

Johann Adam Reinckens „Hortus Musicus“ Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland

von Christine Defant, Kiel

Von Johann Adam Reincken (1623–1722), dem Organisten und Scheidemansschüler, der von 1658 an zunächst als Assistent und dann als Nachfolger seines Lehrers an der Hamburger Katharinenkirche wirkte¹, sind Orgel-, Klavier- und Vokalwerke, aber auch eine gedruckte Suitensammlung für 2 Violinen, Viola da gamba und B. c. überliefert. Obgleich Reincken zu seiner Zeit vor allem als Orgelvirtuose geschätzt wurde², gilt diese Ensemblesmusik heute als sein Hauptwerk. Eine derartige Beurteilung entstand wohl einerseits wegen der geringen Anzahl der erhaltenen Werke für Tasteninstrumente. Andererseits wurde sie aus der Tatsache abgeleitet, daß Reincken die Suitensammlung als einziges seiner Werke unter dem Titel *Hortus Musicus* drucken ließ³. Außerdem spielt noch eine Rolle, daß dieser Druck ein Vorwort an den Leser und „Musices Cultor“ enthält, in dem Reincken seine musikalischen Ziele darlegt und sich zugleich von nicht näher bezeichneten Vertretern einer neuartigen, von den tradierten Grundlagen abweichenden Kompositionsweise distanziert. In diesem Vorwort heißt es:

1. "[...] in DEI O. M. honorem, ad quem merito, tanquam ad fontem omnis boni, omnia nostra cogitata, dicta et facta referimus; tum in illorum gratiam, qui rectam, puram et solidam amant atque exosculantur Compositionem. Hi enim magnopere delectantur [...] quae [qui] nativa gaudent origine, certisque nituntur fundamentis [...].
2. Eo ipso, commodis ac usibus genuinae Musices amatorum atque aestimatorum inservire volui [...].
3. [...] nihil [...] aliud, nisi meras compositiones, harmonias, fugas, contrapuncta et quae sunt his similia [...] sit [...] ridiculum, temere de iis [...], quae [qui] captum nostrum quam longissime excedunt [...] "4

Daß Reincken mit Johann Theile und Dietrich Buxtehude zum norddeutschen Kreis der sogenannten ‚gelehrten Kontrapunktisten‘ zählte, ist mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen⁵. Ebenso ist bekannt, daß gerade in die

¹ Vgl. Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722, Reprint Amsterdam 1964, S. 232–255; ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Nachdruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 292; Geoffrey B. Sharp, Art. *Reincken*, in: *The New Grove*, Bd. 15, London 1980, S. 717–718.

² Christoph Wolff, *Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, in: *Bach-Jb.* 71 (1985), S. 99–118.

³ Jean Adam Reincken, *Hortus Musicus*, Hamburg [1687], Neudruck hrsg. von Johan Cornelis Marius van Riemsdijk, Amsterdam 1886 (= *Noord Nederlandsche Meesterwerken* 13). Vgl. dazu das Vorwort von van Riemsdijk, S. I–IV; Johann Adam Reincken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1982.

⁴ J. A. Reincken, „Benevolo cuius Lectori, et solerti Musices Cultor“, Vorrede zum *Hortus Musicus*, a. a. O., ohne Seitenzahl.

⁵ Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 178–186; Hermann Gehrmann: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Gesamtausgabe*, Bd. 10, s'Gravenhage 1901, Einleitung; Werner Braun, *Zwei Quellen für Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehren*, in: *Mf* 21 (1968), S. 460f.; Kerala Snyder, *Buxtehude's Studies*

Sonaten- und Suitenkompositionen der genannten Meister bestimmte kontrapunktische Probleme als essentielle Satz- oder auch Werkgrundlage eingeflossen sind. In dessen gewinnt man schon bei der Untersuchung von Matthias Weckmanns im selben Umfeld, aber mit Sicherheit wesentlich früher entstandenen Ensemblewerken⁶ zugleich den Eindruck, daß die profunde Kenntnis handwerklicher Möglichkeiten über diese hinaus mit einem umfassenden Wissen um die Musiktheorie und -auffassung der Zeit verbunden gewesen sein muß. Ja, offenbar setzte die Praxis eine solche ‚Gelehrtheit‘ voraus, wenn ein Komponist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als *Musicus perfectus* gelten wollte⁷. Im Blick auf Reinckens Vorwort verwundert es daher auch nicht sonderlich, daß dem *Hortus Musicus* ein Titelkupfer vorangestellt wurde, das diese Haltung widerspiegelt. Das Blatt zeigt die wesentlichen Bestandteile eines mathematisch-theologisch fundierten Musikbegriffes in der Verknüpfung mit dem Symbol einer barocken Gartenanlage⁸ (Abb. 1, S. 130). Daß dieses Frontispiz zumindest nach Reinckens Angaben entworfen wurde, läßt sich den Inschriften auf den Sockeln der beiden vorderen Säulen entnehmen: „Sum[p]tibus — Autoris“.

Das Titelkupfer lenkt die Aufmerksamkeit des Beschauers zunächst auf ein prächtiges Eingangsportal, dessen Gestaltung teils an einen Tempel und teils an eine dreibogige Triumphpforte erinnert. Vom Beschauer aus erhebt sich dieses Portal altarartig auf einem Podest, das über einige Stufen zu erreichen ist. Hinter diesem Gebäude, wieder auf tieferem Niveau, breitet sich der rechteckige, von hohen Mauern eingeschlossene Garten aus. Phantasievoll geformte Beete sind symmetrisch rechts und links eines die Mittelachse betonenden Weges angelegt. Im Zentrum der Gartenanlage wird der Weg von einem Springbrunnen unterbrochen. Von dort aus führt der Weg weiter zu einem rundbogigen Tor, hinter dem die freie Landschaft angedeutet ist. Über dem Tor erhebt sich in der Art barocker Torhäuser ein rechteckiges Türmchen, dessen Spitze von einer Engelsfigur gekrönt wird.

Beginnt man eine Detailbeschreibung und Interpretation dieses Titelkupfers mit dem Portal, so ähnelt der eigentliche Eingang einem auf drei Säulenpaaren ruhenden, kreuzgratgewölbten Langhaus etwa einer Kirche, dem wie eine Art Querhaus rechts und links der Mitte zwei gleichartige Seitenflügel angefügt wurden. Dieses Querhaus ruht auf zwei äußeren Säulenpaaren, die jeweils über die Gewölbeformationen mit den mittleren Säulen des Langhauses verbunden sind. Festzustellen ist daher ein kreuz-

in *Learned Counterpoint*, in: *JAMS* 33 (1980), S. 544–564; Chr. Wolff, *Das Hamburger Buxtehudebild*, in: *MuK* 53 (1983), S. 8–19; Amfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 23), bes. S. 272f.; Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt a. M. 1985, bes. S. 213–221

⁶ Ch. Defant, *Red’ und Antwort. Ein Beitrag zu Matthias Weckmanns Kammermusik*, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel (in Vorbereitung) (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*).

⁷ Zum Begriff eines *Musicus perfectus* im 17. Jahrhundert vgl. Athanasius Kircher, *De Musurgia universalis*, Rom 1650, S. 47. Deutsche Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwab. Hall 1662, Repr. Kassel 1988 (= *Bibliotheca musica-therapeutica. Neudrucke zum Thema Musik und Medizin* 1), S. 72: „[...] ein practicus ist dargegen / der sich allein auf seinen Gehör-sinn verläst / weiß die Ursach seiner Musicalischen Würckung so fern nicht / so fern er diß tractiret [...] ist aber die theori mit der praxi verbunden / so machts einen vollkommenen musicum, der nemlich nicht nur zu setzen weiß / sondern gibt auch von iedem Satz Red und Antwort.“

⁸ Das offenbar einzige Original des *Hortus Musicus* befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin. Zur Emblematisierung vgl. Albrecht Schöne, *Emblematisierung und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, S. 17–59.



