



Danskernes Historie Online

Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt Danskernes Historie Online - Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: <https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

„Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck“:

Dieterich Buxtehude (1637-1707)

x

Dieterich Christian

Im Auftrag des
Museums für Kunst und Kulturgeschichte
(Die Lübecker Museen)
und der Bibliothek der Hansestadt Lübeck
herausgegeben von
Dorothea Schröder

Gesamtherstellung

Dräger + Wullenwever print + media Lübeck
GmbH & Co. KG

Verlag Dräger Druck, Lübeck
ISBN 978-3-937900-03-2

Inhalt

- 7 Dieterich Buxtehude im Wandel der Zeiten
Wolfgang Sandberger
- 10 Grußwort
Hans Wißkirchen
- 11 Geleitwort
Robert Schweitzer
- 12 Vorwort der Herausgeberin
Dorothea Schröder
- 14 Nur ein „Vorläufer“?
Konrad Junghänel
- 15 Dieterich Buxtehude – Kurzbiographie
- 17 Patriam suam agnoscit Daniam:
Buxtehudes Kindheit und Jugend am Öresund
Dorothea Schröder
- 35 Die Reichs- und Hansestadt Lübeck zur Zeit Buxtehudes
Antjekathrin Großmann
- 43 Religiöses Leben in Lübeck zu Buxtehudes Zeit
Gunilla Eschenbach
- 49 Das gottesdienstliche Leben
an der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes
Jürgen Heering
- 57 Buxtehudes Orgeln in Lübeck
Ibo Ortgies
- 87 Die starke Frau hinter der Orgel
Dorothea Schröder

- 91 Dieterich Buxtehudes Vokalwerke
Joachim Kremer
- 94 Ein neuer Buxtehude-Fund
Ulf Grapenthin
- 101 Aufführungspraxis in der Musik Dieterich Buxtehudes
Ton Koopman
- 111 Buxtehude und der Stylus phantasticus
Michael Fuerst
- 115 Buxtehudes Beziehungen nach Hamburg
Ulf Grapenthin
- 119 Die Lübecker Abendmusiken
Volker Scherliess
- 123 Lübecker Musikgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts
Ulrich Althöfer
- 135 Johann Sebastian Bachs Abschrift von Buxtehudes Choralfantasie
„Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ BuxWV 210 – Ihre Entdeckung und ihre Bedeutung
Michael Maul und Peter Wollny
- 141 Buxtehude als Mensch
Kerala Snyder
- 145 Buxtehudes Förderer
Arndt Schnoor
- 149 Anfänge der Buxtehude-Rezeption
Joachim Walter
- 155 Buxtehude-Preisträger
- 160 Quellen- und Abbildungsnachweise

sowie Gedichte und Texte
von Musikfreunden aus mehreren Jahrhunderten

„Einen vergessenen genialen Tonkünstler wieder auf den ihm zukommenden Platz setzen“:

Dieterich Buxtehude im Wandel der Zeiten

Es ist ein verwegenes Projekt, den 300. Todestag von Dieterich Buxtehude gleich mit einem ganzen Festjahr zu würdigen. Das ambitionierte Jahresprogramm unter dem Motto „Lübeck feiert Buxtehude“ bietet wie kaum je zuvor die Chance, sich ein Bild von diesem rätselhaften und facettenreichen Komponisten zu machen – auf vielfältige Weise. Im Mittelpunkt steht natürlich die Musik selbst. 275 Werke listet das Buxtehude-Werkverzeichnis auf, vor allem Kantaten und Orgelwerke: feinsinnig-expressive und phantastische Musik, oft spontan und zugleich gefasst, eine Musik nicht nur für „Kenner“, sondern auch für „Liebhaber“.

Buxtehude, das zeigt seine Musik immer deutlicher, ist ein Komponist von europäischem Format. Viele Traditionen haben ihn geprägt, Traditionen, die im Ostseeraum zusammenflossen. Die direkten und engen Verbindungen mit England und den Niederlanden, mit Mitteldeutschland, mit Italien und dann auch mit Frankreich ließen hier eine Musikkultur von internationalem Rang entstehen. Von diesem musikalischen Reichtum sind in Buxtehudes Schaffen viele Spuren zu finden, freilich stets mit eigenständiger, persönlicher Feder aufs Papier gebracht.

Das Buxtehude-Bild gewinnt in diesem Gedenkjahr nun aber vor allem schärfere Konturen durch die erste große Ausstellung, die dieser faszinierenden Persönlichkeit und ihrem Umfeld gewidmet ist. Dass es – anders als bei Bach, Beethoven oder Brahms – die erste umfangreiche Schau zu diesem Komponisten ist,

wirft ein bezeichnendes Licht auf die innovativen Impulse, die von Lübeck in diesem Buxtehude-Jahr ausgehen. Jedes einzelne Dokument dieser Ausstellung, jeder Brief, jedes Instrument, jedes Bild ist ein Mosaikstein, der das bislang so unvollständige Buxtehude-Bild aufs Schönste ergänzt. Die einzelnen Exponate können vielfältig in Beziehung gesetzt werden und so wird im Zusammenspiel der historischen Quellen, der einzigartigen historischen Atmosphäre des St. Annen-Museums und nicht zuletzt unserer Phantasie die barocke Lebenswelt dieses Komponisten wie kaum je zuvor sinnlich greifbar.

Dass Buxtehude in diesem Jahr so ins kulturelle Zentrum rückt, entspricht seiner historischen Bedeutung. Zu Lebzeiten nämlich war er eine der großen Musikerpersönlichkeiten in der protestantischen Welt des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Er sei „berühmt im Componiren, / Auf Chören, Orgeln und Claviren“, heißt es in einem 1685 veröffentlichten Lobgedicht auf Buxtehude; und völlig zu Recht nannte ihn ein Lübecker Stadtführer 1697 einen „Welt-berühmten Organisten und Komponisten“. Wenn es den jungen Johann Sebastian Bach im Herbst 1705 nach Lübeck zog, „um daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“, dann waren die vielschichtige Musikerpersönlichkeit Buxtehude und die „Abendmusiken“ der eigentliche Anziehungspunkt.

Die Nachwelt freilich hat den Komponisten bald vergessen. Erst ein Pionier aus der Gründergeneration

des sich gerade erst etablierenden Faches „Musikwissenschaft“ hat Buxtehude in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder aus dem Dornröschenschlaf wachgeküsst. Der Bach-Forscher Philipp Spitta war im Zuge seiner Arbeiten an der ersten großen, quellenkritischen Bach-Biographie (1873/1880) auch auf die Musik des Marienorganisten gestoßen. In Lübeck entdeckte er damals den eindrucksvollen Tabulaturband mit 20 Kantaten Buxtehudes. Das Interesse an dem Komponisten erwachte. Im Januar 1874 liebäugelte Johannes Brahms mit der Idee, die Buxtehude-Passacaglia d-Moll (BuxWV 161) einem Verleger anzubieten. Spitta hingegen favorisierte eine umfangreichere Edition der Orgelwerke, wie er sie alsbald bei Breitkopf & Härtel selbst realisieren sollte. Einig waren sich beide in dem Ziel, „einen faktisch ganz vergessenen genialen Tonkünstler wieder auf den ihm zukommenden Platz zu setzen“ (Spitta an Brahms). Ein ehrgeiziges Ziel, das keineswegs leicht zu erreichen war, wie der kurze Blick auf die letzten 100 Jahre zeigt.

Um 1900 war der Name Dieterich Buxtehude in einem Lübecker Bürgerhaus kaum geläufig. Wer oder was könnte dies besser belegen als die *Buddenbrooks* von Thomas Mann: Der Marienorganist Edmund Pfühl ist es (diese Figur bezieht sich auf den historischen Amtsinhaber Hermann Jimmerthal), der den kleinen Hanno in die faszinierende Welt der Musik einführt – der Name Buxtehude fällt dabei nicht ein einziges Mal. Vierzig Jahre später jedoch taucht Buxtehude im *Doktor Faustus* von Mann auf. Dort erscheint er in der Reihe von Komponisten, an denen der Musikenthusiast Wendelin Kretzschmar in Orgelkonzerten und Vorträgen Adrian Leverkühn in die Musikgeschichte einführt. In Basel dann hört Leverkühn gemeinsam mit Kretzschmar eine Buxtehude-Kantate, eine „Affektmusik“, die das Bibelwort „mit erstaunlicher menschlicher Freiheit, deklamatorischer Ausdruckskühnheit behandelte und es mit einer rücksichtslos schildernden instrumentalen Gestik umkleidete – dieser Eindruck war sehr stark und nachhaltig.“

Viel hatte sich zwischen 1900 und den 1940er Jahren in der Buxtehude-Rezeption getan. Die Monographie über den Komponisten aus der Feder von André Pirro aus dem Jahr 1913 ist der erste Versuch, ein vollständiges Bild des Komponisten zu zeichnen. 1925 wurde das Projekt einer Gesamtausgabe von Buxtehudes Vokalwerken begonnen, eine Unternehmung des Ugrino-Verlages, die jedoch nur bis Band acht fortgeführt werden konnte. Nach Vorarbeiten einiger Lübecker Lokalforscher erschienen sodann die umfassenden Editionsarbeiten von Bruno Grusnick (seit 1931 28 Kantaten). Im Gedenkjahr 1937 wurde Buxtehude aber auch als Garant einer spezifisch „nordischen Musik“ vereinnahmt, eine Sichtweise, die die weitere Rezeption fraglos belastete.

Heute ist Buxtehude zwar keineswegs vergessen, auf den „ihm zukommenden Platz“ (Spitta) ist er aber noch längst nicht wieder gesetzt. In den realen oder imaginären Ruhmeshallen der Geschichte sucht man ihn vergeblich – und dies nicht nur, weil wir bis heute nicht einmal genau wissen, wie er ausgesehen hat. Das Buxtehude-Jahr bietet nunmehr die Chance, diesen Komponisten neu zu entdecken. Große Impulse für das Verständnis von Buxtehudes Musik gingen zuletzt von der sogenannten historischen Aufführungspraxis aus. Viele renommierte Interpreten wären zu nennen, die sich intensiv mit Buxtehude beschäftigt haben, darunter erfreulicherweise auch viele junge Ensembles! Die Internationalität der Ensembles zeigt, dass Buxtehude heute alles andere als ein Lokalmatador ist. Gerade in der historisch informierten Aufführungspraxis dürfte ein Schlüssel zur Musik dieses Komponisten liegen. Fragen sind dabei immer wieder aufs Neue zu stellen, im Blick auf den Organisten etwa: Wie ausgeprägt war bei dem Lübecker Meister die Balance zwischen freier und metrisch strenger Spielweise? Wie handhabte er das Pedal und die Register, konkret: das Verhältnis von Plenum-, Solo- und Consort-Registrierungen? Und: Wie klangen sein Choralspiel oder seine freien Improvisationen? Wenn der „Stylus phantasticus“ – bei aller

Problematik des Begriffs – als ein Charakteristikum der norddeutschen Orgelmusik gelten darf, dann wird auch von hier aus deutlich, warum schon der junge Bach Buxtehude nicht nur in seinen Noten studieren, sondern vor Ort, in Lübeck „behorchen“ wollte.

Dieses „Behorchen“ wird mit der Buxtehude-Ausstellung nunmehr ergänzt durch ein „Beschauen“: die Musik und die mit den Exponaten der Schau in Szene gesetzte barocke Lebenswelt des Komponisten sind

untrennbar miteinander verbunden. Möge – um ein altes Bild zu gebrauchen – die „Seele“ des Besuchers sowohl „in seinen Augen“ als auch „in seinen Ohren“ sein.

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger

Musikhochschule Lübeck

Internationale Dieterich Buxtehude-Gesellschaft e.V.

Grüßwort

„Lübecks Zierde“ wurde er genannt – der „Weltberühmte Organist und Componist“ Dieterich Buxtehude, dessen 300. Todestag den Anlass gibt, sein Werk mit einer beeindruckenden Serie von Veranstaltungen an seinem bedeutendsten Wirkungsort zu präsentieren. „Weltberühmt“ darf man Buxtehude auch heute nennen, denn Musiker und Musikwissenschaftler auf allen Kontinenten beschäftigen sich mit seinen Kompositionen. Und so wie der Ruhm dieser großen Künstlerpersönlichkeit einst Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel nach Lübeck zog, werden im Jubiläumsjahr 2007 Gäste aus aller Welt in der St. Marien-Kirche und anderen historischen Räumen seine phantasievolle, inspirierende Musik erleben.

Doch wer war der Mensch, der seine Zeitgenossen ebenso begeisterte, wie er uns heutige Hörer fasziniert? Die Ausstellung im St. Annen-Museum zeigt Dieterich Buxtehudes Lebensstationen und illustriert seine Biographie mit kostbaren Dokumenten, Musikhandschriften, Instrumenten und Kunstwerken. Viele der Exponate zu diesem glanzvollen Kapitel der

Lübecker Musikgeschichte stammen aus den Lübecker Museen und der Stadtbibliothek, andere – zum Teil noch nie öffentlich gezeigte Stücke – wurden von Institutionen und Privatsammlern im In- und Ausland in großzügiger Weise zur Verfügung gestellt. Zu unserer besonderen Freude ist eine vor kurzem wiederentdeckte Komposition Buxtehudes dabei, die hier erstmals ausgestellt wird.

Ohne die großartige Unterstützung durch unsere Sponsoren wäre es nicht möglich gewesen, diese Schätze in Lübeck zu versammeln. Mein Dank gilt der Possehl-Stiftung Lübeck und der Dräger-Stiftung sowie allen, die als Leihgeber und Mitarbeiter zum Gelingen des Ausstellungsprojektes beigetragen haben. Ich wünsche allen Besuchern interessante Eindrücke bei der Begegnung mit dem „fürtrefflichen Organisten und Componisten“ Dieterich Buxtehude.

Prof. Dr. Hans Wißkirchen

*Geschäftsführender Direktor
der Lübecker Museen*

Geleitwort

Es ist für die Bibliothek der Hansestadt Lübeck eine schöne Aufgabe und ein lang gehegter Wunsch gewesen, gemeinsam mit dem St. Annen-Museum eine große Ausstellung zum Buxtehudejahr 2007 zu realisieren, die den Komponisten mit seiner Musik auch in seiner Zeit erlebbar macht. Die hervorragenden Sammlungen des Museums lassen die Szenerien im Raum wieder erstehen, aber es ist auch gut, sich zu erinnern, dass die auf uns gekommene Musik auf beschriebenem Papier kodifiziert, zwischen Einbänden bewahrt und in Bibliotheken bereits gesammelt und aufgehoben wurde, als die Musiker selbst durchaus noch zur „pragmatischen Verschlinkung“ schritten. So ist die bedeutendste Buxtehude-Musikhandschrift in Deutschland, der immer wieder genannte „Kantatenband“, auf uns gekommen. Und es war die Solidarität von Bibliothekaren über die deutsch-deutsche Grenze hinweg, die dem nach kriegsbedingter Auslagerung nach Ost-Berlin in die Deutsche Staatsbibliothek gelangten, aber durch die Strapazen der Auslagerung schwer geschädigten Schatz, den Weg zu einer rettenden Restaurierungsausleihe nach Lübeck öffnete, die zugleich auch eine eingehende Erforschung ermöglichte.

In Bibliotheken finden sich nicht nur Musikwerke, sondern Quellen über die Zeiten und Handelnden und ein wachsender Vorrat an veröffentlichten Forschungsergebnissen. Zusammen mit den Archivalien – oft drögen, aber unbestechlichen Überresten wie Rechnungsbüchern – halten sie fest, was wir noch über Buxtehude und seine Zeit wissen können. Die Bibliothek hat aber nicht nur verzeichnet und gepflegt, sondern es haben Lübecker Musikbibliothekare selbst Buxtehude erforscht und – was ebenso wichtig ist – den Kontakt zwischen den Forschenden gefördert. Nicht von ungefähr ist in den historischen Sälen der Stadtbibliothek Lübeck im Jahre 2004 die Internationale Dieterich Buxtehude-Gesellschaft gegründet worden. Und den großen

internationalen Verzeichnungsunternehmen, die von Musikwissenschaft und Bibliotheken zusammen aufgebaut wurden, verdanken wir die Hinweise auf die Leihgaben, die an ihren jeweiligen Orten, aber in einer gemeinsamen Solidarleistung verwahrt werden, und die uns zu dieser Ausstellung so großzügig zur Verfügung gestellt worden sind.

Eine solche Zusammenarbeit wie zum jetzigen Buxtehudejahr ist in Lübeck gute Tradition. Zum Buxtehudefest 1937, mit dem der 300. Geburtstag begangen wurde, trugen ebenso die Stadtbibliothek und das damalige Staatsarchiv zu einer Ausstellung im St. Annen-Museum mit dessen Beständen bei; die Universitätsbibliothek Uppsala mit der weltgrößten Buxtehudesammlung steuerte auch damals Leihgaben bei.

Eine weitere Gelegenheit bot das Bach-Jahr 2000, in dem Bachs Besuch bei Buxtehude in Lübeck 1705 die Brücke schlug zu einer Ausstellung, bei der die im Vorfeld dieses Ereignisses restaurierte und verzeichnete Musikinstrumentensammlung des St. Annen-Museums, aber auch die in der Stadtbibliothek aufbewahrte Musik Buxtehudes und Zeugnisse seiner Zeit im Mittelpunkt standen.

Diese Jubiläen nehmen uns in die Pflicht, aber die Pflicht ist auch Freude: Es ist unsere ureigene Aufgabe, das Gedächtnis der Stadt zu sein und das Bewusstsein für seine kulturellen Traditionen aufrecht zu erhalten – in dem wir zeigen, was – im Gegensatz etwa zu Baudenkmalern – uns nicht täglich vor Augen steht, uns aber die authentischen Quellen unseres Wissens vor Augen führen kann.

Dr. Robert Schweitzer

Bibliothek der Hansestadt Lübeck

Stv. Direktor

*Ltr. d. Abt. Wiss. Dienste u. Projekte,
Sammlungen u. Alte Bestände*

Vorwort der Herausgeberin

Das Buch zu unserer Ausstellung ist kein Katalog, sondern das, was man ein „Begleitbuch“ nennt. Ich möchte es allerdings lieber als „Festschrift“ verstanden wissen, denn es enthält kurze, abwechslungsreiche Essays, poetische Grüße und Illustrationen zum Leben und Umfeld Dieterich Buxtehudes – so, als würden wir Geschenke zum Geburtstag mitbringen und nicht das Jubiläum seines Todesjahres feiern.

Ausstellung und Buch wollen zum Kennenlernen Buxtehudes und seiner Musik verlocken, den Kennern neue Details zeigen und alle Besucher zum weiteren, immer neugierigen Lesen anregen. Dazu bietet sich die grundlegende Monographie *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck* von Kerala Snyder an, deren zweite, erweiterte Auflage im Frühjahr 2007 nun auch auf Deutsch erscheint.

Allen Autorinnen und Autoren sei für ihre Beiträge herzlich gedankt! Einige von ihnen waren auch an den Vorbereitungen für die Ausstellung aktiv beteiligt. Neben Prof. Dr. Kerala Snyder gilt unser besonderer Dank Prof. Dr. Ton Koopman für seine großzügige Unterstützung und tatkräftige Hilfe in vielen Bereichen. Mit Dr. Hildegard Vogeler (St. Annen-Museum), Arndt Schnoor (Musikabteilung der Stadtbibliothek

Lübeck) und Prof. Michael Goden (Design) in einem nicht nur kollegial, sondern freundschaftlich zusammenarbeitenden Team die Buxtehude-Schau planen und ausführen zu dürfen, war mir eine große Freude. Wir haben dabei von so vielen Seiten gute Ideen, praktischen Rat und begeisterte Mithilfe erfahren, dass wir hier nicht alle einzeln nennen können – ein spezielles *mange tak und tack så mycket* nach Dänemark und Schweden zu schicken, möchte ich jedoch nicht versäumen. Ebenso ist den Restauratoren im St. Annen-Museum zu danken, vor allem der Papierrestauratorin Susanne Berg.

Viele Menschen, denen ich bei den Vorarbeiten zur Ausstellung und zum Buch begegnet bin, zeigten eine weit über das musikalische oder wissenschaftliche Interesse hinausgehende, persönliche Sympathie für Dieterich Buxtehude. Ich hoffe, dass unsere Gäste und Leser sich diesem Freundeskreis anschließen werden.

Dr. Dorothea Schröder

Ausstellungsplanung

*Musikwissenschaftliches Institut
der Universität Hamburg*

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Otto Biba, Wien

Prof. Dr. Ton Koopman, Bussum

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Lübeck

Prof. Dr. Christoph Wolff, Harvard/Leipzig

Leihgeber:

Öffentliche Institutionen

Evangelisch-Lutherischer Kirchenkreis Bad Segeberg,
Kirchenbuchamt

(Depositum Kirchengemeinde Bad Oldesloe)

Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz –
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin

Städtische Museen Braunschweig

Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst-
und Kulturgeschichte, Bremen

Museumsberg Flensburg, Städtische Museen und
Sammlungen für den Landesteil Schleswig

Göteborg Organ Art Centre, Göteborg

Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
Göttingen, Abteilung Handschriften und Alte
Drucke

Commerzbibliothek der Handelskammer Hamburg

Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg,

Sammlung Andreas und Heikedine Beurmann
(Historische Tasteninstrumente)

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Musik-
sammlung und Porträtsammlung

Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsi-
sche Landesbibliothek Hannover

Bymuseum Helsingør

Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und

Murrhardsche Bibliothek der Stadt Kassel

Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche/Nordel-
bisches Kirchenarchiv Kiel

(Depositum Predigerbibliothek Breitenberg)

Det Kongelige Bibliotek, Nationalbibliotek og Køben-
havns Universitetsbibliotek, Musik- og Teaterafde-
lingen, Kopenhagen

Statens Arkiver/Landesarkivet for Sjælland, Lolland-
Falster og Bornholm, Kopenhagen

Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek

Archiv der Hansestadt Lübeck

Kirchengemeinde St. Aegidien, Lübeck

Kirchengemeinde St. Jakobi, Lübeck

Ratsbücherei Lüneburg

Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt

Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen
Schloss Gottorf, Abteilung Landesmuseum für

Kunst und Kulturgeschichte, Schleswig

Kunstsammlung Staatliches Museum Schwerin

Schwedenspeicher-Museum/Museumsverein Stade

Uppsala Universitet/Uppsala Universitetsbibliotek

Klassik Stiftung Weimar – Herzogin Anna Amalia
Bibliothek

Privatleihgeber

Frans Brügger, Amsterdam

Rosa Egger, Fa. Instrumentenbau Egger, Basel

Reinhart Goebel, Siegen

Karl Goldmann, Fa. bisbee, Lübeck

Mads Kjersgaard, Uppsala

Prof. Dr. Frank Mestemacher, Stralsund

Thomas Maximilian Peters, Klingberg

und ungenannte Privatsammler

Nur ein Vorläufer?

Runde Geburts- oder Todestage bedeutender Komponisten sind eine wunderbare Sache. Geben diese Gedenkjahre doch sowohl den Konzertveranstaltern als auch den Musikern schon lange im Voraus klare Anhaltspunkte, wo demnächst die programmatischen Schwerpunkte zu setzen sind. So erlebte beispielsweise die Musik J.S. Bachs in den beiden Gedenkjahren 1985 und 2000 oder die W.A. Mozarts 2007 in noch viel höherem Maße einen Boom bisher unbekanntes Ausmaßes im Aufführungskalender von klassischer Musik. Und das bei Komponisten, die ohnehin auch in normalen Jahren immer in den „Top ten“ zu finden sind und deshalb auf Nachhilfe durch Gedenkjahre eigentlich gar nicht angewiesen wären.

Anders sieht es aus bei Namen wie Dieterich Buxtehude. Sämtliche Musik vor J.S. Bach hatte es schon immer sehr schwer, sich einen – wenn auch nur kleinen – Platz im Musikleben zu sichern. So fiel zum Beispiel leider im Gedenkjahr 1985 Heinrich Schütz auf Grund der Dominanz von J.S. Bach ganz durchs Rost der Wahrnehmung. Glücklicherweise sieht sich Buxtehude im Jahr 2007 keinem derart übermächtigen Konkurrenten gegenüber gestellt. Und so bleibt es zu hoffen, dass durch die vielfältigen Aktivitäten in diesem Jahr die großartige Musik Buxtehudes einem größeren Publikum nahegebracht werden kann.

Vielen sind Buxtehude und Schütz als bedeutende „Vorläufer“ J.S. Bachs durchaus ein Begriff, die Musik der beiden aber eher unbekannt. Und wenn man sie dann doch schon einmal hört, wird sie oft als wenig aufregend empfunden. Aber so erging es auch eine lange Zeit der Musik eines Claudio Monteverdi, die

inzwischen als etabliert gelten darf und über jeden Zweifel erhaben ist. Erst die neuen Ansätze und das interpretatorische Instrumentarium der historischen Aufführungspraxis lassen in dieser Musik die Größe und den ihr innewohnenden Reichtum wiedererblühen. Vielleicht mehr noch als die Instrumentalmusik hat die barocke Vokalmusik einer Entschlackung dringend bedurft. Erst durch sie kommt die gesamte Expressivität, der Affektgehalt, der Kontrast von Leichtigkeit und Dichte, von Hell und Dunkel, von Homophonie und Polyphonie, letztlich das alles dominierende rhetorische Element zu voller Entfaltung.

In den nun 20 Jahren, in denen ich mich mit Cantus Cölln der vokalen Musik bis J.S. Bach widme, war ich immer wieder überrascht und hochofregt zu sehen, wie die emotionale Direktheit gerade der Musik des 17. Jahrhunderts, auf das Wesentliche konzentriert, ohne jeglichen überflüssigen Schnörkel, ja ich möchte fast sagen, das Pure, Unartifizielle dieser Musik auch den heutigen Hörer zu berühren vermag; oft sogar den, der der klassischen Musik sonst eher ferner steht. Und ich denke, wenn wir es schaffen, dem Hörer diese Klarheit gepaart mit einer enormen Emotionalität wieder nahe zu bringen – ganz unabhängig davon, ob dieser nun ein gläubiger Mensch ist oder nicht – dann könnte es gelingen, Dieterich Buxtehude den Stellenwert sowohl in der Musikgeschichte als aber auch vor allem im heutigen Musikleben zurückzugeben, der ihm gebührt.

Konrad Junghänel

Buxtehude-Preisträger 2000

Dieterich Buxtehude – Kurzbiographie

- 1637? Geburt, vermutlich in Helsingborg
Eltern: Johannes (Hans) Buxtehude (1601?-1674) und Helle Jaspersdatter († 1671; möglicherweise Johannes' zweite Frau, d.h. Dieterichs Stiefmutter).
In der Familie leben schon zwei Töchter, Anna und Cathrin.
- 1645 17. Januar: Taufe des Bruders Peter in Helsingør.
- 1658 Buxtehude wird als Organist an St. Marien, Helsingborg, genannt
- 1660 Buxtehude übernimmt das Organistenamt an St. Marien, Helsingør
- 1666 Februar: Reise nach Kopenhagen
- 1668 11. April: Amtsantritt als Organist und Werkmeister an St. Marien, Lübeck
- 1668 3. August: Heirat mit Anna Margaretha Tunder (1646-1715)
Im Werkhaus, der Dienstwohnung, leben außerdem Buxtehudes Schwiegermutter Elisabeth Tunder († 1680) und deren unverheiratete Tochter Dorothea (geb. 1652).
- 1669 24. Juni: Taufe der Tochter Helena
12. Juli: Begräbnis der Tochter Helena
- 1670 15. Juli: Taufe der Tochter Helena Elisabeth
- 1671 27. Dezember: Begräbnis von Helle Jaspersdatter in Helsingør
- 1672 8. April: Taufe der Tochter Anna Sophia
- 1673? Johannes Buxtehude zieht von Helsingør nach Lübeck
- 1674 29. Januar: Begräbnis des Vaters Johannes in St. Marien
Johannes Voorhout malt in Hamburg eine *Häusliche Musikszene*, auf der neben Jan Adam Reincken höchstwahrscheinlich auch Buxtehude dargestellt ist.
- 1675 9. April: Begräbnis der Tochter Anna Sophia
10. Juni: Taufe der Tochter Anna Margreta
- 1677 Dieterichs Bruder Peter zieht von Helsingør nach Lübeck
- 1678 30. August: Taufe der Tochter Anna Sophia (II)
Advent: Erste dokumentierte dramatische Abendmusik Buxtehudes, *Die Hochzeit des Lammes*
- 1683 25. März: Taufe der Tochter Dorothea Catrin
- 1686 7. April: Taufe der Tochter Maria Engel
- 1687 6. April: Begräbnis der Tochter Maria Engel
Reise nach Hamburg, um die neue Schnitger-Orgel in St. Nicolai zu besichtigen
- 1692 16. November: Begräbnis der Tochter Helena Elisabeth
- 1697 Festmusik für die Weihe des Fredenhagen-Altars
- 1703 17. August: Georg Friedrich Händel und Johann Mattheson fahren von Hamburg nach Lübeck, wo ein Assistent für Buxtehude gesucht wird. Keiner der beiden bewirbt sich um die Stelle.
- 1705 Winter 1705/06: Johann Sebastian Bach wandert von Arnstadt nach Lübeck und hält sich dort mehrere Wochen lang auf, um Buxtehude zu „behorchen“.
2./3. Dezember: „Extraordinaire“, ungemein aufwendige Abendmusiken zu Ehren des verstorbenen Kaisers Leopold II. und seines Nachfolgers Joseph I.
- 1707 9. Mai: Tod Buxtehudes
16. Mai: Begräbnis im „Kirchengewölbe“ unterhalb des Chors in St. Marien
29. August: Anna Margreta Buxtehude heiratet den Nachfolger ihres Vaters, Johann Christian Schiefferdecker (1679-1732).



Dänemark und das heutige Südschweden
Landkarte (Ausschnitt) von Johann Baptist Homann, Nürnberg um 1700

Patriam suam agnoscit Daniam: Buxtehudes Kindheit und Jugend am Öresund

Abgesehen von Notenhandschriften, einigen Briefen, Quittungen und den von Amts wegen geführten Wochenbüchern der Lübecker Marienkirche scheint Dieterich Buxtehude keine dinglichen Spuren seines Erdenwandels zurückgelassen zu haben: kein gesichertes Porträt, kein Musikinstrument, weder Siegelring noch Tabakdose – und kein Dokument über seine Geburt.

Es gibt wohl keinen zweiten Komponisten, über dessen Geburtsjahr, Geburtsort und Nationalität so heftig diskutiert wurde, wie Dieterich Buxtehude. Wer die einschlägigen Lexikonartikel konsultiert, findet hinter der Jahreszahl „1637“ häufig ein Fragezeichen. Um die Ehre, Buxtehudes Vaterstadt zu sein, konkurrieren Bad Oldesloe, Helsingør und Helsingborg – drei Stationen auf dem Lebensweg seines Vaters Johannes (Hans) Buxtehude, der zweifellos aus Bad Oldesloe stammte, aber zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt um 1630 an den Öresund zog. Für das Jahr 1641 ist seine Tätigkeit als Organist in Helsingborg dokumentiert, und da man annimmt, dass er die Stelle bereits 1633 übernommen hatte, gilt Helsingborg als wahrscheinlichster Geburtsort seines Sohnes Dieterich. Überprüfen läßt sich die Vermutung nicht, denn in keiner der drei Städte existieren noch Kirchenbücher aus dieser Zeit. Deshalb kann auch Buxtehudes Geburtsjahr nur annähernd aus der Altersangabe in einem Nachruf zurückgerechnet werden: Er starb, wie das Monatsjournal *Nova literaria Maris Balthici* vom

Juli 1707 vermerkt, am 9. Mai 1707 mit „ungefähr 70 Jahren“.

„Patriam suam agnoscit Daniam“ heißt es in demselben Artikel – „er nannte Dänemark sein Heimatland“. Offenbar waren sich schon die Lübecker Zeitgenossen über die Herkunft ihres berühmten Marienorganisten nicht recht im Klaren: 1637 gehörte Helsingborg noch zu Dänemark, doch in der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde es wegen seiner strategisch wichtigen Lage als Kontrollposten der Ostseefahrt heftig umkämpft und mußte 1658/1660 zusammen mit den Provinzen Schonen, Blekinge und Halland an Schweden abgetreten werden. Die Familie Buxtehude erlebte den dänisch-schwedischen Krieg auf der weniger stark betroffenen Westseite des Sunds mit; Hans Buxtehude hatte bald nach 1641 das Organistenamt an der St. Olai-Kirche in Helsingør angetreten.

Als Dieterich Buxtehude in der durch den Sundzoll reich gewordenen, damals zweitgrößten Stadt Dänemarks aufwuchs, regierte noch Christian IV., der bis heute als populärster Monarch des Landes gilt. 1596 zum König gekrönt, verfolgte er in jungen Jahren ehrgeizige Ziele: Er wollte Dänemark als Großmacht im Norden erhalten und sein Land in ein Reich der Künste verwandeln. Während seine politische Lebensbilanz negativ ausfiel (was seiner Beliebtheit keineswegs schadete), besaß er als Kunstmäzen eine überaus glückliche Hand – zahlreiche prachtvolle Renaissancebauten im typischen „C4-Stil“ prägen seit

400 Jahren die dänische Architekturlandschaft. Mit besonderer Anteilnahme förderte er die Musik. Nur eine unter vielen Bemerkungen dazu ist die Aufzeichnung des schwedischen Gesandten Johann Skytte, der während eines Festessens mit Tafelmusik zum König sagte, man könne keinen Menschen gern haben, der die Musik nicht liebte. „Ja, bei Gott, das ist wahr“, antwortete Christian IV., „deshalb lasse ich auch meine Kinder täglich in der Musik unterrichten, auf Instrumenten und im Gesang.“

Neben der hervorragenden Hofkapelle waren oft auch berühmte ausländische Musiker in Christians Stadt- und Landschlössern zu hören – erinnert sei hier nur an John Dowlands mehrjähriges Engagement als Hoflautenist (1598-1603 und 1605/1606) und die gute Beziehung des dänischen Hofes zu Heinrich Schütz, der die Festmusik zur großen Prinzenhochzeit von 1634 leitete und sich von November 1642 bis Mai 1644 noch einmal in Kopenhagen aufhielt. Eine Exkursion des großen Meisters nach Helsingør, wo der aus Sachsen stammende Hoforgelbauer Johann Lorentz 1636/37 eine Orgel für die Kapelle des königlichen Schlosses Kronborg und um 1641 das neue Instrument in der Marienkirche gebaut hatte, wäre nicht auszuschließen. Hans Buxtehude und vielleicht auch sein kleiner Sohn Dieterich könnten Schütz begegnet sein.

Wer heute durch die malerische Altstadt von Helsingør wandert, begegnet noch zahlreichen architektonischen Zeugen aus der Zeit, als die Familie Buxtehude in der „Organisten-Residentz“ der St. Olai-Kirche lebte. Die Dienstwohnung in der St. Annagade, vor der Turmfront von St. Olai, steht noch und scheint seitdem nur wenig verändert worden zu sein: ein schlichtes zweistöckiges, jetzt gelb gestrichenes Haus, das im 17. Jahrhundert sicherlich zu den komfortablen Wohngebäuden der Stadt zählte. (An der rechten Hausseite, fast verdeckt durch ein Halteverbotsschild, befindet sich eine kleine Gedenktafel.)

Nur 150 Meter von St. Olai entfernt liegt St. Marien, ehemals die Kirche eines 1430 gegründeten

Karmeliterklosters. Nach der Reformation wurde im langgestreckten Westflügel der (hervorragend erhaltenen) Anlage eine Lateinschule eingerichtet, während die Kirche den Bauern aus der Umgebung als Marktstall diente. Erst 1577 wurde sie auf königlichen Befehl renoviert und der ständig wachsenden deutschsprachigen Gemeinde Helsingørs zugewiesen, die vor allem aus Kaufmanns- und Offiziersfamilien bestand. Höchstwahrscheinlich besuchte Dieterich Buxtehude die einem heutigen Gymnasium vergleichbare Lateinschule und kannte daher wohl auch schon die Marienkirche, die von 1660 bis 1668 sein Arbeitsplatz werden sollte, recht gut. Orgelunterricht erteilte ihm sein Vater in St. Olai, der „dänischen Kirche“, wo zu dieser Zeit eine um 1570 von Hans Brebos errichtete und 1624/25 von Johann Lorentz erweiterte Orgel stand. Sie befand sich allerdings in einem so schlechten Zustand, dass Hans Buxtehude im Januar 1648 einen ebenso anrührenden wie engagierten Brief an die Kirchenvorsteher schickte und dringend um „Erbarmen“ für die „schwache und sehr kranke, ja heulende Orgel“ bat – das arme Instrument würde nach einer Renovierung „eilen und seufzen, wie der Hirsch nachm frischen Wasser“. Als die notwendigen Arbeiten tatsächlich genehmigt wurden und wiederum Johann Lorentz 1649 nach Helsingør kam, dürfte Dieterich Buxtehude als wissbegieriger Zwölfjähriger dabei die Grundlage für seine hervorragende Kenntnis des Orgelbaus gewonnen haben.

Es ist schon viel darüber spekuliert worden, ob Buxtehude in den Jahren um 1655 bei einem der großen Orgelmeister seiner Zeit studierte. Johann Lorentz d.J. (um 1610-1689), der Sohn des gleichnamigen Orgelbauers und Organist in Kopenhagen, der Sweelinck-Schüler Heinrich Scheidemann (um 1595-1663) oder Mathias Weckmann (1616?-1674) in Hamburg werden in diesem Zusammenhang aufgrund stilistischer Merkmale immer wieder genannt, ohne dass man einen längeren Aufenthalt Buxtehudes in den beiden Städten oder eine Lehrer-Schüler-Verbindung

dokumentarisch belegen könnte. So wird Buxtehude erst wieder als fertig ausgebildeter Organist aktenkundig: Wohl im Frühjahr 1658 erhielt er die frühere Stelle seines Vaters in Helsingborg – an der ersten der drei Marienkirchen, denen er im Lauf seines Lebens dienen sollte.

Helsingborg, heute eine prosperierende schwedische Großstadt, hatte in Folge der dänisch-schwedischen Kriege um die Beherrschung des Öresunds schwer gelitten und zählte nur noch 800 Einwohner. Die Marienkirche war offenbar unzerstört geblieben, ebenso ihre Orgel, die Ende des 16. Jahrhunderts erbaut und 1641 (in der Amtszeit von Hans Buxtehude) durch Johann Lorentz renoviert worden war. Sie hing als „Schwalbennest-Organ“ an der Nordwand des Mittelschiffs. Vermutlich bemühte Dieterich Buxtehude sich bereits um einen Umbau, konnte ihn jedoch wegen der fortgesetzten Kriegshandlungen nicht ausführen lassen. Erst 1662 erweiterte Hans Christoph Fritzsich die Helsingborger Marienorgel, die danach 24 Register auf zwei Manualen und Pedal besaß. Zur Prüfung der Orgel nach dieser Arbeit fuhr Buxtehude – inzwischen wieder in Helsingør ansässig – nach Helsingborg hinüber und erhielt für sein Gutachten ein ansehnliches Honorar.

Zu Beginn seiner Helsingborger Dienstzeit scheinen Buxtehudes materielle Umstände dagegen recht bescheiden gewesen zu sein, so dass seine Eltern ab und an „Care-Pakete“ über den Sund schickten. Ein Zeugnis ihrer Fürsorge kam im Januar 2001 bei einer Generalrenovierung der St. Olai-Kirche in Helsingør an ungewöhnlicher Stelle zutage: Im Hohlraum des Schalldeckels über der Kanzel fand sich ein altes Rattennest, dessen Bewohner allerlei Papierstücke zur Auspolsterung ihrer Wohnung verwendet hatten. Ein kleiner, an vielen Stellen angeknabberter Brief an einen „Kierre Sønn Diderich“ erwies sich als Schreiben von Hans Buxtehude, der eine Sendung mit zwei Kissenbezügen (?), einem Stück Braten und Semmeln auf den Weg bringen will und – gutes Wetter für die Fähr-

überfahrt vorausgesetzt – seinen Besuch in Helsingborg ankündigt. Nicht nur das Auftauchen dieses einzigen Schriftdokuments aus dem familiären Bereich Buxtehudes war eine Sensation, sondern auch die Entdeckung, dass die Eltern und der Sohn Dänisch miteinander sprachen. Das „Patriam suam agnoscit Daniam“ hat damit eine unwiderlegbare Bekräftigung gewonnen.

Im Jahr 1660 bewarb Buxtehude sich erfolgreich um die Organistenstelle an St. Marien im heimatlichen Helsingør, wo er etwa das Dreifache seines Helsingborger Gehalts erhielt und, da er noch unverheiratet war, wieder zu seinen Eltern in das Organistenhaus bei St. Olai zog. Auch Helsingør hatte unter Belagerungen, Einquartierung und der Unterbrechung des Handels viel von seinem vormaligen Wohlstand verloren, bot aber mehr Sicherheit als das nun endgültig an Schweden abgetretene Helsingborg. Noch wußte ja niemand, wie es den verbliebenen Dänen in Schonen unter der neuen Herrschaft ergehen würde. Außerdem lockte in St. Marien, Helsingør, die Buxtehude schon bekannte Orgel von Johann Lorentz (um 1641). 1662/63 wurde sie von Hans Christoph Fritzsich erweitert; der genaue Umfang dieser Renovierung ist unbekannt. Heute ist die Orgel das einzige der Instrumente Buxtehudes, das noch Originalteile aus seiner Amtszeit enthält, nämlich den prachtvollen Prospekt mit dem bekrönenden Monogramm Christians IV., die Umgebung des Spieltischs mit der authentischen Anordnung der Registerzüge und die 27 auf Lorentz zurückgehenden Prospektpfeifen des Rückpositivs. Das Orgelwerk selbst wurde 1997 von der Orgelbaufirma Marcussen rekonstruiert.

Schon in Helsingør komponierte Buxtehude nicht nur Orgelmusik, sondern höchstwahrscheinlich auch Vokalwerke für Festlichkeiten und zu Ehren von großbürgerlichen Musikmäzenen. In den Kirchenakten findet man seinen Namen als Taufpate von Kindern der angesehensten Familien, und es ist zu vermuten, dass er auch bei Fest- oder Tafelmusiken auf Schloss Kron-

borg mitwirkte. Mindestens einmal reiste er in das 40 km entfernte Kopenhagen, wo die Hofkapelle Frederiks III. (reg. 1648-1670) das moderne italienische und französische Repertoire pflegte. Ob er auch die 1617 von Wolfenbüttel nach Schloss Frederiksborg gebrachte Prunkorgel von Esaias Compenius kannte, deren Register nach italienischer Art ausschließlich aus Holzpfeifen bestehen? Da der königliche „Lehnsmann“ auf Kronborg üblicherweise auch die nur einen Halbtagsritt südwestlich von Helsingør gelegene Residenz Frederiksborg (Hillerød) verwaltete, darf man wohl davon ausgehen. Helsingør, Kopenhagen und die Königsschlösser der Umgebung konnten einem jungen Organisten und Komponisten vieles bieten. Als Dieterich Buxtehude im Frühjahr 1668 nach Lübeck fuhr, um sich als Nachfolger Franz Tunders zu bewerben, kam er

keineswegs aus der Provinz. Dank eines hervorragend funktionierenden, Länder übergreifenden Netzwerks von Organisten, Orgelbauern und Hofmusikern war er mit den neuesten musikalischen Strömungen bestens vertraut. Dank seiner ausgezeichneten Schulbildung, Sprachbegabung und eines offenbar sehr charmanten Auftretens hatte er keinerlei Schwierigkeiten im Umgang mit staatlichen und kirchlichen Autoritäten, und dank seiner bis ins hohe Alter nie versiegenden kreativen Phantasie konnte er die neuen Möglichkeiten, die Lübeck ihm bot, in vollem Umfang erfassen und zum größten Gefallen von Gemeinde und Stadt ausnutzen. Die Kirchenvorsteher von St. Marien in Lübeck müssen sofort erkannt haben, dass der dreissigjährige Kandidat aus Dänemark ein Glücksfall für die Hansestadt sein würde.

