

Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude

Von FRIEDHELM KRUMMACHER

Daß das Schaffen Buxtehudes und der Organisten seiner Umgebung in der Orgelmusik den Schwerpunkt habe, galt lange für ausgemacht. Ebenso entsprach es einem consensus omnium, daß im Werk dieser Komponisten die norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts kulminiere, die ihrerseits eine höchst eigenartige Leistung in der europäischen Barockmusik darstelle. Gewiß gehört es zum Wesen kunstgeschichtlicher Forschung, daß solche Wertungen immer wieder kritischer Revision bedürfen. Insofern scheint es legitim, wenn sich in neuerer Zeit die Akzente im Urteil über Buxtehude immer mehr verlagert haben. Bemerkenswert ist aber doch, wie sich diese Umwertung über Buxtehude hinaus auf die Organisten seines Umkreises erstreckt, wie sie ferner das Verhältnis ihrer Schaffensbereiche und endlich deren qualitativen Rang und geschichtliche Ausstrahlung betrifft.

Wollen wir den damit verknüpften Fragen nachgehen, so dürfen wir uns auf die Orgelmusik einerseits, die vokal-instrumentale Figuralmusik andererseits als die eigentlich belangvollen Gattungen konzentrieren¹, die mit anderen freilich durch manche Fäden verbunden sind. Aber von der sonstigen Tasten- und der instrumentalen Ensemblemusik, von Generalbaßliedern und Kasualmusiken kann doch weitgehend abgesehen werden². Denn diese Gattungen treten nicht bloß durch spärlichere Überlieferung oder oft bescheideneren Zuschnitt zurück, sondern erfüllen auch besondere soziologische und stilistische Voraussetzungen. Die künstlerisch bedeutsamsten Leistungen dieser norddeutschen Musiker liegen zweifellos doch in der Orgel- und in der Figuralmusik vor.

Wie aber kam es zu den eingangs angedeuteten Meinungsdivergenzen? Es

-
1. Von Orgel- statt allgemein von Tastenmusik kann im folgenden die Rede sein, sofern sich gerade in Norddeutschland von der übrigen Tastenmusik eine spezifische Orgelmusik abgelöst hat, die mit ihren Gattungen den Aufgaben des Organisten dient und kompositorisch auf die Orgel hin konzipiert ist.
 2. Während namentlich Generalbaßlieder reicher überliefert sind, qualitativ aber weniger ins Gewicht fallen, finden sich Leistungen von Rang in der Kammermusik, die von Organisten aber weniger gepflegt wurde. Darauf wird unten noch zurückzukommen sein.

war im ganzen Geschichtsbild Spittas begründet, daß in seiner grundlegenden Skizze der vorbachschen Kirchenmusik die Orgelmusik an erster Stelle rangierte. Denn die Orgelmusik war im Bewußtsein der Nachwelt eher lebendig geblieben als die für den Tagesbedarf komponierte Figuralmusik, die ihren Aufführungsapparat beanspruchte, dem Stilwandel noch mehr unterworfen war und so rascher der Vergessenheit anheimfiel. Gab Spitta im Bezirk des Orgelchors den Werktypen Böhms und besonders Pachelbels den Vorzug vor den subjektiver scheinenden Buxtehudes, so rückte seine hellsichtige Charakterisierung die freien Orgelwerke Buxtehudes unmittelbar neben die Bachs³. Dies Urteil mochte damals wie heute einigermaßen kühn klingen. Spitta kannte aber nahezu alle wichtigen Orgelwerke von Buxtehude, hingegen nur rund 20 seiner Vokalwerke. So treffsicher er einzelne Züge dieser Figuralstücke hervorhob, so fiel ihre Würdigung doch spürbar kühler aus als die der Orgelstücke, deren Qualität nicht so ungleichmäßig schien⁴. Erst recht lagen Spitta von den weiteren norddeutschen Meistern fast ausschließlich Orgelwerke vor. So stellte sich kaum die Frage nach dem Verhältnis der Orgel- zur Vokalmusik dieser Komponisten, sofern sie als Organisten tätig waren und die Orgelmusik eindeutig im Zentrum ihres Lebenswerks zu stehen schien.

Die Vorstellungen vom Primat norddeutscher Orgelmusik sind in der Folge wenig verändert weitergetragen worden, und zwar zum einen in den allgemeinen Musikgeschichten, zum anderen in der Bachliteratur⁵. Weiteste Geltung fanden sie mehr noch durch die Bevorzugung der Orgelmusik in der kirchenmusikalischen Praxis. Aber auch die Untersuchungen zur Geschichte der Orgelmusik, besonders des Orgelchors, haben Spittas Sicht trotz aller Modifikationen im wesentlichen doch übernommen⁶. Nicht so die spezielle Buxtehudeforschung.

Seit Stiehl auf die Stockholmer Dübensammlung stieß, Junghans das Inventar der Lüneburger Michaelisschule entdeckte und dann auch die Gottorfer Manuskripte der Bokemeyersammlung Beachtung fanden, kamen immer mehr Figuralcompositionen der bislang als Orgelmeister bekannten Organisten zum Vorschein⁷. Pirros Monographie galt dann in erster Linie den Vokalwerken

3. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1930, 261 ff., speziell 282.

4. *Ibid.* 290–308.

5. Zwei Beispiele seien herausgegriffen: M. F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era . . .*, New York 1947, 265 ff. und 269; B. Paumgartner, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, I. Bd., Zürich 1950, 118 ff.

6. So z. B. Fr. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932; ders.: *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: BJ XXVI (1929), 1–89; G. Kittler, *Geschichte des protestantischen Orgelchors . . .*, Diss. Greifswald 1931, Ückeründe 1931.

7. C. Stiehl, *Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala*, in: MfM XXI (1889), 2–9; W. Junghans, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg . . .*, Programm des Johanneums zu Lüneburg, 1870; Fr. Graupner: *Katalog der Bokemeyersammlung*, Ms. (Deutsche Staatsbibliothek Berlin).

Buxtehudes und auch seiner Zeitgenossen, mehr am Rande nur noch der Orgelmusik. Mit Buxtehudes Vokalwerk setzte die Gesamtausgabe ein, Blume entwarf seine an den Texten orientierte Typologie der Kantaten, und der Überlieferungsgeschichte, der deskriptiven Analyse und der frömmigkeitsgeschichtlichen Interpretation von Buxtehudes Vokalmusik gelten auch die neuen Monographien von Kilian, Sørensen und Geck⁸. Dagegen ist das Orgelwerk trotz mancher Ansätze nicht so intensiv erforscht worden. Spitta's erste Ausgabe hatte zwar schon quellenkritische Fragen aufgeworfen, deren Lösung freilich weder durch Seifferts Ergänzungen noch durch Krafts Neuauflage erreicht wurde, wie auch Hedars Versuch einer kritischen Edition nur partiell geglückt ist⁹. Jedoch vermochten auch die stilkritischen Studien von Hedar kein gültiges Gesamtbild von Buxtehudes Orgelwerk zu vermitteln, da sie sich weithin auf pauschale Formbeschreibung und Herkunftsnachweise motivischer oder satztechnischer Details beschränkten¹⁰. In einer neueren Spezialarbeit hat schließlich Pauly die Orgelfugen isolierter Untersuchung unterzogen¹¹. Wohl hat die norddeutsche Orgelmusik in den Gesamtdarstellungen der Tastenmusik – von Ritter über Seiffert und Frotscher bis zu Apel¹² – ihren Ehrenplatz unangefochten bewahrt. Dessen ungeachtet hat sich in der Buxtehudeforschung der Akzent auf die Vokalwerke verlagert, was cum granu salis auch für eine Reihe anderer norddeutscher Organisten zutrifft¹³. An Buxtehudes Kantaten maß man oft auch generell die Figuralmusik der Epoche, ohne nach den Kriterien solcher Vergleichsmaßstäbe zu fragen.

Im Blick auf Buxtehude hat Blume die Umwertung am entschiedensten formuliert: »*Hatte man sich . . . gewöhnt, in den Orgel-Kompositionen die größte Leistung Buxtehudes zu sehen . . . , so ist man heute eher geneigt, das*

8. A. Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913; Fr. Blume, *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*, in: JbP XLVII (1940), 10–39 (dass. auch in: *Syntagma musicologicum . . .*, hg. von M. Ruhnke, Kassel u. a. 1963, 320–351); D. Kilian, *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*, Diss. Berlin (West) 1956, mschr.; S. Sørensen, *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*, Diss. København 1958; M. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XV).

9. *D. Buxtehudes Orgelkompositionen*, hg. von Ph. Spitta, Bd. I–II, Leipzig 1876–77; neu hg. von M. Seiffert, *ibid.* 1903–04; *Ergänzungsband*, hg. von M. Seiffert, *ibid.* 1939; *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I–IV, hg. von J. Hedar, København 1952.

10. J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke . . .*, Stockholm, Frankfurt a. M. 1951. Zur Kritik an Hedars Arbeit und seiner Ausgabe vgl. die in Anm. 16 genannte Arbeit von Riedel, 195 Anm. 416 und 203 Anm. 444.

11. H.-J. Pauly, *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*, Regensburg 1964 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. XXXI).

12. A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884; M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899; G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. I–II, Berlin 1935–36; W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967.

13. So z. B. in der Literatur über M. Weckmann, G. Böhm, N. Bruhns, J. N. Hanff.

Vokalwerk als das künstlerisch wie geschichtlich bedeutendste Zeugnis seines Schaffens anzusehen«, in dem »*ein sehr wesentlicher, vielleicht der beherrschende Teil von Buxtehudes Interesse gelegen hat*«¹⁴.

Skeptisch dazu haben sich seither wohl nur Sørensen und Pauly geäußert, ohne doch auf das Verhältnis der Schaffensbereiche einzugehen¹⁵. Die These Blumes aber haben Riedel und Geck in unterschiedlichem Zusammenhang und mit verschiedenen Konsequenzen fortgebildet. Im Rahmen seiner Quellenstudien zur Tastenmusik des späteren 17. Jahrhunderts kam Riedel¹⁶ zur Auffassung, die norddeutsche Orgelmusik sei bisher ungebührlich überschätzt worden, habe aber nicht den ihr zugeschriebenen Rang und sei vom Einfluß südländischer Tastenmusik beherrscht, hinter der sie auch qualitativ zurückstehe. Speziell Buxtehudes Orgelwerk sei relativ schmal und in seiner Authentizität durch Zuschreibungsfragen und Parodien in Frage gestellt, sei aber doch ohne wesentliche Verluste erhalten und wohl schon in den frühen Lübecker Amtsjahren des Meisters entstanden. Hier werde ein wachsendes Desinteresse Buxtehudes an der Orgel sichtbar, während das Schwergewicht seiner Tätigkeit neben den Abendmusiken der Organistenmusik gegolten habe, d. h. der vokalen und instrumentalen Ensemblesmusik zur Kommunion. In der Organistenmusik statt im Orgelwerk liegt nach Riedel aber auch der Schwerpunkt des Schaffens der übrigen norddeutschen Organisten, und insofern beansprucht das für Buxtehude skizzierte Bild allgemeine Gültigkeit. An die These von der Organistenmusik knüpfte dann Geck an, der zur Erhellung des Lebensraumes von Buxtehudes Vokalwerken ihre Verwendungsmöglichkeiten diskutierte¹⁷. Daß im Norden die Organisten eher als die Kantoren hervortraten, ist danach weniger in der Orgelmusik begründet als in der zentralen Rolle des Generalbaßinstrumentes innerhalb der neuen Konzertatmusik. Hatte Blume gemeint, Buxtehudes Kantaten seien für außergottesdienstliche Zwecke oder für Stockholmer Bedarf geschrieben, so nahm Kilian ihre Aufführung im Lübecker Gottesdienst primär durch den Kantor an. Geck suchte nun zu zeigen, die figurale Organistenmusik habe sich über die Kommunion hinaus auf den ganzen Gottesdienst erstreckt und sei nicht nur widerrufbarer Brauch, sondern festes Recht der Organisten gewesen. Zwar stellte Geck nicht explicite die Frage nach dem Verhältnis von Organisten- und Orgelmusik, doch implizierte seine Sicht, der Organist sei vor allem mit seiner Figuralmusik auch zu kompositorischer Bedeutung gelangt.