Abbildung 1: Johann Adam Reincken, *Hortus Musicus*, Hamburg 1688 (Titelkupfer)

förmiger Grundriß, dem, nach mathematischen Gesichtspunkten konstruiert, die Sockel des Gebäudes eingepaßt wurden. Denkt man an eine Analogie zur Musik, so könnten die Sockel die mathematischen Fundamente der Musik bedeuten, die dem Symbol des Göttlichen, dem kreuzförmigen Grundriß, folgen⁹.

⁹ Wie die Grundrißzeichnung zeigt, werden die Kreuzarme aus insgesamt acht Sockeln gebildet. Vorstellbar wäre, daß hiermit die harmonischen Grundzahlen 1.2.3.4.5.6.—8. gemeint sind, die alle perfekten und imperfekten Konsonanzen

Die Vorderansicht des Portals vermittelt zunächst vor allem Pracht, dargestellt durch korinthische Kapitelle, girlandentragende Engel und einen Blumenfries, der die Mauerteile nach oben abschließt. Diese Pracht wird noch gesteigert durch zwei Medaillons, die an und über einem tonnenförmigen Aufbau über dem Eingang angebracht sind. Auf dem üppig gerahmten unteren Oval sind der Titel, der Inhalt und der Verfasser der vorgestellten Komposition verzeichnet. Das obere, das gleichsam über dem Gebäude schwebt und von trompetenden Engeln gehalten wird, trägt — palmenumkränzt — die Inschrift „Soli Deo Gloria“.

Der Garten der Musik verherrlicht also Gottes Ruhm. Und diese theologische Vorstellung entspricht, ebenso wie die Verbindung mit der Symbolik der Portalfundamente, genau der Musikanschauung der Zeit¹⁰. Man glaubte, in der Schöpfung Gottes eine alle Erscheinungen umfassende und auf mathematisch errechenbaren ‚harmonischen‘ Proportionen beruhende Ordnung erkannt zu haben, die daher sowohl den Makrokosmos, also die Gestirne, als auch in analoger Weise den Mikrokosmos, zu dem die belebte und selbst die unbelebte Natur zählte, bestimme. Aus der Vorstellung, daß der Mensch als Teil des Mikrokosmos denselben Gesetzen unterliege wie die übrigen Erscheinungen der Schöpfung, leitete man etwa seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts¹¹ auch das Phänomen des Affektes ab, also die durch äußere Umstände, wie z. B. auch Musik, ausgelösten Erregungszustände wie Freude oder Trauer, von denen man annahm, sie seien von bestimmten Proportionsverhältnissen abhängig. Daher finden in Reinckens Darstellung auch Allegorien der Affekte ihren Platz. Sie werden versinnbildlicht durch zwei Frauengestalten, die auf den Ecksockeln des durch eine Balustrade abgeschlossenen Querhauses stehen. Überdies fällt auf, daß die Zone der Affekte zwischen der göttlichen und der Fundamentzone, und zwar genau in der Höhe der Autorenangabe, angebracht ist.

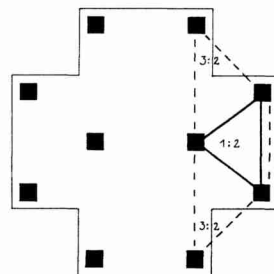
Die Darstellung der eigentlichen Gartenanlage spiegelt dann dieselben Vorstellungen wider. Der Hortus musicus liegt etwa auf der Höhe des Beschauers zwischen hohen Mauern eingefriedet. Offenbar soll er nur über den Haupteingang oder die Fundamente betreten werden, die im Vergleich zu allem anderen so überdeutlich im Vordergrund stehen. Erkennbar ist, daß die schweren Mauern nach maßvoller Planung errichtet

enthalten. In dieses Bild würde auch die Anordnung von fünf Sockeln auf jeder Seite passen, indem sie eine Beziehung von 1 : 2 (Oktave; Mittelsockel und beide Außensockel) sowie 3 : 2 (Quinte; 3 Innensockel — 2 Außensockel) ermöglichen. Das Verhältnis von 1 : 2 : 3 wird bei Andreas Werckmeister noch als *Trias harmonica* behandelt, wobei der theologische Schlüsselbegriff der Trinität mit eingeschlossen ist. Wolfgang Caspar Printz lehnte allerdings diese Definition der Trias ausdrücklich ab und forderte, daß die Trias eine Terz enthalte (4 : 5 : 6). Vgl. auch Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 35ff. u. S. 44.

¹⁰ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, bes. Kap. I.

¹¹ René Descartes, *Musicae Compendium* [1618], Utrecht 1650; ders., *Les passions de l'âme*, Paris 1649, Neuausgabe: *Oeuvres de Descartes*, Bd. 10, hrsg. von Ch. Adam und P. Tannery, Paris 1908, Faks. hrsg. von G. Birkner nach der Ausgabe von 1650, Straßburg [1965]; Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636 (Gekürzte Ausgabe: *Harmonicorum libri XII*, 1648, 1652), Faks. hrsg. von Fr. Lesure, Paris 1963.

Vgl. auch Walter Serauky, Art. *Affektenlehre*, in: *MGG*, Bd. 1, Kassel u. a. 1949, Sp. 113—118; R. Dammann, *Der Musikbegriff*, Kap. IV; U. Scharlau, A. Kircher, Kap. XI.



sind und daß sie Nischen enthalten, in denen vielleicht die Standbilder der berühmten ‚Alten‘ Aufstellung finden. Auch diesen Symbolen einer mathematischen Ordnung und Tradition ist wieder die göttliche Zone überlagert, und zwar in Gestalt von weite- ren Statuen auf den Mauerkronen, unter denen Engel mit Posaunen auszumachen sind. Möglicherweise handelt es sich an der rückwärtigen Mauer auch um Allegorien der Affekte.

Die gärtnerische Anlage zeigt, daß die einzelnen Beete zwar vielgestaltig in der Form, dabei aber immer symmetrisch und wohlgeordnet der Gesamtplanung einge- paßt sind. Dies wiederum entspricht der Vorstellung, daß Ordnung das Urprinzip alles Schönen sei und daher den Menschen erfreue¹². Alles Außerordentliche, so meinte man, sei auf das Ordentliche reduzierbar. Und indem das ‚Sonderbare‘ die Affekte schüre, stelle die Ordnung zugleich eine Balance her. Der Springbrunnen in der Mitte des Gartens spendet offenbar das Wasser — *fons omnis boni* —, das die Blumen zum Blühen bringt.

Reinckens Titelkupfer ist also aus der Kenntnis der wichtigsten Topoi des barocken Musikbegriffes nicht allzuschwer zu dechiffrieren. Doch erhebt sich für den Musik- wissenschaftler die Frage, in welcher Weise der Inhalt der Suitensammlung zu diesem Frontispiz in Beziehung stehen könnte.

