

Durch Besetzungsgleichheit und thematische Rückbeziehung der Doxologie zum Psalmbeginn erreicht die gesamte Komposition somit zum Ende hin eine innere Geschlossenheit, die sich im folgenden bis zu den beiden Vespern Mozarts nachweisen läßt.

Im nachhinein betrachtet hat sich letztlich die von Heinrich Schütz im Jahr 1645 in seinem Glückwunschgedicht geäußerte Vermutung bestätigt, „daß [seines] Namens Ruhm in Deutschland bald angehn...wird“. Johann Rosenmüller hat seinen festen Platz in der Musikgeschichte gefunden: als nicht zu unterschätzender Vermittler zwischen der italienischen und deutschen Musikkultur in einer Zeit des stilistischen Umbruchs, insbesondere aber wegen seiner in Venedig entstandenen Psalmvertonungen, welche diese Gattung um einen ebenso bemerkenswerten wie relevanten Beitrag bereichert haben.

Die Organistenprobe — Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert

von Reinhard Schäfertöns, Berlin

Einleitung

Bei kaum einem anderen Instrument spielt die Improvisation eine so große Rolle wie bei der Orgel. So können die überlieferten Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem norddeutschen Raum — trotz ihrer unbestreitbaren Originalität und stilistischen Höhe — nicht allein die Bedeutung rechtfertigen, die die Orgelmusik dort in dieser Zeit hatte. Vielmehr muß davon ausgegangen werden, daß ein Schwerpunkt der Produktion eben nicht auf dem Gebiet der Komposition, sondern der Improvisation lag.

Eine Möglichkeit, Einblick in die Improvisationspraxis der Organisten zu nehmen, stellen die Berichte über Organistenproben dar. Sie gingen im allgemeinen der Stellenvergabe voraus und beinhalten die Prüfung der Kandidaten zur Feststellung ihrer Eignung bzw. einer qualitativen Reihenfolge. Diese Berichte werden durch theoretische Zeugnisse ergänzt, die die Anforderungen an Organisten beschreiben, wobei festzustellen sein wird, daß Anspruch und Realität zunehmend auseinandergehen. Beide zusammen ergeben eine wichtige Vervollständigung des Bildes der norddeutschen Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

Theoretische Zeugnisse

Ein bemerkenswertes Dokument für das Orgelspiel im 17. Jahrhundert ist die Antwort, die der Danziger Organist Johann Jacob Hamischer am 29. Juli 1673 auf die Frage der Stockholmer St. Jakob-Kirchengemeinde gab: „Was soll ein guter Organist beim Orgelspielen leisten können“¹? Diese Frage war allen Bewerbern um die frei gewordene Organistenstelle zugegangen, und Hamischers Antwort hatte zur Folge, daß er gewählt wurde. Dort heißt es: „Die puncta, so ein rechtschaffener Organist wissen soll und muss, sind folgende:

- 1) Sol er auf einen jedweden Tonum Musicalem so ihme von verständigen Musicis aufgegeben wird, ein Praeludium manualiter und pedaliter wissen zu spielen.
- 2) Sol er gelernt haben einen jedweden Choral oder Kirchen-Psalm, so ihm fürgeleget wird, per fugas, wie es gebräuchlich, in manuali et pedali [...] zu tractiren.
- 3) Muss ihm von verständigen Musicis ein Thema einer Fuge vorgegeben werden, welches er dann zum wenigsten mit 4 Stimmen ex tempore muss elaboriren können“².

Diese ersten drei Anforderungen (Praeludium, Orgelchoral und Fuge) können als zentrale Punkte des gottesdienstlichen Orgelspiels zusammengefaßt werden. Da grundsätzlich improvisiert wurde, hält Hamischer es für notwendig, zusätzlich zu diesen quasi technischen Voraussetzungen auch die Frage der Angemessenheit zu erwähnen:

„5) So kombt auch einem Organisten zu, dass er die Sonn- und Festtage wol in acht nimbt, nemblich dass er sich in die Zeit schickt, dass er nicht allezeit lustige, sondern auch liebliche bewegliche, und der heutigen Italienischen Manier gleiche Sachen macht“³. Maßstab für den Affekt der choralgebundenen und freien Improvisationen ist demnach der Charakter des jeweiligen Sonntages, der durch seine Einbindung in das Kirchenjahr gegeben ist und festliegt. Ihm hat sich der Organist unterzuordnen. Das Mittel hierfür ist die moderne, ausdrucksbetonte Musiksprache, die — aus der Vokalmusik italienischer Herkunft stammend — die Möglichkeiten der Affektdarstellung zunehmend auch in die instrumentale Improvisation transportiert. Das bedeutet, daß neben die oben genannten Fertigkeiten die Beherrschung der musikalischen Poetik und Rhetorik als Voraussetzung für angemessenes Orgelspiel tritt.