Während Dürr es offen ließ, wieweit von einem Gegensatz zwischen Kantoren- und Organistenmusik zu reden sei, nahm M. Reimann es als »*ganz*

14. Fr. Blume, Art. *Buxtehude*, in: MGG II, 548–571, speziell 564 f.

15. Sørensen a. a. O. 316, Pauly a. a. O. 5 und 192.

16. Fr. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. X), 178–210.

17. Geck a. a. O. 44–76.

unerwartetes Ergebnis« der Darstellung Riedels hin, daß »Norddeutschland seinen Ruhm als führende Landschaft« für die Orgelmusik abgeben müsse¹⁸. Pauly wandte sich zwar gegen einzelne Argumente Riedels, namentlich gegen die Beschränkung stilkritischer Untersuchungsweisen durch Echtheitsbedenken; er teilte aber die Anschauung, Buxtehudes Orgelwerk sei relativ früh entstanden und belege damit eine Abkehr von der Orgel¹⁹. In scharfem Gegensatz dazu steht das Bild, das Apel jüngst in seiner Geschichte der Tastenmusik zeichnete, ohne freilich auf Riedels Argumentation einzugehen. Für Apel²⁰ läßt sich schon der norddeutschen Produktion der ersten Jahrhunderthälfte »in keinem Bereich der Orgelmusik jener Zeit etwas Vergleichbares gegenüberstellen«; was im Norden aber in der Folgezeit entstand, »übertrifft als Gesamtleistung alles, was in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Bereich der Claviermusik hervorgebracht wurde«. Schließt dies Urteil nahtlos an die seit Spitta und Ritter gültige Sicht an, so fällt auf, wie wohlwollend selbst norddeutsche Kleinmeister behandelt werden, wie zurückhaltend aber – im Unterschied zu Riedel – die süddeutsch-österreichische Musik bewertet wird. Mit Apels Darstellung und Methode wird sich die Forschung noch beschäftigen müssen²¹. Auch wer aber seiner Wertung der norddeutschen Orgelmusik zustimmen möchte, muß sich durch das Fehlen einer Auseinandersetzung mit Riedels Ergebnissen beunruhigt fühlen.

Wie man sieht, stehen sich konträre Auffassungen gegenüber, ohne immer präzise begründet zu sein. Argumente verschiedenster Art durchdringen sich dabei. Es mag so aussehen, als sei die Frage wenig sinnvoll, ob dem einen oder anderen Bereich im Werk eines Komponisten der Vorrang gebühre. Sie ist in der Tat unrichtig gestellt, wofern man die Vokal- gegen die Orgelmusik ausspielt, wie es teilweise geschah. Abgesehen davon kann aber nicht gleichgültig sein, wo vornehmlich die eigenste Leistung eines Musikers zu suchen wäre. Zumal macht das betroffen angesichts einer Musik, die seit jeher in besonderem Maß als persönliche Aussprache des Komponisten verstanden wurde. So meinte etwa Blume, Buxtehudes Vokalwerk lasse einen »tiefen Blick in seine Persönlichkeit« tun, während sich das Orgelwerk der Umgebung viel glatter einfüge²². Weil davon aber nicht nur ein Komponist, sondern die künstlerische und geschichtliche Bedeutung der »norddeutschen Schule« berührt wird, hängt an

18. A. Dürr in seiner Besprechung von Gecks Dissertation, Mf XX (1967), 344 f., M. Reimann in der Besprechung von Riedels Arbeit, Mf XV (1962), 286.

19. Pauly a. a. O. 77–89, speziell 85 f.

20. Apel a. a. O. 576. Zur norddeutschen Tastenmusik des früheren und des späteren 17. Jahrhunderts vgl. ibid. 339 ff. bzw. 576 ff.

21. Abgesehen von der Problematik der Analysen und Wertungen Apels scheint auch das Verfahren einer regionalen Gliederung des geschichtlichen Verlaufs nicht zwingend durchgeführt, wenn etwa M. Praetorius und Scheidt zu Nord-, N. A. Strunck zu Süd-, die Nürnberger Meister mitsamt Pachelbel aber zu Mitteldeutschland gerechnet werden (vgl. 339, 663 u. a.).

22. Blume, MGG II, 567.

den widersprechenden Urteilen ein gutes Stück unserer Vorstellungen von der deutschen Barockmusik. Wir werden darum die Fäden der Beweisführung Riedels und Gecks aufnehmen müssen, um aus den vorgebrachten Belegen unsere Schlüsse zu ziehen.

*

Riedel ging es primär um eine Methode der Quellenbetrachtung, die sich in objektiver Darstellung der Tatsachen von voraussetzungsloser Stilkritik und ideengeschichtlicher Deutung absetzen will²³. Freilich wird sich auch solche Quellenforschung nur als Vorstufe kunst- und geistesgeschichtlichen Verstehens begreifen können. Da individuelle Leistung nicht als »absolute Größe« zu fassen sei, wollte Riedel Einfluß und Ausstrahlung der Komponisten von ihrem Oeuvre und vom ganzen Repertoire her bestimmen²⁴. Naturgemäß können dabei stilistische Aspekte nicht übergangen, aber auch nur angedeutet werden. Ertragreich ist auch die Absicht neben der einseitig bevorzugten norddeutschen die süddeutsche Tastenmusik hervorzuheben. Nicht ebenso leuchtet ein, wie daraus eine Wende des Urteils über die norddeutsche und überhaupt die protestantische Tastenmusik resultiert.

Befremden müssen zunächst Hinweise, die als einleitende Motivationen eingeführt werden. So werden die »*Spaltungen im Lager der Neugläubigen*« gegen die »*Einheit und Stoßkraft der alten Kirche*«, die »*politische Inaktivität des Luthertums*« gegen die »*Zentralisation der habsburgischen Lande*« gestellt. Gegenüber der reichen höfischen Musikpflege des Südens weise der Norden nur wenige höfische Zentren und große Städte auf, neben denen eine Reihe kleinerer Städte »*keine bedeutenderen Leistungen*« gezeigt habe²⁵. Fragwürdig daran ist nicht nur, wirtschaftliche und politische Faktoren in eine Art Kausalzusammenhang mit musikalischen Ergebnissen zu bringen. Die Musikgeschichte lehrt vielmehr, daß Leistungen von Format durchaus nicht immer in Zeiten ökonomischer Blüte, politischer Entfaltung oder konfessioneller Geschlossenheit fallen. Im fraglichen Bereich geben Städte wie Lübeck, Hamburg oder Danzig und die vielen kleinen protestantischen Residenzen Beispiele. Unübersehbar rechnet doch die mitteldeutsche Kleinstaaterie zu den Stimulantien deutscher Kunstgeschichte, und es wäre kurzsichtig, in den spannungsvollen Auseinandersetzungen innerhalb des Protestantismus nicht auch fruchtbare Anstöße für die Musikgeschichte zu sehen. Auch ließe sich fragen, wo im Süden

23. Riedel a. a. O. 7. Insofern betreffen die hier erörterten Fragen nur einen Ausschnitt aus den viel weiter gespannten Untersuchungen Riedels, deren überlegene Anlage und reiche Ergebnisse insgesamt damit nicht verkürzt werden sollen.

24. Riedel *ibid.* 115 f., 73 ff. Dabei freilich scheint die Frage nach dem qualitativen Gewicht des Kunstwerks gelegentlich von der nach seinem Überlieferungsgeschichtlichen Standort überlagert.

25. *Ibid.* 164 und 179.

Meister vom Rang der Bruhns, Hanff oder V. Lübeck noch in Städten der Größe Husums, Schleswigs oder Stades wirkten, wo anders etwa eine so dichte Musikultur kleiner Höfe und Städte bestand wie in Sachen und Thüringen²⁶.

Um das Phänomen musikalischer Entfaltung des Norden im 17. Jahrhundert würdigen zu können, muß man die geringe Bevölkerungsdichte und relative Traditionsarmut dieses Raums vor Augen haben. Daran mindert die Zuwanderung mitteldeutscher Musiker wenig²⁷, sofern sich gerade in stilistischer Assimilation norddeutsche Eigenart bewährt hat (wie bei Weckmann, Böhm oder Hanff). Umgekehrt wäre auf die Abwanderung norddeutscher Musiker wie Erlebach und Fabricius oder auf die norddeutschen Lehrjahre J. Ph. Kriegers und Schmetzers hinzuweisen. Man kann Norddeutschland kaum erst im 18. Jahrhundert eine »führende Rolle« zubilligen: das Werk Telemanns oder C. Ph. E. Bachs – beide übrigens dem Herkommen nach nicht Norddeutsche – ist gewiß mehr von internationalen Zügen geprägt als die norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts²⁸. Freilich verengt man den Zugang zur nord- wie mitteldeutschen Musik, wenn man die Choralbearbeitung »nicht gar zu hoch« einschätzen möchte, weil der Choral »doch nur eine lokal begrenzte Bedeutung besaß«²⁹. Wohl beschränkt sich die Pflege des Orgelchorals auf einen freilich nicht gar so eng bemessenen Kreis. Gerade darin liegt aber doch zum Teil das eigene Profil der Tastenmusik im protestantischen Bereich. Könnte nicht solche Originalität auf ihre Weise schwerer wiegen als ein internationaler Akzent? Daß Buxtehude wenig »Breitenwirkung« erreichte und keine »internationale Größe« war, ist richtig³⁰. Trifft das aber nicht auch für Schütz oder Bach zu? Auch der Bedeutung des virtuosen Pedalspiels wird man nicht ganz gerecht, wenn man es als Randerscheinung bewertet, die erst später zum Merkmal für Orgelmusik geworden sei und zur Überschätzung der norddeutschen Musik beigetragen habe³¹. Sicher ist die Emanzipation des Pedals eine norddeutsche Spezialität, die nur einen kleinen Teil der gleichzeitigen Tastenmusik betrifft. Damit setzt sich von sonstiger Clavier- aber eine Orgelmusik ab, der eine neue Dimension als essentieller Bestandteil der Komposition, nicht nur als virtuose Zutat hinzuwächst. Daß die ältere Forschung dem Orgelchoral und den durch anspruchsvollen Pedalpart ausgezeichneten Werken besonderes Gewicht zumaß, dürfte schon im Blick auf Bach legitimiert sein und von Einsicht in historisch wie sachlich relevante Kriterien zeugen.

26. Spricht man von der Gesamtleistung Norddeutschlands, so wird man den nordostdeutschen Beitrag nicht ganz außer Betracht lassen können, auch wenn hier die Tastenmusik eine geringere Rolle spielt.

27. Riedel, Art. *Orgelmusik, IV. 17. Jahrhundert*, in: MGG X, 346–364, speziell 348.

28. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 183.

29. *Ibid.* 165 (so werden Choralbearbeitungen im weiteren fast ganz übergangen).

30. *Ibid.* 209.

31. *Ibid.* 184 und 194. Vgl. dazu aber Pauly a. a. O. 183 und E. Bruggaier, *Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Diss. Frankfurt a. M. 1959, Kap. IV, 68–112.

Aus der ganzen Quellenlage folgert Riedel, die Tastenkunst schein *»im Norden bei weitem nicht so hoch im Kurs gestanden zu haben«*. Er verweist zunächst auf den Orgelbau als Spiegel des Musikinteresses und der Pflege des Orgelspiels³². Nachdem die Kirchen in der Generation Scherers mit Orgeln versorgt worden waren, sei ein Rückgang eingetreten, und zur Zeit Schnitgers seien dann die Voraussetzungen weniger günstig gewesen. Daß um die Jahrhundertmitte keine bedeutenden Neubauten entstanden und östlich der Elbe recht wenig geschehen sei, ist wohl einzuschränken (man denke nur an die Arbeiten Stellwagens). Mögen später die großen Hamburger und Lübecker Werke auch aus Repräsentationsgründen errichtet worden sein, so haben solche Motive im Orgelbau doch zu allen Zeiten ihre Rolle gespielt³³. Bedeutung und Geltung des Orgelbaus im Norden sind im ganzen so wenig zu bezweifeln wie die singuläre Kongruenz dieses Orgelbaus und einer auf ihn hin konzipierten Weise der Orgelkomposition³⁴.

Während nach Riedel die mitteldeutschen Komponisten meist *»solide Gebrauchskunst«* für Liebhaber und Durchschnitsorganisten lieferten, komponierten die Norddeutschen *»für den anspruchsvollen Bedarf ihrer Fachkollegen«*³⁵. Daß sie so gut wie keine Liebhabermusik hinterließen, für die kein Bedarf bestand, stimmt nicht ganz, wie Reimann unter Hinweis auf die Tanzliteratur betonte³⁶; daneben wären auch die Suiten aus Buxtehudes Zeit zu nennen. Pfl egte man im Norden aber eine *»ausgesprochene Spezialistenfertigkeit«*, so könnte das auf einen besonderen Hochstand der Tastenmusik schließen lassen, deren geringer Kurswert also an ihrer mangelhaften Resonanz zu zeigen wäre. Daß das Gros der Organisten ziemlich geringe Fähigkeiten besessen habe, ist nach den gelegentlich dokumentierten Anforderungen nicht ohne weiteres glaubhaft³⁷. Wenn überhaupt in kleinen Orten komponierende Organisten wirkten, ist das so aufschlußreich wie die Überlieferung Buxtehudescher Werke durch einen kleinstädtischen Organisten wie G. Lindemann, der die kopierte Musik doch wohl auch spielen konnte³⁸. Auch die nebenamtliche Tätigkeit norddeutscher Organisten als Rentmeister o. ä. muß nicht Indiz geringerer musikalischer Schätzung sein, womit Einbußen an künstlerischer Qualifikation verbunden wären³⁹. Ämterverbindungen der Art kannte die Zeit auch sonst, und diese bürgerlichen Ämter gehörten auch zur sozialen Integration der Organisten. Wieweit sich ihre musikalische Tätigkeit aufs Choralspiel beschränkte, wissen wir kaum. In der norddeutschen Überlieferung dominiert der Orgelchoral nicht allgemein. Da außergottesdienstliche Vortragsmöglichkeiten nur sparsam belegt sind, muß man vielleicht auch für freie Orgelwerke den Gebrauch im Gottesdienst in Erwägung ziehen⁴⁰.