Zunächst fällt auf, daß alle sechs Suiten nach einem einheitlichen Formschema gestaltet sind. Wie den Notenbeispielen aus der *Suite Nr. I* zu entnehmen ist, folgen einer langsamen Einleitung eine rasche Fuge und zwei tongetreu identische Soli der ersten Violine und der Gambe. Als Tanzsätze erscheinen *Allemand*, *Courant*, *Saraband* und *Gigue* jeweils mit zwei Wiederholungsteilen. Die Fuge wird innerhalb dieses Sche- mas in allen Suiten, abgesehen von der Motivik und geringfügigen Varianten in der An- lage, immer in derselben Weise streng durchgeführt. Dasselbe gilt auch für die ab- schließende *Gigue*. Hier wandert in jedem Teil ein *Soggetto* entweder regelmäßig sechsmal durch die Stimmen, so daß bei freien Gegenstimmen ein Reihungscharakter entsteht, oder es wird mit Subjekt und Kontrasubjekt regelmäßig und streng wie in der ersten Fuge fugiert. Jeweils im zweiten Teil der *Giguen* erscheint das *Soggetto* oder ge- gebenenfalls auch das Subjekt und das Kontrasubjekt in Umkehrung. Diesen immer gleich streng gearbeiteten Teilen steht eine größere Variabilität der übrigen Sätze gegenüber. Mit Ausnahme der Fugen, die immer dreistimmig mit einem mehr oder minder strengen Basso seguente gearbeitet sind, und selbstverständlich der Soli, ist auch die Stimmenzahl variabel. Die Einleitungen zu den *Suiten Nr. I, II* und *IV* sind dreistimmig mit Basso seguente, die *Suiten Nr. III, V* und *VI* weisen Vierstimmigkeit auf. Außerdem sind die Tanzteile *Nr. I* bis *V* dreistimmig (mit Basso seguente) und nur der Tanzteil der letzten *Suite Nr. VI* zeigt Vierstimmigkeit. Bei den Soli wird eben- falls in der *Nr. VI* als Abschluß ein vierstimmiges *Largo* eingefügt. Die Einleitungs- sätze stehen immer in geradem Takt (vgl. Notenbeispiel 1: *Adagio*, S. 134). Sie sind alle mehrgliedrig, wobei keine wiederholungsartigen Abschnitte auftreten. Offenbar wird im Gegenteil eine Vielfalt an Bewegungsabläufen und rhythmischen Bildungen

¹² R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 56.

angestrebt. Es finden sich Melodiebögen, deren abgespaltene Motive in kunstvollen Varianten weiterverarbeitet werden (III), oder auch eher voneinander unabhängige Satzglieder (I). Bei einer kontrapunktisch regelhaften Setzweise sorgen meist Synkopen, gelegentlich auch chromatische Gänge (IV) für Spannungsmomente. Wenn die Tonart vorgestellt worden ist, werden nicht selten Abschnitte mit reinen Klangfortschreitungen eingeschoben, häufig in der Ausprägung von trillerartigen Wechselklängen (I), oder die Klangfortschreitungen werden durch Spielfiguren verbunden (V). Im ganzen werden die I., IV. und V. Stufe kaum überschritten, und Trugschlüsse (Nr. V, T. 15) bilden die Ausnahme. Es handelt sich also um feierliche Eröffnungen, um das Vorausstellen vielfältiger Möglichkeiten von Bewegung, Rhythmus und Klangverbindungen ohne formalen Zwang.

Deshalb wirkt dann auch der Eintritt der Fugen mit der Strenge ihrer Durchführungen als starker Kontrast (vgl. Notenbeispiel 1: *Allegro*, S. 135). Die Subjekte dieser Fugen sind drei- oder viertaktig, nur in Nr. II wird ein zweieinhalbtaktiges Subjekt verwendet, was zu einer Überlappung mit dem Kontrasubjekt führt. Bei der Motivbildung überwiegen Achtel und Sechzehntel, so daß durch den Akzentstufentakt im Satzverband ein motorischer Duktus entsteht. Alle Fugen stehen im zweiteiligen Taktmaß. Der Ablauf wird in Gruppen zu je drei Durchführungen geregelt. Ein Subjekt a und ein Kontrasubjekt b werden, durch die Stimmen wandernd, mit einer freien Gegenstimme x in Verbindung gebracht. Nach mehreren Durchführungen wird ein halber Takt frei eingefügt, was eine geringe Akzentverschiebung zur Folge hat. Dann wird dieselbe Abfolge wie zuvor fortgesetzt, so daß zum Teil eine fast tongetreue Wiederholung entsteht. Als Ausnahme erscheint in der Fuge I das Glied x nie in den beiden Oberstimmen. In der Fuge IV kommt als quasi Konstante ein Glied c dazu, und Variantenbildungen werden von hier an häufiger. Gelegentlich läuft nun auch der Basso seguente nicht mit der untersten Stimme, sondern er bildet mit der obersten ein Stimmpaar. Generell handelt es sich also bei allen Fugen um ein sehr streng geregeltes Gerüst, in dem nur eine einzige Stimme frei ist, und selbst diese gerät meist zur Variante oder Füllstimme.

Mit den auf die Fugen folgenden tongetreu identischen Soli der 1. Violine und der Gambe endet der Einleitungsteil, und es folgen die Tanzsätze. Indessen ergibt sich allein schon wegen der Zweistimmigkeit kaum eine überzeugende Schlußformulierung, so daß Riemsdijks Ansicht¹³, die Sonaten seien eventuell in der Kirche und die vollständigen Suiten bei weltlichen Gelegenheiten gespielt worden, wenig wahrscheinlich ist. Daß dennoch mit den Soli ein gewisser Abschluß erreicht ist, ergibt sich andererseits aus der Beobachtung, daß die Soli II bis VI, sieht man vom Generalbaß ab, stets im Einklang enden. Nur in Nr. I wird ein sechsstimmiger Dreiklang vorgeschrieben.

Bei den Soli handelt es sich mit Ausnahme von Nr. IV immer um einen einleitenden langsamen Abschnitt, dem dann ein virtuoser folgt (vgl. Notenbeispiel 2: *Solo, Largo-Presto*, S. 136). Die langsamen Teile beginnen gesanglich. Sie können in dieser Weise abgeschlossene, selbständige Einschübe darstellen (I und VI) oder, das motivische

¹³ J. C. M. van Riemsdijk, Vorwort zu *Hortus Musicus*, S. II.

Sonata 1^{ma}
Adagio. J. A. Reincken.

Violino primo.

Violino secundo.

Viola (da gamba).

Bassus continuus.

5

10

Notenbeispiel 1: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Sonata, Adagio, T. 1–12 und 17–19; Allegro, T. 1–9. Reincken zählt die Sonate jeweils als eine Nummer und die Suitensätze fortlaufend. In dieser Weise wird das ganze Werk durchnummeriert, so daß die Sonata der Suite Nr. II als 6^{ta} erscheint usw.

Material weiterentwickelnd, das folgende rasche Spielwerk vorbereiten (II). Die Spielfiguren bestehen dann überwiegend aus regelmäßigen Motivreihen, die gelegentlich beschleunigt (V) oder aufgelockert (III) werden. Da meist ein rhythmisch differenzierter Baß zugrunde liegt, ist wohl kaum an Temposchwankungen in der Art eines

17 Allegro.

Figured bass notation: 6 5 6 6 4 4 # 6 6 7 9 6 7 9 8 7 4 2 3 6 6

Figured bass notation: 6 6 7 9 6 7 9 8 7 4 2 3 6 6

Figured bass notation: 6 6 5 6 7 7 4 8 7 7 6 7 6 4 # 3 7 6 6

Performance markings: a, x, 5b, x(bv), a, b, a, 1 1

Sämtliche Notenbeispiele aus den Werken von J. A. Reincken veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel Buch- und Musikverlag, Wiesbaden.