Ein weiterer Punkt, der in der Folgezeit immer wichtiger werden wird, ist das Generalbaßspiel:

„4) Muss er den Bassum Generale, welcher eine Compositio extemporanea ist, mit 4 Stimmen rein wissen zu spielen, massen an solchen absonderlich wegen der andern musick viel gelegen, indem er bald einem einzuhelffen, bald dem andern nachzugeben, ja in Mangel eines tüchtigen Directoris selber zu dirigiren notwendig verstehen muss“⁴. Deutlich beinhaltet das Generalbaßspiel auch die Fähigkeit zur Ensemblelei-

¹ Tobias Norlind, *Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mußte*, in: *SIMG* VII (1905/1906), S. 640.

² Ebda., S. 640.

³ Ebda., S. 640.

⁴ Ebda., S. 640.

tung im Rahmen der kleinbesetzten, vokal-instrumentalen Musik, die traditionell vom Organisten ausgeführt wurde und sich durch die Verwendung des Generalbasses von der Chormusik unterschied, die der Cantor mit dem Schulchor im Gottesdienst aufführte⁵. Darüber hinaus scheinen die Kenntnisse im Generalbaßspiel ein wichtiger Hinweis darauf gewesen zu sein, ob der jeweilige Kandidat auf dem neuesten musikalischen Stand war. So heißt es bei Hamischer weiter: „Es muss der General Bass nicht etwa aus einem alten Salpeter genommen, sondern von einem wackern und wolverständigen Musico aus einem tüchtigen und kunstlichen dazu itzigen Zeit wohlbekannten und berühmten Authore erlesen, und dem Organisten fürgeleget werden, daraus dann berühmte Musici bald sehen und hören können, was er kann und vermag“⁶.

Es werden im weiteren Fertigkeiten im Violinspiel und der Komposition sowie die Fähigkeit, kleinere Schäden an der Orgel selbst zu beheben, genannt. Die organistische Praxis kann demnach vereinfachend in zwei hauptsächliche Bereiche unterteilt werden: das gottesdienstliche Orgelspiel und die Beherrschung des Generalbasses.

Diese Anforderungen bleiben im 18. Jahrhundert im Prinzip erhalten, wie eine Definition Johann Matthesons aus der *Grundlage einer Ehrenpforte* von 1740 belegt: „Ein Organist ist ein kunstreicher Kirchen-Diener und starcker Clavierspieler, der die Composition verstehe, Choralgesänge mit ihren Vorspielen, Fugen und allerhand geziemend angenehmen Veränderungen, auszuzieren; zu Figuralstücken aber den Generalbaß fertig und rein zu schlagen weiß zum Preise des Allmächtigen und zur Andachtserweckung der Zuhörer“⁷. Was die theoretischen Voraussetzungen betrifft, so hatte Mattheson schon in seiner *Exemplarischen Organistenprobe* aus dem Jahre 1719 Kenntnisse der elementaren Grundlagen der Musik gefordert: „Wie viel Intervalla in einer Oktava befindlich/ und wie mancherley sie sind? denn die muß ein Organist bey jedem Psalm gebrauchen und verstehen. Man frage ihn: Wie vielerley tonus minor sey? Wie mancherley die Octava? Auf wie viel Arten man die Tertiam majorem & minorem, die Quartam, die Quintam &c nach ihrer Größe und Gestalt ansehen könne? Denn mit diesen Sachen hat ein Organiste und General Baßiste alle Tage die Hände voll“⁸. Wesentlich an diesen Forderungen nach musikalischen Grundlagenkenntnissen ist ihr Praxisbezug: Sie sind nicht Selbstzweck oder rein repräsentative Gelehrsamkeit, sondern unverzichtbar für die tägliche Berufspraxis des Organisten — allein in dem zitierten Ausschnitt findet sich dieser Hinweis zweimal.

Im Jahr 1758 beschreibt Jacob Adlung die Anforderungen, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts maßgeblich waren: „Es wird aber ein jeder Examinator selbst einsehen, daß ordentlicherwise ein Organist in der Stadt und auf dem Lande zu examiniren sey 1) im Choralspielen, wozu auch die Vorspiele gehören; 2) im Generalbaß mit und ohne Zahlen, im gemeinen Baßzeichen und nach der Transposition; 3) in der Fertigkeit bey

⁵ Zum Thema Organistenmusik versus Cantorenmusik vgl. Dieter Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*, Berlin 1965, S. 19ff.

