

Konrad Küster

Caj Schmedeke:
Ein Dithmarscher Organist
des 16. Jahrhunderts zwischen
Husum, Helsingør und Danzig



Aus: Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte, Heft 12, 2010
Gesellschaft für Husumer Stadtgeschichte

Caj Schmedeke: Ein Dithmarscher Organist des 16. Jahrhunderts zwischen Husum, Helsingør und Danzig

Von Konrad Küster

Für Generationen von Musikfreunden und Husumer Lokalhistorikern stand fest, dass mit Nicolaus Bruhns als Organist an St. Marien ein einziger Komponist in der Stadt gewirkt habe, der postum zu Weltruf gelangte. Andere Organisten dagegen zogen ein eher begrenztes musikalisches Interesse auf sich, manche auch nur historisches: Martin Fredemann, der Marien-Organist in einem weiten Zeitraum am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert, Hans Conrad Kapeler als Schlossorganist oder der Stadtmusikant Bendix Friedrich Zinck¹. Nicht einmal von einem der jüngeren Nachfolger Bruhns' ließ sich eine Komposition ausfindig machen. Dass sich eine Änderung noch vor Fredemann ergeben könne, war nicht zu erwarten; dort fanden sich nur ein paar zufällige Hinweise, die sich auf die Existenz einer Orgel und eines Organistenpostens bezogen, und die Mitteilung eines Organistenvornamens war das Individuellste, was anzutreffen war. Noch mehr: Zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts, für die sich die Situation mit diesen vagen Informationen umschreiben lässt, und dem Berufsantritt Fredemanns klaffte eine Lücke.

Mit der gebotenen Vorsicht, die im Umgang mit Ortsgeschichte des 16. Jahrhunderts zwingend ist (angesichts der geringen Anzahl von Dokumenten), lässt sich diese Lücke nun nicht nur mit einem Namen füllen, sondern auch mit einer kompletten Biographie und obendrein möglicherweise mit einem musikalischen Œuvre: für den Organisten Caj Schmedeke, der später, nach seinem Abschied aus Husum, als Organist erst in Helsingør und dann in Danzig wirkte, wo er 1611 starb. Mit ihm werden 40 Kompositionen in Verbindung gebracht, die in einem Danziger Manuskript von 1591 enthalten sind².

Mit seinen Lebensstationen erscheint Schmedeke als ein außerordentlich mobiler Musiker. Von Danzig aus unternahm er zudem auch Reisen an den Harz (dienstlich) oder nach Baden-Baden (zur Kur). Seine Laufbahn ähnelt damit den Lebenswegen, die sich für humanistische Gelehrte nicht selten zu Tausenden von Kilometern summierten. Damit sind die Aufgaben umrissen, die sich für eine Würdigung Schmedekes stellen: Wie lässt sich sein Wirken bewerten – nicht nur individuell, sondern auch als Profil eines Musikers seiner Zeit? Für welches „System“ also steht Schmedeke?

Husum um 1580

In Husum brach in der Zeit um 1580 kirchenmusikalisch eine neue Ära an. 1573 hatten Herzog Adolf und seine Frau Christina (geb. Landgräfin von Hessen) die Finanzmittel für den Bau einer neuen Orgel bereitgestellt³; 1577 wurde Fredemann zum Organisten berufen. Unzweifelhaft hatte er eine längere Wartezeit überbrücken müssen, ehe ihm das neue Instrument zur Verfügung stand: 1576 war der Bauvertrag abgeschlossen worden, erst 1582 war die Orgel fertig – nach sechsjähriger Bauzeit. Fredemanns weiteres Wirken zeigte großräumig Ausstrahlung; 1623 trat er (wohl einige Monate vor seinem Tod) den Posten an Johannes zur Linden ab, der aus Bordesholm nach Husum berufen wurde. Danach ergab sich ein weiterer Schnitt mit der Geschichte, als zwischen 1629 und 1632 die Orgel aus dem Jahr 1576–82 durch den Orgelbauer Gottfried Fritzsche maßgeblich umgestaltet wurde.

Zwischen beiden Zäsuren liegt ziemlich genau ein halbes Jahrhundert, und bislang konnte es scheinen, als ob sich in dem Orgelbau ab 1576 und Fredemanns Anstellung 1577 ein Stück „Stadtwerdung“ Husums äußere. Mit Blick auf den Husumer Vorgänger Fredemanns jedoch, der so außerordentlich profiliert war, dass er von Husum nach Helsingør berufen wurde, muss diese Situation neu bewertet werden. Denn die Vorgeschichte mit Schmedeke kann nicht minder imposant gewesen sein als das, was sich nach 1576/77 entwickelte.

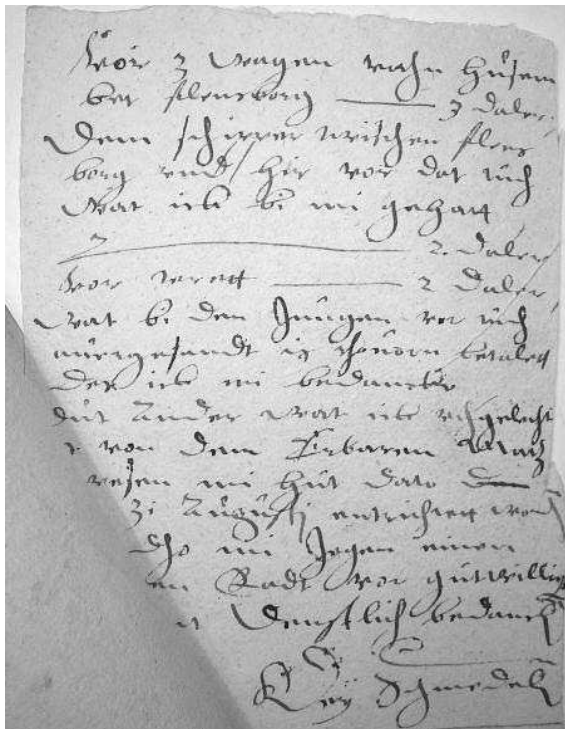


Abb. 1:
Autographe Quittung
Caj Schmedekes,
verbucht am 20. März
1578. Kopenhagen,
Landsarkivet for
Sjælland, Lolland,
Falster og Møn,
Bestand BA-002
(Helsingør Rådstue),
H-399 (Kæmnerregns-
kaber, 1555–1840),
hier 1572–1581.
Zur Textumschrift vgl.
den Haupttext.

