
KLEINE BEITRÄGE

Ein Tabulaturfragment aus Hennstedt (Norderdithmarschen)

von Konrad Küster (Freiburg im Breisgau)

Im Pastoratsarchiv des Ortes Hennstedt, etwa 10 km nordöstlich von Heide (Holstein) gelegen, befindet sich unter den normalen kirchlichen Akten ein kleiner Varia-Bestand, der Einblicke in das Musikleben dieser kulturell scheinbar abgelegenen Region bietet. Er umfasst zwei Fragmente zur Musik des 17. Jahrhunderts und eine Quelle der Zeit um 1800.

Bei der letzteren handelt es sich um handschriftliche Stimmen zu drei anonymen Duos für Violinen, deren erstes mit einer Bearbeitung der Ouvertüre zu Vicente Martín y Solers Oper *Una cosa rara ossia bellezza ed onestà* beginnt (fortgesetzt mit einer „Aria con [2] Variatione [!]“). Zwar sind eine Reihe von Bearbeitungen dieses Satzes nachweisbar (auch mit konzertantem Ouvertürenschluss¹), keine allerdings in dieser Besetzung und dieser Satzzusammensetzung. Die Titelformulierung („[... O]pera: Una cosa rara“) verweist auf eine Quelle, die von der italienischen Originalversion abhängig ist; weder die frühe deutschsprachige Hamburger Produktion (Erstaufführung am 9. Januar 1788) noch der Kopenhagener Klavierauszug des Werkes, dessen Titel dänisch formuliert ist,² können also als direkte Bezugspunkte dieser Bearbeitung gesehen werden.

Daneben sind einzelne Druckseiten aus Melchior Francks *Evangelium Paradisiacum* (Coburg 1629)³ vorhanden, schließlich das Fragment einer Orgeltabulatur. Erhalten ist ein unregelmäßig beschnittenes Blatt (ca. 31,5 × 22 cm, Hochformat; festes Papier, Wasserzeichen: Gekrönter Lilienschild); nur die Vorderseite ist beschrieben. Es handelt sich um die linke Hälfte eines Bogens, der – wie in Orgeltabaturen üblich – als Auflagestimme (durchgehend über beide Seiten hinweg beschriftet) angelegt war. Von den acht Akkoladen enthalten die drei oberen die Hälfte einer ersten Komposition; es fehlen also zwei Binnenglieder und der Schluss. Von der anderen Komposition ist in den drei nächsten Akkoladen Anfang, Mitte und Ende überliefert; der überlieferte Notentext läuft in einem mit Fermaten bezeichneten Akkord aus, so dass wohl nicht nur die gesamten beiden unteren Akkoladen leer waren, sondern auch die rechte Hälfte der drittuntersten.⁴ Damit wird zugleich deutlich, dass das Manuskript nicht mehr als diese beiden Kompositionen enthalten hat; sie mögen – da genau diese beiden in der Quelle zusammengefasst sind – in irgendeiner Form aufeinander bezogen sein.

Der Schreiber der Quelle ist vorrangig unter den Hennstedter Organisten zu suchen, dem Schriftbild zufolge vorrangig im 17. Jahrhundert. Weil der Posten – wie für jene Gegend typisch⁵ – mit der Funktion des Kirchspielschreibers gekoppelt war, finden sich zahlreiche Dokumente, die einen Schriftvergleich ermöglichen. Allerdings war der Posten über mehrere

¹ Die Originalversion der Ouvertüre geht direkt in die erste Szene der Oper über, vgl. die Edition des Werkes, hrsg. von Gerhard Allroggen (= Die Oper 5), München 1990. Zu den Bearbeitungen der Ouvertüre vgl. RISM A/I/5, M 881–898.

² Zu Hamburg vgl. Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, Hamburg 1978, S. 37; der hier gebrauchte Titel „Lilla oder Schönheit und Tugend“ ist der in zeitgenössischen deutschen Aufführungen gebräuchliche. Vgl. auch die Nachweise in RISM A/I/5 (der *Forkortet Klaveerudtog af Lilla, eller Sielden er: Skjønhed og Dyd* als M 877).

³ RISM A/I/3, F 1746; 2 Bogen der Tenorstimme. Bislang ist kein vollständiger Stimmensatz bekannt. Für Angaben über den Inhalt des ebenfalls fragmentarischen Exemplars aus der Coburger Moritzkirche danke ich der Landesbibliothek Coburg.

⁴ In den Transkriptionen sind die Lücken mit Leertakten bezeichnet, deren Taktstriche im Fettdruck erscheinen.

⁵ Vgl. Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), Kassel 1982, S. 63.