„Con discrezione“¹⁴ zu denken. In den *Suiten Nr. II* und *IV* erfolgt mit den Soli jeweils der erste Taktwechsel. Als Folge zeigt dann das Solo II im 6/8-Takt ein gigueartiges Spielwerk, und im Solo IV im dreiteiligen Takt verzichtet Reincken überhaupt auf einen raschen Teil und nimmt den Sarabandentypus voraus. In beiden Suiten wird demnach auf den Tanzteil vorausgewiesen, d. h. Einleitung und Tanzfolge sollen als Einheit gesehen werden. Daß in der *Suite Nr. VI* ein vierstimmiges *Largo* in homorhythmischer Verarbeitung den Soloteil abschließt und einen ebenso vierstimmigen Tanzteil einleitet, wurde bereits erwähnt.

¹⁴ Mit der Spielanweisung *Con discrezione* wurden in der Tastenmusik solche Abschnitte versehen, die ohne feste Bindung an den Takt gespielt werden sollten. J. Mattheson spricht von *Con-discrezione*-Abschnitten im Zusammenhang mit dem *Stylus phantasticus* (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 89). In der Kammermusik kommt in Buxtehudes Sonate op. 1/6 ein *Con-discrezione*-Teil als dritter Satz vor (vgl. Ch. Defant, *Stylus phantasticus*, S. 276f.).

Solo Largo. (Adagio.)

Presto.

Notenbeispiel 2: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Solo, Largo-Presto, T. 1–10.

Eigenartigerweise beginnen die Tanzteile fast ebenso frei wie die vorausgegangenen Soli (vgl. Notenbeispiel 3: *Allemand*, S. 137). Der erste Tanzsatz wird zwar als *Allemand* bezeichnet, doch verweisen eigentlich nur das Taktmaß und die Zweiteiligkeit auf den Tanztyp, wobei die beiden Teile auch noch ungleich lang sind. Allenfalls ließe sich die rhythmische Gestaltung des Basses — zumindest größtenteils — noch auf ein Schreiten projizieren. In allen Allemanden werden die Oberstimmen stark koloriert, und die kleingliedrigen Motive erscheinen vielfach im Wechsel zwischen den beiden Violinen, wo sie z. B. auch zu Spielmotiven (III) oder zu Folgen trillerartiger Wechselnoten (V) erstarren können. Die Couranten wirken dann bereits ruhiger und klarer, wengleich auch sie noch nicht streng organisiert sind (vgl. Notenbeispiel 3: *Courant*, S. 137). Melodiezüge und instrumentale Bildungen können durchaus miteinander wechseln. In den Nummern IV und V stehen Allemand und Courant zudem in einem

Allemand 2 da
Allegro.

Courant 3 tia

Notenbeispiel 3: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Allemand, T.1–7; Courant T.1–13.

Variationsverhältnis. Dieses setzt sich in anderer Weise in Nr. V auch noch bis zur Saraband fort, indem die Wechselklänge aus der Allemand auch in der Courant erscheinen und später in der Saraband ihre Entsprechung in einem Pianoanhang finden.

Saraband 4^{ta}

Gigue 5^{ta}
Presto. (Allegro.)

Notenbeispiel 4: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. I, Saraband, T. 1–8; Gigue, T. 1–8.

Noch geordneter als die Courant wird die Saraband behandelt (vgl. Notenbeispiel 4: *Saraband*). Nun ist die Oberstimme gesanglich und gegliedert. In Nr. I wird sogar ein ausgewogenes Schema von viermal vier Takten verwendet. Es zeigt sich also ein satzweiser Abbau der freien Gestaltung, der dann in der Gigue zu dem eingangs beschriebenen Reihungs- bzw. Fugierungsverfahren führt und damit eine Analogie zu den Fugen herstellt.

Die typischen Gigue-Subjekte sind in den *Suiten Nr. I–V* jeweils drei- oder viertaktig (vgl. Notenbeispiel 4: *Gigue* aus *Suite Nr. I*). Mit oder ohne Kontrasubjekte wandern sie entweder reihend oder fugiert durch die Stimmen. Die beiden Teile sind in den Gigen immer gleich lang, und sie unterscheiden sich nur durch die Umkehrung

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: a vocal line (top), a right-hand keyboard line (middle), and a left-hand keyboard line (bottom). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Measure numbers 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17 are indicated above the vocal line. The vocal line features a melodic line with 'a' and 'u' syllables. The keyboard accompaniment consists of rhythmic patterns in both hands. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure (measure 17).

Notenbeispiel 5: J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Suite Nr. VI, Gigue, T.10 bis Schluß.

des Subjektes und gegebenenfalls dann auch des Kontrasubjektes. In Nr. V wird dem Soggetto ein chromatisches Kontrasubjekt beigegeben, nachdem leiterfremde Halbtonschritte auch in den vorausgegangenen Sätzen bereits eine Rolle gespielt haben. Eine Ausnahme in der Themenkonzeption bildet die Gigue der Suite Nr. VI (vgl. Notenbeispiel 5: Gigue aus Suite Nr. VI, Umkehrungsvariante und Schluß), wo in zweimal acht

Takten ein eintaktiger Themenkopf ohne feste Gegenstimme durch die Stimmen wandert. Ordnung und Freiheit werden dadurch in noch komprimierterer Weise als in den anderen Suiten miteinander verknüpft.

Wie aber ist die Gesamtdisposition von Reinckens Suiten aus musikalischer Sicht zu verstehen, und wie ist das Verhältnis der einzelnen Sätze zueinander aufzufassen? Zunächst sieht das Schema in allen sechs Suiten jeweils zwei identische, freie Soli und drei Tänze mit steigender Regulierungstendenz zwischen zwei streng regulierten Sätzen vor. Zwar könnte man die Gigue auch als logische Konsequenz aus der zunehmend regulierteren Folge von Tanzsätzen sehen, doch entsteht durch ihre Verarbeitung gleichzeitig eine Verklammerung mit der Fuge, und wie oben bereits erörtert, besitzen die Soli keine wirkliche Schlußkraft, d. h. der Beginn der Tanzfolge stellt weniger einen Neuanfang dar, als die Benennungen angeben. Die Gesamtheit der Mittelsätze bildet daher eine Einheit, die bei allen individuellen Unterschieden im Gegensatz zu den fugierten Sätzen steht oder in den Rahmen der regulierten Sätze eingespannt ist. Wodurch aber unterscheiden sich die beiden Rahmensätze? Die Tendenz der Giges als Tanzsätze ist selbstverständlich freier als diejenige der Fugen, das zeigt sich auch bei Reincken an der variableren Technik bei den Giges, die mehrfach keine Kontrasubjekte aufweisen, gegenüber den im Kern immer gleichen Fugenabläufen. Doch scheint der Unterschied letztlich weniger im Ablauf oder in der Technik als in der verschiedenartigen Funktion der Gattungen zu liegen. So galten Fuge und Kanon im Barockzeitalter als der perfekte Ausdruck des Rationalen und Architektonischen¹⁵. Und dies kommt selbst noch bei Mattheson zum Ausdruck, wenn dieser bemerkt, die Fuge sei ein „künstliches [kunstvolles] Sing- oder Spielstück“¹⁶, das offenbar im Gegensatz zu einer „Spielmelodie“¹⁷ steht, indem diese „zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemüthsbewegung entbehren kann“. Zu den Spielmelodien zählt Mattheson unter anderen auch die Tänze, wobei er feststellt, daß die Giges auf eine „fliessende und keine ungestüme Art“ zu „Schnelligkeit oder Flüchtigkeit“ zwingen, „etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Bachs“¹⁸. Mit anderen Worten heißt das, die Fuge sei ein kompositionstechnisches Kunststück per se, von hohem Wert, aber im Blick auf eine Gemüthsbewegung eher neutral. Anders die Gigue, deren durchlaufende Dreiachtelbewegung den Hörer im Sinne eines heiteren Einheitsaffektes¹⁹ mitreißen könne.