⁶ Norlind, S. 640.

⁷ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. XXXII.

⁸ Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten = Probe Im Artikel vom General-Bass*, Hamburg 1719, S. 112.

Handsachen; 4) sonderlich in der Fantasie, da man bey wichtigen Bedienungen die Ausführungen der Fugensätze, Concerten und dergleichen auch nicht zu vergessen hat. Aber bey jedem Theile muß auch die Theorie mit untersucht werden"⁹. Hier wird zum ersten Mal zwischen der rein spieltechnischen Fertigkeit (Punkt 3 — „In gewissem Sinne [...] könnte man das Handstück die Etüde in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts nennen"¹⁰) und der — zusätzlichen — Fähigkeit zum Improvisieren (Punkt 4) unterschieden. Dies bedeutet, daß die selbstverständliche Gleichsetzung von Orgelspiel und Improvisation des 17. Jahrhunderts im 18. nicht mehr ohne weiteres gilt. Vielmehr werden beide als voneinander unabhängige Bereiche formuliert.

Der große Bedeutungsverlust, dem die organistische Praxis im 18. Jahrhundert ausgesetzt war, konnte zwangsläufig nicht ohne Folgen für das Niveau des Orgelspiels bleiben. Vielmehr verkam es zur weihvollen Geräuschkulisse bzw. zur Begleitung für den Gemeindegang. Diese Einschränkungen wurden jedoch — selbst von Musikern — nicht als Mangel empfunden, sondern entsprachen einem sich zunehmend durchsetzenden Ideal, das größere Kunstfertigkeit auf der Orgel regelrecht verpönte. Johann Abraham Peter Schulz schrieb 1790: „Was bedarf man eigentlich mehr auf Orgeln? Alles, was nicht simpler Choral ist, wird auf der Orgel leicht zu musikalischer Gaukeley, die an heiliger Stätte die Andacht stört, und die Aufmerksamkeit von Gott und der Religion ab-, und auf die luxuriösen Künsteleyen eines sogenannten Orgelspielers zieht. Nicht zur Ohrenbelustigung, sondern zur Begleitung des erhabenen einfachen Choralgesanges ist die Orgel geschaffen, um [...] durch ihr majestätisches, volles, harmonisches, heiliges Tönen die Empfindungen der Andacht und der Religion zu erhöhen. Diese Kraft liegt in dem Instrument selbst, und es gehört wenig Kunst und Fertigkeit dazu, um darauf einen simplen Choral zu spielen"¹¹. Der 1754 an der St. Johannis-Kirche in Lüneburg angestellte Telemann-Schüler Christoph Schmügel wird daher — nicht trotz, sondern vielmehr wegen seiner großen Virtuosität — mit der Geringschätzung seiner Umgebung konfrontiert. In einem Brief schreibt er, „daß man nemlich nach mich, wann ich auch wie ein Engel spielete, gar nicht früge, indem man mit einem geistlichen Liede zufrieden sey, und solte ich ein besser Brod für mich wissen, so würde man mich gar nicht halten"¹².

Beispiele

Im Jahre 1637 wurde in Leipzig eine Organistenprobe um die Stelle an St. Nikolai abgehalten. Die Modalitäten der Wahl sind sehr genau überliefert: Nach dem Probespiel, dem der Bürgermeister, der Rat der Stadt sowie der Kantor und andere Sachverständige beiwohnten, gab der Bürgermeister sein Votum ab, über das der Rat abzustimmen

⁹ Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 813.

¹⁰ Willi Kahl, Art. *Etüde*, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1610.

¹¹ Gerhardt Hähne, *Johann Abraham Peter Schulz' Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes*, in: Carl Dahlhaus/Walter Wiora (Hrsg.), *Musikerziehung in Schleswig-Holstein*, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* XVII), S. 59.

¹² Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist*, Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* XXIII), S. 184.

hatte. Der Kantor hatte lediglich die Möglichkeit, eine Beurteilung — mündlich oder schriftlich — abzugeben, stimmberechtigt war er jedoch nicht¹³. Im Falle der Probe von 1637, an der von den vier Bewerbern um die Stelle nur zwei teilnahmen (Daniel Weixer und Zacharias Eckhart, beide aus Nürnberg), lautet die Beurteilung des als Gutachter herangezogenen Thomaskantors Tobias Michael, sie seien beide „vor Organisten wohl zu gebrauchen, in specie aber ist H. Weixer der tabulatur sehr wohl mächtig und thuet es hierinn dem andern zuvor, incliniret mehr zu der Italiänischen alß zu der Niederländischen Manier.

