Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 13

Gerhard Hinrich Schütte:

Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820) zum Oldenburger Choralbuch von Carl Meineke (1791)

Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

ist im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ begründet worden, das 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf im Rahmen des Förderprogramms Interreg IV A durchgeführt wird.

Sie flankiert zugleich das Verbundprojekt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, das unter dem Titel „Luthers Norden: Kulturwirkungen der Reformation im Norden erforschen und vermitteln“ einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) leistet.

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:
http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html

Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 13

Gerhard Hinrich Schütte

Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820) zum Oldenburger Choralbuch von Carl Meineke (1791)

Herausgegeben von Konrad Küster

Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2014

Inhalt

Vorwort 5

Kritischer Bericht 15

Liedtexte 19

Abbildung: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Bearbeitung zum Lied Nr. 65 „Preis ihm! er schuf und er erhält“) 24

Edition

1. Gelobet seist du, Jesu Christ (G-Dur) 25
Choralbuch Meineke Nr. 43, Oldenburger Gesangbuch Nr. 104. – EG 23 (F-Dur), Dansk Salmebog 108/Koralbog 339 (Lovet være du, Jesus Krist; F-Dur)

2. Ein feste Burg ist unser Gott (C-Dur) 30
Choralbuch Meineke Nr. 31, Oldenburger Gesangbuch Nr. 183/184. – EG 362 (C-Dur), Dansk Salmebog 336/Koralbog 544 (Vor Gud han er så fast en borg; C-Dur)

3. Wie schön leucht't uns der Morgenstern (D-Dur) 34
Choralbuch Meineke Nr. 121, Oldenburger Gesangbuch Nr. 157. – EG 70 (D-Dur), Dansk Salmebog 106/Koralbog 2 (Af højheden oprunden er; D-Dur)

4. Wer nur den lieben Gott lässt walten (a-Moll) 44
Choralbuch Meineke Nr. 116, Oldenburger Gesangbuch Nr. 249. – EG 369 (g-Moll), Dansk Salmebog 32/Koralbog 225 (Hvo ikkun lader Herren råde; g-Moll)

Vorwort

Lehrerseminare in der Orgeltradition des Nordseeraumes

In den Jahrzehnten um 1800 kam es in Mitteleuropa zum Aufbau einer ersten hochschulartigen Ausbildung für Kirchenmusiker – noch deutlich bevor die Gedanken der Französischen Revolution, die 1795 zur Gründung des Conservatoire in Paris geführt hatten, auf die allgemeine Musikerausbildung ausgeweitet wurden. Auch wenn an den Seminaren Musik nur eine Wahlfach war, eröffneten die neuen Ausbildungsformen musikalische Chancen wie nicht zuletzt am 1819 begründeten Erfurter Lehrerseminar, dessen Musikausbildung sich aus der Orgeltradition Johann Christian Leberecht Kittels herleitete: Aus dessen individueller Bach-Tradition wurde ein erstes orgelmusikalisches Repertoire abgeleitet, als dessen zentrale Gestalten sich daraufhin Kittels Schüler Michael Gotthard Fischer, Christian Heinrich Rinck und Carl Gottlieb Umbreit profilierten[1].

Ebenso wie in Erfurt Kittels individuelle Sicht der Orgelmusik die Musikausbildung prägte, verhielt es sich auch an anderen Orten: Stets gab es Vorstufen, die in die neuen Strukturen überführt wurden. Und so verwundert es nicht, dass zwei der besonders traditionsreichen Seminare im Nordseeraum das eigene orgelmusikalische Profil der Region spiegeln: die Traditionen der norddeutschen Orgelkultur, die neben ihren großen städtischen Zentren schon seit der Zeit um 1500 die Dörfer der Marschlandschaften erfasst hatten und sich damit zu einer beispielgebenden Kulturform entwickelt hatten[2].

Zudem waren die beiden Schlüsselinstitutionen dieses Geschehens deutlich älter als viele andere. Dasjenige in Tønder (Tondern) wurde 1788 gegründet und hatte selbst eine massive musikalische Ausstrahlung[3]; seine musikalischen Vorstufen lagen im jahrzehntelangen, auch pädagogischen Wirken des Organisten der Tonderner Kristkirke, Andreas Friederich Ursinus[4]. Analog dazu bildete in Oldenburg, als dort fünf Jahre später (1793) ein Lehrerseminar begründet wurde, das Wirken des Lamberti-Organisten Carl Michael Meineke den musikalischen Grundpfeiler.

Andere Seminare des Nord- und Ostseeraumes entstanden erst in der Folgezeit, dann auch unter veränderten musikalischen Grundbedingungen, vielfach nach dem Erfurter Vorbild. Das Lehrerseminar in Kiel, das schon 1781 gegründet worden war und an dem der Kieler Kantor

---

1 Vgl. Ulrich Leisinger, Art. „Kittel, Johann Christian (Leberecht)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe [= MGG 2], Personenteil, Bd. 10, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2003, Sp. 189–192, besonders Sp. 191.

2 Konrad Küster, „Musik am Deich: 500 Jahre Orgelkultur in den Marschen“, in: *Jahrbuch des Altländer Archivs* 2011, S. 7–31 (online: www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/8448. Ferner die Website zur Wanderausstellung „Orgeln an der Nordsee – Kultur der Marschen“: http://www.reformation-im-norden.de/programm/wanderausstellung-orgeln-an-der-nordsee-kultur-der-marschen.html

3 Im Überblick vgl. Jens Lampe, *Tønder Seminarie-Stat: Fortegnelse over lærere og dimittender fra Tønder seminarium 1788-1963*, Tønder 1963 (Skrifter, udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, 30).

4 Zu ihm (auch im Folgenden) vgl. zunächst das Vorwort zu: Andreas Friederich Ursinus, *Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist*, Hamburg 2014 (MNO 15), http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html.

Johann Christoph Oehlers als Musikfachmann hinzugezogen wurde[5], profilierte sich musikalisch erst mit dem Kittel-Schüler Georg Christian Apel, der seit 1804 als Organist an der Kieler St.-Nikolai-Kirche wirkte; das Seminar in Stade (1815) erlebte seinen musikalischen Aufschwung nach 1839 mit Carl Sauerbrey aus Königsee (Thüringen), der bei Michael Gotthard Fischer ausgebildet worden war. Das war somit schon eine zweite, jüngere Etappe des Geschehens.

Carl Michael Meineke und Andreas Friederich Ursinus

Anders als diese jüngeren Strömungen ist das Wirken Meinekes und Ursinus' viel eher auf dem Boden der alten „norddeutschen Orgelkultur" zu sehen. Sie zeigen dies jeweils in individueller Auffassung. Dies gilt ohnehin für die Sonderstellung des Oldenburger Landes: Während in den meisten anderen Marschlandschaften an der Nordseeküste die Orgeltraditionen aus den Selbstbestimmungsrechten der Bevölkerung erwachsen waren, standen vergleichbare Bestrebungen im Herzogtum Oldenburg unter landesherrlicher Kontrolle; auch hier entfaltete sich ein Orgelmusik-Engagement nur in (oder an) den Marschen, doch die entstehenden Instrumente waren unter dieser obrigkeitlichen Kostenkontrolle vielfach kleiner dimensioniert. Für die Fachaufsicht des Konsistoriums wurde für mehrere Generationen der jeweilige Organist an der Oldenburger Kirche St. Lamberti als Ratgeber herangezogen[6].

Ursinus (1697–1782), seit 1725 in Tønder, zeigt dagegen ein ‚normaleres' Profil – soweit die Orgelkultur der Marschen überhaupt als etwas ‚Normales' gewürdigt werden kann. Er war Orgelgutachter wie viele andere; in seinem pädagogischen Wirken hatte er unmissverständlich die großen Orgeln im Blick, wie sie im weiten Umfeld von den Orgelbauern der Handwerkstraditionen in Glückstadt und Itzehoe (Johann Hinrich Klapmeyer, Johann Matthias Schreiber, Johann Dietrich und Johann Daniel Busch) in der Nachfolge Arp Schnitgers gebaut worden waren. Aus seiner Lehrpraxis sind verstreut Dokumente erhalten geblieben: eine Generalbasslehre, eine Sammlung mit Choralvorspielen und verstreute weitere Zeugnisse. Dies wiederum ist in Meinekes Umfeld anders[7].

Ein Grund hierfür mag auch darin liegen, dass er ein halbes Jahrhundert jünger war als Ursinus: Er wurde 1745 in Braunschweig geboren. Die so wichtige Oldenburger Stelle trat er 1770 an und hatte sie – ähnlich wie Ursinus die seine in Tønder – über 50 Jahre lang inne: bis zu seinem Tod 1824. Die tiefgreifenden liturgischen Reformen der Aufklärung, mit denen in den Jahren 1788–91 die norddeutschen Gesangbücher fundamental reformiert wurden, erlebte Ursinus nicht mehr mit; Meineke hingegen nahm an ihnen direkt Anteil, indem er „auf oberli-

5 Edwin Pomsel, „Die Kantoren der Kieler Stadtschule von 1550–1870", in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte* 56 (1961), S. 149–170, hier S. 165. Die Idee, das Amt eines Lateinschullehrers mit dem des Seminarmusikers zu betrauen, erwies sich demnach als nicht tragfähig; es kam auf den Organisten an. Insofern gab es zwei Pionierkonstellationen, von denen die Kieler nicht zum Ziel führte, sondern die Tonderner (und Oldenburger).

6 Zu den Orgelgutachter-Nachweisen vgl. vorerst die Ortsporträts bei Walter Kaufmann, *Die Orgeln des alten Herzogtums Oldenburg: Nordoldenburgische Orgeltopographie*, Oldenburg 1962, z. B. zu: Abbehausen (S. 30: Cropp, Wichardt, Meineke), Burhave (S. 49f.: Wichardt, Lanau, ebenso S. 97f. Oldenbrok die für Burhave genannten 3 Reichstaler, die dieser erhielt, waren ein standardisierter Gebührensatz, vgl. noch S. 34, Altenesch 1795, 3 Louisd'or für Meineke), Golzwarden (S. 69: Cropp und Wichardt, ebenso S. 90f., Langwarden).

