

Scheidemann oder Tunder?

Zu Klaus Beckmanns Aufsatz im Schütz-Jahrbuch 1999

MICHAEL BELOTTI

Im *Schütz-Jahrbuch* 1992¹ hat der Schreiber dieser Zeilen die Choralfantasien der Pelpliner Tabulatur untersucht und die Verfasserschaft Heinrich Scheidemanns gegen die Zweifel bisheriger Forscher, insbesondere die von Klaus Beckmann vorgenommene Neuzuschreibung an Franz Tunder², verteidigt. Eine wesentliche Rolle spielte dabei der Vergleich mit Wendungen und Bearbeitungstechniken in den Magnificat-Fantasien Scheidemanns. In seinem neuesten Beitrag zur Diskussion um die Verfasserfrage hat nun Klaus Beckmann³ versucht, glaubhaft zu machen, dass einige der in der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 unter Scheidemanns Namen überlieferten Magnificat-Zyklen in Wirklichkeit Kompositionen Tunders seien. Nach allem, was wir über Alter, Repertoire und Provenienz dieser wertvollen Quelle erkennen können⁴, hat diese Annahme nur sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Ze 1 enthält im letzten Drittel einige datierte Niederschriften, aus denen hervorgeht, dass die weiter vorne stehenden Magnificat-Bearbeitungen 1640 oder früher aufgezeichnet wurden. Franz Tunder hatte zu diesem Zeitpunkt seine Lübecker Organistenstelle noch gar nicht angetreten, Spekulationen über eine spezielle Lübecker Magnificat-Tradition sind damit als voreilig zu betrachten. Für kein einziges Stück der Tabulatur ist Tunder als Verfasser genannt oder durch Konkordanzen nachweisbar; dagegen überliefert sie herausragende Beispiele der Orgelkunst der Hamburger Meister Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius sowie des Braunschweigers Delphin Strunck. Schriftkundliche Hinweise⁵ sprechen dafür, die Quelle in Braunschweiger Kirchenmusikerkreisen anzusiedeln, wo man über die aktuelle Hamburger Orgelmusik bestens informiert war. Von den musikalischen Beziehungen zwischen den beiden Städten zeugen u. a. Orgelabnahmen in Braunschweig durch Hamburger Organisten sowie Widmungen von Orgelkompositionen an den Braunschweiger Herzog durch Hieronymus und Jacob Praetorius.

Ze 1 ist zweifellos als Sammelhandschrift anzusprechen, wenngleich mit einem deutlichen Schwerpunkt auf der Orgelmusik Scheidemanns. Dass sich zusammenhängende Blöcke von Werken eines Komponisten ergeben, ist nichts Ungewöhnliches und widerspricht dem

- 1 Michael Belotti, *Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen*, in: Sjb 14 (1992), S. 90–107.
- 2 Franz Tunder, *Zwei Choralfantasien*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1991.
- 3 Klaus Beckmann, *Scheidemann oder Tunder? Echtheitsprobleme bei sechs Choralfantasien in den Pelpliner und Zellerfelder Orgeltabulaturen*, in: Sjb 21 (1999), S. 77–97.
- 4 Beschreibung und Inhaltsverzeichnis durch Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 7–10.
- 5 Ibo Ortgies hat in seinem Aufsatz *Die Wolfenbütteler Handschrift „Der 128 Psalm a. 5. H. J. Br.“* „Ein Autograph Matthias Weckmans?“, in: Concerto 89 (1993/94), S. 22–31, auf die Übereinstimmung der Schriftzüge von Ze 1 und der Wolfenbütteler Tabulatur des „H. J. Br.“ (= H. Jordan Brunsvigiensis) aufmerksam gemacht. Die von ihm mit Vorbehalt gegebene Identifizierung des Schreibers mit Matthias Weckmann muss jedoch als äußerst unsicher gelten.