H. Eckhart hat gute resolvirte und geschwinde Hände und eine feine Art zu coloriren und zu variiren und thut es hierinne dem andern zuvor, incliniret mehr zu der Niederländischen als zu der Italienischen Manier.

Beide brauchen den Bass. continuum zur genüge und daß man mit ihnen fortkommen kan.

Den Choral und eine fugam oder sugeto zu führen und zu variiren thut es H. Eckhart dem andern zuvor.

Aufm Pedal ist noch bei keinem perfection, können aber durch fleißige Übung beide darzu kommen.

Was den Verstand zum Werke, daßelbe zu stimmen, die Fußton zu unterscheiden und hierdurch die Stimmen zusammenzuziehen und darmit zu variiren ahnlanget, kan in so kurzer Zeit von jedem nicht erforschet werden.

Doch hat man soviel merken können, weil H. Eckhart allbereit vor dieser Zeit ein feines Wercklein unter Händen gehabt, daß er der Register allbereit mächtiger und dieselben zu gebrauchen geübter sei¹⁴.

Dieses Urteil ist in vielerlei Hinsicht interessant. So finden sich zwar wesentliche Anforderungen des Orgelspiels — Orgelchoral, Fuge und Generalbaß — wieder, spielen jedoch eine untergeordnete Rolle im Vergleich zur Einschätzung der verschiedenartigen stilistischen Orientierungen der beiden Bewerber: Eckhart war der bessere Improvisator, allerdings im Stil der Koloristen bzw. der niederländischen Schule. Moderner gab sich da Weixer, der, im Tabulaturspielen versierter, wahrscheinlich mit den neuesten Werken aus Italien vertraut war. Darüber hinaus waren beide im Pedalspiel nicht sehr geübt, woran allerdings kein Anstoß genommen wurde. Wer, außer bestellten Organisten an großen Orgeln, hätte auch im 17. Jahrhundert die Möglichkeit gehabt, sich im Pedalspiel zu üben? Folglich gestand man den Organisten zu, sich erst in der Berufspraxis darin zu vervollkommen.

Eckhart war, nach dem Urteil Michaels, zweifellos der geeigneterer Bewerber, was die Punkte Berufserfahrung, Improvisation, gottesdienstliches Orgelspiel und Handhabung der Register angeht. Daß sich der Leipziger Rat dennoch für Weixer entschied, hatte demnach keine fachlichen Gründe. Vielmehr wird die Tatsache, daß Weixer ursprünglich Kaufmann gewesen war, sich „folgend mehr auf die Musik gelegt hatte“¹⁵ und eine stattliche Sammlung deutscher und italienischer Orgeltabulaturen

¹³ Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs I: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, S. 150.

¹⁴ Ebda., S. 151

¹⁵ Ebda., S. 150.

besaß, die er mit sich nach Leipzig brachte, ausschlaggebend gewesen sein. Außerdem war er vielen vornehmen Bürgern schon vor seiner Bewerbung bekannt und hat so gewiß mehr Fürsprecher gehabt als seinen letzten Lehrer Samuel Scheidt, der ihn mit den Worten, die Leipziger Herren „werden keinen bessern Mann zu ihrem Dienste haben als denselbigen“¹⁶, empfahl.

Die wohl bedeutendste Organistenprobe des 17. Jahrhunderts fand im Jahr 1655 an der Hamburger St. Jacobi-Kirche statt und beinhaltete die Prüfung des schon damals berühmten Schütz-Schülers Matthias Weckmann. In seiner *Organistenchronik*, die Johann Mattheson später als Vorlage für die *Grundlage einer Ehrenpforte* benutzte, beschreibt Johann Kortkamp das Probespiel: „Wie nun die Reihe an ihm zu spielen, fantasirte er im vollen Werk den Thon, auß welchem die aufgegebene Fuga war, so primus tonus sollte sein, war aber mit tertie toni vermischt und war wunderbahz zu tractiren. (...) Hernach tractirt er das geistliche Kirchen-Liedt, so ihm aufgegeben: ‚An Waßerflüssen Babilon‘ p. auff 2 Clavir. (...) Er spielt erstlich anfangs den Choral gantz schlecht und einfeltig, daß der gemeine Mann, so die meisten in der Kirche wahren, verstehen konten. Hernach hat er ihn fugenweiße tractirt und durch alle Transposition geführt, so das er auch gar durch die Semitonia ging und ist zu verwundern gewesen, wie er sich mit Geschicklichkeit wieder in den natürlichen Ton gefunden“¹⁷. Ein wesentliches Novum ist die hier vorgenommene Unterscheidung in eine schlichte und kunstreiche Art des Choralspiels, die beide ihren Ort im Gottesdienst haben, da die Musik in der Kirche auch für den „gemeinen Mann“¹⁸ verständlich sein müsse.

