Leseprobe © Verlag Ludwig

Konrad Küster

ARP SCHNITGER

Leseprobe © Verlag Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig

Konrad Küster

ARP SCHNITGER

Orgelbauer – Klangarchitekt – Vordenker

1648–1719

Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des
Deutschen Bundestages

sowie von der Behörde für Kultur und Medien
der Freien und Hansestadt Hamburg.

Mit Unterstützung durch:
Evangelisch-lutherische Landeskirche Hannovers
Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Evangelisch-Lutherische Kirche in Oldenburg
Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.
Rotary Club Hamburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://portal.dnb.de abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2019 Verlag Ludwig
Holtenauer Straße 141
24118 Kiel
Tel.: 0431-85464
Fax: 0431-8058305
info@verlag-ludwig.de
www.verlag-ludwig.de

Titelbild: Schnitger-Orgel in Hamburg-Neuenfelde, Foto: Konrad Küster

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-86935-358-6

Leseprobe © Verlag Ludwig

Inhalt

Vorwort ... 7

1 Herkunft und Hintergrund
Geboren 1648 an der Nordsee ... 11
Orgeltraditionen im Nordseeraum ... 12
Orgelbau im Dreißigjährigen Krieg ... 17
Der Rückstand im Oldenburger Land ... 21
Wege zum Orgelbauer-Beruf: Siwert Meijers Berichte und anderes ... 23
Technik: Was hat Schnitger bei Hueß gelernt – und was nicht? ... 29

2 Kreise um Stade und Hamburg: Frühe Selbstständigkeit
Selbstständigkeit in Stade ab 1677 ... 33
Schnitger verlässt Stade: Die Orgeln in Cappel und Lüdingworth ... 38
Hamburg ab 1682: Ein verpflichtendes Erbe ... 45
Schnitgers Regionen und die Frage der Konkurrenz ... 50
Technik: Alt und Neu: Wege zur »Schnitger-Orgel« der 1680er-Jahre ... 54

3 In der Provinz Groningen
Kreise um die Martinikerk ... 65
Schnitger und die Orgelkultur der niederländischen Reformierten ... 68
Orgeln in den »Ommelanden« ... 72

4 Internationales Wirken
Magdeburg oder: die große Orgel ohne Rückpositiv ... 77
Technik: Magdeburg, Bremen, Buxtehude ... 81
Technik: Oldenburgische Alternativen ... 89
Omnipräsenz um 1700: Werkstattorganisation und Gesellen ... 101

Leseprobe © Verlag Ludwig

Arbeitsabläufe im Detail: Die Jahre 1697/98 107
Territoriale Privilegien und das Wirken ehemaliger Mitarbeiter 121

5 Schnitgers Spätwerk
Technik: Postludium in Berlin 125
Rückzug an die Küste: Zwischen Fryslân und Flensburg 131
Die große Unbekannte: Schnitgers Ideen nach 1703 136
Technik: Die Pellwormer Orgel als Schlüsselwerk 144
Die Orgeln in Rendsburg und Ochsenwerder 151
Technik: Stumme Pfeifen als Wege zu Schnitgers untergegangenen späten Orgeln 159
Magdeburger Folgen: Prospektaufbau im Wandel 161

6 Musik an Schnitgers Orgeln
Norddeutsche Orgelkultur und die Wandlungen von Musik und Liturgie 169
Schnitgers Orgeln und die Ensemblemusik 178
Komponierende Organisten an Schnitgers Orgeln 183
Spiel nach Noten: Zwei Orgel-Repertoires 189

7 Erinnern – Wiederentdecken – Bewahren
Einbußen am Œuvre Schnitgers 193
Wege zu Schnitger:
Die »Orgelbewegung« und ihr Auftakt im 19. Jahrhundert 195
Im 21. Jahrhundert: Schnitgers Orgeln und der Klimawandel 205

Anhang
Anhang I: Schnitgers erhaltene Orgeln 209
Anhang II: Komponisten an Schnitgers Orgeln 215
Verzeichnis der zitierten Literatur 217
Register der erwähnten Orgeln 225
Register der erwähnten Personen 228
Bildnachweis 231

Karte: Die Orgeln Arp Schnitgers heute

Leseprobe © Verlag Ludwig

Vorwort

Eigentlich ist es schon kompliziert genug, ein Buch über Musik zu lesen: Ohne eine Vorstellung davon, wie sie klingt, bleibt die schönste Darstellung unverständlich. Die Herausforderungen vergrößern sich noch, wenn im Zentrum des Buches der Schöpfer von Musikinstrumenten steht. Denn der bloße Klang eines Instruments lässt sich nicht erzählen; man braucht Musik, um ihn zu erleben – und so wird die Entfernung zwischen dem Thema des Buches und dem Text noch größer.

Und: Selbst wenn man von Instrumentenbauern etwas Musikalisches erwartet, muss man sich auf etwas völlig anderes einstellen als bei einem Komponisten. Instrumentenbau ist in jedem Fall ein hochspezialisiertes Handwerk, Orgelbau erst recht: eine Branche, die (weil Orgeln groß und teuer sind) konjunkturabhängig ist. Orgelbau ist daher nichts, was sich als »freie« Kunst entfalten kann: Das, was der Instrumentenbauer leistet, ist hochgradig von spezifischen Wünschen der Kunden abhängig, von deren materiellen Möglichkeiten, den jeweils aktuellen gottesdienstlichen Praktiken und von den architektonisch-akustischen Gegebenheiten eines Raumes. Wer sich mit einem Orgelbauer befasst, nimmt also vieles in den Blick, das von seiner Umgebung handelt – viel mehr, als es zum Verständnis eines Komponisten notwendig ist. Das gilt auch für den Extremfall: Kunst kann unter dem Eindruck von Kriegshandlungen entstehen; niemand aber kommt in einer solchen Situation auf die Idee, die gewaltigen Investitionen für eine Orgel zu tätigen.