Sammlungscharakter der Tabulatur nicht. Die Magnificat-Reihe durch alle acht Töne ist keineswegs als eine willkürliche Zusammenstellung von Versen verschiedener Komponisten zu betrachten. Die bei fast jedem Zyklus anzutreffende Signatur „HS“ oder „HSM“ zeigt an, dass dem Schreiber ein Komplex mit Magnificat-Zyklen vorlag, der den Namen Scheidemann trug. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich bei dieser Vorlage nicht um einen Codex, sondern um einzelne Tabulaturhefte, die jeweils einen oder zwei Zyklen enthielten⁶; dies könnte gewisse Unregelmäßigkeiten in der Beschriftungsfolge erklären. Der Schlussvermerk „Finis | HSM.“ am Ende des *Magnificat II. toni* kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Niederschrift eine, wo nicht autographe, so doch dem Autograph nahestehende Aufzeichnung zugrundelag.

Die zyklische Struktur der Magnificat-Bearbeitungen und die verwendeten Bearbeitungstechniken sind bereits von Werner Breig mustergültig beschrieben worden⁷. Stilkritik kann nicht von einem isolierten Bearbeitungstyp ausgehen, sondern muss den ganzen Zyklus im Auge behalten. Zyklische Formen sind im erhaltenen Orgelœuvre Tunders als Ausnahme zu betrachten; die Baupläne seiner mehrversigen Bearbeitungen von *Auf meinen lieben Gott* und *Jesus Christus unser Heiland*⁸ haben keine Entsprechung in den Zellerfelder Magnificat-Reihen.

Auch die ungewöhnlichen Längenverhältnisse der Verse „auf 2 Clavier“ bieten keinen Anlass zu Zweifeln. Ein Blick auf die Gattungsbeiträge der anderen norddeutschen Sweelinck-Schüler fördert manche Parallelen zutage. Jacob Praetorius, dessen Magnificat-Bearbeitungen vor 1633 entstanden⁹, gewinnt den kurzen Psalmodiemodellen ebenfalls Orgelverse von zum Teil beträchtlicher Länge ab:

<i>Magnificat I. toni</i>	2. Versus („auf 2 Clavier“): 82 Takte Versus „auf 3 Clavier“: 151 Takte
<i>Magnificat II. toni</i>	2. Versus („auf 2 Clavier“): 130 Takte derselbe Vers mit Alternativendung für den VIII. Ton: 155 Takte
<i>Magnificat III. toni</i>	2. Versus („auf 2 Clavier“): 86 Takte

Etwa gleichaltrig mit Scheidemann war Melchior Schil(d)t, dessen *Magnificat I. modi*¹⁰ als 2. Versus eine ausgedehnte Fantasie „auf 2 Clavier“ enthält – in ihrer Länge (183 Takte) und in der Art der Verarbeitung mit den 2. Versus im III. und VI. Ton der Tabulatur Ze 1 vergleichbar.

Nach dem Gesagten besteht kein Anlass, die Verfasserschaft Scheidemanns für die Magnificat-Bearbeitungen der Zellerfelder Tabulatur in Frage zu stellen. Diese Orgelzyklen fassen die satz- und spieltechnischen Möglichkeiten, die den Sweelinck-Schülern zu Gebote stan-

6 Dass die Aufzeichnung in Einzelheften im Bereich der norddeutschen Orgelmusik der Normalfall war, wird durch eine Fülle von Tabulaturhandschriften belegt, die von den Wolfenbütteler, Lüneburger und Lübbenauer Tabulaturen bis hin zu den Manuskripten Gottfried Lindemanns (der wichtigsten Quelle für Buxtehudes freie Orgelwerke) reichen. Die Zusammenfassung in Sammelhandschriften stellt demgegenüber eine zweite Überlieferungsstufe dar.

7 Breig (wie Anm. 3), S. 57–77.

8 Franz Tunder, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974 (4/1985), Nr. 7 und 11.

9 Die Magnificat-Bearbeitungen des Petri-Organisten liegen seit kurzem erstmals in einer vollständigen Ausgabe vor: Jacob Praetorius, *3 Praeambula – Magnificat-Bearbeitungen*, ergänzt und hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000. Zur Datierung siehe das Vorwort, S. VI.