Die Schlüsseldokumente, die die Neu-Einschätzung ermöglichen, wirken zunächst relativ unscheinbar: Es handelt sich um eine Umzugskostenabrechnung Schmedekes und die zugehörigen Buchungsvermerke in der Stadtrechnung von Helsingør. Die erste Erwähnung Schmedekes in Helsingør bezieht sich auf den 20. März 1578; damals erhielt er, von „Hußum“ kommend, im Umfeld seiner Anstellungsgespräche Zehrgeld⁴. Dass mit „Husum“ tatsächlich ein Herkunftsort in Nordfriesland gemeint ist (und nicht etwa der gleichnamige, heutige Stadtteil Kopenhagens), ergibt sich aus Schmedekes autographen, detaillierter Kostenaufstellung⁵:

Vor 3 wagen van Husem bet flensborg	3 daler
Dem schipper twischen flensborg vndt hir	
vor dat tûch wat ick bi mi gehatt	2 daler

Die Quittung unterzeichnet er mit „Key Schmedeke“; in einer Besoldungsquittung schreibt er in Helsingør seinen Namen am 15. Oktober 1578 „Caius Schmedeke“, in seiner Danziger Zeit erscheint er auch hochdeutsch als „Caius Schmitlein“ oder ähnlich⁶. Die für ihn hier gewählte Namensschreibweise ist also die, die sich in seinen niederdeutschen Autographen findet.

Schmedeke stammte allem Anschein nach aus Dithmarschen, denn als „Dithmarscher Gesell“ wird er bei seinem ersten Auftreten in Danzig bezeichnet⁷. Zu prüfen ist also zunächst, ob der in der Quittung eindeutig nach Nordfriesland weisende Ortsname Husum tatsächlich auf eine Diensttätigkeit verweist.

Zweifel sind kaum angebracht. Zunächst: Es war zwar üblich, einem Dienst-Neuling ein Antrittsgeschenk zu machen, doch Berufsanfängern wurden keine Umzugskosten erstattet; eine entsprechende Zahlung ist in jedem Fall als Anerkennung für geleistete Dienste zu verstehen und erklärt sich aus einem spezifischen „Personengewinnungsinteresse“. Dass sich dieses Wirken Schmedekes an einem anderen Ort als Husum selbst zugetragen habe (dem Ausgangsort, auf den sich seine Abrechnung bezieht), ist ebenfalls nicht denkbar: Husum, zwar regionales Zentrum, war noch nicht offiziell Stadt, der alte Organistenposten in Mildstedt⁸ etwa hätte als Ausgangspunkt eigens bezeichnet werden können. Auf der Halbinsel Eiderstedt ist für die Zeit vor 1590/1600 nur Garding als Orgel-Ort nachgewiesen; wäre Schmedeke von dort aufgebrochen, hätte er auch dies so erwähnen können, anstatt rund 30 der 75 km Wegstrecke zu Land unberechnet zu lassen. Dasselbe gilt sinngemäß, wenn Schmedeke zuvor Organist in seiner Dithmarscher Heimat gewesen wäre; dann wäre obendrein zu überlegen, ob der Reiseweg damals – noch vor der Gründung Friedrichstadts – überhaupt Husum berührt hätte. So lassen sich die Daten nur so zusammenführen, dass die Ortsbezeichnung Husum in der Quittung weder eine grobe geographische noch eine vage biographische Angabe ist, sondern auf eine Diensttätigkeit verweist. Dies wiederum passt bruchlos mit der Husumer Wirkungszeit Fredemanns zusammen.

Wie lange Schmedeke vor seinem Weggang bereits in Husum gewirkt hatte, weiß man nicht. Doch wäre die Erwartung verfehlt, dass er nur kurz da gewe-

sen wäre. Der Organist „Martinus“, der 1555 einen Vorgänger „Fridericus“ ablöste⁹, und Schmedeke, der 1577 aus Husum wegzog, können die 22 Jahre Zwischenzeit gleichsam unter sich aufgeteilt haben. In jedem Fall muss Schmedeke vor 1576, dem Beginn der großen Husumer Orgelbaumaßnahme, zu überregionaler Bekanntheit gelangt sein, die ihn dann zu einem Weiterwirken in Helsingør qualifizierte; daher kann er auch kaum erst im unmittelbaren Vorfeld des Orgelbaus nach Husum gekommen sein. Geboren wäre er somit kaum erst 1555¹⁰, sondern eher im Laufe der 1540er-Jahre.

Als „Dithmarscher Gesell“ wäre er schon damals, vor der Eroberung des Landes 1559, in einer reichen Orgelregion aufgewachsen. Lunden hatte seit 1457 eine Orgel; beim Übergang Dithmarschens an die neuen Machthaber wurden Organistenposten außerdem in Wesselburen, Neuenkirchen und Hennstedt sowie in Wöhrden und Meldorf erwähnt¹¹. Diese Orgelkultur war aufgeblüht in einer Zeit, für die eine schriftliche Quellenüberlieferung kaum mehr greifbar ist. Durch überregionalen Vergleich lässt sich jedoch erschließen, dass sie kurz vor der Reformation entstanden sein muss, und zwar auf Initiative der regionalen, agrarisch dominierten Wohnbevölkerung. Denn auch auf Föhr, Alt-Nordstrand (einschließlich Pellworm) und Eiderstedt bestand diese Orgelbegeisterung schon so früh, ebenso südlich der Elbe zwischen dem Alten Land und dem Land Hadeln und weiter an der oldenburgischen und ostfriesischen Küste entlang bis in die nordöstlichen Niederlande¹². Auch Husum ist Teil dieses „Systems“, ebenso (wie erwähnt) Mildstedt.

Folgen dieser Entwicklungen für die Bewertung Schmedekes und seines Umfeldes sind im weiteren Verlauf eigens darzustellen. Festzuhalten bleibt somit, dass der damalige Aufstieg eines international profilierten Musikers wie Schmedeke gerade in dieser Zeit und Gegend nicht erstaunlich ist.

Orgelbau in Husum und andernorts

Die große Orgelbaumaßnahme in Husum setzte an, noch ehe Schmedeke fortzog. Das rückt beide in eine enge Beziehung zueinander: Dass Schmedeke auf das Projekt und dessen Detailplanungen Einfluss hatte, nachdem das Herzogs-paar 1573 das Geld für die neue Orgel bereitgestellt hatte, ist zwingend anzunehmen. Die Früchte seiner Bemühungen erntete nicht er selbst, sondern Fredemann; doch der war mit dem entstandenen Instrument offensichtlich nicht glücklich – ein Zustand, der in der Fachliteratur den Orgelbauern, Johann Gose und seinem Sohn Gottschalk Johannsen, angelastet worden ist¹³. Andererseits genossen diese beiden Meister höchste Protektion, sei es durch den Gottorfer Herzog oder durch die Stadt Lübeck, wo die Handwerkstradition Goses noch für längere Zeit fortgeführt wurde (erst durch Gottschalk Johannsen, später durch dessen vormaligen Gesellen Johann Rave)¹⁴.

