

Musik am Deich: 500 Jahre Orgelkultur in den Marschen¹

Prof. Dr. Konrad Küster

Momentaufnahmen aus der Frühzeit

Im Jahr 1591 wurde in Danzig eine Sammelhandschrift mit Orgelmusik angelegt. Ihr Schreiber gehörte der Danziger Stadtverwaltung an; er war also wahrscheinlich Amateur. Als Komponist der Musik kommt zuallererst der Danziger Marienorganist Caj Schmedeke in Betracht; eine Reihe von Indizien führen immer wieder nur zu ihm, dem damals mit Abstand profiliertesten Musiker der Hansestadt². Schmedeke war 1585 nach Danzig gekommen, sechs Jahre vor dem Zusammenstellen der Notenhandschrift. Er wurde damals als „Dithmarscher Gesell“ bezeichnet; also war er in Dithmarschen geboren. Wo er sich unmittelbar zuvor aufgehalten hat, weiß man nicht. 1577/78 jedoch wirkte er am Öresund, an der Kirche St. Olai in Helsingør. Als er dorthin kam, wurden ihm die Umzugskosten beglichen, die ihm auf dem Weg von seiner vorherigen Dienststelle entstanden waren: Fährrkosten ab Flensburg, zuvor Kosten für Transporte auf dem Landweg ab Husum. In Husum wurde 1577 der Organistenposten neu besetzt; Schmedeke muss also derjenige gewesen sein, durch dessen Wegzug diese Vakanz entstanden war.

Ob die Musik, die in der Danziger Handschrift aufgezeichnet ist, in direkter Beziehung zum Nordseeraum steht, lässt sich natürlich nicht sagen. Doch nach allem, was man über Schmedeke und über diesen Notenband sagen kann, lässt sich resümieren: Dieser spiegelt mindestens das, was Schmedeke konnte und dachte. Durchaus möglich ist also, dass sich in ihm auch Stücke finden, die bei seiner Anlage 1591 etwa 15 Jahre alt waren und somit aus der Zeit stammen, bevor Schmedeke nach Helsingør wechselte.

Mit dieser Musik erfasst man eine kulturelle Spitzenleistung des späten 16. Jahrhunderts. Schmedeke wurde schon von seinen Zeitgenossen so gesehen; als 1596 Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel in der Schlosskirche in Gröningen bei Halberstadt eine Orgel hatte bauen

¹ Der Text geht zurück auf Vorträge, die am 4. Juni 2010 in der Kirche St. Martini et Nicolai zu Steinkirchen und am 26. August 2010 in Langenhorn (Nordfriesland) gehalten wurden.

² Zu Schmedeke vgl. Konrad Küster, „Caj Schmedeke: Ein Dithmarscher Organist des 16. Jahrhunderts zwischen Husum, Helsingør und Danzig“, in: *Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte* 12 (2010), S. 27–40.

lassen und zur Abnahme einen legendären „Organistenkonvent“³ veranstaltete, wurde auch Schmedeke eingeladen – als Orgelmeister mit der weitesten Anreise. Dort traf er mit Johann Steffens zusammen, der einen zweiten, praktisch gleichartigen Zugang ermöglicht.

Steffens war um 1560 in Itzehoe als Sohn eines hochrangigen regionalen Regierungsvertreters geboren worden; seine Ausbildung muss er in Itzehoe selbst erhalten haben. Die Orgel, mit der er dort in Kontakt kam, war zwei Jahre jünger als er; 1562 hatte Matthes Mahn aus Buxtehude den Neubau errichtet – mit 21 Registern, zwei Manualen und Pedal, für damalige Verhältnisse riesig. Mäzen des Orgelbaus ebenso wie der Organistenlaufbahn Steffens' war Heinrich Rantzau, der dänische Statthalter in Schleswig-Holstein. Rantzau verschaffte Steffens auch das Entree an seinem späteren Dienort Lüneburg; an der dortigen Kirche St. Johannis hatte Steffens dann den Organistenposten von 1595 bis zu seinem Tod 1616 inne⁴. In Gröningen trafen also der „Dithmarscher Gesell“ und der Itzehoer zusammen – nun aus Danzig und Lüneburg kommend.

Nicht nur Danzig und Lüneburg, sondern auch Itzehoe, Buxtehude und Husum waren eigenständige geographische und kulturelle Zentren der Zeit. Aber die letztgenannten waren auch nicht die einzigen, die das erweiterte Nordsee-Einzugsgebiet aufzuweisen hatte. Itzehoe hatte in den uralten Städten Wilster und Krempe Konkurrenten in direkter Umgebung. Entsprechend hatte die Stadt Buxtehude mit Hamburg und Stade zwei verschiedene, mächtige Nachbarn, und auch Lüneburg spielt eine nicht unbeträchtliche Rolle. Städte, an denen solche musikalische Spitzenleistungen erlebbar waren, gab es also mehrere, und das lässt sich noch auf andere Städte übertragen. Wie aber stand es um Dithmarschen, Schmedekes Heimat, und um die anderen Agrargebiete im Nordseeraum?

Matthes Mahn als Orgelbauer baute auch Orgeln in Achim an der Weser, im Alten Land und in Kehdingen (Borstel, Bützfleth) sowie im Land Hadeln (Altenbruch und Lüdingworth), also klar außerhalb des städtischen Rahmens. Dies sind Ortslagen, denen Schmedekes Dithmarscher Heimat ähnelt; als das Gebiet 1559 seine Eigenständigkeit einbüßte und die Terri-

³ Andreas Werckmeister, *Organum Gruningense redivivum Oder kurtze Beschreibung des in der Grüningischen Schlos-Kirchen berühmten Orgel-Werks*, Quedlinburg und Aschersleben 1705, Nachdruck Mainz 1932, S. 11–12 (manche Namensschreibungen fehlerhaft).

⁴ Zu Steffens im Überblick Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg: Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S. 48–50; zu Mahn zuletzt Konrad Küster, *Musikstadt Buxtehude: Bausteine einer Geschichte*, Buxtehude 2009, S. 24–26, 87.

torialverhältnisse von den neuen Machthabern erfasst wurden, wurde in fünf Dörfern die Existenz von Organisten nachgewiesen⁵. Und gerade im Alten Land, obgleich vor den Toren von Mahns Wirkungszentrum Buxtehude gelegen, gab es Orgeln auch aus anderen Werkstätten; Steinkirchen mit seinem berühmten Orgel-Umbauvertrag von 1581⁶ ist dafür ein prominentes Beispiel. So kann die Suche nach den kulturellen Spitzenleistungen der Zeit zweispurig weiterlaufen: Neben den verblüffenden Nachweisen dafür, an wie vielen (auch kleinsten) Orten Orgeln bestanden, lässt sich eine zweite Informationskette entwickeln, an welchen Orten sich gleichzeitig eine höchst-rangige Musikkultur entwickelte. Die Tragweite norddeutscher Orgelkultur lässt sich jedoch nur erfassen, wenn man beide Aspekte im Blick hat.

Hält man also etwa die Musik Johann Steffens' oder Caj Schmedekes für Spitzenleistungen, schließt sich die Frage an, wie breit diese kulturelle Spitze denn war. Für Lüdingworth und Freiburg (Elbe) ist die Antwort einfach: Anhand von erhaltenen Noten ist belegt, dass Spitzenleistung den organistischen Alltag ausmachte: Denn nur weil Organisten aus gerade diesen beiden Orten die große, zeitgenössische Hamburger Orgelmusik sammelten⁷, hat die Nachwelt überhaupt eine Vorstellung davon, was um 1600 diese „große Hamburger Orgelmusik“ war. Undenkbar ist, dass diese Organisten die Musik aufschrieben, ohne etwas mit ihr anfangen zu können. Zumindest in der Freiburger Orgel gibt es noch Register⁸, die auch Berendt Petri, Schreiber der einen Sammlung, zum Klingen brachte. Petri behielt diese Kunst aber nicht für sich, sondern trug sie in die Breite: Ähnlich wie der Dithmarscher Schmedeke später in Danzig wirkte, zog Petri aller Wahrscheinlichkeit nach später nach Stralsund; seine Notenhandschrift gelangte weiter nach Gotland⁹.

Auch wenn aus anderen Orten keine so viel sagenden Noten erhalten geblieben sind, erfährt man Konkretes. Das gilt wiederum gerade auch für

⁵ Andreas Ludwig Jacob Michelsen, *Urkundenbuch zur Geschichte des Landes Dithmarschen*, Altona 1834, S. 223–225 (Nachweise für Wöhrden, Wesselburen, Neuenkirchen, Lunden und Hennstedt).

⁶ Transkription: Konrad Küster und Hans Tegtmeyer (Hrsg.), *Gott allein die Ehre: Der Orgelreichtum im Alten Land. Katalog zur Ausstellung vom 7. Juni–26. August 2007, Museum Altes Land, Jork [Stade] 2007*, S. 44f.

⁷ Jeffery T. Kite-Powell, *The Visby (Petri) Organ Tablature: Investigation and Critical Edition*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1979 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 14–15.); Konrad Küster (Hrsg.), *Tabulatur Lüdingworth: Norddeutsche Orgelmusik des 16. Jahrhunderts*, Faksimile und Übertragung, Kassel 2007 (Documenta musicologica II, 38).

⁸ Vgl. www.nomine.net/freiburg-st-wulphardi (Abruf 22. 9. 2011).

⁹ Konrad Küster, *Im Umfeld der Orgel: Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser*, Stade 2007, S. 39.

