

Die norddeutsche Orgeltoccatà und die „höchsten Formen der Instrumentalmusik“

Beobachtungen an der großen e-moll-Toccatà von Nicolaus Bruhns*

von

BERND SPONHEUER

I

Unter den norddeutschen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts hat die Gestalt von Nicolaus Bruhns (1665-1697) auf die Musikhistoriker eine eigentümliche Anziehungskraft ausgeübt. Sein früher Tod im so genannten „Schubert-Alter von 31 Jahren“¹, sein legendär überhöhtes Schülerverhältnis zu Buxtehude², die schillernd-virtuosenhaften Züge seiner künstlerischen Physiognomie, die leise melancholische Aura seiner Musik und die mehrfach bezeugte Anerkennung seiner Orgelwerke im Kreise Bachs – all dies verband sich gleichsam unter der Hand zum konnotationsreichen Bild einer „genialisch“³ frühvollendeten Musikerpersönlichkeit, das geradewegs dem Fundus der romantischen Künstlerästhetik entstieg zu sein scheint. Und so verwundert es nicht, wenn man ähnliche Valeurs auch in seinen Kompositionen wiederzufinden meinte: das fragmentarische Halbdunkel der Biographie setzte sich fort in der assoziationsfördernden Lückenhaftigkeit der Werküberlieferung und dem „poetischen“ Reiz des Genialischen korrespondierten die als „rhapsodisch“⁴ oder „romantisch“⁵ empfundenen Züge seiner Kompositionsweise. Insbesondere das instrumentale Hauptwerk Bruhns', die große e-moll-Toccatà, zog solche Interpretationen geradezu herbei: Werner Wolffheim, der Wiederentdecker des Werkes, spricht von Zerklüftung, die dennoch „durch eine sich organisch entwickelnde, man möchte sagen romantische Stimmung [...] zusammengehalten“ werde⁶, Martin Geck vom „sprachge-

* Leicht überarbeitete Fassung des Habilitationsvortrages, den der Verf. am 20. 6. 1984 an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel gehalten hat.

1 Martin Geck, *Nicolaus Bruhns - Leben und Werk*, Köln 1968, S. 15. - Vgl. auch Willi Apels Bemerkung über die e-moll-Toccatà, welche „ähnlich wie Schuberts C-dur Symphonie Erwartungen“ erwecke, „deren Erfüllung ein frühzeitiger Tod verhinderte“ (Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 620).

2 Das noch 1963 – auch dies gehört zum Kontext – Bobrowski zu einer Erzählung anregte: Johannes Bobrowski, *D.B.H.*, in: ders., *Boehlendorff und andere Erzählungen*, Stuttgart 1965, S. 30-35. Vgl. dazu: Alfred Behrmann und Thomas Keilbarth, *Realien in der Fiktion - Dietrich Buxtehude im Werk Johannes Bobrowskis*, in: DVfLG 50 (1976), S. 238-258.

3 Werner Wolffheim, *Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buch*, in: *Bach-Jb.* 1912, S. 42-60, hier: S. 58. Zur Quelle selbst vgl. Alfred Dürr, *Neues über die Möllersche Handschrift*, in: *Bach-Jb.* 1954, S. 75-79.

4 Vgl. Geck, a.a.O., S. 31; Joseph Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm und Frankfurt/M. 1951, S. 195.

5 Vgl. Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, Berlin-Schöneberg 1935, S. 450; Geck, a.a.O., S. 81 und S. 85 f.; André Pirro, *L'Art des Organistes*, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (A. Lavignac - L. de la Laurencie) Deuxième Partie, Technique-Esthétique-Pédagogie 2, Paris 1926, S. 1329; Wolffheim, a.a.O., S. 58.

6 Wolffheim, a.a.O., S. 58 f.

waltigen Rhapsoden, der aus der Suggestion des Augenblicks poetische Situationen“ beschwöre⁷ und André Pirro von den „Verheißungen schöner Poeme“, deren Erfüllung der allzu frühe Tod verhinderte⁸. Die von Geck konstatierte „Affinität“ Bruhns’ „zum 19. Jahrhundert“⁹ scheint hier vollends in eine usurpatorische Entfremdung vom genuinen historischen Kontext – dem des 17. Jahrhunderts – umzuschlagen.