¹⁵ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 438.

¹⁶ J. Mattheson wird im vorliegenden Zusammenhang herangezogen, weil ältere Lexika wie jenes von Thomas Balthasar Janowka (*Clavis ad Thesaurum*, Prag 1701) oder Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) sich ausschließlich auf die Beschreibung verschiedener Fugenarten beschränken. Bei Mattheson, der in seinem *Capellmeister* die Musik vorwiegend unter dem Aspekt der Melodie und des Affektes betrachtet, hat die Fuge selbstverständlich nicht mehr den Symbolwert wie im 17. Jahrhundert, wo sie als Analogie zur Weltordnung das rationale Prinzip gegenüber dem Formlosen oder Irrationalen vertrat. J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 366, § 1 „Die Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spiel-Stück [...]“; § 2: „Solche Kunst-Stücke werden darum Fugen genennet, weil [...]“ *Capellmeister*, S. 394, § 3: Fugen gehören zu denjenigen Stücken, die „grosse Fertigkeit in der Setz-Kunst“ verlangen. In § 4 desselben Abschnittes verweist Mattheson auf „die besten Verfasser [...], die von der [dieser Art] Music auf eine gelehrte Art geschrieben haben, als nemlich: Zarlino, Penna, Zaccioni, Kircherus, Tevo, Bononcini, Artusi, Berardi und andre“

¹⁷ J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 207, § 30.

¹⁸ J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 227–228, § 102.

¹⁹ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 309ff. Dammann verweist bei seinen Erläuterungen auf A. Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, Merseburg 1687, S. 129–132.

In Reinckens Giges kreuzen sich demnach ein vorwiegend aus der gattungsimmanenten Metrik und Melodik über eine Bewegungsanalogie abgeleiteter Affektcharakter und ein eher affektneutrales Ordnungsprinzip. Im Grundsatz gilt dies für alle Giges der Zeit, doch werden für gewöhnlich die Motive variantenreicher gestaltet und der Ablauf wirkt dadurch weniger starr²⁰. Der Gesamteindruck der Fugen des *Hortus Musicus* wird dagegen von der kunstvoll-strengen Verarbeitungstechnik bestimmt, die bei einer freudigen (Allegroanweisung), aber nicht näher spezifizierbaren Affekttendenz keinerlei andere Assoziationen zuläßt. Berücksichtigt man die architektonische Strenge des Fugenbaues, so wäre es im Blick auf die Musikauffassung des 17. Jahrhunderts und auf Reinckens Anspruch einer „mera compositio“ durchaus denkbar, daß diese Fugen als Prototypen einer nach rationalen Gesichtspunkten gearbeiteten Musik in einem Analogieverhältnis zu der untersten Zone des Eingangsportales auf Reinckens Titeltupfer stünden. Denn ebenso wie die Fugen auf die mathematischen Grundlagen der Musik verweisen, zeigt diese Sockelzone die Proportionen, die den Grundriß des Gebäudes bestimmen und die Fundamente, die das Bauwerk tragen. Aus diesem Symbolcharakter ließe sich gleichzeitig auch erklären, weshalb Reincken für seine Suiteneröffnungen ausschließlich langsame Sätze wählte, wie sie eher doch in der Gattung der Kirchen-sonate am Platze wären: Vielleicht sollte die Aufmerksamkeit des Hörers auf die ‚Reinheit‘ des Fugensatzes gelenkt werden, und dies geschähe durch die feierlich getragene, affektbetonte Einleitung in Analogie zu der Metapher des geschmückten Säulenportals.

Die Frage ist, ob eine solche Deutung zulässig ist und ob sie sich erhärten läßt. Auf jeden Fall müßten sich dann Konsequenzen für die Folgesätze ergeben. Geht man zunächst von der bildenden Kunst und Architektur des späten 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa aus, so weist diese zwei unterschiedliche Blickrichtungen auf. Der eine Maßstab ist die Natur, wie sie besonders in der niederländischen Malerei bevorzugt dargestellt wird. Die andere Richtschnur sind Maß und Zahl, verkörpert in der Bau- und Gartenkunst in Frankreich, Deutschland und Österreich²¹. Hier dominieren als Weiterentwicklung der italienischen Renaissance und des italienischen Barock axial-symmetrische Gliederungen, mathematisch errechnete Proportionen und geometrische Gestaltungsprinzipien. Dazu kommen eine Vorliebe für kapriziöse Ornamentik im Detail und ein illusionistischer Zug im Großen. Der Skulpturenschmuck auf Mauerkronen, in Nischen oder als freistehende Plastik angebracht, zeigt vorwiegend allegorische Figuren. Daß die Kunstäußerungen dieser Zeit nicht zuletzt von den Vorstellungen des zeitgenössischen Weltbildes beeinflußt waren, verdeutlicht ein Zitat von Athanasius Kircher:

²⁰ Werner Danckert, *Geschichte der Gigue*, Leipzig 1924 (= *Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen* 1), bes. Kap. IV.

²¹ Vgl. z. B. Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Oxford 1972, deutsche Übersetzung Stuttgart 1977, Kapitel XX: „Spiegel der Natur: Holland im siebzehnten Jahrhundert“ und Kapitel XXII: „Macht und Herrlichkeit: Frankreich, Deutschland und Österreich, spätes siebzehntes und frühes achtzehntes Jahrhundert.“

„Wir sagen / die Natur aller Ding sei nichts anderster / als eine gemeine / grosse und warhaftige Kunst deß allweisen Schöpfers / und dero selben Kraft / so allenthalben durchtringet / sei nichts anderster / als eine Harmonische Proportion / dadurch alles ordentlich disponiret und erhalten wird / welches auch der einige Ursprung ist aller der jenigen Wunder-Würckungen / so in dem Schos der Natur verborgen ligen“²².

Diese Gedanken, von dem umfassend gebildeten Kircher bereits im Blick auf die Musik geäußert, faßt Andreas Werckmeister vier Jahrzehnte später folgendermaßen zusammen:

„Causa efficiens ist GOTT selbst / darnach die Natur / die Kunst und der Verstand des Menschen. Finis ist die Ehre Gottes / die Anreizung zur Tugend / und zulässige Ergetzlichkeit des Gemüths“²³

Wesentlich war demnach die Vorstellung, daß in Gottes Schöpfung alle Dinge von den harmonischen Proportionen durchdrungen seien. Dem Menschen als Ebenbild Gottes aber sei es gegeben, die göttlichen Zusammenhänge über die Ratio zu erkennen. Daraus wurde abgeleitet, daß es auch für den Komponisten zwingend sei, Gottes Ordnung als höchstes Wertmaß anzulegen. Der musikhörende Mensch aber, gleichermaßen als Ebenbild Gottes und nach den harmonischen Proportionen geschaffen, reagiere, gleich dem Beispiel einer mitschwingenden Saite²⁴, mit Affekt, d. h. die „Wunder-Würckung“ einer „ordentlichen“ Disposition versetze ihn in Erregung, sei es „als Anreizung zur Tugend“ oder „zur zulässigen Ergetzlichkeit“.