Steinkirchen: Claus Ehlers, Organist zur Zeit des legendären Orgelumbaus 1581, war mit der großen Organistentradition der Zeit sozusagen verschwägert¹⁰. Und wenn der Orgelumbau 1600 in Jork von Hieronymus Praetorius (Hamburg St. Petri) abgenommen wurde¹¹ zeigt auch dies, dass in musikalischer Hinsicht keine Rede von ländlicher Abgeschlossenheit sein konnte.

Das alles lässt sich daraufhin erstaunlich problemlos auf die anderen damaligen Orgel-Orte übertragen: Denn Orgel war purer Luxus, wenn auch zur Ehre Gottes. Nur der Wille der lokalen Gemeindeverantwortlichen, den Luxus auch in der eigenen Kirche genießen zu können, kann erklären, weshalb man ihn damals betrieb. Wäre nun das klangliche Ergebnis hinter den baulichen Erwartungen zurückgeblieben: Die Enttäuschung hätte nicht schlimmer ausfallen können.

Was also sollte eine Orgelkultur am Deich – was bedeutet sie, einst und jetzt? Wo hat man die treibenden Kräfte dieser Orgelkultur zu suchen? Und wie kann man etwas dafür tun, diesem Erbe eine nachhaltige Zukunft zu geben? Nur in ganz großen Zusammenhängen wird diese Konstellation verständlich, in ähnlich großen wie denen, in denen Lüneburg, Stralsund, Danzig und Helsingør damals von der Orgelkultur der Marschen profitierte. Zwar hatten die einzelnen Landschaften unverwechselbar eigene Traditionen; doch die Grundlagen der Entwicklungen sind überraschend ähnlich (etwa in einer Anfangszeit um 1500). Daher lassen sich Informationen der einen Region auch auf andere übertragen – solange man sich ein Bewusstsein für regionale Eigenständigkeit bewahrt. Immer wieder spielt dabei die Frage der Spitzenleistung eine Rolle: Was ist Spitzenleistung, und wie breit ist die Spitze?

Architektur und Liturgie

Beginnen lässt sich ganz allgemein. Wenn man in einer Kirche steht, hat man eine Fülle von Kunstwerken vor, über und um sich. Das größte von ihnen ist auf jeden Fall das Gebäude selbst, und jedem seiner Einrichtungsgegenstände kann Bewunderung gelten: dem Altar und seinem Schmuck, einer kunstvollen Kanzel, dem Gestühl mit seinen Seitenwangen, Grabdenkmälern und nicht zuletzt auch der Orgel. Jedes dieser Kunstwerke ist aber nicht „wegen der Kunst“ da, sondern jedes spiegelt zuallererst kirchliche Praxis: Der Altar war schon im Mittelalter der zentrale Ort der Anbetung;

¹⁰ Konrad Küster, „Gab es eine Altländer Orgelkultur?“, in: Jahrbuch des Altländer Archivs 2008, S. 41–67, hier S. 48–50.

¹¹ Küster und Tegtmeyer (wie Anm. 6), S. 46.

Kanzeln erlangten ihre Bedeutung als „Predigtstuhl“, teils in der nachreformatorischen Bibelauslegung, teils schon in vorreformatorischer Predigt-tätigkeit. Hätte es diese liturgischen Anforderungen nicht gegeben, gäbe es heute diese Gegenstände einer „kirchlichen Kunst“ nicht.

Das gilt ebenso für die Orgel. Auch für sie müssen wir den liturgischen Nutzen bestimmen. Das fällt Gottesdienstbesuchern nicht schwer: Die Orgel spielt zum Eingang und zum Ausgang; ferner bereitet sie den Gemeindegang vor und begleitet ihn. Vor allem diese Begleitung, so scheint es, muss sichergestellt sein, auch in kleinsten Kirchen; andere Begleitungsformen (etwa Gitarre oder Klavier) gelten nicht als Normalität. Denn eine Kirche, in der ein Klavier steht (oder gar eine Gitarre), aber keine Orgel, sieht „irgendwie verkehrt“ aus, und eine Kirche ohne Orgel wirkt sogar unvollkommen oder unausgereift.

Das war nicht immer so. Die uns geläufige Art, den Gemeindegang auf der Orgel zu begleiten, ist erst in einem sehr langen Prozess üblich geworden, an manchen Orten sehr viel früher als an anderen. Ganz grob gesprochen, lief dieser Prozess zwischen dem mittleren 18. und dem mittleren 19. Jahrhundert ab, setzte aber in manchen Gegenden schon im 17. Jahrhundert ein und endete in anderen erst im mittleren 20. Jahrhundert. Deshalb entstanden in dieser Zeit unzählig viele Orgeln, die hauptsächlich zur Begleitung des Gemeindeliedes dienen sollten. Das Alte Land liefert hierfür gute Beispiele: zuallererst der jüngste Altländer Orgel-Ort, Neuenkirchen (1. Orgel 1936), ebenso Twielenfleth mit dem aktuellen Instrument von 1861, aber auch schon Grünendeich (1766). Aus der Frühzeit der dortigen Gloger-Orgel ist ein Notenmanuskript erhalten geblieben, das die Ausrichtung auf diese jüngeren liturgischen Anforderungen eindeutig erkennen lässt¹². In dem Zeitraum, der mit diesen Daten abgesteckt ist, entstanden auch die Orgeln der Kirchen im Landesinneren zwischen Bremen und Stade oder in der Lüneburger Heide¹³. Schon früher entstanden entsprechende Orgeln in Ostfriesland, das 1744 preußisch geworden war und daraufhin eine erste Moorkolonisation erlebte. Keine Frage: Es entstanden dabei hübsche und wohlklingende Instrumente; sie sind handwerklich erstklassig gearbeitet (jedenfalls die erhaltengebliebenen) und in jeder Hinsicht eine Zierde der Kirchen. Also Spitzenleistungen?

¹² Das weitergehende Notenrepertoire, das andere Nutzungsinteressen spiegelt, ist erst deutlich jünger, vgl. Konrad Küster, „Der Dorfschullehrer als Orgelvirtuose: Die Noten aus Grünendeich“, in: Doris Marks (Hrsg.), *Drei Meilen Altes Land: 400 Jahre St. Marien, Grünendeich, 1608–2008*, Grünendeich 2008, S. 161–177.

¹³ Exemplarisch kennzeichnet dies das Schaffen insbesondere von Georg Wilhelm Wilhelmy und Georg Wilhelm; vgl. im Überblick Martin Böcker und Peter Golon, *Orgel-Stadt Stade*, Stade 2004, S. 19f.

Vom Handwerklichen her lautet die Antwort klar „ja“; auch diese Orgeln sind „kirchliche Kunst“, ebenso wie Kanzel und Abendmahlskelch. Doch im Musikalischen können Orgeln, deren Hauptzweck gerade nicht „Kunstentfaltung“ ist, nicht auch als musikalische Spitzenleistungen aufgefasst werden; das wird diesen Orgeln nicht gerecht. Sie wurden erbaut, damit sie eine dienende Funktion im Gottesdienst übernehmen konnten; das Gemeindelied rechtfertigte ihren Einsatz, nicht etwa ein allgemeines Musikinteresse. Deshalb gehörte die Orgel in Ostfriesland schon um 1750 für die neuen preußischen Machthaber zu denjenigen Einrichtungsgegenständen einer Kirche, die aus liturgischen Gründen in der Kirche stehen, also wegen des gottesdienstlichen Ablaufes – nicht wegen der Kunst. Und das stellt die „preußischen Moororgeln“ Ostfrieslands auf eine Stufe mit den historischen Orgeln des damaligen Kurfürstentums Brandenburg¹⁴.

Wurzeln der Orgelkunst um 1500

Vergleicht man dies mit der Situation, die die alten Orgelkirchen des Alten Landes prägt, wird sofort klar, dass „Spitzenleistung“ hier eine andere Bedeutung hat. Die Orgel in Steinkirchen existierte schon seit Jahrhunderten, ehe überhaupt daran gedacht wurde, mit ihr die Liedbegleitung zu verbinden. Und das gilt ähnlich für mehr als die Hälfte der anderen Altländer Kirchen. So lässt sich die Orgelgeschichte der letzten 500 Jahre grob in zwei Teile teilen. Der jüngere ist die Zeit, in der die Gemeindelied-Begleitung ins Zentrum des Interesses rückte; die ältere Zeit ist die, in der sich mit dem Orgelbau völlig andere Zielvorstellungen verbanden.

Hier also nähert man sich der großen Orgelkunst, die um 1600 aus den Marschen auf andere Regionen ausstrahlte – etwa mit der Musik von Cajus Schmedeke und Johann Steffens. Diese Musik erlebt man auch heutzutage nicht im Gottesdienst, sondern typischerweise im Konzert und in Tonaufnahmen; dennoch muss sie für Gottesdienste entstanden sein – weil es weder die Konzerte noch erst recht die Tonaufnahmen gab. Also muss sehr sorgsam vorgehen, wer hier zu Antworten gelangen will.

Die ersten dokumentarischen Hinweise für Altländer Orgeln liegen zwischen 1562 und 1585¹⁵. Stets ist davon die Rede, dass es die Orgeln bereits

¹⁴ Also einschließlich Sachsen-Anhalt. Verwiesen sei zunächst auf die 13 einmanualigen Dorforgeln von Joachim Wagner (1690–1749; Berlin) mit maximal 10 Registern aus der Zeit zwischen 1726 und 1746 (vgl. <http://www.orgellandschaftbrandenburg.de/WerkverzeichnisWagner.htm>, Abruf vom 22. 9. 2011), entsprechend auf die Dorforgeln in Kreis und Stadt Stendal, die eine ähnliche Größe aufweisen (z. B. Eichstedt 1737: 4 Register; Neuendorf am Speck um 1750: 6 Register; Schorstedt um 1750: 7 Register).

