

Reinhard Schäfertöns

### „Es schickt sich aber eine fuga oft besser...“<sup>1</sup> – Zur Entwicklung der Fuge in der norddeutschen Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Beschäftigt man sich mit der Satztechnik „Fuge“, so scheint dies nur unter dem Blickwinkel von Johann Sebastian Bach aus möglich zu sein. Das gilt sowohl für Kompositionen nach 1750, wofür man gute Argumente anführen kann, als auch für die gesamte davor liegende Zeit, was zu rechtfertigen hingegen ein großes Problem wäre. Hartnäckig wird daher bis heute weitgehend die Antwort auf die Frage verweigert, warum sich Fugenkompositionen des 17. Jahrhunderts an den Werken Bachs messen lassen sollen. Doch die Abkehr von dem teleologischen Geschichtsbild, das diese Sicht letztlich begründet, ist unverzichtbar für die angemessene Würdigung der Musik jener Zeit. Von einem Beispiel, der Fuge in der norddeutschen Orgelmusik zwischen 1600 und 1740, soll im Folgenden die Rede sein. Dieser zeitliche Rahmen ist gegeben durch den ungefähren Beginn des Wirkens der Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks einerseits und den Tod Vincent Lübecks, des letzten wichtigen Vertreters der norddeutschen Orgelkunst, andererseits.

1  
In keinem anderen geographischen Bereich hat die Orgel jemals eine so große Rolle in der Musikausübung, ja im kulturellen Geschehen überhaupt gespielt wie im Nord-Ostsee-Raum des 17. Jahrhunderts. Hierfür können wirtschaftliche, soziologische und musikalische Gründe geltend gemacht werden, von denen die letztgenannten für uns von primärem Interesse sind: In der protestantischen Stadt waren Organist und Kantor die Vertreter der musikalischen Kompetenz, wobei der Kantor als Lehrer schon durch sein Amt zu einem hohen Maß an Traditionsbewußtsein und Rückwärtsgewandtheit verurteilt war. Im Gegensatz dazu hatten die Organisten – über ihr eigentliches funktionelles Handeln hinaus – die Möglichkeit, in kleinbesetzten, generalbaßbegleiteten Vokal- und Instrumentalkonzerten die neuesten musikalischen Strömungen aufzugreifen. Diese sogenannte „Organistenmusik“ verhalf ihnen in der Bürgerschaft zu einem hohen Ansehen, das großzügige finanzielle Unterstützung für ehrgeizige musikalische Projekte zur Folge hatte. Darüber hinaus sicherte dieses Prestige den Organisten ein gewisses Maß an Unabhängigkeit und Selbstbewußtsein gegenüber den kirchlichen Dienstherren. Die reiche Blüte norddeutscher Orgelmusik, die im kargen protestantischen Kultus eigentlich keinen Raum findet, hat in diesem Wissen um die eigene künstlerische Autonomie ihre tiefen Wurzeln.

War der Organist gleichsam Garant gegen die musikalische Rückständigkeit, mußte dafür gesorgt werden, daß den Amtsinhabern die bestmögliche Ausbildung zukam.

<sup>1</sup> Jan Pieterszoon Sweelinck: *Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*, in: *Werken*, vol. 10, hrsg. v. Hermann Gehrmann, Leipzig 1901, S. 51.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde daher eine ganze Musikergeneration zu dem damals bedeutendsten Lehrer des hanseatischen Kulturraums nach Amsterdam geschickt: Jan Pieterszoon Sweelinck war nicht nur als Organist hochgerühmt, sondern muß als frühes Beispiel eines gesuchten Pädagogen angesehen werden: Der Ruf des „hamburgischen Organistenmachers“ bedeutet nichts anderes. Andreas Düben, Petrus Hasse I., Jacob Praetorius II., Heinrich Scheidemann, Samuel Scheidt und Melchior Schildt lernten bei Sweelinck die seinerzeit modernste Spieltechnik sowie die Grundlagen der variierenden und imitierenden Improvisation. Des weiteren wurden sie jedoch – und das scheint ein besonderes Qualitätsmerkmal der Unterweisung bei Sweelinck gewesen zu sein – mit den spekulativen Elementen ihres musikalischen Tuns ausführlich vertraut gemacht. Er verfügte über einen umfangreichen theoretischen Traktat, der in den Anfangsgründen weitgehend eine Übersetzung großer Teile des Hauptwerkes Gioseffo Zarlinos – des bedeutendsten Musiktheoretikers des 16. Jahrhunderts – darstellt. Diese Schrift ist vor allem in Kopien zweier Enkelschüler Sweelincks – Johann Adam Reincken und Matthias Weckmann – überliefert, war also wenigstens bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als Grundlage für die Organisten-Ausbildung in Gebrauch.