Das interpretatorische Grundmuster der skizzierten Bruhns-Rezeption geht in seiner Substanz – und teilweise bis in Einzelheiten der Verbalisierung hinein – auf die epochemachende Bach-Biographie Spittas von 1873 zurück, die auch – gleichsam als unverhofften Nebenertrag ihres staunenswerten, bis heute noch nicht völlig ausgeschöpften Reichtums – die Wiederentdeckung der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts in die Wege leitete. Freilich ließ es Spitta nicht bei einer vagen Vergleichung von Ausdruckscharakteren bewenden, um etwa auf diese Weise die expressive Fülle des „Stylus phantasticus“ als anachronistisches Exempel einer Ästhetik des Poetischen in Anspruch zu nehmen, sondern versuchte sich Rechenschaft abzulegen über den künstlerischen Rang der norddeutschen Orgelmusik, die ihm mehr bedeutete als eine bloße Entwicklungsstation auf dem Wege zu Bach¹⁰. Ohne daß näher auf die ästhetische Problematik dieses Versuches eingegangen werden könnte – Carl Dahlhaus faßt sie in den Satz: „Daß Bachs Werk zum Paradigma eines Kunstbegriffs wurde, der nicht sein ursprünglicher war, ist ein geschichtsphilosophisch verwirrender, geradezu ungeheuerlicher Vorgang“¹¹ –, soll hier insbesondere eine Seite von Spittas Überlegungen hervorgehoben werden, die man wohl – ohne im übrigen seine ästhetischen Überzeugungen zu teilen – als den harten Kern seiner Argumentation begreifen kann. Was nämlich, abgesehen von der vergilbten Metaphorik seiner poetisierenden Inhaltsparaphrasen, die sachliche Substanz seines Buxtehude-Bildes ausmacht und was die auf den ersten Blick befremdlichen Verweise etwa auf Beethoven zu mehr als outrierten Bekundungen eines ahistorischen Enthusiasmus werden läßt, ist der durchgängige und vor allem analytisch verifizierte Versuch, die „freien Orgelcompositionen“ „Buxtehudes und seiner Schule“¹² als Paradigmen selbständiger Instrumentalmusik aufzufassen, d.h. als Kunstwerke, die sich primär durch den konstruktiven Reichtum ihrer kompositorischen Struktur als sinnvoll auszuweisen haben. „Seine (Buxtehudes, B.S.) Stärke ruht [...] in der reinen, durch keine poetische Idee beeinflussten Instrumentalmusik“¹³. Im Zentrum von Spittas Buxtehude-Kapitel steht deshalb die Darstellung der großen Präludien als immanent-musikalischer Strukturen von erheblicher zeitlicher Ausdehnung, die ein Höchstmaß von kontrastierenden Momenten in den

7 Geck, a.a.O., S. 31.

8 Pirro, a.a.O., S. 1329 („Il livre [...] les promesses de beaux poèmes que la mort l'empêcha d'écrire“). Geck entdeckt in dieser Formulierung Pirros fälschlich „schöne Gedichte vom Tode“ und bemerkt dazu: „Diese konkrete Deutung ist vielleicht mehr nach französischem als nach norddeutschem Geschmack“ (Geck, a.a.O., S. 26).

9 Geck, a.a.O., S. 85.

10 Vgl. Werner Breigs Bemerkung: „Die Darstellung eines gattungsgeschichtlichen Themas, das Bach und die vorangehende Zeit zusammenfaßt, gerät leicht in das Schema ‚Verheißung und Erfüllung‘“ (Werner Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach – Gattung, Typus, Werk*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Referate der Kieler Tagung 1980, hrsg. von Fr. Krummacher und H. W. Schwab (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 26), Kassel 1982, S. 93.

11 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 248.

12 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 260 und S. 261.

13 Ebenda, S. 260.

konstruktiven Zusammenhang eines gerichteten Formprozesses zu integrieren vermögen. Wird auf der einen Seite „die in der Gegensätzlichkeit der einzelnen Abtheilungen heraustretende Kunstweisheit“ akzentuiert¹⁴, so auf der anderen die „planvolle, weitschauende Anlage“¹⁵, in der, etwa durch das Verfahren der „motivischen Um- und Fortbildung“¹⁶, die „Einheitlichkeit des Gedanken-Materials“¹⁷ garantiert sei. Und auch die poetisierenden Inhaltsdeutungen – wie die Redeweise vom „Tondrama“¹⁸ – scheinen vor allem dem Zweck zu dienen, die Spannweite der internen Gegensätze und das daran abzulesende Maß des kompositorischen Integrationsvermögens deutlich hervortreten zu lassen.

Vermag man Spittas Argumentation auch insoweit zu folgen, als vor den großen Toccaten der Norddeutschen kaum andere Instrumentalwerke zu finden sein dürften, die auf der Grundlage eines spezifisch instrumentalen Idioms zu vergleichbaren Dimensionen einer großen Form gelangt wären, so bleibt doch die Irritation über die historische Unbedenklichkeit, mit der etwa Hermann Kretzschmar, Gedankengänge Spittas fortspinnend, Buxtehudes Präludien mit „Haydn'schen und Beethovenschen Sinfonien“¹⁹ in direkte Parallele setzt oder gar die Themenvarianten der fugierten Sätze mit Liszt'schen Thementransformationen²⁰ zusammenbringt. Auch hier wiederholt sich offenbar, wenn auch auf anderer Ebene, dieselbe Kalamität wie bei den romantisierenden Deutungen des Oeuvres von Bruhns: das ästhetische Urteil und die historischen Fakten scheinen nur im Modus der Opposition miteinander vereinbar. Will man sich aber nicht mit der resignierenden Auskunft begnügen, daß Spitta nur in dem Maße als Historiker ernstzunehmen sei wie man ihn als Ästhetiker zu ignorieren habe, will man also mit Carl Dahlhaus an dem methodologischen Postulat einer *Geschichte der Kunst* festhalten, die zugleich eine *Geschichte der Kunst* bleibt²¹, so wäre nach tragfähigen Ansatzpunkten innerhalb des historischen Kontextes des 17. Jahrhunderts wie nach strukturellen Sachverhalten der Werke selber zu fragen, die vernünftigerweise als fundamentum in re von Spittas ästhetischem Urteil – zumindest dem Tenor und der Perspektive nach – verstanden werden könnten.