¹⁵ Im Überblick Küster und Tegtmeyer (wie Anm. 6), S. 26.

gab und dass etwas mit ihnen geschah: Es wurde Geld ausgegeben, weil ein Bälgetreter eine spezifische Dienstkleidung benötigte, nämlich Schuhe; oder die Orgeln wurden umgebaut. Also liegen die eigentlichen Anfänge dieser Orgelkultur im Dunkeln der Geschichte. Doch es sind noch Orgelregister vorhanden, die in dieser „vorschriftlichen Zeit“ in die Orgeln kamen: in Mittelkirchen und Steinkirchen¹⁶.

An anderen Orten finden sich genauere Informationen, wann die Orgelbauwelle ansetzte: In Altenbruch im Land Hadeln sind um 1497 die Orgel-Baukosten im Rechnungsbuch vermerkt, in Lunden in Dithmarschen wird das Baudatum 1457 chronikalisch mitgeteilt; besonders schön ist die Lage für Rysum in Ostfriesland, wo (ebenfalls 1457) die Gemeindeverantwortlichen mit der Begleichung der Orgelbaukosten in Verzug kamen – es mussten einige fette Ochsen nach Groningen geschickt werden¹⁷. Diese Daten liegen noch im 15. Jahrhundert; entsprechende Baudaten gibt es aus dem frühen 16., etwa in Groothusen (Ostfriesland) 1520 oder auf der Insel Pellworm 1525. All diesen Daten ist gemeinsam, dass sie vor der örtlichen Ankunft der ersten Reformatoren liegen; einmal sogar erfährt man von der Existenz einer Orgel im Bericht über das erste örtliche Auftreten reformatorischer Ideen (in St. Laurentii auf Föhr¹⁸). Zumindest als Tendenz lässt sich annehmen, dass in derselben Zeit auch die uralten Orgeln des Alten Landes sowie der Länder Kehdingen und Hadeln entstanden.

Kehrt man zur Frage zurück, wo eigentlich der ursprüngliche liturgische Nutzen der Orgel lag, muss man deshalb also sogar in vorreformatorische Zeit zurückgehen. Wann also erklang damals in Gottesdiensten eine Orgel?

Katholische Gottesdienstfeiern des Mittelalters: Das ist einerseits die Messfeier, vor allem das Hochamt, andererseits das klösterliche Stundengebet. Beide folgten einem straff vorgeprägten Raster, in dem es also kaum Raum für variable Bestandteile gab. Denn dieser Gottesdienst richtete sich nicht primär an eine Gemeinde; Zweck war ganz unmittelbar die Verehrung Gottes und der Heiligen. Dieser Zweck hätte auch erfüllt werden müssen, wenn die örtliche Gemeinde den Gottesdienst boykottiert hätte: Gerade dann hätte die Geistlichkeit aufstehen müssen, um Gott für die Vergebung der so sündigen, abwesenden Gemeinde zu bitten. Auch die Orgel erfüllte ihren Zweck also ganz konkret in der Verehrung Gottes und der Heiligen, quasi als Anbetung.

¹⁶ Küster und Tegtmeyer (wie Anm. 6), S. 32 und 35 (Richard von Busch).

¹⁷ Eggerik Beninga, *Cronica der Fresen, Aurich* 1961 (Quellen zur Geschichte Ostfrieslands, 4), Teil 1, S. 882.

¹⁸ Zu Föhr siehe unten, Anm. 33.

Es gibt nun relativ viele Berichte darüber, wo im 14. und 15. Jahrhundert Orgeln bereits existierten; demgegenüber erfährt man nur selten etwas darüber, wo genau im gottesdienstlichen Ablauf sich Orgelmusik entfalten konnte¹⁹. Rechnet man diese beiden Informationsgruppen zusammen, ergibt sich, dass es Orgelmusik nur an zentralen Orten und nur an hohen Festen gab. Orgeln erklangen also in Bischofskirchen (wie in den Domen in Hamburg, Verden oder Bremen und auch in Stade St. Wilhadi), an besonderen klösterlichen Zentren (wie in Buxtehude oder den Klöstern der ostfriesischen Halbinsel zwischen dem oldenburgischen Rastede, Marienkamp bei Esens und Thedinga bei Leer) und in wichtigen Wallfahrtskirchen (wie in Gettorf bei Kiel).

Die Weltläufigkeit mittelalterlicher Kaufleute führte dann dazu, dass auch einzelne Kirchen des städtischen Patriziats sich eine Orgel leisteten (wie in der Hamburger Petrikirche oder in Stade St. Cosmae); der Wunsch nach dem repräsentativen Klang, den die damaligen Orgeln von sich gaben, griff also auch auf die Kulturpraxis einer städtischen Oberschicht über.

Das war es dann fürs erste: Nur diese Zentren hatten eine Orgel, und die Orgelmusik kann wie ein klanglicher Überschuss erscheinen, an dem gewissermaßen die Bedeutung eines Festtages ablesbar war. Denn die Orgel erklang vermutlich nur für kurze solistische Einlagen. Das macht deutlich, wie weit man von den heutigen Verhältnissen entfernt ist, denen zufolge in jeder Kirche eine Orgel steht – die, als allsonntägliche Normalität, den Gemeindegang begleitet.

So betrachtet, gibt es keine Orte, an denen das vorreformatorische Auftreten der Orgel verwunderlicher ist als etwa in einem kleinen Warfendorf wie Rysum oder (noch mehr) in einer lockeren Streusiedlung wie an der Alten Kirche auf Pellworm (dort stehen nur wenige einzelne Häuser, nicht einmal ein Dorf). Die Entwicklung verlief also nicht so, dass landauf/landab nach den größeren Städten erst die kleineren sich eine Orgel zulegten und die kleinsten Orte erst dann erreicht worden wären – ganz am Ende der Entwicklungen, also frühestens parallel zur ostfriesischen Moorkolonisation. Vielmehr war die agrarische Gesellschaft der Marschen im Nordsee-Einzugsbereich diejenige Gruppe, die als erste den Vergleich mit den größten kulturellen und wirtschaftlichen Zentren suchte.

¹⁹ Zu Halberstadt im Kirchenjahr 1361 vgl. 1367, vgl. K. Bormann, *Die gotische Orgel zu Halberstadt: Eine Studie über mittelalterlichen Orgelbau*, Berlin 1966, S. 74f. Entsprechend kam es 1390 in Buxtehude durch eine Einzelstiftung zur Erweiterung des orgelmusikalischen Angebots; sie war auf drei charakteristische Feste ausgerichtet, vgl. Küster, *Musikstadt Buxtehude* (wie Anm. 4), S. 10–14.

Wirkung der Orgelleidenschaft auf die Reformation

Die Marschen im Nordsee-Einzugsbereich sind damit die ersten Gegenden in Europa, in denen sich eine flächige Präsenz der Orgel entwickelte. Das ist ein weltweites Alleinstellungsmerkmal allererster Güte.

Diese Marschen-Variante der so genannten „norddeutschen“ Orgelkultur ist damit eine ganz besondere Spitzenleistung, die deshalb auch nicht leicht zu verstehen ist. Denn Spitzenleistungen sind eigentlich etwas Exklusives; was aber, wenn dieses Exklusive Normalität ist? Es charakterisiert nahezu komplett einen breiten Küstenstreifen, der, als Luftlinie gemessen, rund 700 km lang ist. Ansetzen lässt sich nördlich Amsterdams (etwa mit Oosthuizen, hinter der Dünenküste am Meerbusen der früheren Zuidersee gelegen), fortfahren in den niederländischen Küstenprovinzen Friesland und Groningen sowie an der gesamten niedersächsischen Nordseeküste und elbaufwärts bis Hamburg (noch Bardowick und Lüneburg liegen an der Marsch). Am nördlichen Elbufer reicht dieser Streifen dann gleichartig wieder bis an die Nordseeküste, an der er sich über Dithmarschen und Nordfriesland weiter nach Norden zieht, um in Dänemark noch nördlich des alten Marschenbistums Ribe zu enden: mit der Marschenstadt Varde, wo 1620 eine Orgelreparatur nötig wurde, und mit dem typischen Marschendorf Janderup, das spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Orgel hatte²⁰.

Kurz gesagt: Der Gesamteindruck dieser Spitzenleistung wird viel größer dadurch, dass sie sich flächig entwickelt hat, nicht nur an einem Ort oder in einer kleinen Region. Es handelte sich um „exklusive Normalität“. Die volle Wirkung dieser Entwicklungen entfaltete sich offensichtlich mit der Reformation. Denn die Idee des Marschenraumes, Orgelkunst flächig aufzustellen, gelangte erst allmählich auch in andere Gegenden Europas – erst allmählich übrigens auch nach Sachsen und Thüringen, in die klassischen Musikregionen des deutschen Kulturverständnisses. Doch wie kamen sie dort erstmals hin?