Generationen in den Händen einer Familie namens Nieman,⁶ und die charakteristischen Elemente der Buchstabenschrift im Tabulaturblatt finden sich in Dokumenten mehrerer ihrer Angehörigen⁷ – gleichermaßen in denen des ältesten nachweisbaren Familienmitgliedes (Jürgen, Organist zwischen etwa 1609 und 1629)⁸ und des jüngsten, Daniel d. J., der den Posten vor 1671 antrat⁹. Die Datierung muss folglich bis zur Betrachtung stilistischer Details offen bleiben.

Auch die Klärung der Autorschaft beider Werke bereitet Probleme. Zwar wird für die erste Komposition als Verfasser ein „J. Weber“ genannt, aber er lässt sich nicht identifizieren. Weder handelt es sich um eine Person, die an einer der traditionsreicheren Orgeln oder Schulen im Küstengebiet ungefähr zwischen Itzehoe und Husum Dienst tat,¹⁰ noch um einen Organisten in den Städten der weiteren Umgebung.¹¹ Die Komposition kann also im 17. Jahrhundert nur über eine relativ große Entfernung an ihren Aufbewahrungsort gelangt sein und muss zudem von einem Musiker stammen, der in einem relativ kleinen, von der Forschung bislang nicht berücksichtigten Ort tätig war.¹² Die wenigen Korrekturen, die sich als einfache Schreibversehen verstehen lassen, bestätigen, dass es sich um eine Abschrift handelt.

Grundlage für die Betrachtung der anonym überlieferten zweiten Komposition ist es, die Gattung zu bestimmen: Auffällig ist die Führung zweier korrespondierender Bassstimmen, von denen in der ersten Werkhälfte die eine stets mit den beiden Oberstimmen gekoppelt ist, so dass das Musizieren der anderen stets von Pausen aller übrigen Stimmen begleitet wird. Dies deutet darauf hin, dass nur die obligaten Orgelanteile einer Komposition aufgezeichnet sind, an der auch Singstimmen mitwirken. Die ersten Pausen der Oberstimmen wären demnach mit einem Abschnitt zu füllen, der dem homophonen Satzblock in der instrumentalen Eröffnung entspricht, wobei zunächst offen bleibt, ob die Pausen auf ein Alternieren von Orgel und Vokalsatz hindeuten oder mit Einwüfen von Melodieinstrumenten zu füllen sind (sodass die von der Orgel gespielten Satzanteile als Stützung des Vokalsatzes zu verstehen wären). Diese zweite Möglichkeit wird schon angesichts der unmittelbaren Fortführung unwahrscheinlich: Da für eine Orgel der Zeit Chortonstimmung anzunehmen ist, übersteigt der Ambitus beider

⁶ Die Wirkungsdaten lassen sich anhand der Pastoratsakten (keine eigenen Organistenakten überliefert) lediglich erschließen. Dem ersten ihrer Mitglieder war zwischen etwa 1591 und 1619 Johann Offen vorausgegangen, dem letzten folgte Marcus Tilman (trat 1695 in Ruhestand). Tilman kommt eindeutig nicht als Schreiber des Blattes in Frage.

⁷ Auch bei Nichtmusikern, etwa in einer Eingabe des Schusters Jürgen Nieman an den Schleswiger Herzog mit der Bitte um eine Lizenz zur Ausübung des Schusterberufs in der Residenzstadt (7. Dezember 1655; Pastoratsarchiv Hennstedt, Nr. 39). Kriterien können die auffällige Neigung des kleinen f im Gegensatz zum sonstigen Schriftduktus, die Setzung des u-Bogens sowie die Graphie des Schluss-b und der Wörter mich/sich sein.

⁸ Pastoratsarchiv Hennstedt, Nr. 40: undatiertes Konzept eines Schreibens in zittriger Altersschrift.

⁹ Er ist der am 14. August 1642 geborene Sohn eines gleichnamigen weiteren Familienmitgliedes, der zumindest in den 1640er- und 1650er-Jahren auf dem Posten nachweisbar ist, dessen Handschrift aber andere Züge aufweist; Schrift-nachweise für Daniel d. J. in Pastoratsarchiv Hennstedt Nr. 39, für Daniel d. Ä. ebd., Nr. 76 (Kirchenrechnung 1641/42). Der Rang der örtlichen Position spiegelt sich darin, dass zwei der Organisten als Stifter der Kirchengestaltung nachweisbar sind (an dieser namentlich genannt): Daniel Nieman d. Ä. stiftete 1651 eine Apostelfigur am Kanzelkorb, Marcus Tilman beteiligte sich 1687 an der Aufstellung des Taufgitters; zu beiden Gegenständen vgl. *Kunst-Topographie Schleswig-Holstein*, hrsg. von Hartwig Beseler, Neumünster 1969, S. 466 f.