10 Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Köln 1968, Nr. 4, S. 27–54.

den, in einer mustergültigen Synthese zusammen. Auch die anonym aufgezeichnete Fantasie im VIII. Ton fügt sich stilistisch in diese Reihe ein. Sie kann als Höhepunkt Scheidemannscher Bearbeitungskunst betrachtet werden.

Der Bericht des Nekrologs über Johann Sebastian Bachs Orgelimprovisation in der Hamburger Katharinenkirche, wo er „den Choral: An Wasserflüssen Babylon [...] aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführte“¹¹, liefert einen späten Beleg dafür, dass die Kunst der Choralfantasie wesentlich durch das Orgelspiel zur Vesper, in der das Magnificat einen wesentlichen Bestandteil bildete, geprägt wurde¹². Die Kürze des Psalmtons regte dazu an, die Melodie nicht nur einmal als Hauptstimme herauszustellen, sondern sie sequenzierend auf verschiedenen Tonstufen darzubieten oder in unterschiedlichen Mensuren einzusetzen. Schon die Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus und Jacob Praetorius kennen dieses Verfahren. Die Halbverse werden dabei nicht immer im ganzen zitiert, sondern in ihre Bestandteile aufgespalten, die eigene Durchführungen bekommen können (dabei spielt das Initium der zweiten Vershälfte eine besondere Rolle). Damit ist die Grundlage für die Fragmentierungstechnik gelegt. Die Pelpliner Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* lassen sich so als Versuche erklären, den Reichtum der Bearbeitungstechniken, die auf die Psalmverse angewendet wurden, an einer deutschen Chormelodie zu erproben. Es ist nicht zu übersehen, dass sie in der Verarbeitung der Choralzeilen teilweise andere Wege beschreiten als die allgemein als Scheidemanns Werk anerkannte Choralfantasie *Jesus Christus unser Heiland*. Ebenso deutlich – und auch von Beckmann nicht bestritten – sind die Verbindungen, die zu den Magnificat-Fantasien der Zellerfelder Tabulatur bestehen.

In Klaus Beckmanns Analysen wird den kontrapunktischen Strukturen in den Pelpliner Fantasien besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Mit einigem Recht verweist er darauf, dass die Techniken des Kanons und des doppelten Kontrapunkts in Tunders Choralfantasien häufig angewendet werden, bei Scheidemann so gut wie nie. Bevor man jedoch ein Werturteil über Scheidemanns Befähigung als Kontrapunktiker fällt, muss der Blick auf das kompositorische Umfeld gerichtet werden. Dabei zeigt sich, dass vor der Mitte des 17. Jahrhunderts kontrapunktische Kunstgriffe in der norddeutschen Orgelmusik keine große Rolle spielen. Selbst der „ernsthafte“ Jacob Praetorius zeigt seine vielgerühmte Meisterschaft in kontrapunktischer „Arbeit“¹³ mehr in der cantablen Stimmführung seiner motettischen Orgelverse. In den für mehrmanualige Ausführung geschriebenen Sätzen wird die polyphone Faktur, nicht anders als bei Scheidemann, schon bald durch solistische Gestaltungen zurückgedrängt. Nach dem Vorbild seines Vaters führt er gelegentlich Themenangeführungen und freie kanonische Bildungen ein, die aber mehr Ausschmückungen des Satzes als wesentliche Strukturmerkmale sind.

11 Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel u. a. 1984 (= Bach-Dokumente III), S. 84.

12 Siehe dazu die Diskussion in MuK 65 (1995) zwischen Wolfram Syré, *Die norddeutsche Choralfantasie – ein gattungsgeschichtliches Phantom?*, S. 84–87, und Michael Belotti, *„Norddeutsche Choralfantasie“ bleibt Begriff*, S. 216 f.

13 So die Charakterisierung bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pfarte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 328–329. Siehe auch Michael Belotti, *Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts*, in: SJB 18 (1996), S. 99–107.