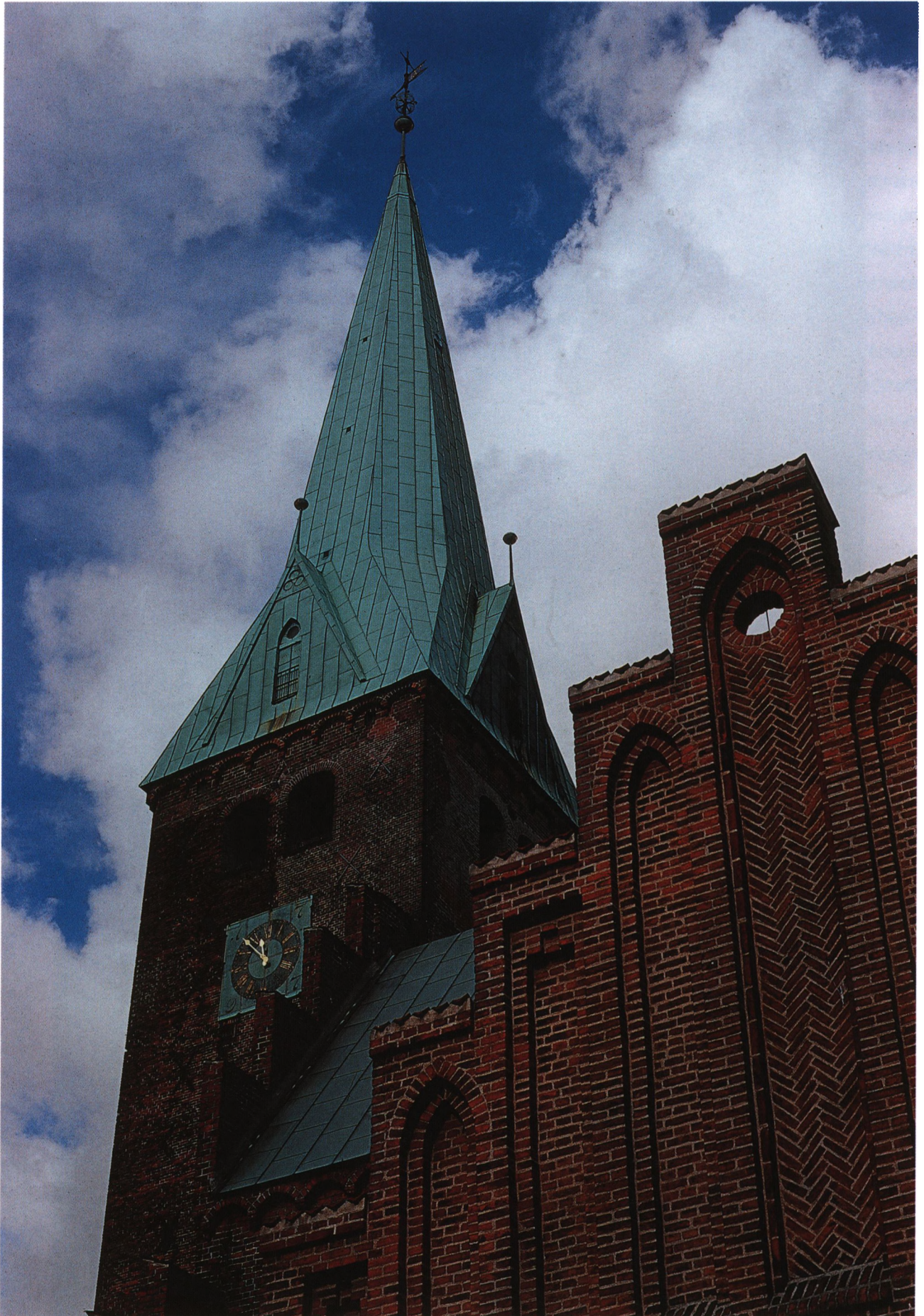
Literatur

Kerala Snyder: *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York/London 1987.

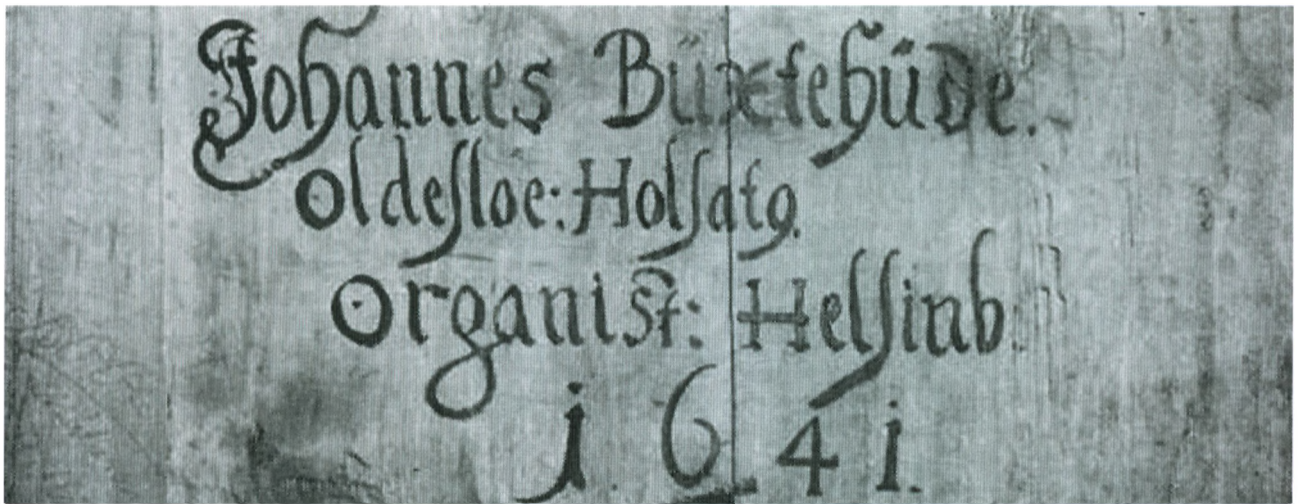
Sophus Albert Emil Hagen: *Diderik Buxtehude, hans Familie, og lidet kjendte Ungdom*, Kopenhagen 1920.



In der Altstadt von Helsingør



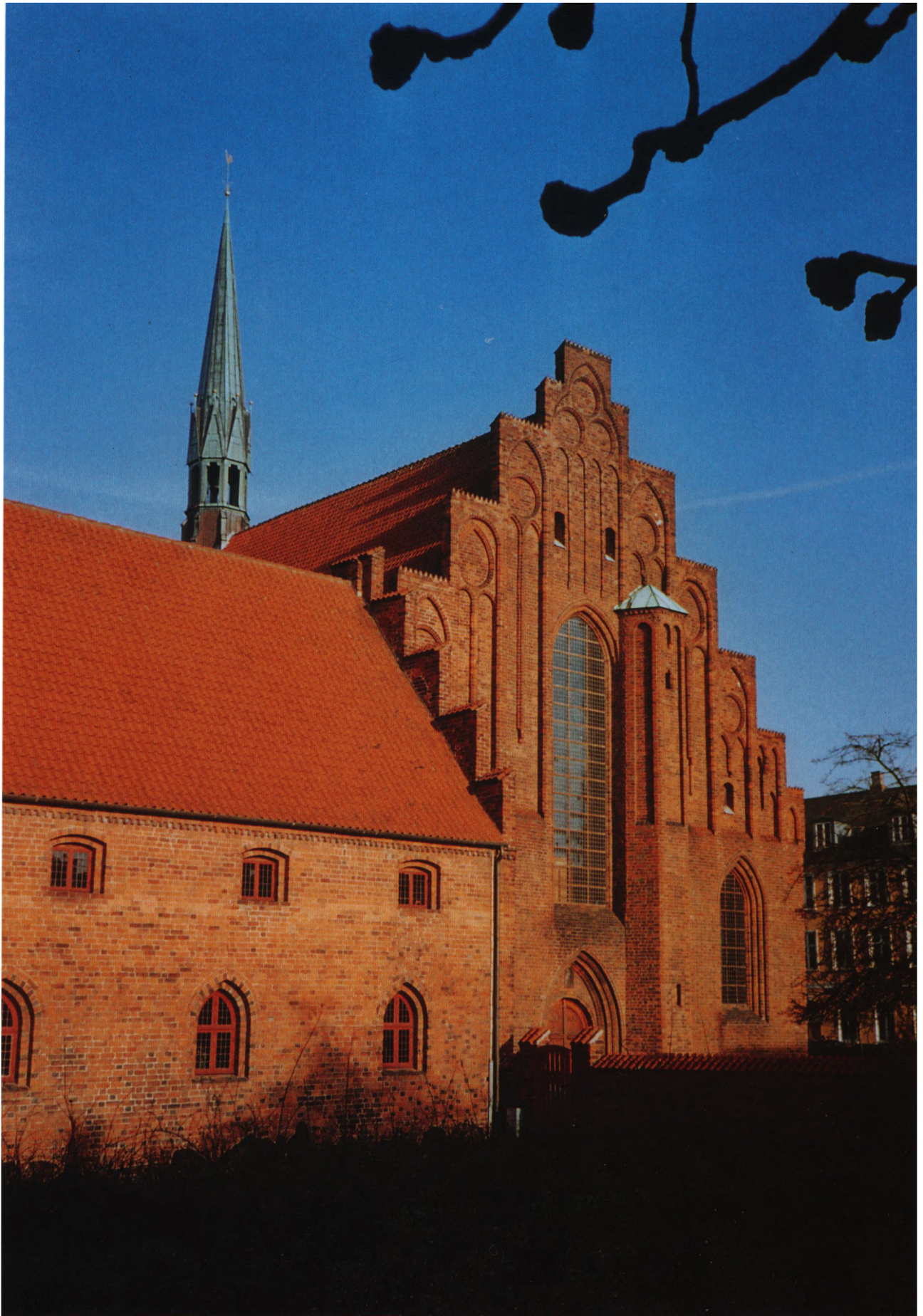
St. Olaf (Domkirche), Helsingør



*Inscription von Johannes Buxtehude am Gehäuse der ehemaligen Orgel von St. Marien, Helsingborg
(jetzt in Torrlösa)*



Das ehemalige Organistenhaus von St. Olai, Helsingør



St. Marien, Helsingør – Im anschließenden Klostergebäude (links) befand sich die Lateinschule.



Die Orgel in der St. Marien-Kirche, Helsingør
(Prospekt: Johann Lorentz, um 1640; Werk: Marcussen & Søn, 1997/98)



*hier stieg schon Dieterich Buxtehude zu seinem Arbeitsplatz empor:
die Wendeltreppe zur Orgel in St. Marien, Helsingør*



Schloss Kronborg



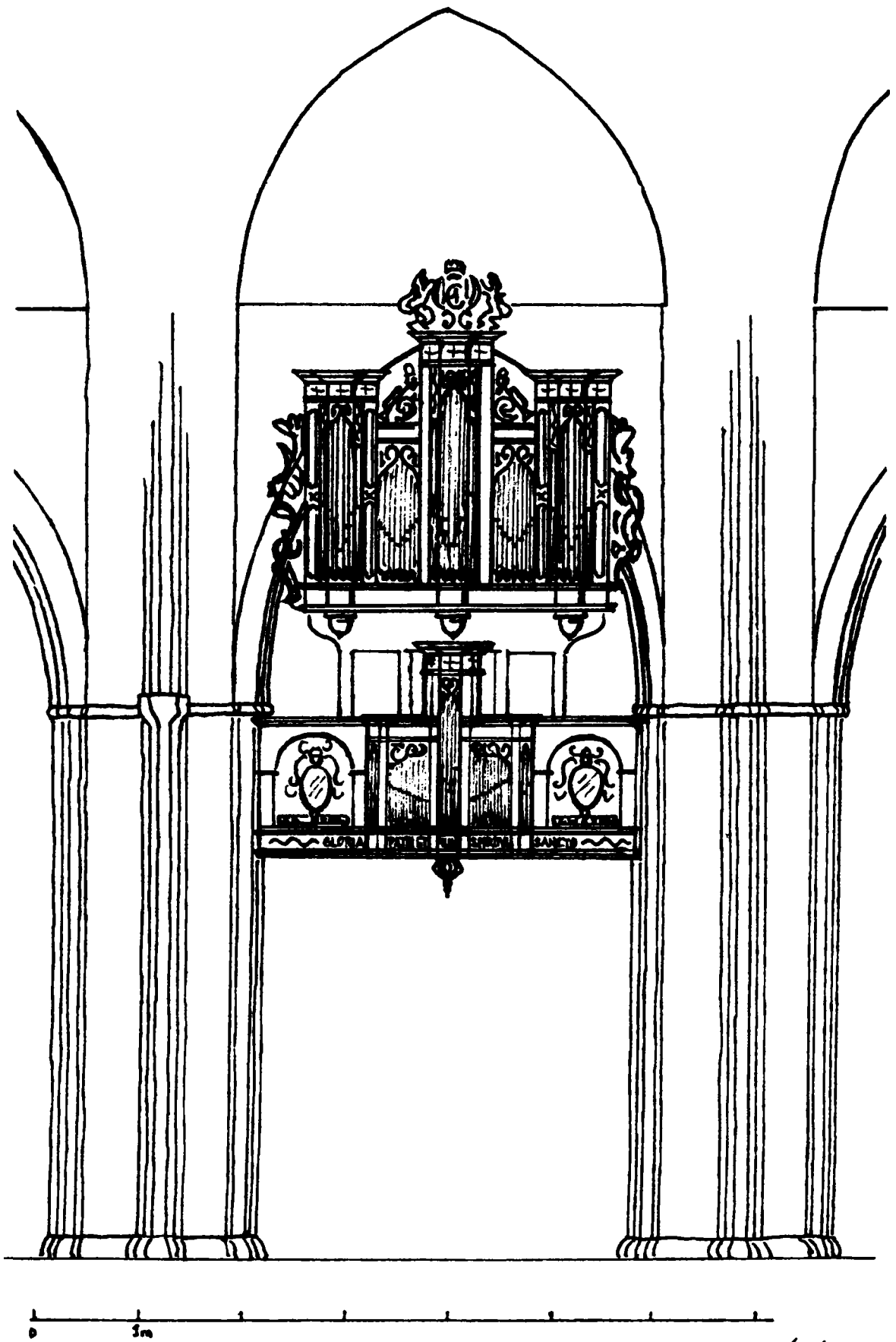
Auch die Orgel in der Schlosskirche von Kronborg stammte ursprünglich von Johann Lorentz (1639).



St. Marien, Helsingborg: Westgiebel



St. Marien, Helsingborg, von Osten



Die Orgel der St. Marien-Kirche, Helsingborg, stand zur Zeit Buxtehudes auf einer Empore an der Nordseite des Mittelschiffs. Rekonstruktionszeichnung von Mats Hultkvist

Klag-Lied

*Muss der Tod denn auch entbinden,
was kein Fall entbinden kann?
Muss sich der mir auch entwinden,
der mir klebt dem Herzen an?
Ach! der Väter frühes Scheiden
machtet gar zu herbes Leiden,
wenn man unsre Brust entherzt,
solches mehr als tödlich schmerzt.*

*Und dass Er nun den empfangen,
den er liebet, seinen Hort:
„Deiner wart ich mit Verlangen“
- dieses war sein letztes Wort.
Sein Verlangen ist gestillet,
All sein Wünschen ist erfüllet.
Jesu Freuden übergroß
ich, als Sohn, ihm gönnen muss.*

*Er spielt nun die Freuden-Lieder
auf des Himmels Lust-Clavier,
da die Engel hin und wieder
singen ein mit süßer Zier -
Hier ist unsrer Leid-Gesänge
schwarzer Noten Traur-Gemenge
mit viel Kreuzen durchgemischt,
dort ist alls mit Lust erfrischt.*

*Schlafe wohl, du Hochgeliebter,
Lebe wohl, du selge Seel;
ich, dein Sohn, nun Hochbetrübt,
schreib auf deines Grabes Höhl:
„Allhie liegt, des Spielens Gaben
selbsten Gott erfreuet haben:
Darumb ist sein Geist beglückt
zu den Himmels Chor gerückt.“*

Dieterich Buxtehude

aus *Fried- und freudenreiche Hinfahrt* (BuxWV 76)
auf den Tod seines Vaters Johannes Buxtehude (1674)



*Modell des niederländischen Ostindienfahrers „Prins Wilhelm“
(Stapellauf: 1650)*

Die Reichs- und Hansestadt Lübeck zur Zeit Buxtehudes

Als Dieterich Buxtehude am Ende der 1660er Jahre durch das Lübecker Burgtor hereinfuhr, bot sich ihm die Reichs- und Hansestadt eindrucksvoll dar. Noch heute kann der Reisende, von Norden kommend, einen Abglanz des stolzen Bauensembles erleben. Eine hochmoderne Bastionärbefestigung, zu der man sich die fortschrittlichsten Festungsbaumeister aus den Niederlanden hatte kommen lassen, schützte Lübecks Hafen im Westen und den einstigen Landzugang im Norden und bot den ca. 25000 Einwohnern Schutz in Kriegszeiten.

Schon seit Beginn des Jahrhunderts hatte die politische und wirtschaftliche Situation geherrscht, deren Grundzüge Lübecks Entwicklung das ganze Jahrhundert hindurch bestimmen sollten, noch war seine Rolle unter den führenden Hansestädten unbestritten, aber dies bedeutete um 1600 etwas anderes als um 1500 oder gar 1370. Noch besaß die Reichsstadt bis zum Anfang des 30-jährigen Krieges die größte Flotte der Hansestädte, die nach Holland und vor England an zweiter Stelle stand; ihr relatives Handelsvolumen hatte zugenommen. Konkurrenz war ihr allerdings durch die Niederlande und England erwachsen. Überdies hatten sich auch die politischen und wirtschaftlichen Kräfte verändert, d.h. die traditionellen Handelspartner Schweden und Russland oder auch die hansische Schicksalsmacht Dänemark. Die große Politik gehorchte nunmehr Grundsätzen, die Lübeck nicht mehr beeinflusste, die ihm einerseits Anpassungsfähigkeit und andererseits Durchsetzungsvermögen abverlangten, wie sie eine auf sich allein gestellte Reichsstadt, umgeben von militärisch und

wirtschaftspolitisch erstarkenden Territorialmächten nicht mehr aufbringen konnte.

Es galt, in einer Epoche der Verschiebung des kommerziellen Schwergewichts nach Westeuropa wirtschaftlich zu überleben. Das hieß für den Lübecker Kaufmann, der einst überall Privilegien genossen hatte, dies nun mühsam und häufig nur für kurze Zeit und durch große Summen zu erkaufen. Nicht von ungefähr entsandten die wenigen noch verbliebenen Hansestädte 1603 und 1606/7 daher kostspielige Gesandtschaften zum russischen Zaren und zum König von Spanien. Denn das 17. Jahrhundert wird durch die Ausweitung und zunehmende Lukrativität des Westhandels mit Salz und Wein gegen Rohstoffe wie Erz und Holz aus dem Norden und Osten charakterisiert. Dies illustrieren die Handelsverträge mit dem Frankreich Ludwigs XIV. und der Einschluss der Hansestädte in die großen europäischen Friedensverträge von Münster und Osnabrück, Nimwegen und Rijswijk. Der ehrwürdige Städtebund befand sich aber unverkennbar im Rückzug vor den sich etablierenden Territorialmächten, die Einrichtung einer gemeinsamen Kasse für die Hanse und der Einsatz eines rechtsgelehrten Syndikus half nicht mehr viel, obwohl im 17. Jahrhundert insgesamt über 20 Hansetage (meistens in Lübeck) stattfanden, deren letzter 1669, ein Jahr nach Buxtehudes Diensteintritt. Die Überlieferung teilt uns aber leider nicht mit, ob der Genuss anspruchsvoller Kirchenmusik die Gesandten der neun noch erschienenen Städte nach den wenig ergebnisreichen Sitzungen im nahen Rathaus erbaut hat.

Die gewandelte Situation für den Lübecker Handel hatte ihre Rückwirkungen auf die Verfassung der Travestadt. Im Abstand von zwei Generationen kam es zu Unruhen, die sich an Steuererhebungen entzündeten und das Ratsregiment einzuschränken versuchten. Besonders die Kosten für die ehrgeizigen Befestigungsbauten, deren Spuren das Gesicht des heutigen Lübeck noch immer prägen, waren durch die in der Reichsstadt sicher belegten Gelder Auswärtiger aufgebracht worden. Nach Beendigung des Krieges war die Stadtkasse leer, und bis zum Ende des Jahrhunderts hat Lübeck noch an den Schulden zahlen müssen. Zwar hatte der 30-jährige Krieg Lübeck nicht direkt in Mitleidenschaft gezogen, im Gegenteil, es konnte zeitweise eine „Kriegsgewinnlerkonjunktur“ nutzen, aber die Auseinandersetzungen der Ostseeanrainerstaaten fanden sozusagen vor der Haustür der Reichsstadt statt. Hamburg mit seinen Beziehungen nach Westeuropa und Danzig, sein Spiegelbild im Osten, überflügelte die ehrwürdige Hansestadt an der Trave. Lübeck wurde der Ostseehafen Hamburgs.

Die neue, weiterhin sehr konservative Verfassung blieb übrigens bis ins 19. Jahrhundert bestehen. Höchstens 3000 Männer hatten den Bürgerstatus inne und waren im Rahmen einer nicht im heutigen Sinn demokratischen Bürgerschaft an den Entscheidungen des aristokratischen Rats beteiligt. Dieser bestand – sich selbstergänzend – in erster Linie aus reichen Fernkaufleuten, die in mehreren Korporationen, teils sogar adelsgleichen, teils in den sog. Fahrerkompanien, wie den Bergenfahrern, Novgorodfahrern, Schonenfahrern usw. vereinigt waren. Es folgten in der Hierarchie die Gewandschneider, die Brauer und die Schiffer, und ganz am Schluß die über 1000 Köpfe zählenden Handwerksmeister. Da jede dieser Gruppierungen eine einzige Stimme führte, spiegelt sich die Vorherrschaft des Handels vor dem Handwerk in der Handels- und Seestadt im südwestlichen Winkel des einst von ihr beherrschten Meers sehr deutlich.

Man lebte hier in einer durch die wiederholten Luxusordnungen festgeschriebenen, und, wie man meinte, von Gott gewollten, Standesgesellschaft. Wenigen reichen Kaufleuten der Oberschicht stand das Heer der kleinen Handwerker, der Gesellen, Träger (Hafenarbeiter) und natürlich der Frauen gegenüber. Ein Revolutionspotential nach heutigem Verständnis war jedoch nicht vorhanden. Die Geringbemittelten, die das Bürgergeld nicht zahlen konnten, waren als sog. Einwohner oder Soldatenbürger in das soziale Gefüge der Stadt integriert. Etwa Bataillonsstärke umfassend hatte dieses kleine „stehende Heer“ vor allem Wachtaufgaben zu lösen.

Freilich galt die Sorge für die Minderbemittelten und unter dem Existenzminimum Lebenden als christliche Pflicht der Vermögenden, wie sie sich in den zahlreichen öffentlichen und privaten Stiftungen (z.T. seit dem Mittelalter), in den Stiftungsgängen und -höfen manifestiert, von denen allein vier im 17. Jahrhundert errichtet wurden (Füchtings, Kocks, Glandorps und Zöllners Hof); hinzu war seit 1601 das St. Annen-Armen- und Werkhaus getreten. Die Spanne zwischen Reich und Arm war nicht wie in anderen Hansestädten sehr weit. Buxtehude mit seinem Gehalt als Organist und Werkmeister mit Nebeneinkünften von insges. ca. 1000 Mark Lübsch gehörte zum unteren Bereich der breiten Mittelschicht.

Die Veränderungen der damaligen Welt hatten ihre Einwirkungen auf die Stadtwirtschaft, boten aber andererseits natürlich auch Chancen. Der Musik Buxtehudes hat sicher auch einer der Millionäre Lübecks, der Großkaufmann Thomas Fredenhagen, gelauscht, der die Marienkirche mit dem pompösen Altar des niederländischen Bildhauers Quellinus ausschmücken ließ. Merkantilistische Bestrebungen der großen europäischen Mächte behinderten den freien Handel und die Freiheit der Meere, das ureigenste Gefilde der Lübecker Handelsschiffe, aber zugleich verbreitete der Rat selbst auch eine Bekanntmachung, eine sog. Notification, die fremden tüchtigen Handwerkern die

Ansiedlung in Lübeck durch Steuerfreiheit schmackhaft machen sollte. Diesem Ruf folgten z. B. Flüchtlinge reformierten Glaubens. Die wenigen Juden, die erstmals in diesem Jahrhundert auftraten, mussten sich allerdings vor der Stadt unter dänischer Herrschaft niederlassen.

Das im Mittelalter erfochtene oder erkaufte Landgebiet Lübecks erlitt 1683 durch die reichskammergerichtlich gefällte Entscheidung der Abtretung Möllns und seines Gebiets an den Herzog von Sachsen-Lauenburg eine starke Dezimierung. Die Förderung des Hafens, die Verbesserung der Stecknitzkanalverbindung zwischen Elbe und Trave, aber auch die Hebung der Lateinschule Katharineum und der Stadtbibliothek bewegte die Gemüter der ehrbaren, zeremoniell in sog. Spanische Tracht gekleideten Rats Herrn. Nicht leicht zu entscheiden war für sie 1687 der Fall eines einfältigen Gotteslästerers in dieser Stadt lutherischer Orthodoxie, die mit einem Todesurteil endete.

Später bedeutende Persönlichkeiten, wie Philosoph und Mathematiker Joachim Jungius oder der Maler Gottfried Kniller, verließen die enge Stadt. Dennoch wies die Reichsstadt auf dem internationalen Parkett mit den Bürgermeistern Heinrich Brokes und David Gloxin noch tüchtige Diplomaten auf. Zugunsten der hochdeutschen und der französischen Sprache wurde das Niederdeutsche zurückgedrängt, fand aber in dem Theologen Jacob von Melle seinen Lexikographen. Die Poesie wurde durch die gleichermaßen betuliche und gelehrte Gelegenheitsdichtung, die Hochzeitsgedichte und Leichenpredigten, vertreten.

Mit der antiquierten Trinkwasserversorgung durch die acht Brunnen der Stadt und die damals schon jahrhundertalte Wasserkunst von 1294, die Wakenitzwasser in hölzernen Röhren in die Stadt leitete, wird sich die junge Frau Anna Margaretha Buxtehude, geb. Tunder, (sicher über die üblichen Hausangestellten verfügend) abgefunden haben,

ebenso mit der nächtlichen Dunkelheit auf den Straßen – eine Straßenbeleuchtung sollte noch über hundert Jahre auf sich warten lassen – und der Abwasserbeseitigung in Kloaken und offenen Gossen. Dennoch mag Lübeck mit seinen mehrstöckigen, verputzten und meist rötlich gestrichenen Häusern, geschmückt durch die jetzt aufkommenden Sandsteinportale, von behäbigem Reichtum gekündet haben. Die geräumigen Dielen der Kaufmannshäuser erhielten viel Licht durch die modern werdenden großen Fenster zum Garten; Decken- und Wandmalereien schmückten die Zimmer. Auch die Nebenstraßen waren allmählich anstelle mittelalterlicher Fachwerkbuden von steinernen Doppel- und Reihenhäusern gesäumt. In den zahlreichen Gangbuden hinter diesen fand die ärmere Bevölkerung ihr Unterkommen. Die Schließung der Stadttore sommers und winters bei Sonnenaufgang und -untergang schloss Arm und Reich gleichermaßen in der großen Stadt ein, die zwischen Trave und Wakenitz immerhin knapp zwei Quadratkilometer Fläche bedeckte.

Der Lübeckforscher Ahasver von Brandt (1970) erteilte diesem Gemeinwesen das Verdikt, hier habe alles stagniert, zu Höchstleistungen sei man in diesem „Zeitalter geistiger Verödung“ nicht fähig gewesen. Lübeck habe nur auf dem Gebiet der Kirchenmusik Maßstäbe gesetzt, durch die Marienorganisten Tunder und dann natürlich ganz besonders Dieterich Buxtehude. Seine Abendmusiken fanden freilich in den Kaufleuten ein kenntnisreiches Publikum. Ganz so dumpf kann es in Lübeck also nicht gewesen sein. Und sowohl Wohlbetuchte und Minderbemittelte mögen in den fünf hochragenden ehrfurchtgebietenden Kirchen mit ihrer Kirchenmusik, vielleicht unbewusst, an einer unvergänglichen Kulturleistung teilgehabt haben, auch wenn die Reichs- und Hansestadt in gewandelter Umwelt schon seit dem Ende des 15. Jahrhundert nicht mehr das wirtschaftliche, politische und kulturelle Kraftzentrum Nordeuropas gewesen ist.



Junge Dame, an einem Cembalo stehend

Miniaturbild, signiert „SANDRART 1652“, vermutlich eher aus dem Umkreis von Karel van Mander (III)



*Ein Lübecker Bürger und Bürgermeister des 17. Jahrhunderts: Dr. Johannes Marquardt (1610-1668)
Miniaturbild von Conrad Hirt, 1638*

Es ist doch alles vergänglich

*Ist das nicht ein närrisch Leben,
Daß man sich der Eitelkeit
So ganz heftig tut ergeben?
Ach, bedenkt zu jeder Zeit:
Wie der Schatten nicht bleibt stehen,
So muß auch der Mensch vergehen.*

*Alle, die ihr lebt auf Erden
Stets in Freuden, Ehr und Pracht,
Endlich müßt ihr Asche werden.
Drum so nehmt es wohl in acht:
Wie der Schatten nicht bleibt stehen,
So muß auch der Mensch vergehen.*

*Die ihr täglich zankt und krieget,
Die kein Mensche stillen kann,
Die ihr in den Lüften flieget
Voller Ehrgeiz, denkt daran:
Wie der Schatten nicht bleibt stehen,
So muß auch der Mensch vergehen.*

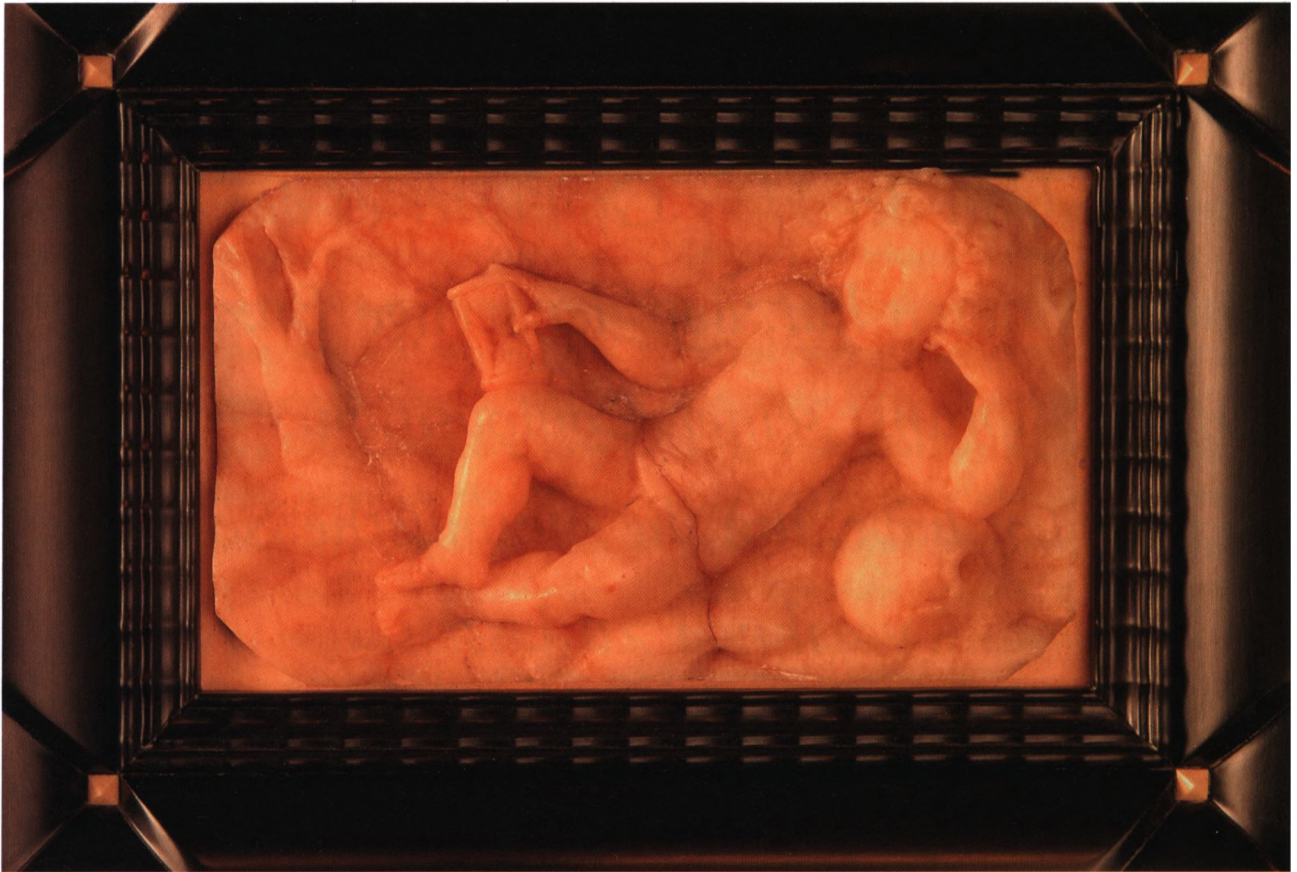
*O ihr karge Menschenschinder,
Die ihr sucht das schnöde Geld,
Schatzaufklauber, Mammons Kinder,
Es heißt doch in aller Welt:
Wie der Schatten nicht bleibt stehen,
So muß auch der Mensch vergehen.*

*Die ihr alle Welt durchlaufet,
Die ihr über Sand und Meer
Gut und Waren vor uns kaufet,
Morgen kommt der Tod daher:
Wie der Schatten nicht bleibt stehen,
So muß auch der Mensch vergehen.*

*Es hilft weder Zank noch Kriegen,
Wann der Tod vorhanden ist,
Den kann keine Pracht betriegen,
Keine Weisheit, Gold noch List:
Wie der Schatten nicht bleibt stehen,
So muß auch der Mensch vergehen.*

Johann Rist

(1607-1667, Pastor, Dichter und Musikfreund in Wedel bei Hamburg)



Der schlafende Putto oder Todesgenius war eines der Motive, die den gläubigen Christen ständig an die Vergänglichkeit alles Irdischen erinnern sollten.

Alabasterrelief in Ebenholzrahmen, Ende 17. Jahrhundert

*...wie denn der Herr Großvater es des öfteren
laut gepriesen hat, daß der seelige Buxtehude
in der Inbrunst seiner Compositiones es wohl
verstanden habe, ihn die himmlische Seeligkeit
vorahnen zu lassen.*

Pastor Meno Nicolaus Carstens

über seinen Großvater, den Lübecker Weinkaufmann und Buxtehude-Freund

Peter Hinrich Tesdorpf (1648-1723)

Religiöses Leben in Lübeck zu Buxtehudes Zeit

Ihrem Selbstverständnis nach ist die Stadt seit der Reformation eine vorbildliche Wächterin über die Reinhaltung der lutherischen Lehre. Auswärtige Katholiken, Reformierte und Spiritualisten werden vom geistlichen Ministerium, rigoroser als vom Rat und Bürgermeister der Stadt, in der Ausübung ihrer Religion eingeschränkt.¹ Die calvinistische Minderheit darf nicht in der Stadt, sondern nur außerhalb und erst von 1666 an ihre Privatgottesdienste halten.² Ebenfalls vor die Stadtmauern verbannt werden 1699 die wenigen Juden der Stadt. In dieser Situation kann Superintendent Samuel Pomarius (1624–1683) kurz nach seinem Amtsantritt im Jahr 1675 mit einigem Stolz konstatieren,

„daß von Anfang der heilsamen Reformation Lutheri an biß dato / an diesem Orte / weder die Heidenische Abgötterey / noch die Jüdische Finantzerey / noch die Pöbstliche Ablass=krämerey / noch die Calvinistische Vernunftmeisterey / noch die Socinianische Gottesschänderey / noch die Arminianische Freygeisterey / noch die Wiedertäuferische Meutemacherey noch die Weigelianische Enthusiasterey / noch die

Syncretische Religions=mengerey / noch die Quakerische Quakeley / hat einschleichen / oder festen Fuß setzen dürffen / sondern ist nur stets alhier eine Herde und ein Hirte Christus geblieben.“³

Jede der angeführten Religionen und Sonderlehren wird von Pomarius mit einem polemischen Seitenhieb bedacht. Mit der „Quakerischen Quakeley“ dürfte weniger die englische Religionsgemeinschaft der Quäker gemeint sein als die frühe pietistische Bewegung, die unter diesem Namen bespöttelt wird, bis im Frankfurter Umfeld das Schimpfwort „Pietist“ gefunden wird⁴, das später der ganzen Bewegung ihren Namen gibt. Eine pietistische Gruppierung gibt es 1675 in Lübeck praktisch nicht; ein privater religiöser Hauskreis, der zu den Vorläufern des Pietismus in Lübeck zählt, ist seit 1668 aufgelöst.⁵ Einziger Wermutstropfen für die lutherische Orthodoxie in dieser Zeit ist die kleine katholische Gemeinde am Lübecker Dom, der als extraterritoriales Gebiet eine Sonderstellung innehat und infolge der Normaltagsregelung des Westfälischen Friedens teilweise mit Katholiken besetzt ist.⁶

¹ Bodo Hauschild: *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*. Lübeck 1891, S. 311–330.

² Hauschild: Art. *Lübeck*, in: RGG4, Bd. 5, Sp. 534–536, hier Sp. 535.

³ Samuel Pomarius: *Sacra Semiotica*, Lübeck 1675, fol. Fijv f., unpag.

⁴ Vgl. Johannes Wallmann: Art. *Pietismus I. Kirchengeschichtlich*. In: RGG4, Bd. 6, Sp. 1341–1348, hier Sp. 1342.

⁵ Vgl. Jonathan Strom: „Early Conventicles in Lübeck“. In: *Pietismus und Neuzeit* 27 (2001), S. 19–52.

⁶ Vgl. Everhard Illigens: *Geschichte der Lübeckischen Kirche von 1530 bis 1896, das ist Geschichte des ehemaligen katholischen Bistums und der nunmehrigen katholischen Gemeinde, sowie der katholischen Bischöfe, Domherren und Seelsorger zu Lübeck von 1530 bis 1896*. Paderborn 1896, S. 60f. – Die Normaltagsregelung sah vor, dass alle Stellen, die am Stichtag des 1. Januars 1624 in katholischer Hand waren, katholisch zu besetzen seien.

Zwar wird in Lübeck diese Regel etwas halbherzig umgesetzt; aber immerhin sind zu der Zeit, als Pomarius die „Päbstische Ablaß=krämerei“ als quasi nicht-existent bezeichnet, drei katholische Kanoniker am Dom angestellt.⁷ Zusätzlich (und zum besonderen Leidwesen der Lübecker Geistlichkeit) sind Jesuiten missionarisch in der Stadt aktiv. Mit Erfolg: 1677 konvertiert eine Reihe von Lübecker Bürgern zum Katholizismus, darunter Angehörige eines früheren, 1668 bereits zwangsaufgelösten Konventikels.⁸ Eine Notiz in den Akten des Geistlichen Ministeriums beklagt, „Daß das Papistische meßwesen im Dom-Cappel überhand nehme daß sich vorige Fanaticos und Quäcker, auch zu ihnen begeben.“⁹ Wie man sieht, wird in den 1670er Jahren, Pomarius' eingangs zitierten Worten zum Trotz, der Katholizismus als ernsthafter Gegner empfunden. Es überrascht, dass Buxtehude dennoch 1678 seine Abendmusiken aufführen kann, obwohl das Oratorium als katholische Gattung im benachbarten Hamburg „musica non grata“ ist. Wahrscheinlich ist es mit der Verhärtung der katholisch-protestantischen Fronten in Lübeck zu erklären, warum sich Pomarius nach dem Tode Meno Hannekens sowohl gegen den Rostocker Reformtheologen Heinrich Müller (1631–1675) als auch gegen den Begründer des Pietismus Philipp Jacob Spener (1635–1705) durchsetzen kann.¹⁰ Denn mit Pomarius fällt die Wahl auf einen Theologen, der sich durch literarische Kontroversen mit Katholiken einen Namen gemacht hat. Einer seiner Opponenten ist heute noch bekannt, nämlich der Barockdichter Johannes Scheffler, dessen Lieder Bux-

tehude mehrfach vertont hat. Unter dem Decknamen Hierotheus Boranowsky gibt Scheffler 1673 eine berüchtigte Schrift heraus, in der er die Anwendung von Gewalt bei der Bekehrung rechtfertigt.¹¹ Sie wird im Folgejahr von Pomarius widerlegt. Dennoch geht auch das Lübecker Ministerium durchaus rabiat gegen religiöse Abweichler vor, wobei es glücklicherweise bei symbolischen Drohgesten bleibt. So lässt man schon einmal die Stadtwache aufmarschieren, um Privatversammlungen der Katholiken zu stören, oder erwirkt beim Rat einen Hausdurchsuchungsbefehl bei Leitern von Konventikeln.

Meno Hanneken (1595–1671) ist als erster Superintendent mit dem Auftreten separatistischer Konventikelbildungen konfrontiert. Sein Nachfolger Pomarius geht in erster Linie gegen katholische Missionserfolge an. In der nächsten Generation wandelt sich der Gegner abermals. Nicht mehr außerkonfessionelle, sondern innerkonfessionelle Spannungen stellen die Herausforderung an der Schwelle zum 18. Jahrhundert dar. Gemeint ist die erstarkende pietistische Bewegung, die aus einer Unzufriedenheit mit der Amtskirche heraus entspringt und sich durch private Versammlungen von der Gemeinschaft der Gläubigen separiert.

Diese neuen Konstellationen prägen die Wahl des nachfolgenden Superintendenten. Mit August Pfeiffer (1640–1698) wird ein streng orthodoxer Theologe gewählt, der seine anfängliche Sympathie für den Chiliasmus – die Lehre vom Tausendjährigen Reich und die damit verbundene Hoffnung auf eine Verbes-

⁷ Vgl. Illigens: *Geschichte der Lübeckischen Kirche*, S. 60.

⁸ Vgl. Strom: *Early Conventicles*.

⁹ AHL Minist VII, 81v [vom 1. März 1677] – Zit n. Strom: *Early Conventicles*, S. 29 Anm. 61.

¹⁰ Vgl. Theodor Schultze: „Die Anfänge des Pietismus in Lübeck“. In: *Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertums-kunde* 10 (1901/1902), 1902, S. 68-96 und 99-113, hier S. 113.

¹¹ Die Schrift mit dem Titel *Gerechtfertigter Gewissens=Zwang* ist Leopold II. gewidmet. – Vgl. [Johannes Scheffler]: *Hierothei Boranowsky Gerechtfertigter Gewissens=Zwang oder Erweiß daß man die Ketzler zum wahren Glauben zwingen könne und solle*, Neuß (Schlesien): Schubart 1673.

serung der Kirche – überwunden hat und zu einem scharfen Kritiker chiliastischer und pietistischer Ideen geworden ist. Pfeiffer unternimmt es nach seinem Amtsantritt 1689, die Reinheit der Lehre gegenüber dem Pietismus zu wahren. Im anderen Lager bedroht ihn die pietistische Prophetin Adelheid Sybille Schwartz (gest. 1703) in ihren Offenbarungen mit dem Zorn Gottes und kündigt ihm ewige Höllenstrafen an. Anfang Oktober 1692 wird sie aus der Stadt verwiesen. In der Frontstellung gegen die pietistischen Konventikel und Schwärmer sind sich Rat und Ministerium einig, denn die Kirchenkritik des Pietismus wirkt auch destabilisierend auf das gesellschaftliche und politische System.¹²

Wie Buxtehude zu dieser Verbindung von geistlicher Autorität und obrigkeitlicher Polizeigewalt gestanden haben mag, ist nicht bekannt. Jedenfalls deuten seine Einträge im Wochenbuch der Marienkirche nicht auf Momente der Distanzierung gegenüber seinen Vorgesetzten hin. Besonders zur Familie Hanneken scheint ein engeres Verhältnis bestanden zu haben: Auf den Tod von Superintendent Meno Hanneken schreibt Buxtehude sein Canticum Simeonis (*Herr, nun läßt du deinen Diener*, BuxWV 37), und für Meno Hanneken junior verfasst er einen französischen Trinkkanon (*Divertisons [sic] nous aujourd'hui*, BuxWV 124). Seine Hinwendung zum gemeindemäßigen Singen könnte ein Reflex auf die antipietistische Eindämmung von religiösem Individualismus seitens der Amtskirche sein. Mit Georg Heinrich Goetze (1667–1728) wird schließlich in Buxtehudes letzten Lebensjahren ein ausgesprochener Musikliebhaber in das Amt des Superintendenten gewählt, der in seinen Liederpredigten und hymnologischen Studien keinen

Hehl aus seiner Begeisterung für neue und alte geistliche Lieder macht. In Goetzes Amtszeit hat Buxtehude seine letzten großen „extraordinären“ Abendmusiken aufgeführt.