Nachdem die Punkte Fuge und Choral abgeschlossen waren, ging es nun an den Generalbaß: „Hirnegst muste er mit H. Schopen ein Violin-Solo machen, umb zu vernehmen, wie er in den General-Baß berühmt wehre. Mann kann leicht gedenken, daß der H. Schope ihn gerne hette ein Fehler zu machen gesehen, auff daß sein Sohn Albert Schop [ein Mitbewerber Weckmanns, d. Verf.] der beste in dem Stück mögte zu loben sein. Allein¹⁹ es glückte über Verhoffen den H. Weckmann“²⁰. Hierzu ergänzte Johann Mattheson in der *Grundlage einer Ehrenpforte*: „Also legte ihm Schope, der Vater und hamburgische Raths-Musikant, eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellet war, daß Schope mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Tact überhüpfte. Dieser aber merckte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne, und rief Schopen zu: Der Herr verfehlet einen Tact! Schope wurde selbst hierüber bestürzt und beschämt; zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder anfangen, und es vollführten“²¹.

Man muß Johann Schop gar nicht, wie Kortkamp und Mattheson, Unredlichkeit unterstellen. Vielmehr handelte es sich bei seiner Taktauslassung um eine wirkungsvolle, wenn auch nicht gerade sehr anständige Methode, gleichzeitig mit dem General-

¹⁶ Ebda., S. 150.

¹⁷ Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik. Eine Quelle zur Hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* Bd.33, Hamburg 1933, S. 205f.

¹⁸ Edler, S. 43.

¹⁹ Im Original: Alles

²⁰ Krüger, S. 206.

²¹ Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 397

baßspiel die Ensembleleitung zu prüfen, worum es ja letztlich ging. Kortkamp betont diesen Aspekt ausdrücklich: „Er ließ sehen und hören, daß er Gehör und Judicium hette, so woll gewohnet mit delicaten Italiener umzugehen, als auch wohl gewohnet, lauren und nachgeben“²². Dieser Satz muß dahingehend verstanden werden, daß Weckmann in der Lage war, allein mit seinem Gehör (denn er konnte ja nur die Generalbaßstimme einsehen, die man im 17. Jahrhundert häufig als Partitura bezeichnete) die auf italienische Manier reich verzierte Violinstimme zu verfolgen, gegebenenfalls zu warten (lauren = lauern) und im Tempo nachzugeben.

„Auch muste er eine Motete des seel. H. Hieronymo Praetorio auß dem Bass tractiren, 6 vocom und nachgehens auff 2 Clavir variiren. Zu letzt und zum Beschluß in volen Werk eine lustige Fuge. Wie diese zu Ende, gratulirten ihm seine Urtheiler und rühmten seine Probe, die außer ordinair were gewesen, und St. Jacob von Gott beglückt wehre mit einem Künstler, der Gott und Menschen dienen konte“²³. So schließt Kortkamps Bericht.

Die vorletzte Aufgabe — das Improvisieren einer Motette allein aus dem Baß — ist eigentlich für den Zeitpunkt der Probe schon etwas altertümlich und muß als individuelle Kunstfertigkeit Weckmanns angesehen werden. „Das hatte er nun schon bey Schützen gelernt, und ging wohl ab“²⁴. Diese besonderen Fähigkeiten eines der besten Schüler von Heinrich Schütz wollten sich die Hamburger Juroren nicht entgehen lassen. Davon abgesehen repräsentiert die Probe Matthias Weckmanns — sowohl in ihrer Vielseitigkeit als auch in ihrem Niveau — in herausragender Weise den Stand der norddeutschen Orgelmusik in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Auch wird gerade hier deutlich, wie wenig man aus den überlieferten Orgelkompositionen eines Virtuosen allein auf dessen Kunstfertigkeit schließen kann.

Schon rund fünfzig Jahre später haben sich die Inhalte maßgeblich gewandelt. Wiederum in der *Grundlage einer Ehrenpforte* beschreibt Johann Mattheson die Organistenprobe des von ihm hochgeschätzten Christoph Raupach an der St. Nikolai-Kirche zu Stralsund 1703: „Bey derselben Probe wurden unserm Anwerber etwa 8. Gesänge vorgegeben, selbige, mit unterschiedenen Veränderungen, ex tempore durchzuführen, welches er auch bewerkstelligte, und sich nach eines jeden Gesanges frölichen oder traurigen, ernsthaftten oder muntern Worten richtete. Hiernächst wurde er, bey einer auf der Orgel angestellten vollständigen Musik, im Generalbaß versuchet, und man führte ein Paar Kirchenstücke von seiner Arbeit auf. Kurtz, die Probe ging so glücklich von Statten und vergnügte die Zuhörer dermassen, daß er (...) die schriftliche Bestallung (...) empfing, ehe er noch 17. Jahre alt war“²⁵.