¹⁰ Verwiesen sei etwa auf die Antonius-Wilde-Orgel in Wöhrden (1591–93), auf die Hans-Scherer-Orgel in Meldorf (1596/97), die Instrumente Johann Lorentz' in Schwabstedt (1615), Gottfried Fritzsches in Husum (1629–32), Joachim Richborns in Tönning (1681–83) und Christian Kochs in Itzehoe (1685–89; Vorgängerinstrument möglicherweise von Hans Bockelmann); an keinem dieser Instrumente ist eine Person dieses Namens nachzuweisen. In Børge L. Barløses Personallisten *Lærerstanden i Sydslesvig fra reformationen til 1864. Personalhistoriske undersøgelser* (= Skrifter, udgivne af Historisk samfund for Sønderjylland 53), Åbenrå 1981, sowie in den Quellen für Heide, Meldorf und Itzehoe ist kein Kantor dieses Namens nachgewiesen.

¹¹ Die Durchsicht lokaler bzw. musikhistorischer Darstellungen für den Raum zwischen Ostfriesland und dem westlichen Mecklenburg führten ebenso wenig zu einem Nachweis dieses Namens wie ergänzende Archivuntersuchungen für kleinere Orte der Hennstedter Umgebung, in denen im 17. Jahrhundert Orgeln vorhanden waren.

¹² Georg Weber, 1674–1676 Organist an der Hamburger Georgenkirche (vgl. Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert* [= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12], Straßburg 1933, Nachdr. Baden-Baden 1981, S. 183) kommt als Komponist nicht in Betracht. Dass die gesuchte Person sein Vorfahr war, ist zwar nicht auszuschließen, vgl. jedoch die auch andernorts bestehenden Probleme, eine Person mit dem Namen „J. Weber“ zu identifizieren: Liesbeth Weinhold, Art. „Wircker, Johann“, in: *MGG*, Bd. 14, Kassel 1968, Sp. 729, zu einem gleichnamigen Rektor in Mittweida (dort tätig 1585–88); auch dieser kann nicht Autor der vorliegenden Komposition sein.

erhaltener Oberstimmen hier unzweifelhaft den einer Singstimme (sie erreichen als notierten Spitzenton ein *a*“); dass diese Parts auch gesungen vorgetragen werden sollten, ist daher auszuschließen, ebenso dass die dokumentierten homophonen Blöcke und der zu ergänzende Vokalsatz aufeinander als wörtliche Echos bezogen waren. Die Verhältnisse im Schlussabschnitt bestätigen diese Beobachtungen (beide Oberstimmen erreichen erneut den Spitzenton *a*“) und konkretisieren das Bild noch weiter: Die klare Trennung der beiden musizierenden Chöre wird aufgehoben; der Satz wird in einer harmonisch gängigen Weise (Exposition von Material auf der II. Stufe, Abwärtstransposition und IV-I-Schluss) und unter Auflösung der Chorgruppierungen verdichtet. Klar zu erkennen ist dabei, dass die Anteile der Orgel (sie steuert über den beiden Basslinien zwei gleich lautende Oberstimmen zum Satz bei, greift also in jeden der Chorblöcke ein) genügend Raum für weitere, ebenfalls paarweise miteinander korrespondierende Stimmen lassen, die besonders in der plagalen Schlusskadenz in tieferer Lage als die beiden überlieferten Parts geführt wären. Die tiefste aufgezeichnete Stimme schließlich ist als Generalbass zu verstehen, der um eine Aussetzung zu erweitern ist.

Allerdings ist denkbar, dass die Oberstimmen des Orgelparts ursprünglich Melodieinstrumenten zugewiesen waren, also hier lediglich als Ergebnis einer Bearbeitung an die Orgel fielen. Darauf deutet die Verschränkung der beiden dokumentierten Parts hin, die in dieser Version mit der noch engeren Verwandtschaft der beiden Basslinien konkurriert. Denn entweder sind diese beiden im Vortrag zu trennen (eine als Manual-, die andere als Pedalstimme); dann greifen die beiden Oberstimmen klanglich ineinander. Oder die Darbietung träge eine Unterscheidung zwischen diesen beiden; dann allerdings wäre insbesondere die Notation der Bässe im Schlussabschnitt fragwürdig, und der Chorverbund im Anfangsteil wäre nicht nachvollziehbar (weil die Musik beider Stimmen in unterschiedlichen Baukörpern der Orgel erklänge).

