesangbuches von 1809 folgendes vernichtende Urteil: „Viele der Melodien sind in einer ganz ungebührlichen Höhe gehalten, . . . das trompetet und springt auf und nieder solchergestalt, daß der Ausdruck: erbärmlich — nicht zu stark dafür ist.“ Wirklich sind z. B. Sextensprünge nichts Seltenes in diesen Melodien. Das Buch hat denn auch wenig Freunde gewonnen, nur in der Stadt und in vier Landgemeinden ist es eingeführt worden; ganz konnte es den Lobwasser nicht verdrängen.

Auch dies Gesangbuch von 1809 weiß nichts von Vierstimmigkeit, eine Ausgabe enthielt den Diskant mit beziffertem Baß, die andern nur den Diskant. Der Basler Gesangslehrer Johann Christian Haag wollte mit einer Privatarbeit in die Lücke treten, indem er „als Vorläufer eines vierstimmigen Gesangbuches“ Alt- und Tenorstimme separat herausgab (1813). Seine Publikation ist für uns deswegen bemerkenswert, weil Haag in einer Vorrede sich über den Kirchengesang ausspricht, und das in Basel, wie es scheint, übliche „Schreien“ mit dem sotto voce-Singen der Herrnhutischen Gemeinden absprechend vergleicht. „Niemand wollte hervorstechen, niemand die stille Ergebung, mit der er dem höchsten Wesen näher trat, verleugnen, und so blieb der Gesang nicht allein rein, sondern es traten auch die dreistimmigen Accorde des Chorals hinlänglich hervor.“ Mit dem „Schreien“ scheint es bald besser geworden zu sein, denn Riggerbach erzählt: „In der Kirche wurde so schleppend

gesungen, daß niemand den Eindruck einer Melodie bekam; zudem schien es bei manchen guter Ton zu sein, keinen Ton von sich zu geben; ich entsinne mich, wie mehr als einmal, wenn mein Vater kräftig anstimmte, die vor ihm Sitzenden sich umschauten, wer hinter ihnen singe.“

Ob man übrigens darin, daß der Basler Kirchengesang vorerst einstimmig blieb, einen absoluten Nachteil sehen soll, dürfte fraglich sein, sind doch sogar noch heute die Meinungen darüber geteilt. Erinnert man sich aber des geradezu schauerhaften Durcheinanders, von dem Weber in seiner Geschichte des Kirchengesanges aus den „vierstimmigen“ Gesungen berichtet, wo aus gänzlicher Unkenntnis (die Stimmen waren ja nie in Partitur gedruckt, sondern auf verschiedene Seiten verteilt) „die Altstimme oft um eine Oktave höher, sogar der Baß von Frauen gesungen ward, wie hinwieder Männer den Diskant und Alt sangen“ — so kann man nicht umhin, die Basler zu beglückwünschen, daß sie doch wenigstens erfuhren, was eigentlich die Melodie des jeweils angestimmten Liedes war. Schlimmer war jedenfalls, daß auch in Basel durch eine übel angebrachte Unterscheidung von weltlichem und geistlichem Gesang eine völlige Verwischung aller rhythmischen Verhältnisse und ein schwerfällig schleppender Gesang sich eingenistet hatte. Daß der Kirchengesang im Argen liege, ist die von Einsichtigen damals immer wieder erhobene Klage.

Auch hierin sollte ein neues Gesangbuch Wandel schaffen. Schon in den Zwanziger Jahren taucht die Frage danach auf, 1834, dann wieder 1837 wurden sogar Kommissionen eingesetzt, doch geriet deren Arbeit immer wieder ins Stocken. Endlich wurde die Sache energisch angefaßt; eine neue Kommission, an ihrer Spitze Pfarrer Adolf Sarasin, wurde vom Kapitel gewählt, sie begann ihre Tätigkeit 1844 und kam 1847 zu einem vorläufigen Abschluß, einem Probe-Druck. Gleichzeitig amteete eine sog. Melodienkommission, bestehend aus den Pfarrern Miville und Stockmeyer,