Nicht zuletzt: So schön der Klang eines Musikinstruments wirkt, hat er »harte« Voraussetzungen in seiner Bauweise. Gerade alte Orgeln sind insofern Dokumente der Technikgeschichte, und es geht dabei um außerordentlich Handfestes. Das beginnt bei den Materialien: bei ihrer Qualität und ihrer Verfügbarkeit. Ferner müssen Werkaufbau und Detaildisposition einer Orgel funktionstüchtig geplant sein, ebenso die Kraftübertragung von der Taste zu dem Ventil, das die Luft zur Pfeife durchlassen soll, entsprechend diejenige vom Registerzug bis zur zugehörigen Pfeifenreihe – und all das, was den Orgelwind aus den Blasebälgen zu den Pfeifen führt. Hierfür bauen sich im Lauf der Zeit allgemeine Handwerkstraditionen auf, die aufgrund individueller Erfahrung fortentwickelt werden. Das Resultat kann grenzenlose Bewunderung hervorrufen. Doch das Geniale, das wir in Komponisten sehen, liegt woanders als das Geniale eines Instrumentenbauers, in dessen Arbeit Eingebung oder künstlerische Freiheit eine viel geringere Rolle spielen.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Dies alles bestimmt auch dieses Buch. Es widmet sich einem Handwerker, der zu den Meistern seines Faches gezählt wird. Arp Schnitger (1648–1719), praktisch gleichaltrig mit Antonio Stradivari als Geigenbauer (um 1644–1737), schuf während seiner 43 Wirkungsjahre unzählige Orgeln – in einem geographischen Raum, der für seine Zeit schon in seiner Ausdehnung kaum überschaubar wirkt, der obendrein von zahllosen Territorialgrenzen durchzogen war und der nahezu ununterbrochen von Kriegen heimgesucht wurde. Dies bot dennoch einen Rahmen dafür, dass Schnitger von Hamburg aus, dem Werkstattsitz seit den frühen 1680er-Jahren, Instrumente auch nach Russland, England und Portugal exportierte und vor allem Instrumente für Orte an der deutsch-niederländischen Nordseeküste schuf – dort, wo man das Werk Schnitgers bis heute noch besonders reich erleben kann.

Damit hat man die Frage nach den äußeren Bedingungen schon wieder erreicht. Denn Schnitger hat selbstverständlich nicht einfach an Orten, die ihm geeignet erschienen, Orgeln hinterlassen, die dann auf ihre Wiederentdeckung warteten; er reagierte auf Nachfrage. Wo also lagen die Interessen seiner Auftraggeber – und um wen ging es überhaupt? Zudem: Schnitger baute seine Orgeln weder für die Gottesdienst- noch für die Konzertpraxis des 20. und 21. Jahrhunderts, sondern sie erhielten ihren Platz in der zeitgenössischen Liturgie. Für diese wiederum stellten sich außerordentlich vielfältige Anforderungen – zwischen niederländischem und preußischem Calvinismus, strammem lutherischem Traditionsbewusstsein im großen Umkreis der Elb- und Wesermündung, frühen pietistischen Neigungen und (nicht zuletzt) den Wünschen einer katholischen Praxis auf der Iberischen Halbinsel. Auch darauf mussten die Orgeln jeweils abgestimmt sein.

In diese Verhältnisse möchte dieses Buch einführen. Nur im äußeren Rahmen geht es daher um den Lebensweg einer historischen Persönlichkeit, viel mehr aber darum, was für einen Orgelbauer spezifisch ist. Denn letztlich ist nicht der Lebensweg als solcher »das Interessante«, sondern die Schaffensentwicklung. Immer wieder muss es zudem auch um technische Details gehen: um den Wandel der Bauweise und der Dispositionen, auch um Details, an denen sichtbar wird, wie Schnitger (als Handwerker) Klang an eine Raumarchitektur anpasste und ihn dafür in einem fast buchstäblichen Sinn in die Hand nahm.

So gut wie möglich sind die Abschnitte, in denen es um diese Klangarchitektur geht, abgesetzt von den anderen, so dass auch ein entsprechend selektives Lesen möglich ist. Bei einem solchen kann dann in den Vordergrund treten, wie Schnitger Kultur geprägt hat: erstaunlich bruchlos bis heute, wenn auch unter wechselnden Vorzeichen. Und ebenso geht es dort um das »Biographische«, das für Schnitger letztlich aber gleichbedeutend ist mit dem Funktionieren seiner großen und vielfältig gegliederten Werkstatt: etwas, das sich – unter den äußeren Bedingungen der Frühen Neuzeit – am ehesten über den Begriff des Multitasking verstehen lässt. Schnitger, der seinen Beruf eigentlich als Handwerker ausübte und in ihm auch als Lehrmeister wirkte, war zeitweilig anscheinend mehr unterwegs als »in seiner Werkstatt«; trotzdem trug er die Verantwortung für alle Fragen der Logistik (von der Beschaffung der Rohstoffe bis hin zum Aufstellen eines neuen Instruments an dessen Bestimmungsort). Und nicht zuletzt organisierte er Arbeitsabläufe, die sich der Nachwelt keineswegs als beschauliches Nacheinander von Einzelprojekten darstellen, sondern

Leseprobe © Verlag Ludwig

als ein schwer verständliches Nebeneinander von mehrfach Gleichartigem, dessen Teilprozesse durch Hunderte von Kilometern voneinander getrennt waren. Der »Vordenker« Schnitger mag damit wie ein Manager oder Industrieller wirken, doch beides passte nicht mit der maximal mittelständischen Ausrichtung seines Betriebs zusammen, in dem es ohnedies nie um industrielle Fertigung ging. Dieses umfassend Organisatorische ist neben dem Baulichen grundlegend dafür, Schnitger und sein Leben zu verstehen.