Ähnlich wie Fredemann in Husum erging es Schmedeke in Helsingør, an seinem Dienstinstrument in der Kirche St. Olai. Dort übernahm er eine Orgel, die erst 1570 von dem dänischen Hoforgelbauer Hans Brebus, einem eben aus den Niederlanden ausgewanderten Meister seines Faches, errichtet worden

war¹⁵. Doch Schmedeke vermisste an dem Instrument ein Bauteil, das er für essentiell hielt: eine Pedalklavatur. Wie aus einem lokalen Rechnungsbuchvermerk vom 29. März 1579 hervorgeht, machte Schmedeke sich daran, eine solche Pedalklavatur in das Werk selbst einzubauen (ohne sich dafür eine Erlaubnis zu beschaffen) und einige Pfeifen auf den neuen Nutzungszweck hin umzugestalten; daher machte sich ein Kirchenvorsteher zu Brebus nach Kopenhagen auf, um diesen für eine Rückführung des Instruments auf den vorigen Zustand zu gewinnen. Schmedeke musste seinen Posten aufgeben¹⁶.

Weder über die Gose-Orgel in Husum noch über die Brebus-Orgel in Helsingør weiß man Genaueres. Deutlich wird aber, dass das letztere Instrument zumindest anfänglich keine Pedalklavatur gehabt haben kann, Schmedeke jedoch auf eine solche im Spiel nicht verzichten wollte. So erfährt man auf diesem indirekten Weg, dass die Husumer Gose-Orgel sicherlich zumindest mit einer „angehängten“ Pedalklavatur geplant worden war, so dass die tiefen Töne der Manualklavatur/en alternativ mit Hilfe der Füße angespielt werden konnten¹⁷. Diesen Standard also hatte Brebus aus Schmedekes Sicht nicht erfüllt – in einer erst wenige Jahre zuvor erbauten Orgel¹⁸.

Beide Ortsverhältnisse lassen sich somit in Beziehung zueinander setzen. Denn im Orgelbau war das 16. Jahrhundert eine Zeit außerordentlicher Dynamik. Ausgangspunkt der Entwicklungen war ein exklusives, lautes Instrument gewesen: Wurde eine Taste gedrückt, erklangen sämtliche Pfeifen, die ihr (bzw. ihrem Ton) zugeordnet waren; registrierbar war die Orgel noch nicht. Ein erster Schritt in dieser Richtung war es, Teile der Orgel zeitweilig stilllegen zu können, indem man mit Hilfe eines Sperrventils den Luftstrom zu ihnen unterbrach; von diesem wurden dann nur noch die vorderen Pfeifenreihen erreicht, nicht aber die weiter hinten stehenden. Erst daraufhin wurden Techniken entwickelt, mit denen die einzelnen Klangfarben völlig frei anwählbar waren. Doch dafür, welche das sein sollten und wie die Orgel überhaupt aufgebaut sein sollte, gab es kaum Regeln; vielmehr experimentierten die Orgelbauer und näherten sich verschiedenen klanglichen Zielen – auf unterschiedlichen Wegen¹⁹.

Nicht zuletzt darin muss eine Ursache für die Kritik gesehen werden, die geäußert wurde, nachdem Gose die Husumer Orgel fertig gestellt hatte: Frede mann muss etwas anderes erwartet haben als das, was am Ende der Baumaßnahme herausgekommen war. Entsprechend muss Schmedeke andere Erwartungen nach Helsingør mitgebracht und offensichtlich versucht haben, auf sie sein neues Dienstinstrument abzustimmen. So wirken beide Instrumente und beide Organisten wie Repräsentanten einer massiven Umbruchzeit.

Für Danzig lässt sich eine weitere Facette dieses Geschehens ausmachen. Schmedekes erste Erwähnung dort steht in Zusammenhang mit einem Orgelneubau in St. Marien, der am 18. Oktober 1585 zum Abschluss gekommen war. Verantwortlich für diesen war Julius Antonius gewesen, ein Orgelbauer, der 1579/80 mit einigen Orgelbauten in Lübeck hervorgetreten war und dorthin aus Hamburg kam; in Danzig dagegen wird er mit dem Beinamen „Friese“ geführt und zur selben Zeit in Königsberg im Hinblick auf einen Orgelbau, der ihm dort übertragen werden sollte, als „Julius Anthoni aus Friessland“ erwähnt²⁰. Als 1611, in Schmedekes Todesjahr, erstmals die Disposition der Or-

gel aufgezeichnet wurde, stellte diese sich als Instrument mit drei Manualen und freiem (nicht also „angehängtem“!) Pedal und nicht weniger als 56 Registern dar – eine Größenordnung, die die Orgel der alten Husumer Marienkirche nie erreichte²¹.

Deutlich wird hier, dass sich Schmedekes Auffassung nicht auf kurze Formeln bringen lässt: Weder war er Traditionalist noch einfach nur „modern“; an seinen Wirkungsorten spiegelt sein Verhalten letztlich eine ganz ähnliche Dynamik, wie sie zuvor für die Orgelbauentwicklung des 16. Jahrhunderts beschrieben worden ist. Eine Schlüsselfunktion für diese Entwicklungen ist unzweifelhaft in dem „Frießland“ zu suchen, das für den Orgelbauer Julius Antonius als Herkunft genannt, aber im Gesamtbereich der südlichen Nordseeküste kaum näher einzugrenzen ist²². In der Orgelmusik muss auch Schmedeke diese Kunst ideal vertreten haben; dies ist eigens zu beleuchten.

Insgesamt zeichnet sich also ab, dass dieser Nordseeküstenraum für das 16. Jahrhundert (und darüber hinaus) eine musikalische Schlüsselregion war. Während bis in die 1590er-Jahre in Mitteldeutschland – in Diskussionen führender Lutheraner mit anhaltinischen Calvinisten – noch um ein gemeinsames reformatorisches Bekenntnis gerungen wurde und dabei seitens der Lutheraner erwogen werden musste, wie weit sich die Kirchenmusik auf den bloßen Liedgesang der Calvinisten reduzieren lasse²³, waren für die lutherische Kirchenmusik an der Nordseeküste längst vollendete Tatsachen geschaffen worden; an eine Preisgabe der „großen“ Kirchenmusik, insbesondere der Orgelkunst, war nicht zu denken. Diese Kunstformen drangen etwa durch den Orgelbauer Johann Lange, aus Wesselburen stammend, nach Sachsen, konnten sich dort aber noch lange nicht so ausgeprägt entfalten wie in der nordwestdeutschen Herkunftsregion; als Lange 1590 die Erweiterung der Orgel in der Leipziger Thomaskirche abschloss, war eine Instrument entstanden, das in der Größe und Klangvielfalt von den gleichzeitig entstandenen Orgeln Dithmarscher Dorfkirchen deutlich übertroffen wurde²⁴. Und gleichzeitig wuchsen die Gehälter für Organisten in manchen Nordseeregionen exorbitant²⁵.