Die Künste haben bei der Aufnahme und Verbreitung religiöser Vorstellungen eine wichtige Vermittlerfunktion. Dazu gehören im Falle des Pietismus insbesondere das Lied, aber auch geistliches Schrifttum aller Arten und die Verbreitung von Prophetien. Aufgrund seiner regen Handelsbeziehungen mit den Niederlanden ist Lübeck ein Umschlagsplatz neuer heterodoxer Ideen. Eine Schlüsselstellung nimmt der aus Lübeck stammende und in Amsterdam wirkende Buchhändler Heinrich Betke (1625?–1708) ein, über den spiritualistische und mystische Literatur nach Lübeck kommt.¹³ Auch die ekstatische Bewegung der frühen 1690er Jahre im Konventikel um Adelheid Sybille Schwartz konstituiert sich in erster Linie „literarisch“; durch die Aussprache, schriftliche Fixierung und Verbreitung ihrer Prophetien.¹⁴ Ihre wüsten Prophezeiungen und Strafandrohung an die Unbußfertigen und der Verheißung himmlischer Freuden für die Auserwählten ähneln in gewisser Weise den Szenarien der Abendmusiken von Buxtehude: Himmlisches Abendmahl, Wiederkehr des Bräutigams und Lohn der Frommen, Strafe der Bösen und Verwüstung des Reiches sind beispielsweise Grundmotive in den Libretti von *Wacht! Euch zum Streit* (BuxWV Anh. 3, Zuschreibung unsicher) und *Die Hochzeit des Lamms* (BuxWV 128). Dennoch unterscheiden sich die pietistischen Texte von jenen Libretti in einem entscheidenden Punkt: Die Prophetien richten sich an konkrete Personen und sagen Ereignisse voraus, aus denen die Naherwartung des Tausendjährigen Reiches spricht.

¹² Vgl. Hauschild: *Art. Lübeck*.

¹³ Vgl. Markus Matthias: *Johann Wilhelm und Johanna Eleonora Petersen. Eine Biographie bis zur Amtsenthebung Petersens im Jahre 1692* (=Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 30), Göttingen 1993, S. 104.

¹⁴ Vgl. Ulrike Witt: *Bekehrung, Bildung und Biographie. Frauen im Umkreis des Halleschen Pietismus*. Tübingen 1996 (Hallesche Forschungen 2), S. 105–107.

Buxtehudes Abendmusiken dagegen sind liturgisch mit dem Ende des Kirchenjahres verbunden und enthalten keine chiliastischen Überzeugungen. Bei Buxtehude steht die allegorische Figur der „bösen Seele“ für jeden Menschen, während in den Offenbarungen von Adelheid Sybille Schwartz in explizit obrigkeitskritischer Pointe der Superintendent Pfeiffer als korrupt und gottesfern angeprangert wird.¹⁵

Wenn man sich nun vorstellt, dass Buxtehude in dieser angespannten Zeit den Text eines radikalen Pietisten und Freundes der Lübecker Prophetin, Johann Wilhelm Petersens (1649–1727), in seiner Kantate *O wie selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind* (BuxWV 90) vollständig vertont, könnte man darin fast ein Bekenntnis zur pietistischen Strö-

mung sehen. Allerdings gibt die Datierung der Abschriften dieser Kantate in der Sammlung Düben auf ca. 1692, wie sie von Kerala Snyder vorgenommen worden ist, kein festes Indiz für die tatsächliche Entstehungszeit der Komposition.¹⁶ In der Liste der rund 40 Teilnehmer der pietistischen Versammlungen, die der Lübecker Rat zusammengetragen hat, erscheint Buxtehudes Name nicht. Dass er mit einiger Sicherheit kein Pietist war, ist die eine Sache.¹⁷ Eine ganz andere aber ist, ob er sich nicht von den neuen Ausdrucksformen individualisierter Frömmigkeit und enthusiastischer Sprache in den Liedern und Prophetien des Pietismus ästhetisch angesprochen gefühlt haben mag.

¹⁵ Ryoko Mori: *Begeisterung und Ernüchterung in christlicher Vollkommenheit. Pietistische Selbst- und Fremdwahrnehmungen im ausgehenden 17. Jahrhundert* (Hallesche Forschungen 14), Tübingen 2004, S. 151.

¹⁶ Vgl. Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 337f.

¹⁷ Hartmut Lehmann: Buxtehude und der frühe Pietismus. In: *Dieterich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Bericht über das Lübecker Symposium 1987, hg. v. Arnfried Edler u. Friedhelm Krummacher (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXXV), Kassel 1990, S. 67-76.



*Lübeck: Stadtansicht von Westen
Kupferstich von Matthäus Merian, um 1641*

Lübeckisches
Gesang-Buch,
Nebst Anfügung
Eines
Sebeth-Buchs/
Auff
Verordnung
Eines Hoch-Edlen
Hochweisen Rathes/
Von
Einem Ehrwürdigen
MINISTERIO
Ausgegeben.
Cum PRIVILEGIO.

L Ü B E C K /
In Verlegung Christian Ernest
Wiedemeyer, 1729.

Das Lübecker Gesangbuch, 1729

Das gottesdienstliche Leben an der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes

Nach der Reformation regelte die von Johannes Bugenhagen erarbeitete Lübecker Kirchenordnung von 1531¹ auch das gottesdienstliche Leben der Stadt neu. Diese Bestimmungen blieben grundlegend bis in die Buxtehudezeit und darüber hinaus. Aber die Umsetzung ging, trotz der konservativen Einstellung der Lübecker Geistlichkeit, auch mit merklichen Veränderungen einher. Am gravierendsten waren die allmähliche und fast vollständige Abschaffung der täglichen Stundengebete (Mette und Vesper) bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts, danach bis ca. 1630 der gleitende Übergang von der niederdeutschen zur hochdeutschen Kultursprache².

Welchen Stand die Entwicklung zur Zeit Buxtehudes erreicht hat, ergibt sich aus dem ersten amtli-

chen Lübecker Gesangbuch von 1703 mit seinen späteren Auflagen³. Das angefügte *Gebet=Buch* mit eigenem Titelblatt⁴ enthält u.a. eine *Kurtze Anweisung, Wie künfftighin der Gottesdienst in denen Lübeckischen Kirchen wird anzustellen seyn* (S. 29-35). Das *Gesang=Buch* ist aus Sorge vor dem unkontrollierten Gebrauch neuer Lieder – insbesondere (aber nicht nur) pietistischer Herkunft – geplant, zusammengestellt und mit dem offiziellen Status versehen worden⁵. Diese Abwehrhaltung der lutherischen Späorthodoxie gegenüber Neuerungen prägt auch seine anderen Teile. Deshalb hat die *Kurtze Anweisung* von 1703 Aussagekraft nicht nur für die letzten Jahre von Buxtehudes Wirken, sondern durchaus auch für einen längeren Zeitraum davor⁶.

¹ *Lübecker Kirchenordnung von Johannes Bugenhagen 1531*, hg. von Wolf-Dieter Hauschild, Lübeck 1981.

² Vgl. Wilhelm Jannasch, *Geschichte des lutherischen Gottesdienstes in Lübeck. Von 1522 bis 1633*, Gotha 1928, bes. S. 87ff. und 133ff.

³ Das älteste in der Stadtbibliothek Lübeck überlieferte, inhaltlich unveränderte Exemplar trägt den Titel *Lübeckisches Gesang=Buch, Nebst Anfügung Eines Gebeth=Buchs, Auff Verordnung Eines Hoch=Edlen Hochweisen Raths, Von Einem Ehrwürdigen MINISTERIO Ausgegeben Lübeck 1726*. (Sign.: Lub. 8°7407).

⁴ Zitiert wird aus der unveränderten Auflage von 1754 mit dem Titel *Christliches Gebet=Buch, zur Erweckung Heil. Andacht in Kirchen und Häusern nützlich zu gebrauchen. Lübeck bey J. Schmidt und P. Böckmann. 1754*. (Sign.: Lub. 8° 7413°).

⁵ Eine Beschreibung des Gesangbuchs von 1703 und besonders seiner Entstehung bei: Ada Kadelbach, *Verloren und wieder entdeckt: Lübeckisch=Vollständiges Gesangbuch*, Lübeck und Leipzig 1698/99. Ein „geistreiches“ Gesangbuch?, in: *Pietismus und Liedkultur*, hg. von Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch, Tübingen 2002, S. 143-158, und dies.: *Zwischen Orthodoxie und Pietismus. Lübecker Gesangbuchpolitik um 1700 und ein wieder entdecktes Gesangbuch*, in: *Lübeckische Blätter* 2002/4, S. 49-52.

⁶ Zum Beispiel stimmt der wöchentliche Gottesdienstplan für St. Marien weitgehend mit den Angaben in einem Druck von 1645 überein. Zu diesem Druck vgl. Jannasch, S. 174ff.

Wir können dieser wichtigen Quelle⁷ den vollständigen wöchentlichen Plan der Gottesdienste und unterschiedlich ausführliche Beschreibungen ihres Verlaufs und ihrer Gestaltung entnehmen, einschließlich der Alternativen z.B. für die hohen Feste (Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis) und die Passionszeit. Die Predigten dauerten eine Stunde, die Uhrzeiten dafür sind in der Regel präzise angegeben; die Gottesdienste selbst waren entsprechend der jeweiligen Liturgie wesentlich länger.

Für die St. Marien-Kirche sind die folgenden Gottesdienste verschiedener Art bezeugt:

1. Die Sonn= und Fest=TagsVespere

Sie wurden am Sonnabend bzw. an den Tagen vor den kirchlichen Festen gefeiert, waren den Sonn- bzw. Festtagen liturgisch zugeordnet⁸ und verbanden die Predigt von 3. bis 4. Uhr nachmittags und ihr zugehörige Elemente mit der liturgischen Vesper, zu der u.a. das Magnificat gehörte. Wegen der Abendmahlsfeier am nächsten Tag wurde nach der Predigt die *Vermahnung an die Communicanten* gehalten⁹.

2. Die Sonn= und Fest=Tags Früh=Predigten

Sie begannen gegen halb 6 Uhr mit einem Morgenlied und den Liedern zum Katechismus, dessen fünf Hauptstücke danach verlesen wurden und ab 6 Uhr Gegenstand einer halbstündigen Predigt mit anschlie-

Bendem ebenso langen *Examen von der Cantzel* waren. An Festtagen ging die Predigt von 6. bis 7. Uhr über das Evangelium – ohne Examen!

3. Die Sonn= und Fest=Tags Haupt=Predigten

Der Hauptgottesdienst folgte vermutlich ziemlich bald auf den Frühgottesdienst und nahm – jedenfalls an Festtagen – ungefähr 3 Stunden in Anspruch (Predigt wohl von 8 bis 9 Uhr)¹⁰. Seine Struktur ist die der lutherischen Messe, wie Bugenhagen sie 1531 in Anlehnung an die römische Messe geordnet hatte. Eine Lübecker Besonderheit ist die Verlesung des deutschen *Symbolum Athanasii*, eines der drei altkirchlichen Bekenntnisse, nach dem Eingangslied¹¹. Der Hauptpastor predigte über das Evangelium des Sonn- bzw. Festtags. Danach bereiteten die *Beichte samt der Absolution und die Ermahnung an die Communicanten* auf den Empfang des Abendmahls vor. Während der Austeilung sang die Gemeinde *Communion=Lob- und Danck= als auch Paßion=Lieder*. An Festtagen wurden die zur Abendmahlsliturgie gehörenden Präfationen lateinisch gesungen¹², zur Austeilung wurde *musiciret*.

4. Die Sonn= und Festtäglichen Nachmittags=Predigten

Im Zentrum dieses – an Festtagen ebenfalls dreistündigen – Gottesdienstes stand die Predigt des Superin-

⁷ Die *Kurtze Anweisung* ist, jedenfalls in der neueren Literatur, hinsichtlich der gottesdienstlichen Regelungen bisher nicht umfassend untersucht worden und wird deshalb in diesem Beitrag vorrangig ausgewertet. Alle Zitate daraus sind kursiv gedruckt.

⁸ Von daher erklärt sich die heute missverständliche Bezeichnung. Diese Vespere sind ungefähr seit Beginn des 17. Jahrhunderts der einzige selbständige Restbestand der Bugenhagenschen Stundengebete; vgl. Jannasch, S. 89f. und 176.

⁹ Das Formular dafür steht im *Gebet=Buch*, S. 55f.

¹⁰ Die *Kurtze Anweisung* enthält hierfür keine Zeitangaben. Vgl. aber Jannasch, S. 174ff., und Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York / London 1987, S. 87.

¹¹ Das *Symbolum Athanasii* wurde aus der entfallenen Mette hierher übernommen. Vgl. dazu Jannasch, S. 90, 162 und 178. Der Text ist im *Gebet=Buch*, S. 45f., abgedruckt.

¹² Formulare dafür im *Gebet=Buch*, S. 43f.

tendenten über die Epistel (wohl von 3 bis 4 Uhr)¹³, der u.a. *Tisch=Lob= und Danck=Lieder* vorangingen. Nach der Predigt erklang neben anderen Gesängen *das deutsche Magnificat*, ein eingewandertes liturgisches Element aus der aufgegebenen Vesper an Sonn- und Festtagen. – Im Anschluss an diesen Nachmittagsgottesdienst führte Buxtehude an den beiden Sonntagen vor und den drei Sonntagen nach dem 1. Advent seine berühmten Abendmusiken auf – also nicht etwa nach der „Vesper“, wie bisweilen angenommen.

5. Die Wochen=Predigten

Diese Predigtgottesdienste fanden montags, dienstags, donnerstags und freitags morgens ab halb 8 Uhr statt, im Winter montags ab halb 9 Uhr. Man sang ein Morgenlied und *etliche auf den Text sich schickende Lieder*, freitags *Catechismus=Lieder*. Nach der Predigt (von 8 bis 9 Uhr) war montags und freitags *nur ein einziger Gesang* vorgesehen. Dienstag und Donnerstag waren Bußtage, deshalb wurde an diesen Tagen eine kleine Liturgie mit der *Litaney* als wesentlichem Bestandteil gehalten¹⁴.

Nach der *Kurtzen Anweisung* war in den Gottesdiensten mit Liturgie – Vesper, Haupt- und Nachmittagsgottesdienst, Frühgottesdienste am Dienstag und Donnerstag – die Mitwirkung des Chores konstitutiv¹⁵. Er bestand aus Schülern des Katharineums und wurde vom Kantor, der zum Lehrkörper der Schule gehörte,

geleitet. Der Chor trug vom Lettner aus die liturgischen Stücke vor und führte den Gemeindegesang an¹⁶. Normalerweise sang er einstimmig. Die Festtagsgottesdienste und die Vesper am Vortag wurden reich ausgestaltet: durch Mehrstimmigkeit in der Liturgie und bei den Liedern sowie durch Motetten und Kantaten, besonders vor und nach der Predigt. Bei Werken mit instrumentaler Begleitung wirkten die Ratsmusiker mit.

Den Einsatz der Orgel sieht die *Kurtze Anweisung* nur in der Vesper sowie im Haupt- und Nachmittagsgottesdienst vor¹⁷. Der Organist spielte allerdings weder zum Eingang noch begleitete er den Gemeindegesang¹⁸. Aber es gab Vorspiele zu den Liedern, vor liturgischen Stücken (z.B. Kyrie, Magnificat) und vor kirchenmusikalischen Werken. Auch war der Organist in die Alternatim-Praxis einbezogen, bei der Teile der Liturgie und Lieder im Wechsel zwischen Chor und Orgel bzw. Gemeinde und Orgel erklangen. Wahrscheinlich übernahm er an seinem Instrument den Continuo-Part, wenn unter seiner Leitung *auf der Orgel* oder von den benachbarten Emporen Ensembles musizierten, vornehmlich an Festtagen während der Austeilung des Abendmahls. Am Schluss des Gottesdienstes konnte er sich vermutlich in einem längeren Orgelnachspiel frei entfalten²⁰.

Schließlich vermittelt die *Kurtze Anweisung* einen guten Eindruck davon, in welchem großen Maß die

¹³ Zu den Zeitangaben vgl. Anm. 10.

¹⁴ Vgl. Jannasch, S. 159. Der Text der *Litaney* im *Gesang=Buch*, Nr. 232.

¹⁵ Vgl. dazu und zum Folgenden Wilhelm Stahl, *Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Lübeck 1931, S. 57ff. und passim.

¹⁶ In den anderen Gottesdiensten war dies Aufgabe des Küsters.

¹⁷ Vgl. dazu und zum Weiteren Stahl, S. 88ff.; außerdem Snyder, S. 97ff.

¹⁸ Die Begleitung des Gemeindegesangs ist für die Buxtehudezeit in Lübeck nur als besondere Ausnahme bezeugt.

¹⁹ Allerdings nicht bei dem für alle genannten Gottesdienste vorgeschriebenen Eingangslied „Komm, heiliger Geist“. – Die „kleineren“ Orgelchoräle Buxtehudes sind wahrscheinlich als Vorspiele zu den Gemeindeliedern gedacht; vgl. Stahl, S. 90, und Snyder, S. 98.

²⁰ Hier haben vermutlich die „großen“ Orgelwerke Buxtehudes ihren Ort, vgl. Stahl, S. 91, und Snyder, S. 100.

Gemeinde den Gottesdienst mit den ihr zugeordneten Liedern mitbrachte. Lieder aus dem Kernbestand konnte man sicherlich auswendig. Ansonsten fand man die Texte vor dem Erscheinen des amtlichen Gesangbuchs von 1703 in verschiedenen Lübecker Privatdrucken²¹ oder in auswärtigen offiziellen Sammlungen, die durchaus auch im Besitz von Lübecker Bürgern waren. Am Orgelvorspiel erkannte man offenbar, welches Lied dran war, und schlug es währenddessen auf. Das wurde aber immer schwieriger, weil die Vorspiele die Melodie zunehmend freier und ausgezierter behandel-

ten und die Zahl neuer Lieder zunahm. So entschloss man sich 1704 in St. Marien Tafeln mit den Liednummern aufzuhängen²².

Die Gottesdienste in der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes beeindruckten nicht nur durch ihre große Zahl und Regelmäßigkeit, sondern vor allem durch ihre Vielfalt und einen großen Reichtum an Gemeindeliedern, liturgischen Gesängen und kirchenmusikalischen Werken.

²¹ Vgl. Stahl, S. 85ff., und Snyder, S. 88f.

²² St. Marien, Wochenbücher, Eintragung vom 23. März (1. Woche nach Ostern) 1704.



St. Marien, Lübeck: Der Fredenhagen-Altar wurde mit einer Festmusik von Buxtehude eingeweiht (1697).

Die Orgel

Daß nun aber auf die Orgel oder Instrument aller Instrumenten in den Kirchen so ansehnlichen und trefflichen viel und groß gehalten wird: Das macht die unsägliche und überaus große Kunst, die darinnen steckt und begriffen ist. Denn das ist einmahl gar gewiß, daß unsere Vorfahren sonst auf kein Instrument so mercklichen großen Fleiß gewendet haben, als eben auf künstliche wol klingende Orgeln. Man siehet aller Stücken und Glieder, welche zu dem ganzen Werk einer Orgel gehören, so eine künstliche, starke und wolgeformirte Zusammensetzung, daß deroselben nicht alleine an der äußerlichen und innerlichen gleichsam lebendigen Gestalt nichts mangelt, sondern es klingen auch alle Pfeifen beides groß und klein nach dem zusammen gestimmten Angriff der Clavirn und Registerzügen bald heller, bald heimlicher; und durch Auf- und Einblasung der Blasbälge mit einem immerwährenden und viel stärkeren Winde, als die andere Instrumenta, so durch menschlichen Atem müssen geregiret und geblasen werden.

Ja, dieses vielstimmige liebliche Werk begreift alles das in sich, was etwa in der Music erdacht und componiret werden kann, und gibt so einen rechten natürlichen Klang, Laut und Ton von sich; nicht anders als ein ganzer Chor voller Musicanten, da mancherley Melodeyen von junger Knaben und großer Männer Stimmen gehöret werden kann. In summa: die Orgel hat und begreift alle andere Instrumente musica, groß und klein, wie die Namen haben mögen, alleine in sich.

Michael Praetorius

Syntagma musicum II: De Organographia, Wolfenbüttel 1619

*Gott weiß es am besten, was recht
Orgelmachen vor ein blutsauer Arbeit und
schwer Tun sei, nicht allein wegen der Arbeit,
so da mit den Händen geschicht, sondern
wegen der Kopfarbeit, und sonderlichen an
einem solchen Werk, welches ein recht Kunst-
und Meisterstücke werden möchte; denn es
beruhet doch alles Tun und Angeben, sowohl
aller Handwerksleute Arbeit auf dem
Orgelmacher.*

Gottfried Fritzsche
(1578-1638, Hoforgelbauer in Dresden, Vater des für Buxtehude arbeitenden
Orgelbauers Hans Christoph Fritzsche), 1615



St. Marien, Lübeck: Die Große Orgel – Historische Bildpostkarte (vor 1942)

Buxtehudes Orgeln in Lübeck

Als Dieterich Buxtehude 1668 sein Amt als Organist der Lübecker Marienkirche antrat, traf er dort auf einen Orgelbestand, der durch die Zusammenarbeit seiner beiden Amtsvorgänger Petrus Hasse (ca. 1585–1640) bzw. Franz Tunder (1614–1667) mit dem Orgelbauer Friederich Stellwagen (1603–1660) geprägt war. Aber auch die anderen Orgeln in der Stadt waren seit spätestens 1634 überwiegend von dem aus Halle stammenden Meister geprägt. Er hatte zuvor sein Handwerk bei Gottfried Fritzsche (1578–1638) als Meisterschüler ausgeübt und heiratete um 1630 dessen Tochter.

St. Marien

Die große Orgel (erbaut 1516–18, mit teilweise älterem Bestand) an der Westwand war 1637–1641 wohl auf Betreiben Hasses von Stellwagen durchgreifend umgebaut worden. Bis 1704 enthielt sie 51 Register, verteilt auf drei Manualen (Hauptwerk, Unterwerk; Brustwerk) und freiem Pedal. Die Disposition lässt erkennen, dass die Orgel über vielfältige, farbige Stimmen verfügte, und auch zu Buxtehudes Zeit keineswegs anderen großen Orgeln der norddeutschen Hansestädte nachstand.

Im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (St.-Annen-Museum) sind von der großen Orgel noch wenige Teile erhalten, und zwar vier Registerschilder aus dem 18. Jahrhundert sowie Reste der Fassade, die von Joachim Walter (Preetz) der Verkleidung des Organistenstübchens zugeordnet werden konnten. Die erhaltenen Teile sind jedoch wohl in die Zeit nach Buxtehude zu datieren. In Frage käme vor allem die Erweiterung der Klaviaturnümmung 1733.¹

Die *kleine Orgel*, die sich oberhalb der Totentanzkapelle befand, gestaltete Stellwagen dagegen 1653–54 um (III/P/40). Sie wurde seit der „Orgelbewegung“ im frühen 20. Jh. als „Totentanz-Orgel“ bezeichnet, und zwar nach ihrer Platzierung: Sie sprach in die alte Beichtkapelle, die an ihren Wänden die berühmte, umlaufende Darstellung des „Totentanzes“ trug. Unter den im wesentlichen bis zum Zweiten Weltkrieg noch recht gut erhaltenen Orgeln Europas war sie eine der ältesten und größten, besonders nachdem die große Marien-Orgel 1851–1854 einen vollständigen Neubau erfuhr, bei dem nur die alten, jedoch stillgelegten Prospekt Pfeifen erhalten blieben. Ursprünglich 1477 von Johannes Stephani gebaut, wurde sie zunächst „Orgel

¹ Vgl. Ulrich Althöfer. *Von Zinken, Serpentin und Giraffenklavieren. 9. Juli bis 15. Oktober 2000. Behnhaus Lübeck. Historische Musikinstrumente aus vier Jahrhunderten im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.* Katalog zur Sonderausstellung und Sammlungsverzeichnis. Lübeck 2000: S. 90–91, sowie

Ulrich Althöfer und Arndt Schnoor: „Als Bach Buxtehude 'behorchte' ...: 27. April – 4. Juni 2000, Ausstellung im Behnhaus Lübeck.“ = Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck: Reihe 3, Bd. 9. Lübeck 2000: S. 40–41.

der Vicare" genannt, nach Fertigstellung der großen Orgel 1518 dann durchweg als „kleine Orgel" apostrophiert. Klein war sie aber nur im Vergleich zur großen Orgel: Sie wuchs bis zum 17. Jahrhundert durch Umbau und Erweiterung auf 40 Register an. Über alle Arbeiten hinweg behielt sie einen hohen Anteil klingenden Bestands aus der ersten Bauphase des 15. Jahrhunderts und aus dem 16. Jahrhundert. Gleichzeitig behielt sie nach den Arbeiten Stellwagens im Wesentlichen den baulichen Stand des 17. Jahrhunderts, so wie die in vielem sehr ähnliche heute noch existierende, kleine Orgel der Jakobikirche. Die kleine Jakobi-Orgel ist zwar etwas kleiner als die vernichtete kleine Marien-Orgel, enthält aber wiederum noch älteres Pfeifenmaterial, da sie bereits 1467 gebaut wurde.

Außer den beiden Hauptinstrumenten besaß die Marienkirche auf dem Lettner ein *Positiv* Michael Briegels (auch Berigel), das der Kantor Samuel Franck (1663–1679) angeschafft hatte „zu behueff der jetzigen Musik" (zur Figuralmusik). Briegel hatte 1661 nach Stellwagens Tod eine von dessen Töchtern geheiratet.² Das Lettner-Positiv wurde noch bis 1818 benutzt.

Buxtehude selbst ließ 1678 noch ein Regal kaufen. Der Eintrag für die betreffende Ausgabe im Rechnungsbuch (3. Woche nach Neujahr 1678) lautet:³
„Laut *Protocolli fol: 81.* haben Meine hochgeehrten Herren Vorsteher auff mein bittliches ersuchen zur Ehre *Gottes* und zur beforderung meiner fäßtaglichen

und Abend *Music*, ein Doppelt 16 füßiges *Regal*, der Kirchen zum Besten vor 16 Reichsthaler gekauft [,] sind 48 Mark lübisch."

Die Buchung der Zahlung im Rechnungsbuch scheint später erfolgt zu sein, so dass man vermuten kann, dass dieses Regal bereits im Dezember 1677 zur Aufführung Buxtehudescher Figuralmusik genutzt worden sein mag.

Georg Karstädt bezog sich auf die Chronik Hermann Jimmerthals (1809–1886) und schrieb:

„Schließlich erfahren wir noch von einem acht- und sechzehnfüßigen Regal, das 1678 zum Besten der Fastentage [!] und der Abendmusiken angeschafft wurde. In der Notiz von Jimmerthal heißt es am Schluß: 'Dies Instrument ist spurlos verschwunden'.⁴

Karstäds Angabe „Fastentage" ist eine Fehllese, denn Jimmerthal hatte Buxtehudes eigenhändigen Eintrag im Rechnungsbuch richtig als „festtäglich" gedeutet. Sein Eintrag heißt vollständig:

„1678. [Rubrik] Instrument. [Laufende Nr.] 1. Zum Besten der festtäglichen und der Abend-Musik ward ein doppelt * 16 füßiges Regal, für 48 Mark, angeschafft."

Es folgen weitere Einträge, dann unten auf der Seite Jimmerthals Ergänzung, die bei dem Zeichen * einzufügen war:

„Es hatte zwei Stimmen, eine 16, u. eine 8 füßige. Das Instrument ist spurlos verschwunden."⁵

² Es ist aber nicht bekannt, ob Briegel außer sein dieser 'posthumen' Verschwägerung mit Stellwagen auch orgelbauerisch in dessen Spuren wandelte, vielleicht sogar sein ehemaliger Geselle war.

³ Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand: St. Marien. I 1 a 17 Rechnungsbuch (Wochenbuch) 1678–1685: fol. 4r

⁴ Georg Karstädt: Die 'extraordinären' Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche in Lübeck. = Peter Karstedt (Hrsg.): Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe, Bd. 5. Lübeck 1962: S. 26.

⁵ Hermann Jimmerthal; fortgeführt von Karl Lichtwark): „Zur Geschichte der St. Marien Kirche in Lübeck und deren innern und äussern Verhältnisse gesammelte Materialien, aus den sämtlichen Schriften des Kirchenarchivs, älteren Lübeckischen Chroniken etc. nebst alphabetisch geordnetem Sachregister" Manuskript im *Archiv der Hansestadt Lübeck*. Bestand: St. Marien Kirche „Chronik der St. Marien Kirche" (ohne Signatur). Lübeck, 1857 [begonnen, fortgeführt bis 1919]: S. 280.

Wie Jimmerthal und ihm folgend Karstädt zu der genauen Fußton-Angabe der beiden Register kamen, ist nicht geklärt. Eine Erklärung des Begriffs „Doppelt 16 fübzig“ wäre auch mit der Annahme zweier 16'-Register möglich. In einer großen gotischen Kathedralakustik wie in St. Marien dürfte eine kräftige Bassverstärkung in der Figuralmusik willkommen gewesen sein.

Es ist durchaus möglich, wenn auch nicht gesichert, dass es sich bei einem Regal aus dem 17. Jahrhundert, das noch bis 1942 in Lübeck existierte, um dieses 1678 angeschaffte Instrument handelte. Reinhardt Menger beschreibt ein Regal aus dem 17. Jahrhundert: „Lübeck, St. Marien-Kirche (mit großer Wahrscheinlichkeit wurde dieses Instrument auch von D. Buxtehude benutzt); Kriegsverlust“. Als Umfang gibt Menger C/E [kurze Oktave]-c''' an. Menger macht keine Angaben über mögliche Register. Zwei Fotos vor der Zerstörung lassen auf den Spänen der zwei sechsfaltigen Keilbälge zahlreiche Inschriften erkennen, z.T. mit Datierungen, z.B. von 1755 – offenbar hatten sich hier im Lauf der Jahrhunderte Mitglieder der Schülerchöre „verewigt“.⁶

In den vier anderen Hauptkirchen Lübecks befanden sich zu Buxtehudes Zeit Instrumente recht unterschiedlichen Bauzustands:

St. Petri

Hier gab es zu Buxtehudes Zeit ebenfalls zwei Orgeln, eine große und eine kleine. Die *kleine Orgel* (II/P/?), aus älterer Zeit, war von Stellwagen seit 1634 und später repariert worden.⁷ Die große Orgel (III/P/

ca. 45) war 1591 in einen eigens von dem Lübecker Holzschnitzer Tönnies Evers d. J. (1550 – um 1613) geschnitzten Prospekt gebaut worden – ohne Zweifel einer der schönsten Orgelprospekte, der je in einer norddeutschen Kirche stand (1942 zerstört). 1643–1646 erweiterte und modernisierte Stellwagen dieses Instrument, das zu Buxtehudes Zeiten wohl keine Veränderungen mehr erfuhr.

St. Aegidien

In der Aegidienkirche hatte der Hamburger Orgelbauer Hans Scherer d. J. (um 1575 – um 1631) 1624–25 eine dreimanualige Orgel in dem kostbaren, holzgeschnitzten Prospekt der Kunstschlösser (Snidtker) Michael Sommer und Baltzer Winne (Winde) gebaut. 1648 erweiterte Stellwagen die Orgel um ein Brustwerk auf vier Manualwerke (IV/P/40). Dieses neue Brustwerk stattete Stellwagen mit Subsemitonien aus, Zusatztönen (für den Ton *dis*), mit denen die mitteltönige Temperatur erweitert wurde und mehr terzenreine Akkorde gespielt werden konnten. Aus Buxtehudes Zeit sind keine Arbeiten an dem Instrument bekannt.

Dom

Die große Orgel (II/P/32 oder 33) des Doms,⁸ die bis zu Stellwagens Tod von diesem betreut worden war, verfiel in Buxtehudes Zeit und wurde 1696–1699 durch einen glanzvollen Neubau (III/P/45) Arp Schnitgers ersetzt, dessen Ausführung wesentlich durch Schnitgers Lübecker Gesellen Hans Hantelmann (um 1665–1735) geleitet wurde. Buxtehude und der Domorganist Johann Jacob Nordtmann (vor 1675–1724) prüften die Schnitger-Orgel drei Tage lang. Auf einem

⁶ Reinhardt Menger: *Das Regal*. Tutzing 1973: S. 74 und Abbildungen Nrn. 34 und 35.

⁷ Diese Arbeit, vertraglich vereinbart im Frühjahr 1634, ist Stellwagens erste nachweisbare Arbeit in Lübeck. Jedoch mag es sein, dass er auch der Orgelbauer war, der bereits im Frühjahr 1633 in St. Marien an der großen Orgel arbeitete.

⁸ Auch der Dom verfügte wenigstens bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts über eine kleine Orgel, die aber bereits zu einem unbekanntem Zeitpunkt (nach 1420) abgebrochen wurde.

Zettel, der Ende des 19. Jahrhundert auf einem Fundamentbalken der Domorgel gefunden wurde, hieß es zum Orgelbau: „Anno 1696 den anfang im May haben wir mit dießer Orgel angefangen zu machen, vndt ist der meister Arp Schnickger auß Hamburg, der es verdingen hat, vndt durch seinen gesellen Hanß Hantelman ist es verfertigt worden. Anno 1699, den 6. 7. 8. Feberij ist es von die Organisten, als Boxehude, Organiste an S. Marien Kirch, vndt Johan Jacob Nordtman, Organiste hir zum Dohm, durch dieselbe ist es geliefert worden.“⁹

Wilhelm Stahl berichtete ferner 1923 aus alten Akten über diesen Vorgang:

„Am [Freitag] 24. Februar 1699 ist die Orgel von Meister Dietrich Buxtehude, nachdem sie vorher von ihm und dem Domorganisten Nordtman drei Tage lang gründlich *examiniert, durch Anziehung aller Stimmen derselben öffentlich geliefert worden, wozu sich die Vorsteher der Kirche und unterschiedliche andere Herren eingefunden und darauf am anderen Sonntag [Zusatz W. Stahl: 26. Februar, Invocavit] nebst einer darauf angestellten Musik von dem Domorganisten darauf gespielt und auf der Kanzel Gott dafür gedanket worden.*“

Demnach hat Buxtehude hier vielleicht vor Honoratioren ein regelrechtes Orgelkonzert gegeben und die neue Schnitger-Orgel des Doms mit seiner Improvisationskunst ins rechte Licht gerückt.

Von der Domorgel Schnitgers bzw. Hantelmans sind heute noch verschiedene Teile im Lübecker Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (St. Annen-

Museum) bewahrt: Der edle Spieltisch, zwei Holzpfeifen aus Birnbaumholz und zwei Registerschilder.¹¹ Ferner gibt es einen Holzprincipal 8' (die große Oktave als Gedackt gebaut), der aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Brustwerk der Schnitger-Orgel stammt und in einer Lübecker Hausorgel des Anfang des 20. Jahrhunderts bewahrt geblieben, die sich heute in Privatbesitz in Stade befindet.

St. Jakobi

In St. Jakobi gab es wie in St. Marien und St. Petri eine große und eine kleine Orgel. Beide Instrumente ruhten im Grundbestand auf Instrumenten des 15. Jahrhunderts und wurden immer wieder erneuert, an neue Strömungen im Orgelbau angepasst. Die große Orgel war zwar die einzige große Orgel in Lübeck, an der Stellwagen nicht gearbeitet zu haben scheint, jedoch erhielt Jochim Richborn (um 1630–1684), möglicherweise ein ehemaliger Geselle Stellwagens, 1670 den Auftrag, die alte, große Orgel umzubauen und zu erweitern. Gewissermaßen unter Buxtehudes Augen entstand eine Orgel (III/P/50), die den Vergleich mit der großen Marienorgel nicht scheuen brauchte.

Gegen Ende der Bauzeit fertigte Richborn 1673 auch ein *Positiv* an, das auf dem Lettner der Jakobikirche gebraucht wurde.¹²

Die *kleine Orgel* war etwas kleiner als diejenige der Marienkirche. Sie war 1636–1637 von Stellwagen durchgreifend umgebaut und erweitert worden, und wird daher heute gemeinhin als „Stellwagen-Orgel“

⁹ Zitiert nach: Hermann Ley: „Nachrichten über die Erbauung der Orgel im Dom zu Lübeck.“ *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, 2. Heft, 1885–86 (1887): S. 115.

¹⁰ Wilhelm Stahl: „Die Orgel im Dom zu Lübeck und ihre Geschichte.“ *Vaterstädtische Blätter* Nr. 19 (1923): S. 74.

¹¹ Vgl. Althöfer, *Von Zinken, Serpenten und Giraffenklavieren...* S. 88–89, sowie Wölfel: S. 330–331.

¹² Das Gehäuse dieses Positivs hat die Zeitläufte in der Jakobikirche überdauert. Der in Schweden ansässige Orgelbauer Mads Kjersgaard konnte darin zwischen 1999 und 2003 das Richborn-Positiv rekonstruieren (I/6, mit einigen geteilten Registern), und damit einen weiteren Mosaikstein in das Bild der historischen Orgeln Lübecks einfügen.

bezeichnet.¹³ Nach den großen Verlusten, die Lübeck auch an Orgelwerken bis hin zur Katastrophe der Bombennacht im Zweiten Weltkrieg hat hinnehmen müssen, ist die kleine Orgel die einzige, die heute den Anspruch führen kann, weitgehend ein historisches Instrument aus Buxtehudes Zeit zu sein.¹⁴

Zum Zustand der Orgeln der Marienkirche in Buxtehudes Zeit

Ab dem Frühjahr 1687 sind vereinzelt Äußerungen Buxtehudes überliefert, er sei mit dem Zustand beider Orgeln nicht zufrieden. Als Rechnungsführer notierte er 1687 im Rechnungsbuch die Kosten seiner Reise nach Hamburg, die ihm die Kirchenvorsteher der Marienkirche genehmigt hatten, „umb daselbst, wegen unserer beiden Orgeln, so eine Häubt Renovation höchst bedörfften, mit dem Orgelmacher Arp Schnitker zu reden, auch zu gleich seine in St. Nicolai Kirchen Costi gantz new gemachte große Orgel zu besehen und zu hören Welches Werck mit gutem Success und jedermännlichen Vergnügen verfertigt worden, auch selbst also mit gutem Contentement befunden und probiret habe, welchen ebenmässig zu hiesiger Correction unserer Orgeln wohl wünschen möchte.“

Es ist durchaus vorstellbar, daß Buxtehudes Wunsch nach der Renovierung eigentlich erst durch

die Kenntnis ausgelöst wurde, dass Arp Schnitger (1648–1719) in Hamburg, St. Nikolai, an dem bis dato größten Orgelbau (IV/P/67) arbeitete, denn die aus Buxtehudes Zeit vollständig erhaltenen Rechnungsbücher der Lübecker Marienkirche zeigen, dass die Kirche regelmäßig für die Pflege und Unterhalt der Orgeln aufkam. Gleichwohl war der Zustand der Instrumente wohl nicht ideal, denn 1700 schrieb Buxtehude wiederum ins Rechnungsbuch über die große Orgel: „Die gänzliche *Renovirung* wird so sehr verlangt alß sie höchst nöthigh ist“

Die Begriffe „Renovation“ und „Reparation“ verwendet Buxtehude allerdings synonym und es ist daher nicht möglich festzustellen, ob er nur auf eine technische Instandsetzung zielte oder aber auf eine größere Arbeit. Vermutlich wurde daher Buxtehudes Wunsch erst spät in seiner Amtszeit einigermaßen erfüllt, und zunächst erfuhr die kleine Orgel eine Renovierung/Reparation, die Hans Hantelmann (um 1665–1735) ausführte. Im Rechnungsbuch trug er 1701 ein:

„Weil die kleine *Orgel* seiter *Anno* 1654 keine *Renovation* gehabt, also die höchste Nothdurfft erfordert solche vorzunehmen, So haben Meine Hochgeehrte Herren Vorstehere auff unterdienstlichs Anhalten in deren *Renovation etc. consentiret*, worauff den von dem allhie wohnenden *Orgelmacher* Meister Hans Hantelman den 20: *Julÿ* Jüngsthie der

¹³ Die Bezeichnung „Stellwagen-Orgel“ käme auch der großen und kleinen Orgel der Marienkirche zu, würden diese heute noch existieren, und in der Form, die sie bis 1851 (gr. Orgel) bzw. 1942 (kl. Orgel) gehabt hatten.

¹⁴ Infolge der Geschichte des Instruments und seiner Restaurierungen sind gewisse Züge allerdings nicht als typisch für die Buxtehude-Zeit anzusehen. So ist nach dem heutigen Kenntnisstand vor allem in klanglicher Hinsicht die Wahl einer wohltemperierten Stimmung bei der letzten Restaurierung der kleinen Orgel in St. Jakobi als nicht glücklich zu bezeichnen. Solche Temperaturen waren gänzlich untypisch für die norddeutschen Hansestädte und deren Umfeld bis lange nach Buxtehudes Tod. Es wäre daher zu wünschen, dass bei einer der anstehenden Restaurierungen bzw. Rekonstruktionen großer hanseatischer Orgeln, der Mut aufgebracht wird, die in dieser Region bis um 1740 alleine nachzuweisende terzenreine Mitteltönigkeit wieder anzubringen. Vgl. zu diesem Themenkomplex: Ibo Orgtjes: *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*. Dissertation. Göteborg: Göteborgs universitet, Dept. of Musicology and Film Studies, 2004 (Publikation 2007 geplant) und ders. „A Meeting of Two Temperaments: Andreas Werckmeister and Arp Schnitger.“ In: *Music and Its Questions. Essays in Honor of Peter Williams*, hrsg. v. Thomas Donahue. Richmond (erscheint) 2007.

Anfang gemacht, und den 24: *September* damit geendigt worden, kostet also diese *Reparation* wie in *Specie* hernach folget [die Gesamtsumme von 21 Mark 6 Schillingen lübischer Währung]"

1703 war man zunächst noch auf der Suche für einen geeigneten Orgelbauer für die „vorhabende[n] *Renovation* unserer großen *Orge*“, die dann – nach Vorarbeiten Hantelmanns – 1704 ein ehemalige Geselle Schnitgers, Otto Diederich Richborn (1674–1729), ausführte. Er renovierte das Instrument und fügte dem Bestand des großen Instruments drei Register hinzu (III/P/54). Allerdings betraf die *Renovation* hier auch die Ausschmückung und Vergoldung der Orgel (ausgeführt 1705). Buxtehude schrieb 1704 in das Rechnungsbuch zu diesem bevorstehenden Projekt:

„Mit *Consens* Meiner Hochgebietenden Herren Vorsteher den zu vorhabenden *Renovation* unserer großen *Orgel projectirten* Abriß im klein entwerffen und mit allen *Requisitis* in einem Model verfertigen lassen, auff dem Werckhause beÿ zu behalten, dafür Meister Gerhard Zützouw dem Gläser alhie zum *Discretion* gezahlt..“

Hantelmanns und Richborns Arbeiten 1701 bzw. 1704 an den beiden Hauptorgeln standen am Ende von Buxtehudes Amtszeit. Vielleicht genügten ihm die Änderungen, die sie vornahmen – sicher in enger Absprache mit Buxtehude! Zuverlässige Instrumente zur Verfügung zu haben, deren Funktion in den Gottesdiensten und bei den berühmten Abendmusiken gewährleistet war, muss Buxtehudes Priorität gewesen sein. Vor dem Hintergrund der jüngst überholten, erweiterten und glanzvoll aufgeputzten großen Orgel erlebte der junge Johann Sebastian Bach noch im gleichen Jahr 1705 die Improvisationskunst Buxtehudes und die Aufführung der *extra ordinären Abend-Musiken*.

Dispositionen

Es ist lehrreich, die Dispositionen der beiden Amtsinstrumente Buxtehudes in St. Marien mit denen zweier noch erhaltener Stellwagen-Orgeln zu vergleichen, mit der großen Orgel (1653–1659, III/P/51) in St. Marien zu Stralsund bzw. der kleinen Orgel in St. Jakobi, Lübeck, ferner mit der Disposition der großen Orgel in St. Jakobi, Lübeck, und der der Schnitger-Orgel im Lübecker Dom. Die Angaben entsprechen soweit bekannt dem Zustand zur Buxtehudezeit nach der jeweils im Rubrum angegebene Arbeit.