*

Um dieses Bauliche beschreiben zu können, sind historische und technische Informationen nötig. Um mit ihnen arbeiten zu können, muss zwischen »Daten« und »Interpretationen« getrennt werden. »Daten« wirken unverrückbar, sprechen aber nicht für sich selbst; ein bloßes Kalendarium Schnitgers oder ein umfassendes Verzeichnis der Dispositionen seiner Orgeln ermöglichen kein Verständnis, sondern sind nur Grundlage dafür, sich ein solches zu erarbeiten. Das Ermitteln verlässlicher Daten ist mühsam und aufwendig; doch diese Fleißarbeit ist weitaus weniger komplex, als die inneren Zusammenhänge zwischen ihnen herauszuarbeiten. Da dieses Zweite der Zweck dieses Buches ist, muss vorab Rechenschaft über die genutzten Daten abgelegt werden.

Diese liegen mittlerweile in großer Zahl vor, jeweils auch abgestimmt auf die fortschreitende Restaurierungstätigkeit; greifbar sind sie teils in den Handbüchern, für die sie erstmals zusammengetragen wurden, teils im Internet, und zwar als Wikipedia-Artikel einzelner Orgeln ebenso wie als Teile überregionaler Orgelplattformen. Sie alle gehen im Kern auf dieselben Schriften zurück. Grundlegend ist bis heute ein umfassendes Werkverzeichnis, das der Groninger Organist Siwert Meijer schon 1853/54 anhand der (ihm damals noch vorliegenden) Dokumente Schnitgers erarbeitete und auf Niederländisch veröffentlichte[1]. Der Schnitger-Pionier Paul Rubardt nahm auf dieser Grundlage eine erste Autopsie der Orgeln vor[2] und ließ seine Resultate 1927 in eine chronologische Übersicht über Schnitgers Schaffen einfließen. Wesentlich detaillierter sind dann die historisch-technischen Daten, die Walter Kaufmann 1962 und 1968 in seinen Orgeltopographien für das alte Herzogtum Oldenburg und für Ostfriesland vorlegte. Gustav Focks Schnitger-Monographie von 1974 »folgt« allen drei Schriften: dadurch, dass er sie entweder ohnehin benutzt hat oder aber bei seinen eigenen Nachforschungen, die ebenfalls in den 1920er-Jahren ansetzten, verständlicherweise zu den gleichen Fakten gelangte und diese daher erneut publizierte. Trotzdem sind durch sein Werk die Bücher Kaufmanns nicht überwunden, weil dieser die Daten nüchterner und umfassender erschlossen hatte. Allzu leicht vergessen wird neben diesen Akteuren des Küstenraumes Rudolf Palme, der schon 1908/09 eine umfassende Dokumentation der Magdeburger Orgeln (mit Komplettwiedergabe der

1 Mehrfach nachgedruckt; komplett abgebildet bei Edskes/Vogel, S. 218–224.
2 Zeitlich belegt etwa durch den Vermerk »Disposition, wie sie P.R. am 11.IX.1923 vorfand« in Christhard Mahrenholz' wenig jüngerer Schnitger-Karteikarte zu Ganderkesee; LkA Hannover, N 48 Nr. 736.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Baudokumente[3]) vorlegte – in einer Zeit, die nach dem Ersten Weltkrieg lag und zur »Wiederentdeckung« Schnitgers führte.

Für andere »Schnitger-Regionen« lagen bis 1974 keine vergleichbaren Datensammlungen vor; daher bietet für sie Focks Buch einen ersten größeren Überblick. In Sachen Schnitger betrifft dies folglich vor allem die Räume zwischen östlichem Weserufer und Südholstein, ferner Berlin und den Norden der Niederlande. Diese Datenpool ist schließlich von Cor H. Edskes und Harald Vogel fortgeschrieben worden. Sie konnten vor allem Resultate detaillierter Bauuntersuchungen einbeziehen, die sich im Zuge denkmalpflegerischer Restaurierungen ergaben, und gehen darin deutlich über das durch Kaufmann und Fock Erarbeitete hinaus.

Im Interesse einer leichteren Handhabbarkeit dieses Buches werden diese »Daten« im Folgenden nicht eigens nachgewiesen: die Werkliste Rubardts als solche, die von Kaufmann mitgeteilten chronologischen Angaben für das Oldenburger Land und Ostfriesland mitsamt den Originaldispositionen, Focks Daten-Ergänzungen für alle weiteren Gebiete sowie die aktuellen Dispositionen, wie Edskes und Vogel sie mitteilen. Dies gilt genauso für äußere Fakten der Allgemeingeschichte, die über Plattformen wie Wikipedia abrufbar sind. Alles jedoch, was darüber hinausgeht, wird mit Einzelbelegen versehen: historisch-musikalische Rückschlüsse, die in diesen Standardwerken aus den »nackten« Daten gezogen worden sind, daneben vergleichbare Fakten, die in anderen, jüngeren Flächen-Darstellungen erschlossen worden sind – oder erst im Zusammenhang dieses Buches.

Schließlich ist Dank abzustatten: bei all denen, die während der Manuskript-Entstehung Rückfragen über sich haben ergehen lassen oder den Zugang zu Instrumenten oder Akten ermöglichten. Sie werden in der Regel jeweils dort genannt, wo die einschlägigen Themen behandelt werden. Der Austausch mit Hendrik Ahrend (Leer-Loga), ferner mit Hilger Kespohl (Bremen/Hamburg-Neuenfelde), Alexander Steinhilber (Hamburg) sowie Eva und Hans Tegtmeyer (Buxtehude) ging weit über dieses Punktuelle hinaus, so dass der Dank an sie ohnehin eigens herauszustellen ist. Hans-Jürgen Wulf (Hamburg), der das Buch – als Teil einer langjährigen Zusammenarbeit – initiiert hat, sei ebenso herzlich gedankt wie den Sponsoren für ihre Förderanteile, ohne die der größere Umfang des Buches nicht hätte realisiert werden können – und nicht zuletzt dem Verleger Steve Ludwig und seinem Team für die verlegerische Betreuung.