Dies also bedingte den Ruhm, der Schmedeke vorausseilte. Und so verwundert es nicht, dass er auch bei einem der legendären Orgel-Events der Zeit mitwirkte. Als 1596 Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel in der Schlosskirche in Gröningen bei Halberstadt eine Orgel hatte bauen lassen, lud er zur Abnahme 54 Organisten ein²⁶. Im Kern stammten sie aus Städten in einem Umkreis von 150–200 km (Leipzig, Brandenburg, Hannover, Kassel); ein weiterer Radius lässt sich mit ausgesprochenen Stars der Zeit schlagen, die bis zu 350 km Weg zurückzulegen hatten (Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock sowie Nürnberg). Dass Schmedeke, 650 km entfernt wirkend, mit eingeladen wurde, belegt seine immense Reputation; ein Rangmaßstab ist auch, dass der Berufsvertreter mit dem zweitweitesten Weg, Hans Leo Hassler aus Augsburg (ca. 500 km), unbestritten zu den musikalischen Autoritäten der Zeit gehörte: der Augsburger Fugger-Organist und venezianische Gabrieli-Schüler. So lassen sich Schmedeke und Hassler als Eckpunkte dieses Geschehens bezeichnen.

Schmedeke als Musiker

Für Zeitgenossen ähnelte die Bedeutung Schmedekes somit derjenigen Hasslers; er stand ferner neben Hieronymus Praetorius (Hamburg) und Johann Steffens (Lüneburg, aus Itzehoe), den beiden Orgelmeistern, die bis heute mit einem umfangreichen musikalischen Œuvre ein Bild der norddeutschen Orgelmusik jener Zeit geben können. Wie aber steht es um das Danziger Repertoire, das traditionell mit Schmedeke in Verbindung gebracht wird?

Wie eingangs erwähnt, handelt es sich um eine Sammlung mit 40 Kompositionen für Tasteninstrument, aufgezeichnet nicht etwa in der damals für diese Instrumente typischen Buchstabennotation (Orgeltabulatur), sondern in einer Variante der „normalen“ Notenschrift, bei der, wie für Klaviermusik üblich, zwei Fünf-Linien-Systeme miteinander gekoppelt werden. Allerdings handelt es sich um eine eher aus dem Italienischen vertraute Variante, in der zu den fünf Linien das Bass-Systems streckenweise noch zwei weitere Linien hinzugefügt werden können.

Am Anfang stehen 17 Fantasien durch die acht Kirchentonarten; ihnen folgen 23 Kompositionen, denen auf verschiedene Weise Vokalmusik zugrunde liegt. Teils handelt es sich um Orgelbearbeitungen („Intavolierungen“) von lateinischen Motetten oder auch weltlichen Kompositionen, teils um ähnliche Bearbeitungen solcher Stücke, denen aber deutsche Texte unterlegt worden sind. Bis weit ins 17. Jahrhundert war dieses Arrangieren von Vokalmusik eine der Grundlagen anspruchsvoller Orgelkunst. Für manche Stücke kann eine einzelne Singstimme zum Orgelvortrag hinzutreten; in ihnen ist eine der Stimmen textiert. Das Spektrum der Komponisten, die als Schöpfer der Vokalmusik-Vorlagen genannt werden, erscheint als „unspezifisch“: Es handelt sich um die großen Komponisten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, von dem Münchener Hofkapellmeister Orlando di Lasso bis hinzu Clemens non Papa, einem der Komponisten, deren Werke für die frühe nachreformatorische Kirchenmusik wegweisend waren. Diese Komponistennamen erlauben also keine weiteren Rückschlüsse darauf, wer der Schöpfer dieser Tastenmusik (in ihren Originalen und in den Bearbeitungen) war; diese Musik kann prinzipiell jedem europäischen Tastenmusiker der Zeit zugänglich gewesen sein. Erkennbar ist nur, dass der Horizont sehr weit war, aus dem hier geschöpft wurde. Verweist dies also zwingend auf einen so profilierten Musiker wie Schmedeke?

Nachdem nun eine eigenhändige Schriftprobe Schmedekes vorliegt, lässt sich zudem eindeutig ausschließen, dass dieser selbst die Noten niedergeschrieben hat; die Schriftzüge der Quittungen unterscheiden sich fundamental von denen der Textanteile in der Notenhandschrift – diese sind viel filigraner und schmaler²⁷. Das aber spricht nicht unbedingt dagegen, in Schmedeke den Urheber der Kompositionen (oder eher: einiger von ihnen) zu sehen. Denn der Komponist braucht nicht notwendigerweise Schreiber einer erhaltenen Musikaufzeichnung zu sein; viele Orgelwerke sind abschriftlich auf die Nachwelt gekommen, seien es diejenigen von Hieronymus Praetorius (und von dessen Sohn Jacob) etwa durch den Organisten Berendt Petri in Freiburg (Elbe), seien es die Orgelwerke Nicolaus Bruhns', deren Überlieferung die Nachwelt wesentlich der

Familie Johann Sebastian Bachs verdankt²⁸. So kann als Schreiber ein Schüler Schmedekes vermutet werden. Doch es könnte sich ebenso gut auch um den Schüler eines anderen Danziger Organisten jener Zeit gehandelt haben.

Ebenso vorsichtig müsste man damit sein, das Repertoire und Schmedeke nur deshalb in Beziehung zueinander zu setzen, weil beide unverkennbar „bedeutend“ waren. Unzweifelhaft hatte Schmedeke große Ausstrahlung, und es läge nahe, das außerordentlich differenzierte Repertoire in Danzig gerade mit ihm in Verbindung bringen zu wollen. Doch eine Restunsicherheit muss dahingehend verbleiben, dass auch Schmedekes Berufsgenossen, über deren Ausbildung und Ausstrahlung man lediglich schlechter informiert ist, ein so reiches Repertoire gebildet haben können.

Zwei Details, die nicht auf den ersten Blick erkennbar sind, bringen die Handschrift aber dennoch in eine größere Nähe zu Schmedeke. Ein erstes²⁹ hat mit Äußerlichem zu tun. Der Band, in dem die Noten überliefert sind, enthält außerdem vielfältig verschiedene Verwaltungsdokumente der Stadt Danzig. Um aus diesem Nebeneinander Schlüsse ziehen zu können, hat man sich mit teils äußerlichen, teils inhaltlichen Details des Bandes zuzuwenden.

Der Band trägt auf dem Einband die Jahreszahl 1591 und die Initialen „P. W. S. P.“; diese konnten bislang nicht identifiziert werden; Schmedeke kann mit ihnen nicht gemeint sein, ebenso wenig aber irgend ein anderer Danziger Organist jener Zeit. Der Band besteht aus mehreren Papierlagen; die Faszikel haben aber keine anderweitige Vorgeschichte. Eintragungen in den Band wurden also erst vorgenommen, nachdem dieser zusammengebunden worden war; er besteht nicht aus älteren Faszikeln, die – als isolierte Papierlagen – in ihm nachträglich zusammengeführt wurden.