und den Musikern Geelhaar (Organist zu St. Jakob) Hauschild (Gymnasiallehrer und Dozent an der Universität) und Zücker. Diese Melodienkommission ist jahrelang wöchentlich zwei Stunden zusammengekommen, wobei eine große Sammlung alter und neuer Choralbücher, in zwei langen Körben aufgestapelt, durchgenommen wurde. Noch handelte es sich immer um einstimmige Lieder, die vierstimmige Fassung kam erst in einer spätern Periode zur Erörterung. Im Jahre 1847 wurde also vorerst ein Probe-Druck von 98 Liedern mit 73 einstimmigen Melodien veranstaltet, und eine Reihe von Gesangsgottesdiensten abgehalten, die die größtenteils in Basel unbekanntem Lieder bekannt machen sollten. Damit war einstweilen das Gesangbuch zur öffentlichen Diskussion gestellt. Inzwischen hatte auch im Kanton Baselland eine ähnliche Arbeit eingesetzt, und im Jahre 1850, nach vielfachen Vorbesprechungen, einigte man sich in einer denkwürdigen Sitzung auf Pfarrer Sarasins Landgute „Rosenberg“ ob Frenkendorf zu gemeinsamer Arbeit. Dies hatte für die Melodienkommission die prinzipielle Neuerung zur Folge, daß auf kategorisches Verlangen von Baselland der vierstimmige Gesang aufgenommen werden mußte. Die meisten Mitglieder der alten Melodienkommission waren inzwischen ausgeschieden; da aber nunmehr unter den geänderten Verhältnissen eine durchgreifende Neuauswahl der Lieder stattfinden mußte, wurde sie neu ergänzt, und bestand jetzt aus den Pfarrern Miville, Respinger und Riggerbach, denen sich zu Zückers Freude sein einstiger Orgelschüler, Pfarrer A. Barth, damals in Bubendorf, seit 1852 Lehrer an der Basler Töchterschule, anschloß. Zücker war in der Kommission verblieben. Der vierstimmige Satz aller 112 Melodien ist sein persönliches Werk.

1854 ist dies Gesangbuch erschienen. Es nimmt, wie Weber noch 1876 in seiner vorhin genannten Schrift sagt, unter den Kirchengesangbüchern der Schweiz die erste Stelle

ein, und er fährt fort: „Von den Melodien darf edle Auswahl und ansprechende Behandlung gerühmt werden, ohne daß die Stimmführung überall leicht zu nennen wäre; auch besitzen die Mittelstimmen hie und da zu wenig Beweglichkeit. Die Melodien der deutschen protestantischen Kirche bilden den Hauptbestandteil, den neuern ist schwerlich ihr Recht geworden.“ Außerlich unterschied sich dies Gesangbuch von allen andern schweizerischen Gesangbüchern darin, daß es die Lieder in vierstimmigem Partiturendruck brachte, ein Wagnis, das zwar die Buchdrucker wegen der Notwendigkeit, viele Typen zu gebrauchen, in Verzweiflung brachte, beim Publikum aber bekanntlich dauernde und endgültige Anerkennung gefunden hat.

Über die Grundsätze, die für die vierstimmige Bearbeitung maßgebend waren, haben sich Barth und Zücker folgendermaßen ausgesprochen:

„Bei der vierstimmigen Bearbeitung der Choräle wurde alle mögliche Mühe und Sorgfalt darauf verwendet, den Satz so einfach als möglich zu halten. Er ist durchaus nicht nur für sehr geübte Sänger berechnet, sondern auch für solche, die noch weniger Gesangfertigkeit haben, die aber doch im Stande sind, die gewöhnlichsten Intervalle zu treffen oder wenigstens mit dem Gehör zu erfassen. Demgemäß hat man schon für die erste Stimme (Sopran) in Beziehung auf die Tonhöhe sich eine bestimmte Grenze gesetzt, so daß dieselbe nie bis ins zweigestrichene g, selten bis fis oder f geht; die Altstimme geht nicht tiefer als h; die Tenorstimme geht nur selten bis ins eingestrichene f, ja sogar e erscheint nicht häufig; der tiefste Ton für die Bassstimme ist fis, was aber nur selten anzutreffen ist. So ist wohl keiner der Stimmen zu viel zugemutet, für jede derselben sollte eine gehörige Anzahl von Sängern zu finden sein.“