II

Daß bei den freien Orgelwerken des 17. Jahrhunderts keineswegs von konkreten Gattungen mit fester Terminologie, standardisierten Formtypen und eindeutiger funktionaler Bindung die Rede sein kann, ist von der Forschung der letzten Jahre immer wieder hervorgehoben worden²².

14 Ebenda, S. 269.

15 Ebenda, S. 275.

16 Ebenda, S. 265.

17 Ebenda, S. 272.

18 Ebenda, S. 264.

19 Hermann Kretzschmar, *Bach-Kolleg*, Leipzig 1922, S. 26.

20 Ebenda, S. 27.

21 Vgl. Dahlhaus, a.a.O., S. 32 und passim.

22 Vgl. vor allem: Werner Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral ...*, a.a.O., (s.o. Anm. 10); ders., *Der „Stylus phantasticus“ in der Lübecker Orgelmusik*, in: *800 Jahre Musik in Lübeck*, Teil II, hrsg. von A. Edler, W. Neugebauer u. H. W. Schwab, Lübeck 1983 (= *Der Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, Veröffentlichungen XXI*), S. 43-51; Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist - Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 23) Kassel 1982; Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik - Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *SjB* 2 (1980), S. 7-77; Dietrich Kämper, *Die Kanzone in der norddeutschen Orgelmusik des*

Was aber vom systematischen Standpunkt der Stil- und Gattungslehre her als Defizit oder als bedenkliche Tendenz zur Vermischung der Kategorien erscheinen mag, könnte zugleich ein Indiz der besonderen Stellung dieser Werke im normativen Bezugssystem ihrer Zeit abgeben. In herausragendem Maße gilt dies von der norddeutschen Orgeltoccatà des 17. Jahrhunderts, die ein ausgesprochenes Spätstadium in der Entwicklung freier Tastenmusik darstellt und die in vielem als ein reflektiertes und charakteristisch zugespitztes Resümee dieser Entwicklung aufgefaßt werden kann. Die spezifischen Differenzen, durch die sich die freien Orgelwerke des 17. Jahrhunderts im allgemeinen und die norddeutschen Exemplare im besonderen vom normativen Hintergrund ihrer Epoche abheben, betreffen vor allem ihre funktionale Verwendung, ihre musiktheoretische Beurteilung und ihr Verhältnis zu den Traditionen der Satztechnik.

Wollte man versuchen, das Besondere näher zu fassen, so wäre vom Begriff des „ingenium“ oder der „Einbildung“ auszugehen, wie er von Kircher²³ und Mattheson²⁴ als zentrale Instanz in die Theorie des „Stylus phantasticus“ eingebracht worden ist, die sich in signifikanter Weise mit der Gattung der Toccatà verbindet. Nachdrücklich hervorgehoben wird damit die individuelle Verfügungsfreiheit des Komponisten, und zwar nicht etwa im abstrakt-negativen Sinne einer folgenlosen Dispensierung von den tradierten Normen des kontrapunktischen Satzes, sondern – geradezu umgekehrt – als gesteigerter Anspruch an das kompositorische Vermögen des Einzelnen, das die souveräne Verfügbarkeit des Handwerks zur notwendigen Voraussetzung macht. Die Qualität des Phantastischen zeigt sich in der produktiven Überschreitung des Normhaft-Geregelten. Nicht von ungefähr stellen sich historische Reminiszenzen ein: wie noch 1547 Josquin des Prez von Glarean eben die „ostentatio ingenii“ zum Vorwurf gemacht wird²⁵, die hundert Jahre später von Kircher expressis verbis („ad ostentandum ingenium“²⁶) zum Kennzeichen des „Stylus phantasticus“ erhoben wird, so weisen ihrerseits Kirchers und Matthesons Begriffe voraus auf die des „Genies“ und der „Einbildungskraft“ im späteren 18. Jahrhundert²⁷.

Die eigentümliche Position des „Stylus phantasticus“ im Kontext der Gattungs- und Stillehre des 17. Jahrhunderts²⁸ ergibt sich aus dem paradoxen Sachverhalt eines Stiles, der sich wesentlich als Negation regelhafter Bindungen darstellt und von daher mit den systemimmanenten Kategorien der normativen Musiktheorie kaum noch angemessen zu erfassen ist. Zwar noch eingepaßt, wenn auch an dessen äußerster Grenze, in ein vorgegebenes Koordinatensystem, scheint er zugleich auf dem Sprung, den Boden dieses Systems zu verlassen. Ist damit – in aller Gedrängtheit – der besondere historische Ort dieses Stiles angedeutet, so folgen daraus Konse-

17. Jahrhunderts, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, ..., Kassel 1982, S. 62-78; Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie – Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (= Göppinger Akademische Beiträge, Bd. 76), Göppingen 1973.