Bei diesem zweiten Werk handelt es sich also weder um die Intavolierung einer Motette (als deren rein instrumentale Bearbeitung) noch um ein vollständig in Tabulatur abgesetztes Werk, mit der das Musizieren eines Gesamtsatzes gestützt würde,¹³ sondern um einen ausdrücklichen Orgelpart, der die Komposition nicht vollständig erfasst. In jedem Fall lässt sich die dokumentierte Musik problemlos mit dem als Incipit vermerkten Text „Wie sich ein Bräutigam freuet“ versehen (bei Teilung der Schlussnote im 3. bzw. 5. Takt), einem Ausschnitt aus Jesaja 62 Vers 6. Denkbar ist ferner eine Unterlegung des zweiten erhaltenen Abschnitts mit der Fortsetzung in Luthers Übersetzung („über der Braut“), schwieriger hingegen die Textierung des verbleibenden Abschnitts mit dem Versschluss (aus Gründen der Silbenbetonung; „so wird sich dein Gott über dir freuen“).

Mit der Identifizierung des Dokumentierten als Instrumentalanteil einer Vokalkomposition wird deutlich, dass es sich auch hier um eine Reinschrift handelt, da die übrigen Stimmen an anderer Stelle entwickelt worden sein müssen. Die großflächige Verschreibung in der Werkmitte (notdürftige Rasur des zu früh eingezeichneten Wechsels des Metrums und des nachfolgenden Akkords) spricht nicht prinzipiell dafür, dass der Schreiber das Material seiner Vorlage bearbeitet hätte, da an dieser Stelle ein Eingriff die harmonische Disposition des Werkes in Frage stellte.

*Liebe du mich*¹⁴ hat eine völlig andere Satzstruktur; prinzipielle Freiräume für weitere Stimmen wie im anderen Werk sind nicht zu erkennen – trotz der gelegentlichen terzlosen Klänge. Der Anfang des Werkes ist geprägt von einem Wechselspiel zwischen Ober- und Bassstimme, in dem diese bald einzelne Figuren aus dem anderen Part übernimmt, ihn bald aber auch nur in schlichter Parallelführung begleitet. Der Einsatz einer dritten Stimme liegt offenbar im ersten der drei verlorenen Abschnitte, also erst im zweiten Sechstel des Werk-

¹³ Die Colla-parte-Führung zwischen Orgel und mit Obligatinstrumenten ist der Normalfall beispielsweise in den Tabulaturen der Sammlung Düben, vgl. z. B. die Wiedergabe aus Dietrich Buxtehudes *Der Herr ist mit mir* in: Bruno Grusnick, „Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung [Teil I–II]“, in: *STMf* 47 (1964), S. 27–82, Tafel XII.

¹⁴ Nicht: „Liebe, die du mich ...“, das Dur-Lied auf einen Text von Johann Scheffler (1657). Für die Umschreibung „à 2 voc.“ bleibt offen, ob sie sich auf die beiden freien Stimmen (Ober- und Unterstimme) bezieht oder auf die beiden Melodiestimmen (also unter Aussparung des Bassparts).

bestandes. Auch im erhaltenen Teil der zweiten Akkolade pausiert die Mittelstimme über weite Strecken. Zu Beginn läuft ein Abschnitt, zu dem sie größere Notenwerte beiträgt als ihre Begleitstimmen, mit einer Kadenz in der Grundtonart aus; da diese von den Außenstimmen am Ende des ersten erhaltenen Abschnitts verlassen worden ist, muss bis zum Einsatz der dritten Stimme noch eine Rückmodulation stattgefunden haben.

Bis hierhin verweisen die Gestaltungsformen auf diejenigen einer Choralbearbeitung (in einer ‚streng stimmigen‘ Anlage ohne akkordische Erweiterungen), deren Melodie in der Mittelstimme liegt. Dass die Außenstimmen mit ihrem gleichermaßen über eine Quinte aufsteigenden Einsatzmotiv die figurierte Variante eines Liedincipits vortragen, ist denkbar. Dennoch gibt es in norddeutschen Orgelchorälen kein Parallelbeispiel für eine so offene Gestaltung, mit der der Einsatz der Melodiestimme so weit hinausgezögert erschiene wie hier: sowohl in den Zeitabläufen als auch darin, wie weit sich der Komponist dabei von der Grundtonart entfernt. Typisch im Umkreis sowohl der Sweelinck-Schüler als auch etwa Buxtehudes ist hingegen, in der Eröffnungsphase einer Choralbearbeitung den Begleitsatz als Vorausimitation des betreffenden Melodieabschnitts¹⁵ anzulegen; auch dies ist hier nicht der Fall. Jedenfalls ist ein Lied dieses Textes nicht nachzuweisen¹⁶ (da die Mittelstimme erst im verlorenen Anteil der Komposition einsetzt, lässt sich auch das Melodieincipit nicht bestimmen). Dies spricht jedoch nicht prinzipiell gegen die Annahme einer Liedbearbeitung;¹⁷ offen bleibt allenfalls, ob hier die Melodie einer Aria, die nicht über Gesangbuchpraxis gleichsam kanonisiert wurde, in einer eigenen Orgelkomposition aufgegriffen wurde (als Verarbeitung eines Cantus prius factus in einem neuen Kontext) oder ob die Vertonung eines Aria-Textes intavioliert worden ist (also mitsamt dessen originaler Einbettung).