Was die allgemeine Auswahl der Melodien anlangt, so heißt es im Kommissionsbericht:

„Wir haben nur bewährte, in den verschiedenen Chorälbüchern Deutschlands und der Schweiz längst eingebürgerte Melodien aufgenommen. Was die Mollmelodien anbetrifft, so haben wir solche so sparsam als möglich aufgenommen, weil wir durch die sich kundgebende Abneigung gegen dieselben gewarnt, (nämlich anlässlich des Probedruckes) befürchten müßten, es möchte durch die Mollmelodien eine große Zahl von Liedern von vornherein zur Unsingbarkeit verurteilt werden. Da jedoch die Mollmelodie immerhin für gewisse Lieder vorzugsweise sich eignet und gewiß im Kirchengesang auch einen ganz besonders ernsten und ergreifenden Eindruck macht, so glaubten wir, dieselbe unserm Volke nicht allzusehr wegnehmen zu dürfen.“

Gewiß eine vorsichtige Motivierung für die 14 Mollmelodien unter den gesamten 112! Und ebenso vorsichtig wird auch die Tatsache begründet, daß man gewagt habe, eine kleine Anzahl von alten Liedern in der ihnen eigentümlichen rhythmischen Form, nicht im nivellierenden Gependel der gleichmäßig in den Zweihalbe-Takt gepreßten Choräle aufzunehmen. „So wenig wir uns die großen Schwierigkeiten der Einführung des rhythmischen Gesangs in größeren Kirchen und die verschiedenen Ansichten die darüber obwalten, verhehlen,“ so habe man doch dem Wunsche wenigstens teilweise entsprochen, „um doch wenigstens die Möglichkeit zu eröffnen, in einzelnen Gemeinden oder Kinderlehren und Schulen, wo die Sache ausführbar ist, etliche Melodien (im Ganzen etwa ein Duzend) rhythmisch zu singen.“

Zwei der Melodien des Gesangbuches stammen von Zücker selbst: „Nun ist alles wohl gemacht“ (No. 62) und wie erwähnt die auch in unser jetziges Gesangbuch übergegangene Melodie zu dem Liede: „Frohlock mein Herz“ (No. 90, jetzt No. 144) beides einfache, nicht gerade hinreißende, aber warm empfundene und nicht allzu monoton gestaltete Gesänge. Er komponierte sie im Auftrage der Melodien-Kommission, weil sich zu den Liedertexten keine passenden bestehenden Melodien vorfanden. Leider ist der Tonfaß von No. 144 durch die parallel laufenden Quartens- und Sexten-Gänge der letzten Zeile verschlimmbessert worden. Außerdem hat Zücker das Reglement für das offizielle, nur handschriftlich hergestellte Choralbuch der Organisten entworfen. — Als im Jahre 1891 eine neue Gesangbuchkommission der Synode von Baselstadt einen Bericht über das nunmehr einzuführende Gesangbuch abgab, schrieb sie: „Es würde viel Mut dazu gehören, zu behaupten, das schweizerische Gesangbuch sei besser als das Basler, (von 1854). Aber wenn auch das neue nur ungefähr gleichwertig ist, so verdient es doch als ein ge-

meinsames den Vorzug.“ Es scheint mir überflüssig, dieser ehrenden Anerkennung, die sich ausdrücklich auch auf das Musikalische bezieht, etwas weiteres hinzuzufügen.

