

## **Tunder, Buxtehude, Bruhns, Lübeck: Für welche Instrumente schrieben sie und wie waren diese gestimmt?**

von Roland Eberlein

In den vergangenen ca. 30 Jahren wurden zahlreiche historische Orgeln des norddeutschen Barocks möglichst originalgetreu wiederhergestellt. Vielen Organisten ist dadurch bewußt geworden, daß auf konsequent restaurierten oder rekonstruierten Orgeln manche Kompositionen von Franz Tunder, Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns und Vincent Lübeck nicht ohne weiteres ausgeführt werden können: Bei Orgeln mit kurzer Baßoktave im Pedal fehlen die Halbtöne Cis, Dis, Fis und Gis; diese werden aber in vielen Kompositionen verlangt. Außerdem wurden etliche historische Instrumente wieder mitteltönig gestimmt mit der Folge, daß die Terzen h-dis, fis-ais, cis-eis und gis-his sowie die Quinte gis-dis (oder as-es) unerträglich verstimmt klingen. Diese Intervalle treten jedoch in vielen Kompositionen von Buxtehude, Bruhns und Lübeck als normale Konsonanzen auf. Auf Instrumenten in mitteltöniger Stimmung klingen daher diese Kompositionen stellenweise wie Katzenmusik.

Die Diskussion, wie es zu diesem Widerspruch zwischen dem überlieferten Orgelrepertoire und den zugehörigen Orgeln kommen konnte und wie das Dilemma zu lösen sei, zieht sich nun schon fast drei Jahrzehnte hin. Sie wurde erst kürzlich wieder aufgefrischt durch eine Leserbrief-Diskussion in *Ars Organi*.<sup>1</sup> Zwei grundsätzlich verschiedene Ansätze haben die Diskussion bisher dominiert:

Der erste, ältere Ansatz wurde und wird von Harald Vogel<sup>2</sup>, Kerala Snyder<sup>3</sup> und Klaus Beckmann<sup>4</sup> vertreten. Ihnen zufolge wurden die norddeutschen Orgelkompositionen des Barocks auf den Orgeln ausgeführt, an denen die Komponisten amtierten. Dies soll möglich gewesen sein, weil diese Orgeln entweder frühzeitig in eine gemilderte mitteltönige Stimmung gebracht wurden oder unter dem Einfluß von Andreas Werckmeister nach 1680 wohltemperiert eingestimmt wurden. Als Kronzeuge für die gemilderte mitteltönige Stimmung dient eine Auseinandersetzung im Jahr 1641 anlässlich der Abnahme der von Johann Sieburg erbauten Orgel in der Liebfrauenkirche Bremen. Die Prüfer Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius beanstandeten die Stimmung der Orgel und Sieburg versprach, er wolle „versuchen so viehl immer müghligen dieselbe Quinta zwischen a. vnd d. Rein zustimmen vnd die tertien zu schärfffen vnd die schwebende Quinta an andere Öhrter zu bringen.“<sup>5</sup> Anscheinend sollten die Terzen nicht völlig rein, sondern etwas größer gemacht („geschärft“) werden; das hat in der mitteltönigen Stimmung zur Folge, das auch die Quinten größer und reiner oder sogar ganz rein werden und die ungestimmte Wolfsquinte gis-es und die ungestimmten Wolfsterzen h-dis, fis-ais, cis-eis und gis-his folglich weniger groß und erträglicher werden. Die Vertreter dieses Ansatzes nehmen an, daß unter Scheidemanns Einfluß auch bei Orgeln in Hamburger Kirchen und in Lübeck St. Marien 1641 in dieser Weise gemildert mitteltönig gestimmt wurde. Inwieweit dadurch die Wolfsterzen und die Wolfsquinte brauchbar werden, hängt davon ab, wie groß man die Terzen macht: Erweitert man die Terzen um den gleichen Betrag, um den die Quinten zu klein gemacht werden, dann verteilt man das sogenannte „syntonische Komma“ (die Differenz von 21,5 Cent zwischen der reinen Terz mit Intervallgröße 386 Cent und der aus zwei Ganztönen des Verhältnisses 9:8 bzw. vier Quinten 3:2 entstehenden „pythagoräischen“ Terz mit 408 Cent) auf 5 Intervalle (1/5-Komma-Stimmung). Die Beeinträchtigung der „guten“ Terzen ist in

<sup>1</sup> *Ars Organi* 63, 2015, H. 3, S. 184-186; *Ars Organi* 63, 2015, H. 4, S. 264.

<sup>2</sup> Harald Vogel, *Mitteltönig – Wohltemperiert. Der Wandel der Stimmungsästhetik im norddeutschen Orgelbau und Orgelrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts.* Jahrbuch Alte Musik 1, 1989, S. 119-151; Harald Vogel in: Nicolaus Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke.* Hg. von Harald Vogel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2008, S. 60-61; siehe auch den Diskussionsbeitrag von Harald Vogel in *Ars Organi* 63, 2015, H. 4, S. 264.

<sup>3</sup> Kerala Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck.* New York: Schirmer Books 1987, 2. Aufl. 1993, S. 84-86 + 354-357.

<sup>4</sup> Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Teil II: Blütezeit und Verfall 1620-1755.* Mainz: Schott 2009, S. 105-116.

<sup>5</sup> Fritz Piersig, *Die Orgeln der bremischen Stadtkirchen im 17. und 18. Jahrhundert.* Bremisches Jahrbuch 1935, S. 379-425, auf S. 404; Faksimile in: Uwe Pape und Winfried Topp, *Orgeln und Orgelbauer in Bremen.* Berlin: Pape Verlag, 1998, S. 17-63.

diesem Fall gering (Intervallgröße 391 Cent statt 386 Cent), und die Wolfsterzen werden etwas besser (419 Cent statt 427 Cent), aber nicht wirklich erträglich. Macht man jedoch die Terzen um einen sehr viel größeren Betrag zu groß als die Quinten zu klein, indem man z.B. die Quinten um 1/11 syntonisches Komma zu klein macht, die Terzen aber um 7/11 syntonisches Komma zu groß macht (was natürlich nur auf dem Papier so gelingt), landet man ziemlich genau bei der heutigen gleichschwebenden Stimmung ohne Wolfsterzen und Wolfsquinte; alle Terzen sind dann einheitlich 400 Cent groß. Man kann also theoretisch auf diesem Wege je nach gewählter Größe der Terzen eine schwach gemilderte mitteltönige Stimmung mit Wolfsintervallen oder auch eine wohltemperierte, in allen Tonarten spielbare Stimmung erzeugen. Möglicherweise wurde die mitteltönige Stimmung so stark gemildert, daß die Wolfsterzen verwendbar wurden,<sup>6</sup> oder aber es wurden gegen 1700 vereinzelt die neuartigen wohltemperierten Stimmverfahren von Andreas Werckmeister aufgegriffen<sup>7</sup> – in dieser Hinsicht wurden unterschiedliche Positionen vertreten.

Dieser Erklärungsansatz hatte bei Orgelrestaurierungen und -rekonstruktionen der letzten Jahrzehnte zur Folge, daß man bereit war, nicht als originale Stimmung nachweisbare, modifiziert-mitteltönige oder wohltemperierte Stimmungen zu legen, damit mindestens ein Teil der Orgelwerke von Buxtehude, Bruhns, Lübeck und Bach spielbar ist. Beispielsweise wurde die Schnitger-Orgel in der Jacobikirche Hamburg 1993 in einer modifizierten mitteltönigen Stimmung eingestimmt, und die rekonstruierte Orgel der Katharinenkirche Hamburg erhielt 2013 eine moderne wohltemperierte Stimmung nach Kellner.

Diesen weithin akzeptierten Ansatz stellte Ibo Ortgies 2004 mit hauptsächlich zwei Argumenten in Frage:

1. Ortgies wies darauf hin, daß (bislang) nirgendwo in Norddeutschland um 1700 eine wohltemperierte Stimmung nachweisbar sei. Solche Stimmungen seien erst für die Zeit nach ca. 1750 in Norddeutschland belegbar. Laut Georg Preus waren die Hamburger Orgeln allesamt noch 1729 „prätorianisch“ (= mitteltönig) gestimmt: „Nun wäre zu wünschen, daß wir in unsern Orgeln eine gute Temperatur hätten, da alle unsere Orgeln alhier noch nach der alten Praetorianischen Arth gestimmt seyn, worinnen den noch viele Fehler stecken: so, daß man nicht aus allen Tönen spielen kan; wegen der sehr harten Tertien, als cis f. dis g. fis b. gis c. h dis. item einiger kleiner Tertien, und einige Quinten.“<sup>8</sup> Die mitteltönige Stimmung sei folglich noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein in Norddeutschland die normale Orgelstimmung gewesen.