Seit der Jahrhundertmitte ist bei den norddeutschen Orgelmeistern ein zunehmendes Interesse am Kontrapunkt festzustellen. Es könnte mit dem Auftreten Matthias Weckmanns zusammenhängen, der 1655 Organist an St. Jacobi zu Hamburg wurde. In seinen Orgelversen findet sich eine zuvor nicht gekannte kontrapunktische Durchdringung des Satzes. Einige sind als richtiggehende „kanonische Veränderungen“ angelegt. Das Bemühen der norddeutschen Organisten um kontrapunktische Vertiefung findet seinen Höhepunkt in den kontrapunktischen Studien Buxtehudes aus den 1670er Jahren¹⁴.

Sollte tatsächlich ein Zusammenhang zwischen der Pelpliner Tabulatur und der Studienreise des jungen Hasse bestehen, so könnte man an eine Entstehungszeit der Fantasien um 1660 denken. Man hätte es dann mit Spätwerken Scheidemanns zu tun, der gegenüber neuen Tendenzen in der Kompositionstechnik durchaus aufgeschlossen war¹⁵. Diese Erklärungsmöglichkeit wird von Beckmann vehement abgelehnt. Seine Begründung („es sind keine graduellen, sondern kategoriale Differenzen“¹⁶) ist jedoch alles andere als zwingend. Es ist äußerst problematisch, das stilistische Profil eines Tonsetzers in dieser einseitigen Weise von satztechnischen Fragen abhängig zu machen. In der Wahl einer bestimmten Satztechnik für einen Abschnitt macht sich ein Formungswille geltend, der nicht ohne weiteres mit der musikalischen Sprache des Komponisten gleichgesetzt werden kann. Das Augenmerk muss daneben auf die Linienführung und den Charakter der Kolorierung gerichtet werden. Die kolorierten Diskantlinien Tunders sind aus ungleichartigen Elementen zusammengesetzt und stärker gezackt, insgesamt unregelmäßiger und unvorhersehbarer als die Scheidemanns. *Ein feste Burg* und *Allein zu dir* zeigen demgegenüber die bei aller Expressivität fließende und insgesamt ausgewogene Linienführung, wie sie für Scheidemanns Choralkolorierungen charakteristisch ist. Für Nachweise im einzelnen kann auf das *Schütz-Jahrbuch* 1992¹⁷ verwiesen werden.

Sicherlich ergibt die satztechnische Analyse manche Übereinstimmungen mit dem Werk jüngerer Orgelmeister – nicht allein Tunders. Es ist hier der Ort, einen Abschnitt nachzutragen, der im Manuskript meines Aufsatzes von 1992 enthalten war, aber durch ein technisches Versehen entfiel (er wäre auf dort S. 107 oben einzufügen):

Die Pelpliner Fantasien weisen manche Berührungspunkte mit den großangelegten Choralbearbeitungen von Scheidemanns Schüler und Nachfolger Johann Adam Reinken auf. In *An Wasserflüssen Babylon* findet man neben vielen Gemeinsamkeiten in der Figuration virtuose Passagen am Zeilenende und ein mit Echowirkungen durchsetztes Finale wie in *Ein feste Burg*. Die Zeile „da mußten wir viel Schmach und Schand“ könnte in Anlehnung an die Zeile „der mir aus Nöten helfen kann“ aus *Allein zu dir* geformt sein (ihr ist bei Reinken die offenbar in Hamburg übliche, sonst in den Gesangbüchern nicht belegte phrygische Schlusskadenz gegeben). Der Pelpliner Fund rückt die stilistische Verwandtschaft zwischen Scheidemann und Reinken in ein helleres Licht.

Beckmanns Stellungnahme zum Scheidemann-Tunder-Problem hat eine Fülle wertvoller Beobachtungen erbracht, sie konnte aber die stilistischen, quellenkritischen und notations-technischen Argumente, die in der Studie des Verfassers ins Feld geführt wurden, nicht entkräften. Sicherlich wird man das „traditionelle Scheidemann-Bild“, gegen das sich Beckmanns

14 Kerala J. Snyder, *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: JAMS 33 (1980), S. 544–564.

15 Siehe die 1657 datierte *Canzon* in F, ediert in: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke* III: *Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig, Kassel 1971, Nr. 18, S. 35–37; dazu im Vorwort S. IV.

16 Beckmann (wie Anm. 3), S. 91.

17 Wie Anm. 1, S. 99–103.