Nun wurden jene „Kompositions-Regeln“ keineswegs einfach nur weitergegeben. Vielmehr bilden die Abschriften durch die späteren Ergänzungen eine erstrangige Quelle für die Entwicklung des musiktheoretischen Denkens im 17. Jahrhundert. Diese Modifikationen betreffen gerade auch die Fuge: Hier hatte vermutlich schon Sweelinck durch eine Übersetzungsnachlässigkeit die allzu strenge Terminologie Zarlinos aufgeweicht, der als „fuga“ nur die intervallgetreue Imitation gelten lassen wollte. In Hamburg, der Wirkungsstätte Reinckens und Weckmanns, fiel der Traktat damals auf einen überaus fruchtbaren Boden, hatten sich doch mit Christoph Bernhard und Johann Theile zwei Schüler von Heinrich Schütz eingestellt, die zusammen einen regelrechten Zirkel bildeten. Auch der Lübecker Marienorganist Dietrich Buxtehude darf durch seine persönlichen Verbindungen ohne weiteres mitgezählt werden. Dieser Kreis war von der neueren Imitationstheorie italienischer Provenienz beeinflusst, die Theile, Weckmann und Bernhard bei Schütz kennengelernt hatten und welche nun in die Überlegungen um korrekte Beantwortungen von Fugen-Subjekten einging. Die besondere Situation ist dabei durch das zeitweise Nebeneinander zweier verschiedener Imitationstheorien gegeben, die einander ausschließen. Die ältere, auf Zarlino fußende und von Sweelinck übernommene, wird von Bernhard als „*Aequatio modorum*“ bezeichnet und nähert die beiden Modi mit demselben Grundton durch intervallgetreue Imitation einander an. Die jüngere Theorie, zuerst bei Girolamo Diruta beschrieben und später von Schütz aufgegriffen, setzt hingegen authentische und plagale Modi deutlich voneinander ab und verzichtet zu diesem Zweck auf die intervallgetreue Beantwortung zu Beginn einer imitierenden Komposition. „*Conso-ciatio modorum*“ nennt Bernhard diesen Typus, der in der Praxis zur Folge hat, daß stets mit dem Grund- oder dem Quintton begonnen wird und der Quintton – als Ausnahme von der generellen Oberquint-Imitation – mit dem Grundton beantwortet wird. Bekanntlich hat sich dieser Typus als verbindlich für die Exordialimitation der Fuge durchgesetzt. An kaum einem anderen Punkt der Kompositionsgeschichte greifen Theorie und Pra-

xis so eng ineinander wie im norddeutschen Raum des 17. Jahrhunderts: Die bindenden Grundlagen für die Technik der modalen Fugenimitation, die ihre Wirksamkeit weit über den betrachteten Zeitraum hinaus behielten, werden hier festgeschrieben.

## 2

Dabei war der Weg zur Fuge als verbindliche Satztechnik für die Gestaltung freier Orgelkompositionen keineswegs so geradlinig und kurz, wie es die vorangegangenen Sätze möglicherweise suggeriert haben. Die Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks haben dessen mehrteiligen, großangelegten Fantasien-Typus nämlich nicht übernommen, sondern – ihrem funktionellen Handeln im orthodox lutherischen Gottesdienst gemäß – vorwiegend kurze Praeambula bzw. Praeludia gestaltet. Diese waren dreiteilig, wobei kein fixiertes Formschema, sondern vielmehr nur eine ungefähre klangliche Dramaturgie obligatorisch gewesen zu sein scheint: prachtvoller Beginn – bewegter, eher versonnener Mittelteil – virtuoser Schluß. Dieser Ablauf bleibt im wesentlichen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wirksam, wobei die musikalischen Techniken verschiedene sein konnten: Zunächst findet man im Mittelteil die Parataxe unterschiedlichster Satztypen wie Fauxbourdon, Sequenzierungen, Kontrastbildung zwischen hohen und tiefen Stimmpaaren oder Echo-Wirkungen. Doch allmählich schält sich die Imitation im Sinne der Fuge als verbindliche Satztechnik für die Gestaltung der Mittelteile heraus. Dabei wächst ihr der Charakter einer „Summa“ zu, die die vorgenannten Prinzipien keineswegs verdrängt, sondern – trotz ihrer strikten Prämissen – weiterhin ermöglicht: Der musikalischen Vielfalt setzt sie so einen festen strukturellen Rahmen.