Die ersten 22 Blätter des Bandes sind leer; dann folgen 47 Blätter mit den Musikeintragungen. Es folgen noch 114 weitere Blätter; wiederum sind manche leer geblieben, doch die meisten enthalten Eintragungen, die im Verwaltungsleben der Stadt relevant waren: unter anderem eine Liste der Ratsangehörigen, eine Aufstellung der Bürgerrechte und -pflichten sowie die Rechtsordnung eines Hansekontors. Soweit diese Anteile historisch zuzuordnen sind, stammen sie aus der Zeit bis 1619, einige zudem bis 1627.

Folglich wurde der Band nach 1591 angelegt; er sollte keine reine Notenhandschrift werden (denn die Notenanteile wurden von vornherein ins Bandinnere verlegt), und er diente zugleich jemandem, der eine Funktion in der Stadtverwaltung inne hatte – auch über die Lebenszeit Schmedekes hinaus (gestorben 1611). Mit ihm mag diese Person jedoch gerade in der Stadtverwaltung engen Kontakt gehabt haben: Schmedeke hatte sich bei seiner Anstellung ausbedungen, für die Stadtverwaltung Kanzlisten- und Notarsaufgaben übernehmen zu dürfen³⁰. Zu suchen hat man den Schreiber folglich primär im Umfeld der Stadtverwaltung: Möglicherweise handelte es sich um einen der ambitionierten Musikamateure, wie sie im höheren Gesellschaftsleben der Zeit nicht selten anzutreffen waren.

Der Schreiber gehörte in jedem Fall der gebildeten Oberschicht der Stadt an. Er setzte zu den Musik-Eintragungen Sinnsprüche hinzu (solche, die in

keiner inhaltlichen Beziehung zur jeweils notierten Musik stehen): lateinische und deutsche, in einem Fall ein griechisches. Bislang unbemerkt blieb, dass die deutschen Sinnsprüche hochdeutsch formuliert worden sind, die Werktitel (soweit sie deutsch sind) jedoch niederdeutsch: Hier finden sich Überschriften wie „Vader vnse ym Hemmelrick“, „Godt is mynn Licht vndt myn Thouer-sicht“ oder „Josep leuer Josep mynn, help my wegen myn kindelin“³¹. Ihnen stehen Sprüche wie „Papir myn acker, schreibfeder min phlugk | Darmitt erwerbe ich Ehr und gutt“ gegenüber. Damit werden in den Musikaufzeichnungen zwei Sprachschichten erkenn- und trennbar. Während der Schreiber also die Werktitel aus einer Vorlage kopierte, setzte er die (anders formulierten) Mottos frei hinzu.

Nun gehörten damals auch West- und Ostpreußen (abgesehen von slawischen Anteilen) zum niederdeutschen Sprachraum; insofern verwundert es nicht, wenn man im Danzig der Zeit auch niederdeutsche Formulierungen findet – bzw., wenn ein Schreiber sie verstand und kopierte. Doch der Sprachunterschied ist auch deshalb bemerkenswert, weil er sich ebenso in der individuellen Entwicklung Schmedekes findet. Während seine Dokumente aus Helsingør klar niederdeutsch formuliert sind, schrieb er in Danzig Texte auf Hochdeutsch und passte dieser Entwicklung sogar seine Namensschreibweise („Schmitlein“) an³².

In jedem Fall hat der Schreiber Musik kopiert, die – entgegen seiner eigenen Sprachpraxis – niederdeutsch betitelt war. Folglich sind Komposition und Notenabschrift voneinander abzusetzen: räumlich-geographisch ebenso wie zeitlich. Falls nun Schmedeke der Urheber der Stücke in der Sammlung gewesen wäre (oder falls zumindest die Sammlung nach Noten aus seinem Besitz abgeschrieben worden wäre), erschiene das Niederdeutsche bereits plausibel: Denn manche der Stücke könnte er vor 1585 geschrieben haben, also noch ehe er nach Danzig kam; die Jahreszahl 1591 ist ja lediglich Abschreibedatum, bezeichnet also nicht den Zeitpunkt der Komposition. In jedem Fall müsste der gesuchte Komponist dieselbe Bedingung, eine Zeitlang in niederdeutscher Tradition gelebt zu haben, erfüllen, wie sie sich ideal mit Schmedeke verbinden lässt.

Diese Aspekte hat man nun zu einem geschlossenen Bild zusammzusetzen: die Qualität des Repertoires, die Bedeutung Schmedekes im Musikleben Danzigs (auch in einer Attraktivität als Ideengeber für Musikamateure), die niederdeutschen Elemente (die sich nicht ohne weiteres dem Kulturleben der Stadt zuordnen lassen) und schließlich das Zusammentreffen von Musik und Verwaltungsschrifttum in diesem einen Band. Die plausibelste Erklärung dieser Aspekte bleibt, dass das Repertoire aus der Praxis Schmedekes stammt³³. Und mit den niederdeutschen Spuren besteht schließlich auch die Möglichkeit, dass hier Musik erhalten ist, die zumindest stilistisch auf das zurückverweist, was Schmedeke schon in seiner Husumer Zeit musikalisch geleistet hatte.

Nachwirken und historischer Kontext

Zu resümieren bleiben biographische Details zu Schmedekes Lebensweg seit seiner Helsingører Zeit. Nachdem diese schon 1579 wegen der eigenmächtigen Orgelbauversuche Schmedekes ein abruptes Ende gefunden hatten, verliert sich seine Spur bis zum ersten Auftreten in Danzig 1585. Eine Vermutung, er könne in Hamburg gewirkt haben, ließ sich bislang nicht erhärten: Nachweislich unternahm Schmedeke dorthin 1590 und 1591 von Danzig aus längere Reisen, und 1598 verweist er auf langjährige Beziehungen seiner Familie an den Hamburger Dom³⁴: Hier ging es um ein „Beneuitium“ („beneficium“; Stiftung), das „von meines Seligen grosvatern Bruder fundiret, das ich auch zu Rechte erhalten und daruber des Thum Capittels von Hamborch verschreibung und vorsiglung habe, dennoch jarliche einkunffte mir ohn recht nicht zugeschiedt, sondern vorbehalten werden“. Es handelt sich demnach um ein Vertragsverhältnis, das auf den Großonkel eines in den 1540er-Jahren Geborenen zurückging, also klar aus vorreformatorischer Zeit datierte. Schmedeke allein deshalb, weil er dessen Nutznießer war, in eine direktere, auch berufliche Verbindung mit Hamburg zu bringen, mit der sich die biographische Lücke zwischen Helsingør 1579 und Danzig 1585 füllen ließe, ist auch deshalb nicht möglich, weil in der fraglichen Zeit alle Organistenposten der Hansestadt nachweislich anderweitig besetzt waren. Aus der Argumentation ließe sich maximal ableiten, dass der Hamburger Domorganist Andreas Smedeke, zwischen 1500 und 1525 im Amt³⁵, dieser Großonkel gewesen sein könne.