Die Anschauung, daß als Folge der analogen Beschaffenheit aller Naturerscheinungen die Natur auch eine Fülle von Beispielen bereithalte, führte besonders in der bildenden Kunst zu einer Vielzahl von idealtypischen Darstellungen, wie sie u. a. auch auf den Titelkupfern von Werken philosophischen oder auch musiktheoretischen Inhalts zu finden sind. Ein Beispiel bietet Kirchers Frontispiz zu seiner 1650 gedruckten *Musurgia universalis*, auf dem das Weltbild in Symbolen und Metaphern dargestellt ist²⁵ (Abb. 2). Bereits 1651 fand ein Ausschnitt dieses Titelblattes Nachahmung als Frontispiz zu Johann Rists *Sabbathischer Seelenlust*²⁶. Ebenfalls bei Kircher²⁷ wird der Kosmos durch eine riesige Orgel dargestellt, mit der Vorstellung, daß auf ihr Gott als Organist wirke. Diese Darstellung wiederum wurde 1666 von Alessandro Poglietti

²² A. Kircher, *Musurgia*, in der Übersetzung von A. Hirsch, a. a. O., S. 252.

²³ A. Werckmeister, *Mus. math. Hod.*, S. 12; bei R. Dammann, *Der Musikbegriff*, wird diese Vorstellung einer Weltenharmonie durch eine Fülle weiterer Zitate belegt.

²⁴ A. Kircher, *Musurgia*, Bd. 2, S. 211 Kircher spricht von zwei räumlich getrennten Saiteninstrumenten (in duobus poly-chordis exactissime concordatis). Wenn ein Instrument angerissen werde, gebe das andere, unberührte, genau denselben Ton wieder. Übertragen auf das Verhältnis von Mensch und Musik soll der Vergleich ausdrücken, daß Mensch und Natur nach denselben Prinzipien der harmonischen Proportion geschaffen seien, und daß dadurch ein Kontaktverhältnis bestehe. Vgl. R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 248.

²⁵ Das Titelkupfer zeigt die Weltkugel in der Mitte als Symbol des Makrokosmos (Tierkreiszeichen). Der obere Bereich wird der himmlischen Sphäre zugeordnet, in deren Zentrum sich das Symbol der Trinität befindet. Das untere Drittel der Darstellung zeigt die irdische Natur (Berge, Wasser, Feuer, Mensch). Und die unterste Zone wird von der Schmiede des Pythagoras beherrscht. Eine Fülle von Zeichen und Symbolen ermöglicht die Dechiffrierung dieses Titelblattes als Metapher für die *Musica coelestis*, die *Musica mundana* und die *Musica instrumentalis*. Vgl. R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 406–411

²⁶ Johann Rist, *Sabbathische Seelenlust*, Lüneburg 1651

²⁷ A. Kircher, *Musurgia*.

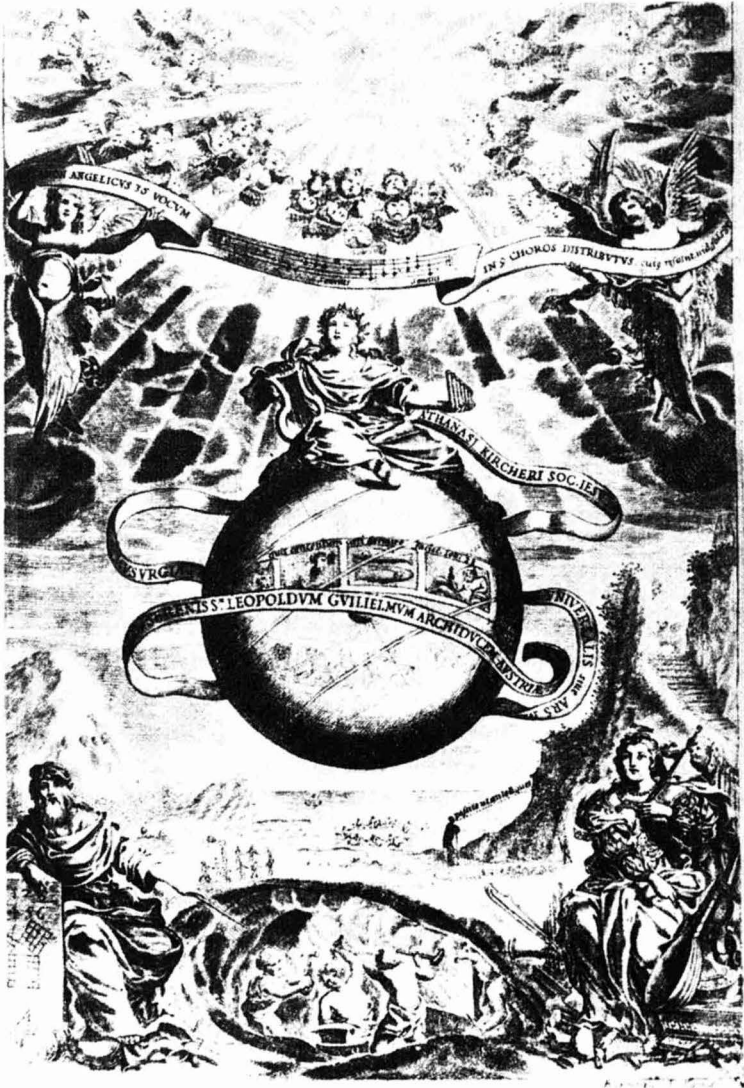


Abbildung 2: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650 (Frontispiz)

für seine Orgelschule²⁸ übernommen. Andere ‚Embleme‘ zur Versinnbildlichung der Weltenharmonie waren das Monochord oder die Harfe. Von derartigen Titelblättern abgesehen, wurde aber auch in lehrhafter Absicht z. B. die ‚irdische und die himm-

²⁸ Alessandro Poglietti, *Compendium oder kurtzer Begriff und Einführung zur Musica*, 1666, Ms. überliefert im Benediktiner-Chorherrenstift Kremsmünster, Regenterei L 147. Die Abschrift eines Poglietti-Traktates fand sich in Reinckens Nachlaß. Dazu: Max Seiffert und Hermann Gehrman, vgl. Anm. 5, Friedrich Wilhelm Riedel, Art. *Poglietti*, in: *The New Grove*, Bd. 15, London 1980, S. 19. Die Abschrift zählt zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges.

lische Musik' dargestellt, Blätter, in denen Mensch, Natur, kirchliche und himmlische Sphäre durch eigene Zonen getrennt erscheinen. Aufschlußreich ist Sigmund Theophil Stadens Kupferstich von 1658, auf dem die Verbindung der himmlischen Zone mit der irdischen durch drei auf ein von Musikanten getragenes Monochord gerichtete Strahlen dargestellt wird²⁹ (Abb. 3).

Eine Verbindung des barocken Naturbegriffes mit der Musik wird zudem in den Titeln mancher Ensemblewerke, die nicht allzu lange vor oder nach Reinckens *Hortus Musicus* entstanden sind, sichtbar. Zu denken ist etwa an Esaias Reusners *Musicalischer Blumenstrauss* von 1673, an Johann Jakob Walthers *Hortulus violinicus chelicarum modulationum floribus curioso amoenus* von 1687 (nach Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564–1759 angezeigten Musikalien*, Bd. 2, Leipzig 1902, verschollen), an Johann Caspar Fischers *Musicalisches Blumen-Büschlein* von 1698 (neuer Titel der 2. Auflage von *Les Pièces de Clavessin* von 1696) und an den 1695 in Hamburg gedruckten *Giardino del piacere, overo Raccolta di diversi Fiori Musicali* des Flensburger Organisten Johann Friedrich Meister. Doch auch schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts finden sich Titel wie *Lust- oder Venusgarten* z. B. bei Hans Leo Haßler 1601 bzw. 1617. Und gerade für die Organisten war vielleicht auch Girolamo Frescobaldis Titel *Fiori musicali* (1635) nicht ohne Bedeutung.