32. Riedel a. a. O. 179 f.

33. Übrigens amtierten an den neuen Hamburger Schnitger-Organen kaum durchweg *»recht unbedeutende Organisten«* (vgl. *ibid.* 180, Anm. 332). Ein Zahlenvergleich der in Lübeck und Erfurt vorhandenen Organen besagt wenig, wenn man von den viel späteren Angaben des Erfurters J. Adlung ausgeht, die naturgemäß besonders genau sind, bei denen aber auch die geschichtlich bedingte Vielzahl der Kirchen in Erfurt mit zu bedenken wäre.

34. Zum Korrelat zwischen Orgelbau und -komposition im Norden schon vor Buxtehude vgl. neuerdings W. Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (Beihefte zum AfMw, III), 2 ff., 41, 101 ff.

35. Riedel, MGG X, 348 und *Quellenkundliche Beiträge*, 165.

36. *Ibid.* 181; M. Reimann, Mf XV, 286.

37. Riedel, MGG X, 355 und *Quellenkundliche Beiträge*, 164, Vgl. dazu die Belege bei Frottscher a. a. O. Bd. I, 467 ff.

38. Vgl. Hedar a. a. O. 12 ff. Ders., *Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Lunds Universitetsbibliotek*, in: STMf XXII (1940), 53–63.

39. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 180 f. und 188 f.

40. Vgl. *ibid.* 180. Zur Motivierung der freien Orgelwerke genügen Zwecke der Vorführung neuer Orgeln u. ä. so wenig wie konzertartige Veranstaltungen, die für in kleineren Städten wirkende Organisten nicht belegt sind. In Lübeck hatte der Organist aber auch im Gottesdienst Postludien zu spielen, vgl. W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, in: AfMw VII (1926), 49; ders., *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. II, *Geistliche Musik*, Kassel und Basel 1952, 68.

Aber seit der Jahrhundertmitte waren nach Riedel die Interessen der Organisten stärker auf andere Gebiete gerichtet. Mehr als für das Choralspiel engagierten sie sich für die Organistenmusik, »d. h. für die instrumentale Ensemblesmusik (zuweilen auch mit Vokalsolisten)« zur Kommunion und zu besonderen Anlässen⁴¹. Daß eine solche Praxis bestand, steht außer Zweifel. Zu diskutieren ist nur ihr Ausmaß, sofern es die Orgelmusik beeinträchtigt haben könnte. Riedel bemerkt, der erhaltene Bestand an Tastenmusik sei gering gegenüber der oft gedruckten instrumentalen Ensemble- und vokalen Solomusik⁴². Solche Werke wurden indessen von Organisten nicht in größerem Ausmaß publiziert. Die Königsberger oder Hamburger Liedsammlungen gehen nur teilweise auf Organisten zurück, und schlichte Strophenlieder bieten ohnedies kaum Ersatz für fehlende Tastenmusik. Gedruckte wie handschriftliche Kammermusik liegt mehr von Stadt- und Ratsmusikern vor, seltener von Organisten, die auch Orgelmusik schrieben. Eine solche Koinzidenz besteht bei Weckmann, Reincken oder Buxtehude, nicht aber z. B. bei Scheidemann, Tunder, Lübeck, Böhm, Bruhns, Hanff. Keineswegs überwiegen Kammermusik und Aria in der Werküberlieferung fast aller norddeutschen Organisten⁴³. Nicht diese Gattungen können das Interesse an der Orgel geschmälert haben, übrigens auch nicht die Kasualmusiken, die kein Privileg der Organisten waren, sondern je nach Kompetenz auch anderen Amtsträgern zufielen⁴⁴. Höchstens im Verhältnis zur Figuralmusik könnte es so scheinen, als bilde die Tastenmusik nur einen geringen Teil im erhaltenen Oeuvre der Organisten. Dabei jedoch ist die Quellenlage einzukalkulieren.

41. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 180 f., 183, 48.

42. Ibid. 17 Anm. 30, 48, 180, 181, 207.

43. So meint Riedel a. a. O. 181. Nannte Breig (a. a. O. 2, Anm. 9) Scheidemanns Lieder »Parerga«, so gilt das auch für die Lieder der meisten anderen norddeutschen Organisten (ausgenommen etwa Nic Hasse und Chr. Flor). Am Königsberger Lied sind Organisten fast gar nicht beteiligt, zum Hamburger Kreis um Rist zählen nur einige Organisten (vor allem Scheidemann, J. Praetorius, Flor). Die Gattung wird im selben Maß von Kantoren, Kapellmeistern und Instrumentalisten getragen, ist bei vielen Orgelmeistern gar nicht vertreten (z. B. Lübeck, Hanff, Bruhns, Tunder u. a.) und fand ihren Höhepunkt bei J. W. Franck, der weder Organist noch Norddeutscher war. Vgl. W. Krabbe, *Johann Rist und das deutsche Lied*, Berlin 1910; W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied*, Bd. I, Münster 1934. Zum geringen Anteil der Organisten an der Kammermusik vgl. die Bibliographie bei E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts . . .*, Kassel 1934.

44. Riedel a. a. O. 181. Organisten wurden bei solchen Aufträgen nicht allgemein bevorzugt. Selbst in Hamburg lieferten vor allem die Kantoren Th. Selle und Chr. Bernhard Gelegenheitswerke, daneben auch Ratsmusiker wie D. Becker. Die reiche Königsberger Produktion entfällt nur auf Kantoren. Die große Zahl von Kasualmusiken der Stettiner Organisten Fr. G. Klingenberg und M. Rohde ist ein überlieferungsgeschichtlich begründeter Sonderfall. Abgesehen vom meist geringen Format solcher Werke fehlen sie ganz z. B. bei Weckmann, Scheidemann, Böhm, Lübeck, Hanff, Tunder u. v. a. Vgl. dazu W. Reich, *Threnodiae Sacrae. Katalog der gedruckten Compositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigten . . .*, Dresden 1966 (Veröff. der Sächs. Landesbibl., 7); ders., *Die deutschen Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle*, Diss. Leipzig 1962, mschr.

Wie gering der Quellenbestand für die norddeutsche Tastenmusik ist, betonte Riedel mehrfach. Aus der Zeit bis etwa 1660, bis hin also zum Schaffen Scheidemanns, Tunders oder Weckmanns, besitzen wir immerhin einige primäre, d. h. zeitgenössische, aus Norddeutschland stammende Quellen größeren Umfangs wie vor allem die Lüneburger, Lübbenauer und Zellerfelder Tabulaturen⁴⁵. Der hier überlieferte Werkbestand ist zwar spärlich genug, mag aber doch in der Überlieferungsweise für einigermaßen repräsentabel angesehen werden. Wollte man daraus aber auf eine geringe Produktivität der älteren norddeutschen Organisten schließen, so mahnt das Beispiel Scheidemanns zur Vorsicht, von dem sich überraschend ein so ansehnlicher Werkbestand in Zellerfeld fand⁴⁶. Ungleich problematischer aber verhält es sich mit der Überlieferung der Orgelmusik aus Buxtehudes Generation, die uns fast nur aus peripheren Quellen bekannt ist. Auf sie kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden, die Situation aber wird aus den einschlägigen Monographien, den Angaben der Editionen und den Arbeiten Frotschers und Apels leicht einsichtig⁴⁷.

Zeitgenössischen Datums und zugleich norddeutscher Provenienz sind nur wenige, dazu ziemlich kleine Quellen. Eine umfänglichere Handschrift wie der Lowell-Mason-Codex E. B. 1688, der zwischen süd- und mitteldeutscher Musik eine Reihe norddeutscher Werke bietet, ist zwar vor 1700 entstanden, stammt aber, wie Riedel zeigte, nicht aus Norddeutschland. Dort zwar schrieb Lindemann seine Kopien, und diese Serie geht ausnahmsweise direkt auf Buxtehudes Schülerkreis zurück, entstand aber doch auch erst nach dem Tode des Meisters. Die einzige große Quelle mit Tastenmusik Buxtehudes, die noch zu seinen Lebzeiten im Norden geschrieben wurde, Familien Ryges Slaegtsbog, enthält nicht Orgelmusik, sondern Klaviersuiten. Die Quellen aber, die zeitlich oder räumlich dem Wirken der Komponisten noch am nächsten stehen, beinhalten nur einen kleinen Teil der erhaltenen norddeutschen Orgelmusik. Was sonst vorliegt, ist zwar insgesamt wenig genug, dazu aber nur in Quellen erhalten, die im einen oder anderen Sinn als peripher gelten müssen. Das betrifft nicht nur Buxtehudes Werke, sondern fast mehr noch die von Böhm, Bruhns, Reincken, Hanff, Lübeck usw., die zumeist in späteren oder in nicht norddeutschen Quellen vorliegen. So müssen auch so renommierte Quellen wie die Möllersche Handschrift, das Andreas-Bach-Buch, die Mylauer Tabulatur oder zum Teil die Kopien aus Schmahls Nachlaß als peripher bezeichnet werden, ebenso auch die auf Orgelchoräle spezialisierten Kopien Walthers und die noch späteren, aus Bachs Umkreis überlieferten Abschriften freier Orgelwerke norddeutscher Meister.

Aus der Tatsache, daß ein so großer Teil dieser Musik in Quellen aus Mitteleuropa vorliegt, läßt sich kaum folgern, dort habe man die Werke

45. Vgl. Apel a. a. O. 339–376 und L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel und Basel 1961 (Schriften des Landsinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. XII), 17–48.

46. Dazu s. Breig a. a. O. 6 ff. Auch die Funde in der Pelpliner Tabulatur weisen in diese Richtung, vgl. A. Sutkowski und O. Mischiat, *l'Intavolatura di Pelplin*, in: *l'Organo II* (1961), 53–72.

47. Vgl. Frotscher a. a. O. 409–469, Apel a. a. O. 576 ff. Riedel behandelte nur einzelne Quellen eingehend (den Kodex E. B. 1688 und das Hintze-Ms.), außerdem die Werküberlieferung von Strunck, Reincken, Heidorn, Buxtehude.

mehr gespielt als im Norden selbst⁴⁸. Eine so sporadische Überlieferung kann doch wohl nicht Aufschluß über die Pflege der Orgelmusik in Norden selbst geben. Was es heißt, daß wir nicht eine erstrangige große Quelle mit Orgelmusik der Ära Buxtehudes besitzen, wird gegenüber der Überlieferung gleichzeitiger Vokalmusik deutlich. Da sie trotz aller Verluste weit günstiger ist, liegt nicht an geringerer Wertschätzung der Tastenwerke, sondern mehr daran, daß Sammlungen mit Figuralmusik als Besitz von Institutionen eher einer Aufbewahrungspflicht unterlagen, während die Erhaltung privater Tabulaturen mit Tastenmusik noch mehr dem Zufall ausgesetzt war. So wurden Sammlungen mit Figuralmusik oft bei Amtswechseln o. ä. katalogisiert, und solche Inventare orientieren zusätzlich über die Komposition von Vokalwerken⁴⁹. An diesem reichen Material kann man übereinstimmend konstatieren, wie wenig die norddeutsche Figuralmusik außerhalb ihres Entstehungsbereichs verbreitet war. Um so bemerkenswerter erscheint es darum, daß ungeachtet aller Überlieferungsungunst überhaupt noch ein nennenswerter Bestand norddeutscher Orgelmusik erhalten blieb, und zwar gerade in mitteldeutschen Quellen. Daran zeigt sich, daß die norddeutsche Tasten- mehr als die Vokalmusik auch außerhalb Interesse fand, wobei nicht zuletzt Bachs Vermittlung mitspielen mag. Läßt sich aber eine dermaßen lückenhafte Überlieferung als nur leidlich verlässlicher Spiegel der Produktivität norddeutscher Organisten auffassen, so daß man auf ein Desinteresse an der Orgel schließen könnte? Oder sollte man nicht umgekehrt folgern, daß von einem reichen Schaffen nur klägliche Reste auf uns gekommen sind? Die wenigen erhaltenen Stücke der Bruhns, Hanff, Lübeck usf. lassen sich bei ihrem qualitativen Standard nicht anders denn als Fragmente eines weit größeren verschollenen Oeuvres verstehen.

Aber Riedel zieht aus dem geringen Bestand weiterreichende Schlüsse. Aus der Quellenlage sei kein stärkerer Traditionszusammenhang erkennbar, die stilkritische Beurteilung sei dadurch erschwert. Jedoch habe die norddeutsche Tastenmusik »*vorwiegend unter südländischem Einfluß*« gestanden, und das Vorliegen von Parodien veranlasse die Frage, ob nicht die norddeutsche Leistung weniger »*in eigener kompositorischer Erfindung als in der spieltechnischen Neugestaltung*« liege⁵⁰. So kann es insgesamt heißen, Norddeutschland habe sich in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts »*im wesentlichen rezeptiv*« verhalten⁵¹.

Eine Auseinandersetzung mit diesen Urteilen ist schwierig, weil sie nur durch knappe Hinweise gestützt werden. Beispielsweise werde Frescobaldis oder Frobergers Gedankenfülle und Konzentration von jüngeren, speziell norddeut-

48. So Riedel a. a. O. 182.

49. Zur Quellenlage der Figuralmusik der Epoche vgl. F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate . . .*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. X).