23 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Tomus I-II, Rom 1650: Tomus I, Liber VII, Pars 3, Cap. V: *De vario stylo harmonicorum artificio*, S. 585.

24 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Neudruck, hrsg. von M. Reimann (= *Documenta Musicologia* I/5), Kassel 1954, II. Teil, 13. Capitel, § 132, S. 232.

25 Vgl. Dahlhaus, a.a.O. (s.o. Anm. 11), S. 26 und S. 175 f.; Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, (Reprint Hildesheim 1969), Liber III, Cap. XXIV, S. 362.

26 Kircher, a.a.O., S. 585.

27 Vgl. dazu insgesamt Schleuning, a.a.O. (s.o. Anm. 22), S. 5-83.

28 Vgl. dazu grundlegend die eindringliche Untersuchung von Friedhelm Krummacher (s.o. Anm. 22), der sich auch die vorliegende Studie dankbar verpflichtet weiß.

quenzen für Funktion und Struktur der ihm zugeordneten musikalischen Gattungen, die im folgenden – bezogen auf das Beispiel der norddeutschen Orgeltoccata, die in Matthesons rückblickender Darstellung als zentrales Anschauungsmodell des „Stylus phantasticus“ hervortritt – kurz umrissen werden sollen.

Befragt man die zeitgenössischen musiktheoretischen Kompendien nach den konstitutiven Merkmalen des „stilo fantastico“, so wird an erster Stelle das der Ungebundenheit genannt. „Phantasticus stylus [...] est liberrima et solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus“, heißt es bei Kircher²⁹, und, nahezu dasselbe paraphrasierend, bei Mattheson: „Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz= Sing= und Spiel=Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwohl an Harmonie, bindeth, nur damit der Säng^{er} oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse“³⁰. Hinter dem Begriff der Ungebundenheit verbirgt sich, wie die Fortsetzungen der Definitionen zeigen, eine Vielzahl von Bedeutungsebenen, die man zusammensehen muß, um der ganzen Tragweite des Terminus gerecht zu werden.

Zunächst kann an den elementaren Aspekt des Spielerisch-Improvisatorischen gedacht werden, wie er den Erscheinungsformen der freien Tastenmusik sozusagen von Hause aus eigentümlich ist und der insbesondere die Geschichte der Toccata (bis in ihre romantischen und modernen Ableger hinein) nachhaltig geprägt hat. Eng damit verbunden ist die Ausbildung eines instrumenten-spezifischen Idioms und dessen Ausdifferenzierung bis auf das Niveau entwickelter Virtuosität, womit zugleich die intentionale Beziehung zum Hörer berührt wird, die von Mattheson durch die Formulierung „zum besondern Vergnügen der Kenner“³¹ näher qualifiziert wird³². Allgemein stellt sich hier – und damit ist ein weiterer Aspekt der Ungebundenheit angesprochen – die Frage nach der funktionalen Bestimmung der Werke des „Stylus phantasticus“. Die Antwort muß ebenso ambivalent ausfallen wie der zugrundeliegende Stilbegriff. Überblickt man die einschlägigen Quellen, die gerade in diesem Punkte wenig auskunftsfreudig sind³³, so deutet sich einerseits eine Verwendung im weiteren Rahmen des kirchlichen Ritus als Vor-, Zwischen- und vor allem Nachspiel an (wie es namentlich von Mattheson betont wird), andererseits – nach dem Vorbild der holländischen Organisten – die Aufführung in konzertähnlichen Veranstaltungen etwa vom Typus der Lübecker Abendmusiken. Bezeichnend ist in jedem Falle die Zugehörigkeit zu einem changierenden Zwischenbereich, der spätere Entwicklungsmöglichkeiten potentiell schon in sich enthält³⁴. Offensichtlich eröffnet der „Stylus phantasti-

29 Kircher, a.a.O., S. 585.

30 Mattheson, a.a.O., S. 88.

31 Mattheson, a.a.O., S. 87.

32 In dieselbe Richtung betonter Exklusivität weist auch die Beschreibung eines Orgelweihgottesdienstes in Otterndorf aus dem Jahre 1662, der zu entnehmen ist, wie Heinrich Scheidemann (doch wohl der bedeutendste norddeutsche Organist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) erst nach Abschluß der eigentlichen Zeremonie seine Kunst vor einem ausgewählten Kreise zu Gehör brachte. Quellenzitat (Hector Mithobius, *Psalmodia Christiana ...*, Jena 1665, S. 376 f.) und eingehende Kommentierung bei Edler, a.a.O. (s.o. Anm. 22), S. 165 f.