Da die Schreibweise der Register zur Buxtehudezeit nur für die der Stralsunder Orgel vollständig bekannt ist, wurden die Angaben hier zur besseren Vergleichbarkeit vereinheitlicht und leicht modernisiert.

Disposition der großen Orgel, St. Marien, Lübeck, vor 1704 bzw. nach 1704*

Werk	Brustwerk	Unterwerk ¹⁵	Pedal
Oberes Manual, III.	Mittleres Manual, II.	Unteres Manual, I.	
Umfang: CDEFGA-c'''	DEFGA-g''a''	CDEFGA-c'''	CDEFGA-d'
Principal 16'	Principal 8'	Bordun 16'	Principal 32' o
Quintadena 16'	Gedackt 8'	Hohlflöte 8'	Principal 16' u ¹⁶
Octave 8'	Octave 4'	Blockflöte 8'	Subbaß 16' o
Spitzflöte 8'	Hohlflöte 4'	Quintadena 8'	Octave 8' u
Octave 4'	Gemshorn 2'	Octave 4'	Gedackt 8' u
Hohlpfeife 4'	Feldpfeife 2'	Spielflöte 2'	Octave 4' u
Nasat 3'	Sifflöte 1 1/2'	**Sesquialtera II	Bauernflöte 2' u
Rauschpfeife II	**Sesquialtera II**	Mixtur V	Nachthorn 2' u
Mixtur (X)–XV	Mixtur (VI)–VIII	Scharf IV–V	Mixtur VI (o?)
Scharf IV	Cimbel III	Dulcian 16'	Groß Posaune 24' (32' ?) o
Trompete 16'	Krummhorn 8'	Baarpfeife 8'	Posaune 16' (u?)
Trompete 8'	Regal 8'	Trechterregal 8'	*Dulcian 16' (u?)
Zink 8' (vermutlich ab f°)		*Vox humana 8'	Trompete 8' (u)
		Krummhorn 8' u	
		Cornet 2' u	

Die Angabe „o“ bzw. „u“ bezieht sich auf die Platzierung der Pedalregister auf der Ebene des Werks („o“) bzw. des Unterwerks („u“). In drei Fällen ist die Platzierung nicht gesichert.

* 1704 hinzugefügt bzw. erneuert

** Es ist nicht geklärt, ob die vor 1704 bereits bestehende Sesquialtera im Brust- oder Unterwerk platziert war, und in welchem der beiden Werke alternativ die 1704 hinzugefügte zweite Sesquialtera ihren Platz fand.

Zwei Tremulanten (einer davon für das Unterwerk)

Cimbelstern

Trommel (vier Pfeifen, davon zwei aus Holz)

Je ein Sperrventil für jedes Werk

Koppeln: Wenn überhaupt, dann vermutlich zwei: BW an UW; UW an W (oder umgekehrt)

16 Bälge

Sechs große Flügeltüren: Mit Leinwand bespannte Holzrahmen, die sämtliche Prospektpfeifen bedeckten, bis 1706 bemalt mit den Figuren der Schutzpatrone der Kirche.

Temperatur: Vermutlich mitteltönig (bis 1782)

Tonhöhe: (Hoher) Chorton. a' um 480 Hz.

¹⁵ Das Unterwerk wurde in der Literatur über die große Orgel schon früh gelegentlich als Rückpositiv bezeichnet. Die Orgel hatte jedoch ein Rückpositiv. Das Unterwerk befand sich zu beiden Seiten des Organisten, der seinen Platz im so genannten „Organistenstübchen“ hatte.

¹⁶ Die zwei tiefsten Pfeifen (C und D) des Pedal-Principal 16' standen einzeln zu beiden Seiten der Orgel an den der Orgel nächst gelegenen Pfeilern des Mittelschiffs.

Disposition der großen Orgel, St. Marien, Stralsund, 1653–59

Werk	Oberpositiv	Rückpositiv	Pedal
II. Manual	III. Manual	I. Manual	
Umfang: CD-c'''	CD-c'''	CD-c'''	CD-d'
Principal 16'	Principal 8'	Quintadena 16'	Principal 32' (ab F)
Bordun 16'	Hohlflöte 8'	Principal 8'	Principal 16' u
Octave 8'	Octave 4'	Gedact 8'	Gedackt Untersatz 16'
Spitzflöte 8'	Blockflöte 4'	Quintadena 8'	Octave 8'
Hohlquinta 5 1/3'	Quintadena 4'	Octave 4'	Spitzflöte 8'
Octave 4'	Nasat 3'	Dulzflöte 4'	Octave 4'
Hohlflöte 4'	Gemshorn 2'	Feldpfeife 2'	Nachthorn 4'
Flachflöte 2'	Scharf IV–V	Sifflöte 1 1/2'	Feldpfeife 2'
Rauschpfeife II	Trompete 8'	Sesquialtera II	Mixtur IV
Mixtur VI–X	Krummhorn 8'	Scharf VI–VIII	Posaune 16'
Scharf IV–VI	Schalmey 4'	Cimbel III	Trompete 8'
Trompete 16'		Dulcian 16'	Dulcian 8'
	Trechterregal 8'	Schalmey 4'	
	Jungfernregal 4'	Cornet 2'	

Tremulant

Cimbelstern

Trommel (vier Pfeifen, davon zwei aus Holz)

Vogelgeschrei

Je ein Sperrventil für jedes Werk

Koppeln: OP an W

12 Bälge

Temperatur: Vermutlich ursprünglich mitteltönig

Tonhöhe: Chorton. a' = 467 Hz (bei 15 °C).

Disposition der großen Orgel, St. Jakobi, Lübeck, 1671–73

Hauptwerk	Brustwerk	Rückpositiv	Pedal
Umfang: CDEFGA-c'''	CDEFGA-c'''	CDEFGA-c'''	CDE-d'
Principal 16'	Gedackt 8'	Principal 8'	Principal 16'
Bordun 16'	Quintadena 8'	Gedackt 8'	Untersatz 16'
Octave 8'	Octave 4'	Quintadena 8'	Octave 8'
Rohrflöte 8'	Waldflöte 2'	Octave 4'	Gedackt 8'
Spielflöte 8'	Blockflöte 2'	Blockflöte 4'	Spielflöte 8'
Octave 4'	Mixtur IV	Sifflöte 1'	Octave 4'
Rohrflöte 4'	Cimbel II	Sesquialtera II	Nachthorn 4'
Querflöte 4'	Dulcian 16'	Mixtur VI	Gemshorn 2'
Nasat 3'	Regal 8'	Scharf IV–V	Mixtur VI
Rauschquint II		Cimbel III	Posaune 16'
Mixtur VI–X		Baarpfeife 8'	Dulcian 16'
Scharf VI		Trechterregal 8'	Trompete 8'
Trompete 16'		Schalmey 4'	Trompete 4'
Trompete 8'			Cornet 2'
Zink 8' (vermutlich ab f°)			

Drei Tremulanten

Je ein Sperrventil für jedes Werk

Cimbelstern (vermutlich)

10 Bälge

Temperatur: Vermutlich mitteltönig

Tonhöhe: Chorton. a' = um 465 Hz.

Disposition der Orgel, Dom, Lübeck, 1696–99

Hauptwerk	Brustwerk	Rückpositiv	Pedal
Umfang: CDEFGA–c'''	CDEFGA–c'''	CDEFGA–c'''	CDE–d' (oder CDEFGA–d') ¹⁷
Principal 16'	Principal 8' (Holz)	Principal 8'	Principal 16'
Quintadena 16'	Octave 4'	Gedackt 8'	Subbaß 16'
Octave 8'	Octave 2'	Quintadena 8'	Octave 8'
Spitzflöte 8'	Gemshorn 2'	Octave 4'	Gedackt 8'
Octave 4'	Quinte 1 1/3'	Blockflöte 4'	Octave 4'
Rohrflöte 4'	Sesquialtera II	Kleinflöte 1'	Nachthorn 2'
Nasat 3'	Scharf IV	Sesquialtera II	Rauschquinte II
Rauschpfeife II	Schalmey 8'	Scharf VI–VIII	Mixtur VI–VIII
Mixtur VI–VIII	Dulcian 8'	Dulcian 16'	Posaune 32' (ab F)
Cimbel III		Trechterregal 8'	Posaune 16'
Trompete 16'			Dulcian 16'
Trompete 8'			Trompete 8'
			Trompete 4'
			Cornet 2'

Tremulant

Cimbelstern

Trommel

Koppel: BW/HW

Vermutlich je ein Sperrventil für jedes Werk

Temperatur: Vermutlich mitteltönig¹⁸

Tonhöhe: Chorton. a' = um 465 Hz.

¹⁷ Der Domorganist Hermann Ley beschrieb den Umfang „im Pedal von C bis d', ebenfalls mit kurzer Octave“. Vgl. Hermann Ley: „Ueber Orgelbau.“ *Lübeckische Blätter* 35, Nr. 89 (1892): S. 466–467.

¹⁸ Zur Temperaturpraxis Schnitgers vgl. Ortgies 2004 sowie ders.: "A Meeting of Two Temperaments" (vgl. Anm. 14).

Disposition der kleinen Orgel, St. Marien, Lübeck, 1653–54

Hauptwerk	Brustwerk	Rückpositiv	Pedal
Umfang: CDEFGA–(c''' ?)	CDEFGA–(c''' ?)	CDEFGA–(c''' ?)	CDEFGA–(c' ?)
Principal 8'	Gedackt 8'	Principal 8'	Principal 16'
Quintade(na) 16'	Quintade(na) 4'	Rohrflöte 8'	Subbaß 16'
Spitzflöte 8'	Hohlflöte 2'	Quintadena 8'	Octave 8'
Octave 4'	Quintflöte 1 1/3'	Octave 4'	Gedackt 8'
Nasat 3'	Scharff IV	Rohrflöte 4'	Octave 4'
Rauschpfeife II	Krummhorn 8'	Siffflöte 1 1/3'	Quintade(na) 4'
Mixtur VI(VIII)–X	Schalmey 4'	Sesquialtera II	Cimbel II
Trompete 8'		Scharf VI–VIII	Mixtur IV–V
		Dulcian 16'	Posaune 16'
		Trechterregal 8'	Dulcian 16'
			Trompete 8'
			Cornet 2'

6 Bälge

Flügelüren

Temperatur (bis 1805): Vermutlich mitteltönig

Tonhöhe: Vermutlich gleich oder fast gleich wie die der großen Orgel (a' um 480 Hz).

Mit einiger Sicherheit darf man annehmen, dass die kleine Orgel in St. Marien folgende Nebenregister hatte: 1 oder 2 Tremulanten, Cimbelstern, Trommel. Außerdem dürften Sperrventile vorhanden gewesen sein sowie möglicherweise eine Manualkoppel.

Disposition der kleinen Orgel, St. Jakobi, Lübeck, 1636–37

Hauptwerk	Brustwerk	Rückpositiv	Pedal
Umfang: CDEFGA–c'''	CDEFGA–c'''	CDEFGA–c'''	CDEFGA–d'
Principal 16'	Gedackt 8'	Gedact 8'	Subbaß 16'
Octave 8'	Quintadena 4'	Quintadena 8'	Spielpfeife 8'
Spillpfeife 8'	Waldflöte 2'	Principal 4'	Bordun 4'
Octave 4'	Cimbel II	Hohlflöte 4'	Posaune 16'
Nasat 3'	Regal 8'	Sesquialtera II	Trompete 8'
Rauschpfeife II	Schalmey 4'	Scharf IV	Regal 2'
Mixtur IV		Trechterregal 8'	
Trompete 8'		Krummhorn 8'	

8 Bälge

Temperatur: Vermutlich mitteltönig (bis 1786)

Tonhöhe: (Hoher) Chorton. Heute a' um 495 Hz.

Koppel: BW an HW

Außerdem dürften Sperrventile vorhanden gewesen sein.

Literaturhinweis

Die vorgehende Darstellung stützt sich neben eigenen, umfangreichen Forschungen zur Lübecker Orgelbaugeschichte und den in den Fußnoten gegebenen Verweisen auf folgende Literatur, auf deren z. T. umfangreiche Literaturverzeichnisse der Leser hingewiesen wird:

Ibo Orgties: „Über den Umbau der großen Orgel der Marienkirche zu Lübeck durch Friederich Stellwagen 1637-1641.“ In: *Orphei organi antiqui, Essays in Honor of Harald Vogel*, hg. v. Cleveland Johnson. Seattle 2006: S. 313-335.

Ibo Orgties: „Friederich Stellwagen.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*. Bd. 15, hg. v. Ludwig Finscher. Kassel 2006: Sp. 1411-1412.

Ibo Orgties: *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*. Diss./Typoskript. Göteborg: Universität Göteborg, Dept. of Musicology and Film Studies, 2004.

Die Stellwagen-Orgel in Sankt Marien zu Stralsund. Eine Bestandsaufnahme, Chronik und Dokumentation, hrsg. von Martin Rost und der Evangelischen Kirchengemeinde Sankt Marien Stralsund. Öhringen 2006.

Dietrich Wölfel: *Die wunderbare Welt der Orgeln. Lübeck als Orgelstadt*. 2. Aufl., Lübeck 2004.



*St. Marien, Große Orgel: Prospekt-Detail mit den Relieffiguren des Königs David und des Propheten Jeremia
Benedikt Dreyer zugeschrieben, 1516/18*



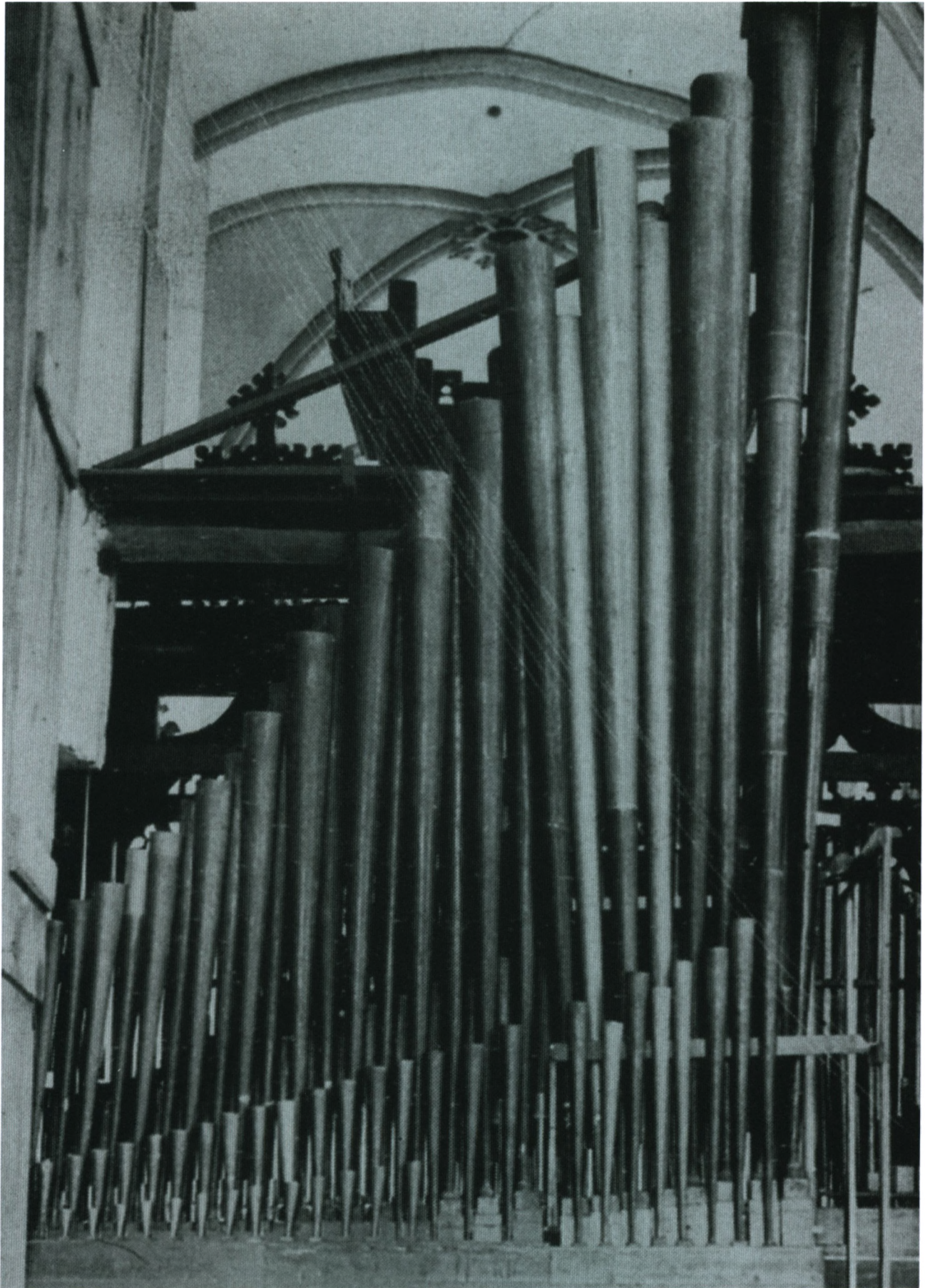
St. Marien: Blick in die Totentanzkapelle
(vor 1942)



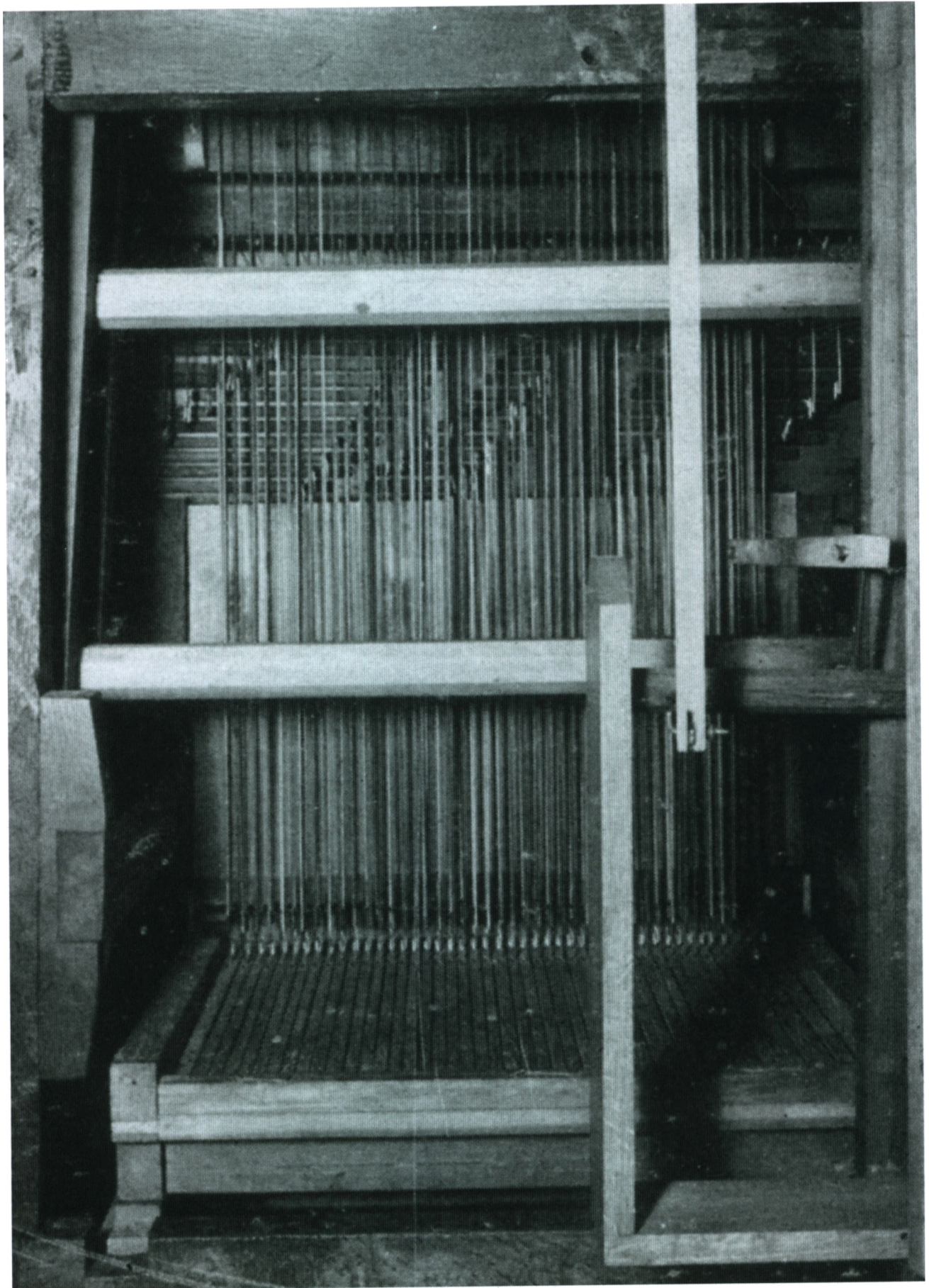
St. Marien: Die Totentanzorgel mit Hauptwerk von 1477, Rückpositiv von 1558 und Brustwerk von 1621/22 (vor 1942)



*Der Spieltisch der Totentanzorgel mit den von Karl Kemper 1937 wieder eingesetzten historischen Manualklaviaturen
(Abb. aus den „Lübeckischen Blättern“, Juni 1937)*



*Das Pedalpfeifenwerk der Totentanzorgel während der Restaurierung 1937
(Abb. aus den „Lübeckischen Blättern“, Juni 1937)*



*Blick von hinten auf die Abstrakten der Totentanzorgel, 1937
(Abb. aus den „Lübeckischen Blättern“, Juni 1937)*



St. Marien: Das ehemalige Brustpositiv der Großen Orgel (Jacob Scherer, 1561) in seiner Neuaufstellung als Lettnerorgel seit 1854 (vor 1942)



Regal aus dem 17. Jahrhundert (1942 zerstört)

Möglicherweise handelte es sich um das 1678 für die St. Marien-Kirche angeschaffte Instrument.



St. Petri: Orgelprospekt von Tönnies Evers, 1591 (vor 1942)



St. Petri: Detail vom Renaissance-Orgelprospekt (vor 1942)

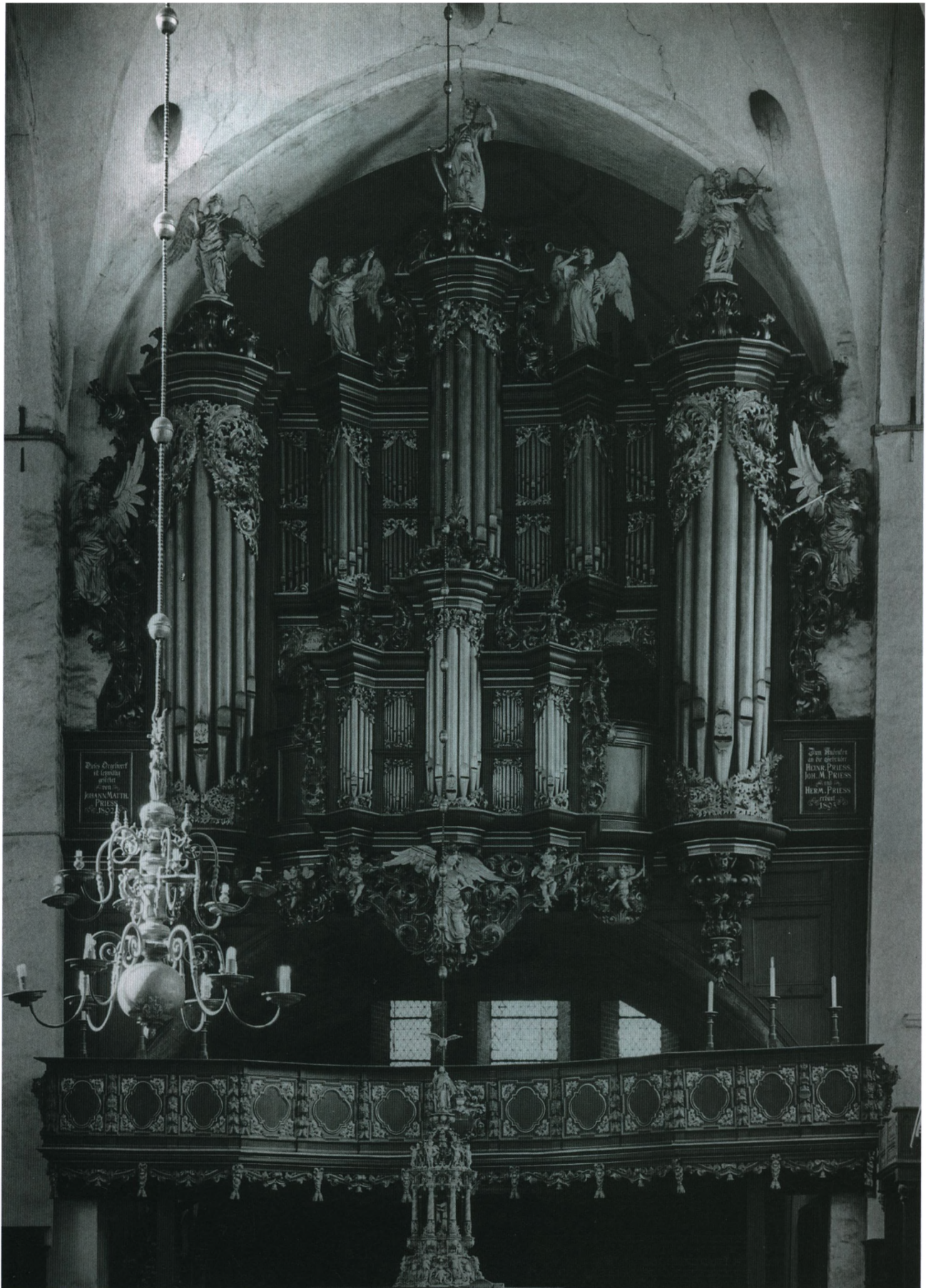


St. Petri: Seitenansicht der Orgel von 1591 (vor 1942)



St. Aegidien: Orgel von Hans Scherer d.J. (1624/25)

Der Prospekt wurde von den Lübecker Schnitzern Michael Sommer und Baltzer Winne ausgeführt.



Lübecker Dom: Große Orgel von Arp Schnitger/Hans Hantelmann (1696-99)
(vor 1942)



Der originale Spieltisch der Domorgel im St. Annen-Museum



Spieltisch der Domorgel: Detail

Dieterich Buxtehude – Komponist und Organist – Gedanken eines Orgelbauers

Zwei Wirkungsstätten Dieterich Buxtehudes waren die Marienkirche im dänischen Helsingør und danach bis zu seinem Tode die Marienkirche zu Lübeck.

Auffallend an beiden Kirchen ist deren langer Nachhall. Dem wurde von den damaligen Orgelbauern und natürlich auch von den Organisten Rechnung getragen: Die Mensuren der Prinzipalpfeifen waren daher in Helsingør extrem eng. Auch in Lübeck wird man sich trotz der Größe der Orgel um sanfte Klänge bemüht haben. Nur so war es möglich, zu klarer, unverschwommener Orgelmusik zu kommen.

Buxtehudes Orgelkompositionen scheinen mir in besonderer Weise den Standort der Orgeln in gotischen Kirchen mit langem Nachhall zu berücksichti-

gen: Niemals werden seine Stimmführungen undurchsichtig eng. Auch unterbleibt die Dramatik, die man bei seinem Meisterschüler Johann Sebastian Bach so sehr schätzt, welche aber in manchen Kirchen nur unbefriedigend darstellbar ist.

Es ist beeindruckend, wie meisterhaft Buxtehude die klanglichen Möglichkeiten von Orgeln in großen Kirchen für seine Kompositionen ausgeschöpft hat, ohne dabei natürliche Grenzen zu überschreiten.

Jürgen Ahrend

(Orgelbaumeister in Leer-Loga,
Buxtehude-Preisträger 2007)



St. Marien, Helsingør: Rückpositiv mit den originalen Lorentz-Prospektpfeifen

Buxtehude war ein Teil meines Lebens als Organistin, ebenso wie Johann Sebastian Bach. Ich war sehr gerührt, als die Stadt Lübeck mir 1975 den Buxtehude-Preis verlieh; niemals werde ich meinen Besuch der Marienkirche und die Feierlichkeiten in dieser Umgebung vergessen. Zugleich konnte ich all jene Orte besichtigen, an denen dieser bedeutende Repräsentant unserer Musik lebte und seine großartigen Werke aufführte.

Meinem Vater, einem Orgelschüler von Guilmant und Vierne, ist es zu verdanken, daß ich schon in sehr frühen Jahren mit Buxtehude vertraut wurde – ich begann mit den Chorälen und verbesserte mein Spiel mit den Präludien, sobald ich sie bewältigen konnte,

und ich hatte instinktiv meine Freude am *stylus phantasticus*, lange bevor die ganze Musikwelt ihn anerkannte.

Buxtehudes Einfluß auf die Musik seiner Zeit war immens. Und Johann Sebastian Bach war der späteste Vertreter jener Tradition einer überschäumenden Erfindungskraft, die wir in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts genießen können.

Diese Zeilen mögen meine Bewunderung für einen großen Komponisten und meine Verbundenheit mit der Stadt Lübeck zum Ausdruck bringen.

Marie-Claire Alain

Organistin in Paris, Buxtehude-Preisträgerin 1975

Die starke Frau hinter der Orgel

„Die im Dunkeln sieht man nicht“, heißt es bei Berthold Brecht – und das trifft auch auf die Orgelmusik zu. Jahrhundertlang gab es ein Heer von gering entlohnten Angestellten, die in vielen Kirchen unsichtbar blieben, ohne die aber keine Orgel auch nur einen Ton hervorgebracht hätte: die Bälgetreter oder Kalkanten¹.

In der allgemeinen Vorstellung ist der Organist unumschränkter Herr seines Instruments. Er setzt sich auf die Orgelbank, zieht die Register, und das Praeludium beginnt... So ist es heute tatsächlich, da der Spieler zuerst den unauffälligen Schalter für das elektrische Gebläse betätigt und damit die Bälge unter Wind setzt. Vor der Erfindung von Motoren war jeder Organist jedoch auf mindestens einen Helfer angewiesen, der – je nach Größe der Orgel – mit Handhebeln, Zugriemen oder Tretbalken die Bälge aufzog und möglichst so viel von Musik verstand, dass er nicht etwa zu früh mit dem „Windmachen“ aufhörte und dadurch den Schlußakkord wimmernd ersterben oder die Fuge gar nicht erst anfangen ließ.

Während bei kleineren Orgeln die Bälge im oder am Gehäuse angebracht waren, besaßen die großen Instrumente der Stadtkirchen Balgkammern, die häufig im Turm oder Dachstuhl eingebaut waren – sehr kalte oder sehr heiße, unbequeme, dunkle und manchmal nur auf abenteuerlichen Wegen erreichbare Arbeitsplätze. Die Kommunikation mit dem Organisten war von dort aus einseitig: Vom Spieltisch aus ließ sich per Seilzug eine Kalkantenglocke in der

Balgkammer bedienen, ohne dass der Bälgetreter „antworten“ konnte. Trotzdem durften die Kalkanten sich als eigentliche Herrscher im Orgelrevier fühlen. In Hamburg erlebte Buxtehudes Kollege Johann Olfenden wohl peinlichsten Augenblick seiner Laufbahn, als er Königin Christina von Schweden 1654 die berühmte Orgel der St. Petri-Kirche nicht vorführen konnte, weil der Bälgetreter unentschuldigt zuhause geblieben war. Erstaunlicherweise wurde diese Pflichtvergessenheit nicht mit der Entlassung, sondern nur mit einem Verweis geahndet, was darauf schließen lässt, dass gute Kalkanten nicht leicht zu ersetzen waren.

Das Windmachen war die wichtigste, aber nicht die einzige Aufgabe des Bälgetreters. Was er üblicherweise zu tun hatte, dokumentiert eine Bestallungsurkunde aus Bremen (St. Stephani). Sie stammt zwar aus dem mittleren 18. Jahrhundert, doch das Arbeitsfeld des Kalkanten dürfte 100 Jahre zuvor kaum anders ausgesehen haben:

„1. Soll er gehalten sein, wann und so oft der Organist seines dienstes bey der Orgel begehret, alsofort willig und treulich aufzuwarten, und beim bälgetreten allemahl völligen Wind mit sämtlichen Bälgen, langsam und ohne Schütterung zu liefern, auch da Er einigen *defect* oder etwas außerordentliches an den bälgen, und gantzen *Structur* der Orgel verspürte, seinen Organisten solches unverzüglich anmelden, damit fernern Unheil beyzeiten vorgebeuget werden könne.“

¹ Von lat. *calcare* = treten.

Weiterhin hatte der Kalkant darauf zu achten, daß die Türen zur Orgelempore immer gut verschlossen waren, die Kerzen unter Aufsicht standen und das Kohlebecken, das dem Organisten im Winter als Wärmequelle diente, nach dem Gottesdienst mit „aller fürsichtigkeit“ abgedeckt wurde. Auch die Sauberkeit des Instruments lag in seiner Verantwortung:

„6. Er soll alle Kirchen=Tage das Brustwehr der Orgel, auch Stühle und Bänke derselben neben den *Clavier*, sauber abfegen, und reinlich halten. Gleichwie er dann alle *Quartal*, wann die Kirche gereinigt wird, abermahl die Orgel, nach vorheriger deren Besprechung mit Wasser, zu reinigen und abzukehren schuldig ist.“

Am Sonnabend mußte er die „Gesangs-Zettul“ aus dem Pastorat holen und dem Organisten bringen, außerdem beim Orgelstimmen anwesend sein – alles laut Vertrag in nüchternem Zustand. Vorgeschrieben war auch, daß er „selbst in Persohn, und nicht durch seine Frau, seines Dienstes wahrnehmen“ solle².

Das anstrengende Bälgetreten und die übrigen Tätigkeiten des Kalkanten, zu denen auch das Einfetten der Lederteile an den Bälgen, die Bekämpfung der allgegenwärtigen Nagetiere und Handlangerdienste bei Orgelreparaturen gehörten, galten also als Männerdomäne. Wenn Frauen diesen Beruf ausübten, waren es meistens die Witwen oder Töchter verstorbener Kalkanten, die kurzfristig bis zur Einstellung des Nachfolgers die Vertretung übernahmen. Umso erstaunlicher ist es, dass Buxtehude – sicherlich einer der anspruchsvollsten Organisten seiner Zeit – jahrelang mit einer fest angestellten Kalkantin zusammenarbeitete: „Cathrin, die Bälgetreterin“ wird von 1673 bis 1688 in den Wochenbüchern der Marienkirche erwähnt; wie lange sie möglicherweise vor und nach diesen Daten als einer der zwei regelmäßig entlohn-

ten, jedoch nie namentlich genannten Kalkanten im Dienst der Kirche stand, ist unbekannt. Was sie leistete, geht nur an einigen Stellen schlaglichtartig aus den Wochenbüchern hervor. Bei der Abrechnung für eine vier Wochen dauernde Orgelreparatur und -stimmung im Juli 1688 trug Buxtehude (wie es scheint, mit einiger Hochachtung) sogar ihre Arbeitszeit ein: „Noch der Calcantinnen so des Tages von 3: à 4: Uhr des Morgens, bis 8 Uhr des Abends continuirlich bey denen Belgen hat seyn müßen, geben für 27 1/2 taglohn a 7 B: [Schilling] thut: 12 [Mark] 6 [Schilling].“ Der reisende Orgelbauer Johann Retzel aus Dresden erhielt für seine Arbeit in dieser Zeit etwas mehr als das Vierfache, nämlich 56 Mark, und tägliche Mahlzeiten im Werkmeisterhaus, die Buxtehude „auß Liebe zu denen Orgeln“ nicht in Rechnung stellte. Ob jemand daran dachte, auch Cathrin während ihres sechzehnständigen Dienstes ab und zu eine Erfrischung zu bringen?

Auf dem Lande, wo die Elektroversorgung erst spät die Orgelemporen erreichte, können sich Ältere mancherorts noch daran erinnern, als Konfirmanden zum Bälgetreten „zwangsverpflichtet“ worden zu sein – wenn nicht die Frau des Schulmeister-Organisten dafür zuständig war. Diese nicht immer freiwilligen Kalkanten und Kalkantinnen würden sich vermutlich darüber wundern, dass heute bei der Restaurierung historischer Orgeln die Balganlagen vielfach wieder die Möglichkeit zum Betrieb durch Menschenkraft erhalten. Dahinter steht keineswegs Fortschrittsfeindlichkeit, sondern die Erkenntnis, dass Orgelmusik durch „atmenden Wind“ an Ausdruckskraft gewinnt. Ob der Enthusiasmus für die Werke Buxtehudes und seiner Zeitgenossen allerdings genügend einsatzwillige Amateur-Kalkanten erfassen wird, bleibt abzuwarten. Immerhin sind Bälgekammern heute im allgemeinen ratten- und mäusefrei.

² Zit. nach Oliver Rosteck, *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Lilienthal/Bremen 1999, S. 183f.



Le remplissage des réservoirs : les souffleurs.

Kalkanten bei der Arbeit

Illustration von Georges Redon, Ende 19. Jahrhundert

8. Chor duccet
alle Gott, der
C. 73. v. 98.
2. Violini, Viola
2. Cornetti, Fagotto
2. Trombette,
5. Voce come Capella

Coro
dei (ed)
sui Violini

di Diet. Buxtehde

Allegro
Musical notation for the beginning of the piece, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Musical notation for the first system, including a key signature change to two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. It shows complex rhythmic patterns and melodic lines.

Ritornello
Trombette

Musical notation for the second system, continuing the piece with various rhythmic and melodic elements.

Large handwritten flourish or signature on the left side of the page, consisting of several stylized, overlapping loops and curves.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. It includes various rhythmic values and melodic lines.

con la
Capella

Large section of musical notation for the fourth system, including a vocal line with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: "Nun danket alle Gott, der Herren Güte preiset".

Beginn von Buxtehudes Kantate „Nun dancket alle Gott“, BuxWV 79, aus dem Lübecker Kantatenband

Dieterich Buxtehudes Vokalwerke

Die Tatsache, dass im 17. Jahrhundert zahlreiche Organisten auch Vokalmusik komponiert haben, hat oft Erklärungen verlangt, ist doch das Komponieren nicht genuiner Teil der Amtspflichten eines Organisten gewesen. Besonders für das ausgehende 17. Jahrhundert wurde angenommen, dass es neben der Musik der Kantoren, der sog. „Kantorenmusik“ („*Cantor Music*“), auch die regelmäßige Einrichtung einer Musik „*auff der Orgell*“ gegeben habe (die beiden hier zitierten Begriffe sind Begriff der Zeit und wurden an der Hamburger Jacobikirche 1694 verwendet). Vor allem unter Verweis auf die Hamburger Jacobikirche und die dortigen Organisten wurde diese „Organistenmusik“ mehrfach beschrieben. Und mit der räumlichen und sozialen Zuordnung wurde auch ein stilistischer Gegensatz zwischen diesen ‚Musiken‘ angenommen: Moderner Konzertstil sei derjenige der Organisten, polyphon-motettisch derjenige der Kantoren gewesen. Aber es wurde auch gewarnt, dass man solche Konstellationen wie an der Hamburger Jacobikirche oder an St. Marien in Lübeck zur Zeit Buxtehudes nicht verallgemeinern könne. Zudem gab es keine amtliche Verpflichtung zu solchen Kompositionen, was vielleicht noch – das ist aber nur eine Vermutung – auch Johann Sebastian Bach 1720 bewog, von einer Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg Abstand zu nehmen. Für das Entstehen der Vokalwerke ist sicher auch zu bedenken, dass das Interesse an neu komponierter und aktueller Kirchenmusik von den jeweiligen örtlichen Möglichkeiten abhing, ob nämlich in einer Stadt ein zentrales Kantorat vorhanden war, ob der Kantor jeden Sonntag oder nur in gewissen Abständen eine Komposition in der Kirche aufführte,

ob der örtliche Kantor auch als Komponist tätig war und ob er sich aktiv in das Musikleben der Stadt einbrachte oder eher eine Randfigur darstellte.

Bezogen auf Buxtehudes Vokalwerke wurde mehrfach die Frage aufgeworfen, ob sie Ausdruck einer pietistischen Akzentuierung seien. Ausgehend von der Frage, wo denn der liturgische Ort dieser Werke war, wurde überlegt, dass diese Werke vor allem während der Kommunion aufgeführt wurden. Buxtehude wählte als Textdichter prominente Pastoren, so etwa den Wedeler Pastor Johann Rist, den Kirchenlieddichter und Lyriker Ernst Christoph Homburg, den Franziskaner Johann Scheffler, bekannt unter dem Namen Angelus Silesius, oder den Rostocker Theologen Heinrich Müller. Es sind also Theologen, die auch im Freylinghausenschen Gesangbuch, dem zentralen pietistischen Gesangbuch aus Halle, vertreten waren oder deren Texte – wie im Falle Homburgs – ausdrucksstark sind, ohne selbst dem Pietismus anzugehören. Von dem streitbaren Theologen Johann Wilhelm Petersen, der oft als einer der Frühpietisten bezeichnet wird und der 1675/76 in Lübeck lebte, vertonte Buxtehude *O wie selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind* (BuxWV 90). Die affekthafte Ausdeutung eines Textes muss aber nicht unbedingt als pietistisch im engen Sinn gewertet werden. Insgesamt herrscht heute eine ausgeprägte Skepsis, inwieweit Musik eindeutig als ‚pietistisch‘ bezeichnet werden kann, weil es keine spezifisch pietistische musikalische Gestaltungsweisen gibt. Affektausdeutung war den Komponisten auch am Beispiel der italienischen (und somit katholischen!) Musik bekannt geworden. Zudem ist die Ausdeutung des

Textes bei Buxtehude nicht eine ‚Reduktion‘, wie sie der Rostocker Theologe Theophil Großgebauer forderte, sondern eine konkret sinnliche: Selbst in einem geringstimmig besetzten Concerto, das durch die wenigen Instrumentalstimmen kaum klangliche Vielfalt ermöglicht, deutet Buxtehude den Textgehalt aus: In dem lateinischen Concerto *Jubilare Domino* (BuxWV 64) nutzt er den Text, indem er das Jubeln mit einer langen Tonfolge ausdrückt und die Textstelle „Singet ihm Psalmen auf Zither und Psalter, mit Posaunen und mit den Stimmen der Trompeten“ mit einer dreiklangsbetonten Melodik. Noch deutlicher setzt Buxtehude in der Aria *Mein Gemüt erfreuet sich* (BuxWV 72) den Text um: Das Lob Gottes mit „Lauten, Harfen, Cymbeln Klang mit der Geigen Spiele Dank“ wird unmittelbar durch die beteiligten Instrumente klanglich verdeutlicht. Und auch in der Strophe „Posaunen und Trompeten Hall, / auch der Dulcianen Schall / mit der Flöten sanften Ton / lobet Jesum, Gottes Sohn“ erklingen die genannten Instrumente. Über die klangfarbliche Ausdeutung hinaus wird aber auch hier der „Trompetenschall“ durch eine Dreiklangsmelodik wiedergegeben. In ihrer ausführlichen Diskussion des Pietismus stellt Keralya Snyder deshalb fest, dass man fromm sein könne, ohne dabei ein Pietist zu sein: „One could be pious [...] without being a Pietist.“

Dieterich Buxtehude hat zahlreiche Vokalwerke komponiert, erhalten sind heute insgesamt 124 Werke. Auch wenn der Begriff „Kantate“ zuweilen verallgemeinernd das eine oder andere Plattencover zierte, können unterschiedliche Genres beschrieben werden. 27 der Vokalwerke Buxtehudes werden als Concerto bezeichnet. Deutsche, lateinische und meistens biblische Texte werden in diesen Kompositionen für Singstimmen und konzertierende Instrumente gesetzt. Buxtehude nutzt dabei ein breites Spektrum musikalischer Möglichkeiten. Die Pole dieses Spektrums markieren die geringstimmig besetzte Kantate *Jubilare Domino* (BuxWV 64) für eine Singstimme, Viola da

gamba und Basso continuo und die opulente Partitur von *Benedicam Dominum* (BuxWV 113), die aus sechs Chören besteht, nämlich zwei vokalen und vier instrumental.