50. Riedel a. a. O. 181 und 183.

51. *Ibid.* 178.

schen Meistern nicht erreicht, bei ihnen falle dagegen die weit geringere harmonische Spannung, das viel längere Verweilen bei Spielfiguren und Motiven auf, und während die Länge schulmäßiger Fugati norddeutsch anmute, erinnere das Zusammenfügen fugierter und rezitativischer Partien an süddeutsche Versetzzyklen⁵². Buxtehude etwa sei fraglos von Frescobaldi beeinflusst, seine Präludien entsprächen strukturell den Capricci, die Kontrapunkte sopra »*Mit Fried und Freud*« den c. f.-Sätzen aus den »*Fiori Musicali*« des Italieners⁵³. Mißt man so eine Kunst an der anderen, um qualitative Prädikate zu erteilen, so überdeckt das die sachlichen und geschichtlichen Differenzen der Voraussetzungen. Die Harmonik hat sich im Prozeß der Funktionalisierung zwischen Frescobaldi und Buxtehude gewandelt, und wie Versetzen und Toccaten verschiedenen formalen Konzepten folgen, sind Knappheit oder Ausdehnung keine qualitativen Kriterien, sondern ausführliche Themenverarbeitung kennzeichnet eine neue Geschichtsstufe. Wie weit Frescobaldis Einfluß auf Buxtehude reicht, bleibt zu klären, daß Buxtehudes Werk darin aber nicht aufgeht, ist gewiß, und die Bearbeitung eines Kirchenlieds muß wohl andere Ergebnisse zeitigen als die einer gregorianischen Vorlage. Eine besonders enge Verbindung zum Süden sah Riedel ferner in den norddeutschen Studienwerken im strengen Stil, deren Autoren übrigens nur teilweise zum Kreis norddeutscher Organisten rechnen. Aber die Spezialisierung dieser Werke auf Choralvorlagen spricht zugleich für ihre weitgehende Eigenständigkeit. Insofern sind sie ein Gegenstück zur Tradition strenger Choralbearbeitungen in der Vokalmusik, für die sich viele Beispiele aus Nord- wie Mitteldeutschland anführen lassen⁵⁴. Hinweise auf südländische Vorbilder können die Eigenart der norddeutschen Musik kaum vermindern, sofern das Kunstwerk mehr ist als die Summe deduzierbarer Einflüsse. Will man nicht bei der auch von Riedel abgewiesenen Methode Hedars verharren, so bleibt das Ziel bestehen, im Vergleich gerade die Besonderheit nord- und südländischer Kunst voneinander abzuheben.

Eine geschlossene Tradition sieht Riedel im Norden nur bei den Sweelinck-Schülern, wogegen die führenden Meister der nächsten Generation aus verschiedenen Richtungen kamen. Hier werden Weckmann und Reincken mit ihren Kontakten zu Froberger und zum Wiener Hof genannt, all die gebürtigen Norddeutschen aber übergangen. Daß Tunders und Buxtehudes musikalische Herkunft »*nicht zu ermitteln*« sei⁵⁵, kann man nur sagen, wenn man die ganze norddeutsche Tradition seit H. Praetorius außer Betracht läßt. Während

52. Ibid. 181, 183 f., 193.

53. Ibid. 204 f., 196.

54. Ibid. 182 (zur vokalen Tradition s. die in Anm. 49 genannte Arbeit, 369 f.). Unter den Komponisten von Studienwerken im strengen Stil rechnen Theile, Strunck und Förtsch nicht zum Kreis der norddeutschen Organisten.

55. Riedel a. a. O. 181. Vgl. dagegen Apel a. a. O. und Schierning, wo die Abkapselung und Selbständigkeit der norddeutschen Überlieferung betont wird (a. a. O. 23, 116) Vgl. insgesamt auch die Darstellung bei Hedar.

Frescobaldi und Froberger als den älteren Vorbildern eigene Abschnitte gewidmet sind, wird die norddeutsche Überlieferung dieser Zeit ausgeklammert. In dieser innerdeutschen Traditionslinie aber wäre Buxtehudes Herkunft mindestens ebenso zu suchen wie bei italienischen Vorbildern, die die norddeutschen Organisten schon in eingedeutschter Form kennenlernen konnten, wie Blume hervorhob. Unter der Überschrift »Die norddeutschen Meister« berücksichtigt Riedel neben Buxtehude nur N. A. Strunck, Reincken und P. Heidorn, drei durch Beziehungen zur süddeutschen Kunst ausgezeichnete Musiker also, wogegen all die anderen norddeutschen Organisten dieses Zeitraums ausgeschlossen bleiben. Ein ausgesprochener Außenseiter wie Strunck wird hervorgehoben, weil er allein im Norden eine den südlichen Vorbildern ähnliche Studiensammlung im strengen Stil schuf⁵⁶. Von Strunck liegen ausschließlich derartige Werke vor, die z. T. in Wien und Italien entstanden und gewiß nicht die norddeutsche Tastenmusik angemessen repräsentieren. Reincken aber war nach Riedel das wichtigste Bindeglied zwischen der Tastenkunst des Südens und des Nordens und damit einer der bedeutendsten Meister der Epoche – obwohl die spärliche Überlieferung ein genaueres Urteil verwehre⁵⁷. Er stand unter den Zeitgenossen im höchsten Rang und war am angesehensten, während der heut über Gebühr gewürdigte Buxtehude kein allzu großes Interesse für die Orgel gezeigt habe. Was besagt es aber, daß Reincken ein Nebenamt ablehnte und besser besoldet war oder daß über seine Fähigkeiten Nachrichten vorliegen, wie sie für Buxtehude fehlen? Konzentrierte sich Reincken mehr auf Tastenmusik, so läßt sich für seine stete Aufgeschlossenheit doch nicht das einzige ihm zugewiesene Figuralstück anführen. Denn dies Werk – eine vollauf »madrigalische« Kantate – stammt mit größter Sicherheit gar nicht von ihm⁵⁸. Nach Riedel gingen von Reincken bedeutende Anregungen aus, namentlich auf Bach, seinen größten Schüler, der ihn schon von Lüneburg aus aufsuchte, wogegen die Reise nach Lübeck nicht dem Orgelmeister Buxtehude, sondern den Abendmusiken gegolten habe⁵⁹. Mehr aber scheint es zu sagen, daß aus Bachs Kreis kaum Tastenstücke von Reincken überliefert sind, jedoch so viele Orgelwerke und nicht eine Zeile Vokalmusik von Buxtehude. Kann überhaupt ein so kleiner Werkbestand wie der Reinckens dem Oeuvre Buxtehudes als ebenbürtig zur Seite gestellt werden, und läßt nicht die dürftige Überlieferung an Reinckens überregionaler Wirkung zweifeln?

56. Riedel a. a. O. 87–95 (Strunck wirkte nur in frühen Jahren im Norden, weniger aber als Organist, vgl. D. Härtwig in MGG XII, 1618 ff).

57. Zu Reincken s. Riedel a. a. O. 188 ff. und in MGG XI, 183–186.

58. Vgl. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 189 Anm. 383, und in MGG XI, 185, ferner die in Anm. 49 genannte Arbeit, 407 f.

59. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 188 Anm. 380. Buxtehude ließ sich kaum schon in der Zeit von Bachs Anwesenheit durch Schieferdecker vertreten, der erst im letzten Lebensjahr des Meisters zum Substituten ernannt wurde (vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, 112).

Endlich findet der sonst kaum näher bekannte Peter Heidorn ausführlich Erwähnung, weil sich eine Fuge von ihm als Parodie einer Canzona J. C. Kerlls erwies. Mit gerade fünf erhaltenen Stücken kann Heidorn, den Frotscher noch zu den Süddeutschen zählte, wohl kaum als sonderlich repräsentativer Vertreter norddeutscher Kunst gelten⁶⁰. In dem fraglichen, insgesamt 118 Takte umfassenden Werk basiert nur der erste Abschnitt teilweise direkt auf der Vorlage von Kerll. Auch hier ist aber nicht nur der Umfang von 17 auf 22 Takte erweitert und die Stimmenzahl durch obligates Pedal vermehrt worden. Vielmehr hat Heidorn das simple Kerllsche Thema rhythmisch so präzisiert, daß es Riedel zufolge reichere Möglichkeiten zu intensiver Verarbeitung bietet und auch in den folgenden Teilen weiter verwendet werden kann. Ansonsten aber sind diese weiteren Abschnitte Kerlls Canzona gegenüber ganz neu und selbständig gestaltet. Es sei dahin gestellt, ob dies Werk noch als Parodie zu bezeichnen ist und wie es sich qualitativ zur Vorlage verhält. Auf diesem einen konkreten Beleg aber und auf dem Verdacht, es könnten weit mehr analoge Fälle vorliegen, fußt die Vermutung, die Leistung norddeutscher Organisten liege wohl weniger in eigener Erfindung als in spieltechnischer Neugestaltung.

So bedeutsam die Bearbeitungstechnik für die ältere norddeutsche Tastenmusik ist, wie M. Reimann zeigte, so bedürfte es für die Zeit Buxtehudes doch wohl weiterer stichhaltiger Beweise⁶¹. Auch ist wohl kaum zu befürchten, das Geschichtsbild der norddeutschen Orgelmusik noch in Buxtehudes Generation werde generell durch fragwürdige Zuschreibungen und durch Eingriffe der Kopisten in die authentische Werkgestalt beeinträchtigt⁶². Wohl kommt dieser Problematik für die vorangehende Zeit beträchtliches Gewicht zu, und auch bei Werken jüngerer Meister bleiben manche Fragen zu lösen, die durch die weithin periphere Überlieferung entstehen. Soweit bisher aber Beispiele für zweifelhafte Autorenangaben, beträchtlich divergierende Fassungen oder gravierende Eingriffe in die Werksubstanz bekannt sind, betreffen sie schwerlich genügend viele und wesentliche Werke der Hauptmeister, um das Gesamtbild vom Rang ihres Schaffens in Frage stellen zu können.

*

Seine Auffassungen exemplifizierte Riedel speziell an der Tastenmusik Buxtehudes. Ihre bis heute nicht überwundene Überschätzung verdanke sie einmal der Rolle des Pedals, das erst später zum Kennzeichen wahrer Orgelmusik

60. Riedel a. a. O. 191–194, dazu auch Tafel III–IV. Zu Heidorn s. Frotscher Bd. I, 548 sowie Apel 607 f. Heidorns Werk edierte Riedel (*Die Orgel*, Reihe II, Heft 4, Lippstadt 1957).

61. Riedel *ibid.* 183 (auf die Beispiele aus Werken Buxtehudes ist noch zurückzukommen). M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Mf VII* (1955), 265–271.

62. Riedel a. a. O. 183 sowie in *MGG X*, 348.

63. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge*, 194 f.

erhoben wurde, sodann der Tatsache, daß von Buxtehude im Vergleich zu anderen Zeitgenossen relativ viele Tastenstücke erhalten blieben⁶³. Freilich blieb doch wohl ein beträchtlicher Bestand erhalten, weil Buxtehudes Musik zu seinen Lebzeiten, dann in der Generation Bachs und in dessen Schülerkreis auf Grund ihrer Qualität besondere Wertschätzung genoß. Nicht also wurde Buxtehude überschätzt, weil zufällig seine Werke erhalten sind, sondern sie blieben erhalten, weil der Meister als bedeutendster Orgelkomponist seiner Generation betrachtet wurde. Das ist so bemerkenswert, weil wir ja überwiegend nur noch posthume oder nicht norddeutsche Quellen besitzen. Auf Riedels Skizze des Quellenbestands braucht hier nicht im einzelnen eingegangen zu werden⁶⁴. Zu erörtern sind aber die Folgerungen, die aus den angezogenen Beispielen für fragwürdige Zuschreibungen, Bearbeitungen und Werkfassungen zu ziehen sind.