Es ist zwar nicht auszuschließen, dass es in diesen kulturellen Belangen auch direkte Kontakte zwischen Marschendörfern und Mitteldeutschland gab; in der Regel aber übernahmen Städte eine Mittlerfunktion, und während in den norddeutschen Städten die Kräfte eines ganzen geographischen Raumes gebündelt wurden, dauerte es viel länger, bis in Mitteldeutschland diese Kultur aus den Städten hinaus drang. Der aus Dith-

²⁰ Zu den Daten Elna Møller u. a., *Danmarks kirker: Ribe amt*, Kopenhagen 1984, Bd. 2/1, S. 918 (Varde Sct. Jacobi), 1060 (Janderup).

marschen stammende Orgelbauer Johann Lange gelangte, in Hamburg ausgebildet, nach Sachsen, wo er um 1600 auch etwa in den Hauptkirchen Leipzigs oder in der Dresdner Schlosskapelle die Orgelsituation auf neuesten (norddeutschen!) Stand brachte; der aus Itzehoe stammende Werner Fabricius bot um 1660 der Stadt Leipzig den Schlüssel dazu, nach dem 30-jährigen Krieg einen Systemabgleich durchzuführen und die Orgelkultur „aufzunorden“²¹. Für die jüngere Entwicklung verantwortlich war als Leipziger Bürgermeister der Schwiegersohn Schütz', und die Früchte von Fabricius' Unterrichtstätigkeit erntete man noch in der Jugendzeit Bachs – zu dessen norddeutschen Vorbildern auch Musiker gehörten, die nicht in den Metropolen wirkten (Nicolaus Bruhns in Husum; Peter Heydorn in Krempe und Itzehoe). Doch mit alledem hatte die „Orgelwelle“ auch um 1700 noch nicht die Dörfer Thüringens und Sachsens in einem Ausmaß erreicht, wie es 200 Jahre vorher bereits den Nordsee-Einzugsbereich geprägt hatte.

Hätten die Reformatoren etwas gegen den Wildwuchs einzuwenden gehabt, der um 1500 in den Marschen als dörfliche Konkurrenz zu kirchlichen Zentren und zu Städten erwachsen war, hätten sie jedes Mittel nutzen können, um die Orgelklänge zu verbieten – solistische Orgelmusik, die zur Verehrung von Heiligen dienen konnte. Doch ein solches Verbot wäre von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen. Sogar in den meisten Nordsee-Gebieten, die sich schließlich der calvinistischen Reformation zuwandten, musste der Bildersturm vor den Orgeln Halt machen. Daher trifft man gerade in diesen Gegenden das Uralte noch bis heute an, in einem nahezu unveränderten Zustand: sei es wiederum in Rysum oder – auf der anderen Seite der Emsmündung – in Krewerd; die alte Orgel aus Scheemda bei Groningen fand ihren Weg ins Amsterdamer Rijksmuseum.

Warum aber konnte ein Orgelsturm hier kaum ansetzen? Für Amsterdam und die Orgelmusik von Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) scheint die Antwort klar: Die Orgel, an der Sweelinck wirkte, gehörte dem Stadtregiment; spielte er die Orgel außerhalb der Gottesdienstzeiten, störte sich die Religion nicht daran, denn die Orgelmusik richtete keinen geistlichen Schaden an, wenn man sie nicht zu unmittelbaren Andachtszwecken benutzte.

So muss die Amsterdamer Antwort auch auf die reformierten Marschenanteile übertragen werden: Auch hier war es nicht die Kirche, die die

²¹ Zu Lange umfassend Paul Rubardt, *Kamenzer Orgelbuch*, Kamenz 1952; Konrad Küster, „Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts: Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis“, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2000*, S. 22–41.

Aufsicht über die Orgeln hatte, sondern das agrarische Gegenstück zum städtischen Patriziat. Der niederländische Kunsthistoriker Abraham Wassenbergh brachte 1943 die Situation treffend auf den Punkt²²: „Auf der Synode von Dordrecht 1567 wurde das Orgelspiel in der Kirche verboten, aber die Friesen hielten sich nicht daran.“ Demnach müssten auch die Bauern in den reformierten Marschengemeinden deutlich vor dem Gottesdienstbeginn in die Kirche gekommen sein, um den Klängen ihrer Orgel zu lauschen; gelangte der Pastor in Reichweite, verstummte das Instrument, und das kostbare Werk verschwand hinter den charakteristischen Orgeltüren. Diese öffneten sich wieder, wenn der Pastor die Kirche verlassen hatte, und dann wurde erneut musiziert. Folglich wollte diese Gesellschaft von einer noch jungen, lieb gewonnenen Praxis nicht ablassen; es war in calvinistischen Gebieten in den Jahrzehnten um 1600 nur nicht mehr so leicht möglich, eine alte Orgel durch eine neue zu ersetzen.

Und doch ist auch dies für die reformierten Marschen noch nicht einmal die volle Wahrheit; denn auch dort zumindest mancherorts Pastoren, die die Orgelinteressen ihrer Gemeinde aktiv teilten²³. Unter den reformierten Gebieten sind die an der Nordsee also durch musikalische Spezialentwicklungen gekennzeichnet, und ihnen verdanken wir zahlreiche uralte Instrumente, etwa im Bereich der Emsmündung. In jedem Fall stand am Ende dieser Entwicklung, dass auch in den reformierten Territorien die Orgel als liturgische Normalität anerkannt wurde; schon im mittleren 17. Jahrhundert erschien es dort attraktiv, den Gemeindegesang von einer Orgel stützen zu lassen – wie zunächst in Leeuwarden 1628 und dann in Emden 1640 ausdrücklich (wenn auch zunächst probeweise) genehmigt²⁴.

²² A. Wassenbergh [Hrsg.], „Reisindrukken van den Franschen Gezantschapssecretaris Charles Ogier uit Friesland en Groningen in het jaar 1636“, in: *De Vrije Fries* XXXVII (1943), S. 162-171 (zitiert nach <http://www.friesgenootschap.nl/artikelen/ogier.htm>, Abruf 22. 9. 2011), Anm. 2, wörtlich: „Bij de Synode van Dordrecht van 1567 was het orgelspel in de kerk verboden; maar de Friezen stoorden zich niet aan dit verbod“. Dort auch der detaillierte Hinweis: „Voor de dienst begon wird regelmatig het orgel bespeeld.“

²³ In Hinte trat in der Benutzung der Orgel keine Unterbrechung ein; die Pastoren waren regelmäßig an der Abrechnung von Organisten- und Kalkantengeldern beteiligt. Vgl. Pfarrarchiv Hinte, Kirchenrechnung 1: Für 1597 weist diese, ausdrücklich vom Pastor geführt („... ick Hermannus Pastor ...“) eine Zahlung „Dem Schoelmeister vp S. Martini [11.11.] wegen des orgels vnd synes Schoel Deenst“ aus, und zwar insgesamt 96 Gulden.

²⁴ Zu Leeuwarden: Wassenbergh (wie Anm. 22), Anm. 2 (zur Erklärung dort: „De Synode van Dordrecht van 1618/19 laat het al of niet orgelspelen over aan de Gemeente“). Zu Emden: Walter Kaufmann, *Die Orgeln Ostfrieslands: Orgeltopographie*, Aurich 1968, S. 29.

In diesen calvinistischen Gebieten ging die Initiative zum Orgelbau also auf die gemeinschaftlichen Interessen der Agrarbevölkerung zurück; sie konnte sich daraufhin der Geistlichkeit widersetzen, weil die Orgeln nicht den Kirchen gehörten. Das kann man direkt auf die lutherischen Marschenregionen übertragen: Denn die Scheidung in „calvinistisch“ und „lutherisch“ entwickelte sich ja erst, als die Orgeln schon längst da waren. Auch in den lutherisch gewordenen Marschenregionen führte für die Reformation kein Weg vorbei an der Orgelleidenschaft, die die Marschenbauern mit den städtischen Patriziern teilten; das Luthertum, das Bildern und Orgeln ohnehin milder gegenüberstand, konnte beidem noch weniger entgegensetzen.

Wie jedoch die Situation in den mitteldeutschen „Musikländern“ deutlich macht, gab es durchaus lutherische Regionen, in denen die Orgelkunst noch lange nicht im gleichen Ausmaß flächige Normalität war wie in den Marschen. Aus den erfolglosen Diskussionen, in denen mitteldeutsche Lutheraner und Calvinisten um 1580 um ein gemeinsames Bekenntnis rangen, blieb dort auf lutherischer Seite anfänglich eine gewisse Grundskepsis gegenüber der Orgel übrig²⁵. Für diese Zurückhaltung wiederum fehlte in den Nordseemarschen jegliches Verständnis; das spätere 16. Jahrhundert war hier eine Zeit, in der die Organistengehälter exorbitante Steigerungsraten aufwiesen – bisweilen verdienten Organisten mehr Geld als die Pastoren²⁶.

Agrarische Interessen

Die Initiative zum Orgelbau kam aus der örtlichen Bevölkerung, und dies blieb für extrem lange Zeit erkennbar. Noch im frühen 19. Jahrhundert wurde erbittert darum gekämpft, die geistliche Obrigkeit aus der Besetzung von Organistenposten herauszuhalten – diese sei ausschließlich Recht der jeweils führenden Gruppen der dörflichen Gesellschaft, und zwar seit undenklichen Zeiten. Richtig: Denn es reichte ja nicht, eine Orgel einfach einmal in eine Kirche zu stellen; gespielt werden musste sie auch. Auch

²⁵ Im Überblick Joyce L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York etc. 1993 (American University Studies, Series VII: Theology and Religion, 132), S. 12–20.

²⁶ Exemplarisch und im Überblick Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 23), S. 35–39. Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel liefert Oldenswort (Eiderstedt), wo der 1637 gestorbene Organist Hinrich Schnell jährliche Geldeinkünfte in Höhe von 250 Mark lübisch hatte (3 Mark = 1 Reichstaler), der Pastor gleichzeitig 163 Mark.

dafür hatte die dörfliche Gemeinschaft gesorgt. Und das wussten die Herrschenden auch. Denn noch im 18. Jahrhundert, als Gemeinden sich eine Orgel für die Begleitung des Liedgesangs zulegen wollten, mussten sie der Obrigkeit nachweisen, die Personalmittel für das Orgelspiel eigenständig aufbringen zu können²⁷. Und der Begriff „seit undenklichen Zeiten“ beschreibt schon in historischer Zeit ganz knapp das „Dunkel der Geschichte“, aus dem die Orgelkultur der Marschen um 1500 erwachsen war.