33 Vgl. ausführlich Edler, a.a.O., S. 160 ff.

34 In diesen Zusammenhang gehört auch die Beurteilung des Orgelspiels durch die lutherische Theologie, die sich ebenfalls – wenn auch, wie der norddeutsche Theologenstreit zwischen Theophil Großgebauer und Hector Mithobius in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts zu erkennen gibt, nicht ohne Vorbehalte – aufgeschlossen zeigt für Tendenzen zu einer künstlerisch eigenständigen, nicht unmittelbar

cus“ einen gewissen Freiraum, der zwar eine funktionale Einbindung durchaus zuläßt, keineswegs aber dadurch – wie die anderen Stile – in seinem Kern zu definieren ist, „hingegen die andern Schreib=Arthen“, so Mattheson, nach ihrer jeweiligen Verwendung „in vielen Umständen einer verschiedenen Einrichtung unterworfen sind“³⁵. Die auch in diesem Punkt hervortretende singuläre Position kann vielleicht nicht präziser bezeichnet werden als durch eine denkwürdige Formulierung von Michael Praetorius, der im 1619 erschienenen dritten Band seines *Syntagma musicum* „Von den Praeludiis vor sich selbst“ – im Gegensatz zu den Präludien „zum Tantze“ bzw. „zur Motetten“ – handelt³⁶ und damit dieselbe paradoxe Verschränkung von Normierung und Eigenständigkeit thematisiert wie im Begriff des „Stylus phantasticus“ selber.

Die tendenzielle Emanzipation von funktionalen Verpflichtungen und die – hier nicht eigens hervorgehobene – Unabhängigkeit vom Wort terminiert – eine letzte Dimension der Ungebundenheit – in der kompositorischen Freiheit vom Regelzwang lehr- und lernbarer musikalischer Normengefüge. Wie aber in Praetorius' hintersinniger Formulierung schon mitgedacht, ist es gerade die Distanz zu allem Zweckhaft-Vorgeordnetem, die zu einer umso intensiveren Konzentration auf die innere Zweckmäßigkeit des Komponierten selber treibt. Weit davon entfernt, ein Nachlassen der kompositorischen Anstrengung anzuzeigen, gilt vielmehr seit dem 16. Jahrhundert die Fantasie wie noch bei Mattheson als „der höchste practische Gipffel in der Music“³⁷. Versteht sich dies bei den „Fantasiae“ des 16. Jahrhunderts als primär kontrapunktischen Konzentratformen gleichsam von selbst³⁸, so entsteht die Frage, wie diese Wertung mit der so herausgehobenen Ungebundenheit der „phantastischen“ Tastenmusik des 17. Jahrhunderts in Einklang zu bringen sei. Eine positive Antwort erscheint nur möglich, wenn man das konstitutive Verhältnis von Normierung und Freizügigkeit als dialektisches begreift in dem Sinne, wie es Matthesons Ausruf „Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantaisie=Kunst vorhanden!“³⁹ ironisch anzudeuten scheint. Der Grundbestimmung des „Stylus phantasticus“ als ungebundenster und freiester Schreibart folgen denn auch, bei Mattheson wie bei Kircher, nähere Erläuterungen, die dessen artifizielle Durchbildung betonen: „ad ostentandum ingenium, et abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus“⁴⁰. Und bei Mattheson: „da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden [...] nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen“⁴¹. Mit anderen Worten: die Freiheiten des phantastischen Stils gewinnen ihren Sinn erst im Verhältnis zu den Normen der regulierten Satztechnik, die sie auf geistreiche Weise zu durchbrechen suchen. So wenig die bloße Abwesenheit von Normen die Präsenz des Phantastischen verbürgen kann, so wenig entspricht ihm ein Komponieren, das über die Grenze des nichts als Normgerechten nicht

kirchlich gebundenen Orgelmusik. Vgl. Edler, a.a.O., S. 41 ff.; ders., *Wirkungen Luthers auf die Entwicklung der Musik*, in: Luthers bleibende Bedeutung, hrsg. von J. Becker, Husum 1983, S. 53-76.

35 Mattheson, a.a.O., S. 88.

36 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Neudruck, hrsg. von W. Gurlitt (= Documenta Musicologica I/15), Kassel 1958, S. 21 ff.

37 Mattheson, a.a.O., S. 478.

38 Vgl. Schleuning, a.a.O., S. 6-14.

39 Mattheson, a.a.O., S. 88.

40 Kircher, a.a.O., S. 585.

41 Mattheson, a.a.O., S. 88.

hinausgelangt. Haben diejenigen, „welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl“⁴², so gilt auf der anderen Seite: „was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will“⁴³. Die eigentliche Qualität der großen norddeutschen Orgelwerke liegt deshalb weniger in der bloßen Tatsache der bunten Varietät ihrer Normabweichungen, sondern mehr noch in den phantasievollen, nämlich auf keine Regel reduzierbaren, Integrationsverfahren, durch die die wechselvolle Mannigfaltigkeit ihrer kontrastierenden Momente in einen einsehbaren formalen Zusammenhang gebracht wird. Erst im subtilen Zusammenwirken von phantastischer Normdurchbrechung und erneuter struktureller Synthese wird die spezifische Kunst der norddeutschen Orgelmeister gänzlich erkennbar. Sie setzen dabei, und zumal die Generation Buxtehudes und seiner Schüler, ein entwickeltes Repertoire an Spiel- und Satztechniken voraus, die als „Materialien“ (dies der Terminus Matthesons⁴⁴) den konkreten Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit bilden. Zählen dazu, wiederum nach Mattheson, „Intonazioni, Arpeggi, [...], Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci[...], welche alle miteinander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können“⁴⁵, so zeigt sich eindrucksvoll die stilistische wie historische Spannweite der Kontraste, deren ebenso konstruktive wie unschematische Integration die zentrale kompositorische Leistung der norddeutschen Orgeltoccaten ausmacht.