7 Zu Meineke vgl. *Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit (1780–1860)*. 3 Bde., Stuttgart 2008, Bd. 1: *Arp Schnitgers Erben*, S. 6.

chen Befehl“ 1791 ein Choralbuch zu dem gleichzeitig erschienenen, vollständig neuen Landesgesangbuch herausbrachte[8].

Durch Glücksfälle sind exemplarische Quellen erhalten geblieben, mit denen tiefe Einblicke in die musikalische Unterrichtspraxis des Oldenburger Seminars möglich werden. Dies ist zum einen die umfangreiche Choralvorspiel-Sammlung von Wilhelm Grundmann, der ab 1842 an der Schnitger-Orgel der Ludgeri-Kirche in Norden (Ostfriesland) tätig und in sie auch eine Reihe von Kompositionen unter dem Meinekes Namen eintrug[9]. Das zweite Manuskript, unzweifelhaft aus den letzten Jahren Meinekes als verantwortlichem Seminarmusiklehrer stammend, ist das Manuskript, das hier im Zentrum des Interesses steht. Ein drittes gelangte in Privatbesitz und reicht in die Seminarzeit des Bockhorner Organisten Friedrich Wicke zurück (datiert 1815); es enthält eine Fülle von leichteren Präludien – noch entfernt von den jüngeren „Erfurter“ Traditionen.

Der Schreiber – als historische Person

Der Schreiber des Manuskripts hat einen Besitzvermerk auf dem Vorsatzblatt eingetragen: „Schütte | Oldenburg 1821. | Seminarium“. Der Namensangabe vorangestellt ist eine nicht identifizierbare Schleife, die auf vielfache Weise (fehl-)interpretiert werden kann: Angesichts des Aufwandes, mit dem der Schreiber im Bandinneren die denkbaren Großbuchstaben (G, H, J) präsentiert, ist viel eher denkbar, dass es sich einfach um eine Zierform handeln soll. Eine zweite Datierung findet sich am Ende des eigentlichen Notenteils, derzufolge dieser Schütte das Manuskript eigentlich bereits am 16. Juli 1820 beendet hatte.

Einer Klärung, um wen es sich handelte, kommt man näher mit Hilfe des Subskribentenverzeichnisses im Choralbuch von Meinekes zweitem Nachfolger, Friedrich Wilhelm Rothe, der den Dienst an St. Lamberti 1839 antrat[10]. In dieser Liste findet sich neben einem Seminaristen und einem Präparanden „Schütte“ auch ein Lehrer dieses Namens in Hatten, dem Hauptort der heute im Süden an Oldenburg angrenzenden Gemeinde.

Die Identifizierung, dass tatsächlich dieser letztgenannte der Schreiber der Quelle war, wird möglich mit Hilfe einer Akte, die aus Anlass der Pensionierung dieses Hattener Lehrer-Organisten angelegt wurde[11]. Demnach lautete dessen voller Name „Gerhard Hinrich Schütte“; er war geboren in Ganderkesee und hatte demnach in seiner Kinderzeit (wenn er in der Kirche war) den Klang der dortigen Schnitger-Orgel erlebt. In der Zeit, die der Entstehung des Notenbuches vorausgeht, war er „Winterlehrer“ in Nordenholz (heute zu Hude gehörig; 1817–19), danach Haus- bzw. Hilfslehrer auf mehreren kleineren Positionen (Brake, Alse/Rodenkirchen), ehe er 1827 nach Hatten berufen wurde. Dort wurde er 1861 pensioniert und starb am 22. April 1870. Die Orgel, die ihm in Hatten zur Verfügung stand, war zwischen 1734 und 1744 erbaut worden; 1803 ist ihr Bestand dokumentiert (2 Manuale, angehängtes Pedal,

8 Das Münchner Exemplar ist online zugänglich: https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1406380295bsb10525169.pdf.

9 Wie Anm. 7. Wie es zu Grundmanns Zuschreibung von „Jesus, meine Zuversicht“ an Meineke kam, ist nicht gesichert; als Autor kommt vermutlich eher der Erlanger Organist Johann Balthasar Kehl in Frage (diesen Hinweis verdanke ich Gotthart Schmitt, Bayreuth).

10 https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1406380130bsb10525170.pdf. Die dort gegebene Datierung „ca. 1832“ ist, da Rothe damals noch nicht in Oldenburg wirkte, nicht korrekt.

11 Staatsarchiv Oldenburg. Für die detaillierte Recherche und die Übersendung von Handschriftenproben danke ich ganz herzlich Dr. Wolfgang Henninger vom Oldenburger Staatsarchiv.

12 Register). 1821 war sie repariert worden; nach Schüttes Ausscheiden wurde sie 1862 durch einen Neubau ersetzt[12].

Liturgische Hintergründe: Oldenburg 1791

„Zeilenzwischenspiele" waren in der Zeit um 1800 ein Standard der Kirchenliedbegleitung: Die Zeilen der Lieder, in gemessenem Zeitmaß gesungen, wurden voneinander abgesetzt; die Atempausen füllte der Organist mit Figuration und musste der Gemeinde signalisieren, wann sie wieder einsetzen solle. Bisweilen sind in Choralbüchern die Zwischenspiele mit abgedruckt[13]. Das Besondere des Schütte-Manuskripts liegt aber darin, dass die Zwischenspieltechnik sich nicht pauschal auf jeweils ein Lied bezieht; Schütte entwickelt ‚strophenspezifische' Zwischenspiele und variiert bisweilen auch die Begleitsätze der Lieder von einer Strophe zur anderen (zu Details siehe unten).

Schüttes Manuskript öffnet somit Perspektiven, die im Prinzip hinter jedem zeitgenössischen Choralbuch liegen: Ohnehin ist mit einer solchen Zwischenspieltechnik zu rechnen; doch Schüttes Manuskript relativiert den Eindruck, dass die Darstellungsform „Liedsatz mit pauschalen Zwischenspielen" ein Automatismus war, demzufolge tatsächlich zwischen den Liedzeilen von Strophe zu Strophe immer dasselbe gespielt wurde. Vielmehr bestand die Möglichkeit, diese musikalischen Bruchstückchen den individuellen Stropheninhalten anzupassen bzw. in einer musikalischen Dramaturgie aufgehen zu lassen.

Das konnte man zweifellos auch improvisieren, und diesbezüglich bricht Schüttes Manuskript hier einen Horizont auf. Ob sich also wirklich jeder Organist, der ein gedrucktes Choralbuch „mit pauschalen Zwischenspielen" benutzte, Strophe für Strophe sklavisch an diese hielt, lässt sich deshalb ebenso bezweifeln wie die Idee, ein Choralbuch biete „verpflichtende Begleitsätze", von denen unter keinen Umständen abgerückt werden dürfe. Letztlich öffnet sich also in beiden Komponenten ein Raum für Improvisation.

Am Oldenburger Lehrerseminar gehörte diese differenzierte Orgeltechnik aber offensichtlich zum Unterrichtsstoff. Und wenn sie sich auf Improvisationstechniken bezog, dann ragten hier alte Traditionen des Berufsstandes sogar in die Lehrerausbildung hinein. Dies gilt auch im musikalischen Detail: Neben ganz schlichten Zwischenspielen finden sich auch solche in spieltechnisch anspruchsvolleren Formen, die zumindest zeigen, dass es um attraktives musikalisches Handwerk ging.

Wie weit Schütte das Projekt also nicht nur, wie er in sein Buch schrieb, „mit Freuden geendet", sondern auch freiwillig angefangen hat, ist nicht unmittelbar zu erkennen. War die Erarbeitung eines solchen Buches für jeden Seminaristen verpflichtend? Dies ist im nächsten Abschnitt eingehender zu betrachten.

Liturgischer Ausgangspunkt der Arbeit war ein Gesangbuch, mit dem die traditionellen Liedtexte zumeist völlig durch Neudichtungen ersetzt worden waren; nur im Einzelfall (und auch dann zumeist nur streckenweise) werden die originalen Textformulierungen beibehalten[14]. Diese wohl radikalste Gesangbuch-Reform, die es in der lutherischen Tradition gegeben hat, erfasste die norddeutschen Küstenländer fast gleichzeitig und stieß praktisch überall auf den Protest der Gläubigen.

12 Kaufmann (wie Anm. 6), S. 75.

13 So dann auch bei Rothe (vgl. Anm. 10).

14 Die dichterische Qualität der Texte ist zumindest als schwankend zu bezeichnen; im hier wiedergegebenen Textbestand ist insbesondere die neue Variante zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern" nicht allein im Ästhetischen der Wortwahl, sondern vor allem im Verständnis für Reimtechniken nur als katastrophal zu bewerten.

Dieser gipfelte in den offenen Konflikten, die für die Grafschaften Oldenburg-Delmenhorst und Jever berichtet werden[15]: Einer Anhörung der Protestierenden folgte schließlich die Durchsetzung der Lieder mit Waffengewalt, und zwar durch die Präsenz von Soldaten im Gottesdienst.

Um die hier ausgewählten Liedsätze verständlich zu machen, muss also der tatsächliche Text mitgeteilt werden; die Abfolge und Formulierung der Strophen bliebe sonst unverständlich.

Schüttes Manuskript bezieht sich ausdrücklich auf dieses Gesangbuch: Für jedes Lied findet sich neben den Titeln die Nummer, unter der dieses im Gesangbuch zu finden ist[16]. Links von den Titeln steht außerdem zumeist die Nummer in Meinekes Oldenburger Choralbuch (bisweilen ist für die Eintragung nur Platz frei gelassen; der Liedbestand in Schüttes Manuskript entspricht jedoch vollständig dem in Meinekes Choralbuch).

Die Art der Aufzeichnung spiegelt die Probleme, die mit der Einführung des Gesangbuches aufgeworfen worden waren. Denn nicht nur in diesem stehen über den Liedtext-Wiedergaben jeweils Melodie-Verweisungen, wie sie auch aus jüngeren Gesangbüchern vertraut sind; vielmehr bezeichnete auch Schütte die Orgelsätze nur nach den originalen Textanfängen – also auch dann, wenn sich hinter einer Liednummer ein völlig abweichender Text verbirgt, und sogar dann, wenn ein Lied mit dem wiedergegebenen Textanfang im liturgischen Repertoire gar nicht mehr vorhanden war.