Problematischer als die wechselhafte Schreibung von Buxtehudes Namen erscheint es, daß in zwei Fällen die Zuschreibung zwischen den ähnlich klingenden Namen Buxtehude und Buttstedt schwankt⁶⁵. Wenn aber in der Hauptquelle Mus. ms. 2681 (Berlin) die Fuga Nr. 11 mit der Autorenangabe »Diet J. H. Buttstaed« versehen ist, muß das nicht Zweifel an der Zuweisung aller übrigen Stücke des Bandes an Buxtehude wecken. Wie bei diesen setzte der Kopist auch bei Nr. 11 zum gewohnten Vornamen an, wurde dann seines Irrtums gewahr und schrieb den Namen des wahren Autors, ohne Buxtehudes Vornamen zu streichen. Daß in einer Handschrift, die sonst nur Werke eines Autors bietet, auch ein Stück eines anderen Musikers auftaucht, ist nicht ganz ungewöhnlich, zumal wenn die fragliche Angabe an sich plausibel erscheint. Überdies betrifft der Fall kein repräsentatives Werk, was im übrigen auch für jene Triosonate aus dem Codex E. B. 1688 (Nr. 53) gilt, bei der nach Riedel der Name »Box de Hude« erst nachgetragen worden ist. Zur Toccata d-moll im selben Codex (Nr. 73) ist über der ursprünglichen Angabe »... Box de Hude ... 1684« erst von späterer Hand die Bleistiftnotiz »H. Buttstett« zugefügt worden. Die Glaubwürdigkeit eines solchen Zusatzes von unbekannter Hand ist unsicher, und das Stück kann nicht so ohne weiteres dem damals erst achtzehnjährigen Buttstedt zugeschrieben werden. Riedel aber folgert, man müsse stilkritische Betrachtungen ganz zurückstellen, solange nicht der ehemals sehr große Nachlaß Buttstedts gesammelt und auf Konkordanzen hin geprüft sei. Die erhaltenen Werke Buttstedts hat aber Ziller bereits zu sammeln versucht, und in diesem schmalen Bestand gibt es sonst keine Konkordanzen zu Werken Buxtehudes. Die Echtheit des fraglichen Stücks wurde schon früher von Viderø und Hedar bezweifelt⁶⁶, und zwar nur aus stilistischen Erwägungen, ohne Kenntnis des

64. Ibid. 197–203.

65. Zum folgenden *ibid.* 204. Vgl. dazu auch Pauly a. a. O. 78 f.

66. Zur d-moll-Toccata (Seiffert, *Ergänzungsband* Nr. 7, Kraft Nr. 30, Hedar Bd. II Nr. 20) vgl. Hedar's Arbeit 195 ff. Ferner s. E. Ziller, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt*, Diss. Halle 1935 (Hallische Beiträge zur Musikforschung, 3).

Zusatzes mit Buttstedts Namen. Das spricht gerade dafür, daß der zweifellos echte Bestand für ein genügend scharfes Bild von Buxtehudes Eigenleistung ausreicht. Jedenfalls genügen diese wenigen Belege nicht, um Buxtehudes Autorschaft bei allen Werken für ungesichert zu halten, deren Echtheit nicht durch Konkordanzen verschiedener Provenienz bestätigt werde ⁶⁷.

Wieso gerade die Contrapuncte der »Fried- und Freudenreichen Hinfahrt« von Anlehnung an Frescobaldis Satztechnik zeugen ⁶⁸, ist schwer einzusehen. Denn bei Frescobaldi fehlen prägende Kennzeichen von Buxtehudes Sätzen wie z.B. das Prinzip der Evolutiones durch Stimmtausch bzw. Spiegelung oder der von der Liedvorlage bestimmte Aufbau. Es wurde bereits gesagt, daß Buxtehudes Sätze auch auf vokale Traditionen weisen, selbst wenn man sie primär als Tastenmusik auffaßt. Daß es Kopien Frescobaldischer Stücke mit nachträglicher Textierung gibt, ist keine Analogie, weil bei Buxtehude der c. f. original textiert ist, was die Möglichkeit seiner vokalen Besetzung offen läßt, zumal die Satzzahl der Zahl der Textstrophen entspricht, wie es bei mehrstrophigen Orgelchorälen nicht allgemein üblich ist. Vokal gemeint ist das nachfolgende »Klaglied«, das auch nicht den Orgelchorälen Buxtehudes ähnelt, sondern eine reguläre Aria darstellt; die Anweisung »tremulo« in den Violin bezieht sich gewiß nicht auf den Orgeltremulanten, sondern nach Brauch der Zeit auf Auflösung der Notenwerte in Reperitnoten. – Als Beispiel für strukturelle Entsprechungen zwischen Buxtehudes Praeludien und Frescobaldis Capricci wird ein g-moll-Praeludium von Buxtehude genannt, das »fast wie eine direkte Nachahmung« wirke, speziell von Frescobaldis Ricercar ottavo (*Obligo di non uscir di grado*) ⁶⁹. Ob man in Buxtehudes Werk geringere Konzentration und harmonische Spannung erkennt, mag vom Vergleichsmaßstab abhängen. Nur ist nicht zu übersehen, daß dies Stück eben nicht dem Strukturgesetz unterliegt, an das sich Frescobaldi bindet, sondern durchaus eigener Konzeption entspringt. Bei den Werken in a-phrygisch und a-moll aus dem Codex E. B. 1688 (Nr. 54–55) vermutet Riedel Parodien Frobergerscher Vorlagen, weil Mattheson unter Frobergers Namen das Incipit des einen Stücks zitiert, während diesem das andere Werk in Initialfigur, Harmonik und Pedalbehandlung nahe verwandt sei. Ist eine Verwechslung durch Mattheson nicht ganz ausgeschlossen, so hat sich jedenfalls kein entsprechendes Stück Frobergers erhalten. Nur vom Initium her läßt sich kaum ein ganzes Werk als Parodie ansprechen, und Analogien zwischen den beiden fraglichen Stücken beschränken sich auf ihren Anfang ⁷⁰. Daß auch die Fuga aus dem Codex E. B. 1688 (Nr. 66) – wieder ein Parergon – nur gewisse Ähnlichkeit, nicht aber Anlehnung an ein Werk Frobergers bekundet, hat Pauly gezeigt. Wenn all diese Belege immer Werke aus einer Quelle betreffen, besagen sie etwas über deren Rang, tragen aber nicht entscheidend zum Gesamtbild bei.

Die von Riedel beigebrachten Belege für divergente Fassungen von Werken, die in den relativ spät zu datierenden Hauptsammlungen und abweichend in anderen Quellen vorliegen, stellen die Textkritik gewiß vor höchst beschwerliche Fragen. Auch wenn die Abweichungen hier nicht diskutiert werden

67. Riedel a. a. O. 204. Ebd. 206 äußert Riedel auch Zweifel hinsichtlich der Ostinastücke, da sie nur im Andreas-Bach-Buch überliefert seien.

68. Ibid. 195 f., 204, besonders 196 Anm. 425. Vgl. Gesamtausgabe Bd. II, 85–88.

69. Gemeint ist das g-moll-Praeludium Spitta VII (statt V) bzw. Hedar Bd. II Nr. 23 mit dem Schlußteil (T. 90 ff.); vgl. dazu Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke*, hg. von P. Pidoux, Bd. II, Kassel u. a. 1964, 76 f. Hierzu und zum folgenden s. Riedel a. a. O. 204 f., Hedars Arbeit 161 ff.

70. Vgl. Riedel ibid. 205, Pauly a. a. O. 84 f. Gemeint sind Buxtehudes Werke im Ergänzungsband Nr. 1–2 (Kraft Nr. 17–18 bzw. Hedar Bd. II Nr. 5–6) Vgl. auch die Analysen in Hedars Buch, 170 ff. Zur Fuga G-Dur in Beziehung zu Froberger vgl. Pauly a. a. O. 84.

können, darf doch bezweifelt werden, ob sie derart in die Werksubstanz eingreifen, daß dadurch die Vorstellungen vom Schaffen Buxtehudes beeinträchtigt würden⁷¹. Auch diese Fälle betreffen wieder nur eine kleinere Zahl von Werken. Differenzen dieser Art sagen wohl etwas zur Verbreitung der Werke und Qualität der Quellen, nicht aber greifen sie die Bedeutung der Kompositionen selbst an.

Der Quellenlage entnimmt Riedel, Buxtehudes Tastenmusik sei soweit vollständig erhalten, daß man nicht mit bedeutenden Verlusten rechnen müsse (ausgenommen die von Mattheson erwähnten Suiten)⁷². Zwar seien viele Quellen verloren, doch sei kaum ein musikalisch wertvolles Stück abhanden gekommen. Denn die Sammlung Mus. ms. 2681 gehe über den Bachkreis vielleicht auf eine Zusammenstellung des Meisters selbst zurück⁷³, sie biete jedenfalls wie die von derselben Vorlage abhängigen weiteren Sammlungen das Repertoire, das jüngere Musiker für bewahrenswert hielten. Ebenbürtige Stücke begegnen nur in den Tabulaturen Grobe und Ryge, während sonstige Quellen entweder bloß Konkordanzen oder weniger charakteristische, oft fragmentarische oder im Gehalt dürftige Stücke enthalten. – Man mag über den Wert der Stücke außerhalb der Hauptquellen verschieden urteilen. Doch ist nicht nur das Vokalwerk mindestens genau so ungleichmäßig, sondern man wird aus den Konkordanzen zwischen den Hauptquellen kaum folgern können, es fehle kein wesentliches Werk. Wenn Unica im Codex E. B. 1688 vorwiegen und im Andreas-Bach-Buch nur Unica von besonderem Rang vorliegen, so läßt sich nicht ausschließen, daß in weiteren Quellen Werke gleichen Rangs existierten, die nicht in den Gesichtskreis der Sammler der Hauptquellen traten. Man muß demnach offen lassen, ob nicht gerade jene Hauptquellen auf einer Vorlage aus einem bestimmten Schaffensabschnitt fußen, ohne darum die Existenz gleich gewichtiger Werke aus anderen Perioden auszuschließen. Trifft es zu, daß die Hauptquellen auf Bachs Umkreis zurückgehen, so könnten sie wohl in Verbindung mit Bachs Reise wenigstens teilweise Werke aus Buxtehudes Spätzeit bieten. Jedenfalls ist es wenig wahrscheinlich, daß Buxtehudes Orgelwerk nicht erheblich mehr umfaßte als jetzt noch erhalten ist⁷⁴.

Riedel suchte aber auch zu zeigen, die Orgelmusik sei insgesamt relativ früh entstanden, während sich der Meister später mehr anderen Aufgaben zugewandt habe. Denn die 1675 datierte Tabulatur Grobes enthielt mit dem

71. Riedel a. a. O. 205 f. Das dort als Parodie angesprochene Verhältnis der Werke in F-Dur und a-moll (Hedar Bd. II Nr. 4 und 16) beschränkt sich auf Ähnlichkeiten zwischen den einleitenden Passagen, die in einer aus improvisatorischer Praxis erwachsenen Musik nicht notwendig bewußt parodistische Verfahren bekunden (vgl. auch Hedars Studie, 173 ff.).

72. Riedel a. a. O. 207–209.

73. Nach Riedel (207) fehlt dieser Vermutung ein stichhaltiger Beweis.

74. Ein Beispiel bildet das unerwartete Auftauchen von *Praeludium und Fuge C-Dur* (*Erstdruck*, hg. von D. Kilian, Berlin 1963), ein anderes, schon älteres, der Fund der Sammlungen Wenster und Engelhart in Lund.

Preludio g-moll ein reifes Werk, das damals schon in weiterem Umkreis bekannt gewesen sein muß. Ferner bietet der Codex E. B. 1688 zehn Stücke, die nach der Datierung dieser Quelle vor etwa 1683/84 entstanden und verbreitet waren. Darunter befindet sich das e-moll-Werk, eines der bedeutendsten des Meisters. Da dies Stück den Band Mus. ms. 2681 eröffnet, dürfte der Inhalt auch dieser Sammlung schon vor 1683 komponiert sein. Bedenke man dazu die Verlagerung von Buxtehudes Interessen, so habe man »hinreichenden Grund, die gesamte Tastenmusik in die Frühzeit des Meisters zu datieren«. Sie sei wohl noch innerhalb der sechziger und siebziger Jahre geschaffen, zumal auch die gedruckten Contrapuncte zu Anfang der siebziger Jahre entstanden. Soweit die Anhaltspunkte⁷⁵. Der Hinweis freilich, auch Bach, Kuhnau und Kerll hätten ihre Tastenmusik früh geschrieben, verfängt nicht. Denn diese Meister waren in der Tat nur in frühen Jahren Organisten, Buxtehude aber zeitlebens nichts anderes. Sodann fällt die Datierung der Contrapuncte bei deren Ausnahmestellung nicht ins Gewicht. Grobes Tabulatur aber ist seit langem verschollen, der Wert des Datums also nicht nachprüfbar. Dies wäre die einzige Datierung von Belang vor 1683/84. Selbst wenn einige wichtige Werke früher entstanden, muß man doch die Stücke aus E. B. 1688 nicht vor etwa 1675–80 ansetzen. Vor allem reicht aber ein einziger Beleg nicht aus, um alle Werke aus Mus. ms. 2681 in so frühe Zeit zu verlegen. Alle Daten zusammen betreffen kaum ein Viertel von Buxtehudes Orgelwerken und einen noch kleineren Teil der bedeutenden Stücke. Dies kann kein hinreichender Grund sein, das gesamte Oeuvre als Frühwerk der Zeit vor 1680 zu deklarieren. Belangvoller scheint es da, daß die Hauptquellen durch Bachs Vermittlung auch Spätwerke bieten könnten.

Riedel argumentiert aber weiter, Buxtehude habe sich neben Verwaltungspflichten zunehmend den Abendmusiken und der Organistenmusik zugewandt, während sein Interesse an der Orgel nicht gerade groß gewesen sei. Darauf wurde gelegentlich schon eingegangen. Daß Buxtehude die »Haupt Renovation« der Orgel nicht durchsetzte, ist nicht ihm anzulasten, sondern höchstens den Behörden (Buxtehude bemühte sich ja um Schnitger)⁷⁶. Die Abendmusiken füllten ihn nur einen Teil des Jahres über aus, es würde also vom Ausmaß der Organistenmusik abhängen, ob sich das Interesse an der Orgel vermindern mußte. Wäre die Tastenmusik aber wirklich vor 1680 zu datieren, so ließe sich eine allmähliche Abkehr von ihr nicht leicht mit einer Hinwendung zur Vokalmusik begründen. Denn der Hauptbestand der erhaltenen Vokalwerke gehört nachweislich in die Jahre vor etwa 1687⁷⁷, Tasten- und Vokal-

75. Zu den Datierungsfragen s. Riedel 207 f. Bei den zitierten Stücken handelt es sich um Spitta V-VI bzw. Hedar Bd. II Nr. 22 und 9.