Zum Schlusse haben wir noch, wenn auch nur mit wenig Worten, zwei Gebiete von Juckers reicher Wirksamkeit in Basel zu berühren. Einmal seine Lehrtätigkeit. Als Klavierlehrer hat er der Öffentlichkeit einen großen Teil seiner Zeit und seiner Fähigkeit zur Verfügung gestellt und, vielfach unter Anwendung eigener Methoden — er benützte gerne eine von ihm selbst zusammengestellte Klavierschule — schöne Resultate erzielt. Als Orgellehrer hat er anfänglich im Auftrage der Kommission für Gesang und Orgelunterricht gewirkt und ist, als 1867 an deren Stelle die Allgemeine Musikschule (das heutige Institut Musikschule und Konservatorium) gegründet wurde, sogleich als Lehrer fest angestellt worden. Wenn er auch nie viele Orgelschüler zu unterrichten hatte, da im allgemeinen der Sinn für die Pflege dieses Instrumentes in Basel mangelte, so konnte er später doch mit Befriedigung auf die Tatsache blicken, daß mit nur zwei Ausnahmen sämtliche Orgeln der Stadt von seinen Schülern besetzt waren. Daß es eine gute Schule war, mag statt vieler nur der Name des Organisten zu St. Elisabeth, Rudolf Löw-Burckhardt, bestätigen, der ja an derselben Orgel wieder an sich zur Tradition geworden ist. — Die andere, ehrenamtlich ausgeübte Tätigkeit kam nur einem kleinen Kreise zugute, in dem sich Jucker lebenslang wohl gefühlt hat: er war Leiter des Gesangchors der Basler Brudersozietät, und hat mit ihm die liturgischen Gottesdienste am „Ringgäßlein“ bereichert und verschönert. Noch heute erklingen dort Chöre und Liturgien von seiner Komposition.

Zu Beginn des Jahres 1876 sah sich Jucker genötigt, infolge eines Herzleidens seine Demission als Münsterorganist zu geben. Lange hat er den Schmerz über dieses

Opfer nicht tragen müssen: am 21. Februar 1876 ist er gestorben. Am 19. Mai des nämlichen Jahres wurde als sein Nachfolger Alfred Glaus gewählt.

Die Zeit, die für das Basler Konzertwesen Ernst Reiter repräsentiert, ist auf kirchenmusikalischem Gebiete würdig durch Benedict Zücker vertreten. Die Wirkungen eines so feinen und selbstlosen Charakters auf die musikalische Kultur seiner Vaterstadt sind weniger den Zeitgenossen spürbar gewesen, als nach Jahrzehnten bemerkbar geworden: Läuterung des Geschmacks, verfeinertes Empfinden, höhere Ideale großer Kreise. Der festliche Glanz, der die Orgel- und Kirchenmusik in Basel heute umschimmert, hätte Zücker selber noch geblendet; deshalb ist er ohne Zücker's Wirken doch nicht wohl denkbar.

Kompositionen von B. Zücker.

(Im Besitze der Schweiz. Musikbibliothek in Basel.)

1. Vocalmusik:

Notette „Auferstehn, ja auferstehn“ (Kloppstock) für Gem. Chor, Soli und Orgel.*)

Die Vollendung (Matthiesson) für Männerchor, Soli und Orgel.

Lieder für eine und mehrere Singstimmen.

Liturgien für die Basler Brudersozietät (in deren Besiz).

2. Instrumentalmusik:

Sinfonie für Orchester (nicht mehr vorhanden).

Quartett (F-moll) für Streichinstrumente.

Choralfantasie für Orgel und Posaunen.

Variationen für Orgel und Clarinette (nicht mehr vorhanden).

Adagio für Orgel und Clarinette.

Variationen und Fuge für Orgel op. 1 (Mainz, B. Schott).

Concert (C-moll) für Orgel.

Sonate (C-moll) für Orgel.

14 kleine Orgelstücke op. 5 (Basel, Felix Schneider).

9 Choralvorspiele für Orgel op. 7 (Leipzig, Rieter-Biedermann).

Zahlreiche weitere Choralvorspiele, Choralfantasien, Fugen und kleinere freie Kompositionen für Orgel.

Introduction et variations brillantes sur l'air suisse „Le petit Suisse“ op. 6 für Klavier (E. Knop, Basel).

Orgelschule, Klavierschule, Gesangschule.

*) Wo kein Verleger genannt ist, sind die Werke Manuscript geblieben.

Programme von Orgelconcerten Ben. Juckers.