Die Vermutung, die Mittelstimme präsentiere eine Liedmelodie, erhärtet sich angesichts der folgenden erhaltenen Werkanteile. Gegen Ende des zweiten Abschnitts füllt die Oberstimme als offenkundig nachgeordnete Stimme Lücken, die im Melodievortrag der Mittelstimme entstehen; ein Taktwechsel wie der, der hier im zweiten verlorenen Abschnitt notiert war, spricht nicht prinzipiell gegen die Annahme, dass es sich um eine Choralbearbeitung handle.¹⁸ Und im letzten erhaltenen Abschnitt ist der Phrasenbau in dem als Mittelstimme notierten Part¹⁹ so regelmäßig, dass er einen in Versen gehaltenen Text, der syllabisch vertont ist, direkt zu spiegeln scheint. Allerdings prägt an dieser Stelle, die vom Prinzip der Quintschrittsequenz getragen ist, auch ein gerade nicht primär liedhaftes Gestaltungselement den Satz.

Somit handelt es sich bei dem Werk von „J. Weber“ wahrscheinlich um eine Komposition für Orgel allein (vielleicht sogar von vornherein als Choralbearbeitung in dieser Besetzung). Kaum dürfte es sich um ein Werk des frühen 17. Jahrhunderts handeln; gegen eine allzu späte Datierung des Blattes (nach 1700) sprechen sowohl die vergleichsweise einfachen Figurationsmuster dieses Satzes als auch die Musiksprache der Jesaja-Vertonung. Die Datierung ins späte 17. Jahrhundert lässt allerdings den Eindruck entstehen, dass hier – etwa im Vergleich mit den Kompositionen Nicolaus Bruhns‘ im nahe gelegenen Husum – ein eher konservatives Musik-

¹⁵ Vgl. Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert* (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1932, S. 29 f. Grundsätzlich unterscheidet er im Hinblick auf die Werkeröffnungen nur zwischen Eng- und Weitführung; ebenso zur Bildung von Imitationen in einzelnen Satzgruppen vgl. S. 41.

¹⁶ Herangezogen wurden: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–93, Nachdr. Hildesheim 1963; Albert Friedrich Wilhelm Fischer und Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, 6 Bde., Gütersloh 1904–16, Nachdr. Hildesheim 1964; *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung III, Bd. 1 (Die Melodien bis 1570), Teil 1–3, Kassel 1993–98. Für ergänzende Recherchen danke ich Dr. Markus Rathey (Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ an der Universität Mainz) und dem Deutschen Volksliedarchiv Freiburg.

¹⁷ Auch für Heinrich Scheidemanns Variationen über „Betrübet ist zu dieser Frist“ ist nicht zu klären, aus welcher Quelle das Lied stammt; vgl. Katrin Kinder, „Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann“, in: *Schütz-Jb.* 10 (1988), S. 86–103, besonders S. 93.

¹⁸ Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals* (wie Anm. 15), S. 42.

¹⁹ Im Klangbild die Oberstimme des Satzes; um diese Linien in ihrer notierten Relation wahrzunehmen, müssten sie auf zwei verschiedenen Manualen gespielt werden. Demnach wäre der Basspart pedaliter auszuführen (zumindest in den Abschnitten, an denen die Mittelstimme mitwirkt).

leben gespiegelt wird. Dies ist aber für die Dokumentation von Tastenmusik nicht ungewöhnlich²⁰ und erklärt sich daher auch nicht unbedingt aus der abgelegenen Ortslage Hennstedts. Weil auf dem Blatt diese Kompositionen trotz ihrer Gattungsunterschiede vereint sind, wird der Gedanke, beide Werke seien aufeinander bezogen, noch plausibler; denkbar ist, dass es sich um Musik handelt, die anlässlich einer Hochzeit aufgeführt wurde, die erste Komposition in jedem Fall als reines Orgelwerk, die zweite als Vokalkomposition.