Fragt man nach Schmedekes künstlerischer Position gegen Ende seines Lebens, ist erneut die Dynamik in den Blick zu nehmen, die die orgelmusikalische Situation der Zeit prägte – auch noch nach 1600. Die Stadt Danzig finanzierte zwischen 1607 und 1610 einem jungen Organisten der Stadt, Paul Siefert (1586–1666), einen Studienaufenthalt bei Jan Pieterszoon Sweelinck, dem Amsterdamer Orgelmeister, der auch für eine Vielzahl anderer Musiker eine unumschränkte Autorität war – etwa als Lehrer der Hamburger Organisten Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann oder des Hallenser Organisten Samuel Scheidt. Siefert wurde nach seiner Rückkehr als Assistent Schmedekes bestellt, erregte aber Missfallen bei den Kirchenvorstehern „wegen seines vnfreundlichen schlagens auf der großen Orgell“ – ein Vorwurf, den er damit konterte, „das die leutte die kunst nicht verstunden“. Erneut kam es also zu Konflikten, weil unterschiedliche System-Ideen untereinander nicht vereinbar waren. 1623 jedoch gelangte Siefert als dritter Nachfolger Schmedekes auf dessen Posten und entfaltete auf diesem ein umfangreiches, auch kompositorisch fassbares Wirken.

Schmedekes Lebensweg lässt sich also nicht so verstehen, dass er, gleichsam zufällig im Bereich der schleswig-holsteinischen Nordseeküste geboren, dort lediglich einige unbedeutende Anfangsjahre seines Wirkens zubrachte und nach dem Intermezzo in Helsingør sich erst in Danzig wirklich entfalten konnte. Vielmehr war das, was Schmedeke aus seiner individuellen Frühzeit mitbrachte, sowohl für Helsingør als auch für Danzig ein grundlegendes Qualitätskriterium. So hilft Schmedeke neu zu begreifen, welchen Ruf die Orgel-

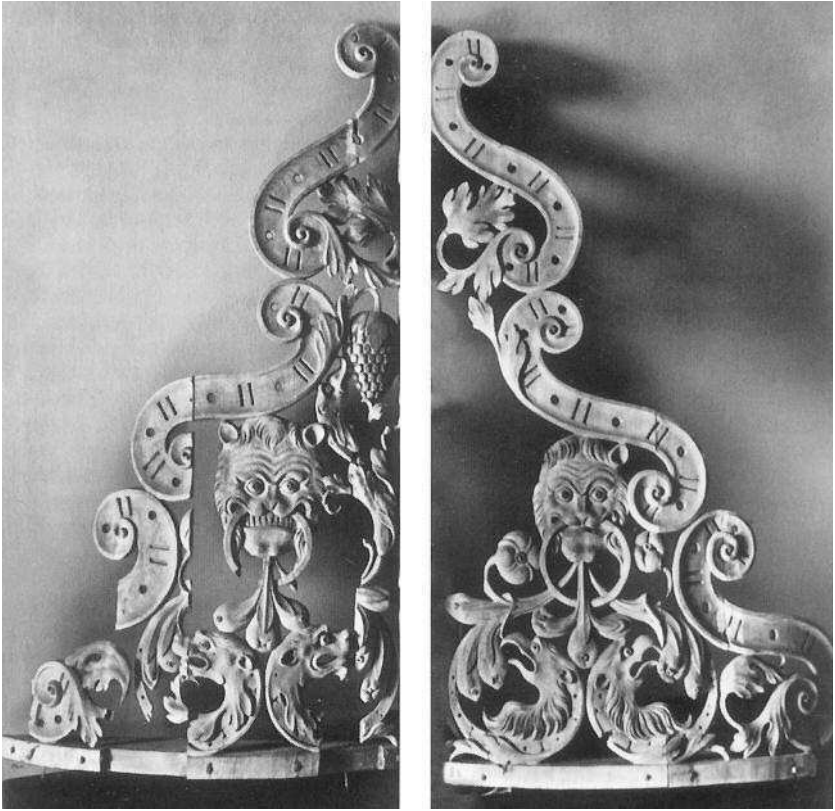


Abb. 2: Reste des Orgelprospekts der alten Husumer Marien-Orgel, vielleicht zurückgehend auf den Orgelbau 1576. Älterer Zustand, vor der Montage auf Holzplatten. Husum, NordseeMuseum – Nissen-Haus.

kunst des Nordsee-Einzugsbereichs im 16. und 17. Jahrhundert hatte: eine Orgelkunst, die sich gleichermaßen in den großen Städten wie in den Dörfern der reichen Marschen ausbildete.

Für die Nachwelt ist diese Orgelkunst teils über uralte Instrumente fassbar (am besten auf beiden Seiten der Emsmündung, optisch auch in Garding oder durch die Fragmente der Husumer Orgelfassade von Jan von Groningen³⁶), teils über Musik – und dort besonders gut mit dem Werk von Hieronymus Praetorius (Hamburg) und von Johann Steffens (Itzehoe/Lüneburg), zwei hochrangigen Musikern, die mit Schmedeke zumindest in Gröningen zusammenkamen. Schmedeke jedoch war etwa eine halbe Generation älter als sie; die Klärung bereits seiner Biographie allein erschließt also nicht nur neue Einblicke in die Husumer Stadtgeschichte, sondern auch eine neue Tiefenschärfe für die Frühzeit der lutherischen Orgelkunst überhaupt.

Was die musikalische Überlieferung angeht, spricht nach wie vor vieles für (und nichts gegen) eine Zuweisung der 40 Werke in Schmedekes Umkreis. Mit

der eingangs umschriebenen Vorsicht lässt sich dieses Repertoire also zu den so maßgeblichen Impulsen hinzurechnen, die die nachreformatorische Orgelkunst den Anregungen aus dem Nordseeküstenraum verdankte. In einem Nachruf auf Bach heißt es 1754³⁷: „In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern.“ Bruhns war – hier neben Johann Adam Reinken (Hamburg) und Dieterich Buxtehude (Lübeck) genannt – kein Exot unter diesen Vorbildern, sondern viel eher Teil eines großen, mehrere Generationen überspannenden Systems, das sich im Wechselspiel der norddeutschen Großstädte und der Marschen entwickelte. Die Sammlung Hamburger Orgelmusik, die der Organist Berendt Petri aus Freiburg (Elbe) 1611 angelegt hatte und (vermutlich über Stralsund³⁸) nach Visby auf Gotland gelangen ließ, steht in derselben Einflussrichtung, in der sich Schmedekes Ruf ausbreitete. Und als weiteres Element treten die Impulse hinzu, die um 1660/80 auf den mitteldeutschen Raum wirkten: als der Schwiegersohn von Heinrich Schütz, der Leipziger Bürgermeister Christoph Pincker, mit Hilfe eines Organisten aus Itzehoe (Werner Fabricius, 1633–1679) versuchte, in Leipzig eine Organistenszene norddeutscher Prägung aufzubauen³⁹, und mit Johann Friedrich Alberti (1642–1710) ein Eiderstedter Organist in Merseburg seine Lebensstellung fand. So strahlte die Orgelkultur der Marschen und der nördlichen Hansestädte über Generationen hinweg auf das Musikleben im übrigen Mitteleuropa aus.