III

Wenn nun erst explizit auf die eingangs angesprochene e-moll-Toccaten von Nicolaus Bruhns⁴⁶ eingegangen wird, so war doch insofern kontinuierlich davon die Rede, als an ihr die charakteristischen Züge der norddeutschen Orgelmusik in gleichsam modellartiger Überprägnanz hervortreten – freilich auch in einem solchen Grade individueller Zuspitzung, der das Exemplarische nahezu wieder aufhebt. Einige analytische Bemerkungen, die aus dem bisher skizzierten Konsequenzen ziehen, müssen an dieser Stelle genügen.

Wie kaum eine andere entspricht die e-moll-Toccaten in ihrer Gesamtdisposition, von der mit dem eingebürgerten fünfteiligen Schema (Toccaten – Fuge – toccatenhafter Mittelteil – Fuge – Toccatenschluß) nur ein höchst mechanischer Begriff vermittelt wird, Matthesons Kennzeichnung der Gattung als einer aus „verschiedenen Stücken“⁴⁷, d. h. den eben angeführten „Materialien“, die sich bei Bruhns nahezu sämtlich wiederfinden lassen.

42 Ebenda, S. 88.

43 Ebenda, S. 478.

44 Ebenda, S. 478.

45 Ebenda, S. 477.

46 Zugrundegelegt wird folgende Ausgabe: Nicolaus Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972 (Edition Breitkopf Nr. 6670), S. 6-13. – Zur (großen) e-moll-Toccaten vgl.: W. Wolffheim, a.a.O. (s.o. Anm. 3), S. 58f.; A. Pirro, a.a.O. (s.o. Anm. 5), S. 1329 f.; Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 8) Kassel 1958, S. 134 f.; W. Apel, a.a.O. (s.o. Anm. 1), S. 620 f.

47 Mattheson, a.a.O., S. 477. – Vgl. Schleuning, a.a.O., S. 72 (Anm. 187), der eine Zuordnung der Bruhnschen e-moll-Toccaten zu den von Mattheson genannten „Stücken“ vornimmt. Die folgende tabellarische Übersicht stimmt damit nur zum Teil überein.

Tabellarische Formdisposition der Toccata

T. 1- 20	Anfangsteil		
	T. 1- 5	c	„Intonatio“
	6- 10	$\frac{18}{16}$	„Passaggi“ über Orgelpunkt
	11- 12	c	„Adagio“
	12- 20	$\frac{12}{8}$	„Arioso“ („Pastorale“) mit Kadenz
		c	
T. 21- 80	„Fuga“ 1 mit „Zwischen-Final“	c	
T. 81-131	Mittelteil		
	T. 81- 90	c	Orgel-Rezitativ („Arioso“ mit „Passaggi“)
	90- 94	$\frac{12}{8}$	„Adagio“ („Siciliano“)
	95-111	$\frac{6}{8}$	Harpeggio
	112-132	$\frac{3}{2}$	„Sinfonia“ mit freier „Ciaccona“ (Adagio - Presto)
		c	Kadenz (Adagio)
T. 132-154	„Fuga“ 2 („Fantasia“)	$\frac{12}{8}$	
T. 155-161	„Final“	$\frac{24}{16}$	

Resultiert daraus einerseits der Eindruck einer gleichsam stückwerkhaften „Fragmentierung“ der Form, wie sie von Matthesons Forderung des Nicht-recht-aneinander-Hangens⁴⁸ allerdings auch nahegelegt wird und die Pirro von einer „etwas ruckhaften“, „atemlosen“ „Folge von Ereignissen“ sprechen läßt⁴⁹, so drängt sich andererseits – womöglich noch unabweisbarer – die gegenläufige Erfahrung einer immanenten Folgerichtigkeit auf, die einer ebenso unbekannteren wie einleuchtenden Regel zu gehorchen scheint. Vielleicht nirgendwo eindrucksvoller als im Mittelteil mit seiner Kette quasi von „Charakterstücken“, die Willy Apel nicht zu Unrecht als „Szenen“ eines „höchst spannenden Dramas“ bezeichnet hat⁵⁰.