3 Bei Fock, *Schnitger,* vielfach gekürzt.

Leseprobe © Verlag Ludwig

1 Herkunft und Hintergrund

Geboren 1648 an der Nordsee

Schnitger ist ein Kind der Wesermarsch: Im Dorf Schmalenfleth wurde er geboren. Das erste Datum, das man für sein Leben hat, ist der Taufvermerk im benachbarten Kirchdorf Golzwarden für den 9. Juli 1648.

Es war das Jahr des Westfälischen Friedens. Der 30-jährige Krieg, der mit ihm beendet wurde, hatte für Schnitgers direkte Umgebung allerdings keine direkte Bedeutung, denn der Grafschaft Oldenburg-Delmenhorst war es gelungen, die gesamte Kriegszeit über neutral zu bleiben – ein Vorzug, der viel Geld kostete und den sich

Der romanische, wohl von Ludwig Münstermann 1633 umgestaltete Taufstein in Golzwarden, an dem Schnitger die Taufe empfing. Damals stand er noch woanders in der Kirche; hier war der Platz der Orgel.

Leseprobe © Verlag Ludwig

im Nordwesten Mitteleuropas auch Hamburg und das Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf erkauft hatten. Frieden war jedoch noch immer weitaus preiswerter als Krieg, und so hatten sich die Neutralen während der Kriegszeit in größerem Ausmaß auch Kulturelles leisten können. Das schloss teure Orgelbauten ein, und zwar besonders während der 1630er- und 1640er-Jahre, als die Lebensbedingungen im mitteldeutschen Raum – ausgehend von der Zerstörung Magdeburgs 1631 – bis zu ihren existenziellen Grundlagen in Frage gestellt wurden. Ausgerechnet damals konnte sich in den Gebieten des Gottorfer Herzogs und in Hamburg eine schon traditionelle Orgelbegeisterung konsolidieren. Im Oldenburgischen dagegen ging es in jener Zeit darum, einen Rückstand auszugleichen, in den man gegenüber den benachbarten Agrarlandschaften geraten war.

Das wirkt auf ganzer Linie rätselhaft, nicht nur in der Gleichzeitigkeit von Krieg und Kulturausbau. Denn was hatte es mit der Normalität einer Orgelkultur auf sich, die schon zuvor dörfliches Milieu erreicht hatte? In Dorfkirchen anderer fruchtbarer Agrarregionen Mitteleuropas hielten Orgeln gerade einmal 100 Jahre später Einzug (und auch dann erst zögerlich)[4]; und warum lässt sich dann von einem oldenburgischen »Rückstand« sprechen?

Für Schnitger ist dies alles prägend: eine hochstehende dörfliche Kultur, ebenso das Verhältnis seiner oldenburgischen Heimat zum Umland. Und weil ohnehin seit seiner Taufe viel Zeit ins Land ging, ehe ein weiteres Lebenszeugnis über ihn greifbar wird, muss man diese Bedingungen gründlich ausleuchten. Zugespitzt formuliert: Wie kam ein junger Mensch des mittleren 17. Jahrhunderts im dörflichen Milieu auf die Idee, Orgelbauer werden zu wollen? Das wird verständlicher, wenn man für diese agrarische Gesellschaft die Zusammenhänge von Wohlstand und Kunstinteresse betrachtet – und speziell den Einsatz für die Orgel als Luxusobjekt.

Orgeltraditionen im Nordseeraum

Im Mittelalter waren Orgeln das akustische Prunkstück vor allem der kirchlichen Zentren gewesen: der Bischofs- und Wallfahrtskirchen, ebenso der großen Klöster. Im Lauf der Zeit hatten Orgelklänge auch Einzug in reiche Kaufmannskirchen gehalten. Keines der Instrumente aus dieser Frühzeit ist unverändert erhalten geblieben – aus gutem Grund, denn die Bautechniken und Klangideale befanden sich in einem tiefgreifenden Wandel. Diese älteren Orgeln funktionierten als Blockwerke, die noch nicht registrierbar waren. Luft, die auf Tastendruck in ihr Windladensystem einströmte, gelangte also zu sämtlichen Pfeifen gleichzeitig, die der betreffenden Taste zugeordnet waren; sie erklangen wie umfassende Mixturen. Diese waren in sich wohlabgewogen: Alle Pfeifen, die auf der Windlade standen, prägten den Klang; es ist nicht damit zu rechnen, dass irgendwelche von ihnen unhörbar blieben, weil andere sie völlig übertönten.

4 Dies gilt auch für die vergleichbar reichen Agrarlandschaften der Börden nördlich des Harzes; vgl. Behrens, *Bezirk Magdeburg,* S. 25.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Die unmittelbar nachfolgenden Generationen von Orgelliebhabern konnten daraufhin sämtliche Verfeinerungen miterleben, die (im Wesentlichen im großen Rhein-Maas-Schelde-Gebiet entwickelt) die Orgel zu einem modernen Instrument mit differenzierbarem Klang machten. Zuerst wurde nur die vorderste Pfeifenreihe des Blockwerks einzeln ausgekoppelt, indem man mit Hilfe eines Sperrventils den Luftstrom am Vordringen zu weiteren Pfeifen hinderte; später wurde die Orgel komplett registrierbar. Im Endeffekt beruht die Funktionsweise der mechanischen Orgel seitdem auf zwei Strängen frühdigitaler Steuerung, die einander überlagern: Nur dann, wenn eine Taste gedrückt wird und wenn obendrein ein Register gezogen ist, kann Klang entstehen. Beide Vorgänge funktionieren als Ja-Nein-Informationen, und beide können vervielfacht werden (mehr Töne, mehr Register).