2. Ortgies stellte ferner fest, daß Dietrich Buxtehude einen Großteil seiner Orgelkompositionen auf den Orgeln in Lübeck, St. Marien nicht ohne weiteres spielen konnte: Die Orgeln waren wahrscheinlich immer noch mitteltönig gestimmt (denn in seiner Amtszeit seien nur kleinere Nachstimmungen, aber keine umfangreiche Neustimmung nachweisbar), und sie besaßen keine Subsemitonien. Zudem hätten die Töne Cis, Dis, Fis, Gis im Pedal gefehlt, mit denen Buxtehudes Orgelwerke rechnen. Dies sei um 1700 auch bei den meisten anderen Orgeln in Norddeutschland so der Fall gewesen. „Die Beschränkungen durch mitteltönige Temperatur und durch begrenzte Klaviaturumfänge ließen die Wiedergabe des Repertoires auf so gut wie allen Orgeln nicht ohne gravierende Eingriffe in die kompositorische Substanz zu.“<sup>9</sup>

Ortgies stellte daher die neue Hypothese auf, die norddeutschen Orgelkompositionen seien nicht primär gedacht gewesen seien zur öffentlichen Ausführung auf Orgeln, sondern als Studienmaterial für Orgelschüler. Zum Studium konnten sie auf dem Pedalclavichord oder Pedalcembalo gespielt werden. Auf den Orgeln hingegen wurde improvisiert. „Die Funktion komponierter Orgelmusik lag im hochprofessionellen Bereich keinesfalls primär in der Aufführung, sondern im Studium und zur Entwicklung der Fähigkeit, kontrapunktisch improvisieren zu können. [...] Soweit einzelne Kompositionen auf den Orgeln nicht spielbar waren, konnten sie auf Pedal-Clavichorden und -Cembali erprobt werden.“<sup>10</sup> Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis

---

<sup>6</sup> Harald Vogel in: Nicolaus Bruhns, Sämtliche Orgelwerke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2008, S. 60-61.

<sup>7</sup> so Klaus Beckmann, a.a.O. und Kerala Snyder, a.a.O.

<sup>8</sup> zitiert nach Ibo Ortgies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis. Diss. Universität Göteborg 2004 (publiziert im Internet), S. 73.

<sup>9</sup> Ortgies, a.a.O. S. 210.

<sup>10</sup> Ortgies, a.a.O. S. 240 und 241.

kam eine parallel entstandene umfassende Studie zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhundert von Siegbert Rampe.<sup>11</sup>

Wenn diese These zutrifft, sollte man logischerweise bei Restaurierungen und Rekonstruktionen norddeutscher Barockorgeln keine Rücksicht nehmen auf das zeitgenössische Orgelrepertoire, sondern die Orgeln kompromißlos mitteltönig einstimmen. Beispielsweise wurde 2008 die rekonstruierte Stellwagen-Orgel der Marienkirche in Stralsund unmodifiziert mitteltönig gestimmt. Dadurch ist natürlich ein Großteil der Orgelwerke von Dietrich Buxtehude auf dieser Orgel nicht ausführbar, obwohl die Tastatur-Umfänge dies ermöglichen würden. Konsequenterweise hätte dieser Ansatz zur Folge, daß zukünftig gerade die musikalisch interessantesten und wertvollsten Teile des norddeutschen Orgelrepertoires nicht mehr unverändert auf den erhaltenen norddeutschen Barockorgeln gespielt werden können, sondern nur noch auf Pedal-Clavichorden oder späteren Orgeln. Ob dies der Weisheit letzter Schluß ist?

Ortgies' spektakuläre These hat zwar Aufsehen erregt, wurde aber in der Praxis kaum aufgegriffen: Bis heute hat – soweit bekannt – niemand eine Gesamteinspielung der Orgelwerke von Buxtehude, Bruhns oder Lübeck auf Pedalclavichord in Angriff genommen. Ebenso sind keine CDs ausschließlich mit Improvisationen im Stil des 17. Jahrhunderts auf norddeutschen historischen Orgeln eingespielt worden. Die Fragwürdigkeit solcher Unternehmungen war wohl den praktischen Musikern zu offenkundig.

Ortgies' These ist jedoch nicht nur Praktikern obsolet. Es lassen sich etliche musikhistorische Argumente dagegen ins Feld führen:

1. Tunder, Buxtehude, Bruhns, Lübeck und andere Organisten haben definitiv Orgelmusik geschrieben. Dies wird bewiesen durch Ausführungsanweisungen, welche Teilwerke der Orgel benennen, z.B.:

– Franz Tunder, Choralfantasien Auf meinen lieben Gott, Christ lag in Todesbanden, Herr Gott dich loben wir, In dich hab ich gehoffet, Komm Heiliger Geist, Was kann uns kommen an für Not C-Dur und F-Dur: Beischriften „Org.“ oder „O“ (für Orgel oder Organum), „Rüg.“ oder „R“ (für Rückpositiv); Auf meinen lieben Gott enthält darüberhinaus auch Registrierungsanweisungen: „p Echo Crom.“ (= Krummhorn), „sanft Org“ und „Ruc: scharf“.<sup>12</sup>

– Nicolaus Bruhns, Choralfantasie Nun komm, der Heiden Heiland: Beischriften „O“ (= Orgel) und „R“ (= Rückpositiv).

– Nicolaus Bruhns, „kleines“ Präludium E-Moll: Beischriften „Orgl“ oder „Org.“, „Echo“.<sup>13</sup>

– Vincent Lübeck, Choralfantasie Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ: Beischrift „O“ (= Orgel) und „R“ (= Rückpositiv).

– Vincent Lübeck, Präludium E-Dur: Beischrift „Rückpositiv scharf“<sup>14</sup>

Dadurch beweisen die Präludien von Bruhns und Lübeck sowie Tunders „Herr Gott, dich loben wir“, daß auch Stücke, welche chromatische Töne der Baßoktave erfordern und in mitteltöniger Stimmung unbenutzbare Akkorde verwenden, definitiv für die Ausführung auf Orgeln gedacht waren. Es waren keineswegs nur Studienstücke, die sich allenfalls zur Ausführung auf Pedal-Clavichorden eigneten!

2. Wenn es sich um Studienmaterial für die Ausbildung von Organisten handelt, wäre es pädagogischer Unfug gewesen, den Schülern Vorbilder und Modelle zu präsentieren, die in der Praxis völlig unbrauchbar waren. Wozu hätte man das Spielen und Improvisieren in entfernten Tonarten üben sollen, wenn dies ohnehin auf keiner Orgel möglich war? Wenn das Studienmaterial der Zeit entfernte Tonarten und eine lange Baßoktave im Pedal verlangt, dann läßt dies darauf schließen, daß ihr Urheber als Lehrer der Meinung war, seine

---

<sup>11</sup> Siegbert Rampe, Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Schütz-Jahrbuch 25, 2003, S. 7-70; 26, 2004, S. 155-204; 27, 2005, S. 53-127.

<sup>12</sup> siehe: Franz Tunder, Sämtliche Orgelwerke. Hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974.

<sup>13</sup> siehe: Nicolaus Bruhns, Sämtliche Orgelwerke. Hg. von Harald Vogel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2008.

<sup>14</sup> siehe: Vincent Lübeck, Orgelwerke. Hg. von Hermann Keller, Frankfurt: C. F. Peters.

Schüler müßten unbedingt in der Lage sein, in solchen Tonarten und mit solchen Pedalen zu spielen und zu improvisieren. Folglich muß es bereits eine Entwicklung hin zu entsprechend gestimmten und ausgestatteten Organen gegeben haben.

3. Ortgies' These, daß begrenzte Klaviaturnumfänge die Wiedergabe des Repertoires auf so gut wie allen Organen erschwerte oder unmöglich machte, ist eine unangemessene Verallgemeinerung. Schon einige große Organen aus der Zeit vor Buxtehude enthielten Dis, Fis und Gis im Pedal.<sup>15</sup> Und in der Buxtehude-Zeit wurden zumindest die großen Stadtkirchenorgeln Norddeutschlands bereits regelmäßig mit den Halbtönen Fis und Gis der Baßoktave des Pedals ausgestattet, manchmal auch schon mit Dis, sehr selten auch mit Cis.<sup>16</sup> Angesichts des Neubau- und Umbaubooms seiner Zeit konnte Buxtehude daher darauf vertrauen, daß Schüler, die seine Orgelwerke spielen konnten, später an Organen amtieren werden, welche zumindest über Fis und Gis im Pedal verfügten. Die Ausführung des von Tunder, Buxtehude, Bruhns und Lübeck geschaffenen Repertoires wurde durch die Tastaturumfänge der um 1700 in Norddeutschland vorhandenen Organen in sehr vielen Fällen nicht behindert!