Ein plastisches Beispiel hierfür ist „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“. Meineke bietet unter diesem Titel einen einzigen Melodiesatz an; Wicke entwickelt hierzu drei Varianten-Folgen für die Zeilenzwischenspiele (zu den Liedtexten Nr. 476; Nr. 31; Nr. 28). Von jenem Lied aber wurde im Gesangbuch die Originalmelodie nur noch mit diesen neuen Texten benutzt[17]. Niemand wird nach 1791 noch das Originallied gesungen haben; aber auch 1820 war es unter dessen Textanfang zitierbar.

Anfänglich ist dies als direktes Resultat der Gesangbuchreform zu verstehen. Denn 1791, als Meineke sein Choralbuch herausbrachte, scheint es für ihn selbstverständlich gewesen zu sein, sich auf die originalen Liedtitel zu beziehen; mit Hilfe allein der neuen hätte sich demnach kein Nutzer zurechtfinden können: Welcher Organist, der das Choralbuch benutzen sollte, hätte einen Orgelsatz für das Weihnachtslied „Er kommt, er kommt, der starke Held“ (Nr. 99) gesucht? Viel sinnvoller war es, das Lied als Derivat von „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ zu bezeichnen und den Melodiesatz in der alphabetischen Anordnung des Bandes unter diesem Titel auffindbar zu machen.

Welche Folgen dies haben würde, war demnach nicht abgesehen worden: Auch nach 30 Jahren suchte ein Organist Lieder nicht nach ihren aktuellen Textanfängen, sondern nach ihren historischen Bezugsmelodien. Das Denken der Umbruchsituation von 1791 wurde also zementiert – eine vernichtende Aussage über den Erfolg der Reform bei den Gläubigen.

Zu sämtlichen Liedern dieses Choralbuches (von A bis Z) gibt Schütte in der Regel nur die Zeilenzwischenspiele selbst wieder; sie werden durch nummerierte „Vers“-Überschriften und Buchstaben-Kürzel für die standardisierte Zwischenspiel-Stelle bezeichnet. Nur selten ist

---

15 Georg Lübben, *Geschichte der Gemeinde Neuenhuntorf*, Oldenburg 1903, S. 58f; ähnlich im Jeverland zu Tettens (Angelika Eikermann, *Wegweiser durch die St. Martinskirche zu Tettens*, Tettens 2008, S. 54: „[Die Tettenser] sollen nicht in die Kirche gegangen sein, bis das Singen vorbei war. Die Fürstin [Friederike Sophie] sah sich gezwungen, die Revolte mit Militärgewalt zu unterdrücken.“

16 Online zugänglich ist die zweite Oldenburger Auflage (Münchner Expl.): http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10590318.html.

17 Nr. 28: Allmächtiger, der seinen Thron; Nr. 31: Mein Aug und Herz erhebe sich; Nr. 476: Durch dich, Gott, bin ich, was ich bin.

auch die Liedmelodie eingetragen, noch seltener auch ein Choralsatz, insbesondere dann, wenn dieser von der Vorgabe des Choralbuches abweicht (dennoch ist dies nicht überall tatsächlich der Fall).

In Musikpraxis übersetzt, war es somit nötig, beide Bücher im Blick zu haben, also im Ernstfall nebeneinander aufs Notenpult zu stellen: das Choralbuch, dazu das Zwischenspielbuch. Im kleinstmöglichen ‚Format' mussten somit Inhalte liturgischer Bücher miteinander verschränkt werden: Ähnlich wie in einer Messfeier das Ordinarium (Kyrie, Gloria, …; stets gleich bleibend) und das Proprium (Introitus, Graduale, …; wöchentlich wechselnd) in zwei verschiedenen Büchern stehen, die folglich abwechselnd benutzt werden müssen, musste der Organist hier die Einträge im Choral- und im Zwischenspiel-Buch miteinander zu einem einzigen liturgischen Ablauf verschmelzen.

Das wirkt unpraktisch. Legte Schütte den Band also eher als Referenzmaterial an, ohne ihn aber im Gottesdienst zu benutzen? Diente er ihm als Inspirationsquelle, z. B. beim Vorbereiten eines Gottesdienstes? Oder wollte er gar selbst Orgelunterricht geben – so, wie dies im 17. Jahrhundert als Pflicht oldenburgischer Lehrer-Organisten formuliert worden ist[18]?

Lehrer und Schreiber, oder: Wer war der Komponist?

Dies alles wirft zunächst die Frage auf, in welchem Ausmaß Schütte der Komponist dieser Musik-Bruchstücke gewesen sein kann. Um dies zu klären, muss die Intention bestimmt werden, die hinter der Entstehung des Bandes steht, und hierfür gibt es prinzipiell drei Perspektiven:

1. Wie erwähnt, könnte es sein, dass jeder Seminarist, der das Wahlfach Orgel belegt hatte, ein solches Referenzwerk anlegen musste – als Abschrift einer gegebenen Vorlage. Dagegen spricht der Charakter des Manuskripts: Korrigierte Ton-Verschreibungen sind viel eher als Behebung satztechnischer Mängel identifizierbar, nicht also als Korrekturen von Schreibfehlern nach Fehllesungen.
2. Ebenso könnte es Aufgabe jedes Absolventen gewesen sein, Zwischenspiele dieser Art selbst entwickelt zu haben. Das klingt angesichts der begrenzten Praktikabilität des Niederschrift-Verfahrens nur bedingt plausibel: War es nicht überhaupt sehr kompliziert, diese beiden Bücher in der Gottesdienstpraxis nebeneinander zu benutzen?
3. Es mag ebenso Schüttes individuelle Idee gewesen sein, einen solchen Band aus dem Seminarbetrieb mit in die Berufstätigkeit hinübernehmen zu wollen – sei es weil er sich perfekt auf diese vorbereiten wollte oder weil er sich die Improvisationskunst nicht zutraute.

Die Motivation des Verfahrens ist nicht restlos klärbar; am wahrscheinlichsten wirken jedoch die Varianten 2 und 3. Auf jeden Fall war eine praktische Nutzbarkeit intendiert, vor allem hinsichtlich der Wendestellen: Nach Möglichkeit beginnen die Eintragungen links (am besten oben) auf einer aufgeschlagenen Doppelseite, und neue Strophen beginnen auf einer neuen Seite; zudem zeugen typische Verschmutzungen an den unteren Ecken rechter Seiten davon, dass sie wirklich oft umgeblättert wurden.

Völlig selbstständig arbeitete Schütte zudem nicht. Seine Eintragungen wurden kontrolliert und revidiert; die Notenschrift-Formen dieser Korrekturen unterscheiden sich grundsätzlich von denen Schüttes. Ganz

[18] So in Burhave, vgl. Staatsarchiv Oldenburg, Best. 73 Ab Nr. 12 (Visitation 1655/56), fol. 151v (zu Diedrich Wie[r]necken).

selten hat dieser zweite Schreiber auch eine Textwort eingetragen[19] – und hier können weitere Schreiberuntersuchungen ansetzen. Denn diese Schriftformen entsprechen denen Carl Meinekes, die stets ein charakteristisches, auffallend unruhiges Schriftbild entstehen ließen[20].

Damit ist auch die Autorschaft vollends geklärt: Schütte kann diese Einschübe nicht abgeschrieben haben; andernfalls wäre der Korrekturdurchgang Meinekes nicht plausibel. Folglich hat Schütte sie komponiert – im Rahmen des Seminarunterrichts. Meineke als Lehrer hat sie durchgesehen und bisweilen, wo ihm dies nötig erschien, in die Substanz der kurzen Kompositionen eingegriffen.

Das steigert die Bedeutung dieser Quelle noch: Denn so erweist sich das Manuskript nicht nur als ungewöhnlich detaillierte Momentaufnahme einer avancierten liturgischen Praxis – in der Fortführung der norddeutschen Orgelkultur, deren Traditionen auch manche virtuos wirkende Spielfigur verständlich macht. Obendrein ist sie ein einzigartiges Dokument für den Orgelunterricht, und zwar unmittelbar an der historischen Umbruch-Stelle zwischen individueller Schulung (im Sinne der alten Handwerkstraditionen) und institutioneller Ausbildung (im Sinne der sich formierenden, späteren „Konservatorien").

19 Am Ende von „Ich dank dir schon"; Nr. 61, vor Bearbeitung „B" (das Wort „oder"); dasselbe am Ende von „Jesu, meine Freude", Nr. 67. Ferner gelegentlich Tonbuchstaben, die aber für eine Schreiberklärung eher zu unspezifisch sind; vgl. hierzu Abbildung auf S. 24.

20 Zum Vergleich herangezogen wurde Staatsarchiv Oldenburg, Best. 73 Nr. 2442 (Orgelbau in Altenesch).

Der Sinn des Manuskripts und die Frage des Textbezugs

Die Differenzierung der Zwischenspiele nach Strophen wirft die Frage auf, ob die musikalischen Unterschiede von der einen zur nächsten wirklich textbedingt sind oder eher einer musikalischen (auch: didaktischen) Logik folgen. Insofern verweist die Frage zugleich zurück auf die Techniken der Zeit seit Sweelinck, ob Strophenvariationen einfach „Variation" sind oder sich (etwa im Sinne einer Alternatim-Praxis) auf den Textgehalt bestimmter Strophen beziehen lassen. Hier nun ist – mit Blick auf eine ausdrücklichen Strophen-Zuordnung – die Sachlage nur scheinbar eindeutig. Wo liegen also die musikalischen Zielsetzungen?

Letztlich ist nicht auszuschließen, dass der Textsinn eine Rolle spielte. Doch diese ist schwer zu bestimmen – allein schon deshalb, weil die Zahl der von Schütte behandelten Strophen nicht mit der jeweiligen des Gesangbuches übereinstimmt. Die Unterschiede wirken ein Stück weit grotesk: Typischerweise ist Schütte jeweils unterhalb der Strophenanzahl des Gesangbuches geblieben.