Eine zentrale Bedeutung in Buxtehudes Werk kommt der „Aria“ zu. Die 41 als „Aria“ bezeichneten Kompositionen bestehen meist aus einem deutschsprachigen strophischen Text. Er ist oft für ein kleines Ensemble, etwa eine Singstimme und nur wenige Instrumente, bestimmt. Nur sieben dieser Werke sind für ein größeres Ensemble gedacht, so etwa die Aria *Wie wird erneuet, wie wird erfreuet* (BuxWV 110) (sechs Singstimmen, 16 Instrumente). Die strophische Abfolge des Textes legt aber nicht eine bestimmte musikalische Struktur fest: Solistisch besetzte Formen können z. B. durch die Erhöhung der Stimmenzahl, der beteiligten Instrumente oder der musikalischen Beziehungen zwischen den Stimmen komplexer oder sogar durchkomponiert werden. In *Mein Gemüt erfreuet sich* (BuxWV 72) wird die strophische Grundanlage durch die Einschubung kontrastierender Abschnitte erweitert. Dass aber strophische Form nicht gleichgesetzt werden kann mit ‚anspruchlos‘, das zeigt Buxtehudes *Klag-Lied: Muß der Tod denn auch entbinden* (BuxWV 76/2) auf den Tod seines Vaters: Die trauer-musiktypische Klangfarbe der Gamben, deren Tremolo, die Harmonik des Werkes und die Gestaltung der Melodik, die gleichermaßen schrittweises Fortschreiten wie auch Dissonanzbildungen verbindet, schafft ein – auch formal – schlichtes Werk höchster kontextbedingter Expressivität.

Buxtehudes Choralbearbeitungen basieren nicht nur auf einem Choraltext, sondern auch auf der dazu gehörigen Melodie. Auch hier auf diesem Terrain hat Buxtehude nicht stereotyp ein bestimmtes Verfahren der Chormelodiebearbeitung reproduziert; Vokal- und Instrumentalstimmen sind konzertierend und gleichrangig behandelt. Hinsichtlich der stilistischen Faktur und der Besetzung sind die einzelnen Choralverse z. B. in den Werken BuxWV 21, 41 und 78 so dif-

ferenziert, dass sie auf der Schwelle zur Gattung „Kantate“ stehen.

Zwei Dialoge und sechs teilweise in den Quellen als Ciaccona bezeichnete Werke weisen eher auf die dramatischen Personen und die kompositionstechnische Faktur hin, als dass eine Gattung bezeichnet wird. Die Ciacconen sind über einen ostinaten Bass komponiert, was aber auf unterschiedliche Art und Weise geschehen kann: als Concerto-Satz (z. B. BuxWV 38, 57, 69 und 92) oder als strophische Aria wie *Jesu meines Lebens Leben* BuxWV 62. Diese Vertonung eines von Ernst Chr. Homburg gedichteten Textes wurde in der handschriftlichen Quelle als „Aria“ bezeichnet, ihre Ostinato-Struktur rechtfertigt aber dennoch ihre Bezeichnung als Ciaccona.

Aus solchen Grundbausteinen bildet Buxtehude die größte Gruppe seiner Vokalwerke, die mit dem

Begriff „Kantate“ bezeichnet werden. In ihnen verbindet er meistens den Satztyp des Concerto mit dem der Aria. Die so entstehende und heute so genannte Concerto-Aria-Kantate beginnt oft mit einer instrumentalen Einleitung (Sinfonia), ein am Ende wiederholter Concerto-Satz (oder ein anderer Bibeltext, ein „Amen“ oder „Alleluja“) rahmt eine gewisse Anzahl von Aria-Strophen. Alle Texte sind bis auf die Kantaten des sechsteiligen Zyklus *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75) deutschsprachig, oft sind es Psalmtexte, die „for almost any day in the church year“ verwendbar sind (K. Snyder). Mit der Veränderung dieses Grundmodells erreicht Buxtehude individuelle Formen, wie etwa auch die rondoartige Wiederkehr des Concerto-Satzes zwischen den Strophen. Nur vier seiner Kantaten (BuxWV 4, 34, 51 und 112) mischen alle drei musikalischen Formen: Concerto, Aria und Choral.

Weiterführende Literatur:

Kerala Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York/London 1987

Sergio Mirabelli: *Dieterich Buxtehude*, Palermo 2003

Eric Lebrun: *Dieterich Buxtehude*, Paris 2006

Gilles Cantagrel: *Dieterich Buxtehude et la musique en Allemagne du Nord dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris 2006

Lubert. Sancti Petri. Mus. ms. 40242, 14
Lige. D. Buxtehude 1689. Lübeck.

Allegro.
 Violino primo
 Violino secondo
 Tiorba

Tre volte
Canon perpetuus a 6.
Bene dicat tibi Dominus ex Sion
Wohlfahrt blief Auflösung
Wohlfahrt der wohlgefunden Bräuten

Staatsbibliothek
 Musikabteilung
 Berlin

R. Eitners Abschrift aus Buxtehudes verschollener Hochzeitskomposition *Opachi boschetti* BuxWV 121 mit falscher Datierung „1689“ und einem Auflösungsversuch des Kanons mit Hinweis auf Quintparallelen.
 (Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz)

Ein neuer Buxtehude-Fund

Vor kurzem entdeckte der Verfasser ein Notenblatt mit zwei bisher unbekanntem Kompositionen Buxtehudes (s. Abb. links). Es handelt sich um eine Giga für zwei Violinen und B.c. und einen sechsstimmigen Kanon mit der Textinitiale *Benedicat tibi Dominus* (Psalm 128, 5) in einer Abschrift R. Eitners (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 40242, Nr. 14).

Obwohl die beiden Stücke auf den ersten Blick nicht zusammengehörig erscheinen, entpuppten sie sich als Mittel- und Schlusssatz der gedruckten Hochzeitskomposition *Opachi boschetti* BuxWV 121 von 1698 [sic], die in der Lübecker Stadtbibliothek aufbewahrt wurde und seit dem Ende des 2. Weltkriegs verschollen ist.



Elfenbeinhumpen, Meister Hans Hintze, Lübeck, um 1670

Symb. Non hominibus sed DEO.

En reconnaissance de l'honneur qui j'ay eü
de vre conversation je vous offre une petite
chanson qui vous represente mon honneur et
vous donnera sans doute quelque fois sujet de
vous souvenir que je suis
Monsieur

Canon. a. 3. in Epidiapente et Epidiapason.

Diverti sous nous au jour d'huy bevons, bevons, bevons, à la santé de mon a =
my, bevons, bevons, bevons, à la santé, santé, à la santé de mon amy.

Le 22 May 1670.

très humble
Perrinckur
Pieteri Buxtehude
organiste à l'Eglise
de Sainte Marie
à Lubec

vostré

Buxtehudes Eintragung im Stammbuch von Meno Hanneken d.J., 1670
(Kriegsverlust)



St. Marien, Große Orgel: Engelsfigur von Hans Frese (1704)

- Marienkirche, Lübeck -

*Wenn der Segen niederbraust,
Wenn das volle Werk das Schiff durchsaust,
Bleiben niemals Mädchen oder Buben
Hübsch daheim in ihren Stuben.
Dietrich auch, der dachte: nein!
Das muss dorten herrlich sein!
Und im Querschiff patschet er
Mit dem Taktstock schön umher.
Hui, wie pfeift sein Geist und keucht,
Dass Apoll sich niederbeugt!
Seht! Den Geist erfasst der Wind,
Und der Dietrich fliegt geschwind
Durch die Luft so hoch, so weit;
Jeder hört ihn, wenn er schreit.
An die Gewölbe stösst er schon,
Und der Hut fliegt auch davon.
Musen und der Dietrich fliegen dort
Wie am Parnass immerfort,
Und der Geist fliegt weit voran,
Stösst zuletzt am Himmel an.
Wo der göttlich 'Wind ihn hingetragen
Ja! das weiss kein Mensch zu sagen.*

Intavoliert von Gustav Leonhardt (Amsterdam)

nach H. Hoffmans *Geschichte vom fliegenden Robert* (Struwwelpeter, 1844)



Trompeter

Detail von einer bemalten Holzdecke aus dem 17. Jahrhundert (St. Annen-Museum)

Aufführungspraxis in der Musik

Dieterich Buxtehudes

Heute stehen wir vor unterschiedlichen Problemen, wenn wir Buxtehudes Musik aufführen. Das Wissen über die Praxis des 18. Jahrhunderts hilft nicht viel weiter; vor allem die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts birgt noch viele ungelöste Rätsel. Wir stellen uns Fragen wie diese:

- Beginnen die Triller auf der oberen Nebennote oder der Hauptnote?
- Haben die zahlreichen französischen Quellen eine Bedeutung für Buxtehude, und wenn ja, nur für seine Cembalomusik oder auch andere Werke?
- Wie groß ist der Einfluß des *stylus phantasticus* auf das gesamte Œuvre Buxtehudes?
- Welche Stimmtonhöhe war üblich? Der hohe *Chorton* ($a' = \pm 465$ Hz) ist offensichtlich; galt er jedoch auch für die Kammermusik und die Cembalowerke?
- Besaßen Violinspieler und Gambisten verschiedene Instrumente für unterschiedliche Stimmtonhöhen oder paßten sie ihre Instrumente dem jeweiligen Stimmton an? Stimmten sie höher oder tiefer, wenn es nötig war?
- Wie verhält es sich mit den Verzierungen?
- Ist es überhaupt möglich, Buxtehudes Musik „authentisch“ aufzuführen, wenn man sich vor Augen hält, dass nur wenige und späte Abschriften (z.B. von den Orgelwerken) bzw. Tabulatur-Autographen erhalten geblieben sind? Nur von einer einzigen Kantate kennen wir autographe Einzelstimmen – ein Glücksfall, dass uns wenigstens diese Quelle vorliegt.

- Wie viele Chorsänger hatte Buxtehude (wenn es in Stockholm oder Lübeck überhaupt einen Chor gab)?

Viele Fragen, von denen sich nur einige beantworteten lassen – für andere muss dringend weitere Forschung betrieben werden. Zusammen mit dem Musikwissenschaftler Jan Siemons und drei Studenten der Universität Leiden und des Konservatoriums von Den Haag – Elma Dekker, Harmen Trimp und Pietro Paganini – habe ich begonnen, ungefähr 450 Lehrbücher aus Buxtehudes Zeit durchzusehen. Wir haben noch nicht einmal die Hälfte geschafft ... nur langsam lassen sich kleine Puzzlestückchen zusammensetzen.

Verzierungen

Beginnen wir mit den Trillern: Seit der Entdeckung von Martin Heinrich Fuhrmanns *Musicalische[m] Trichter* (Berlin 1706) galt es als sicher, dass alle Triller in Buxtehudes Musik mit der oberen Nebennote zu beginnen hätten. Fuhrmann wurde als Autorität angesehen, weil er ein Schüler von Friedrich Gottlieb Klingenberg war, der um 1689 bei Buxtehude studiert hatte. Ich selbst würde nicht all meinen Studenten trauen, noch weniger den Studenten meiner Studenten, deshalb hege ich Zweifel an dieser Autorität.

Schon zu Beginn, bei der Durchsicht der Quellen aus Buxtehudes Zeit, war es klar, dass in Frankreich alle Triller (abgesehen von den *tremblements liés*) mit der oberen Nebennote beginnen. Deutsche Quellen zeigen jedoch eine viel flexiblere Einstellung: Es gibt Lehrbücher, in denen manche Triller mit der Hauptnote und andere auf der oberen Nebennote anfan-

gen¹. Man kann mit Leichtigkeit dagegen einwenden, dass der Triller von der oberen Nebennote aus häufig verbotene Quintparallelen erzeugt und deshalb inakzeptabel ist – doch es gibt Hunderte von Möglichkeiten, diesen Fehler durch Überbinden, zu frühen oder zu späten Einsatz des Trillers, Anwedung von *rubato* usw. zu vermeiden². Uns liegen Quellen vor, die beide Trillerarten beschreiben. Ebenfalls gibt es Lehrbücher, die den Mordenten sowohl mit der Hauptnote als auch mit der unteren Nebennote beginnen lassen. Über den Vorschlag besitzen wir viele Informationen, allerdings nur wenig über seine Dauer.

Stimmtonhöhe, Stimmung, Temperatur

Zum Thema der Stimmtonhöhe von Buxtehudes Orgeln ist schon viel geschrieben worden. Wir können wohl annehmen, dass der *Chorton* Verwendung fand, weil entsprechende Zinken, Trompeten sowie der 1685 erworbene und passend zur Orgel umgebaute Großbasspommer im St. Annen-Museum erhalten sind. Johann Gottfried Mittag nennt den Chorton den natürlichsten für eine Orgel: Der Klang sei viel frischer und angenehmer als im *Cammerton*; Oboen und Flöten könnten leicht einen Ton nach unten transponieren³.

Einige andere nützliche Bemerkungen zur Diskussion um die Stimmtonhöhe in Buxtehudes Musik:

– Über die Große Orgel der Lübecker Marienkirche: „Das ganze Werk ist von vortrefflichem Metall und Holz, stimmt in der gleichschwebenden Temperatur und zwar hoch-Chorton“ (Hermann Jimmerthal)⁴.

– Nach Alexander J. Ellis war die alte Orgel des Lübecker Doms (erbaut von Arp Schnitger, gemessen 1878) sogar noch höher gestimmt, nämlich auf $a' = 484$ Hz⁵.

– „Die Stimmtonhöhe der großen Orgel in dieser Kirche [d.i. Marienkirche Lübeck] wurde von Hopkins und Rimbault als $a' = 487$ Hz gemessen. Sie wurde 1851 erneuert.“⁶

Demnach lag der Stimmton wahrscheinlich noch höher als $a' = 465$ Hz. Deshalb musste die Kirche drei Schalmeien und zwei Blockflöten, die 1679 angeschafft wurden, der Orgelstimmung anpassen lassen. Man weiß, dass Orgeln durch regelmäßiges Stimmen mit der Zeit höher werden – wie hoch genau mag also der Stimmton zu Buxtehudes Zeit gewesen sein? An den zwei aus der Marienkirche ins St. Annen-Museum gekommenen Zinken des 17. Jahrhunderts wurde $a' = 465$ Hz (unsicher, da das Instrument undicht ist) und 490 Hz gemessen⁷.

¹ Anonym, *Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser*, Augsburg 1689.

² In den Cembalo-Suiten, manchmal auch in den Orgelwerken, findet man unterschiedliche Trillerzeichen. Sie können ohne Schwierigkeiten als Triller und Mordenten gedeutet werden. Interessanterweise enthält das Kopenhagener Manuskript KB mu.6806.1399 zwei Suiten für Tasteninstrument (Nr. 4 und 25), die fälschlich Buxtehude zugeschrieben sind. Sie stammen aus Nicolas Lebégués 2. Sammlung von Cembalo-Suiten (1687 veröffentlicht). Im Vergleich mit dem Originaldruck erkennt man, dass die Lebégué-Suiten des Manuskriptes aus dem Druck kopiert wurden (vgl. den Beginn der Suite in d-Moll in der modernen Edition mit den dazu gesetzten unterschiedlichen Trillern aus der Kopenhagener Tabulatur, S. 109). Anscheinend vergaß der Kopist an einigen Stellen, die Verzierungen einzutragen.

³ Johann Gottfried Mittag, *Historische Abhandlung von der Erfindung, Gebrauch, Kunst und Vollkommenheit der Orgeln*, Lüneburg 1756.

⁴ Kopie einer Dispositionsliste der Großen Orgel von Johann Wilhelm C. von KönigsLöw, der von 1773 bis 1833 Marienorganist war. Zit. nach: Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York/London 1987, S. 468.

⁵ Alexander J. Ellis, Arthur Mendel, *Studies in the History of Musical Pitch*, Amsterdam 1968, S. 53 (Nachdruck von drei Aufsätzen Ellis' aus dem *Journal of the Society of Arts* 1880/81 und einigen Artikeln von Mendel).

⁶ Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch: The Story of 'A'*, Lanham MD 2002, S. 156, Anm. 132; zit. nach: Edwin J. Hopkins, Edward F. Rimbault, *The Organ. Its History and Construction*, London 1855, erw. 3/1877, Repr. 1965, S. 189.

⁷ Angaben nach Edwar H. Tarr, „Ein Katalog erhaltener Zinken“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis V*/1981, S. 11–262, hier: S. 150f. Es ist allerdings möglich, dass Zinkenisten beim Spielen transponierten!

Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wurden europäische Orgeln mitteltönig gestimmt: Sieben reine Terzen und zwölf nicht reine Quinten, von denen eine (die „Wolfsquinte“) viel zu groß ist. Manche Orgeln besaßen geteilte Halbtontasten (Subsemitonien), darunter auch die der Deutschen Kirche in Stockholm, wo Gustav Düben (ein Freund Buxtehudes und Empfänger eines großen Teils seiner Vokalmusik) als Organist wirkte. Mit dieser Aufteilung, die für einen Halbton zwei leicht unterschiedlich gestimmte Pfeifen zur Verfügung stellte, war das Modulieren in Tonarten möglich, die beim Spiel auf einer üblichen Tastatur vermieden wurden. (Der Vorzug der Mitteltönigkeit besteht im reinen Klang einiger Grundtonarten; für dieses Hörerlebnis nahm und nimmt man die Nachteile in Kauf.)

Andreas Werckmeister (1645-1706) revolutionierte die Orgelstimmung mit seiner *Orgel-Probe* (1681) und – stärker noch – mit der Schrift über die *Musicalische Temperatur* (1691). Statt reiner Terzen empfahl er acht reine und vier zu kleine Quinten. Buxtehude ließ 1683 beide Orgeln der Marienkirche in die neue Stimmung bringen: Ein Orgelbauer arbeitete 18 1/2 Tage an der Großen Orgel und 13 Tage an der „Totentanzorgel“. Später bedankte Buxtehude sich bei Werckmeister für dessen neues System. Mit dem Wissen um diese Entwicklung läßt sich in Buxtehudes Orgelmusik eine Trennlinie ziehen zwischen Werken, die in mitteltöniger Stimmung gespielt werden können, und solchen, bei denen es unmöglich ist (z.B. das Praeludium fis-Moll, BuxWV 146). Die „Werckmeister-Werke“ müssen um oder nach 1683 komponiert worden sein.

Über die Stimmtonhöhe für die Cembalowerke wissen wir nichts Genaues. Nur einige Bemerkungen zu diesem Problem liegen uns vor:

- In seinem Manuskript *Calculus Musicus* (Paris, Bibl. de Conservatoire) erwähnt Friedrich Suppig den Instrumentenbauer M. Bulyowsky de Dulycz (um 1700) als Erfinder eines „ganz neuen fünffachen Transponierklavier[s]“, d.h. einer neuartigen TranspositionsVorrichtung.
- Das älteste erhaltene deutsche Cembalo, gebaut 1537 von Hans Müller in Leipzig (jetzt in Rom, Museo degli Strumenti Musicali), besitzt bereits eine Transponiereinrichtung.
- Charles Burney berichtet von einem Besuch (1770) bei dem berühmten Kastraten Farinelli, dass der Sänger ein transponierendes Cembalo besaß.
- Jacopo Ramerini († 1674) baute ein Instrument mit Möglichkeiten zum Transponieren⁸.
- Arthur Mendel erwähnt ein Exemplar von Johann Gottlieb Walthers *Musicalischem Lexicon* (Leipzig 1732) mit autographen Ergänzungen des Verfassers (jetzt in Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde): Walther „fügte dem Artikel über Jacob Adlung Informationen hinzu über ein Cembalo, das im Tief-Cammer-Ton stand und dank einer speziellen Einrichtung auf normalen Cammer-Ton und sogar noch einen Halbton höher gestimmt werden konnte.“⁹
- Nach Charles Burney befand sich im Besitz Friedrichs II. von Preußen ein kombiniertes Cembalo-Pianoforte, das eine kleine Terz transponieren konnte¹⁰.
- Thomas Balthasar Janovka schreibt in seinem *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701, S. 64) über eine Orgel mit Transponiereinrichtungen für Manual und Pedal.

⁸ Dazu Giovanni Battista Doni, *Compendio del trattato*, Rom 1635, S. 70, und Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, Teil I, S. 461.

⁹ Ellis/Mendel, *History of Musical Pitch*, S. 235.

¹⁰ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771, S. 181f.

Wurde das Cembalo manchmal im (tiefen) „Kammerton“ (a' = 409, 412 Hz) gespielt? Dies hätte Konsequenzen für Violinspieler und Gambisten bei der Aufführung von Kammermusik gehabt, denn dabei hätten sie ihre Instrumente einen Ton tiefer als für das Spiel in der Kirche („Chorton“) stimmen müssen. Eine Alternative wäre das Umstimmen eines Cembalos (in 15 bis 20 Minuten), denn die Transposition um einen Ton hätte in mitteltöniger Stimmung Probleme geschaffen. Auch wenn es logischer scheint, für die späten Buxtehude-Suiten die Werckmeister-Stimmung vorauszusetzen, muss man wohl davon ausgehen, dass manche Cembalisten weiterhin mitteltönig spielten und je nach Tonart einen oder zwei Töne neu stimmten, um reinere Klänge zu erhalten. Giovanni Paolo Cima gibt Beispiele für derartige Transpositionen mit Anweisungen für das Korrigieren der Stimmung in seinem Sammelwerk *Partito de ricercari e canzoni alla francese* (Mailand 1606)¹¹: Anhand der Transposition des *Ricercar Quinto Tono* von C-Dur nach Fis-Dur erklärt er, wie man dafür die mitteltönige Stimmung verändern muss; ähnlich verfährt er mit dem *Ricercar Secondo Tono*, das von g-Moll nach f-Moll verlegt werden soll. Seine „Breve regola con 12 esempi“ (Kurzgefaßte Methode [für die Transposition] mit 12 Beispielen) ist ein einzigartiges Zeugnis einer Umstimmpraxis, die man am Cembalo leicht ausführen konnte, während sie für Orgeln nicht anwendbar war.

Johannes Couchet (um 1612–1655), ein Neffe und Schüler des berühmten Antwerpener Cembalobauers Joannes Ruckers, baute Cembali, die einen Ton höher standen als die üblichen Modelle. Darüber

schreibt C. F. Duarte am 5. März 1648 an Constantijn Huygens: „de cleyne steert-stukxkens [...] syn gemeynelik eenen thon hooger“ – „die kleinen Cembali ... sind normalerweise einen Ton höher“¹². In einem weiteren Brief Duartes an Huygens (19. Juli 1648) heißt es: „de Clavecingel sal dese weeke gedaen wesen [...] vanden leegsten ordinarisen thoon Chorista“ – „das Cembalo soll diese Woche fertig sein ... gebaut im tiefsten normalen Chorton.“¹³

Johannes Voorhouts bekanntes Gemälde, auf dem Reinken und Buxtehude dargestellt sind (Hamburg 1674), zeigt uns auf jeden Fall eines sehr deutlich: Buxtehude kannte zu diesem Zeitpunkt ein zweimanualiges Cembalo.

Vokalwerke

Im Rahmen seiner Abendmusiken musizierte Buxtehude in der Lübecker Marienkirche von den sechs Emporen im Westen des Mittelschiffs aus, die bis auf geringe Spuren in der Katastrophe von 1942 untergegangen sind. Zunächst besaß die Kirche nur vier Musikemporen, doch Buxtehude gelang es, Sponsoren für zwei weitere zu finden. Sie wurden 1669 eingebaut, nur ein Jahr nach seinem Amtsantritt. Einige Musikliebhaber erinnern sich noch heute daran, wie gut die Musik von dort oben klang. Anscheinend halfen die Emporen sehr, in der für ihre problematische Akustik bekannten Kirche den Klang zu bündeln. Auf ihnen konnten bis zu 40 oder 50 Personen Platz finden.

Wenn wir uns eine Aufführung von Buxtehudes stimmenreichstem Werk, nämlich der Motette *Benedicam Dominum à 24*, vorstellen, ist es schwierig, die

¹¹ Moderne Edition von C. G. Raymer, *Corpus of Early Keyboard Music 20* (1969).

¹² W. J. A. Jonckbloet, J. P. N. Land (Hg.), *Musique et musiciens au XVIIe siècle: correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden 1882, S. 190f.

¹³ Ebd., S. 192f. – Nach meiner Meinung bedeutet das: nicht höher als a' = 465 Hz (Normal-Chorton).

genaue Anzahl der Beteiligten zu schätzen: Wie viele Streicher waren dabei? Gab es einen Chor? Die Bezeichnung „Capella“ taucht nur bei wenigen Kantaten (BuxWV 31, 51, 54 und 79) auf¹⁴. Wie viele Kantaten wurden ausschließlich von Solisten gesungen? War die Verwendung eines Chors in den Abendmusik üblich?

Wir können sicher sein, dass in *Benedicam Dominum* ein Chor mitwirkte – ebenfalls dort, wo „Capella“ angemerkt ist oder größere Zahlen genannt werden als Stimmen überliefert sind (vgl. BuxWV 51 „à 13“), selbst wenn die Ripienostimmen (außer dem unvollständigen Satz für den 4. Teil von *Membra Jesu Nostrī*) nicht mehr existieren. Ich bin überzeugt, dass es ausreichte, nur einen Stimmensatz pro Werk von Buxtehude zur Hand zu haben, in dem Soli und Tutti angemerkt waren wie im Material der Bibliothek zu Uppsala, denn solche Sätze waren in sich vollständig. Für die Mitwirkung zusätzlicher Sänger (z.B. BuxWV 41: „à 10 vel 15“, oder BuxWV 4 im Lübecker Kantatenband: „à 9 vel piu“) lassen sich Beweise anführen, doch leider haben Buxtehude oder seine Kopisten dies nur in wenigen Fällen schriftlich dokumentiert.

Wenn die Kantate *Alles was ihr tut* (BuxWV 4) einen Chor erforderte, wäre der Einsatz eines Kammerchors auch in vielen anderen Kantaten denkbar. Ein Dirigent muss heute eine Entscheidung treffen – die richtige oder die falsche. In Lübeck standen Buxtehude wenige Instrumentalisten zur Verfügung und kein Chor außer bei den Abendmusiken, deshalb ist der Charakter der Kantaten zu berücksichtigen: Wurde die Musik für eine Handvoll Musikliebhaber oder ein größeres Publikum geschrieben? Wir können annehmen, dass die Werke für die „amici della musica“ an Buxtehudes Freund Gustav Düben gingen und unter seiner Leitung von der Stockholmer Hofkapelle musiziert

wurden. Die größer besetzten Werke gehörten vermutlich zu den Lübecker Abendmusiken, in denen nicht nur oratorienartige Musik zur Aufführung kam, sondern manchmal auch ein gemischtes Programm von Orgelmusik und einzelnen Kantaten.

Für die Abendmusiken konnte Buxtehude über den *chorus musicus* der Katharinschule verfügen, der sonst in den Gottesdiensten in der Marienkirche unter Leitung des Kantors vom Lettner aus die Figuralmusik sang. Als Buxtehude nach Lübeck kam, amtierte bereits sein Schwager Samuel Francke (1633-1679, seit 1663 verheiratet mit Sophia Augusta Tunder) als Kantor, d.h. Chorleiter und Musiklehrer am Katharineum; ihm folgten Jakob Pagendarm (1646-1706) und Hinrich Sievers (1674-1736). Der Chor bestand aus Knaben, die Sopran und möglicherweise zum Teil auch Alt sangen, aus Falsettisten (Alt), Tenören und Bässen. Wir wissen, dass Buxtehude sich einmal über die Qualität des Chors beklagte: Für die Abendmusiken im Jahr 1682 konnte er den Schulchor nicht einsetzen, da es zu dieser Zeit keine guten Sänger am Katharineum gab.

Hatte Buxtehude dieselbe Vorstellung von einem Chor wie Johann Sebastian Bach, dessen Ideal ein Chor von drei bis vier Sängern (einschließlich der Solisten) pro Stimme vorsah? Buxtehude schrieb meistens für einen fünfstimmigen Chor mit Sopran I, Sopran II, Alt, Tenor und Bass, so dass dabei 15 bis 20 Sänger zusammenkommen würden. Auf den Emporen der Marienkirche reichte der Platz aus, um ein noch größeres Ensemble unterzubringen.

Frauen durften zu Buxtehudes Zeiten nicht in der Kirche singen, weil immer noch die mittelalterliche Regel „mulier taceat in ecclesia“ galt („die Frau soll in der Kirche schweigen“). Allerdings setzte der Stimmbruch bei Knaben im 17./18. Jahrhundert später ein als

¹⁴ Zum Beispiel in *Nun danket alle Gott* (BuxWV 79): „con le capella“, und in der Lübecker Tabulatur A 373: „à 13 v[el] 18 (2 violini/violon/2 cornetti, Fagotto, 2 Trombelli, 5 voce con le capella)“.

Nicolas-Antoine Lebégue

Suite en de la ré (aus *Second livre de clavessin*, Paris ?1687)

Allemande

Reprise

heute – erst, wenn die Jungen 16 Jahre oder älter waren. Da heutzutage normalerweise schon Zwölf- oder Dreizehnjährige in den Stimmbruch kommen, können wir uns den Klang der älteren Knabenstimmen kaum mehr vorstellen. Ein gutes Beispiel haben wir jedoch mit Sebastian Hennig, der die Sopran-Solopartien in der Teldec-Aufnahme der Bach-Kantaten unter Gustav Leonhardt sang. Als die erste Serie eingespielt wurde, war Sebastian Hennig etwa 11 Jahre alt; bei seinen letzten Sopran-Aufnahmen, im 16. Lebensjahr, klingt seine Stimme weitaus reifer und sicherer. Er war wohl einer der letzten Knabensoprane, deren Timbre in so „hohem Alter“ dokumentiert worden ist.

Das Instrumentalensemble in Lübeck bestand aus den sieben Ratsmusikanten, zwei „Feldtrompetern“, einem „Ratspfeifer“ und dem „Ratstrommelschläger“; darüber hinaus wirkten zwei oder drei der zunftartig zusammengeschlossenen „Brüdermusikanten“ mit. Peter Bruhns, ein Onkel des Buxtehude-Schülers Nicolaus Bruhns, war einer der Ratsmusikanten; er spielte Viola da Gamba und Violine. Spezialistentum wie heute gab es noch nicht – jeder Musiker beherrschte mehrere Instrumente. Hans Iwe, Ratsmusikant seit 1674, gehörte zu diesen Allround-Könnern: Neben der Violine spielte er Viola da Gamba, Violone, Zink, Posaune, Dulzian, Blockflöte und Pauken. Ebenso vielseitig ausgebildet ließ Johann Philipp Roth (Ratsmusiker seit 1669) sich auf der Laute, der Violine, der Viola da Gamba und anderen Instrumenten hören – und darüber hinaus waren diese drei hoch talentierten Instrumentalisten auch Komponisten. Buxtehude konnte also mit exzellenten Musikern und einer großen Auswahl an Instrumenten arbeiten. Er schrieb mehrere bedeutende Solopartien für sie, darunter die Kantate *Mein Gemüt erfreuet sich* (BuxWV 72), in der die Musiker verschiedene Instrumente spielen. In die-

sem Werk setzt Buxtehude mehrmals neue Instrumentenkombinationen ein, ohne die Musiker dabei auszuwechseln: Die Kantate benötigt als Basis neben Sopran, Alt und Bass vier Violinen und Basso continuo. Dank Austauschpausen während der Streicherritoriale und Ariosi hören wir alternierend außerdem zwei Trompeten, drei Posaunen, zwei Blockflöten, drei Dulziane, zwei Zinken und Regal. Für die Abendmusiken stellte Buxtehude regelmäßig zusätzliche Musiker ein – 1705 war auch Johann Sebastian Bach dabei! Im Libretto der Festmusik *Templum Honoris*, bei der Bach mitwirkte, ist von 25 Violinen die Rede! Bedeutete dies 25 Violinisten?

Die Situation in Stockholm war ganz anders: Mit etwa 14 Musikern, darunter fünf Solosängern (zwei von ihnen Knabensoprane¹⁵), war das von Gustav Düben geleitete Ensemble klein. Als Instrumente standen einzeln besetzte Streicher (zwei Violinen, zwei Violone), zwei Zinken, Dulzian, Laute und Orgel zur Verfügung; zusätzliche Musiker wurden von Fall zu Fall engagiert. Trompeter und Paukenschläger waren an einem Königshof natürlich leicht zu finden. Auch hier ist davon auszugehen, dass jeder Musiker mehrere Instrumente spielen konnte.

Instrumente

Der Information, die in diesem Buch über die Lübecker Instrumentensammlung gegeben wird, möchte ich noch einige kleinere Erklärungen hinzufügen. In seinen Kantaten schrieb Buxtehude oft für „violon[e] o fagotto“. Es ist falsch, den Violone, der zur Gambenfamilie gehört, mit dem heutigen Kontrabass gleichzusetzen, denn der Basso continuo wurde zu Buxtehudes Zeit nie auf einem 16'-Instrument (d.h. eine Oktave unter dem normalen Bass) ausgeführt. Der Violone konnte nur in Schlussakkorden *ad libitum*

¹⁵ Einer von ihnen war Gustavs Sohn Anders Düben, der den Städten Stockholm und Uppsala 1732 zahlreiche Buxtehude-Kantatenmanuskripte schenkte.

eine Oktave tiefer spielen. Das „Fagott“ ist bei Buxtehude noch nicht jenes Barockfagott, das wir heute in den Barockensembles sehen, sondern sein Vorläufer, der aus einem Stück Holz gebaute Dulzian (oft auch „Choristfagott“ genannt). Auch der Großbasspommer, den Buxtehude im Oktober 1685 anschaffte, konnte einige Basstöne eine Oktave tiefer spielen, ist jedoch kein 16'-Instrument wie der Kontrabass; der tiefste Ton ist (wie auch beim Violone) das Contra-G. Die Alternative „violon[e] o fagotto“ lässt die freie Wahl zu; manchmal ist das Instrument jedoch auch exakt angegeben. Johann Sebastian Bach verwendete den „Fagotto“ ebenfalls häufig in seinen frühen Kantaten, sogar in den Rezitativen. In einer großen Kirche produzieren der Dulzian oder der Großbasspommer einen klareren, präziseren Ton, den der Violone nicht erzeugen kann.

Auch ungewöhnlich „moderne“ Instrumente erscheinen in Buxtehudes Werken: das Horn in *Templum Honoris* (1705) und die Oboe, die gerade erst aus Frankreich eingewandert war – bemerkenswert vor allem als „Nachtwächterhorn“ und Choralinstrument

in der Kantate *Ich suchte des Nachts* (BuxWV 50) oder in *O fröhliche Stunden* (BuxWV 120)¹⁶.

Die Viola da Gamba muss Buxtehudes Lieblingsinstrument gewesen sein; er spielte sie selbst. Die Stimmen, die er für dieses Instrument schrieb, z.B. in *Jubilate Domino* (BuxWV 64) oder *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75), und besonders die Triosonaten gehören zu den schönsten Gambenkompositionen des 17. Jahrhunderts in Deutschland.

In Verbindung mit Buxtehude wird oft der *stylus phantasticus* erwähnt¹⁷ – eine aufregend freie Spielweise, die ihren Ursprung in Italien hatte. Diese Freiheit, dieser kreative Stil leistet eine enorme Hilfe, wenn es darum geht, das Genie Buxtehude und seine Musik bekannt zu machen. Im Gegensatz zu den Werken Bachs oder Mozarts, die auch durch die langweiligste und schlechteste Aufführung nicht zerstört werden können, braucht Buxtehudes Musik Interpreten, die ihren Geist erkennen und den Funken überspringen lassen. Fantasie, Mut, Experimentierfreude, perfektes Können und Kenntnis der Quellen sind dabei unentbehrlich.

¹⁶ Buxtehude verwendete sie auch in *Templum Honoris* (1705) und der verschollenen *Sonatina forte con molti violini doi oboi* („Laute Sonatina für viele Violinen und zwei Oboen“) vom 14. September 1705.

¹⁷ Manchmal respektlos auch *stylus locomotivus* genannt, da lange Zeit falsche Vorstellungen über das Accelerando am Beginn von Buxtehudes Orgelwerken herrschten. Eine grundlegende Einführung zum Thema gibt Friedhelm Krummacher in „Stylus phantasticus und phantastische Musik: Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“, in: *Schütz-Jahrbuch* II (1980), S. 7-77.

„Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet [...] da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervrgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Thons...“

Johann Mattheson

Der vollkommene Capellmeister, 1737 (S. 88)

Buxtehude und der Stylus phantasticus

Eine Betrachtung des Œuvres Dieterich Buxtehudes wäre unvollständig ohne eine Diskussion des *stylus phantasticus*, der heute als charakteristisches Merkmal seiner Kompositionen gilt. Vor allem Buxtehudes Sonaten sind mehrfach hinsichtlich ihrer Prägung durch diesen Stil untersucht worden. Das erhaltene Sonaten-Repertoire des Lübecker Komponisten besteht aus 22 Werken, von denen die vierzehn in der Mitte der 1690er Jahre gedruckten Sonaten für Violine, Viola da Gamba und Cembalo (Opus I, BuxWV 252-258, und Opus II, BuxWV 259-265) die größte Bedeutung besitzen. Mit Ausnahme der Suite in BuxWV 273 sind diese Sonaten nicht in Einzelsätze unterteilt, sondern – ähnlich wie Buxtehudes Orgelpraeludien – sektionsweise durchkomponiert. Während der fantastische Stil, wie Johann Mattheson ihn beschreibt, in den Orgelstücken geradezu modellhaft hervortritt, wirft das Sonaten-Repertoire einige Probleme auf und verlangt einen genaueren Blick auf die eigentliche Natur des *stylus phantasticus*.

Für den heutigen Leser impliziert der Begriff zwei Deutungsmöglichkeiten: Einerseits kann „Fantasie“ auf starke Vorstellungskraft oder Kreativität verweisen, andererseits kann auch das Bizarre als „fantastisch“ beschrieben werden. Nimmt man diese zwei Bedeutungen als Grenzpunkte, liegt Musik, die dem *stylus phantasticus* zuzuordnen ist, irgendwo auf der Verbindungslinie zwischen diesen Polen. Der Stilbegriff leidet jedoch darunter, dass eine Klassifikation in seinem Fall nur sehr vage sein kann – nicht zuletzt deshalb, weil die beiden maßgeblichen Autoren, Athanasius Kircher und Johann Mattheson, die Diskussion mit offenbar gegensätzlichen Argumenten ver-

wirren. Kirchers *Musurgia universalis* erschien 1650 in Rom; Mattheson erörtert den fantastischen Stil in *Der vollkommene Capellmeister* von 1737 und den drei Orchester-Schriften (1713, 1717 und 1721). Zweifellos entwickelte sich in der Zwischenzeit die Definition des *stylus phantasticus* zusammen mit der Musik, die es zu beschreiben galt. Seit man in unserer Zeit den Begriff wieder verwendet, hat er sogar Bedeutungen angenommen, die nicht mehr ausschließlich auf historische Quellen zurückgehen. Dieses Problem soll hier jedoch nicht weiter berührt werden, denn im Folgenden geht es darum, eine generelle Vorstellung von den Eigenheiten des *stylus phantasticus* zu vermitteln, ohne dabei mühsam in die Tiefen der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts vordringen zu müssen.

Fast jeder Versuch, den Charakter des fantastischen Stils nach Kircher oder Mattheson eindeutig in Worte zu fassen, wird durch Äußerungen oder Musikbeispiele derselben Autoren an anderen Orten konterkariert. Da mehr als ein halbes Jahrhundert zwischen ihren Schriften liegt, und da auch ihre Ziele und Ansichten unterschiedlich waren, scheinen ihre Erläuterungen im Widerspruch zueinander zu stehen. Vor welchen Schwierigkeiten sie bei der Stildefinition standen, was gleichzeitig der fantastische Stil für sie bedeutete, mögen die drei folgenden kurzen Betrachtungen in Umrissen verdeutlichen.

Zum Ersten: Der Ort einer Musikaufführung besitzt grundlegende Bedeutung für die Stiltheorie des 17. Jahrhunderts. Es gehört zur Klassifikation des Stils, ihn der Kirche, der Kammer oder dem Theater zuzuordnen. Obwohl vom *stylus phantasticus* behauptet wird, seine Heimat sei das Theater, ist er

ebenso in Kirche und Kammer zu finden – somit kann dieser Stil praktisch überall auftauchen, und damit wird der sonst so wichtige Ortsfaktor ausgeschaltet. Mattheson weist auf die Besonderheit dieses Aspekts hin.

Zum Zweiten: Es heißt, der *stylus phantasticus* sei am besten für Soloinstrumente geeignet und an keine melodische Vorgabe gebunden. Kircher illustriert seine Definition jedoch mit fünf Musikbeispielen, die belegen, dass auch Vokalmusik, instrumentale Ensemblesmusik und Kompositionen über präexistente Themen in diesen Stilbereich fallen können. Das berühmteste seiner Beispiele ist Johann Jakob Frobergers Hexachord-Fantasia für ein Tasteninstrument, die tatsächlich als „Fantasia“ betitelt ist, aber auf dem schon vorher von vielen Komponisten bearbeiteten Hexachord-Thema (einer Folge von sechs Tönen) beruht – hier würde man lieber eine Toccata als eindeutiges Beispiel für die völlig freie Schreibart sehen! Mattheson schreibt, der Stil sei von Natur aus instrumental, werde aber auch in der Vokalmusik verwendet. Folglich bringt er nur Beispiele aus dem Bereich der Claviermusik und leistet sich eine berühmt gewordene Fehlzuschreibung, indem er ein angeblich von Froberger stammendes Orgelwerk im *stylus phantasticus* zitiert, das tatsächlich der Beginn eines Praeludiums von Buxtehude (BuxWV 152) ist. Mit seinen Schriften hat Mattheson den Eindruck erweckt, dass nur die sogenannten improvisatorischen Abschnitte solcher Werke den fantastischen Stil reflektieren, während die imitatorischen Sektionen zu einem anderen Stil gehören. Das führt uns zum dritten Punkt unserer Diskussion.

Die barocken Autoren lassen uns im Unklaren darüber, ob *stylus phantasticus* sich auf improvisiertes Spiel oder höchste kontrapunktische Kompositionskunst bezieht – womöglich sogar auf beides, aber mit welcher Gewichtung? Während Mattheson offensichtlich an improvisierte Fantasien denkt, in denen das eindeutige Metrum sich verabschiedet und nur die

Regeln des Kontrapunkts weiterhin gelten, hebt Kircher die perfekte kompositorische Handwerkskunst hervor und deutet nur an, dass auch ein Interpret durch sein mitreißendes Spiel geniale Fähigkeiten zeigen könne. Kirchers Verständnis des Stils scheint auf die „Fantasia“ genannten, frei kontrapunktischen Stücke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückzugehen, wie sie u.a. von Girolamo Frescobaldi, Johann Jakob Froberger oder auch Jan Pieterszoon Sweelinck erhalten sind – Matthesons Vorstellung von einer „Fantasia“ geht dagegen schon in jene Richtung, die eine Generation später Carl Philipp Emanuel Bach vertritt. Das Element des Kontrasts innerhalb eines Werkes spielte jedoch für beide Autoren eine wichtige Rolle.

Trotz der Unterschiede zwischen Kircher und Mattheson läßt sich in ihren Schriften ein gemeinsames Konzept des Stils erkennen: In der reinsten Form muss ein Musikstück im *stylus phantasticus* eine handwerklich erstklassig gearbeitete, freie Komposition sein, die Kreativität im Umgang mit den Kontrapunktregeln zeigt und nicht auf präexistentes Material zurückgeht. Sie soll auf einem Soloinstrument derart gespielt werden, dass sie den Hörer gefangen nimmt, und zumindest den Anschein einer Improvisation erwecken – ähnlich wie ein Sologesang oder Monolog. In der Realität konnten diese Bedingungen allerdings verändert werden. Sicherlich hatten die beiden Autoren eine klare intuitive Idee davon, was sie mit dem fantastischen Stil meinten, aber da ein so großer Teil ihrer Diskussion deskriptiv ist und deshalb stellenweise unvereinbar erscheint, ist es praktisch unmöglich, eine empirische Definition zu formulieren. Der Begriff hat, wie Paul Collins so passend schreibt, die Eigenschaften eines Chamäleons.