4. Ortgies betrachtet nahezu ausschließlich die Organen der norddeutschen Küstenregion, so als wäre dieser Raum ein völlig abgeschlossener Kosmos, in dem die Organisten und Orgelbauer ohne Kenntnis von den Vorgängen und Bedingungen der Orgelwelt außerhalb dieses Raumes wirkten. Tatsächlich aber gab es einen lebhaften kulturellen Austausch zwischen den lutherischen Ländern Mitteldeutschlands und der lutherischen Küstenregion: In Lüneburg wirkte bekanntlich Georg Böhm, der aus Thüringen stammte und dort ausgebildet war; in Hamburg der Thüringer Matthias Weckmann, der in Sachsen bei Heinrich Schütz seine Ausbildung erhalten hatte. Umgekehrt hat der aus Thüringen stammende und in Sachsen wirkende Johann Sebastian Bach in seiner Ausbildung wichtige Impulse aus Lüneburg, Hamburg und Lübeck erhalten, und auch der aus Halle an der Saale stammende Georg Friedrich Händel besuchte Dietrich Buxtehude in Lübeck. Mitteldeutschland behielt die Küstenregion jedoch nicht nur in musikalischer Hinsicht im Blick, sondern ebenso hinsichtlich des Orgelbaus: Die Dispositionssammlung des Mitteldeutschen Michael Praetorius führt auch Dispositionen aus Hamburg, Lübeck, Lüneburg, Rostock und Stralsund an.<sup>17</sup> Umgekehrt enthält die Sammlung des Hamburgers Johann Mattheson auch Dispositionen aus Dresden, Gröningen, Leipzig, Mühlhausen/Thüringen, Rudolstadt und Wurzen.<sup>18</sup> Angesichts dieser kulturellen Verflechtung muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß Buxtehude, Bruhns und Lübeck nicht allein norddeutsche Organisten und Organen kannten, sondern durch persönliche Kontakte zu mitteldeutschen Organisten auch die eine oder an-

---

<sup>15</sup> Beispiele: Bernau, St. Marien, Hans Scherer 1572-73 CD-c''' (48 Tasten); Pedal CD-d' (26 Tasten); Lübeck, St. Petri, Gottschalk Burckard 1591: Manuale CDEFGA-a'', Pedal CDE-d'; Gröningen, Schloßkirche, David Beck 1592-96: Manuale CDE-c''', (Pedal CDE-c''); Braunschweig, Dom St. Blasii, Henning Henke 1603-09: Manuale CD-c'''; Pedal CD-d'; Flensburg, St. Nicolai, Nicolaus Maaß 1604-09: Manual CDE-g''a'', Pedal CDE-d'; Bückeburg, Stadtkirche, Esaias Compenius 1615-17: geplant war Manuale CD-f''', Pedal CDE-c'; Wolfenbüttel, Marienkirche, Gottfried Fritzsche 1620-24: Manuale CDE-d'''' mit Subsemitonien dis'/es' und gis'/as', Pedal CDE-d'e'; Braunschweig, St. Ulrici, Gottfried Fritzsche 1626-27: Manuale CDEFGA-c''', Pedal CDE-d'e'.

<sup>16</sup> Beispiele: Lübeck, St. Jacobi, kleine Orgel, Umbau durch Friedrich Stellwagen 1636-37: Manuale CDE-c''', Pedal CDE-d'; Stralsund, St. Marien, Friedrich Stellwagen 1653-59: Manuale CD-c''', Pedal CD-f'; Kopenhagen, Regenskirche (Trinitatiskirche), Hans Christoph Fritzsche 1655-59: Manuale CDEFGA-c''', Pedal CDE-c'd'; Hamburg-Harburg, Dreifaltigkeitskirche, Umbau durch Justus Kayser 1656-57: Hauptwerk DEFGA-g''a'', Rückpositiv CDEFGA-g''a'', Pedal CDE-d'; Stade, St. Cosmae, Berendt Huß und Arp Schnitger 1668-75: Manuale CDEFGA-c''', Pedal CDE-d'; Hamburg, St. Johannis (heute Cappel), Arp Schnitger 1679-80: Manuale CDE-c''', Pedal CD-d'; Norden, St. Ludgeri, Arp Schnitger 1681-85: RP CDE-c'' (Fis und Gis als doppelte Obertasten), HW+OW CDEFGA-c''', Pedal CDE-d'; Hamburg, St. Nicolai, Arp Schnitger 1682-87: Manuale CD-c''', Pedal C-d'; Hamburg, St. Jacobi, Arp Schnitger 1689-93: RP CDE-c''', andere Manuale CDEFGA-c''', Pedal CD-d'; Bremen, Dom, Arp Schnitger 1693-98: Manuale CDE-c''', Pedal CD-d'; Bremen, St. Stephani, Arp Schnitger 1695-98: Manuale CDEFGA-c''', Pedal CDE-d'; Lübeck, Dom, Arp Schnitger 1696-99: Manuale CD-c''', Pedal CD-d'; Bremen, Liebfrauenkirche, Umbau Arp Schnitger 1698-1700: Manuale CDE-a'' (44 Tasten), Pedal 25 Tasten (vermutlich CDE-d'); Buxtehude, St. Petri, Arp Schnitger 1699-1701: CDEFGA-c''', Pedal CDE-c'; Lüneburg, St. Michael, Matthias Dropa 1705-07: wahrscheinlich Manuale CD-c''', Pedal CD-d'.

<sup>17</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band II, Wolfenbüttel 1619, S. 161-203.

<sup>18</sup> Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung*, 2. Auflage hg. v. Johann Mattheson, Hamburg 1721 S. 156-204.

dere mitteldeutsche Orgel im Blick hatten und für deren Organisten Werke geschrieben haben, die zwar nicht auf Orgeln der Küstenregion, wohl aber auf mitteldeutschen Orgeln ausgeführt werden konnten!

Eine Besonderheit der mitteldeutschen Orgelszene gegenüber der norddeutschen Orgelwelt war das Auftreten von wohltemperierten Stimmungen, und dieses Phänomen beschränkte sich keineswegs auf die Schriften von Andreas Werckmeister, den Orggies als weitgehend erfolglosen Kämpfer für die Wohltemperierung darstellt: „Seine eigenen Äußerungen lassen ihn in Hinsicht auf den Erfolg seiner Bemühungen als einen in seiner Zeit erfolglosen Theoretiker erscheinen, dessen Neuerungen bei den Adressaten, den Orgelbauern und den Organisten, noch nicht auf fruchtbaren Boden fielen.“<sup>19</sup> Diese Einschätzung ist völlig falsch. In den letzten Jahren hat sich gezeigt, daß Werckmeister gewissermaßen die (heute) sichtbare Spitze eines Eisberges war, der weitaus größere und wichtigere Teil dieser Entwicklung ist bis vor kurzem völlig unbemerkt geblieben.

Nach heutiger Kenntnis war nicht der Musiktheoretiker Werckmeister der Ausgangspunkt der Entwicklung von wohltemperierten Stimmungen, sondern der Orgelbauer Christian Förner (1609 oder 1610 – 1678 oder nach 1684) aus Halberstadt, der bereits die von ihm 1668-73 erbaute Orgel der Schloßkirche in Weißenfels wohltemperiert gestimmt hat. Dies geht hervor aus der 1677 publizierte Beschreibung dieser Orgel durch Johann Caspar Trost d.J.: „Dieses Werck ist dermassen in der Stimmung temperiret/ daß es in allen/ so wol Alters hero/ als jetziger neuen gesetzten Stücken/ nach rechtem Vergnügen kan gebraucht werden.“<sup>20</sup> Da Trosts Bruder Tobias Gottfried, ein Schüler von Christian Förner, die Orgel in seiner Gegenwart nachgestimmt hat, war Johann Caspar Trost auch in der Lage, das Stimmverfahren zu beschreiben. Im Kern handelt es sich um eine Stimmung mit einer einheitlichen Schwebungsfrequenz der Quinten, von denen 8 kleiner als rein, 4 größer als rein sind. Frank Harald Gress hat auf dieser Basis die folgenden Centwerte der Skala berechnet:<sup>21</sup>

c 0,0, cis 97,1; d 201,9; dis/es 296,9; e 397; f 502,5; fis 599,3; g 696,0; gis/as 793,4; a 898,6; b 1003,9; h 1094,2 Cent