76. Riedel *ibid.* 189 und 207. Vgl. dazu Stahl, AfMw VII, 44.

77. Zur Datierung der Vokalwerke zwischen etwa 1670 und 1687 (als Düben seine Sammeltätigkeit abschloß) s. Geck a. a. O. 15 f., Sørensen a. a. O. 313.

musik wären demnach mindestens größtenteils nebeneinander entstanden, und von einer regelrechten Interessenverschiebung könnte so kaum die Rede sein.

*

So drängt sich die Fragestellung auf die Rolle der Organistenmusik zusammen, worunter Figuralmusik zu verstehen ist, sofern die Kammermusik im Schaffen der Organisten mehr am Rande steht. Nun bedarf es wohl keiner Erklärung, daß von beamteten Organisten Orgelwerke vorliegen. Deren Entstehung und Verwendung ist jedenfalls einigermaßen verständlich. Ein Problem liegt vielmehr doch in der Tatsache, daß überhaupt von Organisten auch Vokalmusik erhalten oder bezeugt ist. Wie aber steht es mit der Produktion von Figuralmusik norddeutscher Organisten? Die Überlieferung von Vokalmusik aus dem Norden ist relativ günstig, anders als die der norddeutschen Tasten- wie auch der mitteldeutschen Figuralmusik, wogegen für mitteldeutsche Orgelwerke, speziell aus dem Umkreis Pachelbels, erstrangige Quellen in größerer Zahl vorliegen. Aus dem Norden stammen mit den Sammlungen Düben und Bokemeyer die beiden größten Kollektionen erhaltener Figuralstücke der Epoche, dazu das ähnlich umfangreiche Lüneburger Inventar und rund zehn kleinere Sammlungen und Inventare. Alle diese Quellen lassen erkennen, daß man hier die Werke norddeutscher Musiker nicht einseitig bevorzugte, daß daneben vielfach mittel- und süddeutsche Musik gepflegt wurde, während umgekehrt norddeutsche Kompositionen nur wenig nach auswärts drangen. Wie verhält es sich aber mit dem Anteil der Organisten an diesem Repertoire? Man muß damit rechnen, daß wir über die norddeutsche Produktion genügend informiert sind, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, welche Organisten Vokalwerke schrieben und in welchem Rahmen etwa sich dies Schaffen hielt. Überschlägt man einmal alle Belege, so zeigt sich eindeutig, daß keineswegs alle Organisten, von denen wir Orgelwerke kennen, auch Vokalmusik hinterlassen haben, daß die überwiegende Mehrzahl nur in geringem Maß am Figuralrepertoire beteiligt war und daß nur von wenigen ein überdurchschnittlicher Bestand an Vokalwerken nachzuweisen ist. Dabei muß man auch einkalkulieren, daß auf diesem Sektor in den Inventaren zusätzliche Quellen zur Verfügung stehen, wie sie für die Tastenmusik ausfallen. Nur unter solchen Vorbehalten lassen sich Vergleiche anstellen. Eine detaillierte Übersicht müssen wir uns versagen. Stichwortartig seien nur einige Relationen angedeutet ⁷⁸.

Keine Figural-, sondern nur Tastenmusik ist z. B. bezeugt von Scheidemann, W. Karges, J. Lorentz, Reincken, Heidorn, A. Kneller, D. Erich, G. D. Leiding, J. Bölsche, G. W. D. Saxer u. a. Andererseits haben sich von manchen Organisten nur Vokal- und keine Tastenstücke erhalten, etwa von Vierdanck, Rubert, N. Hasse, Busbetzki, Klingenberg, Rohde,

78. Hier können keine näheren Belege geliefert werden. Zur Zahl bezeugter Figuralstücke vgl. die in Anm. 49 zitierte Arbeit, zum Bestand erhaltener Orgelwerke demgegenüber die Übersicht bei Apel a. a. O. Auf genauere Zahlenangaben zu den Orgelwerken muß an dieser Stelle verzichtet werden.

G. Bronner. Dabei handelt es sich aber teilweise auch nur um Einzelstücke ohne besondere Beweiskraft. In Buxtehudes Zeit freilich gewinnt die Vokalmusik mehr Gewicht als früher, sofern nunmehr Organisten dominieren, die in beiden Sparten komponierten. Aber auch von ihnen sind Vokalwerke meist nur in recht geringer Zahl belegbar, so daß es den Anschein hat, als habe man eher ausnahmsweise als regelmäßig Figuralmusik geschrieben. Bis zu 5 Vokalwerke sind etwa von Lübeck, Hanff, N. Hasse, Kortkamp, Radeck, Busbetzki oder Schiefferdecker nachzuweisen, bis zu 10 oder äußerstenfalls 15 z. B. von Morhard, Flor, Böhm, Schild, Coberg, Klingenberg, Rohde, N. Bruhns, Bronner u. a. Eine Ausnahme sind die für spezielle Danziger Gegebenheiten bestimmten Motetten von Siefert. Sonderfälle sind auch einige Autoren mit größeren Posten an Vokalmusik wie Geist (ca. 60), Ritter (ca. 20), Meister (ca. 15); sie wie auch Brunckhorst, Hanff u. a. waren nur zeitweilig Organisten, ihre Vokalmusik dürfte also wenigstens zum Teil ihrer Amtszeit als Hofkomponist, Kapellmeister bzw. Kantor entstammen. Gelegentlich sind auch einmal Ratsmusiker mit »Kirchenstücken« hervorgetreten wie z. B. Becker, Strunck oder Fr. N. Bruhns, sofern sie in einem kirchlichen Nebenamt entsprechenden Bedarf hatten. Unüberschaubar stammt aber die ganze Hauptmenge der im Norden komponierten Figuralmusik nicht von Organisten, sondern von Kantoren oder Kapellmeistern (z. B. Bütner, Erben, Meder, Sebastiani, Bernhard, Gerstenbüttel, Wockenfuß oder Weiland, Förster, Colerus, Pflieger, Förtsch, Österreich usf.). Auf die Organisten entfällt im ganzen nur ein bescheidener Teil des Repertoires. Nur drei Organisten sind durch größere Werkbestände repräsentiert: Tunder (knapp 20), Weckmann (rund 25), Buxtehude (über 100). Dahinter steht aber ihre Tastenmusik, sofern man die ungünstigere Überlieferung einberechnet, nicht so sehr zurück, ausgenommen Buxtehude, dessen Vokalwerk aber auch unter fast unverhältnismäßig glücklichen Umständen erhalten ist. Es sind dies gerade die drei Organisten, von denen wir wissen, daß sie für Vokalmusik im Rahmen des Hamburger Collegium Musicum bzw. der Lübecker Abendmusiken speziellen Bedarf hatten. Die außergottesdienstliche Verwendung könnte hier näher liegen als unter anderen Umständen. Im Fall Buxtehudes kommt hinzu, daß wir über die Kontakte mit Düben unterrichtet sind, in dessen Stockholmer Sammlung die Hauptmasse der Vokalwerke vorliegt.

Man muß folgern: nicht schlechthin dominiert Vokalmusik im Oeuvre der Organisten, zumindest nicht in solchem Maß, daß man annehmen könnte, die Figuralmusik habe das Interesse an Orgelspiel und -komposition beeinträchtigen müssen. Einsichtig wird das gerade im Verhältnis zur ungünstigen Überlieferung der Tastenmusik. Wo aber überdurchschnittlich viele Vokalwerke vorliegen, lassen sie sich auch mit außergewöhnlichen Verhältnissen motivieren, die über den normalen Zuschnitt des Organistendienstes hinausreichen. Freilich sind solche Vergleiche mißlich, weil die Gegebenheiten in den einzelnen Orten zu verschieden waren, um Verallgemeinerungen zu erlauben. Zwar ist die Situation im Norden durch stärkeres Hervortreten der Organisten gekennzeichnet, aber ihre Aufgaben waren von denen der Kantoren fallweise doch unterschiedlich abgegrenzt⁷⁹. Das ist noch nicht in größerem Maßstab, wohl aber für die wichtigsten Städte untersucht worden. Aber die Frage nach der Bestimmung der von Organisten komponierten Vokalmusik stellt sich auch nicht so dringlich bei all den Meistern, von denen wir nur wenige Einzelstücke kennen. Von Belang ist sie vor allem doch im Falle Buxtehudes.

*

⁷⁹. Zur unterschiedlichen Abgrenzung von Kantoren- und Organistenämtern vgl. D. Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. VI).

Hatten Pirro und Seiffert erhaltene Kantaten Buxtehudes recht großzügig verlorenen oratorischen Abendmusiken zugeordnet, so setzte Stahl noch unreflektiert die Aufführung der Stücke durch den Kantor im Lübecker Gottesdienst voraus. Ohne diese Möglichkeit ganz auszuschließen, kam Blume zur Überzeugung, Buxtehudes Vokalwerke seien nicht als liturgisch gebundene Musik, sondern zumindest intentional als Erbauungsmusik außerhalb des Gottesdienstes zu verstehen. So nahm er eigene Aufführungen Buxtehudes in Abendmusiken mit gemischten Programmen und in weiteren konzertartigen Veranstaltungen an⁸⁰. Dazu schien die Bevorzugung liturgisch schwer einzuordnender Texte zu passen. Kilian dagegen meinte, aus den Verweisen mancher Quellen und den Texten bestimmter Werkgruppen auf die gottesdienstliche Verwendung der Musik schließen zu können. Da aber die Figuralmusik Sache des Kantors war, habe dieser Buxtehudes Kantaten, vornehmlich an hohen Festen, im Gottesdienst zu St. Marien musiziert⁸¹. Zuletzt hat sich Martin Geck mit diesen Auffassungen auseinandergesetzt und daraus eine These entwickelt, in der die Argumente für eigene Aufführungen Buxtehudes und für die gottesdienstliche Verwendung seiner Werke zusammenkommen⁸². Demnach hätte der Organist selbst seine Vokalmusik im Gottesdienst von der Orgel aus aufgeführt, diese Organistenmusik hätte sich über die Kommunion hinaus auf den ganzen Gottesdienst erstreckt und in markantem Gegensatz zur Kantorenmusik gestanden. Wie steht es mit den Belegen für diese These?

Zunächst ist der Argumentation zuzustimmen, daß konzertante Darbietungen neben den Abendmusiken, wie Blume sie annahm, quellenmäßig nicht genügend gestützt sind, um in Betracht gezogen werden zu können. Es ist auch nicht zu bestreiten, daß die von Buxtehude vertonten Texte prinzipiell im Gottesdienst verwendbar waren, selbst wenn sie in ihn nicht immer leicht einzuordnen sind. Ebenso trifft zu, daß die von Kilian hervorgehobenen de-tempore-Hinweise in einigen Quellen nur Ausnahmen darstellen, während sich andererseits die gottesdienstliche Brauchbarkeit nicht auf die Texte von Choral- und Predigtkantaten begrenzt⁸³. Blume aber hatte auch davon gesprochen, daß die mitteldeutschen Meister, anders als Buxtehude und seine norddeutschen Kollegen, in »liturgischen Formularen« und »zyklischen Zusammenhängen« planten. Geck wollte demgegenüber zeigen⁸⁴, ein solcher Gegensatz habe nicht bestanden, denn zum einen hätten Norddeutsche wie Bütner und Pflieger auch Evangelienjahrgänge geschrieben, zum anderen sei für die mitteldeutsche Musik streng liturgische Bindung nicht schlechthin verbindlich gewesen. Dies jedoch machen die angeführten Beispiele nicht evident.

80. Blume, JbP XLVII, 12 f. (mit Kritik an Pirros Verfahren) und 37. – Stahl, AfMw VII, 51; ders., *Musikgeschichte Lübecks*, 63 u. ö.