Die Benennung einer Suitensammlung als *Hortus Musicus* steht damit zunächst durchaus in der Tradition musikalischer Titel bei Werken mit einem vorwiegend unterhaltenden oder auch schmückenden oder geschmückten Inhalt. Für gewöhnlich zeigen dann allerdings solche Gebrauchssammlungen keine aufwendigen Titelblätter, sondern sie begnügen sich, wie z. B. die mit wenigen Blütenornamenten verzierte Titelseite von Meisters *Giardino* zeigt, mit dekorativen Elementen, die den Charakter des Werkes kennzeichnen. Hieran gemessen, deutet nun freilich Reinckens aufwendiges Titelkupfer mit der Allegorie eines prächtigen, aber nur dem Eingeweihten zugängigen Gartens, der Gottes Ehre gewidmet und mit einer Vielzahl von Metaphern versehen ist, in keiner Weise auf ein speziell unterhaltendes oder zerstreues Werk voraus. Auf jeden Fall aber macht das Blatt — dem Kenner im späten 17. Jahrhundert offenbar durchaus noch verständlich — durch seine emblematisch verschlüsselte Darstellung auf Reinckens musiktheoretisches Wissen und auf die Art seines Musikverständnisses aufmerksam. Gleichzeitig wird damit allerdings an die Tradition symbolhafter oder allegorischer Titelbilder zu theoretischen Schriften angeknüpft. Und bei solchen Titelkupfern handelt es sich meist, wie am Beispiel von Kirchers Frontispiz zu den *Musurgia* zu sehen ist, zugleich um Darstellungen, die sich in sinnbildhafter Weise auf den Inhalt des betreffenden Werkes beziehen. Es wäre deshalb für einen so ‚gelehrten‘ Organisten wie Reincken gewiß vorstellbar, daß er bereits mit dem Titelblatt seines *Hortus Musicus* auf die im Vorwort postulierte Absicht, „meras compositiones, harmonias, fugas, contrapuncta et quae sunt his similia“ vorzustellen, hingewiesen

²⁹ Sigmund Theophil Staden, *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik*, Nürnberg 1658 (Einblattdruck in Großformat), Ausschnitt, wiedergegeben bei R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. XI.



Abbildung 3: Sigmund Theophil Staden, *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik*, Nürnberg 1658 (Einblattdruck in Großformat: Ausschnitt)

hätte. Doch geben andererseits auch die immer wieder gleiche formale Anlage der Suiten und vor allem die Begrenzung der frei behandelten Sätze durch Fugen oder Fugierungen Anlaß, an eine vom programmatischen Inhalt des Titelkupfers abgeleitete musikalische Einlösung der bildlich vorgestellten Metaphern zu denken. Diese Einlösung müßte dann durch Idealtypen oder Analogien mit den handwerklichen Mitteln der Komposition, angefangen bei den kontrapunktischen Setzweisen, über Metrum, Rhythmus und melodische Gestaltung, Form und Ablauf vorgenommen worden sein.

Die Hypothese, Reincken könnte in einer idealtypischen musikalischen Darstellung die Anforderungen und Eigenschaften sowie die Zweckbestimmung des kostbar behüteten „Captum nostrum“ der Musik in der Gestalt eines Hortus musicus versinnbildlicht haben, geht zunächst von der Prämisse aus, der feierliche Einleitungssatz

bedeute das tempelartige Portal und die Fuge sei eine Metapher für die ‚Fundamente‘ der Musik. Wäre dies wirklich der Fall, so müßten dann die übrigen Sätze ebenfalls in irgendeiner Weise mit der bildlichen Darstellung in Übereinstimmung stehen.

Zunächst folgen auf die Fuge die beiden tongetreu gleichen Soli. Sie teilen gewissermaßen einen einzigen Satz in zwei übereinstimmende Hälften. Und diese Ordnung der Form wird gleichzeitig mit spielerischen Motiven erfüllt. Zweigeteilt ist nun freilich auch der Garten. Die Beete zu beiden Seiten weisen ebenfalls freie, aber der Ordnung des Gartens angepaßte Formen auf. Damit könnten die Maße festgelegt sein. Ordnung und Freiheit verhalten sich in perfekter Harmonie zueinander. Der Einklang am Schluß der Soli — und selbst der ausgeschriebene, sechsstimmige Akkord in Nr. I (der also nicht durch den Generalbaß zustande kommt) — könnte diesen Zustand versinnbildlichen. Nachdem auf diese Weise die äußeren Bedingungen des Hortus musicus festgelegt worden sind, können die Tänze beginnen. Dabei widerspräche es der „zulässigen Ergetzlichkeit“ keineswegs, daß auf einen periodischen Satzbau verzichtet wird, denn mit den Wiederholungsteilen wird zugleich auch der Ordnungsgedanke berücksichtigt.

Mit der Tanzfolge Allemand, Courant, Saraband und Gigue folgt Reincken dem inzwischen geläufigen Suitenschema ebenso wie in allen von ihm bekannten Suiten für ein Tasteninstrument³⁰. Obgleich diese Abfolge keineswegs als bindend angesehen wurde, könnte es doch sein, daß Reincken in ihr aufgrund der eingetretenen Verfestigung eine Art Ordnung sah, die seiner Vorstellung von einem geregelten Durchmessen des Gartens entsprach. Generell fügen sich die Tanzsätze als Bewegungsanalogien des Hüpfens, Schreitens und Laufens gut in dieses Bild. Dazu kommen die unterschiedlichen Einheitsaffekte dieser Sätze, die Fröhlichkeit, aber auch Gelassenheit und Ernst vermitteln³¹.

Doch wie ist die Gigue zu verstehen, die Reincken so auffallend mit einer strengen Fugierung oder geregelten Reihung in Verbindung bringt? Die Wurzel dieser Arbeitsweise liegt bei Johann Jakob Froberger³², bei dem jedoch im Gesamteindruck seiner Giges die Vielfalt der motivischen Umbildungen und ein imitierender Charakter dominieren: Von Froberger stammt zugleich auch die Technik der Umkehrungsvarianten im zweiten Teil der Giges. Reincken verwendet sowohl die strenge Fugierung als auch die Umkehrungsvarianten in den Klaviersuiten Nr. III, IV und VIII (nach der Zählung von Klaus Beckmann³³) und in allen sechs Giges des *Hortus*

³⁰ J. A. Reincken, *Sämtliche Werke*, S. 1–28.

³¹ J. Mattheson, *Capellmeister*, S. 232 zur Allemand: „eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüths trägt.“ S. 231 zur Courant Sie soll „süsse Hoffnung“ erwecken. S. 230 zur Saraband: Diese hat „keine andre Leidenschaft auszudrucken, als die Ehrsucht“ Zum Wort ‚Ehrsucht‘ vgl. Duden, Bd. 7 *Etymologie*, Mannheim 1963, Stichworte *Gesuch* (S. 218) und *suchen* (S. 694).

³² W. Danckert, *Gigue*, S. 87ff.

³³ Vgl. Anm. 3 und 30.

Musicus. Und in der Kammermusik der Zeit sind dies wohl die einzigen Beispiele dieser Art³⁴.