Sehr wahrscheinlich hat Förner auch seine Orgelneubauten in Halle/Saale, Dom 1667 und Halle/Saale, Ulrichskirche 1673-75 in dieser Weise gestimmt. Der Beginn der Wohltemperierung scheint lange vor der Orgel in Weissenfels gelegen zu haben, denn Johann Caspar Trost schrieb 1677: „Und man sihet auch/ daß die künstlichsten Stücke [gemeint: Kompositionen]/ so heut zu Tage gesetzt sind/ und gesetzt werden/ auf denen Orgeln/ die vor 50. oder auch noch wol weniger Jahren gebauet sind/ ohne grosses taedium der Ohren/ von wegen der Temperatur, die nicht nach denen dreyen generibus behutsam eingerichtet ist/ nicht wol zuwege bracht werden können.“<sup>22</sup> Demnach scheint Trost den Eindruck gehabt zu haben, daß die wohltemperierte Stimmung bereits vor 50 oder etwas weniger Jahren, also schätzungsweise 1630-40, in Mitteldeutschland eingeführt wurde. Etwa in dieser Zeit dürfte sich Christian Förner als Orgelbauer selbständig gemacht haben; für 1642 ist eine Reparatur in Kroppenstedt belegt.

Die wohltemperierte Stimmung Förners wurde von Förners Schülern aufgegriffen und weiter tradiert. Zu seinen Schülern zählt der schon erwähnte Tobias Gottfried Trost, der Vater des heute noch bekannten Orgelbauers Heinrich Gottfried Trost. Zumindest die frühen Orgeln von Heinrich Gottfried Trost waren auf ähnliche Weise wohltemperiert gestimmt wie schon die Förner-Orgel in Weissenfels. Dies geht hervor aus dem Abnahmebericht der 1713 fertiggestellten Orgel in Döllstädt, in dem der Prüfer Christian Friedrich Witt, Hofkapellmeister in Gotha, monierte: „Ist die Temperatur in der Stimmung bey dem Clave Cs gegen f nicht

---

<sup>19</sup> Ibo Orggies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis. Diss. Universität Göteborg 2004 (publiziert im Internet), S. 193-94.

<sup>20</sup> Johann Caspar Trost, Ausführliche Beschreibung deß Neuen Orgelwercks Auf der Augustus-Burg zu Weissenfels, Nürnberg 1677, S. 37 (Faksimile in: Acta Organologica 27, 2001, S. 36-108).

<sup>21</sup> zitiert nach Felix Friedrich, Christian Förner und die Orgel der Schlosskirche zu Weißenfels. Acta Organologica 27, 2001, S. 21-34, auf S. 28.

<sup>22</sup> Johann Caspar Trost, Ausführliche Beschreibung deß Neuen Orgelwercks Auf der Augustus-Burg zu Weissenfels, Nürnberg 1677, S. 33 (Faksimile in: Acta Organologica 27, 2001, S. 36-108).

zu dulden, sondern muß bei durch Stimmung verbessert werden.“<sup>23</sup> Diese Notiz zeigt zum einen, daß der Prüfer es als vollkommen selbstverständlich ansah, daß sogar die Terz cis-f, die in der mitteltönigen Stimmung eine „Wolfsterz“ ist, verwendbar sein muß; er erwartete also eine wohltemperierte Stimmung. Zum anderen geht aus dieser Bemerkung hervor, daß cis-f die am stärksten verstimmte Terz war. Dies entspricht der Stimmung von Christian Förner: Dort hat cis-f (laut Berechnung von Greß) die Größe 405,4 Cent; die beste Terz c-e hat hingegen 397 Cent. Vermutlich war Trost in Döllstadt die Terz cis-f noch etwas größer und verstimmter geraten als von Greß berechnet.

Ein anderer Schüler von Förner war wahrscheinlich der Orgelbauer Zacharias Thayssner (vor 1645 – 1706) in Quedlinburg, später in Merseburg.<sup>24</sup> Thayssner hat in den Jahren 1677-82 die Orgel der Stiftskirche St. Servatii in Quedlinburg gebaut, an der Andreas Werckmeister amtierte. Thayssner versprach bereits im Vertrag 1677 eine in allen Tonarten brauchbare Temperatur.<sup>25</sup> Wahrscheinlich empfing Werckmeister die Anregung zur theoretischen Berechnung wohltemperierter Stimmungen von Thayssner, der seine wohltemperierte Stimmung von Förner übernommen hatte. Es ist anzunehmen, daß Thayssner auch seine anderen Orgeln (z.B. Merseburg, Dom 1674, Köthen, St. Jakob 1676, Halberstadt, Liebfrauenkirche vor 1685, Naumburg, St. Wenzel 1705) wohltemperiert nach Förner stimmte.

Ein dritter Schüler von Förner war vermutlich Christoph Junge (um 1644-1687), Orgelbauer in Weißenfels 1673-76, dann an wechselnden Orten.<sup>26</sup> Er erstellte Orgeln unter anderem in Merseburg 1676, Sondershausen 1681, Weimar 1684 und Erfurt 1687. Über seine Stimmpraxis ist leider bisher nichts bekannt geworden. Ein Schüler von Junge war wahrscheinlich der bedeutende thüringische Orgelbauer Johann Friedrich Wender (1655-1729) in Mühlhausen/Thüringen; dafür spricht die Ähnlichkeit ihrer Prospekte.<sup>27</sup> Neben vielen anderen Orgeln in Thüringen baute Wender 1699-1703 das Instrument der Bonifatiuskirche (heute Bach-Kirche) in Arnstadt. Die Orgel wurde abgenommen von Johann Sebastian Bach, der nachfolgend Organist dieser Kirche wurde und dort bis 1707 amtierte. Die Orgel blieb teilweise erhalten. Bei der Rekonstruktion 1997-99 zeigten die Pfeifen, daß die ursprüngliche Stimmung wohl nicht mitteltönig war, sondern wohltemperiert, doch war die genaue Stimmungsart nicht erkennbar. Es wurde dann „eine Johann Friedrich Wender nachempfundene ungleichschwebende, wohltemperierte Stimmung mit 7 reinen und 5 temperierte Quinten“ gelegt.<sup>28</sup> 1707 wurde Bach Organist von Divi Blasii in Mühlhausen und wirkte dort erneut an einer Orgel, die Johann Friedrich Wender gebaut hatte, allerdings schon 1687-91. In den Jahren 1708-09 führte Wender einen Umbau nach Plänen von Bach aus. Bemerkenswerterweise forderte Bach keine Umstimmung der Orgel, offenbar stand sie bereits in einer wohltemperierten Stimmung, die seinen Anforderungen genügte. Die Vermutung liegt nahe, daß Wender ähnlich stimmte wie schon Christian Förner.

Dies alles läßt vermuten, daß bis 1700 bereits eine beträchtliche Zahl von Orgeln in wohltemperierter Stimmung durch Förner, seine Schüler und Enkelschüler, vielleicht auch schon durch mitteldeutsche Orgelbauer außerhalb der Förner-Schule, geschaffen worden war. Die Einführung der wohltemperierten Stimmung in den mitteldeutschen Orgelbau scheint sich völlig geräuschlos vollzogen zu haben – bis heute sind keine schriftlichen Auseinandersetzungen darüber bekannt geworden. Auch in Orgelbauverträgen und Abnahmeberichten wird die Temperatur nur sehr selten thematisiert, soweit bislang bekannt geworden. Vermutlich war dies eine Folge der Tatsache, daß die Einführung der wohltemperierten Stimmung nicht von einem

---

<sup>23</sup> Felix Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989, S. 172

<sup>24</sup> zur Schülerschaft Thayssners siehe: Christhard Kirchner, *Der mitteldeutsche Orgelbauer Christoph Junge*. *Acta organologica* 29, 2006, S. 267-330.

<sup>25</sup> Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule, Teil II Blütezeit und Verfall 1620-1755*. Mainz: Schott S. 104-106.

<sup>26</sup> zur Schülerschaft Junges siehe: Christhard Kirchner, *Der mitteldeutsche Orgelbauer Christoph Junge*. *Acta organologica* 29, 2006, S. 267-330.

<sup>27</sup> *Lexikon norddeutscher Orgelbauer Band I: Thüringen und Umgebung*. Berlin: Pape Verlag 2009, S. 331.

<sup>28</sup> Horst Hoffmann, *Zwei Bach-Orgeln. Die Orgeln in der „Bach-Kirche“ zu Arnstadt*. *Orgel International* 1999, Heft 6, S. 478-483, auf S. 481.