Der Wandel von dem einst massigen Klang zu einem vielfältiger differenzierbaren lässt sich unter zwei Gesichtspunkten betrachten. Zunächst: Auch eine einzeln ausgekoppelte »vorderste Pfeifenreihe« ist nicht notwendigerweise leise, denn es handelt

Rysum (Ostfriesland), Orgel vor 1442. Um 1513 wurde sie bei einem grundlegenden Umbau vollständig registrierbar. Doch noch immer unterscheiden sich die zweimal drei »neuen« Register von dem »alten« siebten: Mit dem Schwenkarm über dem Notenpult wird der Praestant bedient.

Leseprobe © Verlag Ludwig

sich um den »Prinzipal«, der – vorn stehend – als »Praestant« bezeichnet worden ist und für den Klang auch eines Blockwerks grundlegend war. Erst die Klänge zarter Flötenregister setzen sich davon ab; deren ästhetischer Wert allerdings musste einem Publikum, das anderes gewohnt war, wohl erst eigens vermittelt werden. Beim Verständnis hilft dann der andere Aspekt weiter: Die freie Registrierbarkeit der Orgel führte nicht zwingend zum Spiel jeweils nur einzelner Register – so, wie es sich im Herauslösen des Praestant anzudeuten scheint. Und die alten Blockwerkstechniken lebten auch nicht nur in »gemischten Stimmen« weiter (Sesquialtera, Mixturen oder »Scharf«), die mit mehr als nur einer Pfeife besetzt sind. Denn »freie Registrierbarkeit« schließt nicht aus, dass auch ein Orgelbauer jüngerer Zeiten in seiner Klanggestaltung fest mit Kombinationen aus Registern rechnete, die aber jeweils frei zusammengestellt werden konnten.

Für einzelne Register ist dies ohnehin offensichtlich. Quintregister, die einen Ton anderer Höhe erzeugen, als man es aufgrund der gedrückten Taste erwartete, müssen zu mindestens einer anderen, »normal« klingenden Stimme hinzutreten; sie ergänzen diese dann mit einer spezifischen Zusatz-Klangfarbe. Fest mit ihr verbunden (wie im Blockwerk) sind sie aber nicht, so dass sie auch gemeinsam mit anderen Stimmen gespielt werden können (und diese auch ohne Quinte). Entsprechend braucht ein kaum hörbarer, tiefer Subbass nicht allein zu klingen, sondern ist als Grundierungs-Option für andere Pedalregister angelegt worden und wird im Zusammenspiel mit ihnen »fühlbar«. Diese Register machen also direkt verständlich, dass »Auflösung des Blockwerks« nicht direkt und zwingend ein »Denken in Einzelstimmen« nach sich gezogen zu haben braucht, insofern vorausgreifend auf die Interessen des 19. Jahrhunderts an Grundstimmen; vielmehr ließ sich fortan der einst fixierte Vielklang des Blockwerks nun in jedem Einzelfall frei zusammenstellen. Gab es dabei aber »primäre« und »sekundäre« Stimmen? Wo genau verläuft die Grenze zwischen jenen spezifischen Färberegistern (die erst im Zusammenklang mit anderen einen Sinn ergeben) und denen, für die ein solches Einfärben vielleicht nur weniger offensichtlich ist? Und wichtig ist auch: All diese Kombinationen werden nicht erst empirisch durch die Interpreten geschaffen; der Zusammenklang ist durch den Orgelbauer konditioniert worden, und Interpreten müssen für ihr Spiel dieses Funktionieren eines bestimmten Instruments verstanden haben.

Wie sich Schnitger das Registrieren seiner Orgeln vorstellte, ist nicht dokumentiert[5]. Noch am nächsten kommen einer Antwort die spärlichen Register-Einzeichnungen des Magdeburger Organisten Christian David Graff in zwei Manuskripten eigener Werke[6]; wie weit sogar sie von Schnitger entfernt sind, zeigt sich darin, dass er mehr als ein halbes Jahrhundert jünger war als dieser (er kam 1700 zur Welt) und an einer Orgel wirkte, die nicht der Nordsee-Normalität Schnitgers zugehörte (wenn es eine solche überhaupt gab). Das, was man über das Registrieren der Schnitger-Orgeln zu wissen glaubt, ergibt sich vielmehr aus dem tradierten Umgang mit ihnen: daraus, wie sie (und die auf ihnen gespielte Musik) für uns Hörende »schon

5 Auch gibt es von keinem Erst-Interpreten seiner Orgeln etwas, das dem *Ochsenhauser Orgelbuch* aus dem Jahr 1735 für den Umgang mit der Orgel Joseph Gablers vergleichbar wäre.

6 Vgl. die Edition *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln.*

Leseprobe © Verlag Ludwig

immer« geklungen zu haben scheinen. Tonaufnahmen seit den späten 1940er-Jahren haben die Klang-Zugänge sogar zu einzelnen Kompositionen geprägt, etwa zu Bachs *Orgelbüchlein* (gespielt und folglich auch registriert von Helmut Walcha an der Schnitger-Orgel in Cappel). Doch diese Praktiken haben ihre Wurzeln nicht direkt in der Barockzeit, sondern darin, dass Organisten um 1920 in ihrem Spiel an die Stelle dessen, was sie aus dem 19. Jahrhundert ererbt hatten, nun die Register treten ließen, die ihnen in den alten Orgeln begegneten: Zwar änderte sich dabei der Klang fundamental, aber das Prinzip, Registerkombinationen zu bilden, blieb gleich[7]. Sogar dann also, wenn man bewusst versucht, sich von Praktiken jener langen Nach-Schnitger-Zeit abzugrenzen, spielen sie als Bezugspunkte eine Rolle. Kurz: Bei sämtlichen Klangüberlegungen ist mit einzurechnen, dass gewohnte Registrierungen, die mit bestem Willen und überaus einfühlsam getroffen worden sein können, nicht den Intentionen zu entsprechen brauchen, die Schnitger hatte – und mit ihm die Orgelbauer vor ihm, die anstelle der alten Blockwerke nun registrierbare Instrumente bauten.