## 3

Der Prozeß, an dessen Ende die festumrissene Gattung des norddeutschen Praeludiums mit wenigstens einer Fuge steht, ist erst in der Generation der Enkelschüler Jan Pieterszoon Sweelincks abgeschlossen. Dabei sind durchaus unterschiedliche Arten des Umganges mit diesem Typus festzustellen: Bei Franz Tunder, dem Vorgänger Dietrich Buxtehudes an St. Marien in Lübeck, kann eine Standardisierung der dreiteiligen Form ausgemacht werden, wobei die Vielfalt im Detail zu suchen ist: Die Fugen der vier von ihm überlieferten Praeludien enthalten auf verschiedenen satztechnischen Ebenen je unterschiedliche Lösungen, die – zumal in ihrer Gesamtheit – durchaus Modellcharakter anstreben.

Einen anderen Weg ist der fast gleichaltrige Matthias Weckmann gegangen: Möglicherweise durch die vielfältigen Anregungen seiner Lehrer inspiriert (Heinrich Schütz, Jacob Praetorius II. und wahrscheinlich auch Heinrich Scheidemann wären hier zu nennen), ergeben seine in ähnlich geringer Zahl wie bei Tunder überlieferten Orgelkompositionen das Bild eines großer kaum zu denkenden formalen Reichtums. Dabei wird vor allem der Einfluß der Canzona italienischer Herkunft spürbar, die bei Weckmann zu einer bedeutenden Erweiterung des zur Verfügung stehenden syntaktischen Repertoires führt. Er bietet die Synthese des alten, norddeutschen Praeludien-Typus und seiner inhaltlich begründeten Dreiteiligkeit (Eröffnung – Mittelteil als Fuge – Schluß) mit dem durch Taktwechsel bewerkstelligten äußerlichen Ab-

wechslungsreichtum der Canzona. Nur beide zusammen konnten die Grundlage für das vielteilige und abwechslungsreiche Praeludium bilden, wie es im weiteren Verlauf der Entwicklung zur Norm freier Orgelkompositionen geworden ist.

Liegt der Schwerpunkt Tunders bei satztechnischen Fragen der Fuge, der von Weckmann bei verschiedenen Lösungen des Formproblems, so ist schließlich mit Johann Adam Reincken noch derjenige Orgelkomponist anzusprechen, dessen Hauptaugenmerk anscheinend auf der Entfaltung größtmöglicher instrumentaler Virtuosität gelegen hat. Fand diese ihren Ort sonst zumeist im Anfangs- oder Schlußteil, nimmt Reincken sie durch die Gestaltung von Subjekten mit schnellen Notenwerten ganz bewußt in die Fuge hinein. Der für die norddeutsche Orgelmusik so charakteristische, mitunter zur Geschwätzigkeit neigende Spielfugentypus hat hier seinen Ursprung.

#### 4

Versteht man den Umfang der Überlieferung als Gradmesser für die Bedeutung eines Komponisten, so stellen Heinrich Scheidemann und Dietrich Buxtehude die wichtigsten Meister norddeutscher Orgelmusik dar. Während die Relevanz Scheidemanns jedoch erst in den letzten 30 Jahren wiedererkannt wird, ist das Phänomen einer „Buxtehude-Renaissance“ hingegen bereits etwa 120 Jahre alt. Die eingangs dargestellten Schwierigkeiten eines rückwärtsgewandten Blickwinkels werden hierbei allerdings besonders deutlich, denn nie konnte er dabei aus dem Schatten Bachs heraustreten. Ist diese Einschätzung für Philipp Spitta, dessen Gesamtausgabe der Orgelwerke Buxtehudes 1877 vorlag, noch nachvollziehbar, hätte sie doch spätestens im Zusammenhang mit dem Buxtehude-Gedenken 1937 obsolet werden müssen. Tatsächlich wird aber erst in den letzten zehn Jahren konsequent der Versuch unternommen, das Buxtehude-Bild neu zu zeichnen, ihn mehr aus seinem höchst eigenen musikalischen Umfeld heraus zu verstehen.