Was also versprach sich diese Agrarbevölkerung von Orgelmusik? Eine Antwort lässt sich für zwei völlig unterschiedliche Verhältnisse geben, jeweils für die Zeit um 1700 – als also die Liedbegleitung gerade eben noch nicht zum Aufgabenbereich der Orgel und ihres Spielers gehörte. In Neuenhuntrorf, einer relativ armen Gemeinde in der Wesermarsch (südlich Brake gelegen), wurde 1710 bei einer Kirchenvisitation notiert, die Orgel sei defekt; es hätten daher „die Bauern geklaget, sie hätten nun gar kein Kurtzweil mehr in der Kirchen“²⁸. Was bedeutet das so unfromm anmutende Wort „Kurtzweil“ in diesem Zusammenhang?

Auf dem Weg zu einer Antwort hilft das Kirchenbuch der Gemeinde Møgeltønder weiter, einem Ort eben nördlich der deutsch-dänischen Grenze gelegen – dort steht die älteste erhaltene Kirchenorgel Dänemarks. 1704 starb der örtliche Organist nach kurzer Krankheit. Im Sterbebuch ist vermerkt²⁹: „Am Sonntag Rogate, dem 27. April, ging er frisch und gesund in die Kirche. Doch als er auf dem Orgelwerk das Vaterunser auslegte, wurde er hastig von einer Bewegung oder einem Schlag auf der linken Seite erfasst...“

Dieser Organist spielte also nicht nur einfach Musik vor; daher müssen wir uns den Ausdruck, dass „er auf dem Orgelwerk das Vaterunser auslegte“, eigens zurecht übersetzen. Er tat etwas Musikalisches mit dem Vaterunser. Daher war ohne Zweifel nicht das Gebet allein gemeint, sondern entweder dessen Liedversion, also Martin Luthers „Vater unser im Himmelreich“, oder eine liturgische Vaterunser-Melodie mit gregorianischen Wurzeln. Der Organist spielte dieses Lied nun aber nicht einfach vor, sondern er legte es aus – und der Kirchenbuchführer erwartete nicht, dass das nur das Lied sei,

²⁷ Vgl. etwa das undatierte Memorial zum Orgelbau in Neuendorf bei Elmshorn (Schreiber, 1754), in: Nordelbisches Kirchenarchiv, Bestand Kollmar-Neuendorf, Nr. 169.

²⁸ G. Lübben, Geschichte der Gemeinde Neuenhuntrorf, Oldenburg 1903, S. 35 (nach dem Visitationsprotokoll).

²⁹ Sterbebuch Møgeltønder; zur Beschreibung vgl. Konrad Küster, „Choralfantasie als Esegese: Konflikte zwischen musikalischer Realität um 1700 und jüngeren Gattungsbegriffen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2010), S. 23–34, hier S. 26–28.

sondern es war eben zugleich auch das Vaterunser selbst, das in dem Lied ja dichterisch und musikalisch gefasst ist. In der Musikwelt ist eine solche Auslegung nicht definiert; die einzige Gattung, die diesem Auslegungsgedanken nahe kommt, ist die so genannte „Choralfantasie“. Andererseits aber ist auch in der Theologie nicht definiert, dass man durch Vorspielen von Instrumentalmusik Auslegung so praktizieren könne wie in einer Predigt.

Das ist also eine ungemein wichtige Information über sämtliche lutherische Orgelmusik bis hin zu Johann Sebastian Bach, und sie muss nach unterschiedlichen Richtungen weitergedacht werden. Kombiniert man mit ihr den Begriff „Kurzweil“ aus Neuenhunorf, wird verständlich, dass er zu abwertend klingt, zu sehr also an Unterhaltungskultur erinnert. Denkt man eher an eine Abwechslung in der Art und Weise, geistliche Botschaft zu übermitteln, kommt man dem Kern der Sache wohl näher. Und wenn das Musikhören als Auslegung aufgefasst wurde, wird auch die Idee entkräftet, die meisten Zuhörenden hätten diese Orgelmusik wohl nicht verstanden. Denn man muss bedenken, dass das Publikum dieser Orgelmusik keinesfalls die gesamte dörfliche Gesellschaft war. Knechte und Mägde gingen nicht in den sonntäglichen Hauptgottesdienst, der durch die große exegetische Predigt des Pastors (quasi als theologischen wissenschaftlichen Vortrag) und diese exegetische Orgelmusik gekennzeichnet war. Beides war der gesellschaftlichen Oberschicht vorbehalten, und diese Schicht war so breit, dass sie die Dorfkirchen aus eigener Kraft füllte; sie also war gleichermaßen Auftraggeberin wie Zielgruppe dieser Orgelkunst.

In dieser Zielgruppe war also prinzipiell unstrittig, dass die musikalische Auslegung die Gedanken der Zuhörenden auf ein Stück geistliche Botschaft lenkte. Diese Botschaft wiederum brauchte sich nicht mit einem Lied zu verbinden; ebenso ließ sich denken an die rein instrumentale Version einer Motette – eines geistlichen Werkes, das selbst Auslegung war, das aber auch ohne Text „erhebend“ wirken konnte. Von Musik dieser Art ist die Rede in der Kirchenordnung für Osterbruch im Land Hadeln oder in den Gottesdienst-Regeln zurzeit Vincent Lübecks in Stade³⁰.

Bei jenen Motetten bestand bisweilen eine gewisse Restunsicherheit unter den Hörenden, ob der Organist nicht doch etwas Weltliches einmische –

³⁰ Christhard Mahrenholz, „Liturgiegeschichtliches aus dem Lande Hadeln“, in: Georg Hoffmann u. a. (Hrsg.), *Stat crus dum volvitur orbis*, Festschrift Hanns Lilje, Berlin 1959, S. 220–237; zu Stade vgl. Paul Rubardt, „Vincent Lübeck: ein Beitrag zur Geschichte norddeutscher Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1924), S. 450–470, hier S. 464.

und dass dieses, weil ohne Text musiziert, nicht auf Anhieb als Missbrauch entlarvt werden könne. Diese Sorge ist jedoch offenkundig ein relativ junges Phänomen: eines, das sich im späteren 17. Jahrhundert einschlich. Zuvor waren Zweifel nicht möglich, weil der Auslegungsaspekt unbestritten war.

Dies lässt sich auch aus architektonischen Gegebenheiten ableiten. Denn der übliche Standort der Orgel war nicht (wie heute) im Westen der Kirche, quasi als architektonisches Gegenstück zum Altar, sondern im Norden; also zogen die Orgeln „irgendwann“ innerhalb der Kirchen um. Arp Schnitgers Orgel-Umbaumaßnahmen im Alten Land, die den Kirchen Weltruf verliehen, hingen mit dieser Umorientierung zusammen. Wer den Balance-Gedanken weiterspinnen wollte, gelangte also an vielen Orten zu der Vorstellung, die Orgel wirke als Gegenstück der Kanzel. Unter ästhetischen Aspekten betrachtet, geht diese Gleichgewichtsrechnung nicht auf; denn zwischen einer Orgel und einer Kanzel besteht zumindest ein Masse-Unterschied³¹. Plausibler ist wiederum der Auslegungsgedanke; im Wort geschah sie von der Kanzel, in Musik von der Orgel.

Ebenso lässt sich der Auslegungsaspekt auch nach den personellen Gegebenheiten beurteilen. In Nieblum auf Föhr wurde die Orgel im 17. Jahrhundert vom Pastor selbst gespielt, ebenso ganz im Norden des Marschenraumes, in Janderup bei Esbjerg³². Das hat unzweifelhaft vorreformatorische Wurzeln: Denn Organisten dieser Zeit hatten zumindest die niederen geistlichen Weihen. Dies lässt sich für die erste Orgel in Altenbruch vermuten, kurz vor 1500, aber man weiß es über Süderende auf Föhr³³: Als die ersten reformatorischen Abgesandten dorthin kamen und sich mit ihnen heftige geistliche Diskussionen entspannen, fand die neue Lehre vor allem beim Organisten Anklang; nur wenn er theologisch argumentieren konnte, hatte sein Wort Gewicht. Kurz gesagt: Wenn Wortver-

³¹ Erlebbar etwa an historischen Fotos aus Tating (Eiderstedt), wo dieser Umzug erst 1928 stattfand; vgl. die Bilder des Landesdenkmalamts Schleswig-Holstein unter <http://www.fotomarbarg.de> (Suchbegriff „Tating Kirche“; abgerufen am 22. 9. 2011).

³² Nieblum, Laurentius Laurentii (vgl. Heinrich Koops, *Kirchengeschichte der Insel Föhr: Ein Beitrag zur Kirchengeschichte Schleswig-Holsteins*, Husum 1987, S. 63; Janderup, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts: Pastor Søren Pedersen Vinter (wie Anm. 20).

³³ Martin Böcker, „Geschichte der historischen Orgel zu Altenbruch“, in: Ingo Duwensee (Redaktion), *Festschrift zur Wiedereinweihung der historischen Orgel in Cuxhaven-Altenbruch*, Altenbruch 2004, S. 23–45, hier S. 23 zum Erbauer und vermutlich ersten Spieler; Richard Petri, „Nachricht von dem Heydenthum, ... auf der Insul Föhr“, in: *Dänische Bibliothec oder Sammlung von Alten und Neuen Gelehrten Sachen aus Dänemark*, 9 Bände, Kopenhagen und Leipzig 1738–1747, Bd. 6 (1745), S. 329–346, hier S. 333.

kündigung und Musik in theologischer Hand liegen, erübrigen sich die Vorstellungen, es hätten sich Meinungsverschiedenheiten um zu Weltliches auf der Orgel ergeben. Auch der Vaterunser-Exeget in Møgeltønder erscheint in dieser Hinsicht als unverdächtig.