Das Hennstedter Fragment wirft Fragen auf, die – im Wechselspiel mit den Franck-Fragmenten des gleichen Quellenbestandes – weit über das Lokale hinausreichen. Dokumentiert ist hier an einem von den Handelswegen und Herrschaftsstrukturen abgerückten Ort ein souveräner Umgang mit deutscher Orgeltabulatur, der sich sowohl auf solistische Orgelpraxis als auch auf tastenmusikalische Begleitung eines Vokalensembles bezieht. Dass ein solches existierte, ist ebenso durch das Fragment des Franck-Druckes belegt; allerdings ist nicht erkennbar, mit welchen Kräften die Kompositionen aufgeführt worden sein mögen. Als das für fünf Stimmen angelegte *Evangelium Paradisiacum* im Druck erschien, standen in Hennstedt neben Pastor, Diaconus und Organist lediglich ein „Schulmeister“ (auch als „Cüster“ oder „Cantor“ bezeichnet) auf den Besoldungslisten, erst seit 1650 außerdem ein „Rector“;²¹ dass das – somit erst allmählich von zwei Lehrern getragene – Schulleben die Bildung eines Vokalensembles ermöglicht hätte, das zur Aufführung der fünfstimmigen Kompositionen Francks getaugt hätte, ist ebenso schwer vorstellbar wie der Gedanke, dass Thomas Selles Schuldienst als Rektor im rund 20 km entfernten Wesselburen ihm das Ensemble zur Verfügung stellte, das er 1625 zur Aufführung des 22-stimmigen *Christ lag in Todesbanden* benötigte²². Es ist folglich davon auszugehen, dass im 17. Jahrhundert an sehr viel mehr Orten zumindest des norddeutschen Raumes ein größeres und profiliertes Kirchenmusikensemble zur Verfügung stand, als Stellenpläne und Schulstrukturen es vermuten lassen; dass musikalische Dilettanten in der Kirchenmusik mitwirkten, ist aber nur in den seltensten Fällen dokumentarisch fassbar.²³

Das Tabulaturfragment ist eine der ältesten bekannten Notenhandschriften nach-reformatorischer Zeit aus Schleswig-Holstein. Es erweitert Kenntnisse über das Musikleben im Westen dieses Raumes, die sich bislang nur mit den Kompositionen Nicolaus Bruhns' und einer Canzona des Meldorfer Organisten Marcus Olter²⁴ umschreiben ließen; im Gegensatz zu den Werken des Hennstedter Fragments handelt es sich bei diesen zwar um Werke aus dieser Gegend, doch sind sie nicht auch in dieser selbst überliefert worden. Damit ist *Liebe du mich* (vorausgesetzt, die Gattungsbestimmung erweist sich als richtig) zudem wohl die älteste Komposition für Orgel, deren Quelle im nordwestdeutsch-dänischen Raum außerhalb Lüneburgs und Kopenhagens sowohl aufgezeichnet als auch erhalten geblieben ist.²⁵ Das Bild der

²⁰ Auch die Lüneburger Tabulaturen reichen darin, welche Werke erfasst wurden, weit zurück (dies gilt besonders für die ebenfalls erst aus dem späten 17. Jahrhundert stammenden Sammlungen Heinrich Baltzer Wedemanns); zu Detailfragen der Datierung vgl. Curtis Lasell, Art. „Lüneburger Tabulaturen“, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 1514.

²¹ Pastoratsarchiv Hennstedt, Nr. 57 und 76 (Kirchenrechnungen).

²² Zur Datierung vgl. Siegfried Günther, *Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. Gießen 1935, S. 6. Daneben belegt bereits der Anspruch seines *Hagio-deca-melydion* von 1627 („Zehen Geistliche Concertlein ... Auff ietzo hin und wieder gebräuchliche Italiänische Invention“) eine Kunstentfaltung, die mit der Bindung an den Schulposten allein kaum zu erklären ist.

²³ Vgl. Garding, Kirchenkreisarchiv Eiderstedt, Bestand Oldenswort 102a (Totenbuch), Doppelseite 72 (24.8.1652, im Eintrag zur Beisetzung des „Gastgebers“ Christian Lorentz): „Diese 7 mk [Mark lübisch, Begräbniskosten] sind seiner Wittiben von den Alterlauten [Gemeindevorstand] verehret, weilln Er vorhin bey seinem Leben, in der Kirchen mit *Musirciren* so *vocaliter* alß *Instrumentaliter* aufgewartet.“ Oldenswort verfügte seit 1512 über eine Orgel; Teile des Neubaus von 1592 sind erhalten.