81. Kilian a. a. O. 232 ff., 233 (zu de-tempore-Hinweisen), 238 ff. (zu Texten).

82. Geck a. a. O. 67.

83. Geck *ibid.* 48, 49 f.

84. Blume, JbP XLVII, 37; dazu vgl. Geck a. a. O. 50 ff.

Im Nachlaßverzeichnis Joh. Schelles machen solistische und vollstimmige Stücke zu lateinischen Texten, deutsche Motetten und Arien, Lob- und Bußsalmen gewiß einen wesentlichen Teil aus⁸⁵. Sind hier solche Werke auch nicht eindeutig dem Ordinarium oder dem Proprium zugewiesen, so bieten sie doch nicht ebenso »freie« Texte wie die von Buxtehude bevorzugten Vorlagen. Texte dieser Art begegnen auch im Schaffen der Thomaskantoren erheblich seltener. Aufführungsbelege von den Höfen zu Dresden oder Weißenfels bilden schwerlich Parallelen zu Lübecker Gegebenheiten, weil an den Höfen besondere Voraussetzungen bestanden. Daß im Weißenfeler Programmbuch J. Ph. Kriegers rund 40, d. h. zwei Fünftel der von Buxtehude vertonten Texte wiederkehren, ist kaum überraschend bei dem gewaltigen Umfang dieses Repertoires im Verhältnis zur Zahl der Vokalwerke Buxtehudes⁸⁶. Zudem betreffen die Konkordanzen vorwiegend solche Texte, deren gottesdienstliche Verwendbarkeit auch in Blumes Sicht weniger problematisch wirkt, wie es übrigens Blume auch nicht nur um die Texte, sondern um deren spezifische Ausformung durch Buxtehude ging – im Unterschied zur Musik Schelles oder Kriegers. Auf der anderen Seite hat im Norden Cr. Bütner keinen Jahrgang, sondern nur eine Sammlung verschiedener, nicht zyklisch geordneter Stücke hinterlassen. Wie Bütner war auch Pfleger⁸⁷ nicht dem Herkommen nach Norddeutscher, zudem auch nicht Organist, und sein Jahrgang ist zwar im Norden erhalten und dort auch aufgeführt worden, repräsentiert aber nicht die norddeutsche Eigenleistung. Wohl musizierten die Norddeutschen auch Jahrgänge, sie komponierten aber nicht solche, sondern übernahmen das miteldeutsche Angebot. Auch bei dem teilweise erhaltenen Jahrgang von Förtsch, bei dem verschollenen Pendant von Sebastiani oder den Evangelienkantaten von Böhm handelt es sich um Musik gebürtiger Mitteldeutscher. In der Tat stammen die bekannten Jahrgänge der Zeit durchweg von Mitteldeutschen, so von Hammerschmidt, Briegel, Horn, Niedt (in Drucken), von Schelle, Nicolai, Lieben, Mayer, Witt, Boxberg (in Manuskripten). Daß Buxtehudes einzige Evangelienmusik vermutlich in einen intendierten Jahrgang gehöre⁸⁸, weil Werke der Art als Einzelstücke sinnlos gewesen seien, ist nicht zwingend, eben weil Jahrgänge und überhaupt Evangelienmusiken im Norden vereinzelt Ausnahmen blieben. Die Sicht auf das norddeutsche Repertoire ist wohl wirklich einseitig, solange man nur die Dübensammlung im Auge hat, in der »freie« Texte extrem bevorzugt sind. Ist das in anderen Sammlungen nicht der Fall, so auf Grund eines stärkeren Anteils miteldeutscher Musik⁸⁹. Gerade in der Drübensammlung ist aber der Hauptbestand von Buxtehudes wie Tunders Vokalwerken erhalten.

Sicherlich besteht kein prinzipieller Gegensatz zwischen nord- und miteldeutscher Musik, soweit es sich hier wie dort um Kirchenmusik der gleichen

85. Ibid. 50 f. A. Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule zu Leipzig*, in: AfMw I (1918–19), 275–288. Hierzu und zum folgenden s. auch die in Anm. 49 genannte Arbeit vom Verfasser.

86. Geck a. a. O. 51. Vgl. Seifferts Ausgabe des Katalogs in DDT 53/54.

87. Geck a. a. O. 55. Dazu s. O. Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Teil IV . . ., Danzig 1911; A. Nausch, *Augustin Pfleger, Leben und Werk*, Kassel und Basel 1954 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. IV) sowie die Ausgaben in EdM 50 und 64.

88. Geck a. a. O. 55. (Ein Kantatenjahrgang eines Lübecker Organisten ist bezeichnenderweise erst von dem aus Mitteldeutschland stammenden Schieferdecker bezeugt, vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, 120).

89. Geck a. a. O. 55 f. Etwa im Lüneburger Inventar (vgl. M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule . . .*, in: SIMG IX, 1907–08, 593–621) oder in der Bokemeyersammlung (vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Ms.) dominieren »freie« Texte nicht derart. Zugleich wächst hier der Anteil miteldeutscher Musik, während norddeutsche Werke, speziell solche von Organisten, mehr noch zurücktreten.

Zeit im lutherischen Raum handelt. Daß aber die Nuancen so verschieden ausfallen, das eben ist entscheidend. Hierin behält Blumes Charakterisierung ihr Recht, zwar nicht für die gesamte norddeutsche Vokalmusik, wohl aber für die der norddeutschen Organisten. Die Verwirklichung dessen, was man pauschal als »norddeutschen Sonderstil« bezeichnen mag, war überhaupt weithin Sache der Organisten. Insofern wäre es wirklich rechtens, von Gegensätzen zwischen Kantoren- und Organistenmusik zu reden. Sie könnten u. a. darin begründet sein, daß die Organisten nicht so wie die Kantoren und Kapellmeister zu regelmäßiger Produktion verpflichtet waren, sondern auf besonderen Anlaß hin und dann nicht ohne persönliches Engagement Figuralstücke komponierten. Nicht aber gilt solch ein Gegensatz in dem Sinn, daß die Organisten ein verbrieftes Recht auf sonntägliches »Musizieren« gehabt hätten.

In einer tabellarischen Aufstellung zeigte Geck, daß sich alle Textvorlagen Buxtehudes bis auf eine im Rahmen des Gottesdienstes »unterbringen« lassen⁹⁰. Mehr als die Hälfte freilich ließ sich nur als allgemeine Dank- und Bitttexte charakterisieren oder der Kommunion zuordnen. Natürlich haben überall in Deutschland Musiker zu dieser Zeit entsprechende Texte komponiert. Ausschlaggebend ist aber doch die ungleich größere Zahl nicht klar liturgisch bezogener Texte bei Buxtehude gegenüber den mitteldeutschen Zeitgenossen und auch den norddeutschen Kantoren. Daß auch solche Texte im Gottesdienst erklingen konnten, ist so unbestritten wie das Musizieren des Organisten sub communionem. Fraglich ist vor allem also das Ausmaß der gottesdienstlichen Organistenmusik.

Nahm Kilian an, die unproduktiven Lübecker Kantoren hätten Bedarf für Werke des Organisten gehabt, so meinte Geck, die Kantoren hätten doch selbst komponiert. Schwerlich waren sie auf Buxtehudes Werke angewiesen. Aber die zitierten Äußerungen von C. Ruetz beweisen nur, daß die Kantoren Vokalmusik sammelten und kopierten, deuten aber nicht notwendig auf eigene Kompositionen⁹¹. Der Kantor S. Franck muß als Schwager Buxtehudes dessen Werke nicht bevorzugt haben, aber genau so wenig muß man ein Konkurrenzdenken zwischen beiden annehmen⁹². Die neue Generalbaßmusik führte nicht generell zu solcher Konkurrenz und zur Zentrierung der konzertanten Musik um den Organisten. Vielmehr beschaffte man vielerorts Chororgeln und bestellte eigens Organisten zur Unterstützung der Figuralmusik des Kantors. Wie anders wäre zu erklären, daß die Kantoren in zahllosen Fällen moderne Figuralmusik aufführten und selbst komponierten? In Lübeck erhielt der Kantor schon 1664 ein Positiv zur »jetzigen ahrt der Music«. Buxtehude bekam erst 1678 ein Positiv zu seiner »Fästtaglichen und Abend-Music«⁹³. Sollten damit auch

90. Geck a. a. O. 56 ff.

91. Geck *ibid.* 60. Vgl. auch Dürrs Stellungnahme, *Mf* XX, 344.

92. Geck a. a. O. 65, Stahl, *AfMw* VII, 51 f., Kilian a. a. O. 220.

93. Geck a. a. O. 64, Stahl, *AfMw* VII, 22.

verschiedene Zwecke gemeint sein, so wird dadurch noch nicht über Umfang und Regelmäßigkeit gottesdienstlicher Organistenmusik entschieden.

Die aktuelle Konzertmusik wurde nach Geck »in der Regel« vom Organisten aufgeführt, seine Organistenmusik beruhte nicht auf widerrufbaren Absprachen, sondern war festes Recht, das der Organist zu verteidigen mußte⁹⁴. Freilich deuten die angeführten Belege in andere Richtung.

In der Moritzkirche zu Halle wurden nach einem Inventar 1683 die modernen Musikalien auf der Orgel verwahrt; jedoch war hier der Organist seit alters mit der Leitung der Figuralmusik betraut, so daß praktisch er und nicht der Kantor als Director musices fungierte. Diese Regelung war in Halle allgemein maßgeblich – auch für Zachow und bei Bachs Bewerbung. Ähnliches gilt für die oft zitierten Dokumente aus Wittenberg⁹⁵: während dem Kantor die Motetten überlassen waren, musizierte der Organist figural, weil er dazu offiziell verpflichtet war. Diese Situation ist aber in keiner Weise zu vergleichen mit der in Lübeck, wo von analogen Pflichten des Organisten nie die Rede ist, sondern der Kantor Leiter der Figuralmusik war und blieb. In Hamburg wechselte die Kantorenmusik turnusmäßig zwischen den Hauptkirchen, ersatzweise konnten die Organisten sich betätigen⁹⁶. Aus J. Rists Bericht geht aber nicht hervor, daß Organistenmusik in Gegenwart des Kantors eine »feste Einrichtung« war, sondern daß sie ausnahmsweise anlässlich der Anwesenheit Rists stattfand. Nach Mattheson führte M. Weckmann als Organist mit Vokalsolisten ein Stück auf, und zwar sub communione, das hernach der Kantor Th. Selle musizieren wollte, dessen Unwillen sich Weckmann zuzog. Das spricht für eine gewisse Abhängigkeit des Organisten und daneben nicht für eine Andersartigkeit des von Kantor und Organist gebotenen Repertoires. Wieso es »faktisch« Organistenmusik war, wenn sich die Jacobikirche zeitweilig einen Chor auf der Orgel unter Leitung eines Unterschulmeisters hielt, ist nicht einzusehen. In der Revidierten Chrorordnung der Danziger Marienkirche (1624/1655) heißt es, bei Kommunion von Ratsmitgliedern u.ä. »sollen sie« figurieren. Gemeint ist aber nicht Organistenmusik. Vielmehr wird im folgenden Satz bestimmt, in solchen Fällen sei der Kapellmeister zu verständigen, von dessen Pflichten schon der vorangehende Passus handelte⁹⁷. Daß der Kapellmeister C. Förster d. Ä. 1627 vom Rat genötigt wurde, die Aufführung von Werken des Organisten P. Siefert hinzunehmen, weist nicht auf Rechte des Organisten. Im langwierigen Streit der beiden hatte Siefert den Gegner zum Wettstreit herausgefordert und erhielt zu Schlichtungszwecken vom Rat die Chance, sein Können zu beweisen. Aus Rauschnings Darstellung geht klar hervor, daß allen Parteien der Ausnahmecharakter der Regelung bewußt war. Bei einem neuen Versuch Sieferts machte der Rat 1628 Försters Zustimmung zur Bedingung, und als man sich über ihn hinwegsetzte, erhob Förster Einspruch. Zweifellos blieb die Figuralmusik weiterhin Aufgabe des Kapellmeisters und nicht des Organisten. In Lübeck musizierte der Kantor mit dem Chor in der Regel in St. Marien. Die anderen Kirchen hatten Anrecht auf eine Quartalsmusik. Dann wurde der Kantor in St. Marien vom vierten Schulkollegen, nicht vom Organisten, vertreten. Demgegenüber gab Geck zu bedenken, daß der Kantor seinen Chor wohl jeweils mitgenommen habe⁹⁸. Gleichwohl zwingt diese Überlegung nicht zur Annahme ersatz-

94. Geck *ibid.* 61, 62.

95. *Ibid.* 61 f. Vgl. dazu G. Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. XXXVIII), 100, 108; A. Werner, *Ein Dokument über die Einführung der »Concerten Music« in Wittenberg*, in: SIMG IX (1907–08), 311.

96. Zu den Hamburger Verhältnissen s. Geck a. a. O. 63, L. Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Strassburg 1933, 81 ff.

97. H. Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig . . .*, Danzig 1931 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens, XV), 137 ff. und 145 ff. Vgl. dazu Geck a. a. O. 64 und 62.

98. Geck *ibid.* 63. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, 53.

weiser Organistenmusik in der Marienkirche. Vielmehr könnten auch unter Leitung eines Schulkollegen Solisten oder ein Teilchor die Musik besorgt haben.

Gecks These aber reicht weiter: die Organistenmusik habe sich über die Kommunion hinaus auf den gesamten Gottesdienst erstreckt. Das wird mangels sonstiger archivalischer Belege lediglich aus dem von Geck gefundenen Textbuch der Musiken zu Weihnachten, Neujahr und Epiphania 1682/83 geschlossen⁹⁹. »Die dort mitgeteilten Kompositionen lassen sich nach Text und Besetzung eindeutig in Kantoren- und Organistenmusik gliedern«, als Kantorenmusik »geben sich . . . zu erkennen« großbesetzte liturgische Stücke und Motetten, als Organistenmusik »weisen sich . . . aus« Solo- und Ensemblekonzerte. Die Aufgaben seien »klar umrissen«: dem Kantor falle die liturgisch gebundene Musik zu, dem Organisten »obliegt die Ausführung der gesamten modernen Konzert- und Aria-Litteratur«. Die »traditionelle, liturgisch gebundene Kantorenmusik« und »die moderne, liturgisch freiere, konzertante Organistenmusik« stünden einander schroff gegenüber.