Wer sich an einer Klärung versuchen möchte, wie Schnitger zu all diesem stand, muss in seinem Werk nach Argumenten suchen. An welchen Knotenpunkten lassen sich also Teilantworten erwarten, die sich (als Summe) halbwegs widerspruchsfrei zu einem Gesamtbild zusammenfügen lassen? Auf einen solchen Versuch zielen mehrere der nachfolgenden Technik-Kapitel ab: sei es zur Frage, wie Schnitger Register aus älteren Orgeln übernahm, sei es zur Entwicklung des Instrumententyps, der nur in Dedesdorf die Zeiten überdauert hat, oder schließlich mit Blick auf ein besonderes klangarchitektonisches Experiment im Charlottenburger Schloss in Berlin, das zwar nicht mehr im Original erhalten ist, dessen Funktionieren sich aber dank eines umfassenden Nachbaus immerhin in Grundlagen erleben lässt. Diesem allen ist also eigens ausführlicher nachzugehen.

Stellt man auf diese Weise Dedesdorf und das Charlottenburger Schloss auf eine Stufe und bezieht bei den »älteren Registern« auch großstädtische Hamburger Orgeln in die Betrachtung ein, wirkt dies alles erstaunlich normal: Man kann sich das Œuvre Schnitgers kaum anders vorstellen, als dass er bauliche Entwicklungen in jedem Ambiente vorangetrieben und die Resultate aufeinander bezogen hat, also in Stadt, Residenzschloss und Dorf. Doch dies charakterisiert nicht erst das Schaffen Schnitgers, sondern seinen Wirkungsraum ebenso schon Generationen vor seiner Geburt.

Im Bereich der südlichen Nordseeküste war die städtische Begeisterung für dieses Instrument, das sich während des 15. Jahrhunderts so grundlegend wandelte, nur geringfügig zeitversetzt auch in dörflicher Kultur gespiegelt geworden: in den Marschlandschaften[8]. Deren extremer Wohlstand gründete sich darauf, dass die Städte in ihrem Wachstum auf Lebensmittel für ihre Bevölkerung angewiesen waren: auf

---

7 Direkt erkennbar bei Karl Straube im Vergleich der beiden Ausgaben von *Alte Meister des Orgelspiels,* etwa zwischen Buxtehudes »Praeludium und Fuge« in fis-Moll (1904, S. 26ff.) und Bruhns' gleichartig betitelten G-Dur-Werk (1927, S. 13ff.): Man wählt nach persönlichem Geschmack eine attraktiv wirkende Grundregistrierung (1904 dominant aus Grundstimmen, 1927 aus dem Klangaufbau des Prinzipalchors) und variiert sie im weiteren Verlauf des Werkes durch das Ziehen oder Abstoßen von Einzelstimmen. Vgl. hierzu auch Anm. 367.

8 Im Überblick: Küster, *Musik im Namen Luthers,* S. 92–96 (mit weiteren Nachweisen).

Leseprobe © Verlag Ludwig

Die Metropolen sind »global players« – und werden dafür bis heute aus den Marschen versorgt, etwa mit Obst aus dem Alten Land. Beide wirkten auch kulturell zusammen. Hinter den Obstplantagen am Horizont von links: der Leuchtturm Lühe, Containerfrachter auf der Elbe und der Kirchturm von Steinkirchen (mit Schnitgers Orgel von 1687).

Getreide, Milchprodukte und Fleisch, wie sie besonders auf den exzellenten Marschböden nahezu unerschöpflich produziert werden konnten. Die Bauern dort waren zudem mit weitreichenden Freiheiten ausgestattet, letztlich weil sie vor Ort für die Küstensicherung einstehen mussten; als Folge daraus vermarkteten sie ihre Produkte eigenständig und fühlten sich darin ihren Handelspartnern in den freien Städten ebenbürtig. Also teilten sie auch deren Kulturansprüche.

Das hat weitreichende Konsequenzen für die Einschätzung dieser Orgelkunst. Denn ihre dörfliche Spielart beruhte demnach auf dem dauernden Kontakt mit der städtischen. Es wäre undenkbar gewesen, eine dörfliche Orgelkunst aufzubauen, die fortwährend Qualitätsunterschiede gegenüber einem städtischen Vorbild erkennbar werden ließ. Obendrein waren die Mittler zwischen Stadt und Land eben Kaufleute, also Menschen mit einem ausgeprägten Bewusstsein für Wirtschaftlichkeit, zudem – als Spitzen der dörflichen Gesellschaft – Hauptverantwortliche im Küstenschutz; die Investitionen mussten also einen fassbaren Nutzen haben und nachhaltig sein können. Grenzen für die Realisierung der Orgelbegeisterung bestanden ohnehin: darin, dass die kleineren, niedrigeren Kirchengebäude weniger Entfaltungsmöglichkeiten für den Instrumentenklang boten als eine städtische gotische Hallenkirche. Und so stellt sich erneut die Frage nach dem ästhetischen Empfinden: Als am Ende dieser ersten Phase, um 1500, auch die dörflichen Orgeln registrierbar wurden, waren sie mit etwa sieben Registern zwar weiterhin kleiner als die der Metropolen, müssen aber – in den kleineren Kirchen – weiterhin einen sehr direkten, kräftigen Klangeindruck vermittelt haben.

Dieses Interesse, das Städte und Marschendörfer einte, charakterisiert die Musikkultur des Nordseeraumes demnach spätestens in der Zeit um 1500 – auch in einer speziellen ökonomischen Hinsicht. Denn es verschaffte den Orgelbauern der Metropolen dauernd volle Auftragsbücher. Die Städte allein hätten ihnen nicht dauerhaft Beschäftigung gewährleisten können, und nur die breite, flächige Nachfrage ermöglichte es, dass Orgelbauer sesshaft werden konnten. Bevor Schnitger in dieses

Leseprobe © Verlag Ludwig

Geschehen eintrat, hatte sich diese Kultur über viele Generationen hinweg aufgebaut und unter verschiedensten Bedingungen verfeinert.