²⁴ Zu Olters Canzona in der Lüneburger Handschrift KN 207,15 vgl. Lydia Schierming, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12), Kassel 1961, S. 41.

²⁵ Der Überlieferungsraum der Orgelmusik lässt sich ähnlich wie derjenige der Vokalmusik beschreiben („Die wesentlichen Quellen stammen aus Orten nahe der Ostseeküste“), vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, S. 88. Auch die „Clausholmer Fragmente“ beziehen sich auf Kopenhagener Überlieferungsverhältnisse – nicht nur deshalb, weil der Erbauer der Orgel, in dem die Fragmente verarbeitet wurden, außerhalb Jütlands, unter den Mitglie-

norddeutschen Orgelkultur wird folglich an einer Stelle erweitert, an der ein differenziertes Musikleben (zumal gegen Ende des 17. Jahrhunderts) kaum für möglich gehalten wird; dass dieses hingegen auch noch in der Zeit um 1800 bestand, belegen die in kirchlichem Besitz überlieferten Violinduos.

Die Gattungsvielfalt des in Hennstedt erhaltenen (wenn auch nur wenige Werkauschnitte umfassenden) Materials macht somit deutlich, dass Quellen, die ein solches Musikleben belegen könnten, auch andernorts wohl lediglich nicht überliefert wurden, aber einst bestanden. Die Situation ist leicht verständlich: Die Dokumentation von Musik des 17. Jahrhunderts ist, soweit diese nicht gedruckt wurde, wesentlich davon abhängig, dass eine staatliche Obrigkeit die einschlägigen Quellen bewahrte; der gesamte Traditionsraum der norddeutschen Orgelmusik (mit seiner geringen Dichte an Herrschaftszentren und – allerdings bedeutenden – Städten) wurde aber von diesen Erfassungstechniken weithin ausgespart, die kapitalkräftigen Agrargebiete an der Nordseeküste²⁶ vielleicht noch mehr als andere Regionen. Im Wissen um jene Musik und die ihr nahe stehenden Ensemblekompositionen ist die Nachwelt hingegen in überproportionaler Weise auf die Sammeltätigkeit von Einzelpersonen und die ebenso individuelle Bewahrung entsprechender Quellen angewiesen; wo genau diese beiden Bedingungen zusammentrafen,²⁷ scheint von einer Anzahl von Zufällen abhängig gewesen zu sein, die den Umfang des einst tatsächlich Vorhandenen nicht zu spiegeln vermögen.²⁸

dem der Kopenhagener Orgelbauerfamilie Botzen, zu suchen ist (Henrik Glahn und Søren Sørensen, *The Clausholm Fragments*, Kopenhagen 1974, S. 71 f., im orgelkundlichen Ergänzungsbeitrag von Poul-Gerhard Andersen), sondern auch wegen der Schreibervermerke: Ein hier überliefertes Werk von Melchior Schildt wird 1634 in Kopenhagen datiert; ebenso viel Beweiskraft liegt in den anscheinend autographen Namenszügen des Organisten der Vor Frue Kirke, Antonio Schuler (vgl. hierzu ebd., S. 24 und 26).

²⁶ Vgl. exemplarisch Rolf Kuschert, „Landesherrschaft und Selbstverwaltung in der Landschaft Eiderstedt unter den Gottorfern (1544–1713)“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 78 (1954), S. 50–138, hier S. 135.

²⁷ Verwiesen sei etwa auf Heinrich Bokemeyer (vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18], Kassel 1970), Gustav Düben (vgl. Anm. 13), Thomas Ihre, Gottfried Lindemann und Johann Christian (?) Ryge (zu diesen vgl. im Überblick Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 326 f.); umfassend und unter Hinweis auf die Zusammenhänge Krummacher, *Überlieferung* (wie Anm. 25), Kapitel II. Zu Franz Schaumkell und Heinrich Baltzer Wedemann in Lüneburg vgl. Anm. 20.

²⁸ Für Unterstützung danke ich Frau Gabriele Baus, Nordelbisches Kirchenarchiv Kiel, für die Übermittlung des Wasserzeichens Herrn Johannes Ring, Glüsing.

The image displays a musical score for the piece "Liebe du mich" by J. Weber. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The top staff in each system is in the treble clef, the middle staff is in the alto clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests and bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Beispiel 1: J. Weber, *Liebe du mich*

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a melody of eighth and quarter notes. The middle staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom staff is also in bass clef, mirroring the middle staff's accompaniment.