Der Beginn (T. 81 ff.) ex abrupto mit auftaktig angesprungener, rhythmisch gestauter Quarte und daraus sich lösender rascher Akkordbrechung – Muster eines Mattheson'schen „abentheurlichen Toccaten=Schwärmers“⁵¹ – wird zum Katalysator eines weitgespannten Bewegungsablaufs, der doch ständig auf diesen Beginn zurückbezogen bleibt. Zunächst im aufgebrochenen, wie improvisiert erscheinenden Rahmen eines passagendurchsetzten Instrumentalrezitativs, das dennoch, vor allem durch die emphatisch ausgekosteten Quintsextakkorde und die Sequenz in D-dur (T. 86 ff.), stabile Konturen erhält, dann sich beruhigend und Gleichmaß gewinnend in einem überraschend eintretenden, rhythmisch wie harmonisch (durch die Quintschrittsequenz)regulierten Siciliano (T. 90 ff.), der die auftaktige Quarte motivisch verfestigt und

48 Mattheson, a.a.O., S. 88.

49 Pirro, a.a.O., S. 1329.

50 W. Apel, a.a.O., S. 621.

51 Mattheson, a.a.O., S. 222.

in einem auskomponierten Echo gleichsam verschwindet. So unvermutet nun, nach einer exakt bestimmten Pause, das 17taktige Arpeggio (T. 95 ff.) anhebt, so sehr ist es in den Gesamtverlauf integriert: in der Regelmäßigkeit der Akkordbrechungen wie in der rhythmischen Vereinheitlichung an die vorausgegangenen Takte anknüpfend, denen auch die repetierten Achtelfolgen (vgl. vorher T. 83 und 88 sowie die Oberstimme des Siciliano) zu entstammen scheinen, repräsentiert es in einer widersprüchlichen Mischung von Ostinatheit und Bewegung den lyrischen Ruhepunkt der Toccata, ohne deshalb den fortschreitenden Zug des Ganzen zu beeinträchtigen, an dem es insbesondere durch die Rücklenkung nach e-moll einen wesentlichen Anteil nimmt. Die eingetretene Beruhigung des Satzverlaufs wird wieder aufgehoben im letzten Abschnitt des Mittelteils (T. 112 ff.), der in Satztechnik und pathetischer Geste an die Einleitungssinfonien zeitgenössischer Kantaten gemahnt. Zugleich handelt es sich um eine Rückkehr zum Spannungsniveau des eröffnenden Orgelrezitativs, dessen Auftaktigkeit wie dessen Alternieren von Stauung und Bewegungsauslösung in schlußkräftiger Steigerung wiederaufgegriffen wird. Erscheint das Mittel der Stauung besonders exponiert in den (auf einem zweistimmigen Gerüstsatz der Außenstimmen beruhenden) Synkopenakkorden, die sich als „abruptio“ im Sinne der Figurenlehre verstehen lassen und durch Chromatik wie Sequenzierung bei gleichzeitiger Ambituserweiterung (von einer Terz bis zu zwei Oktaven plus Terz) jene Spannung aufbauen, die dann im „Presto“ und den nachschlagenden Akkorden zum Austrag kommt, so wird die Schlußkräftigkeit noch bedeutend unterstützt durch den latenten Ostinato-Charakter der Baßstimme, der sich bereits in den Schlußtakt des Arpeggios ankündigte und dann offen – gleichsam als freie Ciaconna – zutage tritt, während die repetierten Achtelnoten der abschließenden Kadenzpassage (T. 126 ff.) noch einmal auf die Satzstruktur des Arpeggio zurückweisen.

Es entsteht insgesamt – bei aller unvorhersehbarer Phantastik eines fünffachen Wechsels von Takt- und Satzart auf dem engen Raum von 50 Takten – eine übergeordnete Dreiteiligkeit von impulsgebenden, fortsetzenden und schließenden Taktgruppen, die in Kontrast wie Vermittlung durch ein variables Netz von Beziehungen einander zugeordnet sind. Nimmt man nun noch die (ebenso unreglementierten, aber nicht zu überhörenden) Querverbindungen hinzu, die diesen Mittelteil mit den übrigen Abschnitten der Toccata ins Verhältnis setzen – hingewiesen sei hier nur auf die rhythmische Evolution des Orgelrezitativs aus den freien Schlußtakt der 1. Fuge und auf die direkten Verbindungen zwischen dem Siciliano und dem zweiten Zwischenspiel der zweiten Fuge (insbesondere T. 142 ff.) –, so wird der hohe Grad an interner, tendenziell zyklischer Organisiertheit sichtbar, mit der die einzelnen „Stücke“ in den Gesamtzusammenhang eines ebenso kontrast- wie beziehungsreichen Formprozesses integriert werden.