An diesem Bericht fällt zunächst auf, daß ein bislang zentraler Punkt, nämlich die Fuge, fehlt. Dies ist mit Sicherheit kein Versäumnis Matthesons, der überaus genau berichtet und gewiß nichts ausgelassen hätte, was Raupachs Kunstfertigkeit hervorheben würde. Vielmehr war die Fuge schon zu diesem Zeitpunkt entbehrlich, zumal

²² Krüger, S. 206.

²³ Ebda., S. 206.

²⁴ Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 397

²⁵ Ebda., S. 285.

Raupach auf dem Gebiet des Choralspiels offenbar Ungewöhnliches leistete: Er variierte die ihm vorgegebenen Gesänge nach ihrem textlichen Gehalt, was eine deutliche Weiterentwicklung der Anpassung der Orgelimprovisation lediglich an den Charakter des Sonntages im Kirchenjahr bedeutet (siehe die Hamischer-Antwort, Punkt 5). Die Methode, die Raupach dabei anwendete, findet sich, von ihm selbst dargelegt und vollständig zitiert, im 25. Kapitel des *Vollkommenen Capellmeisters* von Johann Mattheson. Nicht nur die Wahl der Register und die Verteilung der Stimmen auf die Manuale und das Pedal werden dort vorgeschlagen, sondern sogar Hinweise auf das Tempo und die Arten der Figurationen gegeben. Die große Zahl der in der Probe zu variierenden Gesänge kann daher als Indiz für die große Ausdrucks-Bandbreite, die Raupach zur Verfügung stand, gewertet werden.

Besonders rühmt Mattheson Raupachs größere Improvisationen im Stile der Kuhnauschen Programmsonaten, die dieser vortrug, um „denjenigen, welche nur allein die gantz-einfältige Melodien der Orgel zu achten und anzuhören pflegten, dennoch zu beweisen, daß durch rechtschaffenes, zum Inhalt der Worte sich schickendes Präludiren, und durch eine künstliche Variation, es sey nun freudig, ernsthaft oder traurig, die Andacht bey ihnen wirkklich besser könne erweckt und unterhalten werden, als durch die gantz-einfältige Melodie des Chorals allein“²⁶.

Man muß sich klarmachen, daß dieser Art der Improvisation ein vollständiger Wechsel der stilistischen Zuordnung vorangegangen sein muß: An die Stelle des Kirchenstiles ist der der großen Gattung des Cammer-Stils zugehörige „Stilus Phantasticus“²⁷ getreten. Und gerade die Beherrschung dieses Stils reiht den Organisten Raupach für Mattheson in die Reihe der wirklichen Musiker ein, ergänzt noch durch seine ausdrücklich erwähnte Fähigkeit zur Komposition (von der in früheren Beispielen nicht die Rede war, da sie für die Ausübung des Organistenberufes schlicht nicht notwendig erschien). Auch sind die Raupachschen Improvisationen in Hinblick auf die Forderungen Johann Abraham Peter Schulzens (s. o.) interessant, der ja am Ende des 18. Jahrhunderts nur noch die einfach begleitete Chormelodie für zulässig hielt und jegliche darüber hinausgehende Kunstfertigkeit verurteilte.

Insgesamt ist die Figur Raupachs geeignet, den neuen Organistentypus des 18. Jahrhunderts zu exemplifizieren: Er tritt als gelehrte Künstlerpersönlichkeit auf²⁸, die sowohl in der Lage ist, zu komponieren als auch ihre Kunstfertigkeit wissenschaftlich zu begründen. Das eigentliche organistische Handwerk scheint demgegenüber nebensächlich. Der althergebrachte Kirchenstil wird verdrängt durch den Kammerstil, in welchem der Ausdruck gegenüber der Satzstruktur vorrangig ist.