The second system continues the piece with three staves. The top staff shows a more active melodic line with sixteenth-note runs. The middle and bottom staves continue the accompaniment, with the bottom staff showing some rhythmic variation.

The third system features three staves. The top staff has a melodic line with some rests and a final cadence. The middle and bottom staves provide a steady accompaniment, with the bottom staff showing a more active bass line.

The fourth system is the final system on the page, consisting of three staves. The top staff concludes with a melodic flourish and a final cadence. The middle and bottom staves provide a concluding accompaniment, with the bottom staff showing a sustained bass line.

Beispiel 2: Anonym, *Wie sich ein Bräutigam freuet*

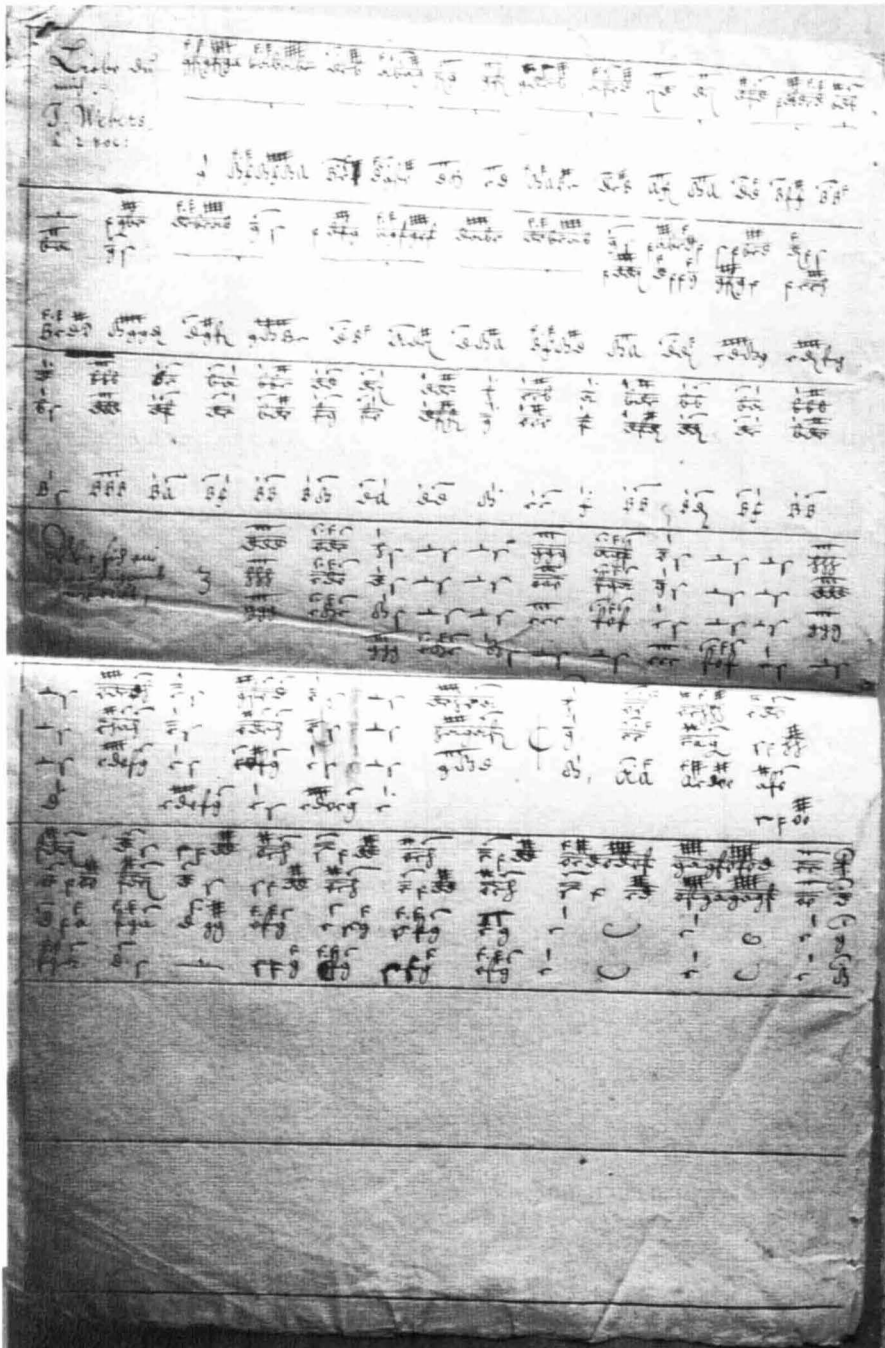


Abb.: Hennstedt, Pastoratsarchiv, Fragment einer Orgeltabulatur