Grenzen jüngerer Alleinstellungsmerkmale

Damit lässt sich zurückkehren zur Frage der kulturellen Spitzenleistung und ihrer Breite. Es ist unstrittig, welche Bedeutung die Orgelkunst der großen Städte und der Marschen schon um 1500 hatte: Hier befand sich ein Impulsgeber für gesamteuropäische Kultur. Unstrittig ist auch, dass sich diese Bedeutung im Lauf der Zeit immer wieder neu formierte, und nicht nur als fortschreitende Optimierung. Denn auch die Erbauung einer Schnitger-Orgel ging mit Verlust einher: mit dem Verlust von Uralt-Instrumenten, wie sie sich in reformierten Gebieten westlich von Aurich bis in die Niederlande hinein mancherorts erhalten haben. Verluste liegen auch beim Notenmaterial der Zeit bis ins 18. Jahrhundert. Während dieses in nordniedersächsischen Agrarregionen mit wenigen Ausnahmen weggebrochen ist, sind die nördlichen Nachbarregionen in Schleswig-Holstein hier erstaunlich gut bestückt: Dort ist das orgelmusikalische Erbe um Klassen reicher als im gesamten Nordniedersachsen zwischen Elbe und Ems. Andererseits handelt es sich dort um Regionen, in denen Arp Schnitger kaum Fuß fasste und die deshalb ein – wenn auch nur geringfügig – andersartiges Orgelerbe aufweisen. Die Geschichte hat in den Marschenregionen also Unterschiedliches entstehen lassen – auf einer gemeinsamen Grundlage. Dies sind die uralten Traditionen der Orgelkunst der Marschen, die bis ins späte Mittelalter zurückreicht: ein historisches Alleinstellungsmerkmal, das letztlich den Urgrund für alle jüngeren Spitzenleistungen beschreibt, für Schnitgers Orgeln ebenso wie für weite Teile norddeutscher Orgelmusik.

Es mag vielleicht erstaunlich wirken: So breit wie um 1500 ist die Spitze der norddeutschen Orgelkultur nicht noch einmal gewesen. Denn das Gesamt-Erscheinungsbild gliederte sich danach in vielen verschiedenen Richtungen auf. Und hier fällt es schwer, vernünftige und nachvollziehbare Gewichtungen zu treffen: so, dass man eine einzelne Spitze wirklich herauspräparieren könnte. Denn immer sind es mehrere Teilaspekte, die (zusammen genommen) den Eindruck der Spitzenleistung deutlich machen.

Arp Schnitger als „Marke“

Das lässt sich an der Person Arp Schnitgers erklären. Er gilt nicht ohne Grund als der größte unter den norddeutschen Orgelbauern. Was aber heißt das: Ist wirklich überall dasselbe gemeint, wenn von Schnitger ge-

sprochen wird? Nur wenige Orgeln, die er für Dörfer an der Emsmündung gearbeitet hat, sind so groß wie die in Steinkirchen und Neuenfelde; Orgeln mit nur 8 bzw. 10 Registern und ohne selbstständiges Pedal hat Schnitger im Alten Land nicht gebaut, wohl aber in Nieuw Scheemda oder Eenum.

Und verblasst der Glanz aller anderer Orgelbauer, wenn man sie neben Schnitger stellt? Die Orgel in Mittelnkirchen, die mit guten Gründen als Werk von Johann Matthias Schreiber aus Glückstadt gilt, ist nicht deshalb ein wichtiges Instrument, weil einige Register auf Schnitger zurückgehen; sie ist einfach auch als Werk Schreibers gut. Das gleiche gilt für die Stader Cosmae-Orgel, die von Berendt Hueß konzipiert wurde: Dass Schnitger als Geselle an der Ausführung mitarbeitete und später noch kleine Dispositionsänderungen vornahm, steigert die Bewunderung nicht, die für dieses Instrument als Werk von Berendt Hueß angemessen ist.

Der Name Schnitger ist also gewissermaßen eine Kurzform, die viele andere mitnehmen kann. Schnitger wirkt für viele wie ein Portal zu den Orgeln Norddeutschlands und der Niederlande. Hinter diesem Eingang stehen aber auch Leistungen, die mit Schnitger gar nichts zu tun haben: etwa die wunderbare kleine Orgel von Edo Evers in Osteel bei Emden aus dem Jahr 1619, ebenso die Orgel von Tobias Brunner in Tellingstedt (Dithmarschen) von 1642. Beide haben dennoch dieselben Anhänger wie die Orgeln Schnitgers. Wie passt das zusammen?

Urheber dieser Sichtweise war der Schnitger-Forscher Gustav Fock aus Neuenfelde: Ihm war es wichtig, die gesamte Orgelbaukultur Norddeutschlands zu spiegeln, und Schnitger war hierfür der entscheidende Brennpunkt³⁴. Weder Evers noch Brunner waren Schnitger-Schüler, und Berührungsflächen, die Schnitger mit beiden gehabt hätte, sind nur schwer zu konstruieren. Es gehörte also einige Chuzpe dazu, „norddeutsche Orgeltradition“ zu meinen, aber „Schnitger“ zu sagen.

Andere sahen das anders – und vorsichtiger. Paul Rubardt zum Beispiel, der schon vor Fock das Thema Schnitger entdeckt hatte, wollte zuallererst bestimmen, wo sich eigentlich das Spezifische Schnitgers zeige: Insofern wissenschaftlich sauberer arbeitend als Fock, hätte er zum Beispiel wissen wollen, wie sich an der Orgel in Steinkirchen der Baustil Schnitgers zu den

³⁴ Dies spiegelt sich schon in den Titeln von Focks zentralen Publikationen: „Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet“ [sic], in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 38 (1939), S. 289–373; *Arp Schnitger und seine Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet* [sic], Kassel etc. 1974.

älteren Elementen verhalte, die Schnitger in seine neue Orgel übernahm³⁵. Rubardt wurde von Fock aus dem Geschehen herausgedrängt³⁶ und verlagerte sein Wirken nach Sachsen; lebenslang schlug sein Herz für Steinkirchen.

Dennoch: Mit dem Erbe Focks, „Schnitger“ zu sagen und „norddeutsche Orgeltradition“ zu meinen, lässt sich weiter arbeiten. Man muss nur wissen, wo die Sache anfängt problematisch zu werden: dann, wenn man Schnitger gegen die anderen auszuspielen versuchte, die Fock so großzügig eingemeindete. „Schnitger“: Das ist mehr als die historische Person. Schnitger ist, modern gesagt, eine „Marke“ – mit einem höchst sensiblen Markenwert.

Wer etwa allein die Schnitger-Orgeln zum Welterbe erklären wollte, geht mit diesen Verhältnissen zu leichtfertig um. Denn das Eigentliche der norddeutschen Orgelkultur hängt nicht so unmittelbar an Schnitger, wie diese Idee es andeutet. Das Eigentliche sind die 500 Jahre Geschichte und ihr Ansatz vor der Reformation. Nachher entwickelten sich ganze Regionen oder auch einzelne Dörfer auf unterschiedliche Weise fort, teils aus konfessionellen Gründen, teils bedingt durch kriegerische Einwirkungen oder zwischenzeitliche Unterschiede in der Wirtschaftskraft. Schnitger ist darin eigentlich „nur“ eine Etappe – allerdings zweifellos eine besonders wichtige.

Verdeutlichen lässt sich dies an einem besonders kritischen Beispiel. Lüdingworth im Land Hadeln ist – mit einer Schnitger-Orgel – nicht besser als das direkt benachbarte Altenbruch, wo sich die großen Orgelbauleistungen in der Zeit vor Schnitger und nach Schnitger auswirkten; nüchtern betrachtet, hatten die Kirchenältesten in Lüdingworth zunächst einfach Pech mit den Orgelbauern, die sie unter Vertrag nahmen, so dass sie lange warten mussten, bis sie den Vorsprung einholen konnten, den die Altenbrucher für sich geschaffen hatten – dieses Lüdingwörter Pech war die Grundlage für Schnitgers dortiges Wirken. Altenbruch hingegen lebte damals sehr gut mit der Orgel, die 1647 von Hans Christoph Fritzsche wesentlich neu gestaltet wurde (zwei Jahre vor Schnitgers Geburt), noch wesentlicher 1730 von Johann Hinrich Klapmeyer geprägt wurde (11 Jahre nach Schnitgers Tod). Altenbruch ist eine Marke für sich³⁷; sie ist also nicht direkt vom Wirken Schnitgers abhängig.

³⁵ Paul Rubardt, „Arp Schnitger“, in: Christhard Mahrenholz (Hrsg.), *Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2. bis 7. Oktober 1927*, Kassel 1928, S. 149–175, hier S. 149, Anm. 2.

³⁶ Vgl. – hier nur im Überblick – Küster, „Gab es eine Altländer Orgelkultur?“ (wie Anm. 10), S. 62f.

³⁷ Karl Wurm, „Zur Bedeutung der Altenbrucher Orgel“, in: Duwensee (wie Anm. 33), S. 9–13, besonders S. 10.