Der 1739 in seiner Heimatstadt Wilster angestellte Organist Hans Welms brachte dem zuständigen Rat anstelle einer in Wilster durchgeführten Probe das Zeugnis seines Lehrers, des berühmten Glückstädter Hoforganisten Johann Conrad Rosenbusch, bei, in dem dieser über folgende Prüfung berichtet: „Wohlgedachter Monsieur Welms

²⁶ Ebda., S. 287

²⁷ Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre oder desselben Zweyte Eröffnung*, Hamburg 1717, S. 137

²⁸ Raupach hat später für Mattheson über die Musik im frühen Christentum geschrieben sowie eine Abhandlung über die Bestimmung der Musik. Vgl. Hans Gunter Hoke, Art. *Raupach*, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 50f.

mußte also zuerst ex tempore eine Modulation ex Modo majori E anfangen und hernach in dem Modo minori F schließen, zweitens: den zu dem Ende von mir aufgegebenen Choral Ach Gott vom Himmel sieh darein, mit vielerley variation und Mouvements, wie auch Veränderung der Claviere in dreien unterschiedenen Transponierten Modis tractieren. drittens: Den Modum minore C ergreifen die Tonarten durchgehen und in dem Modo Majori A cadencieren. Sogleich aber weiter fort Modulieren und in dem Modo minori D finalisieren. viertens: Den Glauben [= Chormelodie *Wir glauben all an einen Gott*, d. Verf.] aus denen dreyen Modis Molli by C. D. E. auf gleiche Art wie im zweyten Punct erwehnet worden tractieren. fünftens: Eine freye Fantasie ex Modo Mayori A auf dreien Clavieren ausführen²⁹. Dieses Dokument ist insofern interessant, als es zwar einerseits aufgrund seiner Terminologie geeignet ist, auf musikalische Laien wie z. B. Ratsmitglieder einen großen Eindruck zu machen, andererseits aber keine weiteren Qualifikationen Welms' ausweist als die Punkte freie Improvisation, Choralspiel und Modulation. Die ehemals zentralen Anforderungen Generalbaß und Fuge fehlen, stattdessen wird Welms' „galante Habitude, so er in dieser Wissenschaft und Composition erlanget“, betont und daß „bey fortwährender Übung sein in Ihm gelegtes Talent und sein Ihn ohnedem schuldigen Ruhme zu vergrößern capable sein wird“³⁰. Auch hier drängen sich, wie schon bei der Beurteilung Raupachs durch Johann Mattheson, Wissenschaft und Komposition gegenüber dem handwerklichen Können in den Vordergrund. Nachdem Welms noch von dem Glückstädter privilegierten Orgelbauer Johann Hinrich Klapmeyer bezüglich seiner Kenntnisse im Orgelbau und ihrer Instandhaltung geprüft worden war, wurde er in Wilster angestellt.

Immerhin hatte sich Welms aufgrund des Zeugnisses seines Lehrers einer regelrechten Organistenprobe entziehen können. Das gleiche hatte auch der Telemann-Schüler Niemeyer gehofft, als er sich 1766 in Hadersleben als Organist bewarb. Zwar hatte ihm sein Lehrer „Geschicklichkeit auf dem Claviere³¹“ und Kompositionsunterricht bescheinigt. Er wurde dennoch geprüft, wobei sein Prüfer, der Advokat Knoblauch, lediglich dadurch als musikalische Kapazität ausgewiesen war, daß er „bey Lebzeiten des vorigen Organisten Koch bey allen solennen Musiquen und Concerten zum Clavier = Spielen invitiret und hinzugezogen worden ist“³². Er gab Niemeyer folgendes Fugenthema³³:



Notenbeispiel 1

²⁹ Otto Neumann, *Eine Organistenprüfung (1739) in Glückstadt (Holstein)*, in: *Mf* 7 (1954), S. 71

³⁰ Ebda., S. 71.

³¹ Edler, S. 196.

³² Ebda., S. 196.

³³ Mitgeteilt in: ebda., S. 196.

Arnfried Edler weist zu Recht auf die Motivbeziehung zum Thema der G-dur-Orgelfuge (BWV 541) von Johann Sebastian Bach hin, wobei „seine kurzatmige und simpel sequenzierende Beschränktheit den gewaltigen Abstand zum Vorbild demonstriert“³⁴. Dessenungeachtet war Knoblauch offenbar Bach-Kenner.