Damit tritt ein didaktischer und zugleich dezidiert musikalischer ‚Zweck der Übung' in den Vordergrund: Bestand die Aufgabe darin, bestimmten Liedmelodien eine weitgehend beliebige Anzahl von Zwischenspiel-Abfolgen zuzuordnen? Warum aber musste Schütte zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern" anstelle der von ihm projektierten vier Strophen eine fünfte hinzukomponieren? Fünf jedoch ist auch nicht der Regelfall; so gibt es auch die nur drei Strophen zu „Ein feste Burg ist unser Gott", die aber ebenfalls nicht zum Liedtext passen – nicht zu den vier gewohnten Strophen, erst recht nicht zu dem (durch eine freie Doxologie-Strophe auf fünf) erweiterten Umfang des Oldenburger Gesangbuches. Hier allerdings ist denkbar, dass tatsächlich ein anderes Lied im Blick war: Die Nummer 184, auf die laut Überschrift Bezug genom-

men wird, ist ein tatsächlich dreistrophiges Lied: „Auf ihrem Felsengrunde steht".

Dies ist ein weiterer Aspekt, der bei einer Annäherung an den Band mitbedacht werden muss. Dieser diente unzweifelhaft, wie gesehen, über den Seminarunterricht hinaus als eine Art Kompendium, das im Gottesdienst genutzt werden konnte. Doch das Material war ohne ein improvisatorisches Weiterdenken nicht brauchbar. Denn was hätte geschehen sollen, wenn „Wer nur den lieben Gott lässt walten" in sämtlichen Strophen gesungen werden sollte, aber zu wenige Zwischenspiele verfügbar waren? Selbstverständlich ließen sich die vorhandenen benutzen; doch andere mussten noch dazukommen. Insofern bot das Manuskript für die liturgische Nutzung (wiederum: auch aufgrund der Gebrauchsspuren) lediglich eine Grundlage, die aber in eine improvisatorische Praxis überführt werden musste; der Band war ein Behelfsmanuskript, an dem man im Gottesdienst entlang arbeiten konnte. Die Zwischenspiele loten demnach das Mögliche aus – manchmal auch (wie bei „Wie schön leuchtet der Morgenstern") als zunehmende Intensivierung der Figuration und somit als (primär musikalische) Steigerung der Wirkung bis zum Schluss.

Dann erklärt sich auch, weshalb die Zwischenspiele zu „Gelobet seist du, Jesu Christ" (Liedtext Nr. 104) denen des benachbarten Liedes Nr. 65 („Preis ihm! er schuf und er erhält", 4 Strophen) so ähnlich sind: Zahlreiche Formeln tauchen in beiden Liedern auf: Die 32-tel-Girlanden zu Beginn der 2. Strophe eröffnen im Nachbarlied die dritte; und die erste Zwischenspiel-Formel des hier neu abgedruckten Liedsatzes (zwischen Zeile 1 und 2) findet sich in jenem gleichfalls in der 3. Strophe. Tatsächlich also eröffnete die Seminar-Praxis Meinekes hier einen Pool an Möglichkeiten, der individuell weitergedacht werden konnte und musste.

Die Auswahl der Stücke

Es ist klar: Schüttes „Choralbearbeitungen" sind Gebrauchsmusik; sie dienen zur Liedbegleitung im Gottesdienst. Will man sie aus der Perspektive einer jüngeren Zeit nutzen, wäre es verfehlt, einen konzertanten Gebrauch in den Vordergrund zu stellen. Doch da die Sätze zumindest tendenziell etwas mit den Liedstrophen-Texten zu tun haben, diese aber in der jüngeren Praxis wieder (weitgehend) auf ihre Urformen zurückgeführt worden sind, ist eine Re-Vitalisierung dieser liturgischen Musik nur sehr eingeschränkt möglich.

Drei Kriterien haben die Auswahl bestimmt. Zunächst: „Ein feste Burg ist unser Gott" entspricht (zumindest dem Gesangbuch zufolge) nahezu komplett der originalen Luther-Textierung. Dies wird im Gesangbuch sogar ausdrücklich durch eine Fußnote hervorgehoben[21]: „Dies Lied Luthers ist als Denkmaal seines hohen Muthes unverändert beybehalten." Zumindest partiell gilt dasselbe für die (musikalisch reichere) Ausschmückung von „Wer nur den lieben Gott lässt walten", und zwar in deren zweiter Version des Manuskripts, die tatsächlich auch diesem Text zugeordnet ist. Somit bilden diese beiden Lieder den einen Teil des exemplarischen Zugangs zu Meinekes bzw. Schüttes Techniken.

Zwei weitere Liedbearbeitungen werden mit abgedruckt, für die der vertraute Text in weiterer Entfernung liegt. „Gelobet seist du, Jesu Christ" zeigt zweierlei: nicht nur die beschriebenen Relativierungen einer engeren Text-Musik-Relation (im Vergleich mit dem als Abbildung beigegebenen Nachbar-Notentext), sondern auch, um Vergleiche dieser gebrauchsmusikalischen Zwischenspieltechnik mit der Bearbeitung zu ermöglichen, die im Werk Bachs bisweilen (eher entgegen den philolo-

21 Gesangbuch, vgl. Anm. 8 (bzw. Quelle C), S. 252.

gisch nahe liegenden Datierungs-Anhaltspunkten) als „Arnstädter Gemeindechoral“ bezeichnet wird[22].

Und schließlich öffnet „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ bei einer fast vollständigen Entfernung von diesem Liedtext den Blick für die künstlerische Vielfalt der Techniken. Denn dies ist ein Lied, an dem sich Schütte sehr differenziert abarbeitete: Er entfernte sich besonders intensiv von der Choralbuch-Vorlage. Dies hatte zur Folge, dass auch der Liedsatz von Strophe zu Strophe besonders eigenständig gestaltet wird – übrigens ohne dass dies Widerstand bei Meineke (als dem Verfasser des Referenz-Choralbuches) hervorgerufen hätte; denn der Lehrer besserte nicht in Richtung seiner Vorlage nach, sondern ausgehend von Schüttes Experimenten.

Die Schlusswirkung hatte Schütte nicht völlig unter Kontrolle: Schon am Ende der 4. Strophe entwarf er eine Fermaten-Gestaltung, die unter dem Schlusston noch einen plagalen I-IV-I-Wechsel enthält. Meineke korrigierte ein wenig in der musikalischen Substanz herum und strich dann mit derselben Feder und Tintenfarbe diese Formel durch; folglich sollte hier die normale Choralbuch-Schlussvariante einzusetzen. Zudem musste Schütte nacharbeiten: Auf der nächsten Seite entwarf er eine 5. Strophe, die ihre Schlusswirkung nun auf andere Weise ‚sucht‘, und zwar in einer Intensivierung der Notenwerte. Und wieder verließ ihn die Verve: Im Eifer des Gefechts trug er die Fermate nach dem Zeilenzwischenspiel ein, das in der Praxis vor der drittletzten Liedzeile erklingt; also mussten noch einmal zwei kurze Stückchen nachgefertigt werden. Mit viel Freude kann dies nicht vonstattengegangen sein; denn so entstand eine Strophe, in der Schütte keine einzige Melodiezeile abweichend vom Choralbuch setzte.

[22] BWV 722; zur Manuskript-Entstehung nach 1720 vgl. http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000672 (Abruf 28.07.2014).

Gerade diese Choralbearbeitung trägt also zur Klärung der Autorenfrage bei: Schütte schrieb die Stücke unter Meinekes Augen. Damit lässt sich dieser argumentatorische Rahmen schließen.

Zwei dieser Zwischenspiel-Serien lassen sich auch mit den Tonlagen aktueller deutscher (und dänischer) Gesangbuchpraxis verbinden: „Ein feste Burg“ und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Für die beiden anderen Lieder bietet Schütte Material, das einen Ganzton höher steht, als dies in jener jüngeren Gesangbuchpraxis üblich ist – was aber in der gottesdienstlichen Praxis nicht unbedingt selbst ein Problem sein muss. Abweichende Melodiedetails müssten im Einzelfall angepasst werden.

Die Präsentation des Notentextes

Normale Quellenedition bedeutet, „die beste Quelle“ eines Werkes abzudrucken und nicht mit anderen Quellengestalten zu kontaminieren. So streng genommen, ist dies im vorliegenden Fall nicht möglich. Denn die Kompositionen Schüttes sind allein nicht „lebensfähig“; notwendig ist, sie mit den Sätzen aus dem Choralbuch Meinekes zu kombinieren, für die sie entstanden.

Diese haben in der Präsentation aber nicht die oberste Priorität. Findet sich in Schüttes Manuskript punktuell eine abweichende Satzgestalt, wird diese zum Abdruck vorgesehen; ist sie lückenhaft und kann nicht aus Meinekes Version „aufgefüllt“ werden (weil sich die punktuelle Idee Schüttes satztechnisch nicht mit Meinekes Satz deckt), müssen die entsprechenden Töne frei ergänzt werden. So berichtet der Kritische Bericht im Detail darüber, wie der jeweils abgedruckte Choralsatz zustande gekommen ist: Es muss differenziert werden, welche Anteile des Choralsatzes aus welcher Quelle stammen und wo sich beide Lesarten überschneiden oder widersprechen.

Da der Choralsatz punktuell vom Original Meinekes abweicht, wird die in dessen Choralbuch vorgesehene Bezifferung nicht mit abgedruckt; es wäre keine Lösung, die Ziffern jeweils bei der 1. Strophe einzusetzen, weil Schüttes Formulierungen schon für Liedanfänge von Meinekes Satz abrücken und nicht dieser im Vordergrund der Edition steht. Für die Generalbassformulierung sei daher auf das online zugängliche Münchner Exemplar verwiesen, in dem unter der jeweiligen Liednummer die einschlägigen Angaben recherchiert werden können.

Von einer Mitteilung des Choraltextes direkt im Notensatz wird abgesehen, da, wie erwähnt, die Strophen-Anzahlen Schüttes nicht denen des Gesangbuchs gleichen. Es ließe sich nur vermuten, dass eine bestimmte, individuell wirkende Satz- oder Zwischenspielgestaltung sich auf eine konkrete Textsituation bezieht; dies aber hat (nur subjektivem Empfinden entspringend) in einer Edition selbstverständlich nichts zu suchen. Viel eher zeigt sich hier, wie ‚geduldig' das Ohr ist: Wenn solche individuell wirkenden Konstellationen entstehen, steigert dies die Aufmerksamkeit; sie wird dann auf den aktuellen Begriff gelenkt – gleichviel, wie er im konkreten Einzelfall lautet.