Obwohl Kircher betont, dass gerade die Sonaten (neben Toccaten, Fantasien und Ricercaren) gute Beispiele des *stylus phantasticus* lieferten, kann nicht jede Sonate automatisch diesem Stil zugeordnet werden. So schreibt Buxtehudes Zeitgenosse Tomáš Bal-

tazar Janovka (1669-1741), Organist an der Prager Teynkirche, in seinem Lexikon *Clavis ad thesaurum* (1701), Sonaten seien ehemals feierlich während der Messe nach der Epistel aufgeführt worden. Man habe aber diese Praxis abgeschafft, da die neueren Sonaten zu stark vom fantastischen Stil geprägt seien. Janovka bezieht sich also auf eine ältere Tradition aus dem 17. Jahrhundert und verweist gleichzeitig darauf, dass die Sonata sich von würdevoller Ernsthaftigkeit in eine ganz andere Richtung entwickelt hatte, die für die Kirche nicht mehr geeignet war – zumindest nicht für seine Kirche in Prag. Der Sonatentyp, den Janovka für den Gebrauch im Gottesdienst schätzte, war ein instrumentales Ensemblestück im getragenen *stylus symphonicus*. „Theatralische“ Sonaten dagegen passten nicht zu Janovkas Vorstellung von Instrumentalwerken, die innerhalb der Liturgie zur Aufführung kommen sollten. Er schrieb darüber, als Buxtehude noch regelmäßig in der Lübecker Marienkirche die Orgel spielte, doch seine Heimat war das katholische Prag. In Norddeutschland lagen die Dinge anders: Buxtehudes freie Instrumentalwerke sind perfekte Beispiele für den *stylus phantasticus* zum Gebrauch in der Kirche.

In den Drucken seiner Sonaten gibt Buxtehude keinen Aufführungsort an; wir wissen nur, dass er eine dritte Sonatensammlung (die entweder nie erschien oder verschollen ist) für die Kirche oder zur Tafel- bzw. Kammermusik bestimmt hatte. Wahrscheinlich sah er auch seine erhaltenen Sonaten als passend für beide Bereiche an. Außerdem existierte an der Marienkirche die Tradition, solche Sonaten an Festtagen und an normalen Sonntagen während der Austeilung des Abendmahls an die Kirchenvorsteher und Ratsmitglieder von der Orgelempore aus zu musizieren. Buxtehudes Vorgänger Franz Tunder kaufte 1660 Johann Heinrich Schmelzers *Duodena selectarum sonatorum* (Druck von 1659) für die Kirche; diese Werke im fantastischen

Stil gehören zu den bedeutendsten Modellen für Buxtehudes Sonatenschaffen. Handschriftliche Kopien von einzelnen Sonaten aus der erfolgreichen Sammlung, die Schmelzer Kaiser Leopold I. gewidmet hatte, kursierten in ganz Europa und sind heute noch in England, Frankreich und Schweden zu finden. Ein deutsches Manuskript aus dem Jahr 1662, das sogenannte „Partiturbuch Ludwig“ (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel), enthält eine Anzahl von Konkordanzen zu *Duodena selectarum sonatorum* und liefert eine Momentaufnahme des Instrumentalrepertoires, das in der Mitte des 17. Jahrhunderts an deutschen Höfen gepflegt wurde. An der Tradition von höfischen Sonaten im Stil Schmelzers, wie man sie im „Partiturbuch“ findet, orientierte sich Dieterich Buxtehude – und da er sich seiner Stellung als Organist der größten Kirche Lübecks wohl bewußt war, widmete er seine erste Sonaten-Sammlung (?1694) den Oberhäuptern der Hansestadt, so wie der berühmte Wiener Hofmusiker Schmelzer seinen Druck von 1659 dem Kaiser dediziert hatte. Man könnte sagen, dass Buxtehude nicht nur die Abendmusiken durch die Einbeziehung opernhafter Elemente bereicherte, sondern auch in ähnlicher Weise mit seinen Sonaten im *stylus phantasticus* „theatralische“ Instrumentalwerke aus dem höfischen Kontext in die Kirchenmusik integrierte.

Mag der *stylus phantasticus* auch besonders für Soloinstrumente geeignet sein, so besitzt Ensemblemusik in diesem Stil doch den zusätzlichen Reiz der Gruppendynamik. Um damit Erfolg zu erzielen, müssen die Musiker spielen, als würde das Werk im Moment der Aufführung ihrer Fantasie entspringen. Gleichzeitig ist der Komponist für höchste Handwerkskunst und einfallsreiche Kontrapunktik verantwortlich. Dieterich Buxtehudes Sonaten erfüllen diese Voraussetzung vollkommen und bieten mehr als genug Inspiration, um auch die adäquate Interpretation zu gewährleisten.

Literatur

Paul Collins, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Aldershot 2005

Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus: Studien zu Dieterich Buxtehudes Triosonaten* (Europäische Hochschulschriften Reihe 36: Musikwissenschaft 14), Frankfurt am Main 1985

Michael Fuerst, *The Gotha Musician Jacob Ludwig and His Partitur-Buch of 1662: A Study of the Source and its Repertoire* (Dissertation; Bayerische Julius Maximilians-Universität Würzburg, in Vorb.)

Eva Linfield, *Dietrich Buxtehude's Sonatas: A Historical and Analytical Study* (Dissertation; Brandeis University 1984)

Buxtehudes Beziehungen nach Hamburg

Nur zwei Aufenthalte Dieterich Buxtehudes in Hamburg sind verbürgt, doch wird er die benachbarte Hansestadt weitaus häufiger besucht haben. In den beiden nachweisbaren Fällen handelt es sich um bedeutsame Treffen mit herausragenden hamburgischen Künstlerpersönlichkeiten.

Im Mai des Jahres 1687 erhielt Buxtehude die Erlaubnis, für vier Tage auf Kosten der Kirche nach Hamburg zu reisen, um die von Arp Schnitger (1648-1719) neu erbaute viermanualige Nicolai-Orgel zu inspizieren. Einem zeitgenössischen Bericht zufolge hat er sie „selbsten mit gutem Contentement befunden und probieret“.¹ Zwei Jahre später wohnte Schnitger vier Wochen lang in Lübeck, um die beiden Orgeln der Marienkirche genauestens zu inspizieren. Während dieser Zeit bewirtete Buxtehude Schnitger „aus Liebe zu den Orgeln“ auf eigene Kosten.² Eine Auftragsvergabe infolge eines von Schnitger erstellten Kostenvoranschlags scheiterte allerdings zum Bedauern beider an Vorbehalten der Kirchenoberen. Buxtehude muss Schnitgers Kunst sehr geschätzt haben, wie ein eigenhändiger Brief aus dem Jahre 1695 belegt, in dem er Schnitger für den Orgelneubau an St. Jacobi, Stettin empfahl.³ Ab 1696 dürfte sich der Kontakt der

beiden Männer noch intensiviert haben, da Schnitger in dieser Zeit in Lübeck lebte, um die neue Orgel an der Domkirche zu erbauen. Vom 6-8. Februar 1699 prüfte Buxtehude die fertig gestellte Orgel zusammen mit dem Domorganisten J. J. Nordtmann und nahm sie anschließend ohne Beanstandungen ab. Buxtehude unternahm noch verschiedene Versuche – zuletzt 1702 – eine Instandsetzung seiner Orgeln durch Schnitger bei seinen Vorgesetzten zu erlangen, die jedoch alle – wahrscheinlich wegen der nicht unerheblichen Kosten – zum Scheitern verurteilt waren.

Auch schon vor der Begegnung mit Schnitger hatte Buxtehude Kontakt zu Hamburger Orgelbauern, wie der Auftrag zur Säuberung und Stimmung der Orgeln in St. Marien durch Joachim Richborn 1673 zeigt.⁴ Buxtehude kannte aber nicht nur Hamburger Orgelbauer, sondern schätzte auch andere in Hamburg ansässige Instrumentenbauer. Auf Kosten der Kirche wurden Buxtehude beispielsweise 1679 aus Hamburg drei „Schallmeyen“ (Vorläufer der Oboe) und zwei Quartflöten (klingen vier Töne höher als gewöhnliche Traversflöten) geliefert.⁵ Ein weiterer Anziehungspunkt dürfte für Buxtehude der besonders für seine kunstvollen Gamben berühmte Hamburger Geigen-

¹ G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel u.a. 1973, S. 49.

² W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude – Ein biographischer Versuch*, Leipzig 1926, S. 45.

³ G. Fock, a.a.O. S. 171.

⁴ K. Snyder, *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York/London 1987, S. 472.

⁵ W. Stahl, a.a.O. S. 56.

und Lautenmacher Joachim Tielcke (1641-1719) gewesen sein, auch wenn eine direkte Verbindung zu ihm nicht belegbar ist.⁶

Der zweite nachweisbare Besuch Hamburgs galt Buxtehudes Amtsbruder an St. Katharinen Johann Adam Reincken (1643⁷-1723) und dürfte von noch weitreichenderer Bedeutung gewesen sein. Nur eine der sicherlich zahlreichen Begegnungen in Hamburg ist belegbar. Die Reise erfolgte im Todesjahr seines Vaters Johannes Buxtehude 1674. Auf dem mittlerweile berühmt gewordenen Gruppenbild „Musizierende Gesellschaft“ des aus Glaubensgründen aus seiner Heimat vertriebenen und in dieser Zeit in Hamburg lebenden holländischen Malers Johannes Voorhout (1647-1723) wird die Schließung des Freundschaftsbundes zwischen den beiden bedeutendsten norddeutschen Organisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts dokumentiert. Für diesen Anlass komponierte Reincken einen achtstimmigen Kanon über den in diesem Zusammenhang sinnreichen Text des 133. Psalms „Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum“ (Siehe, wie fein und lieblich ist's, dass Brüder einträchtig beieinander wohnen), der als detailgetreu kopiertes Autograph Reinckens auf dem Gemälde zu sehen ist. In der Kanonwidmung nennt Reincken seinen Freund, bei dem es sich nach neuesten Forschungen mit an Wahrscheinlichkeit reichender Sicherheit um den Gambisten handelt, aus Höflichkeit an erster Stelle, obwohl eigentlich ihm als Inhaber der bedeutenderen Organistenstelle dieser Platz zugestanden hätte. Der allerdings nur graduelle Unterschied zwischen

St. Katharinen, Hamburg und St. Marien, Lübeck betraf jedoch nur die Stellen selbst, nicht ihre Amtsinhaber, denn beide Organisten galten im ausgehenden 17. Jahrhundert auf dem Gebiet der norddeutschen Orgelkunst als die zwei uneingeschränkten Autoritäten. Schüler reisten unter Aufwendung hoher Kosten von weither an, um bei den „beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden“ Unterricht zu nehmen.⁸ Einer dieser Reisenden war zu Beginn des 18. Jahrhunderts Johann Sebastian Bach, dessen Kompositionstechnik, besonders aber seine Orgelkunst, wesentlich von diesen Meistern geprägt wurde.

Über die erste Begegnung Reinckens und Buxtehudes können nur Vermutungen angestellt werden. Aufgrund stilistischer Untersuchungen wird neuerdings angenommen, dass Buxtehude genauso wie Reincken bei Heinrich Scheidemann (ca. 1596-1663) in Hamburg studiert hat.⁹ Dies würde eine Begegnung in der Katharinenkirche in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts denkbar erscheinen lassen. Spätestens müssen sie sich jedoch kurz nach Buxtehudes Amtsantritt in Lübeck kennengelernt haben, denn aus dem am 8. Februar 1671 aufgesetzten Orgelkontrakt für den dreijährigen Um- und Erweiterungsbau der Hamburger Katharinenorgel durch den Braunschweiger Orgelbauer Friedrich Besser geht hervor, dass Reincken die Lübecker Marienorgel gut gekannt haben muss. Bessers Arbeiten sollten auf ausdrücklichen Wunsch Reinckens bewirken, dass die Katharinenorgel „der großen und weitberühmten Orgel in der S: Marien Kirchen zu Lübeck, wo nicht bevohr, doch zum wenig-

⁶ K. Snyder, a.a.O. S. 120.

⁷ Zum vom Verfasser aufgefundenen Taufeintrag und damit einer Korrektur des bisher angenommen „biblischen“ Lebensalters (fast 100 Jahre) Reinckens s. U. Grapenthin, MGG2 Bd. 13 Sp. 1506, Art. Reincken. Somit gehört Reincken zur selben Generation wie sein Freund Buxtehude.

⁸ J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 360, Art. Leiding.

⁹ P. Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music – Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, S. 122f.

¹⁰ Staatsarchiv Hamburg, Archiv St. Katharinen, A XII a 4, S. 330 (Orgelkontrakt 1671).

sten gleich“ kommen sollte.¹⁰ Reincken erzielte den „Vorteil“ seines Instrumentes schon allein dadurch, dass die Orgel – und dies war im Kontrakt noch nicht benannt worden – von der Dreimanualigkeit (mit angehängtem Brustwerk) zur Viermanualigkeit erweitert wurde.¹¹ Der Freundschaft der beiden Organisten scheint dieser kollegiale „Wettkampf“ keinen Abbruch getan zu haben, da am Ende der Arbeiten an der Katharinenorgel 1674 das oben beschriebene Freundschaftsbild von Johannes Voorhout steht. Möglicherweise entstand es sogar im Umfeld der Feierlichkeiten für die fertiggestellte Katharinenorgel und Buxtehude könnte einer der beiden namentlich nicht genannten „zwei fremde(n) organisten“ gewesen sein, die die Orgel am 11. Juli 1674 abgenommen haben.¹²

Gemäß ihrem Ansehen verstanden sich die beiden Freunde nicht mehr nur als einfache Organisten, wie es ihr Anstellungsvertrag besagte, sondern gaben sich gelegentlich den Fantasietitel „Organi Hamburgensis ad D. Cathar. Celebratissimi Directore“ (Reincken, *Hortus musicus*, Hamburg 1688) oder „Direttore dell' organo del glorioso Tempio Santa Maria“ (Buxtehude, VII. *Suonate à due, Violino et Violadagamba con Cembalo ... Opera secunda*, Hamburg 1696). Es wurde gewissermaßen der Anspruch auf eine Ebenbürtigkeit mit dem akademisch gestellten Kantor, dem „Director musices“, geltend gemacht. Bezeichnend für das Selbstverständnis, einem gehobeneren sozialen Stand zugehörig zu sein, ist die Wahl der lateinischen Sprache für den Psalmtext und die Verwendung einer anspruchsvollen kontrapunktischen

Kompositionstechnik auf dem beschriebenen Gemälde. Über den Hinweis auf ihre Bildung hinaus wird auch die elitäre Sphäre der „Arcana“ berührt. Reincken bezeichnet die Technik des Kontrapunkts in einem seiner Traktate als Geheimwissenschaft („Arcana geheimnisse oder Hantgriffe der wahren wissenschaft der Composition“), die nicht jedermann zugänglich sei und gemacht werden sollte.¹³

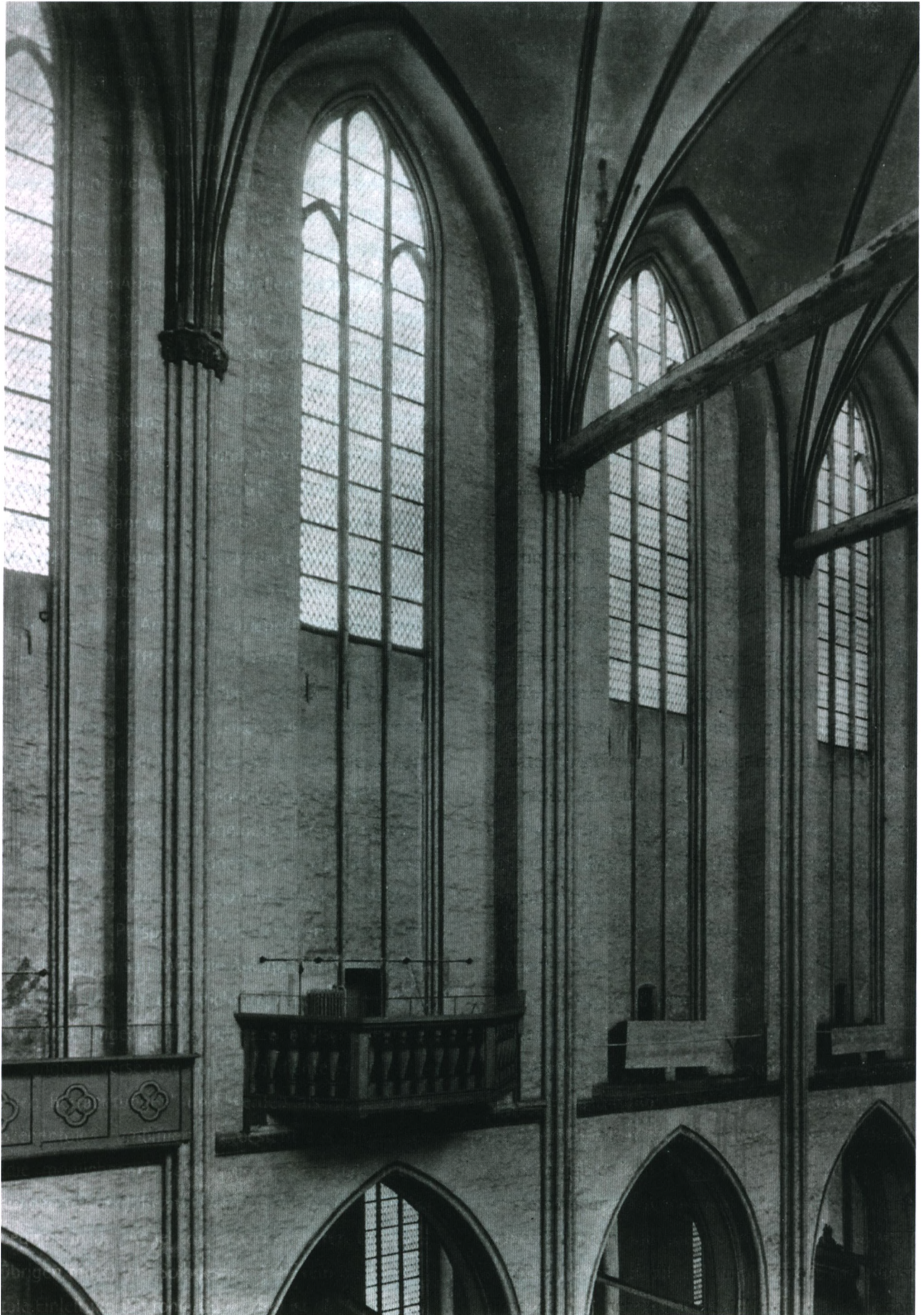
Das vorrangige Interesse für Kontrapunktik und besonders den doppelten Kontrapunkt verband Buxtehude und Reincken freundschaftlich mit Johann Theile, der Mitte der 80er-Jahre nach Hamburg gezogen war und hier etwa eine Dekade lang lebte. Den später so genannten „Vater der Kontrapunktisten“¹⁴ kannten beide seit spätestens 1673 als sie unter den finanziellen Förderern von Theiles in Wismar veröffentlichtem *Pars Missa Primarum* genannt werden. Im gleichen Jahr steuerte Buxtehude ein Huldigungsgedicht für Theiles in Lübeck gedruckte Matthäuspassion bei, in dem wiederum dessen besondere Gelehrtheit hervorgehoben wird. Reincken als Mitinitiator des ersten deutschen bürgerlichen Opernhauses in Hamburg 1678 verschaffte Theile wohl den Auftrag, die ersten Opern für das neu eröffnete Haus am Gänsemarkt zu komponieren. Diese besonderen Ereignisse und ein attraktiver Spielplan in den Folgejahren werden Buxtehude Grund genug gewesen sein, Hamburg 1678 und auch später einen Besuch abzustatten. Er konnte für den Opernbesuch sicherlich einen von Reinckens beiden Freiplätzen an der Gänsemarktoper in Anspruch nehmen.

¹¹ U. Grapenthin, „The Catharinen Organ during Scheidemann's Tenure“, in: P. Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, a.a.O. S. 169–198.

¹² Staatsarchiv Hamburg, Archiv St. Katharinen, A III b 3, S. 515.

¹³ Staatsbibliothek Hamburg, Johann Adam Reincken, Erster und Anderer theil seehr Nöhtiger und Nützlicher lehren und unterrichtungen von der Composition, ND VI 5384, fol. 47r.

¹⁴ Vgl. U. Grapenthin, MGG2 Bd. 16, Sp. 730, Art. Theile.



St. Marien, Lübeck, Blick auf die Musikemporen an der nördlichen Mittelschiffswand (1937 restauriert).

Die Lübecker Abendmusiken

„Die Bezeichnung *Abendmusik* bezieht sich speziell auf öffentliche Konzerte, die an der St. Marienkirche in Lübeck während des 17. und 18. Jh. stattfanden, sowie auf die Musik, die während dieser Konzerte aufgeführt wurde, und – in neuerer Zeit – auf Kirchenkonzerte im allgemeinen.“ Der Begriff ist also mehrdeutig. Selbst wenn man vom neueren, allgemeinen Sprachgebrauch absieht, bezeichnet er dreierlei: eine musikalische Organisationsform, die daraus entstandene Gattung und schließlich einzelne Werke. Es ging um Veranstaltungen, die jeweils an fünf Abenden vor und während der Adventszeit in der Ratskirche St. Marien abgehalten wurden und in denen Kompositionen für Solosänger, Chor und Orchester erklangen – fünfteilige Oratorien mit deutschen Texten über biblische Sujets. Ein bedeutendes musikalisches und kulturhistorisches Phänomen, das allerdings nur in Bruchstücken überliefert ist.

Wann genau und in welcher Weise die Tradition begann, läßt sich nicht dokumentarisch belegen. Schon Mitte des 18. Jahrhunderts war man auf Vermutungen angewiesen: „Von dem Ursprunge der Lübeckischen Abend-Musicken kann man nichts gewisses erfahren. Ich habe mich lange darnach bemühet, aber vergeblich,“ klagte der Lübecker Kantor Caspar Ruetz 1752. So viel scheint festzustehen: Die Abendmusiken fanden zunächst an einzelnen Donnerstagen nachmittags statt. Ruetz vermutet, „daß sie nicht von einem ausführlichen Befehl der Obrigkeit herrühren“ und berichtet, es solle „in alten Zeiten die Bürgerschaft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Gebrauch gehabt haben, sich in der St. Marien Kirche zu versammeln, da denn der Orga-

nist [seit 1641 bekleidete Franz Tunder dieses Amt] zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen, und zur Zeit-Kürzung, etwas auf der Orgel vorgespielt hat, um sich bey der Bürgerschaft beliebt zu machen.“ Es ist den Kaufleuten also offenbar nicht um eine gemeinsame kirchliche Veranstaltung gegangen (dann wäre „Zeit-Kürzung“ ein unangemessenes Wort gewesen), sondern um musikalische Gemütsergötzung. Tunders Initiative fiel auf guten Boden und trug Früchte: Er sei „von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden.“ Und weiter heißt es: „Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erstlich einige Violinen, und ferner auch Sän-ger darzu zu nehmen, biß endlich eine starcke Music daraus geworden.“

Die Abendmusiken waren also weder von kirchlicher noch von staatlicher Seite angeordnet, sondern gingen offenbar auf Tunders Initiative zurück. Er hat – wohl für die erwähnte „starcke Music“ – Instrumente gekauft und im Jahre 1646 beim Kirchenvorstand „wegen des Abendspielenß“ um eine Gehaltserhöhung gebeten. Näheres ist nicht dokumentiert. Aus der Amtszeit seines Nachfolgers Dieterich Buxtehude (1668-1707) sind sehr viel mehr Einzelheiten überliefert – leider aber auch keine Kompositionen, sondern nur Libretti und andere sekundäre Quellen. So wurden unter ihm als Aufführungstermine die beiden letzten Trinitatis-Sonntage sowie der 2. bis 4. Advent verbindlich (zur Zeit der Aufführungen vgl. den Beitrag von Jürgen Heering). Er ließ Instrumente „zur Zier der Abendt Music“ anschaffen und erweiterte die Zahl der Emporen zu beiden Seiten der Großen Orgel mit Hilfe reicher Bürger auf sechs. Sie befanden sich dort bis zu

ihrer Zerstörung 1942; wie diese räumlichen Möglichkeiten im einzelnen für die Abendmusiken genutzt wurden, lässt sich nicht mehr feststellen.

Vor allem aber schuf Buxtehude ihre endgültige Form. War sein Oratorium *Die Hochzeit des Lamms* (1678) noch zweiteilig, so wurde seit den 1680er Jahren Fünfteiligkeit zur Regel. Es handelte sich, wie es in einer Beschreibung heißt, um Werke „auf der Operen Art mit vielen Arien und Ritornellen, in einer musicalischen Harmonia à 6 voces concertantes nebst diversis Instrumental- und Capell-Stimmen gebracht“. Die Abendmusiken waren also – das blieb für die ganze weitere Entwicklung wichtig – nicht für den Gebrauch im Gottesdienst gedacht, sondern wurden konzerthaft aufgeführt. „Auf der Operen Art“ – es sei daran erinnert, daß im Jahr von Buxtehudes erster Abendmusik, 1678, die Hamburger Oper eröffnet wurde. Die Nähe zwischen Oratorium und Oper galt ebenso bei den Nachfolgern im Amt des Marienorganisten: Johann Christian Schief[f]erdecker (1707-32), Johann Paul Kunzen (1733-57) und Adolph Carl Kunzen (1757-81) – Vater und Sohn einer Musikerfamilie, die sich noch in die Enkelgeneration fortsetzte – sowie Johann Wilhelm Cornelius von Königslöw (1781-1833).

Oratorium oder „Singgedicht“, Singspiel, geistliches Konzert, geistliche Oper – die Begriffe wurden zuweilen synonym eingesetzt und zeigen die unterschiedlichen Perspektiven, unter denen man die Abendmusiken sah. Was die Anlage betrifft, so wechseln wie in der Kantatendichtung und anderen geistlichen Gattungen Bibelsprüche bzw. biblische Berichte, Gesangbuchverse usw. mit frei gedichteten „erbaulichen Betrachtungen“ und werden als musikalische Szenenfolge kombiniert. Sie besteht aus Chorsätzen (die möglicherweise auch von der Gemeinde mitgesungen wurden), Rezitativen und Arien. Der erste Teil beginnt in der Regel mit einem größeren Chor, die übrigen mit einem Sologesang. Eine rein instrumentale Einleitung (Sinfonia/Ouvertüre) ist die Ausnahme. Am Ende erklingt wieder der Chor mit einem allgemei-

nen Lobgesang und der Bitte um Gnade und Lübecks Wohlergehen, etwa bei Schieferdecker, *Der Irrdische Simson* (1713):

*Weiche nie von unsern Gräntzen,
Starker Gott, mit deiner Krafft,
Laß dein Seegen uns umkränzen,
Schütze Rath und Bürgerschaft.*

Es handelte sich also primär um eine künstlerische, pointiert gesagt um eine weltliche Veranstaltung in der Kirche (an sich nichts Ungewöhnliches in St. Marien, in der als „Kirche des Rates“ auch sonst außerkirchliche Tätigkeiten stattfanden). Aber sie hatte geistliche Inhalte und sollte der Andacht und Erbauung der Hörer dienen. In dieser Mischung lag der Grund für anhaltende Diskussionen, bei denen es nicht nur um geistige Argumentationen – insbesondere um den Wettstreit theologischer und ästhetischer Ansprüche – ging, sondern bereits um ganz handfeste Organisationsfragen. Vor allem mußte, da die Abendmusiken nie zu den offiziellen Pflichten des Marienorganisten gehörten und die sporadischen Spenden privater Musikfreunde für größer besetzte Aufführungen nicht ausreichten, die Finanzierung gesichert werden. Allgemeine Zuwendungen kamen nur auf besonderen Antrag von der Kaufmannschaft und den Handelsgilden. Ihnen galt beispielsweise Buxtehudes Bitte im Jahre 1687, „sie mögen vielgünstig darauf bedacht sein, wie solches löbliche und manches frommes Herz ergötzende Werk ferner unterhalten werden könne.“

Ästhetischer und organisatorischer Anspruch gingen Hand in Hand. Schon in ihrer Besetzung waren die Abendmusiken etwas Besonderes. Reine Orgelkonzerte gab es ja auch in anderen Städten (etwa in Amsterdam und Kopenhagen), aber keine Konzertveranstaltungen wie von Buxtehude, der sie 1687 in einem Brief an die Kaufmannschaft ein „sonst nirgends wo gebräuchliches Werk“ nannte. Zehn Jahre später hob der Lübecker Dompastor Hermann

Lebermann in seiner Schrift *Die beglückte und geschmückte Stadt Lübeck* hervor, dass eine derartige „Präsentierung [...] sonst nirgends wo geschieht“.

Eine herausragende Ausnahme bildeten jene beiden berühmten Veranstaltungen, die Buxtehude als „extraordinaire Abendmusik“ an Wochentagsabenden im Dezember 1705 durchführte: *Castrum doloris*, zum Gedenken an den Tod des Kaisers Leopold I., und *Templum honoris*, zur Feier der Thronbesteigung seines Nachfolgers, Joseph I. Auch von ihnen hat sich keine Musik, sondern nur der Text in Form eines doppelten Librettos erhalten. Der Ruhm dieser wahrhaft außerordentlichen, alles normale Maß sprengenden Veranstaltungen liegt nicht nur in der Sache selbst, sondern vor allem darin, dass Johann Sebastian Bach während dieser Zeit in Lübeck war – ein eigenes Kapitel in der Geschichte der Lübecker Abendmusiken.

Was die Ausführenden der üblichen Aufführungen betrifft, so waren es – den von Wilhelm Stahl zusammengetragenen Dokumenten zufolge – zunächst dieselben wie bei der normalen sonn- und festtäglichen Kirchenmusik: „Den Stamm des Orchesters bildeten die Ratsmusikanten, tüchtige Künstler, deren ordnungsmäßige Zahl acht betrug, die aber oft nur ihrer sieben waren. Verstärkungen wurden aus der Zunft der Köstenbrüder, die ihren Hauptverdienst aus den ‚Kösten‘ (Hochzeiten) hatten, herangezogen. Im Höchsthfall war das Orchester 12-14 Mann stark.“ Den Chor bildeten wie im Gottesdienst die Schüler des Katharineums. Das bedeutete ein Problem, weil der Chor zwar zur Teilnahme am Gottesdienst, nicht aber an den Abendmusiken verpflichtet war. Denn diese waren weder vom Rat angeordnet, noch gehörten sie zum sonntäglichen Gottesdienst. Die Chorschüler waren dem Lehrerkollegium unterstellt; so mußte ihre Teilnahme an den Abendmusiken jeweils schriftlich beim Rektor oder Kantor des Katharineums beantragt werden, und als Honorierung der erteilten Erlaubnis erhielten sämtliche Lehrer Textbücher und Sitzplätze für die Aufführung.

Schon Buxtehude hatte über die schwache Besetzung des Chores zu klagen. 1682 und 83 sah er sich genötigt, „auß Mangel düchtiger Sänger in hiesiger Schulen einzelne Bassisten und Tenoristen zu verschreiben, namentlich für die Sologesange, die sonst auch von einheimischen Chormitgliedern ausgeführt wurden.“ Später wurden auch auswärtige Sänger engagiert; so wird aus der Zeit um 1750 berichtet, Johann Paul Kunzen habe „die bedeutendsten Sänger und Sängerinnen von der Hamburgischen Opera verschrieben und gar Italianerinnen aufgestellt.“ (Caspar Ruetz)

Im Laufe der langen Geschichte wurden öffentliche Hauptproben (jeweils am Freitag) zunächst im gegenüberliegenden „Werkhaus“, dem Dienstsitz des Marienorganisten, abgehalten und später wegen des großen Interesses in den Saal der (ebenfalls nahe gelegenen) Börse verlegt. Es liegt auf der Hand, dass diese Veranstaltungen für das künstlerisch interessierte Publikum bald zur eigentlichen Hauptsache wurden. Diejenigen, die nicht zahlen konnten, wurden auf die Auffuhungen in der Kirche verwiesen, die allerdings unter vielfach beklagter Disziplinlosigkeit des Publikums zu leiden hatten. So schrieb Ruetz 1752: „Der abscheuliche Lerm der muthwilligen Jugend, und das unbändige Laufen, rennen und toben hinter dem Chor, will einem fast alle Anmuth, die man von der Music haben könnte benehmen: zu geschweigen der Sünden und Gottlosigkeiten die unter der Gunst der Dunkelheit und des schwachen Lichtes ausgeübet werden.“

Von den Werken selbst ist nur Weniges erhalten. Die Gründe dafür lassen sich leicht nennen: Diese Musik war noch nicht „für die Ewigkeit“ gedacht, sondern jeweils für bestimmte Anlässe. Sie existierte in handschriftlicher Form; gedruckt wurden lediglich – wie auch im Opernbetrieb üblich – die Textbücher, aber auch sie haben sich nicht lückenlos erhalten. Auch die Auffuhungen sind nur spärlich dokumentiert – oft durch zeitgenössische Annoncen und Berichte, einige Male durch ein gedrucktes Textbuch,

nur selten in Form einer handschriftlichen Partitur. Das wechselvolle Schicksal der Quellen zu den Lübecker Abendmusiken wäre ein Stück Geschichte für sich. Bis zum 19. Jahrhundert mangelte es an sorgfältiger Archivierung. Erst dann wurde es selbstverständlich, Altes planmäßig zu sammeln. Durch den Zweiten Weltkrieg gab es starke Verluste. Glücklicherweise konnten jüngst etliche Partituren und Textbücher, die ausgelagert waren, nach Jahrzehnten aus der ehemaligen Sowjetunion wieder in die Stadtbibliothek Lübeck zurückkehren.

Von Tunder, Buxtehude und Schieferdecker sind keine vollständigen Abendmusiken überliefert. Die Partituren der beiden Kunzen und Königslöws enthalten Musik, die mehr oder weniger die stilistische Entwicklung ihrer Zeit mit- und nachvollzieht. Seit Ende des 18. Jahrhunderts wurden nicht mehr ausschließlich eigene Kompositionen zur Aufführung gebracht, sondern auch Werke bzw. Einzelsätze von Carl Philipp Emanuel Bach, Händel, Haydn und anderen sowie Wie-

derholungen früherer Werke. Damit – und nicht zuletzt durch Geldmangel und die Wirren der „Franzosenzeit“ – deutete sich das Ende einer anderthalb Jahrhunderte langen Tradition an. Im Dezember 1810 erklang als letzte Abendmusik Johann Wilhelm Cornelius von Königslöws *Die Zuhausekunft des jungen Tobias* als Wiederaufnahme aus seiner Anfangszeit (1782).

Insgesamt betrachtet, handelt es sich bei den Abendmusiken zweifellos um das bedeutendste Kapitel in der Musikgeschichte Lübecks. Besonders seit Wiederkehr der ausgelagerten Bestände haben Bibliothekare und Historiker, vor allem aber die praktischen Musiker neues Interesse gewonnen, so dass die erhaltenen Partituren planmäßig wieder zum Klingen gebracht werden. Über alle musikalischen Fragen hinaus eröffnet die Beschäftigung mit der Gattung und der ursprünglichen Veranstaltungsform faszinierende Einblicke in Kultur- und Sozialgeschichte der Hansestadt und in einen Lebensbereich, an dem breite Schichten der Bevölkerung teilnahmen.

Literatur

Kerala J. Snyder, „Abendmusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 13-15

Volker Scherliess und Arnd Schnoor, *„Theater-Music in der Kirche“ – Zur Geschichte der Lübecker Abendmusiken* (Schriften der Stadtbibliothek, 3. Reihe, Bd. 37), Lübeck 2003

Lübecker Musikgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Wenn wir in diesem Jahr des 300. Todestages von Dietrich Buxtehude gedenken, steht seine Musik im Vordergrund. Ihr Klang schlägt die Brücke über 300, ja, fast 350 Jahre und lässt die Zeit Buxtehudes nahe scheinen. In Lübeck ist besonders faszinierend, dass seine Musik – mindestens in der St. Marienkirche – in demselben Raum erklingt, in dem sie bereits vor mehreren 100 Jahren erklang, für den sie komponiert wurde. Und allen Zerstörungen oder Veränderungen zum Trotz spürt man in Lübecks Innenstadt mit ihrer immer noch bestimmenden, siebentürmigen Silhouette etwas von der Hanse- und Reichsstädtischen Vergangenheit, wie dies andernorts kaum noch möglich ist. Auch ihr Ruf als Musikstadt ist präsent. Er gründet sich maßgeblich auf die Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Der Name des Marienorganisten, Dieterich Buxtehude, steht als Synonym für diese Tradition.

Doch da ist noch mehr als die Stadt und die Kirchen, die sich aus der Buxtehudezeit erhalten haben. Es sind die Zeugnisse der Vergangenheit „auf den zweiten Blick“, die sich im Archiv, im Museum für Kunst und Kulturgeschichte sowie in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck befinden. Es war das Johann-Sebastian-Bach-Gedenkjahr 2000 mit der Erinnerung

an die musikalisch folgenreiche Begegnung des jungen Bach im Winter 1705 mit Dieterich Buxtehude, der bereits zu Lebzeiten als „weltberühmter Organist und Komponist“ galt, die den Anlass bot, diese „Schätze“ zu heben und zu präsentieren.¹ Bücher, Schriftstücke und Musikalien aus der Stadtbibliothek, insbesondere die von Dietrich Buxtehude in seiner Eigenschaft als Werkmeister (Verwaltungsleiter) der St. Marien-Gemeinde geführten Wochenbücher (Rechnungsbücher) der St. Marienkirche aus dem Stadtarchiv sowie Bilder und vor allem zeitgenössische Musikinstrumente aus dem Besitz des Museums für Kunst und Kulturgeschichte stellten ein beziehungsreiches Bild des musikalischen Lebens der Buxtehudezeit in Lübeck der Öffentlichkeit vor Augen. Dies war nach Jahrzehnten einer teilweisen Auslagerung, letztlich immer noch als Folge des Zweiten Weltkriegs, seinerzeit erstmals so wieder möglich. Die Faszination liegt in der Authentizität der aufs engste mit Lübeck, Buxtehude und seiner Zeit verbundenen Objekte, die sich zudem immer noch (bzw. wieder) an ihrem ursprünglichen Ort befinden.²

Aus dem aktuellen Gedenkanlass sei noch einmal auf einen besonderen Teil dieser etwas verborgenen

¹ Zitat nach: Hermann Lebermann, *Die beglückte und geschmückte Stadt Lübeck*, Lübeck 1697, S. 114.

² Ausstellungskatalog: Ulrich Althöfer / Arndt Schnoor, *Als Bach Buxtehude „behorchte“...*, *Ausstellung im Behnhaus Lübeck*, hg. von der Bibliothek und dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, 3. Reihe, Bd. 9, Katalog), Lübeck 2000.

„Schätze“ aufmerksam gemacht: auf die Musikinstrumente im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.³

Der Bestand umfasst heute rund 130 Instrumente des 16. bis 20. Jahrhunderts. Er entwickelte sich sukzessive seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Teil der kulturgeschichtlichen Sammlung. Es handelt sich aus heutiger Sicht um die einzige Musikinstrumentensammlung in Museen Schleswig-Holsteins und des deutschen Ostseeraums, die in ihrer Vielfalt, ihrer Authentizität und mit zum Teil hoch bedeutenden Objekten schlaglichtartig die Musikgeschichte Lübecks der letzten Jahrhunderte dokumentiert. Schwerpunkte sind die städtische und öffentliche Repräsentationsmusik, die bürgerliche bzw. private Musikpflege des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die Militärmusik sowie die Kirchenmusik – insbesondere des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Im Vordergrund stehen sollen nun die Instrumente des 17. und früheren 18. Jahrhunderts – zunächst mit einigen Aspekten zur Geschichte der Sammlung.⁴

Es gibt im Grunde zwei „Kernbestände“. Einer umfasst diejenigen Musikinstrumente, die 1893 mit Eröffnung des neu errichteten Museumsgebäudes aus dem Dom und insbesondere aus der St. Marien-Kirche überwiesen wurden. Es war etwa ein Dutzend „wertvolle[r] alte[r] Instrumente, welche bis jetzt wohl aufbewahrt, aber nutzlos im Archive der St. Marienkirche“ gestanden hatten.⁵ Darunter befanden sich drei *Hörner* (zwei davon aus dem frühesten 18. Jahrhundert), zwei *Zinken* (wohl 17. Jahrhundert), zwei Trompeten (Hainlein, Nürnberg, 1649; Schmidt, Nürnberg, Mitte

18. Jh.), ein *Fagott* (Eichentopf, Leipzig Anfang 18. Jh.) sowie ein *Großbasspommer* (vor 1685). Aus der Marienkirche stammt auch eine *Brüstung der Orgel*, wohl von 1733. Aus dem Dom wurde der *Spieltisch der Schnitger-Orgel* von 1699 übergeben.

Bereits 1882 war ein weiterer entscheidender Ankauf erfolgt: Im Nachlass des Lübecker Orgelbauers Vogt bzw. des Ägidien-Organisten, letzten Ratsmusikers und Türmers Mandischer (1774–1860) befanden sich unter anderem an älteren Instrumenten eine *Viola d'amore* (Tielke, Hamburg, 1690), ein *Elfenbeinzink* (wohl 17. Jahrhunderts) und eine *Trompete* (Nagel, Nürnberg, 1654).

Als eines der ersten Instrumente überhaupt war 1863 eine *Trommel* (vor 1625) aus der Petrikirche übergeben worden. 1937 konnte von dem aus Lübeck stammenden Geigenbauer Schult eine *Tenorviola* erworben werden, deren Schlagstempel sie zur St. Marienkirche zugehörig ausweist (wohl Ehrich, Lübeck, 1660). Weitere, etwas spätere und teils umgebaute Streichinstrumente stammen aus unterschiedlichen Zusammenhängen, das älteste Lübecker Streichinstrument ist eine *Violine* (Meißner) von 1769.

1937 war offenbar der Zeitpunkt, in dem der ältere und vor allem aus Lübeck stammende Teil der Musikinstrumentensammlung ausdrücklich mit dem Namen Dieterich Buxtehudes in Verbindung gebracht wurde. Die Präsentation der Gegenstände hatte sich allmählich von einer eher thematisch-analytischen zu einer kulturhistorisch begründeten Form verändert. Seit den 1920er Jahren hatten sich Museumskonzerte etabliert, die sowohl im Zusammenhang mit einer von

³ Ulrich Althöfer, *Von Zinken, Serpente und Giraffenklavieren, Historische Musikinstrumente aus vier Jahrhunderten im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck*, Katalog zur Sonderausstellung und Sammlungsverzeichnis, Lübeck 2000.

Diese beiden genannten Kataloge sind die Grundlage für die vorliegende Zusammenfassung. In ihnen finden sich weitere Hinweise zu den Instrumenten. Auf einzelne Nachweise wird daher im vorliegenden Text verzichtet.

⁴ Zu diesem Abschnitt vgl. Althöfer, *Von Zinken, Serpente und Giraffenklavieren*, S. 5–15.

⁵ Theodor Hach, *Denkschrift betreffend die Umgestaltung des Kulturhistorischen Museums zu einem Museum Lübeckischer Kunst und Kulturgeschichte*, Lübeck 1888, S. 12, vgl. auch Althöfer, *Von Zinken, Serpente und Giraffenklavieren*, S. 6.

Direktor Carl Georg Heise förderten „museumspädagogischen“ Arbeit als auch im Rahmen eines zunehmenden, zeittypischen Interesses an „Alter Musik“ standen. „Alte Musik“ fand in Lübeck durch die Organisten Hugo Distler (seit 1932 an St. Jacobi) und Walter Kraft (seit 1929 an St. Marien), den Instrumentenbauer Günter Hellwig, durch die Gründung der Musikhochschule (1933) sowie durch die Wiederentdeckung der historischen Orgeln im Zuge der „Orgelbewegung“ ein breites Forum. Im Juli 1937 fand eine erste umfassende Ausstellung in Kooperation zwischen Museum, Archiv, Stadtbibliothek und weiteren Leihgebern anlässlich des Deutschen Buxtehudefestes zu 300. Geburtstag des Komponisten statt. Eine stärker in Hinblick auf die „große Zeit“ der Lübecker Kirchenmusik konturierte Neuaufstellung wurde offenbar nicht mehr realisiert.

Zum 250. Todestag Buxtehudes fand 1957 erneut eine Ausstellung statt, es begann allmählich eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Instrumentenbestand, und in der Dauerausstellung beschränkte man sich zunehmend auf den „barocken“ Kern der Sammlung.

Ihre Vielgestaltigkeit konnte erst wieder mit der zweiten großen Sonderausstellung des Jahres 2000, „Von Zinken, Serpenten und Giraffenklavieren“, der Öffentlichkeit vor Augen geführt werden. Deutlich wurde bei der Gesamtschau noch einmal die Authentizität und Qualität der Instrumente gerade des 17. und früheren 18. Jahrhunderts.