Theoretiker, sondern von einem Orgelbauer ausging: Förner hat seine wohltemperierte Stimmung stillschweigend entwickelt, in der Praxis kommentarlos angewendet und an seine Gesellen durch praktische Unterweisung weitergegeben; er mußte weder von einem Theoretiker schriftlich dazu überredet werden noch hat er seinen (verlorenen?) Traktat „Unterricht ein Monochordum zu teilen“ publiziert; nur durch Johann Caspar Trost d.J. ist die Stimmung an wenig prominenter Stelle veröffentlicht worden. Die Musiker wiederum waren mit der bei Abnahme vorgefundenen Stimmung zufrieden und monierten diese daher nicht in den Abnahmeberichten.

Neben der wohltemperierten Förner-Stimmung ist für unseren Zusammenhang noch eine weitere Eigenheit der Förner-Schule und einiger anderer Orgelbauer in Mitteldeutschland von Bedeutung, nämlich die frühzeitige Einführung der langen Baßoktave in Pedal und Manual sogar bei kleinen Orgeln. Einzig das tiefe Cis wurde fast immer weggelassen.<sup>29</sup>

Die geschilderte Entwicklung in Mitteldeutschland blieb in Norddeutschland mit Sicherheit nicht völlig unbekannt. Dietrich Buxtehude war mit Andreas Werckmeister befreundet: Er hat ein Widmungsgedicht zu Werckmeisters „Harmonologia Musica“ (Quedlinburg 1702) beige-steuert und außerdem Werckmeister eine Vielzahl seiner Kompositionen zukommen lassen, die dieser wiederum teilweise an Johann Gottfried Walther weitergegeben hat.<sup>30</sup> Werckmeister wird Buxtehude mit Sicherheit von den Besonderheiten seiner Orgel berichtet haben, und Buxtehude hat sie möglicherweise in Kompositionen berücksichtigt, die er Werckmeister zukommen ließ. Aber auch andere mitteldeutsche Organisten, die Buxtehude aufsuchten, werden ihm von der mitteldeutschen Entwicklung berichtet haben, so zweifellos Johann Sebastian Bach, möglicherweise auch schon frühere Besucher. Und auch für sie hat Buxtehude vielleicht komponiert. Buxtehude seinerseits könnte die so erlangten Kenntnisse an seine norddeutschen Schüler weitergegeben und sie zu Kompositionen animiert haben, welche die neuen Möglichkeiten nutzen.

Kehren wir nun zurück zum Ausgangsproblem: Warum haben norddeutsche Organisten Stücke komponiert, welche die Wolfsintervalle der mitteltönigen Stimmung gebrauchen und Halbtöne verlangen, die in Pedalen mit kurzer Oktave fehlen? Zweifellos gibt es keine generelle, auf alle Komponisten um 1700 zutreffende Erklärung, man muß von Fall zu Fall eine Auflösung der scheinbaren Widersprüche suchen.

1. Franz Tunder: Einige wenige Kompositionen von Tunder erfordern eine etwas gemilderte mitteltönige Stimmung, weil der Ton dis als Terz im H-Dur-Akkord vorkommt, außerdem erfordern sie das Vorhandensein von Fis und Gis im Pedal. Tunder beschränkt sich meistens im Diskant auf a", in zwei Werken mit Fis und Gis im Pedal benutzt er darüber hinaus Töne bis maximal c"". Beide Orgeln der Marienkirche Lübeck besaßen zwar c"" im Diskant, aber anscheinend kein Fis und Gis im Pedal. Jedoch waren diese Töne sowohl in der Orgel von Gottschalk Borchert 1591 in St. Petri<sup>31</sup> als auch in der von Friedrich Stellwagen 1637 umgebauten kleinen Orgel von St. Jacobi vorhanden.<sup>32</sup> Die Manuale reichten im Diskant bei der Petri-Orgel bis a", in St. Jacobi bis c"". Tunder könnte also einige Kompositionen für den Gebrauch der an diesen Orgeln amtierenden Organisten geschrieben haben oder auch für seine Schüler mit Blick auf die wahrscheinlichen Ressourcen jener Orgeln, an denen diese später einmal amtieren werden.

---

<sup>29</sup> Beispiele: Sondershausen, Schlosskapelle, Nicolaus Gutjahr 1647-48: Manual CD-c"", Pedal CD-c'; Weissenfels, Schlosskirche, Christian Förner 1668-73: Manuale CD-c"", Pedal CD-f'; Doberlug-Kirchhain, Schlosskirche, Christoph Junge 1674-75: Manuale CD-c"", Pedal CD-c'; Merseburg, St. Maximi, Christoph Junge 1675-76: Manuale CD-c"", Pedal CD-d'; Blankenburg/Harz, St. Bartholomäi, Zacharias Thayssner 1676-78: Manuale CD-c"", Pedal CD-d'; Arnstadt, Oberkirche, Christoph Junge 1678 (Vertrag): Manuale CD-c"", Pedal CD-c'; Quedlinburg, St. Servatii, Zacharias Thayssner 1677-82: Manuale CD-d""e"", Pedal CD-d'e'; Kamenz, Stadtkirche, Matthias Schurich 1679-82: Manuale C-c"", Pedal C-c'; Eisenberg, Schloßkirche, Christoph Donat 1683-85: Manuale CD-c"", Pedal CD-d'; Görlitz, St. Peter u. Paul, Andreas Tamitius 1681-88: Manuale CD-c"", Pedal CD-d'.

<sup>30</sup> Klaus Beckmann, Die Norddeutsche Schule Teil II Blütezeit und Verfall 1620-1755. Mainz: Schott 2009 S. 114-115.

<sup>31</sup> Michael Praetorius, Syntagma musicum, Teil II, Wolfenbüttel 1619, S. 164

<sup>32</sup> Kerala Snyder: Buxtehude's Organs: Helsingør, Helsingborg, Lübeck. The Musical Times 126, 1985, S. 365-369 + 427-434 auf S. 431-432.

2. Dietrich Buxtehude: Bei den meisten Kompositionen Buxtehudes ist eine Ausführung auf den Orgeln in Lübeck, St. Marien auszuschließen weil die Halbtöne Cis, Dis, Fis und Gis im Manual und Pedal dieser Orgel fehlten<sup>33</sup> und weil etliche Werke eine wohltemperierte Stimmung voraussetzen, welche diese Orgeln in Buxtehudes Amtszeit unmöglich gehabt haben können.<sup>34</sup> Auch die übrigen Orgeln in Lübeck, z.B. die Schnitger-Orgel von 1699 im Dom, kommen nur für einen Teil der Kompositionen in Frage. Jene Kompositionen von Buxtehude, die entweder eine wohltemperierte Stimmung ohne Wolfsquinte, oder ein Cis im Pedal erfordern, konnten selbst auf der Domorgel nicht ausgeführt werden, da diese kein Cis im Pedal besaß und wahrscheinlich gemildert mitteltönig gestimmt war, wie es für einige andere große Schnitgerorgeln belegt werden kann (Bremen, Dom; Hamburg St. Nicolai; Hamburg, St. Jacobi; Zwolle). Bei den ausschließlich in wohltemperierter Stimmung spielbaren Stücken mit As-Dur- oder Gis-Dur-Akkorden ist die Annahme naheliegend, daß sie für Buxtehudes Freund Andreas Werckmeister entstanden sind, der über eine wohltemperierte Orgel mit langer Baßoktave (allerdings ohne Cis) verfügte. Als Musiktheoretiker dürfte Werckmeister ein Interesse an Kompositionen neuesten Stils gehabt haben und solche daher gesammelt haben; zudem war er sicher an Kompositionen interessiert, welche die Möglichkeiten der wohltemperierten Stimmung seiner Orgel ausnutzen. Sie mögen ihm zur Demonstration für interessierte Besucher wie Johann Gottfried Walther gedient haben. Für das Präludium G-Moll BuxWV 149 mit tiefem Cis im Pedal kommt hingegen Werckmeister nicht als Adressat in Frage, da seine Orgel diese Taste nicht besaß. In diesem Stück tritt der Ton as vereinzelt auf als Grundton des As-Dur-Akkords mit Wolfsquinte as-es, als Terz im F-Moll-Akkord und als dissonante Septime im B-Dur-Akkord. Das Stück setzt daher zumindest eine Orgel mit stark gemildeter mitteltöniger Stimmung voraus. Da in Buxtehudes Umkreis nach heutigem Wissen nur eine einzige Orgel die Taste Cis besaß, kommt für diese Komposition nur ein Adressat in Betracht: Conrad Möhlmann, der Organist an der großen Schnitger-Orgel der Nicolaikirche in Hamburg. Buxtehude muß ihn bei einer Besichtigung dieser Orgel 1687 kennengelernt haben.<sup>35</sup> Die Orgel in Hamburg St. Nicolai besaß lange Baßoktaven in allen Teilwerken, in den Manualen offenbar ohne Cis, im Pedal mit Cis.<sup>36</sup> Sie könnte gemildert mitteltönig gestimmt gewesen sein, wie es für die Schnitger-Orgel in Zwolle belegbar ist;<sup>37</sup> dies würde der bereits zitierten Äußerung von Georg Preus 1729, daß die Orgeln in Hamburg „prätorianisch“ gestimmt waren, nicht widersprechen. Möhlmann war offenbar kein begabter Organist (er wurde 1702 wegen angeblicher Unfähigkeit bei vollen Bezügen pensioniert<sup>38</sup>) und hatte daher zweifellos Bedarf an kunstvollen Kompositionen, um den Erwartungen der Kirchenoberen besser gerecht werden zu können.