Versuchte man also, den Blick auf den „historischen Schnitger“ zu begrenzen, würden die Probleme rasch deutlich. Schnitger steht für die perfekte und dauerhafte Bauweise norddeutscher Orgeln. Hätten aber seine Berufsgenossen anders gearbeitet, gäbe es ihre Kunstzeugnisse nicht mehr. Hervorgehoben wird, dass Schnitger weit überregional gearbeitet habe; wer das betont, übersieht, dass andere das auch taten – vor allem (und schon vor Schnitger) die Orgelbauer aus Groningen, Bremen, Buxtehude und Hamburg, später die aus Krempe, Itzehoe und Glückstadt³⁸. Zwar arbeiteten sie nicht mit konzernartigen Strukturen: mit Firmenniederlassungen an vielen Orten. Doch dies allein macht die Bedeutung Schnitgers nicht aus. Die Begründungen dafür, Schnitger absolut setzen zu wollen, greifen also nicht klar genug.

Auch sind die Zeiten vorbei, in denen man unzählige Orgelbauer als Schnitger-Schüler abstempelte und zu Epigonen degradierte. Längst haben Orgelbauer gelernt, Orgelpfeifen anhand ihrer Bauweise entweder Schnitger oder einem ganz bestimmten seiner vormaligen Schüler zuzuschreiben³⁹ – das wäre unmöglich, wären Meister und Schüler aus exakt demselben Holz geschnitzt gewesen. Ebenso: Lernen heißt nicht nur Nacheifern und Kopieren – so, wie das 19. und frühe 20. Jahrhundert sich das Lernen vorstellte. Man reibt sich als Lernender an seinen Lehrern und profiliert sich auch gegen sie; warum sollte das gerade bei den Schülern Schnitgers anders gewesen sein?

Wichtig erscheint daher die Sicht, Schnitger sei vor allem für das 20. Jahrhundert „zu einer Identifikationsfigur“ der Orgelkunst geworden⁴⁰. Übersetzt in die Wirtschaftssprache unserer Zeit, beschreibt dies wieder den Markenwert Schnitgers, unzweifelhaft ein Erbe erst des 20. Jahrhunderts. So bleibt die Aufgabe, diesen Markenwert pfleglich zu behandeln – und, wie gesagt, er gilt auch für Schnitgers ältere und jüngere Berufskollegen. Auf deren Kosten darf man diesen Markenwert nicht proklamieren, son-

³⁸ Verwiesen sei auf Johann Wilhelm Klapmeyer (Krempe) und sein Wirken in Kehdingen und Wursten, auf Johann Dietrich Busch (Itzehoe) mit seinem Wirken im Oldenburgischen oder auf die beiden Glückstädter Orgelbauer Johann Matthias Schreiber (u. a. Mittelkirchen, Dornum, Loxstedt) und Johann Hinrich Klapmeyer, den Sohn des zuallererst genannten (Altenbruch).

³⁹ Vgl. exemplarisch Hendrik Ahrend, „Die Pfeifen der Orgel in Altenbruch“, in: Duwensee (wie Anm. 33), S. 77–86 (darunter auf S. 82 die Erkenntnis, dass im Zuge einer der Restaurierungen des 20. Jahrhunderts Pfeifen Schnitgers in die Orgel hinein gelangten – neben solchen Klapmeyers und Matthoas Dropas eigenständig identifizierbar).

⁴⁰ Harald Vogel, „Zum Geleit: Die Schnitger-Vision“, in: Musikfest Bremen 2010, Programmbuch, S. 4f., hier S. 5.

dern man muss das Zusammenspiel im Auge haben. Auch hier gilt: Die Spitze ist breiter, als man das eigentlich vertragen kann, weil Breite und Spitze sich zu widersprechen scheinen. Denn wir gewichten Klasse gegen Masse; was könnte also schlimmer sein, als wenn Masse als Klasse auftritt?

Ganz ähnlich ist die Markenbildung im Lager der norddeutschen Orgelkomponisten. Dieterich Buxtehude gilt nicht ganz zufällig als Schlüsselfigur; denn nicht nur die Qualität seiner Werke ist bemerkenswert, sondern auch die Quantität – von allen anderen norddeutschen Komponisten der Zeit bis 1700 ist, grob gesagt, etwa so viel Orgelmusik erhalten geblieben wie von ihm. Doch bei den Komponisten fallen einem schnell auch andere ein: etwa Hieronymus Praetorius und Heinrich Scheidemann in Hamburg. Doch Scheidemann ist kein Zugpferd wie Buxtehude; aber er ist deshalb auch nicht schlechter. Dass unter den Genannten nur Städter sind, keine Marschen-Organisten, ist kein Zufall: Denn die Genannten sind einfach schon viel länger bekannt.

Arp Schnitger und Dieterich Buxtehude: Das sind also Namen, die für die Kulturgeschichte Nordwestdeutschlands einen besonderen Markenwert haben. Es gibt in diesem Umfeld aber auch noch anderes, das einen so hohen Markenwert hat: Einer von ihnen ist Steinkirchen, die Schnitger-Orgel, die seit den 1950er Jahren ihren Erbauer vor allem in Übersee bekannt machte.

Dieser Markenwert also ist ein verpflichtendes Erbe. Nichts könnte schlimmer sein, als diesen Markenwert zu verspielen. Das ließe sich aber leicht machen – und dafür gibt es leider sogar Beispiele.

Das schlimmste von ihnen ist die Johann-Matthias-Schreiber-Orgel in Koldenbüttel südlich von Husum. Nachdem um 1900 ein paar Jahrzehnte lang über ihr quasi die Abrissbirne geschwebt hatte, war sie eine der ersten, die in den 1920er Jahren im Sinne der Orgelbewegung restauriert wurden. Das war ein Fanal: Orgelbegeisterte reisten in Scharen per Bahn an, um 1928 bei der Wiedereinweihung dabei zu sein; das junge Medium Rundfunk rückte aus, um das Einweihungskonzert aufzunehmen und zu senden⁴¹. Nach zehn Jahren war den Kunsthistorikern, die eine Kunsttopographie verfassten, das Ereignis noch immer in Erinnerung; sie sprachen von „der berühmten Orgel von 1758“⁴², ohne genau sagen zu können, was sie damit

⁴¹ Rundfunkzeitung *Die Norag*, Nr. 31/1928, Programm für den 5. August 1928 (Sendung 15.00–16.10 Uhr). Da die Aufnahmen damals nur auf Geleefolie erstellt wurden, deren Haltbarkeit nur bis zur Ausstrahlung der Erstsending reichte, ist das Tondokument nicht erhalten.

⁴² Gustav Oberdieck u. a. (Hrsg.), *Die Kunstdenkmäler des Kreises Eiderstedt*, Berlin 1939, S. 17.

meinten. Noch einmal 30 Jahre gingen ins Land, bis ein offizieller Orgelsachverständiger es zuließ, dass ein mit ihm befreundeter Orgelbauer an der Orgel seine Messer wetzte. 1974 wurde das Instrument dann auf den Müll geworfen. Noch heute haftet unter Orgelfreunden dem Namen Koldenbüttel ein Stück Markenwert an; doch das Instrument, das heute in der Kirche steht, ist damit nicht gemeint – es hat mit dem alten nichts zu tun. So empfindlich also ist die Materie, mit der wir arbeiten.

Handlungspläne

Diese „Marken“ der norddeutschen Orgelkultur sind also einfach da. All das, was in der Zukunft geschehen soll, muss mit diesen Marken geschehen, nicht gegen sie: Wer in diesem Rahmen Neues erschließen will, muss zuallererst den ererbten Markenwert pflegen – das ist der wirkungsvollste Weg, der zu Neuem führt⁴³. Oder anders: Die Musikwelt des 21. Jahrhunderts ist damit regelrecht geschlagen, dass die Breite so spitz ist und umgekehrt die Spitze so breit. In Zahlen ausgedrückt: Es sind rund 600 Orte, an denen sich im Laufe der Jahrhunderte an der Nordsee das Besondere dieser Orgelkultur entwickelt hat – allein in den Marschen. Nimmt man die Städte weiter im Landesinneren hinzu, die dasselbe Erbe repräsentieren, ebenso die Städte an der Ostsee, wird die Zahl noch größer. Unüberschaubar wird sie, wenn auch die vielen kleineren Orgeln hinzugerechnet werden, die – grob gesagt – um 1750 und danach entstanden und ebenfalls mit vollem Recht unter Denkmalschutz stehen. Wie also sollen wir bloß für alles gleichzeitig eintreten? Der Effekt kann nur sein, dass es dem Publikum langweilig wird, weil es sich in der Breite nicht zurechtfindet. Diese Wirkung gibt es: Auch die Massenmedien haben es schwer zu bestimmen, ob das, was geschieht, „besonders“ ist.

Das klingt nach Kapitulation. Doch das ist es nicht. Wer sich auf die eingeführten Suchpunkte konzentriert und ihren Markenwert ausbaut, wird das übrige mitziehen. Ausbau heißt: das Bekannte immer neu bekannt machen. Das erreicht man zuallererst durch das Gastieren von Weltspitze-Organisten, die ihre Begeisterung nach Hause mitnehmen können. Wer wegen der Steinkirchener Orgel ins Alte Land kommt, sollte auch nach Grünendeich geführt werden – oder in die anderen Orte.

Das haben die Weltspitze-Organisten vor 60 Jahren ganz ähnlich getan. Viele von ihnen, die zunächst eine Gruppen-Pionierreise nach Steinkirchen unternommen hatte, kamen für vertiefende Besuche wieder – auch mit

⁴³ Verwiesen sei auf den Masterplan zur Entwicklung der musikalischen und touristischen Potentiale, der unter www.orgelkultur.net abrufbar ist.

Schülern und auch mit weiteren Zielen. Das wird sich nicht wieder genauso erleben lassen wie in den 1950er Jahren; die Zeiten haben sich geändert. Aber die Außenwirkung lebt vom persönlichen Eindruck der auswärtigen Musiker.