So hatten Orgeln schon 200 Jahre vor Schnitgers Geburt, um 1450, in die ersten Dorfkirchen an der Nordsee Einzug gehalten. Nachweisbar ist dies um 1440 in Ostfriesland: in Marienhafe (1439, die alte Orgel ist nicht erhalten) und Rysum (vor 1442, erhalten als Umbau der Zeit um 1513). Für 1457 wird von einer ersten Orgel in Lunden (Dithmarschen) berichtet[9]. 100 Jahre später, um 1550 war diese Orgelkultur dann auf Inseln wie Föhr und Pellworm sowie in Eiderstedt angekommen und prägte bereits einzelne Landschaften komplett: Dithmarschen und Hadeln sowie den Gesamtraum zwischen dem westlichen Ostfriesland und Friesland (Niederlande; im Folgenden zur eindeutigen Identifizierung stets mit dem friesischen Alternativnamen »Fryslân« benannt). 50 Jahre vor Schnitgers Geburt ist diese »älteste Orgellandschaft der Welt« dann in all ihren Konturen greifbar: Um 1590 sind zwischen Ijsselmeer und Nordfriesland (einschließlich der Flussmarschen) rund 160 Orgeln nachweisbar, sämtlich in kleinen Dorfkirchen. Der geringste Abstand zwischen zweien von ihnen beträgt 900 Meter, und zwar ununterbrochen seit den 1580er-Jahren bis heute: im Alten Land zwischen Borstel und Jork.

Orgelbau im Dreißigjährigen Krieg

Wo also stand die Orgelbegeisterung dieser Regionen zwischen 1631 (dem Magdeburger Katastrophenjahr) und 1648 (Schnitgers Geburt)?

Beginnen lässt sich mit Eiderstedt und Dithmarschen, in deren dörflicher Kultur die Dauerpräsenz eines Orgelbauers »notwendig« geworden war. Vermutlich direkt 1631 ließ sich Tobias Brunner in Lunden (Norderdithmarschen) nieder. Die Orgelbegeisterung war in vollem Gange, und so gab es nicht nur Reparaturbedarf, sondern auch hochfliegende Pläne. Besonders gut dokumentiert sind sie in Oldenswort (Eiderstedt), und dass Brunner schon 1633 dem Ort einen Besuch abstattete, ist nur eine Etappe in einer reichen Geschichte; damals bekam er eine Aufwandsentschädigung, allein weil er »Vnse Orgel besach«[10].

Die Bewohner des Ortes waren in ihrer Orgelleidenschaft anscheinend unersättlich. 1512 hatten sie sich ein erstes Instrument zugelegt; 1592 war es völlig ersetzt worden – durch die damals größte Orgel der Region. Der Krieg war fern, als sie 1625/26 nochmals grundlegend erweitert wurde. Sieben Jahre später ließ man sie dann durch Brunner begutachten, anscheinend nur um auszuloten, was er, aus Sachsen stammend, an Neuem zu bieten hatte. Nochmals fünf Jahre später kam es dann zur nächsten Vergrößerung, noch nicht aber durch Brunner: 1638/39 führte sie der Husumer Orgelbauer Conrad Topf durch, Brunners regionaler Konkurrent. Und erst 1655 kam dieser selbst zum Zuge: für den dritten grundlegenden Erweiterungsbau

9 Zu Rysum: Lengen, *Rysumer Orgel,* S. 34–37. Zu Lunden: Kolster, *Chronik,* S. 216. Zu den weiteren Entwicklungen Küster, *Orgeln an der Nordsee,* S. 8.

10 NKA, Bestand Oldenswort Nr. 202, S. 176. Zum Folgenden im Überblick Schumann, *Herzogtum Schleswig,* S. 317f.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Tellingstedt (Norderdithmarschen): 1642 baute Tobias Brunner hier eine »Brüstungsorgel« – ein Bautypus, den auch Schnitger später an manchen Orten realisierte.

in 63 Jahren, von denen die Hälfte andernorts als Kriegszeit in die Geschichte einging. Von Brunner selbst ist die Orgel erhalten, die 1642 in der Kirche in Tellingstedt entstand – im selben Jahr, in dem vor den Toren Leipzigs die zweite »Schlacht von Breitenfeld« (nach der ersten von 1631) wütete.

Und 1632 entstand in Husum die Orgel, an die 47 Jahre später Nicolaus Bruhns berufen wurde[11]. Ihr Erbauer war Gottfried Frietzsch, Brunners einstiger Lehrer: In der Literatur heißt er aufgrund eines jüngeren grammatikalischen Interpretationsfehlers zumeist »Fritzsche«; wichtig war ihm hingegen die gedehnte Aussprache des »i«, weshalb er im Husumer Rechnungsbuch sogar als »Friitzsch« benannt wurde und stets als »Frietzsch« unterschrieb[12]. Wie eng die Kooperation des Meisters mit seinem mittlerweile selbstständigen, ehemaligen Gesellen Brunner war, zeigt sich in der unmittelbaren Folgezeit, als dieser von Frietzsch die Ausführung der Husumer Garantiearbeiten übertragen bekam[13]. Kein Zweifel: An der Westküste Schleswig-Holsteins waren die Orgeln auch zu Kriegsende in exzellentem Zustand; sie waren gut versorgt und kontinuierlich fortentwickelt worden.