Anmerkungen:

- 1 Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel und Basel 1958 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, 8); Konrad Küster, „Der Husumer Organist Martin Fredemann (ca. 1577–1624): Umriss eines Künstlerbildes“, in: *Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte* 6 (1998), S. 22–35; ders., „Musik an der Husumer Schlossorgel 1626–1799“, in: *Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte* 8 (2002), S. 27–46 zu Kapeler und im Überblick zu Zinck; für dessen Husumer Orgelbuch von 1758 ist keine Verbindung zu St. Marien erkennbar.
- 2 Zu diesem Manuskript vgl. Hermann Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Danzig 1931 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens, 15), besonders S. 52f.; Edition in: Franz Kessler (Hrsg.), *Danziger Orgel-Musik des 16.–18. Jahrhunderts*, Neuhausen-Stuttgart 1988.
- 3 Daten zur Husumer Orgel nach Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 269–281. Die Verträge in: Nordelbisches Kirchenarchiv, Bestand Husum S. Marien, Nr. 84 (das von Schumann auf S. 271 zitierte Dokument, das ihm nicht vorlag, in Nr. 83). Textumschriften bei Schumann nicht fehlerfrei.
- 4 Kopenhagen, Landsarkivet for Sjælland, Lolland, Falster og Møn, Bestand BA-002 (Helsingør Rådstue), H-399 (Kæmnerregnskaber, 1555–1840), hier 1572–1581, darin: Byens Aarlige Regenskab [...] fraa Sanctj Thome apostoli dag Anno: 77. indtil S: Thome aplj [apostoli] dag A°. 78, unfolliert. Unter der Rubrik „Fortering paa Byens wegne thette aare 78“ (Zehrgeld auf Veranlassung der Stadt für dieses Jahr 1578) findet sich zunächst folgender, logisch nur bedingt durchgeformter Eintrag: „Anno 78 thennd 20 Martij, effter B: oc R: befallinng, betallid Jeg for thend Orgemester som kom fra Hußum, m. naffne Caius Smedeken, handd war her oc bleff fast wdi tienniste, betallit Jeg hanns fortering, men hand lon [!] h. [her] vdj Byenn, paa Hans Nielsen ved beskedt paa, gaff Jeg vij [Mark]“. Deutsche Übersetzung: Im Jahr 1578 den 20. März, auf Befehl von Bürgermeister und Rat, bezahlte ich an den Organisten, der aus Husum kam, mit Namen Caius Smedeke, er war hier und wurde fest angestellt, bezahlte ich für seinen Unterhalt, aber sein Lohn hier aus der Stadt, auf Hans Niensens Bescheid hierzu, gab ich 7 Mark.

- 5 Vgl. Abbildung; ebenda. Das Blatt fest in den Band eingheftet, dadurch Textanteile teilweise verdeckt.
- 6 Rauschnig (wie Anm. 2), S. 119. – Die Daten aus der Lokalgeschichte Helsingørs (seit V. Hostrup Schultz, *Helsingørs embeds- og bestillingsmænd: genealogiske efterretninger*, Kopenhagen 1906, S. 97) erweisen sich als weitgehend fehlerhaft: Der Name wird als „Snerdisch“ gelesen, als Anstellungsdatum erscheint der 31. August 1577, das von der Begleichung der Umzugskosten abgeleitet ist (allerdings müsste das Datum dem Folgejahr 1578 zugeordnet sein); deren Quittungseintrag findet sich auf derselben verso-Seite des Rechnungsbuches wie die für die in Anm. 4 zitierte Zehrgeldzahlung.
- 7 Rauschnig (wie Anm. 2), S. 50.
- 8 Die Orgel ist mindestens seit 1575 nachweisbar, als regelmäßige Zahlungen an einen Bälgetreter erfolgten: Nordelbisches Kirchenarchiv, Bestand Mildstedt, Nr. 269. Der Organist um 1618/20, Wilhelm Wedemeyer, setzte sein musikalisches Wirken unmittelbar anschließend am Dom zu Ribe fort (ebenda, Nr. 269, Eintragung für 1620 mit vollem Namen; in den Kirchenbüchern der Domkirche zu Ribe mehrfach erwähnt, u.a. mit vollem Namen als Pate am 25.11.1647).
- 9 Kölsch (wie Anm. 1), S. 28, 199.
- 10 Kessler (wie Anm. 2), Vorwort, S. XXII.
- 11 Vgl. Andreas Ludwig Jacob Michelsen, *Urkundenbuch zur Geschichte des Landes Dithmarschen*, Altona 1834 (Nachdruck Aalen 1969), S. 223–225; Rolf Michaelsen, Die Geschichte der Meldorfer Orgel, in: *Dithmarschen: Zeitschrift für Geschichte und Landschaftspflege*, Neue Folge, Heft 1/1983, S. 1–12, hier S. 1.
- 12 Föhr: Bericht des Pastors Richard Petersen aus dem 17. Jahrhundert, in: Nordelbisches Kirchenarchiv. Bestand Nieblum (Föhr), Nr. 64, S. 11 – Pellworm und Stintebüll: Schumann (wie Anm. 3), S. 320 und 392. – Altenbruch 1497: Martin Böcker, „Geschichte der historischen Orgel zu Altenbruch“, in: Ingo Duwensee (Hrsg.), *Festschrift zur Wiedereinweihung der historischen Orgel in Cuxhaven-Altenbruch*, Altenbruch 2004, S. 23–45, hier S. 23. – Walter Kaufmann, *Die Orgeln des alten Herzogtums Oldenburg: Nordoldenburgische Orgeltopographie*, Oldenburg 1962, S. 166f., sowie ders., *Die Orgeln Ostfrieslands: Orgeltopographie*, Aurich 1968, S. 257; jeweils mit den Ortsartikeln im alphabetischen Teil. Krewerd (Groningen, 1531): Maarten A. Vente, *Die Brabanter Orgel: Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance*, Amsterdam 1963, S. 191. Die Orgel von 1526 aus Scheemda im Rijksmuseum Amsterdam.
- 13 Schumann (wie Anm. 3), S. 270: „Gose hat anscheinend 1577 die Orgel abgeliefert, offenbar aber in einem sehr fehlerhaften Zustande.“ Und (S. 19): Gose scheint allerdings ein nur mäßig befähigter Orgelbauer gewesen zu sein: Seine Husumer Orgel gab auf Jahrzehnte hinaus zu Verbesserungen und Umbauten Anlaß, zur Einhaltung seines Pflegevertrages mußte er gerichtlich gezwungen werden, und eine geplante Reparatur der Lübecker Marienorgel kam aus ‚bedenklicher Orsake‘ nicht zur Ausführung.“ Die Husumer Orgel war dann jedoch nach weiteren Korrekturen durch Gose 1586 vollständig brauchbar: „Offensichtlich war Gose seinen Verpflichtungen in vollem Maße nachgekommen (Schumann, S. 271). Von kompletter Unfähigkeit kann also keine Rede sein, sondern eher von einer Anpassungsfähigkeit an veränderte Wünsche der Auftraggeber.
- 14 Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Band II: Geistliche Musik, Kassel und Basel 1952, S. 36.
- 15 Details hierzu und zum Folgenden: Niels Friis, *Helsingør Domkirke Sct. Olai kirkes orgel, 1559–1969*, Helsingør 1969, S. 7–10.
- 16 Noch zuvor hatte er in diesem Jahr „en tysk Spil eller Comedie“ aufgeführt, vgl. Hostrup Schultz (wie Anm. 6), S. 97.
- 17 Friis’ Rückschluss, Schmedeke habe eine UmDisposition der Orgel – einschließlich des Baus einer eigenen Pedalwindlade – im Sinn gehabt, geht wohl zu weit; die Vorstellung ist völlig ausreichend, dass Schmedeke lediglich eine eigene Pedalklaviatur schuf und versucht hatte, sie mit den tiefen Manuallasten zu verbinden („angehängtes Pedal“).
- 18 Diese wiederum hatte eine andere ersetzt, die erst 1560, elf Jahre vor Brebus’ Instrument, aus dem nahe gelegenen Kloster Esrum nach Helsingør gebracht worden war, vgl. Friis (wie Anm. 15), S. 5f.
- 19 Deutlich etwa für das Verhältnis der Familie Scherer und Matthes Mahn (Buxtehude), vgl. Konrad Küster, *Musikstadt Buxtehude: Bausteine einer Geschichte*, Buxtehude 2009, S. 24–28.