Die Abfolge der Stücke richtet sich nach praktischen Erfordernissen: Wendestellen innerhalb von Strophen sind nach Möglichkeit vermieden worden.

Kritischer Bericht

Die Quellen

Quelle A:
Manuskript Gerhard Hinrich Schütte. Landesbibliothek Oldenburg, Signatur *Cim I 88°°* (das hochgestellte Zeichen als Omikron aufzulösen). Querformat, 23,5 x 18,2 cm, unpaginiert. Der Bibliothek sei für die Abdruckerlaubnis herzlich gedankt. Enthaltend für sämtliche Choräle des Oldenburger Choralbuches (vgl. Quelle B) die Zeilenzwischenspiele in mehreren Strophen sowie punktuell Varianten der Choralsätze.

Eintragungen mit schwarzer Feder; einzelne Zusätze von anderer Hand in hellerer Tinte (zur Identifizierung des Schreibers als Carl Michael Meineke vgl. das Vorwort). Notation auf zwei Systemen.

Quelle B:
Carl Meineke, *Choralbuch zu dem im Jahr 1791 im Herzogthum Oldsenburg eingeführten Gesangbuche*, Kassel 1791(?). Benutzte Exemplare (gleichartig): Landesbibliothek Oldenburg, Signatur *Gesch IX B 290* (laut Namenszug auf dem Titelblatt aus dem Nachlass von August Gottfried Ritter[23]). Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *4 Liturg 697 ek*, online:
http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10525169-7
(Permalink; Exemplar aus dem Nachlass Johannes Zahn[24]). Beide Exemplare mit Annotationen der Besitzer, besonders das Oldenburger (rote Tinte).

Für die vorliegende Ausgabe ist das Oldenburger Exemplar Quelle der Choralsätze, soweit diese nicht in Quelle A enthalten sind.

Quelle C:
Gesangbuch zur öffentlichen und häuslichen Andacht für das Herzogthum Oldenburg. Nebst einem Anhange von Gebeten, Oldenburg 1791, Expl.: Landesbibliothek Oldenburg, Signatur *Gesch IX B 280*. Online zugänglich das Münchner Exemplar der 2. Auflage 1792 über: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10590318-9
(Permalink). Für die vorliegende Ausgabe ist das Oldenburger Exemplar Quelle der Texte.

Allgemeine Anmerkungen

Die Zeilenzwischenspiele nehmen in aller Regel mehr Raum ein als den, der nach der Taktordnung zur Verfügung steht. Gleichwohl werden sie in den äußeren Rahmen der gegebenen Taktordnung eingefügt; die Takte umfassen also mehr Noten, als mit den vier Schlägen vorgesehen ist. Pausen werden, wo sie original gesetzt sind, übernommen, dieser Grundbestand aber nur in engen Grenzen erweitert, nicht zuletzt weil die stark unregelmäßigen Takt-Ausmaße ansonsten ein falsches Bild vermittelten (keine Synkopen; keine Schwerpunktsetzung!).

Einzelanmerkungen

Im Vorspann wird differenziert, auf welche Weise Anteile aus dem Manuskript Schüttes („Ms.“) und aus dem Choralbuch Meinekes („Choralbuch“) miteinander verbunden werden. Einzelangaben bezeichnen ein „Zeichen“ (Note, Pause) im jeweiligen Takt. Trotz „fehlender“ Pausen in den Zeilenzwischenspielen werden zur Identifizierung nur

23 http://de.wikipedia.org/wiki/August_Gottfried_Ritter (letzter Abruf am 18.07.2014)

24 D. h. des Liturgieforschers, vgl. Eva Verena Schmid, Art. „Zahn, Johannes“, in: MGG 2 (wie Anm. 1), Personenteil, Bd. 17m Sp. 1307f.

die vorhandenen Zeichen schematisch durchgezählt. Die beiden Manualsysteme werden als I und II von oben gezählt; unterschiedliche Lagen werden mit „oben“ und „unten“ bezeichnet.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung

1. Gelobet seist du, Jesu Christ

Ms.: Überschrift „Gelobet seyst du Jesus Christ“, nachgestellt „104.“ (Liednummerierung im Gesangbuch), ohne vorangestellte Nummernverweisung auf das Choralbuch. Beginn oben auf einer recto-, Ende auf einer verso-Seite (insgesamt 5 Akkoladen).

Choralbuch: S. 26 (Nr. 43), Überschrift „Gelobet seyst du, Jesu Christ!“, 2 Akkoladen (die beiden obersten auf der Seite)

Schütte bietet fast ausschließlich Zeilenzwischenspiele, so dass die Choralsatz-Abschnitte sämtlich dem Choralbuch zu entnehmen sind. Ausnahmen sind lediglich der letzten Halbe-Werte in T. 8 und T. 60 (nur Melodie), die Schütte zusätzlich, aber gleichlautend mit dem Choralbuch, wiedergibt.

8	I	8: auf Rasur. Vermutlich unten zuerst e^1
12	I	5: Vorzeichen nachgetragen, Zusatz „ci“ (Meineke)
20	I	1: als Sechzehntelpause notiert vorletzte Note: zuerst als Achtel notiert, Fähnchen gestrichen
28	I	5: urspr. g^1, überschrieben; Note anschließend zur Präzisierung nochmals angehängt, Zusatz „fi“ (Meineke)
	II	unten 4: überschrieben, urspr. d?
48	I	3: Achtelfähnchen nachträglich hinzugefügt; 4: Achtelfähnchen überschrieben
52	II	10–13: zuerst aufwärts kaudiert; dies gestrichen und neu (abwärts) eingetragen (Meineke?)
68	I	17: ohne Vorzeichen, aber von der Hand Meinekes mit Zusatz „fi“
	II	5: vielleicht urspr. als 16-tel angelegt. 6–9 als Achtel gebalkt.
72	II	vorletzte Note: wiie T. 68, I
77	I	oben 2:: als Ganze notiert
92	II	6: zuerst e + gis„ überschrieben (Meineke) mit Zusatz „fi“
997	II	2–13: Zusatz Meineke(?)

2. Ein feste Burg ist unser Gott

Ms.: Überschrift „Ein feste Burg ist unser Gott“, nachgestellt „184.“ (Liednummerierung im Gesangbuch, ohne vorangestellte Nummernverweisung auf das Choralbuch. Beginn oben auf einer verso-, Ende auf einer recto-Seite (insgesamt 5 Akkoladen).

Choralbuch: S.. 18f. (Nr. 31), Überschrift „Ein feste Burg ist unser Gott!“, 2 ½ Akkoladen. Beginn auf S. 18, 3. Akkolade Mitte, Ende auf S. 19, 1. Akkolade.

Schütte bietet ausschließlich Zeilenzwischenspiele, so dass die Choralsatz-Abschnitte sämtlich dem Choralbuch zu entnehmen sind.

22	I	unten 7 (= vorletzte Note): überschrieben, erst e^1?
	II	unten 8: ohne Punktierung
76	I	unten vor der viertletzten Note (d^1) zudem eine Achtelpause
80	II	3: davor weitere Achhtelpause, ausgewischt; für 3 und 4: Untersatz-Koordination mit senkrechten Strichen
86	I	7: über a^1 Zusatz „fis“ (wohl von der Hand Schüttes)

3. Wer nur den lieben Gott lässt walten

Ms.: Überschrift „B. Wer nur den lieben Gott läßt walten“, nachgestellt „289.“ (irrtümlich, statt „249“; Liednummerierung im Gesangbuch), ohne vorangestellte Nummernverweisung auf das Choralbuch (Nummer auch frei gelassen bei der mit A markierten Bearbeitung für das Lied Nr. 320; es folgen noch die Bearbeitungen C und D). Beginn auf einer verso-Seite, Ende auf der benachbarten recto-Seite.

Choralbuch: S. 77 (Nr.. 116), Überschrift „Wer nur den lieben Gott läßt tc.“, 2 ½ Akkoladen oben auf der Seite.

Schütte teilt für folgende Strophen Abschnitte des Chorals mit (d. h. nicht in Strophe 3 und 4, nur teilweise in Strophen 2 und 5):

Strophe 1:
Zeile 1: Melodie komplett, Alt T. 1–2, Tenor T. 1, Bass T. 1–3. Abweichend vom Choralbuch: Bass, T. 1 bis T. 2,1
Zeile 2: Melodie und kompletter Satz. Abweichend vom Choralbuch: T. 5,1 bis T. 9,1 komplett.
Zeile 3: Melodie komplett, Alt T. 9–11, Tenor T. 9–10, Bass T. 9–11. Abweichend vom Choralbuch: T. 9 (Alt, Tenor), T. 10–11,1 Bass
Zeile 4: nur Melodie
Zeile 5: Melodie und kompletter Satz. Abweichend vom Choralbuch: für die ersten beiden Noten Alt und Tenor; Tenor und Bass für die dritte.
Zeile 6: Melodie und kompletter Satz. Abweichend vom Choralbuch: T. 23 komplett.

Strophe 2:
Zeile 1: Melodie, kompletter Startklang in T. 26, Alt T. 28,2–3. Keine Abweichungen vom Choralbuch.
Zeile 2: nur Melodie, zudem T. 33, 2. Halbe (dort Alt und Tenor abweichend vom Choralbuch).
Zeile 5: Melodie, dazu Alt und Tenor in T. 44.
Zeile 6: Melodie komplett, Alt und Bass ab T. 50, Tenor ab T. 49,2. Keine Abweichungen vom Choralbuch.

Strophe 5:
Zeile 5: Melodie, Tenor und Bass. Abweichend vom Choralbuch: T. 122–123,1 (Tenor, daher auch Alt angepasst), T. 123,2 Bass.
Zeile 6: Melodie und Alt komplett, Tenor 1. Note sowie T. 129–130,1 (dort auch Bass). Abweichend vom Choralbuch: Tenor T. 126 und 129.