Fragt man nach den Auswirkungen einer solchen Arbeitsweise, so führt die Fugierung oder strenge Reihung zu einer ungleich stärkeren Festigkeit des Satzverlaufes gegenüber den gängigen Gigue-Typen, die eher die Wirkung eines ‚Kehraus‘ haben, eben jene „Schnelligkeit oder Flüchtigkeit“, die Mattheson beschreibt³⁵. Bei Reincken ist dieser Charakter der Gigue als Folge des Taktmaßes und des motivischen Duktus durchaus noch spürbar. Hinzu kommt aber die andere Qualität des Starren, Begrenzenden und Abschließenden, mit dem die Mauer des Gartens und zugleich ein fröhlicher, aber eher gesitteter Auszug aus dem Hortus musicus symbolisiert sein könnte.

Reincken erfüllt nun dieses ‚Hortus-musicus-Schema‘ sechsmal mit analogen, aber zumindest motivisch unterschiedlich gestalteten Inhalten, wobei vielfach eine melodische Substanzgemeinschaft die einzelnen Suiten zur Einheit bindet. Generell werden die Einleitungssätze am variabelsten behandelt. Doch ist außerdem zu beobachten, daß in der Folge der Suiten I bis VI eine latente Komplizierung in der Verarbeitung und teilweise eine Ausweitung der musikalischen Form eintritt. So erscheinen ab der *Suite Nr. V* von den Soloteilen an zusätzliche Schlußakte wie Kadenzten, trillerartige Wechselklänge oder ein Echoanhang. Und in der letzten Suite wird, wie oben erwähnt, der Soloteil durch ein vierstimmiges *Largo*, also deutlicher als zuvor, abgeschlossen, wobei das *Largo* seinerseits wiederum den ausnahmsweise vierstimmigen Tanzteil vorbereitet. Die *Gigue* dieser Suite erhält außerdem zum Ausklang einen zweitaktigen Kadenzanhang, mit dem der Satz beruhigt und fast schwebend verklingt. Ähnlich ‚entfernt‘ wird auch die freie Natur jenseits der abschließenden Gartenmauer angedeutet. Zugleich aber erinnert dieser Anhang ein wenig an die Takte 8–11 in der langsamen Einleitung zur *Suite Nr. I* (vgl. Notenbeispiel 1, T. 8–11, und Notenbeispiel 5, T. 17–18). Offenbar liegt demnach Reinckens Suitenwerk ein zyklischer Gedanke zugrunde, der eventuell schon durch die Tonartenfolge *aBCdeA* angedeutet wird. Ob und inwiefern in dieser Reihung eine Symbolik verborgen liegt, ist kaum zu entscheiden. Immerhin aber spielten Deutungen durch Zahlen und Buchstaben gerade in theologisch überhöhten Sachverhalten naturphilosophischer Art im späten 17. Jahrhundert (und bis hin zu Johann Sebastian Bach) eine erhebliche Rolle³⁶, wobei allerdings der spekulative,

³⁴ W. Danckert, *Gigue*, S. 105–108. Danckert spricht von einer „norddeutschen Giga“ bei den beiden Meistern Buxtehude und Reincken, in der die Fugierungstechnik streng gehandhabt werde. Für die Kammermusik ist hierzu zu bemerken, daß die beiden von Buxtehude expressis verbis als „Gigue“ bezeichneten Stücke, nämlich die *Gigue* in der handschriftlich überlieferten *Suite in B (DDT, 1 Folge, Bd. 11, S. 163)* und der Schlußsatz der *Sonate op. II/3 (ebda., S. 114 ff.)* sich als Imitationstypen durchaus von Reinckens Gigués abheben. Beide Sätze stehen im Zusammenhang mit Buxtehudes kammermusikalischem ‚Generalthema‘, der Verarbeitung im *Stylus phantasticus*. Vgl. Ch. Defant, *Stylus phantasticus*, S. 427 u. 445 ff. Zutreffend erscheint dagegen Danckerts Bemerkung, daß eine Gigue durch die strenge Fugierung eine besondere Abschlußkraft erlange. Es ist nicht ohne Interesse, daß eine vergleichsweise strenge Fugendurchführung mit der Umkehrung des Themas im zweiten Teil in der abschließenden Gigue von J. S. Bachs *Englischer Suite Nr. VI (BWV 811)* festzustellen ist. Etwas gelockerter, aber ebenfalls dem deutschen Typus folgend, ist die *Gigue* der *Englischen Suite Nr. III (BWV 808)* gearbeitet. Zum Einfluß Reinckens auf J. S. Bach vgl. Chr. Wolff, a. a. O. (siehe oben, Anm. 2).

³⁵ Vgl. Anm. 18.

³⁶ R. Dammann, *Der Musikbegriff*, S. 470f. Zu erinnern wäre z. B. an die Säulenstellungen rechts und links des Eingangsportales auf dem Frontispiz des *Hortus Musicus*. Vgl. Anm. 9 mit Skizze.

allegorische Charakter dieser Symbolsprache vielfältige Anwendungsmöglichkeiten offenließ, so daß schlüssige Interpretationen nur selten gelingen.

Zur Bestimmung des *Hortus Musicus* vermutet Geoffrey B. Sharp³⁷ einen Zusammenhang mit Weckmanns Collegium Musicum. Indessen gibt es keine historischen Belege für eine Mitwirkung Reinckens bei dieser Institution. Zudem wären dann die Suiten vor 1674, dem Jahr der Auflösung des Collegium Musicum nach Weckmanns Tod, entstanden, und der Druck wäre nahezu fünfzehn Jahre später erfolgt. Viel eher ist anzunehmen, daß der *Hortus Musicus*, ähnlich wie die Sonatensammlung von Weckmann³⁸, einen Versuch darstellt, Probleme oder auch Erscheinungen, die mit der modernen Entwicklung des Kompositionshandwerks oder auch durch eine sich lockernde Bindung an die Musikauffassung dieser Generation entstanden waren, mit den tradierten Grundlagen der Musiktheorie zu verbinden, um auf diese Weise eine dem ‚Captum nostrum‘, dem althergebrachten Wissensgut, entsprechende Einbindung des Neuen in das Bewährte, Alte zu demonstrieren. Offenbar betrachtete Reincken diese Aufgabe geradezu als eine heilige Pflicht. Ein didaktisches Anliegen geht zumindest unzweifelhaft aus dem Vorwort zum *Hortus Musicus* hervor. Und die Richtung der Bemühungen wird wohl kaum zufällig durch das Titelkupfer ergänzt und verdeutlicht. Nicht zuletzt aber stützt der analytische Befund die These, daß es sich bei den Suiten um eine Übertragung der auf dem Frontispiz vorgestellten Metaphern einer mathematisch-theologisch fundierten Musikauffassung handeln dürfte, wodurch gleichzeitig verständlich würde, weshalb diese Suitensammlung „et templis, et privatis Odéis accommodata artis“ sei³⁹. Der Druck der Werke könnte dann zwar aus finanziellen Überlegungen zustande gekommen sein. Doch war Reincken ein ungewöhnlich vermöglicher Organist⁴⁰. Und so wäre es durchaus denkbar, daß ihn nicht nur ein Streben nach Ruhm, sondern auch der Wunsch, einem breiteren Publikum seine Überzeugung, sein Wissen und sein Können näherzubringen, geleitet haben.

³⁷ G. B. Sharp, Art. *Reincken*, in: *The New Grove*, Bd. 15, S. 717

³⁸ Ch. Defant, *Red' und Antwort* (siehe oben, Anm. 6).

³⁹ J. A. Reincken, *Hortus Musicus*, Neudruck, Widmungstext, ohne Seitenzahl.

⁴⁰ A. Edler, op. cit. (siehe oben, Anm. 5), S. 74.