3. Nicolaus Bruhns: Seine Kompositionen verwenden H-Dur- und Fis-Dur-Akkorde, vermeiden aber die Wolfsquinte. Sie setzen also eine gemilderte mitteltönige Stimmung voraus. Außerdem benötigen sie die Halbtöne Fis und Gis in der Baßoktave des Pedals; das „große“ Präludium E-Moll und das Präludium G-Dur verwenden darüberhinaus das tiefe Cis im Pedal. Es ist unwahrscheinlich (aber mangels entsprechender Informationen nicht definitiv auszuschließen), daß die von Bruhns gespielte Husumer Orgel von Gottfried

<sup>33</sup> Kerala Snyder, Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis. Kassel: Bärenreiter 2. Aufl. 2007, S. 102.

<sup>34</sup> Ibo Ortgies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis. Diss. Universität Göteborg 2004 (publiziert im Internet), S. 113-115.

<sup>35</sup> Kerala J. Snyder, Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis. Kassel: Bärenreiter 2. Aufl. 2007, S. 149-150.

<sup>36</sup> Klaus Beckmann, Die Norddeutsche Schule Teil II Blütezeit und Verfall 1620-1755. Mainz: Schott 2009 S. 113, Ibo Ortgies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis. Diss. Universität Göteborg 2004 (publiziert im Internet), S. 71

<sup>37</sup> Abnahmebericht vom 30. September 1721 über die Schnitger-Orgel in Zwolle: „Was die Stimmung der ganzen Orgel betrifft, befinden wir, daß sie wohl passieren kann, obwohl sie nicht auf die Art angelegt ist, wie man es in Holland bei den Orgeln gewöhnt ist, da die Terz von g und h und die von g und es etwas größer gemacht wurde, um die Terz von h und dis einigermaßen erträglich erscheinen zu lassen.“ (zitiert nach Harald Vogel, Mitteltönig – Wohltemperiert. Der Wandel der Stimmungsästhetik im norddeutschen Orgelbau und Orgelrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts. Jahrbuch Alte Musik 1, 1989, S. 119-151, auf S. 125). Der Stimmungslogik entsprechend müssen dann die acht Quinten es – b – f – c – g – d – a – e – h minimal größer und reiner sein, mit der Folge, daß alle acht guten Terzen etwas schweben und alle vier Wolfsterzen und die Wolfsquinte verbessert sind. Es handelte sich also um eine gemilderte mitteltönige Stimmung.

<sup>38</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Band 11, Kassel: Bärenreiter 2004, Sp. 536.



Fritzsche 1632 diese Anforderungen erfüllte. Bruhns könnte jedoch seine Werke für irgend einen Organisten in Norddeutschland oder Kopenhagen geschrieben haben, der an einer großen, modernen Orgel mit Cis im Pedal und deutlich gemilderter mitteltöniger Stimmung amtierte. Man könnte also wieder an den Organisten Conrad Möhlmann der großen Schnitger-Orgel von St. Nicolai in Hamburg denken. Aber bei Fertigstellung dieser Orgel 1687 hielt sich Bruhns in Kopenhagen auf und ab 1689 in Husum. Es ist daher unwahrscheinlich, daß Bruhns die Hamburger Nikolai-Orgel und Conrad Möhlmann kannte. Es fällt auch schwer zu glauben, daß Bruhns zwei derart virtuose Werke für einen Organisten mit (angeblich) recht beschränkten Fähigkeiten schuf. In Kopenhagen wurde jedoch von Johan Petersen Botzen in den Jahren 1686-90 eine große, dreimanualige Orgel für die Vor Frue Kirke gebaut. Laut Vertrag sollten die Manuale den Tonumfang C-d''', das Pedal den Umfang C-d' erhalten, anscheinend einschließlich Cis.<sup>39</sup> Von daher wäre es denkbar, daß Bruhns seine Werke für den Organisten der Vor Frue Kirke in Kopenhagen schrieb.

4. Vincent Lübeck: Vincent Lübeck amtierte ab 1702 als Nachfolger von Möhlmann an der Orgel in Hamburg St. Nicolai. Die erhaltenen Orgelwerke Lübecks machen im Pedal nur von Fis und Gis/As Gebrauch, nicht aber von Cis und Dis/Es – ein Indiz, daß sie nicht primär für diese Orgel geschrieben wurden, sondern Rücksicht nahmen auf andere, weniger üppige Instrumente. Die meisten seiner Orgelwerke sind in rein mitteltöniger Stimmung ausführbar, nur das Präludium E-Dur und das Präludium C-Moll verlangen eine wohltemperierte Stimmung (Gis-Dur- und As-Dur-Akkorde!). Die Äußerung von Georg Preus 1729 dürfte eine solche Stimmung für die Hamburger Orgeln ausschließen; sie läßt allenfalls gemilderte mitteltönige Stimmungen möglich erscheinen. Zur Entstehung der beiden Werke für wohltemperierte Stimmung sind mehrere Szenarien denkbar:

A. Lübeck hat sehr wahrscheinlich Buxtehude persönlich gekannt (der Stil seiner Werke verrät eine Kenntnis der Werke Buxtehudes, diese waren am ehesten durch persönliche Bekanntschaft zu erhalten). Buxtehude könnte ihn zur Komposition einiger Orgelwerke für Werckmeister angeregt haben.

B. Unter den zahlreichen Schülern Lübecks (seine Unterrichtseinkünfte waren höher als sein Organistengehalt<sup>40</sup>) könnte sich auch ein mitteldeutscher Schüler befunden haben, der an wohltemperierten Stücken interessiert war und für den Lübeck diese Kompositionen schrieb.

C. Lübeck dürfte spätestens um 1721 J. S. Bach kennengelernt haben, als dieser zweimal in Hamburg weilte, in Hamburg St. Katharinen öffentlich spielte und sich um die Organistenstelle von St. Jacobi bewarb. Bach arbeitete damals an Band I des „Wohltemperierten Claviers“,<sup>41</sup> er könnte Lübeck von den musikalischen Fortentwicklungen in seiner Orgel- und Claviermusik und von der Existenz wohltemperierter Orgeln in Mitteleuropa berichtet haben. Als Reaktion könnte Lübeck seine Schüler auf die nun absehbaren neuen Anforderungen durch entsprechende Stücke vorbereitet haben, die zwar in Hamburg noch nicht auf Orgeln ausführbar waren, vielleicht aber auf den Orgeln, an denen die Schüler zukünftig amtierten würden.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß (erstens) die Kompositionen von Tunder, Buxtehude, Bruhns und Lübeck explizit für die Ausführung auf Orgeln gedacht sind, und daß (zweitens) mindestens ein Teil dieser Kompositionen anscheinend nicht (oder nicht primär) als Studienmaterial für die eigenen Orgelschüler entstanden ist, sondern vermutlich für Organistenkollegen, denn sie machen Gebrauch von den besonderen Möglichkeiten ganz bestimmter Orgeln, an denen die Komponisten nicht amtierten.

Dieses Ergebnis scheint in erheblichem Widerspruch zu stehen zu der von Ibo Ortgies und Siegbert Rampe vertretenen Hypothese, von den Organisten sei nicht erwartet worden, daß sie auf der Orgel irgend welche Kompositionen vortragen, sondern daß sie die benötigte Musik improvisieren,<sup>42</sup> weshalb „die protestanti-

---

<sup>39</sup> Niels Friis, *Orgelbygning i Danmark*, Kopenhagen: Dan Fog 1949, S. 94-95.

<sup>40</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 11, Kassel: Bärenreiter 2004, Sp. 536.