Nun spricht aber das Textbuch nicht einmal von den Ausführenden, wie übrigens auch alle Stücke ohne Autorenangabe bleiben. Die Folgerungen basieren also nur auf der Aufteilung nach Texten und Besetzungen, die Geck erst vornahm.

Fraglich ist zunächst, wie Organistenmusik vom Text her zu erkennen ist, wenn zuvor gezeigt werden sollte, textlich habe kein prinzipieller Unterschied zwischen der Musik Buxtehudes und der mitteldeutscher Kantoren bestanden. Auch kleine Besetzung ist kein Indiz für Organistenmusik – oder wären die von Kantoren komponierten, in Kantoreibibliotheken überlieferten Solo- und Ensemblestücke als Organistenmusik zu reklamieren? Aber das Kriterium der Besetzung wird durch Geck selbst relativiert: die Grenzen seien nicht zu eng zu stecken, da Buxtehude dem Textbuch zufolge die Kantate »*Uns ist ein Kind geboren*« für 5 Vokal- und 12 Instrumentalstimmen aufgeführt habe. Freilich nennt die Quelle Buxtehudes Namen nicht, ausschlaggebend zur Bestimmung als Organistenmusik ist offenbar nur die Modernität des Werktypus¹⁰⁰. Dasselbe Stück wurde früher schon als »*solistische Aria*« beansprucht, deren Text so unverhohlene Brautmystik wie die Textvorlagen Buxtehudes zeige, womit sich deren gottesdienstliche Eignung schlagend bewiese. Genau besehen liegt aber keine Soloaria vor, sondern die solistischen Versus in dieser Concerto-Aria-Kantate knüpfen alle an das Dictum an und betonen den de-tempore-Bezug durch Ritornelle, die nach ausdrücklichem Hinweis des Textbuchs weihnachtliche Choräle zitierten. Zu all den Texten Buxtehudes ohne solche Bezüge ergeben sich hier also keine Parallelen.

Insgesamt kommt es aber einem Zirkelschluß gleich, wenn der erst zu beweisende Gegensatz von Kantoren- und Organistenmusik der Auswertung dieses Textbuchs zu Grunde gelegt wird. Das Beweisziel wird so zum Beweismittel. Wollte man die aufgeführten Werke derart gliedern, so müßte zuvor die Differenz von Kantoren- und Organistenmusik begründet sein. So wenig in der Quelle von Organistenmusik gesprochen wird oder Aufgaben der Amtsträger abgegrenzt werden, so wenig läßt sich von schroffen Gegensätzen ihrer Auf-

99. Hierzu Geck a. a. O. 65 ff., wo Text- und Besetzungskriterien näher umrissen werden. (Abdruck des Textbuchs im Anhang 230–237).

100. Vgl. *ibid.* 67, 56 und im Anhang 231 f.

führungen reden. Konkrete Unterschiede zwischen Kompositionen von Kantoren und Organisten werden sich wohl, wie angedeutet, unter stilistischen Aspekten erweisen. Nicht aber läßt sich nach Text und Besetzung Kantorenmusik als traditionell, Organistenmusik als modern klassifizieren. Das verbietet sich von vornherein im Gedanken an die erhaltenen Werke nord- wie mitteldeutscher Kantoren. Neu und eigenartig sind nicht primär Texte und Besetzungen der Vokalwerke von Organisten, sondern die Gestaltungsprinzipien ihrer Vokal- und Orgelmusik. Die in dem Textbuch genannten Stücke könnten so gut von Organisten wie Kantoren stammen; mehr läßt sich kaum sagen, da die Musik verschollen ist. Ihre Aufführung fiel nach dem, was wir über die Lübecker Verhältnissen wissen, im wesentlichen dem Kantor zu, ausgenommen etwa Kommunionmusik des Organisten. Insofern bestätigt das Textbuch nicht die zuvor aus dem Hallenser Inventar gezogenen Schlüsse – abgesehen von der Verschiedenheit der örtlichen Gegebenheiten. Darum kann auch Buxtehudes »*Ist es Recht*« nicht zur Organistenmusik gezählt werden, weil diese Raum für Evangelienjahrgänge geboten habe; gerade diese Gattung war eine Domäne der Kantoren und Kapellmeister. Und die *Missa brevis* wird nicht ihres künstlerischen Anspruchs halber zur Organistenmusik; es genüge der Hinweis, daß auch Kantoren wie z. B. Knüpfer den *stile antico* kunstvoll zu handhaben wußten ¹⁰¹.

Die These von der regelmäßigen gottesdienstlichen Figuralmusik der Organisten erscheint somit als unbewiesen. Desto weniger lassen sich die weiteren Folgerungen verallgemeinern. Gecks Einwand gegen die Annahme weiterer konzertartiger Veranstaltungen trifft auch die Organistenmusik: wäre sie ein Regelfall gewesen, so bliebe unbegreiflich, daß die Quellen davon nicht deutlich Kunde geben. In den meisten Städten waren die Kantoren eben doch Träger der Figuralmusik, andernfalls wurden analoge Pflichten den Organisten offiziell übertragen. Solange aber keine Quellen von regelmäßiger Figuralmusik der Organisten berichten, wird man ihre Tätigkeit weiterhin auf Orgelspiel und geringstimmiges Musizieren *sub communione* einschränken müssen.

Es bliebe die Frage, wofür Buxtehudes Vokalwerke komponiert, wo sie aufgeführt wurden. Nach neuerer Vermutung Blumes wären sie »*nicht für Lübeck, sondern für Stockholm geschrieben*«; denn in der Dübensammlung lägen recht viele Autographe vor, andernorts aber nur sehr wenige Werke, und für Düben habe Buxtehude den ausgeschiedenen Chr. Geist ersetzt ¹⁰². Zu Recht hielt Geck entgegen, daß nach neueren Untersuchungen die Dübensammlung nur sehr wenige Autographe enthält. Und gewiß war Blumes Angabe übertrieben, in sonstigen Quellen begegne kaum ein halbes Dutzend Buxtehudescher Vokal-

101. Ibid. 67 f. (Umgekehrt wird »*Benedicam Dominum*« nicht der prunkvollen Besetzung halber zur Kantorenmusik, sondern gerade hier wäre auch an die Bestimmung für festliche Anlässe in Stockholm oder Lübeck zu denken).

102. Blume, *Dietrich Buxtehude in Geschichte und Gegenwart*, in: *Syntagma musicologicum* . . . , 351–363, speziell 357 sowie 894 f.

werke. Daß sich unter 36 Stücken außerhalb der Dübensammlung 15 Konkordanzen zu dieser finden, ist wirklich eine »*sehr hohe Quote*«, die zeigen könnte, daß fast jedes zweite Stück aus Dübens Besitz auch anderweitig bekannt war; auch mag der jüngst wieder aufgetauchte Lübecker Codex A 373 in der Tat belegen, daß Buxtehudes Vokalwerke auch in Lübeck kursierten¹⁰³. Aber spricht all das primär für die Lübecker Bestimmung der Werke, speziell als Organistenmusik, spricht es gegen die Entstehung eines Teils der Stücke auf Anregung Dübens?

Auch wenn Dübens Sammlung nur wenige Autographe enthält, verdankte er doch die Kopien persönlichen Kontakten zu Buxtehude, wie wir wissen. Rechnet man zu den Dübens selbst oder dem Hof gewidmeten Stücken die original schwedisch textierten Werke und die nach Gecks Ansicht für die Stockholmer deutsche Schule bestimmten Choralkantaten, so läge für fast ein Fünftel des Stockholmer Bestands die Veranlassung durch Dübens nahe. Daß weitere Kompositionen ähnliche Zwecke erfüllten, ist also nicht unwahrscheinlich. Mögen die Werke auch in Lübeck aufgeführt worden sein, so schließt das nicht aus, daß sie teilweise auf Dübens Anregung hin entstanden. Sieht man von dem Lübecker Codex ab, dann verbleibt nur eine so kleine Zahl weiterer Quellen, daß man kaum nur an Lücken der Überlieferung glauben mag. Es können nicht bloß Überlieferungszufälle dafür verantwortlich sein, wenn so repräsentative Quellen aus Buxtehudes nächstem Umkreis wie die Bokmeyersammlung und das Lüneburger Inventar derart wenige Werke des Meisters berücksichtigen. Mehr noch besagt, daß sein Name nicht nur in den Danziger Repertoirezeugnissen fehlt, sondern auch im Inventar der Stettiner Jacobikirche¹⁰⁴. An dieser Kirche war zugleich Buxtehudes Schüler Fr. G. Klingenberg Organist, auf dessen Vermittlung aber die von Lindemann gesammelten Orgelwerke zurückgehen. Was jedoch schon die spärliche Überlieferung außerhalb der Dübensammlung verrät, bestätigt die hohe Quote der Konkordanzen: daß Buxtehude nämlich nicht sonderlich viel Vokalmusik komponiert haben kann. Insofern deutet auch die Konzentration auf Stockholm darauf hin, daß die Werke zumindest teilweise durch Dübens veranlaßt wurden. Selbst wenn nur ein Teil aller Figuralstücke Buxtehudes nach Stockholm ging und weitere verloren wären, kann sein Interesse an der Orgel durch das Ausmaß seiner vokalen Produktion doch kaum ernsthaft beeinträchtigt worden sein.

*

Um die Entstehung und Verwendung von Buxtehudes Vokalwerk zu erklären, bedarf es also keiner Hypothesen. Gemessen an den Überlieferungsumständen kann dies Oeuvre kaum so sehr groß gewesen sein. Möglichkeiten

103. Geck a. a. O. 75.

104. W. Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Diss. Greifswald 1936, 138 ff.

der Verwendung bestanden in Stockholm am Hof und in der Deutschen Kirche, in Lübeck im Rahmen der Kantorenmusik, der Kommunionmusik des Organisten und in Abendmusiken mit gemischtem Programm. Zusammengenommen dürfte das genügen, um die Entstehung der Werke befriedigend zu motivieren. Löst sich das Problem also für dies relativ größte Vokalwerk eines Organisten auf, so liegen die Verhältnisse für Tunder wie Weckmann ohnehin klarer. Bei dem noch schmaleren Werkbestand der anderen norddeutschen Organisten besteht erst recht kein Anlaß, derartige Fragen im Verhältnis zur Orgelmusik überzubewerten.

Mit der These von der vokalen Organistenmusik zerfällt zugleich das letzte und scheinbar stärkste Argument für den Versuch, im Schaffen norddeutscher Organisten die Vokalmusik als vorrangig, die Orgelmusik als sekundär zu deklarieren. Ziehen wir Bilanz, so ist vor allem das ungleiche Überlieferungsverhältnis in Rechnung zu stellen. Die Folgerung kann nur sein, daß bei vergleichsweise günstiger Quellenlage nicht sonderlich viele Vokalwerke, jedoch trotz unglücklicher Überlieferung durchaus nicht wenige Orgelwerke bezeugt sind¹⁰⁵. Damit wird der Vokalmusik nichts an Bedeutung genommen, auch wird nicht der herkömmlichen Bevorzugung der Orgelmusik das Wort geredet. Das Fazit lautet eher: die Orgelmusik primär entstand aus amtlichen Erfordernissen heraus, die Vokalmusik dürfte eher Ausnahme gewesen sein. Man wird die Verhältnisse im Auge behalten müssen, wenn man sich dem Wesen dieser Kunst nähern will, ohne übereilte stilistische Herleitungen der einen aus der anderen Spezies zu konstruieren. Wenn die Organisten nicht so viel und regelmäßig Vokalmusik schrieben wie die Kantoren, konnten Differenzen entstehen, die freilich nicht in den Kategorien traditionell und modern aufgehen. Sie werden mehr im Detail wirksam – in der individualisierten Ausformung, im engagierten Affektvollzug, in der gewählten satztechnischen Gestaltung. Die Orgelmusik bekundet aber wohl nicht nur im Durchschnitt ein höheres qualitatives Niveau. In ihr vor allem finden sich solche Leistungen, die späteren Zeiten etwas vom eigenen Geniebegriff vorweg zu nehmen schienen. Die Orgelmusik ist geschichtlich in einem Maß fruchtbar geworden, wie es der Vokalmusik durch den Wechsel zur neuen madrigalischen Kantate versagt blieb. Während die Vokalmusik Abschluß und Erfüllung einer spezifisch norddeutschen Tradition wurde, kam die Orgelmusik im Finden ihrer Klangdimensionen zu sich. Sie steht somit zugleich am Anfang eines geschichtlich neuen Stadiums. Es ist schließlich kein Zufall, wenn Bach weit tiefere Eindrücke von der norddeutschen Orgel- als von der Vokalmusik in sich aufgenommen hat.

105. Wohl lassen sich Figural- und Orgelwerke nicht einfach gegeneinander aufrechnen; Format und Gewicht der Werke sind in beiden Bereichen ungleich verteilt. Aber man darf wohl sagen, daß trotz so unterschiedlicher Überlieferung insgesamt mindestens so viele Orgel – wie Figuralstücke norddeutscher Organisten vorliegen. Dasselbe Verhältnis gilt für die einzelnen, in beiden Gattungen vertretenen Meister – ausgenommen höchstens Buxtehude und Tunder.