In der Beurteilung heißt es unter anderem, Niemeyer habe „die ihm vorgelegte General = Bässe nach Arien und Rezitativen ungemein accurat gespielt und deren Dissonanzen regelmäßig aufgelöset, so daß vorgenannter Herr Knoblauch, welcher nachmahls Gelegenheit gehabt hat des Candidati Spielart und seine Application der Finger privatim auf dem Clavier weiter zu hören und zu proben, unter anderen gegen uns insgesamt mit der größten Gewißheit versichert, daß man kaum ein geschickteres Subjectum für die Kirche und zur Privat = Information der Kinder bekommen werde“³⁵. Hier wird die eigentliche organistische Qualifikation ganz offen neben die zum Privat-Unterricht gestellt, was einen deutlichen Hinweis auf das veränderte Berufsbild des Organisten gibt: Die kirchlichen Aufgaben sind für die wirtschaftliche Absicherung eines Stelleninhabers längst nicht mehr zureichend, vielmehr müssen weitere Einkünfte wie die aus privatem Klavierunterricht hinzukommen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts konnte der Organistenberuf — mit wenigen Ausnahmen — nur noch als Nebenbeschäftigung wahrgenommen werden. Die Folge hiervon war, daß bei den meisten Stellenvergaben gar keine Organistenproben mehr durchgeführt wurden. In den meisten Fällen genügte die Versicherung, daß es sich bei dem Aspiranten um einen „eingebornen, zunftmäßig gelernten und gesitteten Menschen“³⁶ handele, wie der ab 1793 in Glückstadt tätige Musiker Georg Joachim Semler, der neben den beiden Organistenstellen der Stadt auch noch das Amt des Stadtmusikanten versah. Als 1799 in Mölln bekannt wurde, daß zur Vergabe des Organistenpostens eine Probe durchgeführt werde, traten von den ursprünglich neun Bewerbern sechs zurück³⁷. Das Thema der ex tempore auszuführenden Fuge lautete³⁸:



Notenbeispiel 2

Konnte das Thema der Haderslebener Probe (s. o.) wenigstens noch mit Bach verglichen werden (wenn auch nicht gerade sehr vorteilhaft), so besteht dieses Thema nur noch aus zwei Akkorden im Verhältnis Tonika — Dominante, die in gebrochenen Drei- bzw. Vierklängen erscheinen und durch ihre Rhythmisierung der ganzen zu improvisierenden Fuge ein kleingliedriges und für die Gattung Orgelfuge äußerst un-

³⁴ Ebda., S. 196.

³⁵ Ebda., S. 196.

³⁶ Ebda., S. 111.

³⁷ Vgl. ebda., S. 199.

³⁸ Mitgeteilt in: ebda., S. 199.

typisches Gepräge geben. Hier hat die ursprünglich zentrale Aufgabenstellung der Organistenprobe eine größer kaum denkbare Entfernung zu der Tradition erreicht, die sie eigentlich repräsentieren sollte.

Zusammenfassung

Sowohl die theoretischen Zeugnisse als auch die Beispiele konkreter Organistenproben aus dem 17. und 18. Jahrhundert ergeben folgendes Bild der Entwicklung der Orgel-improvisation: Waren ihre stilistischen und technischen Voraussetzungen im 17. Jahrhundert noch weitgehend an kontrapunktischen Satztechniken einerseits und der Generalbaßpraxis andererseits orientiert, gewinnt im 18. Jahrhundert demgegenüber der Affektgehalt an Bedeutung, der sich zunächst dem Charakter des jeweiligen Sonntages, später dem Text des bearbeiteten Chorals anpaßt. Dadurch wird die technische Seite der Improvisation in den Hintergrund gedrängt zugunsten ihres Ausdrucks.

Neben diese gleichsam innermusikalischen Entwicklungen tritt die Beschränkung der Orgel auf die Begleitung des Gemeindegesanges, die der selbständigen Orgelmusik und damit -improvisation die Grundlage entzieht, so daß sie in den Organistenproben — wenn sie denn überhaupt noch stattfinden — fast keine Rolle mehr spielt. Wird weiterhin versucht, das traditionelle Niveau aufrechtzuerhalten, erstarren die Aufgabenstellungen entweder in überholten Formen (wie der Fuge) oder werden zum reinen Selbstzweck ohne jeden künstlerischen oder gottesdienstlichen Bezug (wie die Modulationen). Die Tatsache, daß der Organistenberuf seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nur noch als Nebenbeschäftigung ausgeübt werden kann, läßt die Organistenprobe schließlich hinfällig werden.

Regenwunder und Witwenszene Zur Szenengestaltung in Mendelssohns „Elias“

von Erich Reimer, Köln

Wie aus dem Mendelssohn-Schubring-Briefwechsel bekannt ist, verband sich für Mendelssohn mit der Wahl des alttestamentlichen Elias-Stoffes die Idee, den Text des geplanten Oratoriums „dramatisch“ einzurichten. Nachdem er Schubring bereits in einem Brief vom 2. November 1838 gebeten hatte, in den Textentwürfen „das dramatische Element noch prägnanter“ durch „Rede und Widerrede, Frage und Ant-