Die schon innerhalb des Mittelteils hervortretende zyklische Vielfalt der Satzarten und Ausdruckscharaktere reproduziert sich auf höherer Ebene in der Gesamtanlage der Toccata als eines tendenziell mehrsätzigen Gebildes, das sich Elemente unterschiedlicher Gattungen und Stilbereiche anzuverwandeln vermag. Das Gegenbild zur wechselhaften Fülle des Mittelteils liefern in dieser Hinsicht die beiden fugierten Abschnitte; freilich nicht im Sinne einer starren Oppositionsbildung von „freiem“ und „gebundenem“ Stil, sondern in einer subtilen wechselseitigen Annäherung, die das eine zur Voraussetzung des anderen werden läßt. Die erste Fuge dürfte dabei noch am ehesten der Vorstellung eines strikten, von den übrigen Satzteilen abgehobenen kontrapunktischen Satzes entsprechen, aber auch in diese sind Momente eingelassen, die sie zu ihrem toccatenhaften Umfeld in konkretere Beziehung setzen. Vier Punkte seien hier in aller Kürze genannt. 1. Als Permutationsfuge mit doppeltem Kontrasubjekt von besonders regelhaf-

ter, ja nahezu ans Mechanische grenzender Faktur, bildet sie das komplementäre Gegenstück zu den freien Abschnitten, die daraus ihrerseits einen wesentlichen Teil ihrer Legitimation beziehen. 2. Dem Wechsel der einzelnen „Stücke“ in den freien Teilen korrespondiert in der ersten Fuge der ausgeprägte Gegensatz zwischen dem lamentoartigen, ricercharhaften Thema (das dem expressiven Typus der „fuga pathetica“⁵² angehört) und dessen agilem, kanzonenhaftem Kontrasubjekt – ein Gegensatz, in dem zugleich die beiden charakteristischen Traditionsstränge der Gattungsgeschichte gleichsam mitkomponiert sind⁵³. Die beiden letzten Punkte beziehen sich 3. auf den in der norddeutschen Orgelmusik eher seltenen Fall einer *direkten* Ableitbarkeit des Fugenthemas aus dem Anfangsteil der Toccata, hier aus den chromatischen Spitzentönen des ersten Taktes, und 4. auf die insbesondere vom Kontrasubjekt ausgehenden Tendenzen zu motivischer Auflockerung des Satzes, die im weiteren Fortgang Konsequenzen nach sich ziehen.

Behauptet sich indessen, trotz all dieser Berührungspunkte, die erste Fuge als eigenständiger Formabschnitt von strenger Gebundenheit, so zeigt der zweite fugierte Abschnitt (T. 132 ff.) eine eigentümliche, aber dem Phantastischen wohl angemessene Mischung gebundener und freier Elemente. Sein Thema, das durch Quintrafmen und Chromatik mit dem Thema der ersten Fuge, durch den punktierten Rhythmus mit dem Siciliano des Mittelteils in Verbindung steht, wirkt wegen seiner irregulären Rhythmik wie ein kapriziös verfremdetes Exemplar jener gigueartigen Fugenthemen, die nicht selten den Abschluß norddeutscher Toccaten markieren⁵⁴. Das Irreguläre setzt sich fort in der Anlage der Fuge, die unter drei Durchführungen nur eine vollständige enthält und sich weit mehr an den motivisch-konzertanten Entwicklungsmöglichkeiten ihres punktierten Kopfmotivs interessiert zeigt – so insbesondere in ihrem zweiten Zwischenspiel (T. 141 ff.), das wie eine Engführung beginnt, aber sich im weiteren Fortgang als motivisches Spiel mit dem rhythmisch verschränkten Themenkopf zu erkennen gibt und in einer, erneut an den Siciliano erinnernden, Quintschrittsequenz ausläuft. Folgt darauf (T. 145) eine letzte Durchführung, so übernimmt darin das Kopfmotiv, wie schon andeutungsweise vorher, auch die Rolle des beibehaltenen Kontrapunkts, um dann in dreifacher Abstufung den Ausklang der Fuge (oder besser: Fantasia) herbeizuführen.

Der Neigung zu motivischem Komponieren und, damit zusammenhängend, zu zyklischer Abrundung gehorcht auch das abschließende „Final“ der Toccata, das deutlich resümierenden Charakter trägt und in vielfacher Anspielung an vorhergegangene Stationen – die stauenden Septakkorde und Orgelpunkte des Anfangsteils, die auftaktigen Quartfiguren des Orgelrezitativs und, wiederum in dreifacher Bekräftigung, an den Kopf des zweiten Fugenthemas – erinnert, dessen markant punktierte Gestalt, im Wechsel von Auf- und Volltaktigkeit, bis zuletzt die motivische Basis bildet.

Bruhns, der „Romantiker“? Sicherlich nicht. Aber doch – durch seine sozial- und gattungsgeschichtliche Position wie vor allem durch die ästhetischen und strukturellen Implikationen seines Komponierens – ein Stück des langwierigen Prozesses, den die selbständige Instrumentalmusik und die ihr zugehörige Idee der großen Form bis zu ihrer vollständigen Emanzipation zu durchlaufen hatte.

52 Vgl. Stefan Kunze, *Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier*, in: *Bach-Interpretationen* – W. Blankenburg zum 65. Geburtstag gewidmet, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 74-93, hier: S. 79.

53 Vgl. D. Kämper, a.a.O. (s.o. Anm. 22), insbes. S. 73 ff.

54 Vgl. St. Kunze, a.a.O., S. 86-90.