<sup>41</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1999, Sp. 1500.

<sup>42</sup> Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*. *Schütz-Jahrbuch* 25, 2003, S. 7-70 + 26, 2004, S. 155-204 + 27, 2005, S. 53-127; zur Frage des Improvisierens siehe 25, 2003, S. 35-37 + 26, 2004, S. 166-168 + 171-174.

sche Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts primär zu didaktischen Zwecken entstanden und beim Üben oder im Unterricht hauptsächlich auf dem Clavichord oder Pedalclavichord erklingen“ sei.<sup>43</sup>

Der Widerspruch läßt sich allerdings auflösen, wenn man berücksichtigt, daß nur wenige Ausnahmemusiker den Erwartungen an einen guten Organisten, die in historischen Schriften oft genannt werden, tatsächlich entsprochen haben. Daß es sehr viele Organisten gab, die kaum mehr konnten als niedergeschriebene Kompositionen einzustudieren und zu spielen, geht ebenfalls aus den historischen Schriften hervor, wird jedoch von Rampe und Ortgies geflissentlich ignoriert.

So plädiert Andreas Werckmeister zwar dafür, daß „rechtschaffene“ Organisten nicht nur Stücke aus einer Tabulatur abspielen können (was Werckmeister durchaus für gut hält), sondern auch(!) improvisieren können müssen, aber aus seiner Begründung geht klar hervor, daß dies oft nicht der Fall war: „Hingegen aber muß man sehen/ daß man auch extempore ein Thema oder Lied recht anbringe/ und variire: Denn es ist nicht genug daß man sich mit andern Federn schmücke: inzwischen wird manche Kirche und Gemeinde in der Wahl eines Organisten betrogen/ da einer oder der andere etliche studirte Stücke hat in die Faust gebracht/ und dieselben hören lässet/ da meynet/ der es nicht besser versteht/ und so oben hinhöret/ es sey der vortrefflichste Künstler/ und wann ein solcher vermeynter Künstler durch solche Lehrjungen Probe/ befordert wird/ so müssen dann die Zuhörer immer mit einerley solcher auswendig gelernten Sachen zufrieden seyn; wer aber aus eigenen Kräfte und Inventionen was machen kan/ der kan darnach selber variiren wie er wil.“<sup>44</sup> Werckmeister begründet seine Forderung mit der praktischen Erfahrung mancher Kirchen („inzwischen wird manche Kirche ... betrogen“) und bezeugt damit zugleich, daß es zu seiner Zeit Organisten gab, die nicht improvisierten, sondern auswendig gelernte Stücke vortrugen.

Noch deutlicher wird die tatsächliche organistische Praxis um 1700 von Georg Bronner benannt: „Ich bin versichert/ daß man ehender zehen und mehr andere habile Künstler/ als einen einzigen rechtschaffenen Organisten, haben wird. Woher kommt es? Erstlich: daß die Lehrlinge nicht gut und gründlich angeführet werden/ sondern/ wann selbige nur einige Praeludia und Fugen fertig studiret und auswendig gelernt/ auch etwan einen Psalm spielen können/ als dann haben sie bey [der] jetzigen Zeit schon genug gelernt.“<sup>45</sup>

Eine schonungslos ehrliche Beschreibung des Könnens mancher Organisten im 18. Jahrhundert findet sich in einem Exkurs, den Johann Joachim Quantz 1752 in seiner „Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ publiziert hat. Quantz beklagt darin „daß man öfters, so gar in Hauptkirchen großer Städte, die Orgeln von solchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpfern mishandeln höret, welche kaum werth wären, Sackpfeifer in einer Dorfschenke zu seyn.“ Quantz wirft diesen Stümpfern nicht nur vor, daß sie unfähig sind, eine kunstgerechte Begleitung zu improvisieren („daß sie vielmehr nicht einmal einen wohlklingenden und richtigen Baß zu der Melodie eines Chorals ausfinden können, geschweige daß sie dazu zum wenigstens noch zwei richtige Mittelstimmen zu treffen fähig wären“), sondern daß sie obendrein improvisierend herumstümpfern statt wenigstens gute Orgelstücke berühmter Komponisten zu spielen („Sie ziehen lieber ihre eigenen, aus dem Stegreife erschnappeten Gedanken, den besten, mit Vernunft und Ueberlegung gearbeiteten Orgelstücken berühmter Männer vor“).<sup>46</sup> Jene Organisten, welche – wie von Werckmeister und Bronner erwähnt – auswendig gelernte Stücke vortrugen, scheinen also noch zu den besseren Organisten gehört zu haben! Quantz glaubte zwar, daß es früher mehr gute Organisten gegeben habe. Daß es einhundert Jahre zuvor in der Zeit des wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbaus nach der Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges wesentlich besser aussah als zu Quantz' Zeit, ist jedoch wenig glaubhaft.

---

<sup>43</sup> Siegbert Rampe, a.a.O. 26, 2004, S. 155; siehe auch Ibo Ortgies, Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis. Diss. Universität Göteborg 2004 (publiziert im Internet), S. 240-241.

<sup>44</sup> Andreas Werckmeister, Harmonologia musica Oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition, Frankfurt/M. und Leipzig 1702, zitiert nach Rampe, a.a.O. 25, 2003, S. 35.

<sup>45</sup> Georg Bronner, Musicalisch-Choral-Buch, Hamburg 1715, Vorwort; zitiert nach Arnfried Edler, Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter 1982, S. 181.

<sup>46</sup> Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ..., Berlin 1752, S. 329.

In der „Musicalischen Handleitung“ von Friedrich Erhard Niedt befindet sich eine umfangreiche Satire über den Orgelunterricht im 17. Jahrhundert, die jedoch, von einigen Zuspitzungen und Übertreibungen abgesehen, im Kern durchaus glaubhaft schildert, wie die Organisten-Lehrlinge unterrichtet wurden und mit welchen Fähigkeiten die Lehrlinge ihre Lehre beendeten: Der fiktive Lehrling Tacitus konnte nach sieben Jahre Lehre fünf Präludien und die Choräle oder deutschen Psalmen zweistimmig spielen. Nach neun Jahren erhielt er den Lehrbrief. Zum Probespiel für eine Organistenstelle in einer Kleinstadt mußte er vor einem alten Kantor, der auch nicht viel mehr konnte als er, einige seiner eingeübten Stücke vortragen und wurde dann als Organist angenommen. Er konnte jedoch nicht kunstgerecht improvisieren und trotz der Unterweisung im Generalbaß, die sein Lehrherr ihm gegeben hatte, nur unzureichend Generalbaß spielen.<sup>47</sup>

Daß dies keine Fiktion, sondern alltägliche Realität war, zeigt ein Bericht über die Organistenprobe in Malente-Neukirchen 1725: Von den fünf Bewerbern spielten zwei aus einem Buch, die übrigen drei hatten kein Buch vor sich liegen. Von den letzteren dreien, die improvisierten oder auswendig spielten, waren zwei nicht einmal des Pedalspiels mächtig. Bemerkenswerterweise sprach sich der Prüfer für diejenigen aus, die aus einem Buch spielten – ihr Spiel klang am besten, er hielt sie „für capables ein grösseres Werck in einer Stadt zu tractiren“.<sup>48</sup>

Wie selten die damals üblicherweise geforderten organistischen Improvisationsfähigkeiten waren, geht aus dem Kompliment hervor, das Johann Adam Reincken um 1721 nach einer halbstündigen Improvisation Johann Sebastian Bachs über den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ äußerte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“<sup>49</sup>

Den hohen Improvisationsanforderungen, die in vielen theoretischen Schriften der Zeit formuliert sowie beim Probespiel für die Organistenstellen an bedeutenden Kirchen großer Städte verlangt wurden, haben also nur wenige Ausnahmetalente entsprochen. Die „normalen“ Organisten aber konnten nur auf die Stücke zurückgreifen, die sie im Verlauf ihrer Ausbildung abgeschrieben und zu spielen gelernt hatten. Hatten sie nichts Passendes im Repertoire, mußten sie sich eben mit sehr einfachen, kunstlosen oder gar stümperhaften Improvisationen behelfen. Für besondere Gelegenheiten mit entsprechend hohen Erwartungen ihrer Dienstherrn werden sie sich vielleicht hin und wieder neue Stücke abgeschrieben und eingeübt haben. Den Bedarf an solchen neuen Stücken sowie an Stücken für die Ausbildung von Schülern konnten herausragende Musiker wie Tunder, Buxtehude, Bruhns und Lübeck decken, indem sie für diese Personen Stücke zu Papier brachten. Sie komponierten also Orgelstücke nicht für den eigenen Bedarf – als hervorragende Improvisatoren hatten sie keinen Bedarf an Orgelkompositionen –, sondern für den Gebrauch mancher weniger begabten Organistenkollegen und für Schüler, die noch nicht ausreichend gut improvisieren konnten, um ihre Lehrer bei Bedarf vertreten zu können.