52	II	6: keine Dehnungspunkte
57	II	5: zuerst e; gestrichen, a angesetzt
87	I	2: Haltebogen mit notiert (nicht jedoch 1)
104	II	3: mit Auflösungszeichen

4. Wie schön leuchtet der Morgenstern

Ms.: Überschrift „Wie schön leuucht't uns der Morgenstern", nachgestellt „157." (Liednummerierung im Gesangbuch), vorangestellt „№ 121" (Liednummerierung im Choralbuch. Beginn auf einer recto-Seite; jede Strophe auf einer Seite (daher 5 Seiten).
Choralbuch: S. 80f. (Nr. 121), Überschrift „Wie schön leucht't uns der Morgenstern". 3 ½ Akkoladen (die unterste auf S. 80, die drei oberen auf S. 81, dort die unterste leer).

Schütte teilt für folgende Strophen Abschnitte des Chorals mit:

Strophe 1:
Zeile 1: komplett. Abweichend vom Choralbuch: T. 2,1 (Tenor, Bass).
Zeile 2: komplett (ohne Alt und Tenor in T. 5). Abweichend vom Choralbuch: Bass, T. 5 und T. 8,1.
Zeile 3: komplett. Abweichend vom Choralbuch: T. 9 (Bass; Tenor T. 9,2); im Tenor T. 11 kein Durchgang.
Zeile 7: komplett. Abweichend vom Choralbuch: T. 24,1..
Zeile 9: komplett. Gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet, in T. 30 auch durch Nachträge Meinekes.
Zeile 10: komplett. Abweichend vom Choralbuch: Tenor, T. 35–36,1; T. 37, Tenor und Bass.

Strophe 2:
Zeile 1: komplett. Abweichend vom Choralbuch: die ersten vier Halbe-Werte.
Zeile 2: komplett. Keine Abweichungen vom Choralbuch.
Zeile 3: komplett. Gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet.
Zeile 6: komplett. Abweichend vom Choralbuch: Alt, Übergang T. 61/62; Tenor, T. 62.
Zeile 7–10: komplett. Gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet.

Strophe 3:
Zeile 4: komplett (ohne Alt, T. 95,2). Gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet.
Zeile 5: komplett. Gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet.
Zeile 6: komplett. Abweichend vom Choralbuch: T. 104.
Zeile 7–8: komplett (T. 110 als Eintragung Meinekes). Keine Abweichungen vom Choralbuch.
Zeile 9–10: komplett. Gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet.

Strophe 4:
Zeile 1: Melodie komplett, dazu T. 126f. (Tenor: ohne 126,1; Alt: zuzüglich T. 125,2). Die letzten 4 Akkorde gegenüber dem Choralbuch grundlegend überarbeitet.
Zeile 2: komplett, aber ohne Tenor/Bass in T. 127/128. Abweichend vom Choralbuch: T. 129 Alt, dazu Tenor T. 129,1.

Zeile 3: Melodie, dazu Bass T. 133–135. Keine Änderungen gegenüber dem Choralbuch.
Zeile 6: wie Zeile 3.
Zeile 7: komplett. Gegenüber dem Choralbuch grundlegend verändert.
Zeile 10: komplett, grundlegend abweichend vom Choralbuch; jedoch gestrichen.

4	I/II	statt II, 6–7, und I, 4–5 zunächst eine durchgehende Achtelbewegung aus diesen Tönen (d^1-cis^1-e^1-g^1); Korrektur Meineke: Die ersten beiden Töne mit neuem Achtel d^1 überschrieben, cis^1 unter e^1 wiederholt (Buchstabenzusatz „d“, „ci“. Vor e^1 Achtelpause eingesetzt, Sechzehntelbalken für e^1-g^1 eingesetzt, Bindebögen für diese beiden und die folgenden Töne.
20	I	7–10: urspr. e^1-fis^1-g^1-a^1 (mit Haltebogen zur folgenden 4tel-Note)
	II	7: auf großflächiger Streichung; möglicherweise zunächst Wiederholung der Notengruppe 3–6
24		Der erste Akkord der Choralmelodie nach dem Zeilenzwischenspiel urspr. d^1 im Alt, fis im Tenor, D im Bass; überschrieben
26	I	5 unten: Zusatz „ci“ (Meineke)
27	I	1 unten: urspr. cis^1
30		Alt-, Tenor- und Basslage von Meineke eingetragen, mit Bezifferung „2 – 6“
39	II	9–10: Haltebogen offensichtlich ergänzt (Tintenfarbe wie die Änderungen, die Meineke zuzuordnen sind)
55	I	2 unten: Zusatz Meineke
64	II	Am Taktende Ganze Note a gestrichen, in Tenorlage durch e ersetzt
74	II	Darunter ein unleserlicher Zusatz Meinekes („fi“?)
95	I	2 unten: für die Edition frei ergänzt
99	II	2–3 unten: auf Verwischung
101	II	2 oben: orig. g^1; offensichtlicher Schreibfehler, korrigiert
110	II	Beide Ganze Noten durch Meineke hinzugesetzt
112	II	2 oben: nicht im Manuskript
117		2. Takthälfte: umfangreiche, nur die Oberstimme nicht tangierende Korrektur von der Hand Meinekes, schwer durchdringlich. Unter gis^1 Bezifferung „2“, unter ais^1 „3+4+6“. Vor dem Wiedereinsatz des Choralsatzes Taktstrich ergänzt
118	II	notiert als Halbe h für den Tenor, Ganze H für den Bass
125	II	2: frei ergänzt (I abweichend vom Choralbuch)
131	I	7: erst cis^1, überschrieben (h)
135	I	fünftletzte Note vor dem Taktende: erst cis^1, überschrieben (h)
159ff.		Schüttes Ausgangs-Gestaltung gestrichen; allerdings war diese offensichtlich unfertig. Als Zusatz-Notation abgedruckt ist eine Version, die unter Ausnutzung sämtlicher Spuren (Notenfragmente, Haltebogen, die ins Leere laufen etc.) den Zustand präsentiert, der dann unmittelbar von der Streichung betroffen war.
168	II	5: Auf Rasur; orig. als Achtel notiert
184	I	5: erst fis^1; überschrieben (Meineke)
	II	8–9: erst in umgekehrter Reihenfolge; die Endversion durch Meineke herbeigeführt
190		Am Taktende Doppelstrich mit Schluss-Fermate. Die beiden folgenden Zeilenzwischenspiele (T. 192, 199) in anderer Tintenfarbe (wie Eintragungen Meinekes) hinzugefügt, allerdings offensichtlich durch Schütte (Schriftformen)

Liedtexte

Zu Nr. 1: Quelle C: Nr. 104, S. 149–150

1. Gelobet seist du, Gottes Sohn;
Der du auf der Allmacht Thron
Jetzt herrschest, und einst warst wie wir;
Anbetung, Preis und Dank sei dir.
Auf ewig Preis!

2. Dich, unsern Heiland, unsern Herrn,
Sahn die Väter schon von fern;
Du aller Völker Trost und Licht,
Du warst auch ihre Zuversicht.
Gelobt sei Gott.

3. Die Nacht entflieht, der Tag bricht an
Über die, so nie ihn sahn;
Auf die, so Finsternis umgab,
Glänzt Gottes Wahrheit nun herab.
Gelobt sei Gott

4. Er, durch den uns geholfen ist,
Der einst richtet, Jesus Christ,
Der Schöpfung Herr, kommt in sein Reich,
Erniedrigt sich und wird uns gleich.
Gelobt sein Gott.

5. Jauchzt, Himmel! Erde, freue dich!
Gott versöhnt die Welt mit sich;
Uns, Adams sündiges Geschlecht,
Entsündigt er, macht uns gerecht.
Gelobt sei Gott.

6. Gelobet seist du, Jesu Christ,
Dass du Mensch geboren bist.
Dir ist der Erdkreis untertan,
Dich beten alle Himmel an.
Gelobt sei Gott.

Zu Nr. 2: Quelle C: Nr. 183, S. 250–252

1. Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen:
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns jetzt hat betroffen.
Der alt' böse Feind
Mit Ernst er's jetzt meint;
Groß' Macht und viel List
Sein' grausam Rüstung ist,
Auf Erd' ist nicht sein's gleichen.

2. Mit unsrer Macht ist nichts getan,
Wir sind gar bald verloren.
Es streit't für uns der rechte Mann,
Den Gott hat selbst erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesus Christ,
Der Herr Zebaoth,
Und ist kein andrer Gott;
Das Feld muss er behalten.

3. Und wenn die Welt voll Teufel wär'
Und wollt'n uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr;
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie sau'r er sich stellt,
Tut er uns doch nicht:
Das macht, er ist gericht't;
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

4. Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein'n Dank dazu haben:
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehm'n sie uns den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
Lass fahren dahin,
Sie haben's kein Gewinn;
Das Reich muss uns doch bleiben.

5. Preis, Lob und Ehr' dem höchsten Gott,
Dem Vater aller Gnaden,
Der uns aus Lieb' gegeben hat
Sein'n Sohn für unsern Schaden;
Dem Tröster, heil'gen Geist,
Von Sünd'n er uns reißt;
Zum Reich Gottes heischt;
Den Weg zum Himmel weis't;
Der helf uns fröhlich, Amen.

Quelle C: Nr. 184, S. 252

1. Auf ihrem Felsengrunde steht
Die Kirche Jesu Christi!
Ob Erd‘ und Himmel untergeht,
Bestehst du, Kirche Christi!
Gottes ew'ger Sohn
Schützt von seinem Thron
Dich, die ihm vertraut!
Du stehst von ihm erbaut
Wie ein Gebirg' im Meere!

2. Was können Spötter, die dir drohn,
Zu Schanden dich zu machen?
Die kindisch träumen, dass du schon
Vergehst, wenn sie nur lachen?
Ihre Pfeile sind
Spreu, verweht vom Wind!
Ruhig siehst du zu!
Sie selbst vergehn, und du,
Du, Kirche Jesu, bleibest!

3. Erhebe dich in deinem Gott!
Preis' ihn mit Harf' und Psalter!
Er selbst, Jehovah Zebaoth,
Er selbst ist dein Erhalter.
Huldreich sieht er hier
Seine Lust an dir;
Wahrheit ist sein Wort!
Ja, herrlich wird er dort –
Dich segnen und erhöhen!