In einer Untersuchung norddeutscher Orgelmusik bildet das Werk Dietrich Buxtehudes denn auch unangefochten das Zentrum. Dies liegt allein schon daran, daß er der einzige Komponist ist, dessen Werk aufgrund der reichhaltigen Überlieferung und ihrer Spezifika die Frage nach einer Entwicklung überhaupt sinnvoll erscheinen läßt. Diese Tendenzen wären überdies paradigmatisch für die norddeutsche Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schlechthin. Indessen stößt man hier auf Schwierigkeiten: Kein einziges Autograph ist erhalten, die philologischen Probleme bei dem Versuch, einen zuverlässigen Text zur Verfügung zu stellen, sind immens und finden in der großen Zahl von Ausgaben der Orgelwerke ihr sichtbares Korrelat. Dessenungeachtet verbleiben – bei aller Vorsicht in Hinblick auf die ungünstige Situation – 20 freie, mehrteilige Orgelkompositionen, die im Rahmen einer satztechnischen Analyse herangezogen werden können.

Die aus den genannten Gründen interessante Frage nach einer Chronologie der Orgelwerke Buxtehudes ist bislang unter Hinweis auf die Quellenlage nur mit größter Zurückhaltung angegangen worden. Wichtige Anhaltspunkte liefern instrumentenspezifische Merkmale wie Tastaturumfänge und Pedaltöne sowie die Entwicklung der Orgelstimmung von der mitteltönigen zur wohltemperierten. Der stilistische Aspekt kann hingegen ebenfalls mit herangezogen werden, und zwar genau dann, wenn man

die Chronologie-Frage neu formuliert: Der Nachweis, in welcher Reihenfolge die genannten 20 Kompositionen entstanden sind, wird kaum zu erbringen sein. Wohl aber läßt sich ein älterer Fugentypus von einem jüngeren unterscheiden, deren Merkmale je an bestimmten Kompositionen exemplifiziert werden können. Die frühe Orgelfuge Buxtehudes weist folgende Charakteristika auf:<sup>2</sup>

1. Unterquintbeantwortung;
2. die Verwendung wenig charakteristischer Subjekte, die rhythmisch zudem variabel gehandhabt werden können;
3. die abwechslungsreiche Gestaltung der Begleitstimmen unter häufigem Verzicht auf ein klares harmonisches Profil;
4. die frühe Orgelfuge hat durch ihren Umfang ein großes Gewicht innerhalb der Gesamtarchitektur des Praeludiums. Im Verlauf der Fuge jedoch erfolgt die Abgrenzung der einzelnen Binnenabschnitte nur undeutlich.

Demgegenüber ist die spätere Orgelfuge durch folgende, denen der frühen diametral entgegengesetzten Eigenschaften gekennzeichnet:<sup>3</sup>

1. Oberquintbeantwortung;
2. die Verwendung überaus prägnanter Subjekte, die sowohl rhythmisch fest umrissen als auch stets gut heraushörbar sind;
3. die individuelle Gestaltung der Begleitstimmen tritt zugunsten einer klaren Darstellung des harmonischen Kontextes in den Hintergrund;
4. die rein quantitative Bedeutung der Fuge für den Gesamtplan eines mehrteiligen Praeludiums ist geringer als in früheren Kompositionen. Dafür weist die Fuge selbst eine größere syntaktische Klarheit auf: Die Abgrenzung ihrer einzelnen Teile wird auch auf der klanglichen Außenseite der Musik nachvollziehbar.

Über die Differenzierung verschiedener Fugentypen hinaus besteht indes sogar die Möglichkeit, einen Zeitpunkt für diese maßgebliche Veränderung auszumachen: Das *Praeludium in d* (BuxWV 140) enthält nämlich in signifikanter Weise Gestaltungsmerkmale sowohl des älteren als auch des jüngeren Stils. Da die Fuge nicht nur mit einem, sondern sogar zwei beibehaltenen Kontrapunkten gestaltet ist, nähert sie sich – mehr als irgendeine andere Orgelkomposition – dem Ideal der Permutationsfuge. Derartige satztechnische Experimente weisen auf den Einfluß des Kontrapunkt-Spezialisten Johann Theile hin, mit dem Buxtehude spätestens 1673 in Lübeck gearbeitet hat. Theile hatte Mitte der sechziger Jahre als Jura-Student von Leipzig aus Kontakt zu Heinrich Schütz aufgenommen und entwickelte sich bereits in jungen Jahren zu einem Fachmann in Sachen Kontrapunkt. Diese Spezialisierung fand ihren sichtbaren Niederschlag im *Musikalischen Kunstbuch*,<sup>4</sup> einer Sammlung von kontrapunktischen

<sup>2</sup> Für die vorliegende Untersuchung wurden das *Praeambulum in a* (BuxWV 158) sowie das *Praeludium in a* (BuxWV 152) herangezogen.