Aber nicht nur Organisten, die schlecht improvisieren konnten, trugen Kompositionen vor. Auch gute Musiker und Improvisatoren taten dies gelegentlich. Charles Burney berichtet von einer kurzfristig angesetzten, privaten Orgelvorführung des Organisten der Petrikirche in Berlin, Herrn Bertuch: „Nachdem er ein meisterhaftes Vorspiel aus dem Stegreife gespielt hatte, führte er eine sehr gelehrte und schwere Fuge aus, vom alten Bach [...]“.<sup>50</sup> Eigentlich sind spontane Orgelvorführungen bis heute prädestiniert für Improvisationen, dennoch spielte Bertuch in dieser Situation eine Komposition von J. S. Bach. Vermutlich schätzte und bewunderte er Bachs Kompositionen außerordentlich und wollte deshalb Burney eine solche Komposition zu Gehör bringen. Respekt und Bewunderung für herausragende Orgelkompositionen und ihre Autoren waren sicher schon immer Gründe, deretwegen auch Organisten, die gut improvisieren konnten, gelegentlich Kompositionen vorgetragen haben. Das wird insbesondere dann der Fall gewesen sein, wenn sie Schüler ei-

---

<sup>47</sup> Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht*, Hamburg 1700, Einleitung §§ X-XX.

<sup>48</sup> Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter 1982, S. 199.

<sup>49</sup> überliefert im Nekrolog auf Bach, zitiert nach: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main: S. Fischer 2000, 4. Aufl. 2011, S. 233.

<sup>50</sup> Charles Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen Durch Böhmen, Sachsen ...*, Band 3, Hamburg 1773, S. 153.

nes berühmten und bewunderten Organisten waren. Ähnlich wie Tonaufzeichnungen heute konnten Kompositionsabschriften die Erinnerung an das bewunderte Improvisieren ihres Lehrers wach halten. Viele Organisten haben daher die während der Ausbildung angefertigten Abschriften sicher noch jahrzehntelang in Ehren gehalten und hin und wieder für sich und andere auf der Orgel gespielt – und nichts hinderte sie daran, dies auch im Gottesdienst oder bei öffentlichen Orgelvorfürungen (z.B. anlässlich einer Orgeleinweihung) zu tun. Kompositionen waren eben auch damals schon sehr viel mehr als nur Studienmaterial, das nach Abschluß der Ausbildung weggeworfen werden kann.

Die von Friedrich Wilhelm Marpurg publizierte Registrieranweisung von Johann Friedrich Agricola scheint ganz selbstverständlich davon auszugehen, daß man als guter Organist auch Kompositionen vorträgt. Beispielsweise formuliert sie: „Soll eine Stimme des auszuführenden Stücks hervor ragen; so müssen auf dem Claviere, auf welchem man sie ausführet, stärkere Register angezogen werden, als auf dem andern.“<sup>51</sup> Sie spricht von einem „auszuführenden Stück“ – damit kann nur eine Komposition gemeint sein. Hätte der Autor Johann Friedrich Agricola eine Improvisation im Sinne gehabt, hätte er einfacher formulieren können: „Will man eine Stimme hervorheben, so müssen ...“ Überdies erläutert die Registrieranweisung auch französische Registrierungspraktiken, darunter das „Tierce en taille bey den Franzosen, dergleichen man in ihren Orgelbüchern viele findet ...“. Offenbar ging der Autor davon aus, daß manche deutschen Organisten solche Musik besitzen und ausführen wollen.

Johann Gottfried Walther beklagte in einem Brief an Heinrich Bokemeyer am 12. März 1731, daß wegen des seit 1727 ruhenden Kirchenumbaus nur das Rückpositiv seiner Dienstorgel spielbar sei und er weder auf der Orgel üben noch eigene Orgelkompositionen „öffentlich“ (also wohl im Gottesdienst) ausführen könne.<sup>52</sup>

Daß es Organisten gab, die Kompositionen im Gottesdienst spielten, belegt auch Georg Friedrich Kauffmanns „Musikalische Seelenlust“, eine Sammlung von Choralvorspielen, die 1733 publiziert wurde. Laut Titelblatt war sie gewidmet „Allen Hohen und Niedern Liebhabern des Claviers zu einem Privat Vergnügen, denen Herren Organisten in Städten und Dörffern aber zum allgemeinen Gebrauch bey dem öffentlichen GOTTES-Dienst“.<sup>53</sup> Den Stücken sind Registrierungen beigelegt, die sich auf die Orgel des Merseburger Doms beziehen, an der Kauffmann amtierte. Es handelt sich also zweifelsfrei um Orgelmusik, die von Kauffmann selbst auf der Merseburger Domorgel im Gottesdienst gespielt wurde.

Auch Daniel Magnus Gronau hat Orgelkompositionen verfaßt, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit im Gottesdienst erklingen sind. Gronau wirkte ab 1730 als Organist an St. Johann in Danzig. Bei seinem Tode 1747 hinterließ er zwei Bände mit selbst komponierten Choralvariationen zu 84 verschiedenen Chorälen. Die Variationen hatte er mit Registrierungsangaben für die Orgel von St. Johann versehen. Die Vorsteher der Kirche kauften die Bände „zum rühmenswürdigen Andenken des Componisten“ für die Kirche an.<sup>54</sup> Ganz offensichtlich tat man dies, um Gronaus Nachfolger die Möglichkeit geben, diese Choralvariationen im Gottesdienst zu spielen, wie es wohl schon Gronau getan hatte. Vermutlich sollten sie abwechselnd mit gesungenen Strophen der Choräle erklingen, entsprechend der alten Alternatim-Praxis.

Es gab also zweifelsfrei gute Organisten, die in ihrem Amt nicht nur improvisierten, sondern auch fremde und eigene Orgelkompositionen vortrugen. Von daher spricht nichts gegen die These, daß die Orgelmusik von Tunder, Buxtehude, Bruhns und Lübeck zum Teil für Organistenkollegen und deren Orgeln geschrieben wurde. Diese konnten sich aber nicht nur im norddeutschen Küstenraum, sondern auch in Mitteldeutschland befinden. Folglich muß im norddeutschen Orgelrepertoire unterschieden werden zwischen Kompositionen für mitteltönige oder gemildert mitteltönige Stimmung einerseits und Kompositionen für wohltempe-

---

<sup>51</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 3, Berlin 1757-58, S. 501-505.

<sup>52</sup> Johann Gottfried Walther, Briefe, hg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 132-133.

<sup>53</sup> Georg Friedrich Kauffmann: Harmonische Seelenlust (1733). Präludien über die bekanntesten Chorallieder für Orgel. Hg. von Pierre Pidoux, Kassel: Bärenreiter 1967.

<sup>54</sup> Gotthold Frotcher, Zur Registrierkunst des Achtzehnten Jahrhunderts. In: Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926, hg. v. W. Gurlitt, Augsburg: Bärenreiter 1926.

rierte Stimmungen andererseits: Erstere sind wohl für die eine oder andere norddeutsche Orgel entstanden, letztere wahrscheinlich für mitteldeutsche Orgeln.

Für die heutige Orgelbaupraxis legt dies nahe, norddeutsche Barockorgeln oder neue Orgeln im norddeutschen Barockstil gemildert mitteltönig<sup>55</sup> einzustimmen (sofern keine andere Stimmung belegbar ist als Originalstimmung), um das für norddeutsche Orgeln gedachte Repertoire auch tatsächlich ausführen zu können. Kompositionen für wohltemperierte Instrumente hingegen waren nicht für die norddeutschen Orgeln gedacht. Sollen sie heute dennoch auf norddeutschen Barockorgeln ausgeführt werden, müssen sie durch geeignete Maßnahmen (z.B. Transposition in eine andere Tonart und nötigenfalls Oktavversetzungen von Noten) an diese Orgeln angepaßt werden.

Publiziert auf: <http://www.walcker-stiftung.de/Blog.html>

---

<sup>55</sup> bezüglich der gemildert mitteltönigen Stimmungen von barocken Orgeln in Norddeutschland siehe Roland Eberlein: Wie waren Schnitgers Orgeln ursprünglich gestimmt? [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Blog/Schnitgers\\_Stimmung.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Blog/Schnitgers_Stimmung.pdf)