Für das Land Hadeln (als eine zweite Region) lässt sich 1647 ansetzen: ein Jahr bevor Schnitger geboren wurde. Damals tat die Gemeinde Altenbruch einen Schritt in eine neue Zeit: das reiche Bauerndorf im Westen des Landes (heute ein Stadtteil Cuxhavens), das schon seit 1497 zu den Orgel-Dörfern gehört hatte. Vermutlich genau 100 Jahre später, 1597, war die Orgel vergrößert worden und hatte ein Rückpositiv erhalten. 1647 wurde die Gemeinde mit Hans Christoph Frietzsch aus Hamburg handelseinig, Gottfrieds Sohn: Die Orgel sollte insgesamt um ein Drittel größer werden; 14 der nunmehr 24 Stimmen sollte Frietzsch völlig neu bauen. Ziel war zudem, die Orgel für das Zusammenspiel mit »den Kunstpfeiffern« zu konditionieren,

11 Schumann, *Herzogtum Schleswig,* S. 274.

12 So in NKA, Bestand Husum St. Marien Nr. 720 (Bauregister 1632), ungezählte Blätter, hier fünftletzte Seite der Eintragungen (1 575 Mark lübisch). Vgl. auch Gurlitt, *Braunschweig,* S. 90 (ausdrücklich mit der dortigen Anm. 38) und ders., *Schülerkreis,* Dokumentenwiedergaben auf S. 169 (ebenso zu seinem Sohn: S. 165). Namen wurden einst dekliniert (Vertragsabschlüsse mit »Fritzschen«, z. B. ebd., S. 168), dies aber später unzureichend aufgelöst; vgl. schon Mattheson, *Niedt,* S. 181.

13 NKA, Bestand Husum St. Marien Nr. 720 (Bauregister 1632), undatierte Eintragung schon vor derjenigen zum 16.12.1632 (Reise des Husumer Organisten Johannes zur Linden »na Lundenn wegenn dem Orgelbuwer«). Vgl. auch Schumann, *Herzogtum Schleswig,* S. 275.

Leseprobe © Verlag Ludwig

also anspruchsvolle Kirchenmusik mit Singstimmen und Instrumenten aufführen zu können – so, wie es in der unmittelbaren Folgezeit auch tatsächlich belegt ist[14].

Damit eröffnete die Gemeinde einen Reigen von Orgelrenovierungen im Land Hadeln. Seit den 1650er-Jahren gab es zuerst im benachbarten Lüdingworth kleine Reparaturen; Tobias Brunner hatte den ersten Auftrag im Oktober 1657 übernommen. Im Januar 1658 brach Krieg aus: zwischen Dänemark (dessen König zugleich auch holsteinischer Herzog war) und Schweden (das wesentliche Teile des Landes zwischen Elbe und Weser besaß). Damit werden weitere Planungen ins Wasser gefallen sein.

1662 vergrößerte dann Hans Riege die Orgel in Otterndorf; im selben Jahr war in Neuenkirchen eine aus Leipzig gestiftete Orgel (von Christoph Donat) aufgestellt worden, und von Wanna weiß man immerhin, dass ab 1666 ein Organist beschäftigt war[15]. 1665 gab in Otterndorf der Pastor Hector Mithobius ein Buch in Druck, das zu einer lutherischen Schlüsselschrift für die Bedeutung von Kirchenmusik wurde: die *Psalmodia christiana*[16]. Mit einem Gutachten der Universität Wittenberg für theologisch mustergültig erklärt, sind in ihr eine Reihe von Orgel-Einweihungspredigten des Landes vereinigt, und dies setzte einer intensiven Folge von Musikpredigten aus der Region die Krone auf. Lüdingworth war in puncto Orgel leer ausgegangen – vorerst.

Einen dritten Ansatz aus der Zeit um 1630 ermöglicht Gottfried Frietzsch selbst: mit einem Lebensweg, der für die Zeit gleichfalls bezeichnend ist[17]. Ursprünglich Dresdner Hoforgelbauer an der Seite der Organisten Hans Leo Hassler und Heinrich Schütz, hatte er sein Handwerk bei Johann Lange gelernt, einem aus Dithmarschen nach Sachsen ausgewanderten Orgelbauer, der wiederum selbst Schüler der berühmten Hamburger Werkstatt Scherer gewesen war; »Hamburg« war für Frietzsch demnach auch in der Orgelkunde kein Fremdwort. In Dresden hatte er ferner den Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Praetorius kennengelernt, der ihm 1615 zuerst einen Orgelbau in Sondershausen vermittelte, dann mehrere Großaufträge in Braunschweig und Wolfenbüttel (auch über Praetorius' Tod 1621 hinausreichend: 1617–27). Dann ging alles sehr schnell: Vor dem 12. März 1629 verkaufte Frietzsch seinen Wohnsitz in Dresden und ließ sich in Ottensen nieder: strategisch günstig gerade noch in Schleswig-Holstein gelegen, aber eben direkt vor den Toren Hamburgs. In den frühen 1630er-Jahren (parallel und kurz nach der Zerstörung Magdeburgs) erbaute er nicht nur die Husumer Orgel, sondern gab – noch weitaus auffälliger – den schon zuvor berühmten Hamburger Orgeln ein grundlegendes Update.

Alle drei Zugänge machen also deutlich, wie avanciert die Orgelsituation um 1648 im Norden Deutschlands war. Doch nicht allen Regionen des Nordseeraumes ging es gleich gut. Schon in weiten Teilen des Elb-Südufers lagen die Dinge anders: im Alten Land und im westlich angrenzenden Land Kehdingen. Sie hatten einst teils zum Erzstift Bremen gehört, der schmalere Ostteil zum Hochstift Verden; beide unterlagen

14 Böcker, *Altenbruch,* S. 28; Küster, *Wolbestimmete Musica.*
15 Zu Wanna vgl. Judernatz/Timm, Abschnitt 13.4. (Henricus Schünemann, 1665).
16 Im Überblick Küster, *Musik im Namen Luthers,* S. 54–56 (mit weiteren Nachweisen); auch zum Folgesatz.
17 Gurlitt, *Fritzsche*.