<sup>3</sup> Für die vorliegende Untersuchung wurden das *Praeludium in D* (BuxWV 139), die *Toccata in F* (BuxWV 157) sowie das *Praeludium in C* (BuxWV 137) herangezogen.

<sup>4</sup> Johann Theile: *Musikalisches Kunstbuch*, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 1), Kassel 1965.

Beispielsätzen, teilweise in Rätsel-Form. Es wird weiterhin als gesichert angesehen, daß Buxtehudes fünfstimmige *Missa brevis*<sup>5</sup> als Ergebnis seiner Zusammenarbeit mit Theile anzusehen ist, zumal Theile selbst eine stattliche Zahl derartiger Werke „prä-nestinianischen Stils“ vorgelegt hat. In dieselbe Zeit dürfte auch Buxtehudes Bekanntschaft mit dem Sweelinckschen Traktat gefallen sein, den Reincken 1670 abgeschrieben und erweitert hat. Schließlich liegt die Entstehung verschiedener Gelegenheitswerke von deutlich spekulativem Interesse wie Stammbucheintragungen in Kanonform in den Jahren zwischen 1670 und 1675.

Es ist also nicht voreilig zu behaupten, daß der grundlegende Wandel, der für die Fugengestaltung Buxtehudes festgestellt wurde, aller Wahrscheinlichkeit nach in den frühen siebziger Jahren stattgefunden hat: Im *Praeludium in d* (BuxWV 140) erreicht der ältere Fugentypus durch die konsequente Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts seinen Höhepunkt. Da ein Fortschritt in dieser Richtung kaum noch möglich schien, entwickelte Buxtehude in der Folgezeit den jüngeren Fugentypus, der ab diesem Zeitpunkt in seinen freien Orgelkompositionen vorherrscht.

## 5

Derartig weitreichende und prinzipielle Entwicklungen der Satztechnik „Fuge“ lassen sich in den Werken der nach Dietrich Buxtehude geborenen Komponisten nicht mehr feststellen. Hier sind es vielmehr ganz individuelle Züge, die von Interesse sind, wie etwa der überaus noble und abgeklärte Tonfall eines Vincent Lübeck oder die besonders eingängigen und prägnanten Fugen-Subjekte bei Georg Böhm. Dabei lassen sich am Beginn des 18. Jahrhunderts stilistische Eckpunkte der Fugengestaltung ausmachen, die durchaus auf deren satztechnische Vorläufer zurückzuführen sind: *Ricercare* und *Fantasia* sind zu einem ruhig-fließenden, gravitätischen Typus geronnen, während die Charakteristika von *Capriccio* und *Canzona* in der Spielfuge vereinigt werden. Nur ein so vielseitiger und routinierter Komponist wie Nicolaus Bruhns – wahrscheinlich Schüler Buxtehudes – konnte darangehen, beide Extreme in einem einzigen Werk, dem großen *Praeludium in e-Moll*, mit je einer Fuge darzustellen. Daneben finden sich jedoch schon Kompositionen, bei denen die Satztechnik „Fuge“ zur Kontrastbildung deutlich mit der Konnotation „alt“ in Verbindung gebracht wird: Die *Sonatina in d-Moll* von Christian Ritter wäre hier zu nennen.

Diesem musikalischen Indiz für das Ende der Entwicklung der Fuge im Bereich der norddeutschen Orgelmusik korrespondiert der Niedergang des Organistenstandes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier – am Ende meiner Ausführungen – soll denn auch der Name Johann Sebastian Bachs noch einmal fallen, für den die prominenten Organistenposten an St. Marien in Lübeck oder St. Jacobi in Hamburg nicht mehr lukrativ waren: Organist konnte man als ehrgeiziger Musiker nur noch am Beginn der Laufbahn sein. All dies hat ihn jedoch nicht davon abgehalten, bei Georg Böhm, Dietrich Buxtehude und Johann Adam Reincken die bedeutende Tradition der norddeutschen Orgelkunst zu studieren und sich in einer ganzen Reihe beeindruckender Orgelwerke bis hin in die Weimarer Zeit kompositorisch anzueignen.

<sup>5</sup> Dietrich Buxtehude: *Missa brevis* für fünf Stimmen, hrsg. v. Willibald Gurlitt, Kassel 1928.