Ein zweiter Punkt: Wer wirklich Touristen anziehen möchte, die wegen der Orgeln hierher kommen, muss sicherstellen, dass diese Touristen die Orgeln zu hören bekommen – nicht von der CD, sondern im Original. Das lässt sich erreichen, wenn man geführte Gruppenreisen arrangiert. Doch viele Touristen kommen als Individualreisende ins Land. Sie wollen im Urlaub zeitlich möglichst ungebunden sein; feste Termine sind unangenehm. Museen können sich darauf durch großräumige Öffnungszeiten einstellen. Wer aber die Kirche nur offen hält, präsentiert die Orgeln so, wie keiner es mag: als stumme Fassade. Auf diese hat die kunsthistorische Betrachtung Orgeln viel zu lange reduziert, so dass allein das Gehäuse, das eigentlich Uninteressante eines Musikinstruments, als beachtens- und erhaltenswert galt (wie im Alten Land in Estebürgge). Diesem Denken darf nicht ausgerechnet der Orgeltourismus Vorschub leisten. Hier gilt es, dass Touristenregionen sich untereinander austauschen. Denn es gibt gute Konzepte, auch ohne Konzert die Orgel klingen zu lassen – quasi informell, so dass Familien mit Kindern nicht stillzusitzen brauchen, sondern auch wieder aus der Kirche gehen können, wenn der Nachwuchs unruhig wird.

Und ein dritter Punkt: Das Bewusstsein für den Wert der Orgeln muss am Ort selbst verwurzelt sein. Das ist eine Herausforderung für die lokalen und regionalen öffentlichen Verwaltungen; nur dort, wo die Touristik-Fachleute das Orgelpotential verstehen, wird man mit der Markenpflege erfolgreich sein. Eine Herausforderung ist dies auch für die Kirche als Institution: Es kann nicht angemessen sein, sich innerkirchlich über den Markenwert der Orgeltradition hinwegzusetzen, die in den Kirchen seit Jahrhunderten zu Hause ist. Getragen werden sollte das Bewusstsein aber auch von der Einwohnerschaft: Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man davon spricht, dass die Orgeln Lebensqualität schaffen. Kultur ist ein Standortfaktor, der auch das Wohnen attraktiv macht. Vor allem aber sollte man sich bewusst machen, in wessen Fußstapfen man steht: Dieselben Leute, die dauerhaft die Deiche im Blick hatten, dieselben Leute, die den Marschenlandschaften ihr äußeres Gepräge gaben (in welcher landwirtschaftlichen Ausrichtung auch immer), traten für die Kunst am Ort ein. Dieses Erbe verpflichtet also auch individuell.

Orgelkultur der Marschen: ein Thema für das Reformationsjubiläum 2017

Derzeit nun laufen Vorbereitungen für eine der größten kulturgeschichtlichen Feiern, die Mitteleuropa je erlebt hat: für das Reformationsjubiläum

2017. Es ist kein Lutherjahr; es muss ein Fest des Luthertums sein, besonders ein Fest lutherischer Kultur. Es ist klar, dass diese Kernlande der lutherischen Reformation in musikalischer Hinsicht ihre Helden feiern werden (die ohnehin ein wichtiges Stück nationaler Identität ausmachen): Heinrich Schütz oder Johann Sebastian Bach geben dazu allen Grund. Doch Schütz, selbst ausgebildeter Organist, schickte Orgelschüler des Dresdner Hofes nach Hamburg; und für Bach, der Lüneburg, Hamburg und Lübeck bereiste, waren, wie erwähnt, gerade auch die Organisten aus den Marschen Vorbilder – dass wir heute etwa Orgelwerke von Nicolaus Bruhns kennen, verdanken wir diesem Interesse Bachs und seiner Familie⁴⁴. In Nordwestdeutschland war also etwas entstanden, an dem sich die Musikkultur Thüringens und Sachsens in ihrem Aufstieg orientierte.

Musik ist überaus wichtig für dieses Reformationsjubiläum. Die Theologie der Frühen Neuzeit, zwischen Reformation und dem ausgehenden 18. Jahrhundert, ist vielen nicht recht zugänglich, und Bilder mit geistlichen Sujets stammen erkennbar aus einer fernen Welt. Doch die Musik ist ein Stück lebendiger Gegenwart: Man käme nicht auf die Idee, etwa Bachs Matthäuspassion als ein Stück Vergangenheit wahrzunehmen und erst daraufhin zu würdigen; sie ist für viele ein Kernstück aktueller Glaubenspraxis. Das ist das Besondere, das Musik kann. Feiert man also 500 Jahre Reformation mit Musik, dürfen die Impulse nicht fehlen, die diese kirchliche Musik in eine so komfortable Situation gebracht haben. Kurz gesagt: Ohne die Orgelkultur im nördlichen Mitteleuropa bleibt ein Fest reformatorischer Kultur unvollständig.

Die Herausforderung, das Reformationsjubiläum vorzubereiten, entsteht in einer Situation, in der der Fortbestand ganzer Kirchengemeinden gefährdet ist. Und seit Jahrzehnten ist es ein Problem, dass in Dörfern, die mit idealen Orgeln gesegnet sind, schlechter dotierte Kirchenmusikerstellen vorhanden sind als in den Städten. Das zwingt dazu, nicht etwa gegen die Stadt zu arbeiten, sondern für das Land.

Zusammenfassend lassen sich diese Herausforderungen an den Marschen des Elbe-Weser-Raumes erläutern. Es sind vor allem drei weltberühmte Orgeln, die im ländlichen Raum stehen und einen weltweiten Markenwert haben: Steinkirchen, Altenbruch und Cappel, dazu als vierte, im Hamburger Anteil des Alten Landes, Neuenfelde. Andere folgen auf dem Fuße: zualler-

⁴⁴ Das gleiche gilt umfassend für Peter Heydorn in Krempe und Itzehoe, dessen Musik auf gleich mehreren Wegen nach Sachsen und Thüringen gelangte; vgl. Konrad Küster, „Peter Heydorn: Zwei Biographien in der norddeutschen Orgelkunst“, in: *Acta organologica* (im Druck).

erst Lüdingworth neben Altenbruch und Mittelnkirchen neben Steinkirchen. Spinnt man den Faden für das Alte Land weiter, hat Hollern mit einer ersten adäquaten Restaurierung seiner Schnitger-Orgel neues Potential – das aber von Steinkirchen und Mittelnkirchen ausgehen muss, so dass der Markenwert erhalten (und ausgebaut) wird.

Jork und Borstel schließlich repräsentieren jeweils eigene Farben, die durch die anderen Orgeln nicht vertreten werden – auch Jork als jüngeres Instrument, das (wie an vielen anderen Orten des Marschengebietes) nur noch in Teilen auf eine alte Geschichte verweist. Was es aber heißt, dem Schnitger-Publikum auch eine jüngere, universale Orgel anbieten zu können (noch dazu mit einem klingenden Schnitger-Bezug), das sollte nicht unterschätzt werden.

So etwa lässt sich demonstrieren, wie sich die Magnetwirkung eingeführter kulturhistorischer „Marken“ für eine Gesamtregion nutzen lässt. Und so wird deutlich, dass Spitzenleistung und Breite nicht im Widerspruch zueinander stehen; auch in der Praxis ist das Ganze tatsächlich mehr als die Summe seiner Teile.

Dies gilt auch für den geographisch größeren Raum: zwischen den Stadtorten Amsterdams und Hamburgs und weiter bis ins südliche Dänemark mit dem Marschenbistum Ribe. In diesem Raum entwickelte sich der Grund für die sich heute eröffnenden Chancen. Der Raum lebte damals vom überregionalen Austausch: Kein Wunder, wenn neben der Domkirche zu Ribe mittelalterliche Münzen aus Emden ausgegraben werden, Amsterdam das Zentrum auch für die Führer Walfänger war und die holländischen Siedlungstraditionen im Alten Land gepflegt werden. Dieser überregionale Austausch ist heute wieder wichtiger geworden: weil die gemeinsamen Interessen nicht mehr an Landesgrenzen halt machen. Die Orgelbewegung der Marschen, also die der letzten 500 Jahre, war eine Bewegung von unten, ausgehend von den Menschen der Wohnbevölkerung; ihr Erbe können wir, die wir äußerlich viel mobiler sind, problemlos antreten.

Dieses Erbe ist einzigartig. Diese „Orgelbewegung“ ist so etwas wie die Krönung der Marschen. Gemeinsam sicherte die Agrarbevölkerung ihren Grund und Boden – durch die Fürsorge für die Deiche und Siele. Gemeinsam formierte sie die Wirtschaftskraft, die hinter den Deichen erwuchs. Und gemeinsam setzte sie die Wirtschaftskraft auch im Kunstinteresse fort. Diese Kunst äußert sich in vielen Spielarten; doch die Orgelkultur ist unzweifelhaft die komplexeste unter ihnen. Die Agrarbevölkerung der Frühen Neuzeit riskierte es, Orgeln (also Präzisionsinstrumente mit vielen beweglichen Holz-Bauteilen) dem Seeklima auszusetzen; und keines der Baumaterialien,

weder das Holz noch die Metalle, war direkt vor Ort verfügbar. Das aber war kein Problem. Und der Blick reichte auch über die Vollendung des Instruments hinaus: Eine Orgel ist erst da, wenn sie zum Klingen gebracht wird, jeden Sonntag neu. Folglich benötigte man adäquate Spieler und betrieb einen dauernden Instandhaltungsaufwand. Das Orgelinteresse der historischen Wohnbevölkerung wurde von alledem nicht in Frage gestellt; vielmehr schlug es Kreise, die den Ostseeraum ebenso wie Sachsen erreichten. 500 Jahre Orgelkunst in den Marschen: Das ist eine Kulturleistung allererster Güte.