1844—1847

- I. Improvisiertes Präludium.
 Choral „Jesu meine Freude,“ mit 3 Veränderungen Rind.
 Cantabile für Viola (Hr. Höfl) und Orgel. Hummel.
 Adagio und Fuge (für Trauergottesdienste) Jucker.
 Larghetto, mit dem Salicionalregister. Jucker.
 Choral „Freu dich sehr“ mit 5 Veränderungen. Jucker.
 Pastorale für Oboe (Hr. Streißl) und Orgel. P. Leo Stöcklin.
 Phantasie über das Thema „Bach“ mit brillantem Schlußsatz Rind.
- II. Freie Phantasie über den Choral „Komm heiliger Geist“
 Adagio, arr. für Clarinette und Orgel Rind.
 Alt-Solo und Chor aus Samsen Händel.
 Fuge aus B-moll Bach.
 Choral „Jesu Arzt“ mit 4 Veränderungen für Orgel und Clarinette Jucker.
 Soli und Chor aus dem „Weltgericht“ Fr. Schneider.
 Phantasie in freiem Stile.
- III. Phantasie mit voller Orgel J. C. Kittel.
 Choral „Mache dich mein Geist“ 5mal bearbeitet Rind.
 Adagio Jucker.
 Flöten-Concert Jucker.
 Fuge E-dur Bach.
 Thema „God save the king“ mit Variationen und Finale Rind.
 Freie Phantasie (Entwicklung verschiedener Orgel-effecte, wie sie in einer geschriebenen Composition seltener ihre Anwendung finden.)
- IV. Improvisiertes Präludium.
 Drei Choräle für gemischten Chor.
 Präludium und Fuge D-moll (vorgetragen auf 2 Claviaturen und Pedal) Bach.
 Motette „Auferstehn“ (Klopstock) für Soli und Chor Jucker.
 Andante mit Introduction, 6 Variationen und brillantem Finale Rind.
 Phantasie über „Jesus meine Zuversicht“ mit obl. Posaunen Jucker.
- V. Einleitung und Fuge aus E-moll, im Choralstile
 Choral „Herr Jesu Christi“ als Orgeltrio für zwei Klaviere und Pedal J. G. Walther.
 Des Schäfers Sonntagslied (deutsche Liedertafel) Kreuzer.
 Fuge aus D-dur (die mit der 32st. Figur). Bach.
 Baß-Arie aus „Ostermorgen“ (Hr. Hegar) Neukomm.
 Introduction, Adagio mit 4 Variationen u. Finale Jucker.
 Adagio für Oboe (Hr. Streißl) Kalliwoda.
 Freie Phantasie.

Der Arbeit liegt folgendes Material zu Grunde:

- Literatur: Ferd. Hiller, Künstlerleben. Köln 1880. W. Merian, Gedenschrift zum 50-jährigen Bestehen der Allgemeinen Musikschule. Basel 1917. — Mörkoser, Bilder aus dem kirchlichen Leben der Schweiz. 1864. — Chr. Joh. Riggerbach, Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. (Beiträge zur vaterländischen Geschichte Band 9. Basel 1870). — E. Vogler, F. J. Breitenbach, Stiftsorganist in Luzern. Schweiz. Mus. Btg. Jahrgang 1919. S. 199. — H. Weber, Geschichte des Kirchengesanges in der deutschen reformierten Schweiz seit der Reformation. Zürich 1876. — Theod. Barth, Die Basler Münsterorgel; Basler Nachrichten 1908. 5. Mai No. 122 ff. — Vorträge zur Einführung des neuen Gesangbuches. Basel 1854. — Einige Worte zur Einführung des neuen Gesangbuches. Basel 1854. — J. J. Miville und Bened. Zucker, Melodienregister zum evangelischen Gesangbuch für Basel-Stadt. Basel 1856.
- Acten des Basler Staatsarchivs: Kirchenacten D 8 und J 3. Kirchenarchiv E 23, 24, 26. V 29. Deputatenacten F 16. — Bauacten J. J. 6.
- Mündliche und schriftliche Mitteilungen der Herren Dr. W. Merian und B. Zucker-Schäfer in Basel. Herrn Zucker habe ich für die Güte, mir einen von ihm nach handschriftlichen Notizen seines Vaters niedergeschriebenen Lebenslauf desselben mitzuteilen, ganz besonders meinen Dank auszusprechen.
-