- 20 Stahl (wie Anm. 14), S. 35: 1579 (St. Petri), 1579/80 (St. Marien). – Rauschning (wie Anm. 2), S. 49 (zu Danzig und Königsberg; auch zur folgenden Beschreibung der Marienorgel 1611).
- 21 Per Konjektion ermittelte Otto Schumann (wie Anm. 3, S. 280) für Bruhns' Zeit eine Disposition mit 25 Registern auf drei Manualen und freiem Pedal.
- 22 Fraglich erscheint, wie weit sich dieses „Frießland“ zu einer „friesisch-groningischen Schule“ verengen und Antonius' Herkunft sich diesbezüglich konkretisieren lässt (so Vente, *Die Branbanger Orgel*, wie Anm. 12, S. 133). Hier wären weitere Anhaltspunkte – etwa ausgehend von weiteren Orgelbaudokumenten – unentbehrlich.
- 23 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, S. 13–17. – Der sächsische Kurfürst Christian I. (1586–1591) verfolgte eine calvinistisch ausgerichtete Religionspolitik.
- 24 Zu Details der Disposition vgl. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band 2: De Organographia, Wolfenbüttel 1619, S. 280: 25 Register. Für die Orgel in Wöhrden (Süderdithmarschen; 1594) wird in den Quellen die Registerzahl mit 32 angegeben; für Eiderstedt und den Raum Husum liegen vergleichbar detaillierte Angaben nicht vor. – Bei Fritzsche und dessen Husumer Orgelumbau um 1629/32 schließt sich dieser Kreis: Er stammte aus Sachsen, war dort aber mutmaßlich Schüler Johann Langes gewesen. Husum war – neben Ottensen – seine erste Baumaßnahme.
- 25 Küster, Fredemann (wie Anm. 1), S. 24–26.
- 26 Andreas Werckmeister, *Organum Gruningense redivivum Oder kurtze Beschreibung des in der Grünigischen Schlos-Kirchen berühmten Orgel-Werks*, Quedlinburg und Aschersleben 1705, Nachdruck Mainz 1932, S. 11–12 (manche Namensschreibweisen fehlerhaft).
- 27 Wiedergabe in: Kessler (wie Anm. 2), S. XXXIV–XXXVII.
- 28 Jefferey T. Kite-Powell (Hrsg.), *The Visby (Petri) Organ Tabature: Investigation and Critical Edition*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1979/80 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 14/15). Zu Bruhns: Martin Geck, *Nicolaus Bruhns: Leben und Werk*, Köln 1968, S. 16–18; zu Präzisionen vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 43 und 54. – Ebenso ist die älteste bekannte lutherische Orgelmusik aus Hamburg in Lüdingworth/Cuxhaven erhalten geblieben, vgl. Konrad Küster (Hrsg.), *Tabulatur Lüdingworth: Norddeutsche Orgelmusik des 16. Jahrhunderts*. Faksimile und Übertragung. Kassel 2007 (Documenta musicologica II, 38).
- 29 Zum Folgenden Kessler (wie Anm. 2), S. XLVI–LII, sowie (ungenauer, aber mit Details, die von Kessler nicht erwähnt werden) Rauschning (wie Anm. 2), S. 51f.
- 30 Rauschning (wie Anm. 2), S. 51.
- 31 Dieses letztere auch bei Franciscus Elerus, *Cantica sacra*, Hamburg 1588 (Ndr. unter dem Verfassernamen „Franz Eler“, Hildesheim etc. 2002), S. LVII. Nur hinsichtlich des Namens „Josep“ stimmt die Formulierung der Danziger Handschrift nicht mit der niederdeutschen Textversion bei Elerus überein.
- 32 Dokumente bei Rauschning (wie Anm. 2): von 1598 (S. 55f.) und 1611 (S. 118f.).
- 33 Die Frage einer Beziehung zwischen Nr. 34 (Intavolierung von „Gaudete filiae Jerusalem“) und der Aufzeichnung in der Pelpliner Orgeltabulatur (Konkordanzhinweis bei Kessler, wie Anm. 2, S. LI), müsste eigens geklärt werden.
- 34 Rauschning (wie Anm. 2), S. 55.
- 35 Bislang nur bei: 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. 28 (ohne Quellenangabe).
- 36 Husum, Nordsee-Museum Nissen-Haus, abgebildet in: Heinrich Brauer u. a., *Die Kunstdenkmäler des Kreises Husum*, Berlin 1939 (Die Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein), Anhang, Bild 163 und 164. Heute auf Holz montiert.
- 37 Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1750–1800*, Leipzig und Kassel 1972 (Bach-Dokumente, 3), S. 82.
- 38 Konrad Küster, *Im Umfeld der Orgel: Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser*, Stade 2007, S. 39.
- 39 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.