Der letzte Zugang war 1999 eine *Bass-Viola da Gamba*, das Meisterstück von Geigenbauer Hellwig aus Lübeck von 1935. Durch seine Hände gingen wohl sämtliche Streichinstrumente der Sammlung in den 1950er und 1960er Jahren. Die Gambe spiegelt die Wiederentdeckung und Auseinandersetzung mit der

„Alten Musik“ in den 1920er und 1930er Jahren. Hier liegt letztlich die in den vergangenen Jahrzehnten entwickelte Forschung unter anderem zur historischen Aufführungspraxis und zum Instrumentenbau begründet, aufgrund derer im aktuellen Jubiläumsjahr neue Aspekte zum Werk Buxtehudes zu erwarten sind.

Nach dem kurzen Überblick über die Sammlungsgeschichte und Bestand an Instrumenten des 17. und früheren 18. Jahrhunderts sollen einige Aspekte der Bedeutung ausgewählter Instrumente aus der „Buxtehudezeit“ (im weitesten Sinne) entfaltet werden.⁶

Den überregionalen Ruf Lübecks in der 2. Hälfte des 17. und im frühen 18. Jahrhundert machte vor allem die Kirchenmusik aus. Sämtliche Lübecker Hauptkirchen besaßen große Orgeln. In der Marienkirche versahen berühmte Organisten wie Franz Tunder (1614-1667) und Dieterich Buxtehude ihren Dienst. Spektakulär war der Neubau der Domorgel 1699 durch Arp Schnitger und Hans Hantelmann. Als einziges dingliches Zeugnis hat sich nach Umbauten und Kriegszerstörungen der *Spieltisch von 1699* Museum erhalten. Er musste dem Neubau eines romantisch geprägten Werkes innerhalb des historischen Gehäuses weichen. Bei ihrer Fertigstellung im Februar 1699 wurde die Orgel von Domorganist Nordtman und Dieterich Buxtehude geprüft. Möglicherweise spielten auch Händel und Matheson, vielleicht auch Bach auf diesem seinerzeit „modernsten“ Instrument der Hansestadt, von dem ferner zwei vermutlich originale *Registerschilder* erhalten sind.

Neben der Kirchenmusik wurde das öffentliche musikalische Leben in Lübeck im 17. und 18. Jahrhundert von den Ratsmusikern geprägt. Sie waren zudem verpflichtet, die vom Kantor geleitete Figuralmusik an der St. Marienkirche mit zu gestalten. Als letzter Ratsmusiker starb 1860 hochbetagt Joachim Christoph

⁶ Zu diesem Abschnitt vgl. Althöfer / Schnoor, *Als Bach Buxtehude behorchte*, sowie weitere Hinweise im Bestandskatalog, Althöfer, *Von Zinken, Serpenten und Giraffenklavieren*.

Mandischer – Cellist, Organist an der Ägidienkirche und letzter Türmer auf der St. Marienkirche.

Aus seinem oben bereits erwähnten Nachlass stammt beispielsweise ein Spitzenstück der Sammlung, eine *Viola d'amore* des Hamburger Meisters Joachim Tielke, von 1690. Das fein gearbeitete Instrument mit einem typischerweise als Frauenköpfchen ausgebildeten Wirbelkasten ist eine frühe *Viola d'amore*, ein im Arm gespieltes Streichinstrument mit 5-7 Saiten, mit Merkmalen sowohl Violine als auch der Gambenfamilie. Charakteristisch war ihre stille, liebliche Klangfarbe, die durch den Bezug mit Metallsaiten (bzw. einer hohen Darmsaite) bedingt war. Spätere, „klassische“ *Viola d'amore* sind mit Resonanzsaiten ausgestattet. Das Instrument mag zur Buxtehudezeit in Lübeck benutzt worden sein, in „profaner“ oder kirchlicher Verwendung.

Von dem renommierten Lübecker Geigenbauer und Ratsmusiker Meißner stammt eine später (1769) gebaute Violine, die älteste Violine der Sammlung, deren in ursprünglich barocker Bauweise gestalteter Hals, Griffbrett und Seitenhalter im frühen 19. Jahrhundert einer veränderten Grifftechnik und Klangvorstellung angepasst wurde.

Aus Mandischers Nachlass stammt schließlich auch ein Zink aus Elfenbein. Er befand sich wohl schon seit Generationen im Besitz der Ratsmusiker- und Türmerfamilie. Noch bis in die 1850er Jahre führte Mandischer mit dem sonnabendlichen Choralblasen auf dem Marienturm sowohl die jahrhundertelange Tradition des Turmblasens als auch die des Zinkenspiels in eine Zeit hinein fort, als beides anderswo schon längst ausgestorben war. Zinken wurden auch für das Musizieren an St. Marien beschafft, wie aus Eintragungen in den Wochenbüchern hervorgeht. Zwei dieser noch im 17. Jahrhundert höchst virtuos behandelten und

von Buxtehude auch des öfteren vorgeschriebenen Instrumenten (etwa in der Kantate *Nun danket alle Gott*) haben sich auch im besagten Bestand aus der Marienkirche erhalten.

An St. Marien, der Haupt- und Ratskirche der Hansestadt, wirkte Dieterich Buxtehude an zwei Orgeln. Im Westen des Langhauses befand sich ein seit dem 16. Jahrhundert mehrfach erweitertes, großes Instrument. Im Norden bestand die in Teilen noch ältere „Totentanzorgel“. Beide gingen im 2. Weltkrieg unter. Von der großen Orgel ihr hat sich allein die *Brüstung des Organistensitzes* mit zu öffnenden, geschnitzten Füllungen erhalten. Sie ist ein Einbau wohl von 1733, also aus der Zeit nach Buxtehude. Dennoch repräsentiert dieser einzige größere verbliebene Rest der Marienorgel – ähnlich wie der Spieltisch der Domorgel – die zentrale Stelle, von der aus das Instrument regiert wurde. Dem Organisten oblag nicht allein das Orgelspiel. Auch weitere Instrumental- oder kleinere Vokalwerke wurden, wie es auch vielfach in den Wochenbüchern belegt ist, von hier herab musiziert.

Vom ehemaligen Lettner aus musizierte der Chor unter Leitung des Kantors. Er begleitete die singende Gemeinde und führte reichere Vokalmusik, die Figuralmusik, aus. Dabei wirkten, wie erwähnt, auch Instrumentalisten aus den Reihen der Ratsmusiker mit.

Eine Eintragung von Franz Tunder im Wochenbuch 1660 erläutert diese Praxis: Er führt den Kauf etlicher Musikalien für den Kantor (Psalmen von Schütz) und für sich (unter anderem Triosonaten von Schmelzer, eben für die „Musik auf der Orgel“) an, und schließlich den Kauf zweier Tenorviolen bei Daniel Ehrich in Lübeck, die er „mit der Kirchen mark gezeichnet“ habe.⁷ Eine dieser *Tenorviolen* hat sich mit ziemlicher Sicherheit erhalten. Sie besitzt diesen Stempel und muss als ältestes Zeugnis des Lübecker Instrumentenbaus gelten.

⁷ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr. 14: 1660, 13. Woche nach Michaelis, Freitag, S. 288.

Auch Buxtehude ließ 1677 eine Tenorviola bei Ehrich anfertigen. Im 17. Jahrhundert existierten in der „Viole-da-braccio-Familie“, also der Violinenfamilie, deren kleinere Vertreter im Arm (braccio) gespielt wurden, „unterhalb“ der Violine als Sopran-Instrument eine Alt- und eine größere Tenorviola. Letztere glich sich später der Altviolone in der Stimmung an bzw. fand als eigenes Instrument im üblichen Instrumentarium keinen Gebrauch mehr. Tunder beispielsweise schrieb in der Aria *Ein kleines Kindelein* die Besetzung mit zwei Violinen und zwei Violon vor.

Im 17. Jahrhundert war es weit verbreitet, in den Kirchen bestimmte eigene Instrumente für den gottesdienstlichen und „konzertanten“ Gebrauch vorzuhalten. In Lübeck ist dies für alle Kirchen belegt. Die umfangreichste Sammlung befand sich in der St. Marienkirche. Deren Reste waren es, die 1893 aus der Archivkammer in das Museum übergeben wurden. Allein aus dem Bestand der St. Marienkirche sind heute Instrumente überkommen – abgesehen von einem noch in Gebrauch befindlichen Pauken-Paar in der St. Jakobikirche.

Gerade bei Blasinstrumenten kann ein solcher eigener Bestand aufgrund der jeweiligen Stimmungen der Orgeln begründet sein. Doch befanden sich nicht allein Blasinstrumente im Besitz der St. Marienkirche. Die Wochenbücher führen seit Franz Tunders Zeit den Kauf unterschiedlichster Instrumente an: Trompeten, Flöten, Zinken, Diskant- und Altposaunen, Tenorviolon, Violon oder Schalmeyen. 1673 erwarb Buxtehude die beiden merkwürdigen „auff eine sonderbahre ahrnt gerichtete Trompeten [...] dergleichen man bishero [...] nicht vernommen“⁸, 1685 einen Großbass-Pommer.

1676 besaß die St. Marienkirche sechs Trompeten, 1706 werden vier genannt, 1696 erfahren wir von 2 Violinen, 4 Tenor-Geigen und 2 Violon.

Diese Hinweise spiegeln das typische Instrumentarium der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Instrumente wurden auch regelmäßig gewartet. Die vorerst letzten Instrumente, deren Erwerb vermerkt wurde, waren zu den Abendmusiken 1705 zwei Pauken.

Mit dem Tode Buxtehudes scheint diese Praxis zu enden. Der unter Tunder und Buxtehude erworbene Instrumentenbestand wurde weiterhin gepflegt; regelmäßig vor den Abendmusiken wurden bis weit ins 18. Jahrhundert hinein vor allem die Streichinstrumente (Violon und Bratschen) sowie die Pauken gewartet. So wurde 1704 der „Violonmacher Goldt“ entlohnt „für die große baßgeige aufm Chor, welche die unbendige Jugend daselbst haben fallen laßen, wieder zu reparieren“.⁹ Noch 1772 werden die „drey Kirchen-Trompeten, so ganz vernichtet“, wiederhergestellt.¹⁰

Es zeichnet sich hier sowohl ein Wechsel im gebräuchlichen Instrumentarium in Richtung auf den Streicherchor ab als auch in der bisherigen Gewohnheit, sämtliche Instrumente in Kirchen vorzuhalten. Marienkantor Caspar Ruetz fasst diese Tendenz 1753 zusammen: „In den vorigen Zeiten, da man annoch mit lauter Zinken und Posaunen in der Kirche musizierte, pflegten die Kirchen die Posaunen anzuschaffen und ein einem Schranke zu verwahren. Nachdem die Geigen aufgekommen, hielten sich die Kirche nicht weniger ihre Chorgeigen, die in einem Behältnisse auf dem Chor verwahrt wurden. In den meisten Städten werden jetzt außer den Trompeten auch die Baßgei-

⁸ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr. 16: 1673, 9. Woche nach Michaelis, Montag, S. 177.

⁹ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr. 19: 1704, 11. Woche nach Neujahr, Freitag, S. 300.

¹⁰ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6; St. Marien I, 1 a, Nr. 26: 1772, 1. Januar, S. 1772/1.

gen und Bratschen auf Kosten der Kirche gehalten; die Violinen, Oboen und Traversen aber schaffen sich die Musici selbst, welche solche Instrumente tractieren."¹¹ Was – so Ruetz – auch der Qualität des Spiels zu gute kam.

Kurz, aus diesem einst so umfangreichen, vielfältigen und dabei typischen Bestand in der St. Marienkirche, mit dem die „Musik auf der Orgel“, die Figuralmusik „auf dem Chor“ sowie auch die prächtigen und weithin bekannten Abendmusiken zu Zeiten Buxtehudes gestaltet wurden, haben sich neben der erwähnten *Tenorviola* und den zwei *Zinken* weitere Instrumente erhalten:

Zwei *Trompeten* stammen von renommierten Instrumentenbauern aus dem Zentrum des Blasinstrumentenbaus des 17. und 18. Jahrhunderts, aus Nürnberg.

Das Instrument von Hans Heinlein ist auf 1640 datiert und kann mit dem im Wochenbuch erwähnten Kauf einer Trompete durch Franz Tunder 1643 in Verbindung gebracht werden. Sie mag dann auch unter den „2 Chören von Pauken und Trompeten“ an der Aufführung der „extraordinären“ Abendmusiken im Dezember 1705 beteiligt gewesen sein.¹² Die deutlichen Überarbeitungen können bereits – wie Eintragungen der Wochenbücher nahelegen – im Zuge der häufigen Wartungen seit dem 17. Jahrhundert geschehen sein.

Eine weitere, höchst bedeutsame *Trompete* der Sammlung fertigte im selben Jahr Conrat Droschel in Nürnberg. Sie wurde jedoch ursprünglich nicht in Lübeck verwendet; dies ist eine eigene, spannende Geschichte ...

Es handelt sich bei beiden Instrumenten um Naturtrompeten, wie sie bis ins 19. Jahrhundert üblich

waren – ohne Löcher, Klappen oder Ventile ließen sich darauf nur Naturtöne blasen. Insbesondere das Spiel der höheren Lagen (das Clarinblasen) war daher nur geübten und spezialisierten Musikern möglich. Trompetenbläser genossen daher in höfischen, städtischen und militärischen Diensten stets privilegierte Stellung. Der strahlende Klang verlieh Festlichkeit und Repräsentation gleichermaßen.

Wohl das spektakulärste Instrument aus dem Marien-Bestand ist der *Großbass-Pommer*. Der Name des mit einem Doppelrohrblatt angeblasenen, rund 2,70 m langen Instrumentes leitet sich vom italienischen „bombo“, „Brummen“, ab, was sich auf den schnarrenden Klang bezieht. Pommer spielten im 15.-17. Jahrhundert eine große Rolle und bildeten seit dieser Zeit eine Familie in verschiedenen Stimmlagen aus. Die Bass- und Großbassinstrumente (noch einmal eine Quinte tiefer stehend), italienisch „Bombardo“ oder „Bombardone“, waren wegen ihrer Länge sehr unhandlich. Daher entwickelte man seit dem Ende des 16. Jahrhunderts Doppelrohrblattinstrumente mit geknickter Tonröhre – Dulziane oder *Fagotte*, zumal mit einer etwas mildereren Klangfarbe.

Der Erwerb des „Quint oder Bass-Bombard“ wird im Wochenbuch 1685 von Buxtehude ausführlich kommentiert.¹³ Das Instrument wurde – auch auf Betreiben des Kantors Pagendarm – gebraucht erworben, offenbar hatte man schon seit längerem die Gelegenheit gesucht. Er wurde umgehend der Orgelstimmung angepasst. Im Grunde war der Großbass-Pommer 1685 bereits ein etwas „altertümliches“ Instrument. Dennoch wurde er in den folgenden 30 Jahren regelmäßig gespielt und gewartet. Zwei Spieler sind bekannt, die Ratsmusiker Peter Leutheu-

¹¹ Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic*, Bd. 3 III, Lübeck 1753, S. 138, zitiert nach Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 2, Geistliche Musik, Kassel und Basel 1952, S. 105f.

¹² Textbuch zu den Abendmusiken 1705, Lübeck 1705, Stadtbibliothek, Lub M. 133

¹³ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr. 17: 1685, 4. Woche nach Michaelis, Sonnabend, S. 362.

sel (+1696) und Johann Adam Zachau (Anfang des 18. Jahrhunderts). Der Grund, warum man gerade einen Großbass-Pommer für die Marienkirche so „begehret und gesucht“¹⁴ hatte und ihn bis ins 18. Jahrhundert hinein ausdrücklich wertschätzte, lag vermutlich in seiner Wirkung im Kirchenraum begründet: Kaum ein anderes Instrument vermag solch prächtiges, kräftiges und durchdringendes Bass-Fundament zu legen, das sicherlich auch in den Abendmusiken eindrucksvoll eingesetzt wurde. Bereits Buxtehudes 1683 datierte, klangprächtige Komposition *Benedicam Dominum* schreibt einen „bombardo“ vor.

Aus dem Bestand der Marienkirche stammt nun auch ein *Fagott*, ein hervorragendes Instrument, das um 1730 von dem renommierten Leipziger Instrumentenbauer Eichentopf gefertigt worden sein wird. Buxtehudes Nachfolger Schieferdecker und Kuntzen stammten aus Sachsen und unterhielten Kontakte nach Leipzig. Es stellt quasi den „Nachfolger“ des Pommers dar. Auch Buxtehude schrieb mehrfach Fagotte vor, so in der Kantate *Nun danket alle Gott*. Peter Leutheusel, der den Großbass-Pommer spielte, wird in diesem Zusammenhang 1687 als „ietzige[r] Fagottist aufm Chore“ genannt.¹⁵ Er war mit beiden Instrumenten vertraut.

In den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, bereits als Museumsstück, erlebte der Großbass-Pommer eine Renaissance, als er von Marien-Organist Walter Kraft gelegentlich als „Botschafter norddeutscher Musiktradition“ verschiedentlich sogar in Konzerten eingesetzt wurde.

Im Instrumentenbestand aus der St. Marienkirche befanden sich schließlich drei *Naturwaldhörner*, eines

von 1676 (Leipzig, Schwabe), zwei jedoch aus dem frühen 18. Jahrhundert. Zu dieser Zeit traten Waldhörner in Norddeutschland zu ersten Mal auf, beispielsweise im Orchester der Hamburger Oper. Dieterich Buxtehude schrieb in seiner „extraordinären“ Abendmusik *Templum honoris* zu Ehren des Kaisers 1705 erstmals Waldhörner vor. Diese Tatsache ist in dem Textbuch, das in der Stadtbibliothek als einziges Zeugnis dieses grandiosen und mit ungewöhnlichen Mitteln arbeitenden musikalischen „Events“ überkommen ist, ausdrücklich hervorgehoben. Auch andere musikalische Besetzungen (die erwähnten Chöre mit Pauken und *Trompeten*) oder Besonderheiten (Einsatz von Instrumenten wie Hautbois [Oboen], einem 25-stimmigen Streicherchor oder von Glocken) wurden ausdrücklich erwähnt.¹⁶ Buxtehudes Instrumentierung erweist sich mit den Waldhörnern als ausgesprochen „modern“. Möglicherweise handelte es sich bei der Aufführung um diese – mit Sicherheit ähnliche – Instrumente.

Im Grunde ist es bezeichnend, dass sich gerade diese Instrumente in der St. Marienkirche erhalten hatten, Blasinstrumente, die unmodern geworden waren und sich nicht – wie Streichinstrumente – verändern ließen.

Weitere Streichinstrumente der Sammlung stammen erst aus dem mittleren und späteren 18. Jahrhundert: Die Violine von Meißner aus Lübeck, der auch Ratsmusiker war, von 1769, eine später zur Bratsche umgebaute *Viola d'amore* (Reble, Füssen, 1743) oder ein *Violoncello piccolo* (Wagner, Borstendorf, 2. Drittel 18. Jh.), ein „bewegliches“, kleines Bassinstrument der Zeit. Die beiden letztgenannten stammen nicht nachweislich aus Lübecker Zusammenhängen. Alle

¹⁴ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr. 17: 1685, 4. Woche nach Michaelis, Sonnabend, S. 362.

¹⁵ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr.18: 1687, 15. Woche nach Ostern, Freitag, S. 52.

¹⁶ Textbuch zu den Abendmusiken 1705, Lübeck 1705, Stadtbibliothek, Lub M. 133.

drei verweisen jedoch auf die Vielfalt der Streichinstrumente noch im 18. Jahrhundert sowie auf die Veränderungen, den sie unterworfen waren (und auch relativ leicht reagieren konnten).

Einen Eindruck von den erwähnten *Posaunen* bzw. einem ganzen Posaunen-„Chor“ mit Instrumenten mehrerer Lagen könne die drei noch relativ eng mensurierten Instrumente – Diskant-, Alt- und Tenorposaune – von Eschenbach aus Dresden, datiert 1828, geben. Sie stammen aus Lübecker Stadtmusikerbesitz.

Deutlich wird, wie die überkommenen Instrumente vor allem des 17. und früheren 18. Jahrhunderts verschiedene Aspekte der Kirchenmusik in ihrer Blütezeit, aber auch der städtischen und Rats-Musik der Hansestadt zur Buxtehudezeit erläutern.

Und schließlich noch einige Ausblicke. Buxtehude nennt 1704 den „Violenmacher Goldt“ im Zusammenhang mit der Reparatur der großen Bassgeige.¹⁷ Von Sebastian Goldt (1673-1740) ist eine später zur Gitarre umgebaute *Laute* von 1719 überkommen. Lauten spielten in der Renaissance- und Barockmusik eine große Rolle. Gelegentlich wird auch in den Wochenbüchern um 1700 ein Lautenist erwähnt, offenbar unter den Musikern „auf dem Chore“. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert baute man häufig die oft kompliziert zu spielenden und zu stimmenden Lauten zu den beliebten, einfacheren, sechssaitigen einchörigen Gitarren um, wie es bei diesem Zwitterinstrument deutlich ist.

Die schöne *Hausorgel* aus dem 18. Jahrhundert sowie das *Clavichord* des Lübecker Instrumentenbau-

ers und Domorganisten Ludewich Franck von 1756 zeigen weitere, auch zur Buxtehudezeit populäre Varianten von Tasteninstrumenten. Gerade das Clavichord muss als das private Tasteninstrument – auch Übe-Instrument für Organisten – gelten. Noch Carl Philipp Emanuel Bach führte es zu einer letzten Blüte. Zudem ist es das einzige Lübecker Clavichord, das sich noch am Ort befindet.

Dieser Einblick in den älteren Musikinstrumentenbestand des Museums für Kunst und Kulturgeschichte zeigt: Dieser „verborgene Schatz“ trägt in besonderer Weise zu dem eingangs erwähnten beziehungsreichen Bild bei, das die Bestände des Museums, der Bibliothek und des Archivs der Hansestadt Lübeck von der Buxtehudezeit im weitesten Sinne, von der musikalischen Bedeutung Lübecks im 17. und frühen 18. Jahrhundert vermitteln. Gerade dieser Teil der Musikinstrumente bietet authentische Zeugen einer Zeit, als in Lübeck – so sehen wir es heute – europäische Musikgeschichte geschrieben wurde, eine Zeit, auf der sich der Ruf Lübecks als Musikstadt vornehmlich gründet.

Es wäre lohnend, mindestens diesen Teil der Instrumentensammlung, der eine der Stärken der Lübecker Sammlung ausmacht, in Zukunft in seinen kulturhistorischen Zusammenhängen zu präsentieren. Neben Schriftstücken und Musikalien können gerade weitere Objekte aus dem umfangreichen Bestand des Museums für Kunst und Kulturgeschichte die Anmutung dieser großartigen norddeutschen musikalischen Epoche lebendig werden lassen.

¹⁷ Wochenbuch der St. Marienkirche, Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 61-6, St. Marien I, 1 a, Nr. 19: 11. Woche nach Neujahr, Freitag, S. 300.



Zwei krumme Zinken, 16./17. Jahrhundert

Das Elfenbein-Instrument stammt aus dem Nachlass des Lübecker Türmers Joachim Christoph Mandischer (1774–1860), der auf diesem Zinken noch in den 1850er Jahren allabendlich Choräle von einem der Marientürme blies.



Der Lübecker Musikhistoriker Georg Karstädt mit dem Grobbass-Pommer



Zum Größenvergleich: Der Lübecker Großbass-Pommer neben einem Barockfagott

Handwritten musical score on aged, stained paper. The manuscript is written in brown ink and features several staves of music. At the top left, there is a title in German: "Nun freut euch, lieben Christen g'mein". Below the title, the text "Das. Bistetebe" is written. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including discoloration and some damage at the bottom edge.

Johann Sebastian Bachs neu entdeckte Abschrift von Buxtehudes Orgelchoral „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“, BuxWV 210
 (Mit freundlicher Genehmigung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar)

Johann Sebastian Bachs Abschrift von Buxtehudes Choralfantasie

*„Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ BuxWV 210 –
ihre Entdeckung und ihre Bedeutung*

Die verfügbaren Originaldokumente zum Thema Bach und Buxtehude beschränkten sich bis vor kurzem auf die wenigen Nachrichten über den denkwürdigen Fußmarsch nach Lübeck, den der 20jährige Arnstädter Neukirchenorganist 1705 unternahm, um den zwei Generationen älteren Marienorganisten „zu behorchen“. Der Umstand, dass Bach diese aufwendige Reise antrat und wegen einer nicht genehmigten Verlängerung seines Aufenthalts in Lübeck eine Abmahnung seiner Vorgesetzten in Kauf nahm, zeigt an, wie wichtig ihm die persönliche Bekanntschaft mit diesem Altmeister der norddeutschen Organistenschule gewesen sein muß. Welche Vorgeschichte diese Episode hatte, ließ sich indes nur vermuten. Denn die Quellen vermochten auf die Frage, ob der Name Buxtehude für den jungen Komponisten lediglich eine abstrakte Größe war, oder ob Bach mit dem Schaffen des Lübecker Meisters bereits vor 1705 vertraut war, keine befriedigende Antwort zu geben.

Dass die Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar, deren historische Bestände 2004 durch einen verheerenden Brand arg dezimiert wurden, zu diesem Themenkreis noch ein zentrales Dokument bereithal-

ten könnte, hätte wohl niemand erwartet, auch nicht, nachdem uns dort im Mai 2005 der Fund einer bis dato völlig unbekanntem Komposition des Weimarer Hoforganisten Bach (*Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*, BWV 1127, aufgeführt 1713 anlässlich des 52. Geburtstages von Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar¹) gelungen war. Beflügelt vom Enthusiasmus, den dieser Fund dann aber auslöste, beschlossen wir, die gesamten Weimarer Bestände, insbesondere die Handschriften der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, genauer unter die Lupe zu nehmen. Denn obwohl die Musikaliensammlung der Bibliothek 2004 nahezu vollständig in Flammen aufgegangen war, fanden sich in einem alten Bestandsverzeichnis Hinweise darauf, dass auch innerhalb des allgemeinen neuzeitlichen Handschriftenbestandes hier und da Musikalien überliefert sind. Bei der Durchsicht jenes Katalogs stießen wir innerhalb der Theologischen Handschriften unter der Rubrik „Mönchs- und Kloster=Litteratur“ auf einen Eintrag, der uns aufhorchen ließ: „'An Wasserflüssen Babylons', eine Composition des Nürnbn. Organisten Joh. Pachelbel, abgeschrieben im J. 1700 (Sign. fol. 49/11)“.

¹ Siehe Michael Maul, „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn – Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach“, in: *Bach-Jahrbuch* 2005, hg. von Peter Wollny, Leipzig 2005, S. 7–34 und Johann Sebastian Bach *Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*, Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Neue Folge, Band 1, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, mit einer Einleitung von Michael Maul, Kassel 2005.

Als die Handschrift schließlich auf unserem Tisch lag, ergaben sich mehrere Überraschungen: Zum einen handelte es sich nicht um eine einzelne Komposition, sondern um ein Konvolut mit insgesamt fünf Orgelwerken von drei verschiedenen Autoren – neben Pachelbel sind Dieterich Buxtehude und Johann Adam Reinken mit je einem Stück vertreten –, zum anderen stammten, wie sich schließlich herausstellte, zwei der Faszikel (Buxtehude und Reincken) von der Hand des jungen Johann Sebastian Bach.

Sämtliche Werke sind in der sogenannten neuen deutschen Orgeltabulatur geschrieben, einer im 17. und frühen 18. Jahrhundert verbreitete Notationsform, die zur Bezeichnung der Töne große und kleine Buchstaben verwendet und sich für die Fixierung der rhythmischen Werte eines Systems komplizierter Zeichen bedient. Das Erscheinungsbild einer Tabulatur mag dem Unkundigen denn auch wie eine Geheimschrift oder gar wie fremde Hieroglyphen erscheinen – ein Eindruck, von dem sich übrigens bei der Katalogisierung der Handschriften zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch der verantwortliche Bibliothekar leiten ließ, als er das von uns als *Weimarer Orgeltabulatur* bezeichnete Konvolut innerhalb der (für Musikforscher recht uninteressant erscheinenden) Abteilung Theologica aufstellte.

Wer gewillt ist, die Hieroglyphen-Metapher ein wenig weiterzuspinnen, dem mögen die beiden von Bach herrührenden Faszikel im Blick auf die dunkle frühe Lebenszeit ihres Schreibers wie der Stein von Rosetta vorkommen. Die berühmte Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* von Johann Adam Reincken beleuchtet mit ihrem vielsagenden Schlußvermerk „â Dom. Georg Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi“ („bei Herrn Georg Böhm abgeschrieben im Jahr 1700

in Lüneburg“) erstmalig die Jahre von Bachs Aufenthalt als Schüler der Lüneburger Michaelisschule. Noch weiter zurück reicht offenbar die nur fragmentarisch erhaltene Abschrift von Buxtehudes monumentaler Choralfantasie *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, BuxWV 210, die auch schon rein äußerlich an den Rosetta-Stein erinnert.

Die Erkenntnis, daß wir hier die frühesten Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach gefunden hatten – und damit einen Schlüssel zu einem weitgehend verschütteten Lebensabschnitt Bachs, zu dem bislang überhaupt keine Originaldokumente greifbar waren –, offenbarte sich uns erst bei der intensiven Auseinandersetzung mit den Manuskripten. Die fundierte Untermauerung unserer anfänglichen Vermutungen und die Deutung der in den Blättern teils offen zu Tage liegenden, teils versteckten Hinweise auf den Teenager Bach nahm noch einmal geraume Zeit in Anspruch und beschäftigte uns vom Tag der Entdeckung der *Weimarer Orgeltabulatur* (21. Juli 2005) bis zu deren öffentlicher Präsentation im Sommer 2006.

Um die acht Seiten umfassende Reincken-Abschrift eindeutig als Autograph des Lüneburger Michaelisschülers Bach identifizieren zu können, war neben dem Schlußvermerk vor allem die Tatsache maßgeblich, dass Bach schon als 15jähriger eine ungewöhnlich gefestigte Handschrift hatte, die sich nur wenig von den bisher bekannten frühesten Autographen aus der Zeit um 1705 unterscheidet.² Dass auch das Buxtehude-Fragment aus seiner Feder stammt, legen Ähnlichkeiten im Erscheinungsbild nahe. Und doch finden sich hier einige Abweichungen in der Notationsweise, die zwar Bach als Schreiber des Manuskriptes nicht in Frage stellen, wohl aber anzeigen, dass die Buxtehude-Abschrift zwar ebenfalls

² Zur Neubewertung von Bachs Lüneburger Jahren und der detaillierten Untersuchung des Manuskriptes siehe unsere in Vorbereitung befindliche Arbeit zur *Weimarer Orgeltabulatur* sowie *Die Weimarer Orgeltabulatur*, Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Neue Folge, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, mit einer Einleitung und Übertragung von Michael Maul und Peter Wollny, Kassel 2007.

außerordentlich früh, nicht aber in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu der Reincken-Kopie entstanden ist. Auf welche Zeit muss das Buxtehude-Manuskript aber dann datiert werden? Nach langen Überlegungen zur Schriftentwicklung Bachs und intensiven Auseinandersetzungen mit der verwendeten Papiersorte kamen wir zu dem Schluß, dass es noch vor der Reincken-Abschrift, mithin in Bachs Ohrdruffer Jahren, vermutlich um 1698 entstanden ist. Dies wird vor allem daraus ersichtlich, dass Bachs Tabulaturnotation hier noch deutlich von derjenigen seines älteren Bruders

Johann Sebastian war noch nicht zehen Jahr alt, als er sich, seiner Eltern durch den Tod beraubt sahe. Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem ältesten Bruder Johann Christoph, Organisten daselbst, und legte unter desselben Anführung den Grund zum Clavier-spielen. Die Lust unsers kleinen Johann Sebastians zur Musik, war schon in diesem zarten Alter ungemein. In kurtzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht. Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, alles Bittens ohngeachtet, wer weis aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem blos mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen, und das nur in Pappier geheftete Buch im Schrancke zusammen rollen konnte, auf diese Art,

und ersten Lehrers Johann Christoph Bach beeinflusst ist. Somit haben wir mit der Buxtehude-Abschrift ein Zeugnis der Ohrdruffer Lehrjahre vor uns, in die wir zuvor nur durch die Schilderung des 1754 von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfassten Nekrologs Einblick hatten. Der dort überlieferten (und sicherlich aus dem Munde des Vaters an die Söhne tradierten) „Mondscheinanekdote“, die bislang die Bewertung von Bachs Ohrdruffer Jahren überschattete, kann jetzt ein echtes Originaldokument an die Seite gestellt werden.

des Nachts, wenn iedermann zu Bette war, heraus, und schrieb es, | weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten, war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich, insgeheim mit ausnehmender Begierde, zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herze-leide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm. Ein Geiziger dem ein Schiff, auf dem Wege nach Peru, mit hundert tausend Thalern untergegangen ist, mag uns einen lebhaften Begriff, von unsers kleinen Johann Sebastians Betrübniß, über diesen seinen Verlust, geben. Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben, wieder. Aber hat nicht eben diese Begierde in der Musik weiter zu kommen, und eben der, an das gedachte Buch, gewandte Fleiß, zufälliger Weise vielleicht den ersten Grund zu der Ursache seines eigenen Todes geben müssen? wie wir unten hören werden.

In dem Buxtehude-Fragment – Bachs frühestem eigenhändigen Lebenszeichen überhaupt, das nun untrennbar mit dem Namen seines großen Lübecker Vorbildes verbunden ist – begegnet uns der etwa 13jährige Bach als versierter Kopist einer der umfangreichsten und anspruchsvollsten Choralfantasien der norddeutschen Orgelliteratur. Der routinierte Umgang mit der Tabulaturnotation, ja die ausgesprochen hohe Qualität der Abschrift dokumentieren nachdrücklich das außerordentlich reife musikalische Verständnis des jungen Bach und dessen im Nekrolog beschriebenen „Eifer, immer weiter zu kommen“. Zugleich offenbart sich der schon früh ausgeprägte Wille, das eigene Können an den Spitzenwerken seiner Zeit zu messen. Entscheidend ist dabei nicht so sehr die Frage, ob Bach – der um 1698 vielleicht gerade einmal groß genug war, um mit den Füßen das Orgelpedal zu erreichen – auf Anhieb sämtliche spieltechnischen Hürden der Choralfantasie Buxtehudes überwinden konnte; wichtiger erscheint der kaum zu bezweifelnde Umstand, dass er offenbar fest damit rechnete, das Werk bald in sein Repertoire aufzunehmen. Der Gedanke an ein wunderkindartiges Talent drängt sich auf. Denn wenn Bach als Schüler der Sekunda bereits mit einem derartig hochrangigen Repertoire umzugehen gewohnt war, dann muss für sein unmittelbares Umfeld längst klar gewesen sein, daß hier nicht nur ein weiterer musikalischer Sproß der Bach-Familie heranreifte, sondern dass es sich bei ihm um eine einzigartige Begabung handelte.

Damit wertet der Weimarer Tabulaturfund auch Johann Christoph Bachs Bedeutung als Lehrer des Genies auf; dieser verbarg eben nicht – wie im Nekro-

log festgeschrieben und sich vermutlich auf ein Ereignis beziehend, dessen ursprünglichen Kontext wir nicht kennen – fünf Jahre lang eifersüchtig die Glanzstücke seiner Musikaliensammlung vor seinem jüngeren Bruder, sondern förderte nach Kräften dessen Begabung und stellte ihm dabei nicht nur das regionaltypische Repertoire der Pachelbel-Schule (zu der er selbst gehörte) zur Verfügung, sondern verschaffte ihm auch Zugang zu dem spieltechnisch Anspruchsvollsten, das die zeitgenössische norddeutsche Orgelliteratur hervorgebracht hatte.

Der fragmentarische Charakter der Buxtehude-Abschrift steht übrigens keinesfalls in direktem Zusammenhang mit der Mondscheinanekdote, also den Abschriften, die dem ehrgeizigen Jungen weggenommen wurden und die er erst nach dem Tod seines Bruders wieder erhalten haben soll. Vielmehr lässt sich eindeutig nachweisen, dass die Kopie mindestens bis in Bachs Weimarer Zeit (1708-1717) hinein noch vollständig war und bis dahin zu seinem Spielrepertoire gehörte. Denn die einzige bislang bekannte Quelle des Stücks, eine um 1711 von dem Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther angefertigte Abschrift, erweist sich als eine unmittelbar nach Bachs Vorlage erstellte Kopie. Dies fügt dem Thema „Bach und Buxtehude“ einen weiteren und durchaus unerwarteten Aspekt hinzu: Die um 1698 angefertigte Abschrift avanciert zum eigentlichen Überlieferungsträger dieser Choralfantasie. Mit anderen Worten: Ein 13jähriger Schüler des Ohrdruffer Lyzeums hat, angetrieben von seiner „Lust [...] zur Musik“, dafür gesorgt, daß dieses exquisite Werk seines großen Vorbildes der Nachwelt erhalten geblieben ist.³

³ Zu weiteren wohl auch von Bach „geretteten“ Hauptwerken der norddeutschen Orgelliteratur siehe ausführlich die Einleitung zu der in Fußnote 2 genannten Ausgabe.



Eine Schatztruhe für die Musikforschung!



*Das Werkmeisterhaus von St. Marien
Pastellzeichnung von Paul Lichtwark, um 1920*

Buxtehude als Mensch

Unser Überblick über Buxtehudes Welt ermöglicht es uns nunmehr, mit dem Zusammenfügen eines Bildes von Buxtehude als Mensch zu beginnen, eines Bildes, das nur noch durch die nachfolgenden Untersuchungen über seine Musik und die sie überliefernden Quellen ergänzt werden kann.

Der Dokumentenbestand, der sein Leben und seine Persönlichkeit erhellen könnte, ist allerdings kärglich. An erhaltenen Schriftstücken gibt es siebzehn Geschäftsbriefe, mindestens sechs Gedichte, die Widmungsvorreden seiner beiden gedruckten Sonatensammlungen und außerdem seine Eintragungen in den Rechnungsbüchern der Marienkirche. Bei seinen Familienangehörigen lassen sich Geburten und Sterbefälle genau dokumentieren, doch im übrigen wissen wir wenig über sie. Von ihm selbst gibt es keinen Taufeintrag, keine Belege über die Lebensumstände vor seinem 21. Jahr, keine Anstellungsverträge, keine private Korrespondenz, kein Testament, kein Verzeichnis über seinen Nachlaß einschließlich der Bücher, der Kompositionen, der Musikinstrumente.

Aus den trotz allem vorliegenden Nachrichten erwächst das Bild einer vielseitigen Persönlichkeit, die dem breiten stilistischen Spektrum seiner Kompositionen durchaus entspricht. Zusätzlich zu seinen verschiedenen Aktivitäten als Musiker – Komponist, Spieler von Tasteninstrumenten, Dirigent – arbeitete er mit Worten und Zahlen als Dichter wie als Buchhalter. Er war sowohl ein pflichtbewußter Mitarbeiter und „getreuer Kirchendiener“, wie er selbst in seinem Memorandum wegen des Organistenhauses schrieb, als auch ein kühner Unternehmer bei der Veranstaltung seiner Abendmusiken. Seine Textauswahl für die

Vokalwerke deutet auf tiefe christliche Frömmigkeit, sein Porträt auf der „Musizierenden Gesellschaft“ zeigt dagegen einen Mann von Welt. Das gleiche Nebeneinander von Frömmigkeit und Weltläufigkeit findet sich in seinem Widmungseintrag für Meno Hanneken d. J. in der Buxtehudes persönliches Motto „Non hominibus sed Deo“ („Nicht für die Menschen, sondern für Gott“) zitierenden Überschrift und dem Kanontext als Loblied auf ausgelassene Fröhlichkeit. Mit seinen eigenen Geldmitteln verfuhr er großzügig, wenn es um die Hilfe für andere oder um Gastfreundschaft ging, doch war er ebenso geschickt im Auftreiben von finanzieller Unterstützung für seine Vorhaben und forderte und erhielt häufig Geld zurück, das er für unterschiedliche Zwecke vorgestreckt hatte. Er war weltbürgerlich in seiner Sichtweise, aber kaum abenteuerlustig im Reisen.

Buxtehude verfügte über eine ausgezeichnete Sprachbeherrschung. Einen Platz in der Literaturgeschichte dürfte seine Poesie wohl nicht erobert haben, doch er selbst hatte offensichtlich große Freude am Schreiben. Vorstellbar wäre, dass – abgesehen von seinen bekannten Gedichten – auch eine Anzahl anonymer Texte in seiner Vokalmusik, insbesondere die Hochzeitsarien, ihn zum Verfasser haben. Sein Aufwachsen in Zweisprachigkeit dürfte ihm früh einen Vorteil beim Erlernen von Fremdsprachen verschafft haben; neben Deutsch und Dänisch kannte er Latein und Griechisch, Französisch, Italienisch und Schwedisch.

In seiner Eigenschaft als Werkmeister führte Buxtehude die Kirchenrechnungen reinlich und exakt, Woche für Woche, Jahr für Jahr bis zu seiner letzten

Krankheit. Nirgends füllt er die Rolle des pflichtbewußten Mitarbeiters so aus wie hier. Sein Freund Johann Adam Reincken lehnte eine solche Arbeit ab und hielt sie für unvereinbar mit seinem Musikerberuf, doch Reincken bezog mit 1200 Mark lübsch im Jahr ein außergewöhnlich hohes Organistengehalt, beträchtlich mehr als Buxtehudes Einkünfte insgesamt betragen. Wir können dankbar sein, dass Buxtehude die zusätzlichen Einkünfte benötigte, weil er beim Verbuchen der Aufwendungen für musikalische Zwecke oftmals mehr an Information festhielt, als für einen Rechnungsführer genaugenommen erforderlich gewesen wäre. Anlässlich eines von der Kirche erhaltenen Geschenks vereinigte Buxtehude sogar seine Aktivitäten als Dichter und Buchhalter in einem kurzen Dankgedicht, das er in das Rechnungsbuch von 1669 eintrug.

Das Interesse an gelehrtem Kontrapunkt, das Buxtehude in den 1670er Jahren an den Tag legte, gestattet nur einen sehr begrenzten Einblick in seine Geisteswelt. Man wüsste gern viel mehr. Beruhten seine verlorenen sieben Clavier-Suiten „über die Natur oder Eigenschaft der Planeten“ auf den Intervallen und Motiven, die Johannes Kepler in *Harmonices mundi libri V* (1619) jedem Planeten zuwies? In Marcus Meiboms Bibliothek war dieses Buch vorhanden. Wenn Buxtehude an der astronomischen Uhr der Marienkirche vorbeiging, hielt er dann inne im Gedanken an die hier gebotene vorkopernikanische Sicht auf das Universum?

Buxtehude scheint seinen Platz in der Lübecker Gesellschaft problemlos gefunden zu haben. Einerseits galt er als angesehenster Musiker in der Stadt und hatte mit ihren politischen und wirtschaftlichen Führungspersonlichkeiten viel zu tun. Andererseits gehörte er zur vierten Klasse ebendieser Gesellschaft, und die Unterwürfigkeitsfloskeln in seinen Briefen und Widmungen lassen spüren, dass er seine Stelle in der Rangordnung kannte. Die in BuxWV 4 von ihm komponierten Worte des Chorals „Aus meines Herzens

Grunde“ könnten sein eigenes Fühlen gleichmaßen ausgedrückt haben:

„Drauf streck' ich aus mein' Hand,
greif' an das Werk mit Freuden,
dazu mich Gott bescheiden
in mein'n Beruf und Stand.“

Das Wenige, was andere zu Lebzeiten und kurz darauf über ihn schrieben, ergänzt nur unwesentlich das Buxtehude-Bild, das sich aus den erhaltenen Dokumenten ergibt. Der erste, der Notiz von ihm nahm, war ein Däne namens Matthias Schacht, Rektor der Lateinschule in Kerteminde, der 1687 eine handschriftliche Abhandlung *Musicus Danicus eller Danske Sangmestere* verfaßte. Hier erscheint Buxtehudes Name in einer „Bibliotheca musica“, einem Verzeichnis von Autoren theoretischer und praktischer Werke. Die vollständige Eintragung lautet „BUXTEHUDIUS edidit Modulationes funerales sub titulo freudenreicher hinfahrt in fol.“ und bezieht sich auf BuxWV 76, ohne wenigstens den Vornamen des Komponisten anzugeben. Im Druck erschien im folgenden Jahr Hinrich Elmenhorsts Erwähnung „des weitberühmten Lübeckischen *Musicus und Organista* zur Marien-Kirche, Diedericus Buxtehude“ als Direktor der Lübecker Abendmusiken. Wolfgang Caspar Printz verzeichnete ihn 1690 in einer Aufzählung von 74 Namen im Kapitel „Von denen Berühmtesten Musicis, so in dem siebenzehenden Seculo nach Christi Geburth bekannt worden“. Buxtehude gehört zu den wenigen, deren Namen einen kurzen Zusatz erhält: „ein fürtrefflicher Organist imd Componist zu Lübeck in der Marien Kirche“. In seinem *Musicalischen Trichter* von 1706 beschrieb Martin Heinrich Fuhrmann das exakte Dirigieren („der höre einmal den unvergleichlichen Herrn Buxtehuden zu Lübeck musiciren“) und stellte Buxtehudes freie Orgelwerke noch über diejenigen Frescobaldis.

Der im Blick auf die Musik des frühen 18. Jahrhunderts fruchtbarste deutsche Schriftsteller, Johann

Mattheson, war mit Buxtehude persönlich bekannt; erinnert sei an seinen Bericht über die 1703 zusammen mit Händel unternommene Lübeckreise. Zu vermuten ist, daß bei jener Gelegenheit kein großer Meinungsaustausch stattgefunden hat, da Mattheson Buxtehude nicht einmal einen eigenen Eintrag in der *Ehren-Pforte* zugestand, und dies ungeachtet seiner im Artikel über Nicolaus Bruhns geäußerten Anerkennung von Buxtehudes großem Ansehen. Aus Mattheson *Vollkommenem Capell-Meister* erfahren wir immerhin von Buxtehudes verlorener Folge von Clavier-Suiten:

„Buxtehude (Dietrich) der gleichfalls hochgeschätzte, ehemaliger Lübeckischer Organist, hat dergleichen auch mit gutem Beifall seiner Zeit zu Papier gebracht, und unter andern, die Natur oder Eigenschaft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten, artig abgebildet. Es ist Schade, daß von dieses braven Künstlers gründlichen Clavier-Sachen, darin seine meiste Krafft steckte, wenig oder nichts gedruckt ist.“ (II/4, §73)

Der berühmte Musiklexikograph Johann Gottfried Walther kannte Buxtehudes Geburts- und Sterbedatum nicht, obgleich er Abschriften von dessen Orgelmusik direkt durch Buxtehudes Freund Andreas Werckmeister erhalten hatte. Bei den Erkundungen für das *Musicalische Lexicon* erfragte Walther bei dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer neben anderem auch Daten zu Buxtehude. Das Lexikon erschien 1732 ohne diese, demnach war Bokemeyer

außerstande, sie zu beschaffen, obgleich seine Sammlung auch Werke von Buxtehude enthielt. Walthers vollständiger Artikel lautet:

„Buxtehude (*Dietrich*) Organist an der Haupt-Kirche zu S. Marien in Lübeck, ein Sohn Johann Buxtehudens, 32 Jahr lang gewesen Organistens an der S. Olai-Kirche zu zu Helsingör in Dännemarck, hat 2 *Opera à Violino, Violadagamba e Cembalo*, und zwar das letztere Werck an. 1696 zu Hamburg in folio durch den Druck bekannt gemacht. Von seinen vielen und künstlichen Clavier-Stücken ist ausser dem, auf seines Vaters Tod, nebst einem Klag-Liede gesetzten Choral: Mit Fried und Freud ich fahr dahin, etc. meines Wissens sonst nichts im Druck *publicirt* worden.“

Es überrascht daher auch nicht, dass keine Notiz über das Spiel der Viola da gamba vorliegt.

Wenngleich er keinen Platz in Matthesons *Ehren-Pforte* angewiesen bekam, wurde Buxtehude doch geehrt, und zwar sowohl in seinem eigenen Jahrhundert als auch in dem darauffolgenden, und dies in einer Weise, die letzten Endes mehr zu bedeuten hatte als irgendein verbaler Ritterschlag: durch das Abschreiben seiner Werke. Soviel wir auch an weiteren Einzelheiten über sein Leben erfahren möchten – sie wären von nur geringem Wert, wenn wir nicht seine Musik besäßen. Und wir besitzen sie, keineswegs vollständig zwar, doch mehr von ihr und in größerer Breite der Genres als von jedem anderen seiner nord-deutschen Zeitgenossen.



St. Marien: Blick in den Chor-Seitengang mit der Treppe zum Lettner. Vor der Treppe lag der Deckstein zum kircheneigenen Begräbnisgewölbe, in dem Dieterich Buxtehude am 16. Mai 1707 beigesetzt wurde. (vor 1942)

Buxtehudes Förderer

„Er hat auch für die Erhaltung der Advent-Musike in St. Marien in seinem Amte ein lautes Wort geredt.“

Interessante Parallelen ergeben sich, wenn man sich die wirtschaftliche und kulturelle Situation Lübecks zur Zeit Buxtehudes und zu Beginn des 21. Jahrhunderts ansieht.

Finanziell durch den Dreißigjährigen Krieg ausgeblutet und schon länger seiner dominierenden Stellung als Haupt der Hanse beraubt, sah sich Lübeck damals vor der großen Aufgabe einer Umstrukturierung des Handelsbeziehungen nach außen, aber auch der veralteten Organisationen von Handel, Handwerk und Verwaltung im Innern gegenüber. Der sogenannte „Bürgerrezeß“ von 1669 brachte z.B. eine Neuregelung der Machtverhältnisse im Lübecker Rat durch die stärkere Einbeziehung der Bürger gegenüber den alten Patriziergeschlechtern. Da blieb nur wenig Geld, um bedeutende Kulturschaffende mit attraktiven Angeboten nach Lübeck zu locken. Der Staat trat damals nicht als wesentlicher Förderer der Künste auf. Hier waren Initiativen von Privatpersonen gefordert.

Heute ist Lübeck ebenfalls in einem weitgehenden Umstrukturierungsprozess begriffen. Dabei spielt die Entwicklung von Kunst und Kultur, gerade auch im Hinblick auf deren Bedeutung für den Tourismus und als Standortfaktor bei der Ansiedlung neuer Wirtschaftsunternehmen eine immer größere Rolle. Die Frage, inwieweit die Kommune finanziell selbst noch die Förderung der Kultur leisten kann, wird in Zeiten knapper Kassen seit einigen Jahren verstärkt diskutiert. Schon jetzt sind wichtige Projekte fast nur noch mit

zusätzlicher Hilfe von Sponsoren, die es seit alters her in Lübeck erfreulicherweise in größerer Zahl gibt, möglich. Trotzdem soll der Ruf Lübecks als Kulturstadt des Nordens gefestigt und ausgebaut werden und man erhofft sich in vieler Hinsicht positive Auswirkungen auf die Hansestadt.

Dies war in den Zeiten der Neuorientierungen nach dem Dreißigjährigen Krieg nicht anders. Da kam den fortschrittlich denkenden Kaufleuten ein ambitionierter Musiker wie Buxtehude gerade recht. Von dem neuen Marienorganisten mag sich mancher schon bald die Strahlkraft und Außenwirkung versprochen haben, die ja dann spätestens auch um die Jahrhundertwende bezeugt ist. So wie die Größe der Orgeln, hier stand Lübeck z.B. Hamburg um einiges nach – etwas von der wirtschaftlichen Potenz aussagte, so konnte doch die Förderung der „Abendmusiken“, die es in dieser Form sonst nirgendwo gab, etwas über die kulturelle Aufgeschlossenheit und letztlich finanzielle Leistungskraft Lübecks aussagen. Am deutlichsten wurde dies bei den extraordinären Abendmusiken des Jahres 1705, mit der die reichsfreie Hansestadt den Tod von Kaiser Leopold I. und die Inthronisierung Kaiser Josephs I. mit sehr großem finanziellen Aufwand beging. Für Buxtehude war dies am Ende seines Lebens noch einmal die Möglichkeit, seine große Kunst unter Beweis zu stellen. Wie die Lübecker ansonsten mit den Wünschen Buxtehudes in seinen späten Jahren verfahren, wird durch die für ihn sicher ernüchternden

Umstände des Umbaus der großen Marienorgel im Jahre 1704 deutlich. Sein großer Wunsch einer Umgestaltung oder gar eines Neubaus durch Arp Schnitger kam nie zustande. So wurden 1704 nur einige Register hinzugefügt. Für die Vergoldung des Prospektes war aber durchaus Geld vorhanden.

Auch die Finanzierung der Abendmusiken wurde mit der Zeit schwieriger:

Die Euphorie der ersten Jahre, als Buxtehude die Erweiterung der Emporen in St. Marien gelang und für die Abendmusiken etliche neue Instrumente, wie 1685 der berühmte Großbasspommer, angeschafft werden konnten, scheint mit den Jahren etwas abgenommen zu haben. Schon in einem Wochenbucheintrag in der zweiten Woche nach Neujahr 1683 klagt Buxtehude „weil aber solches bey ietzigen schlechten zeiten und sehr geringen wieder vergeltung von der Bürgerschaft meinem Vermögen großen Schaden verursacht, alß sind die H.H. Vorsteher so gütig gewesen, und mit 10 Rtlr. der Kirchen wegen mir herein zu Hülffe gekommen...“.

In einem Brief vom 16.2.1685 wird er gegenüber den Vorstehern der „Dröge“ noch deutlicher: „Ich mag aber nicht ümbhin, meinen Hochgeehrten Herren und Gönnern dienstlich vorzutragen, dass leider von jahren zu jahren die von alters her beliebte Collecte sich immer vermindere, und insonderheit diß Jahr sich dero gestalt vermindert habe, dass auch nicht einmal die adjutanten davon bezahlen können: Muß derowegen tringender noth halber zu meine Großgönstige und Hochgeehrte Herren und Gönnern, alß p.t. Vorwesere der Commercijrenden Zunfften von welchen diese Abendmusique anfangs begehret worden, meine Zuflucht nehmen...“

Buxtehude weist in diesem Brief darauf hin, dass er bei der Umorganisation der Erweiterung der Abendmusiken nur dem Wunsch der Kaufleute entsprochen hat. Nur ein geschickter diplomatischer Schachzug oder Realität? Wir wissen es nicht, müssen aber vermuten, dass sich entweder die wirtschaftlichen Ver-

hältnisse wesentlich verschlechtert haben oder aber die entscheidenden Personen, die Buxtehude in seinen ersten Jahren unterstützt hatten, entweder gestorben waren oder an Einfluss verloren hatten.

Die Tatsache, dass er schon kurz nach seinem Amtsantritt die Erweiterung der Emporen in der Marienkirche auf insgesamt sechs Stück durchsetzen und finanzieren konnte, zeugt von seinem Geschick mit seinen Vorgesetzten und den potentiellen Finanziers dieser Baumaßnahmen. Insbesondere das Thema Umstrukturierung und Erweiterung der Abendmusiken muss die Lübecker überzeugt haben, denn nur mit deren finanzieller Unterstützung war deren Durchführung möglich.

Wer waren nun diese Gönner, die den erfolgreichen Musikorganisator Buxtehude erst möglich machten und sich womöglich im Schein des „weltberühmten Organisten“ sonnten?

Sie kamen insbesondere aus den drei für Buxtehude entscheidenden Bevölkerungsgruppen in Lübeck, der Geistlichkeit, den Ratsherren und den Kaufleuten. Dabei soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass Buxtehude als Organist und Verwaltungsbeamter selbst einem viel niedrigeren Stand, dem vierten, angehörte. Dies war allerdings kein Hinderungsgrund für führende Lübecker Persönlichkeiten durch Patenschaften für die Töchter Buxtehudes ihre Wertschätzung mit ihm zu dokumentieren, auch wenn sie bei den starren Verhaltensregeln der damaligen Zeit sicherlich keinen weiteren gesellschaftlichen Umgang mit ihm pflegten. Unter diesen Paten sind trotzdem sicherlich einige seiner wichtigsten Förderer zu finden.

Die Familie von Matthäus Rodde (1599-1677), Bürgermeister und Direktor an St. Marien, ist ein gutes Beispiel für die engen Verflechtungen innerhalb der Oberschicht Lübecks und deren engen Verbindungen zu Buxtehude. So war seine Frau Patin zu Helena Buxtehude (1669). Seine Kinder Matthäus Rodde junior (1626-1674) und Margarete Catharina Rodde wurden Paten von Anna Sophia (1672). Matthäus Rodde junior

stand den Ambitionen Buxtehudes scheinbar besonders nahe, denn in den Wochenbüchern von 1673 wurde ausdrücklich vermerkt, dass mit seinem Wissen zwei besondere Trompeten für St. Marien gekauft wurden.

Bis zu Roddes Tod 1674 verweist Buxtehude bei vielen Auszahlungen für besondere musikalische Belange, wie z.B. auch Honoraren für durchreisende Sänger, die sich in der Marienkirche hören ließen, auf ihn. Danach werden die Vorsteher nicht mehr namentlich genannt. Vielleicht ein Zeichen der besonderen Verbundenheit von Rodde und Buxtehude.

Ein weiterer Sohn der Familie, Adolf Matthäus Rodde, später selbst Bürgermeister, war verheiratet mit Engel Ritter. Ihr Vater, Johann Ritter, war Bürgermeister und auch Direktor an St. Marien. Sie war Patin zu Maria Engel Buxtehude (1686). Ihre Mutter wiederum hatte schon 1678 die Patenschaft zu Anna Sophia zusammen mit den Geschwistern Rodde übernommen. Für die Hochzeit von Ritters Tochter Anna Margaretha hat Buxtehude 1675 die Aria *Gestreuet mit Blumen* BuxWV 118 verfasst. Johann Ritter selbst widmete Buxtehude seine zweite Sonatensammlung, was als Indiz für dessen großzügige Förderung Buxtehudes spricht.

Im Hause Rodde zum Kaufmann ausgebildet wurde der spätere Bürgermeister Peter Hinrich Tesdorpf (1648-1723). Wie Rodde auch, scheint er für die Musik eine besondere Liebe entwickelt und Buxtehude scheint in ihm einen „Bewunderer und aechten Freund“ gehabt zu haben. (Tesdorpf S. 45). Ein Enkel, der Pastor Meno Nicolaus Carstens, berichtet: „Er hat ihm in seiner Kunst dafür reiflich gedanket, wie denn der Herr Großvater es des öfteren laut gepriesen hat, dass der seel. Buxtehude in der Innbrunst seiner Compositiones es wohl verstanden habe, ihn die himmlische Seeligkeit vorahnen zu lassen. Er hat auch für die Erhaltung der Advent-Musike in St. Marien in seinem Amte ein lautes Wort geredt.“ (Tesdorpf S. 45). Dies war für Buxtehude sicherlich eine große Hilfe, wenn-

gleich Tesdorpf erst 1703 Ratsherr und lange nach Buxtehudes Tod 1715 die Bürgermeisterwürde, und damit große Einflussmöglichkeiten, erhielt. Zuvor hatte er als Kaufmann Karriere gemacht. Zunächst gründete er 1677 ein eigenes Geschäft. Bedingung dafür war der Eintritt in eines der bürgerlichen Kollegien. Tesdorpf entschied sich für das Schonenfahrerkollegium, trat aber noch im gleichen Jahr auch den Stockholmfahrern bei. Sein Geschäft, das sich hauptsächlich dem Weinhandel widmete, betrieb er zusammen mit den Teilhabern de la Fontaine und Voß und konnte schon bald expandieren. Im Laufe der Jahre zogen sich seine Geschäftspartner zurück und Tesdorpf wurde schließlich alleiniger Eigentümer des noch heute existierenden Betriebes. Seine Menschlichkeit und christlich geprägte Fürsorge im Umgang mit den Mitmenschen ist mehrfach belegt und dürfte auch Buxtehude so manches Mal geholfen haben. Vielleicht war es ja der Ratsherr Tesdorpf, der am Entstehen der aufwändigen „extraordinären Abendmusiken“ im Jahre 1705 besonderen Anteil hatte.

Für die ersten Jahre in Lübeck wird für Buxtehude sicherlich sein Verhältnis zu Superintendent Meno Hanneken von erheblicher Bedeutung gewesen sein. Hanneken, am 1.3.1595 in Blexen als Sohn des dortigen Pastors geboren, war u.a. Professor der Theologie, bevor er seit 1646 in Lübeck, also noch zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, dem Ziel der Wahrung der Lutherischen Lehre allergrößte Bedeutung zumaß. Als er am 17.2.1671 starb, schrieb Buxtehude seine kontrapunktischen Bearbeitungen zu „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ für ihn. Mag dies noch als Amtspflicht gewertet werden können, so weist der Kanon *Divertissons nous*, den Buxtehude in das Stammbuch von Hanneken eintrug, auf eine persönlichere Beziehung hin. Buxtehudes Pläne einer Neuordnung der Abendmusiken und der damit einhergehenden Erweiterung der Emporenanzahl wird sicherlich nur mit Zustimmung Hannekens möglich gewesen sein. In diesem Zusammenhang sei auf die Namen Jeronymus Moller

und Peter Harcks hingewiesen, die sich laut Wilhelm Stahl an den beiden am weitesten nach Osten ragenden Emporen befanden. Buxtehude konnte also schon recht bald nach seiner Ankunft auch einzelne Personen von seinen Ideen begeistern, so dass diese die sicherlich beträchtlichen Summen zur Errichtung ganzer Emporen übernahmen. Leider wissen wir nichts Genaueres über diese beiden Personen. Es ist aber zu vermuten, dass es sich um reiche Kaufleute handelte.

Von zwei weiteren bedeutenden Kaufleuten im damaligen Lübeck sind uns aber die Namen bekannt. So gehörte Thomas Fredenhagen (25.10.1627-20.4.1709) zu den wenigen Persönlichkeiten, die nach dem Dreißigjährigen Krieg der Lübecker Wirtschaft neue Impulse gaben. Unter anderem setzte er sich für die Aufhebung der mittelalterlichen Zunftstruktur ein. Der zu seiner Zeit wohl reichste Lübecker wurde 1692 in den Rat gewählt und ist vor allem durch seine großzügige Stiftung des nach ihm benannten prunkvollen Barockaltars von Th. Quel-Linus aus dem Jahre 1697 für die Marienkirche bekannt geblieben. Sicher wird der fortschrittliche Fredenhagen die ambitionierten Pläne Buxtehudes, die ja eine positive Außenwirkung weit über Lübeck hinaus versprachen, unterstützt haben. Für die Einweihung des Fredenhagen-Altars hat Buxtehude eine heute verlorene, aber mit drei Chören u.a. mit Trompeten und Pauken groß besetzte Musik komponiert.

Eine Verbindung zu dem bedeutenden Bürgermeister David Gloxin (16.3.1597-26.2.1671) ist durch

eine Patenschaft von dessen Frau Anna zu Helena Elisabeth Buxtehude (1670) belegt. Gloxin hatte in Wittenberg und Rostock Jura studiert und wurde schließlich 1642 Syndikus der Hansestadt Lübeck. Im Namen Lübecks hatte er verschiedene Verhandlungen u.a. im Zusammenhang mit den Neuregelungen der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im Deutschen Reich zu führen und zeichnete sich durch besonderes Geschick aus, was ihm u.a. 1654 die Ernennung zum kaiserlichen Rat einbrachte. Ihm ist auch maßgeblich die Überwindung der wirtschaftlichen Schwierigkeiten Lübecks nach dem Dreißigjährigen Krieg zu danken. Außerdem war er treibende Kraft in der Durchsetzung des „Bürgerrezesses“. Seit 1669 war er auch Vorsteher der St. Marienkirche.

Zu fragen ist, warum Buxtehude im Laufe der Jahre immer größere Mühe hatte, das Geld zur Finanzierung der Abendmusiken von den Kaufleuten zu bekommen. Wichtige Förderer wie Matthäus Rodde junior oder David Gloxin sind schon in den frühen 70er Jahren des 17. Jahrhunderts verstorben. Vielleicht sank damit auch das Interesse an einer weitgehenden Förderung Buxtehudes. Letztendlich scheint es auch hier eine Parallele zu den heutigen Verhältnissen zu geben. Vieles gerade in der kulturellen Entwicklung hängt von dem Verständnis und guten Willen der Entscheidungsträger ab. Läßt dieses Verständnis oder der gute Wille zu wünschen übrig, können selbst charismatische Persönlichkeiten wie Buxtehude ihre Ziele nur unter großen Mühen verwirklichen.

Literatur

Tesdorpf, Oscar L., *Die Geschichte des Tesdorpf'schen Geschlechts bis 1920*. Eigenverlag, 1921

zu Fredenhagen: NDB, Bd. 5, S. 387

zu Hanneken: ADB, Bd.10, S. 521-22

Anfänge der Buxtehude-Rezeption

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Rezeptionsgeschichte Buxtehudes anhand ausgewählter Beispiele im Bereich von Notenausgaben, Musikschrifttum, Musik-Ausstellungen, Repertoire in Orgelkonzerten und mit Orgelbau in Deutschland, nicht ohne einen Blick ins benachbarte Frankreich zu werfen. Die zeitliche Begrenzung für diese Betrachtung wurde mit dem Ende der 1920er Jahre gezogen.

Nimmt man die Ausgaben Buxtehudescher Werke als Maßstab für die Rezeptionsgeschichte, so konzentrierte sich das Interesse lange nur auf die Orgelwerke. Erst kurz nach 1900 wurden größere Teile des Kantaten- und Instrumentalwerks in Denkmälerausgaben erschlossen.

Eine Reihe von Orgelwerken Buxtehudes war bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im Druck erhältlich. Eine der frühesten Ausgaben erschien 1839 mit der *Toccata und Fuge in F*, BuxWV 157, im Rahmen der Reihe *Musica Sacra*. Deutlich wird hier das Bestreben des Herausgebers, die „besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel“ durch Publikation bekannt zu machen und im Sinne des Historismus – zunächst wohl eher unter musealen Blickwinkel – ein Interesse für alte Musik zu wecken.

Gotthilf Wilhelm Körner (1809-1865) hingegen, der 1838 in Erfurt einen eigenen Musikverlag gründete, bediente den steigenden Bedarf an Gebrauchsliteratur für Orgel mit zahlreichen Sammlungen, in die er neben zeitgenössischen Werken auch alte Meister aufnahm. In der Sammlung „Orgel-Freund“ erschienen 1841 das Choralvorspiel *Nun lob mein Seel*, BuxWV 214, sowie die zur *Toccata in F*, BuxWV 157, gehörende Fuge. Körners Sammlungen fanden weite Verbreitung, gefördert

durch Publikationshinweise und Besprechungen in Fachzeitschriften, wie in der von ihm ab 1843 herausgegebenen *Urania*. Der mit Körner zusammen arbeitende August Gottfried Ritter veröffentlichte 1845 in Band II der Sammlung *Die Kunst des Orgelspiels* die *Fuge in E* aus BuxWV 141. Am umfangreichsten ist die Ausgabe mit 14 Choralbearbeitungen von S.W. Dehn nach einer Handschrift Johann Gottfried Walthers, die 1856 bei Peters erschien.

Eine Zunahme von Editionen ist in den späten 1870er Jahren zu verzeichnen. Zurückzuführen ist dies auf Philipp Spittas Bachbiographie, deren erster Band 1873 erschien und in dem Spitta auf gut 50 Seiten auf die Bedeutung Buxtehudes für Bach eingeht.

Bevor Spitta in den Jahren 1876 und 1877 als Folge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Bach und Buxtehude seine zweibändige Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes vorlegte, kamen ihm im Jahr 1875 Alexander Wilhelm Gottschalg und Hermann Kretzschmar mit der Veröffentlichung von Einzelwerken zuvor. Gottschalg publizierte zwei *Präludien* in e und g in seinem Repertorium und Hermann Kretzschmar gab die *Präludien* in e (BuxWV 142 und 143) und d (BuxWV 140) heraus. Aus dieser Zusammenstellung wird deutlich, dass durch die Ausgabe Dehns die choralgebundenen Werke bis zur Ausgabe Spittas zahlenmäßig überwogen.

Als erste Gesamtausgabe der damals bekannten und gesicherten Werke markiert Spittas Ausgabe einen Wendepunkt in der Editionspraxis der Orgelwerke Buxtehudes mit dem Bemühen um enzyklopädische Vollständigkeit. Max Seiffert (1868-1948) unterzog diese Ausgabe 1903/04 einer Revision.

Spittas Bachbiographie forderte zu einer stärkeren musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Buxtehude heraus. Den Beginn machen die an selber Stelle veröffentlichten Aufsätze von Robert Eitner „Cantaten aus dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhundert“ und des Lübecker Musikbibliothekars Carl Stiehl (1826-1911) „Die Musikabtheilung in Lübeck“ aus dem Jahr 1884. Stiehl veröffentlichte 1886 ferner eine kleine Schrift mit dem Titel *Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck*, noch im selben Jahr einen Aufsatz zur Familie Düben und den Handschriften der Dübensammlung und im Jahr 1887 sein *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, das in Leipzig erschien.

Durch den Verlagsort Lübeck eher von lokaler Bedeutung sind die Beiträge des Lübecker Marienorganisten Hermann Jimmerthal (1809-1886) *Mittheilungen über Dietrich Buxtehude und die ehemaligen Abendmusiken der St. Marien-Kirche in Lübeck* aus dem Jahr 1877 und Stiehls *Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck* aus dem Jahr 1891. Sie zeugen jedoch von einem erwachenden, mitunter lokalpatriotischem, Interesse an der Musikgeschichte der Stadt Lübeck.

Der in Tabulatur geschriebene teilautographe Kantatenband Mus A 373 der Lübecker Stadtbibliothek, Originaldrucke von Textheften zu Abendmusiken und im Druck erschienene Hochzeitsarien sowie historische Musikinstrumente aus dem Bestand des Lübecker Museums machten diese Objekte zu gefragten Exponaten von Musikausstellungen auch außerhalb der Hansestadt. In Wien wurde anlässlich der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen unter anderen Exponaten Lübecker Provenienz die Kantate *Lauda Sion Salvatorem*, BuxWV 68 , gezeigt. Die Berliner Musikausstellung zur Errichtung eines Richard-Wagner-Denkmal im Jahr 1898 wurde unter anderem mit dem Kantatenband Mus A 373, der 1675 gedruckten Hochzeitsarie *Gestreuet mit Blumen*, BuxWV 118, Abschriften der 24-stimmigen Motette *Benedicam Dominum*, BuxWV 113 und des Kyrie aus der *Missa bre-*

vis, BuxWV 114 , sowie mit Musikinstrumenten aus dem Lübecker Museum bestückt. Carl Stiehl berichtete zufrieden dem Lübecker Senat: „In wohlverschlossenen Glaskästen ruhten hier Buxtehude's in deutscher Tabulatur geschriebene 20 Cantaten, die in Fachkreisen beachtliches Aufsehen erregten und die übrigens allseits als werthvoll erkannten Einsendungen. Die Wände zierten die von dem hiesigen Museum hergeliehenen Instrumente, unter denen als Curiosum eine mit Trompetenmundstück versehene Geige hervorragte.“

Mit der Herausgabe der Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo durch Stiehl in der Reihe *Denkmäler deutscher Tonkunst* wurde zum ersten Mal Buxtehudes instrumentale Ensemblesmusik erschlossen. Im selben Jahr erschienen in der gleichen Reihe, herausgegeben durch Seiffert, ein Teil der Kirchenkantaten. Eine im Vergleich hierzu größere Menge an Kantaten wurde durch die Ausgabe des Ugrino-Verlages zugänglich, der ab 1925 zunächst mit der Herausgabe der Solokantaten begann.

Durch das Erscheinen der Buxtehude-Monografie von André Pirro im Jahr 1913 wurde das Interesse an Buxtehudes Musik auch in Frankreich geweckt. Wie in Deutschland stand auch in Frankreich die Orgelmusik des Lübecker Marienorganisten im Vordergrund. Der Pariser Organist Charles Tournemire (1870-1939) schrieb 1915 ein Vorwort zu einer praktischen, mit Interpretationshinweisen versehenen Buxtehude-Ausgabe, die jedoch erst 1923 erschien. Als Interpret und Herausgeber ging ihm Alexandre Guilmant (1837-1911) voran, der schon ab 1879 im Palais de Trocadéro an der Cavallé-Orgel im Rahmen historischer Konzerte u.a. Werke von Buxtehude spielte. Folge dieser Konzerte waren Notenausgaben, die Guilmant unter dem Titel *Concert historiques d'Orgue* in den Jahren 1892-97 herausgab. Die Reihe vereinigte Werke verschiedenster Provenienz und Epochen, von Gabrieli bis Mendelssohn, darunter Werke Buxtehudes.

In ähnlicher Funktion als Interpret, Herausgeber und Lehrer war Karl Straube (1873-1950) in Deutsch-

land tätig. Ab 1895 lassen sich Aufführungen von Orgelwerken Buxtehudes in den Konzertprogrammen Straubes nachweisen. In den letzten fünf Jahren des 19. Jahrhunderts spielte Straube in der Berliner Garnisonskirche, in der Frankfurter Paulskirche und im Kaimsaal in München „historische Konzerte,“ in denen auf dem Programm ausschließlich oder hauptsächlich Werke alter Meister standen. Das Spektrum reichte von Byrd, Scheidt, Dandrieu über Froberger, Frescobaldi, Muffat und Buxtehude, und unter Einbeziehung des 19. Jahrhunderts bis Liszt, Rheinberger und Reimann. Buxtehude taucht in Straubes Konzertrepertoire an markanten Punkten auf, wie z.B. bei der Einweihung der Orgel der Breslauer Jahrhunderthalle am 24. September 1913, zu der er Max Regers *Introduktion, Passacaglia und Fuge* op. 127 uraufführte, aber auch Werke von Byrd, Zipoli, Pachelbel, Liszt und Franck interpretierte. In dem Breslauer Konzert, das am 8. November desselben Jahres in der Berliner Garnionskirche wiederholt wurde, spielte Straube von Buxtehude *Präludium und Fuge in fis*, BuxWV 146. Als Thomasorganist in Leipzig gestaltete Straube die Motteten an der Thomaskirche zunächst nur als Organist und später als Kantor mit dem Thomanerchor aus. In die durch Programmzettelsammlungen dokumentierten Jahre zwischen 1903 und 1914 fallen bis zu vier Aufführungen Buxtehudescher Orgelmusik pro Jahr. Als Lehrer am Konservatorium für Musik nahm Straube eher marginal Buxtehudes Musik in den Lehrkanon auf. Für 1909 und 1913 sind Aufführungen der *Passacaglia* BuxWV 161 in einem Vortragsabend und einer Prüfung dokumentiert. Am häufigsten spielte Straube die drei Ostinato-Werke (die beiden Ciaconnen und die Passacaglia), angeführt von der *Passacaglia* BuxWV 161, ferner das *Präludium in fis*, BuxWV 146, ein nicht näher spezifizierbares *Präludium in g* sowie die Choralphantasie *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BuxWV 223. Als Herausgeber der Sammlungen *Alte Meister des Orgelspiels* (1904) und *Choralvorspiele alter Meister* (1907) bereitete Straube den Boden für die Popularisierung alter Musik. In dem

Band *Alte Meister des Orgelspiels* nahm er Buxtehudes *Präludium und Fuge in fis*, BuxWV 146, sowie die *Ciacconna in e*, BuxWV 160, und in die Sammlung der Choralvorspiele die Bearbeitungen über *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BuxWV 180, und *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BuxWV 223, auf.

In Lübeck wurde das Erbe Buxtehudes durch seine Nachfolger an St. Marien, Hermann Jimmerthal und Karl Lichtwark (1859–1931) gepflegt. Jimmerthals Interesse für Buxtehude wurde stark durch die Korrespondenz mit Philipp Spitta angeregt, die dieser mit dem Bibliothekar der Stadtbibliothek Wilhelm Mantels (1816–1879) und mit Jimmerthal aufnahm, um im Rahmen seiner Arbeiten an der Bach-Biographie Informationen über Buxtehude zu erhalten. Da Jimmerthal wie schon Buxtehude gleichzeitig Werkmeister an St. Marien und somit verantwortlich für die Buch- und Geschäftsführung war und sich intensiv mit den Archivalien der Kirche befasste, konnte er Spitta mit Informationen zur Musikgeschichte St. Mariens und mit einer Probe der Handschrift Buxtehudes versorgen. Über Mantels ließ Jimmerthal nachfragen, welche der Kantaten aus dem Lübecker Kantatenband es wert seien, aufgeführt zu werden. Spitta besorgte für die Stadtbibliothek eine Abschrift von sieben Kantaten dieses Bandes, von denen für drei dieser Kantaten handschriftliches Aufführungsmaterial aus dem Nachlass Jimmerthals erhalten ist. Der eingangs erwähnte Artikel Jimmerthals über Buxtehude und die Abendmusiken aus dem Jahr 1877 steht in engem Zusammenhang mit Spittas Recherche. In welchem Licht Jimmerthal seinen Vorgänger Buxtehude betrachtet, erhellen seine den Aufsatz einleitenden Worte:

„Um Bach's Kunstentwicklung zur klaren Anschauung und Würdigung zu bringen, war es nöthig auf seine Vorgänger, deren Leistungen und ihre individuelle Stellung zur Kunst zurückzugehen, und diese in ihrer Eigenthümlichkeit, als den Quell, aus welchem Bach zunächst schöpfen konnte, eingehen zu beleuchten. Denn so wenig wie Beethoven zu seiner universel-

len Größe hätte gelangen können, wäre ihm aller Einfluß seiner vorangegangenen Meister entzogen gewesen, so wenig konnte ein Riesentalent wie Bach seiner Vorgänger ganz entbehren. Und unter diesen tritt uns als Hervorragendster eine Persönlichkeit [Buxtehude] entgegen, deren Name seit fast zwei Jahrhunderten beinahe der Vergessenheit anheim gefallen und nur von Wenigen gekannt und gewürdigt, nun aber durch Spitta's Verdienst wieder an's Licht gezogen und auf seinen ihm zukommenden Ehrenplatz gestellt worden ist."

Zwar fand auf diese Weise Buxtehudes Schaffen eine ideelle Würdigung in Lübeck, im Repertoire Jimmerthals fand dies jedoch kaum Niederschlag. Obwohl sich in Jimmerthals Nachlass eigene Abschriften der *Präludien* BuxWV 139, 149 und 151 befanden, er die Ausgaben Dehns, Kretzschmars und Spittas besaß, führte er erst im Jahr des Erscheinens seines Artikels (1877) und damit erstmalig seit seiner Anstellung an St. Marien im Jahr 1845 ein unspezifiziertes *Präludium und Fuge* in zwei Konzerten auf. Im zweiten dieser beiden Konzerte kam es auch zur Aufführung dreier Kantaten aus dem Lübecker Kantatenband: *Bedenke, Mensch, das Ende* (BuxWV 9), *Herzlich lieb, habe ich dich, o Herr* (BuxWV 41) und *Wo soll ich fliehen hin* (BuxWV 112). Damit scheint das Interesse des 68-jährigen Jimmerthal an weiteren Aufführungen der Musik Buxtehudes erloschen gewesen zu sein.

Jimmerthals Nachfolger an St. Marien, Karl Lichtwark, hingegen wandte sich ab 1895 fast jährlich der Orgelmusik Buxtehudes zu. Im Vergleich zu anderen aufgeführten Werken aus der Zeit vor Bach nehmen die Orgelwerke Buxtehudes den breitesten Raum ein. Ähnlich wie bei Straube blieb das Repertoire auch bei Lichtwark auf nur wenige Stücke beschränkt: die *Ciacconen* (BuxWV 159 und 160), die *Pasacaglia* (BuxWV 161), das *Präludium in g* (BuxWV 149) und auf die Choralfantasie über *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BuxWV 223.)

Mit der Anstellung Walter Krafts (1905-1977) als Lübecker Marienorganist im Jahr 1929 verschob sich das dort aufgeführte Orgelrepertoire zugunsten alter

wie auch neuer Musik. Krafts Interesse galt daher der Wiederherstellung der historischen kleinen oder Totentanz-Orgel, die 1925 auf der Hamburg-Lübecker Organistentagung ins Blickfeld der Öffentlichkeit geriet. Dort äußerte Ramin die Hoffnung, dass Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts „wieder Allgemeingut aller kirchenmusikalisch überhaupt eindrucksfähigen Menschen werde.“ Mit der Anstellung des jungen Walter Kraft wurde diese Hoffnung Wirklichkeit wie auch der Wunsch Ramins, „daß die elementaren Erschütterungen, welche die Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts mit sich bringt, nicht ohne Einwirkung auf die kompositorischen Begabungen unserer Zeit bleiben werden.“ Kraft komponierte durch die barocke Musikkultur und den Raum von St. Marien inspirierte Werke und spielte auf der kleinen Orgel weit mehr Orgelkonzerte als dies seine beiden Vorgänger taten. Der Lübecker Musikhistoriker und Organist Wilhelm Stahl (1872-1953) umriss die Qualitäten und die Bedeutung der Totentanz-Orgel mit den Worten „Die Totentanzorgel ist nicht nur ein Instrument von hohem geschichtlichem Wert, sondern hat auch für die praktische Musikpflege der Gegenwart die größte Bedeutung. Durch den Reichtum ihrer Disposition, besonders durch die vollständige Besetzung des Pedals ermöglicht sie eine allen Anforderungen entsprechende stilgerechte Wiedergabe der alten, heute stark in den Vordergrund gerückten Orgelmusik.“

Aus der Zusammenstellung wird deutlich, dass zu Beginn der 20. Jahrhunderts Protagonisten des Orgelspiels wie Straube, Ramin und später Kraft ein Lanze für Buxtehudes Orgelmusik brachen und durch praktische Ausgaben ab den 1930er Jahren auch das Kantatenschaffen seinen Platz im Musikleben finden konnte. Andere Bereiche, wie die Werke für Cembalo und das Kammermusikschaffen sowie besondere Aspekte der Aufführungspraxis (Besetzungsfragen, Stimmtonhöhe, Temperatur), wurden erst sehr viel später wahrgenommen oder gewinnen erst seit wenigen Jahren an Relevanz.



*Der Lettner in der St. Marien-Kirche wurde noch im 20. Jahrhundert als Chorempore genutzt.
(vor 1942)*

*Nur wenige andere Komponisten haben einen
solchen Sinn für das Wesen der Orgel und
verstehen es, ihre Wirkungsmöglichkeiten so
künstlerisch vollendet auszunutzen, wie er.
Selbst Bach kommt dabei zu kurz.*

Finn Viderø

(dänischer Organist und Komponist, 1906-1987)

Die Buxtehude-Preisträger 1951-2007

Anlässlich der 700-Jahrfeier der St. Marienkirche 1951 und in Anerkennung der geschichtlichen, bis in die Gegenwart fortwirkenden Lübecker Kirchenmusik hat die Hansestadt Lübeck den Buxtehude-Preis für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik gestiftet. Der Preis wurde bisher verliehen an:

- 1951 Hugo Distler, Komponist, Lübeck/Stuttgart (1908-1942; posthum)
- 1952 Johann Nepomuk David, Komponist, Stuttgart (1895-1977)
- 1955 Ernst Pepping, Komponist, Berlin (1901-1981)
- 1957 Eberhard Wenzel, Komponist und Kirchenmusiker, Halle/S. (1896-1982)
- 1963 Oskar Söhngen, Musikwissenschaftler, Berlin (1900-1983)
Carl-Allan Moberg, Musikwissenschaftler, Uppsala (1896-1978)
- 1969 Bruno Grusnick, Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler, Lübeck (1900-1992)
Walter Kraft, Kirchenmusiker und Komponist, Lübeck (1905-1982)
- 1972 Søren Sørensen, Musikwissenschaftler, Aarhus (*1920)
- 1975 Marie-Claire Alain, Organistin, Paris (*1926)
- 1978 Georg Karstädt, Musikwissenschaftler, Lübeck (1903-1990)
- 1981 Edith Mathis, Sängerin, Weinhelden (*1938)
- 1984 Musica Antiqua Köln und Reinhard Goebel, Interpreten, Köln
- 1987 Sven-David Sandström, Komponist, Stockholm (*1942)
- 1990 Kerala Snyder, Musikwissenschaftlerin und Organistin, New Haven (*1936)
- 1994 Sir John Eliot Gardiner, Dirigent, Ashmore/Salesbury (*1943)
- 2000 Cantus Cölln und Konrad Junghänel, Interpreten, Brühl
- 2007 Jürgen Ahrend, Orgelbaumeister, Leer-Loga (*1930)

Zum Lobe der Musik

*Man saget, daß ein alter Brauch
Gewest sei bei den Griechen,
Mit Musizirn zu pflegen auch
Der Kranken und der Siechen.
Damit erfrisch' ihr Herz und Mut,
Das sonst Artzenei nicht tut.
O Musica, du edle Kunst,
Bist würdig aller Ehr und Gunst.*

*Ich weiß nicht zu sagen, wieviel Gut
In Musica ist verborgen.
Gott und Menschen sie gefallen tut,
Music vertreibt die Sorgen.
Music vertreibt die Traurigkeit,
Music den Geist verneuet,
Music macht Lust und kürzt die Zeit
Und ewig uns erfreuet.*

*Music lieb ich, so lang ich leb
Und fröhlich meine Stimm erheb
Und sing: O Music, Himmelskunst,
Du bist wert aller Ehr und Gunst.*

Gabriel Voigtländer

Erster Theil allerhand Oden und Lieder, Sorø 1642



*Johann Caspar Ulich: Trauergedicht auf Dieterich Buxtehude, 1707
(Kriegsverlust)*

*Zollen wir also Buxtehude unseren Tribut,
einem Giganten zwischen den beiden
Giganten Schütz und Bach, der zu lange als
Zwerg angesehen worden ist! Lasst uns die
Musik dieses großen Komponisten verteidigen,
der vor 300 Jahren verstarb. Wir müssen noch
viel über seinen Stil und die Interpretation
seiner Musik lernen. Immerhin hielt der große
Bach so viel von ihm, dass er seine Reise
zu Buxtehude nach Lübeck auf vier Monate
ausdehnte, obwohl ihm nur vier Wochen
Urlaub erteilt worden waren!*

Ton Koopman
(Organist, Cembalist und Dirigent, Amsterdam)

Die unverbhoffte
stille Abend=MUSIQUE,

Welche
Der Wohl=Edle / Groß=Achtbare
und Weltberühmte

Hr. Diederich

Burtebude /

Unvergleichlicher MUSICUS und COMPONISTE,
Wohlverdienter 38. jähriger Organist und Werck-
meister der Haupt-Kirchen zu St. Marien/
in LUBECK /

Den 16. Maji, 1707. zum letztenmahl præsente-
mit trauriger Feder bemerket

J. C. ULICH.

LUBECK / druckt Samuel Struck.

Abbildung 11: Titelblatt des Trauergedichtes von Johann Kaspar Ulich auf den Tod Dietrich Burtebudes (zu S. 30)

Quellen

Fritzsche (S. 55): zit. nach Willibald Gurlitt, „Der Kur-sächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche“, in: Hellmuth Osthoff u.a. (Hg.), *Festschrift Arnold Sche-ring zum 60. Geburtstag*, Berlin 1937, S. 112.

Praetorius (S. 54): Michael Praetorius, *Syntagma musicum II: De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck hg. von Willibald Gurlitt, Kassel u.a. 1958, S. 84f.

Rist (S. 40): zit. nach Karl Otto Conrady, *Das große deutsche Gedichtbuch*, Kronberg/Ts. 1977, S.104f.

Tesdorpf (S. 42): zit. nach Oscar L. Tesdorpf, *Die Geschichte des Tesdorpf'schen Geschlechts bis 1920*, Heidehaus 1921, S. 45.

Viderø (S. 154): zit. nach Niels Friis, *Buxtehude, den store Dansker*, Kopenhagen 1945, S. 64 (orig. dänisch).

Voigtländer (S. 156): zit. nach Johann Hennings, *Musikgeschichte Lübecks I: Weltliche Musik*, Kassel 1951, S. 68.

Alle übrigen Texte sind Originalbeiträge für die vorlie-gende Veröffentlichung.

Die Orthographie der barocken Quellen wurden z.T. gemäßigt modernisiert.

Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angege-ben, von Dorothea Schröder.

Abbildungsnachweise

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck: 34, 38, 39, 41, 47, 53, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 96, 98, 100, 118, 131, 132, 133, 144, 153, 157

Bibliothek der Hansestadt Lübeck: 23, 48, 90, 97, 142, 159

Commerzbibliothek der Handelskammer Hamburg (Foto: Dorothea Schröder): 16

Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Foto: Ulf Grapenthin): 94

Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar: 134

Dorothea Schröder, Cuxhaven: 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 85

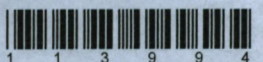
Archiv Dorothea Schröder: 56

Michael Maul, Weimar: 139

Mats Hultkvist, Helsingborg: 32

Archiv Theo Jellema, Leeuwarden: 89

DIS-Danmark



1 1 3 9 9 4