Zu Nr. 3: Quelle C: Nr. 410, S. 559–561

1. Wie leuchtet [!] uns der Morgenstern
Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn!
Der Aufgang aus der Höhe!
O Sohn, von deinem Angesicht
Umstrahlet mich allmächtigs Licht,
Dass ich den Tod nicht sehe!
Leben
Werd' ich!
Zwar ich werde
Wieder Erde;
Aber leben,
Dennoch werd' ich ewig leben!

2 O mach dich auf und werde licht,
Mein Geist! Denn hier schon kommt dein Licht
Zu dir vom ew'gen Throne.
Ganz geht dort nach vollbrachtem Lauf
Die Herrlichkeit des Herrn dir auf,
Der Vater ´mit dem Sohne.
Jesus!
Christus!
Ew'ges Leben
Wirst du geben
Gottes Kindern,
Kronen, Herr, den Überwindern.

3. Du bist, Versöhner, mein! Ich dein!
Geuß tief in meine Seel hinein
Die Flamme deiner Liebe.
Wer wär ich, wenn durch Heiligkeit
Ich nicht der Prüfung kurze Zeit
Dir treu, Versöhner, bliebe?
Dich, dich,
Lieben
Hilf mir Schwachen;
Hilf mir wachen,
Kämpfen, ringen!
Stark in dir, zu Gott mich schwingen.

4. Des Vaters Klarheit schauen wir
In Christi Angesicht schon hier,
Des ew'gen Vaters Klarheit!
O süßer Blick in jene Ruh,
Voll wunderbares Heils bist du!
Siehst wunderbare Wahrheit!
In dir
Mittler,
Wohnt ohn' Hülle
Gottes Fülle,
Gnade, Gnade
Schau'n wir, nehmen Gnad' um Gnade!

5. O du, der schuf, und der erhält!
Du hast mich ewig vor der Welt
In deinem Sohn erkoren.
Du hast den Bund: Durch Christi Blut
Seist du auch mir das höchste Gut,
Herr, bei dir selbst beschworen.
Preis dir,
Vater!
Ach, ich falle
Nieder, lalle,
Dank im Staube!
Weiß und fühl, an wen ich glaube.

6. Mein Psalter, meine Harf, erwacht!
Zwar hier an meines Grabes Nacht
Kann ich sein Lob nur stammeln.
Doch hat an seines Grabes Nacht
Der Herr sein großes Werk vollbracht;
Drum hört er unser Stammeln.
Heilig,
Gnädig
Bist du! Singet
Christo! Bringet
Preis dem Sohne!
Bald kommt er mit seinem Lohne.

7. Wie freu ich dein mich, Jesus Christ,
Dass du der Erst und Letzte bist,
Der Anfang und das Ende!
Einst, wenn er dich im Tode preist,
Und jetzt befehl' ich meinen Geist,
Herr, Herr! in deine Hände!
Ewig
Werd' ich,
Herr, dort oben
Hoch dich loben,
Dem ich traue,
Wann ich nun dein Antlitz schaue.

Zu Nr. 4: Quelle C: Nr. 249, S. 338–340

1. Wer nur den lieben Gott lässt walten
Und hoffet auf ihn allezeit,
Den wird er wunderbar erhalten
In aller Not und Traurigkeit.
Gott ist ein Fels, wer ihm vertraut,
Hat nicht auf leichten Sand gebaut.

2. Was helfen uns die schweren Sorgen?
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, dass wir alle Morgen
Beseufzen unser Ungemach?
Auch ein sonst leicht ertragnes Leid
Wird doppelt schwer durch Traurigkeit.

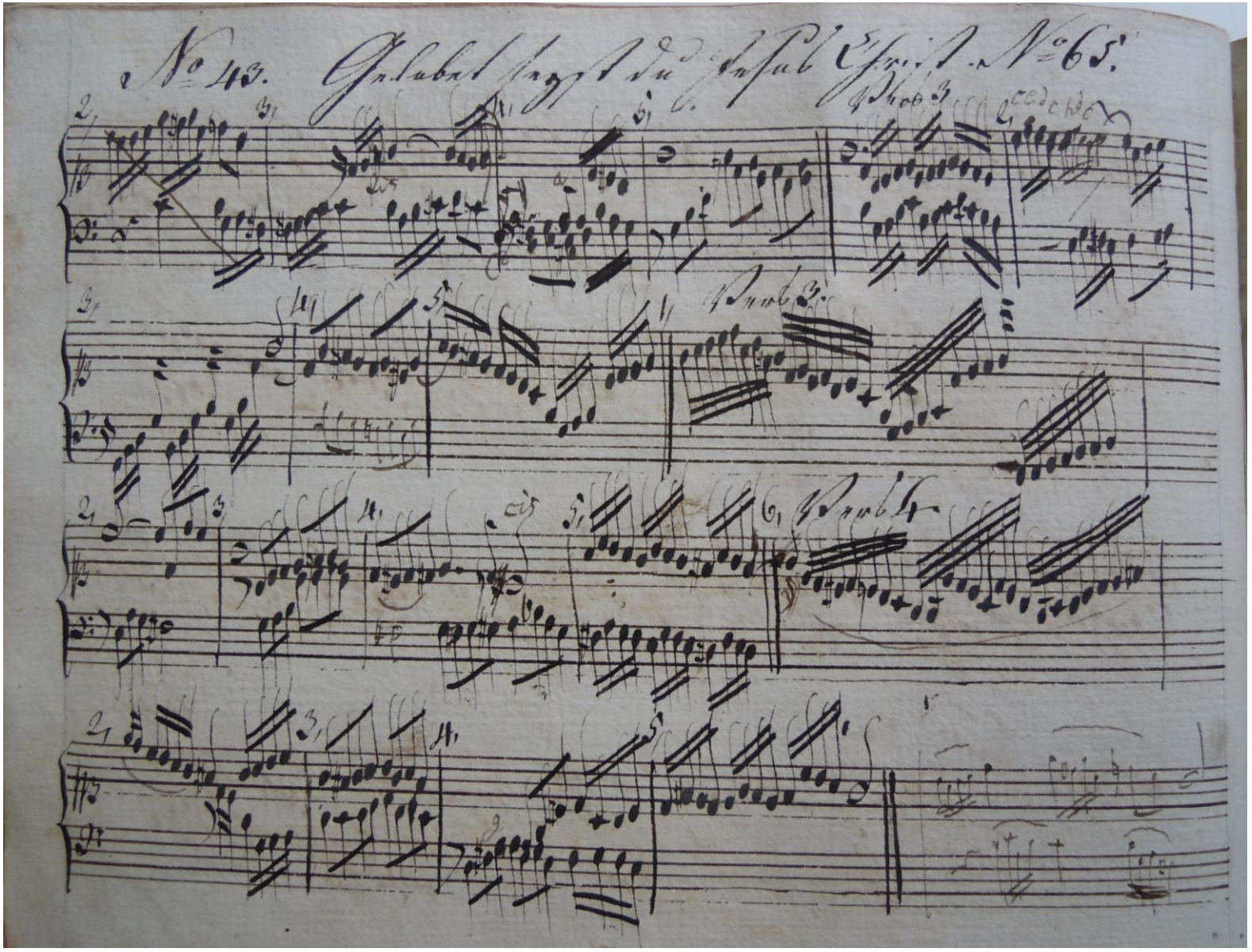
3. Erwartet mit Geduld und Stille
Das Ende seines Wegs und wisst,
Dass er allwissend, dass sein Wille
So weis' als gut und gnädig ist.
Er hat zu Kindern uns erwählt
Und sieht, als Vater, was uns fehlt.

4. Zu Freud und Schmerz wählt Gott die Stunden,
Weiß wohl, wann beides nützlich sei;
Und hat er uns bewährt erfunden,
Geduldig, ohne Heuchelei,
O dann, und scheint er noch so weit,
Ist er schon da, hilft und erfreut.

5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
Dass du von Gott vergessen seist
Und dass er den nur lieb' und schütze,
Den alle Welt hier glücklich preist;
Die Folgezeit verändert viel
Und setzet jeglichem sein Ziel.

6. Dem Gott der Niedern und der Großen
Ist's leicht, Verlassnen beizustehn;
Die Hohen in den Staub zu stoßen
Und die Geringen zu erhöh'n;
Ein Wort von ihm; so wird sogleich
Wer reich war arm, der Arme reich.

7. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Erfülle deine Pflicht getreu
Und trau des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn wer nur seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verlässt er nicht.



Gerhard Hinrich Schütte:

Zeilenzwischenspiele zu „Gelobet seist du, Jesus Christ“

Nr. 43 des Oldenburgischen Choralbuchs

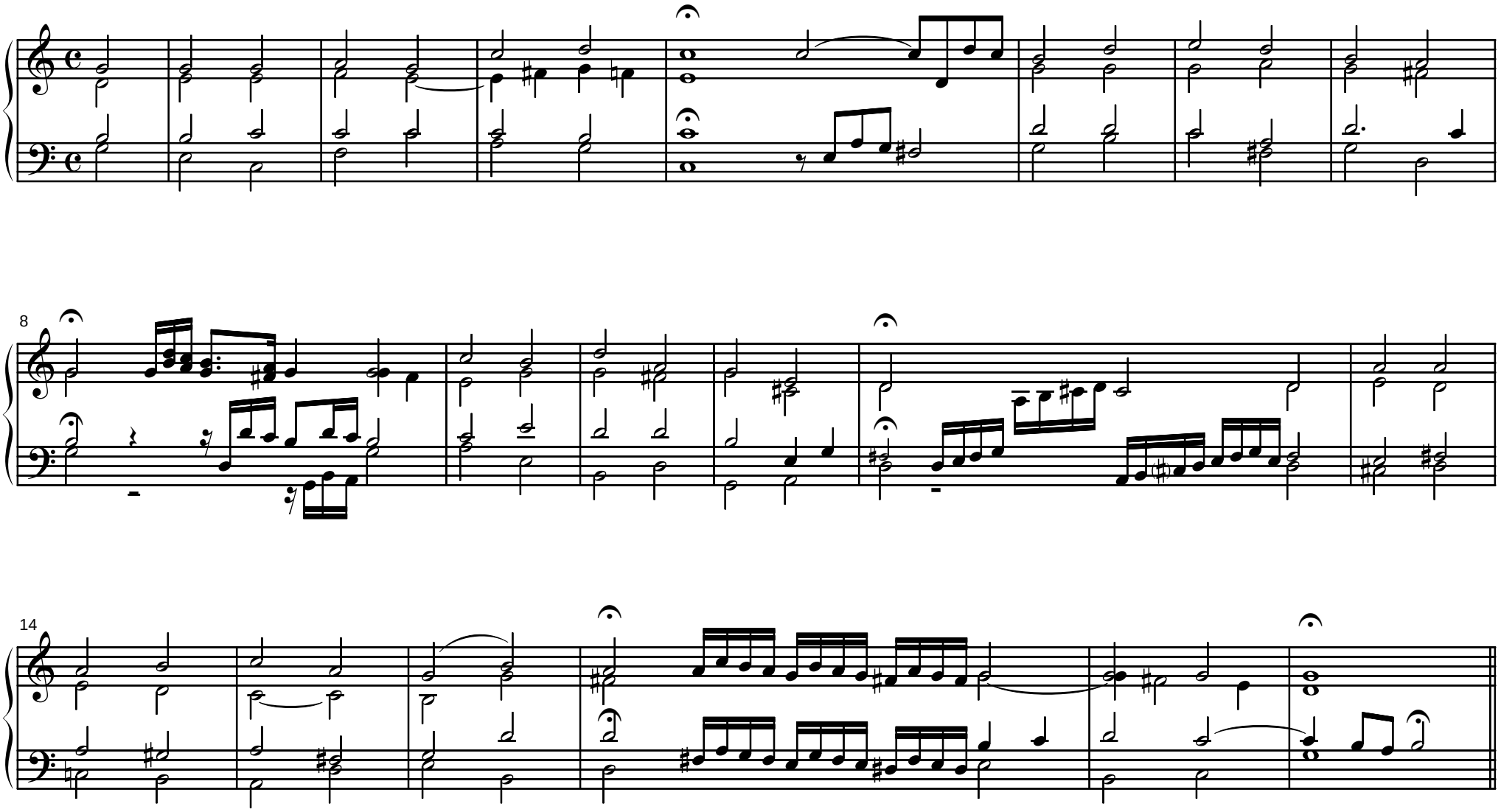
Zu Nr. 65 des Gesangbuches (Text: „Preis ihm! er schuf und er erhält“)

Korrekturen (Tonbuchstaben, Musik): Carl Meineke

Mit freundlicher Genehmigung: Landesbibliothek Oldenburg

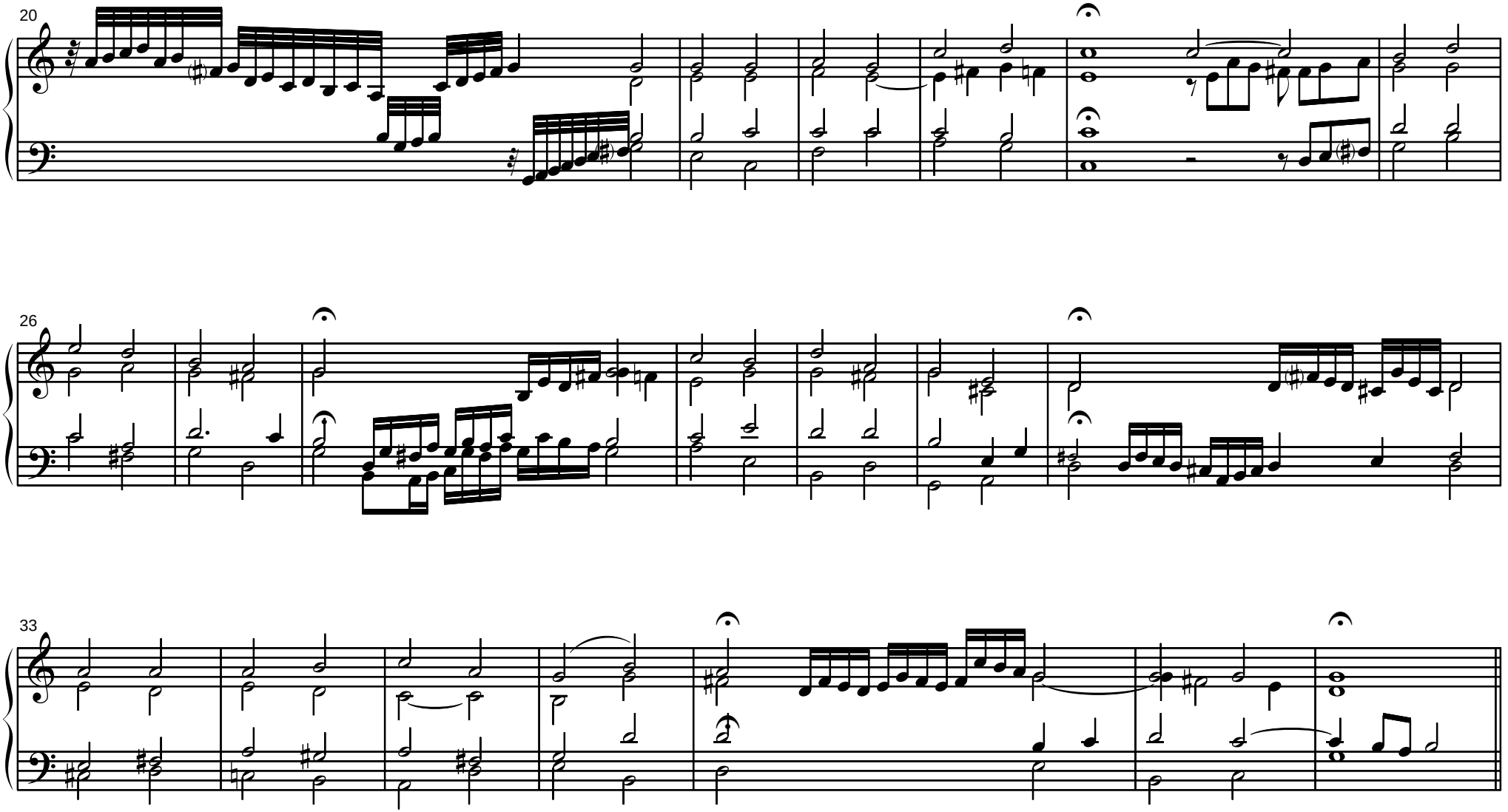
Gelobet seist du, Jesu Christ

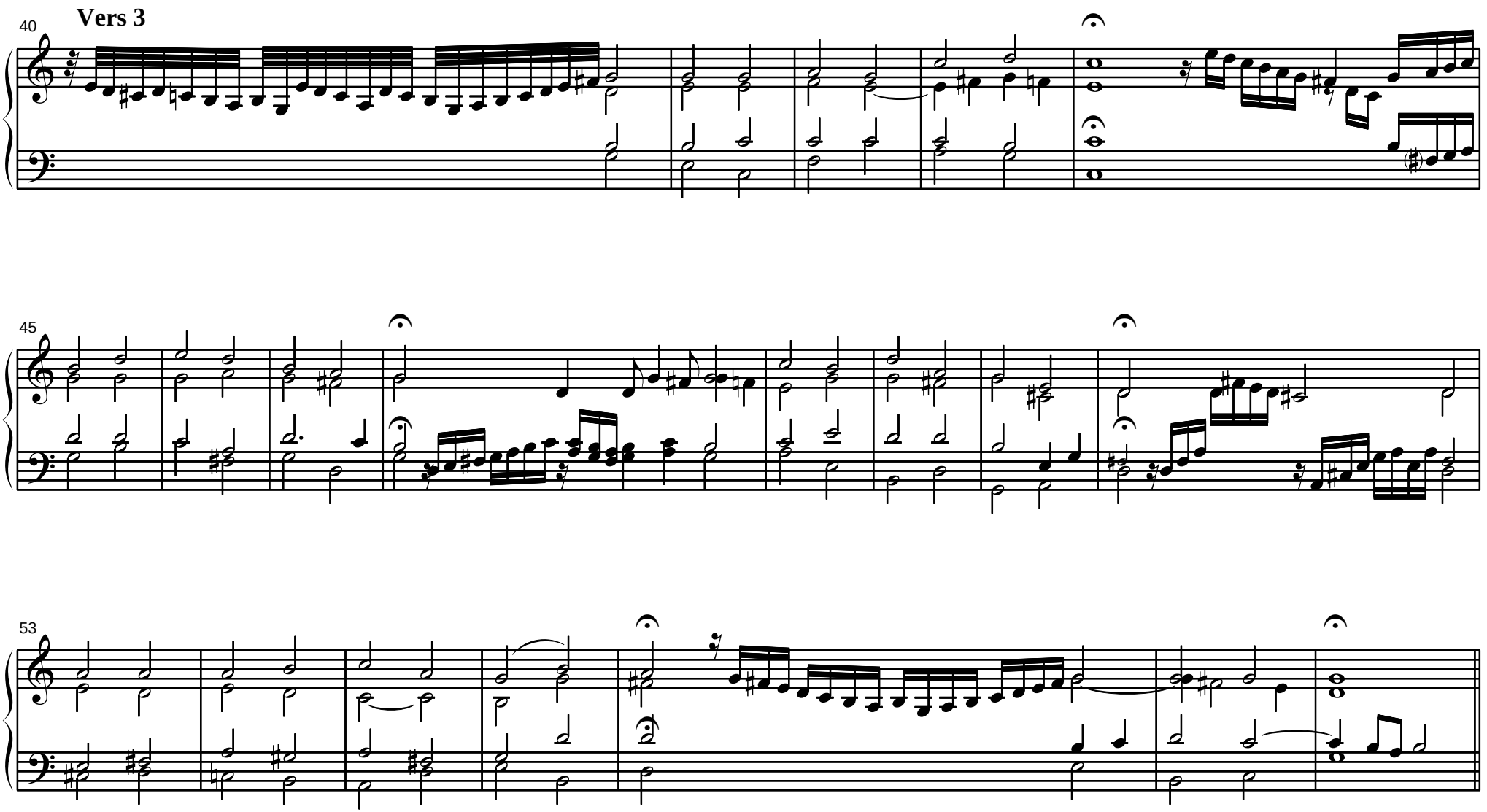
Vers 1

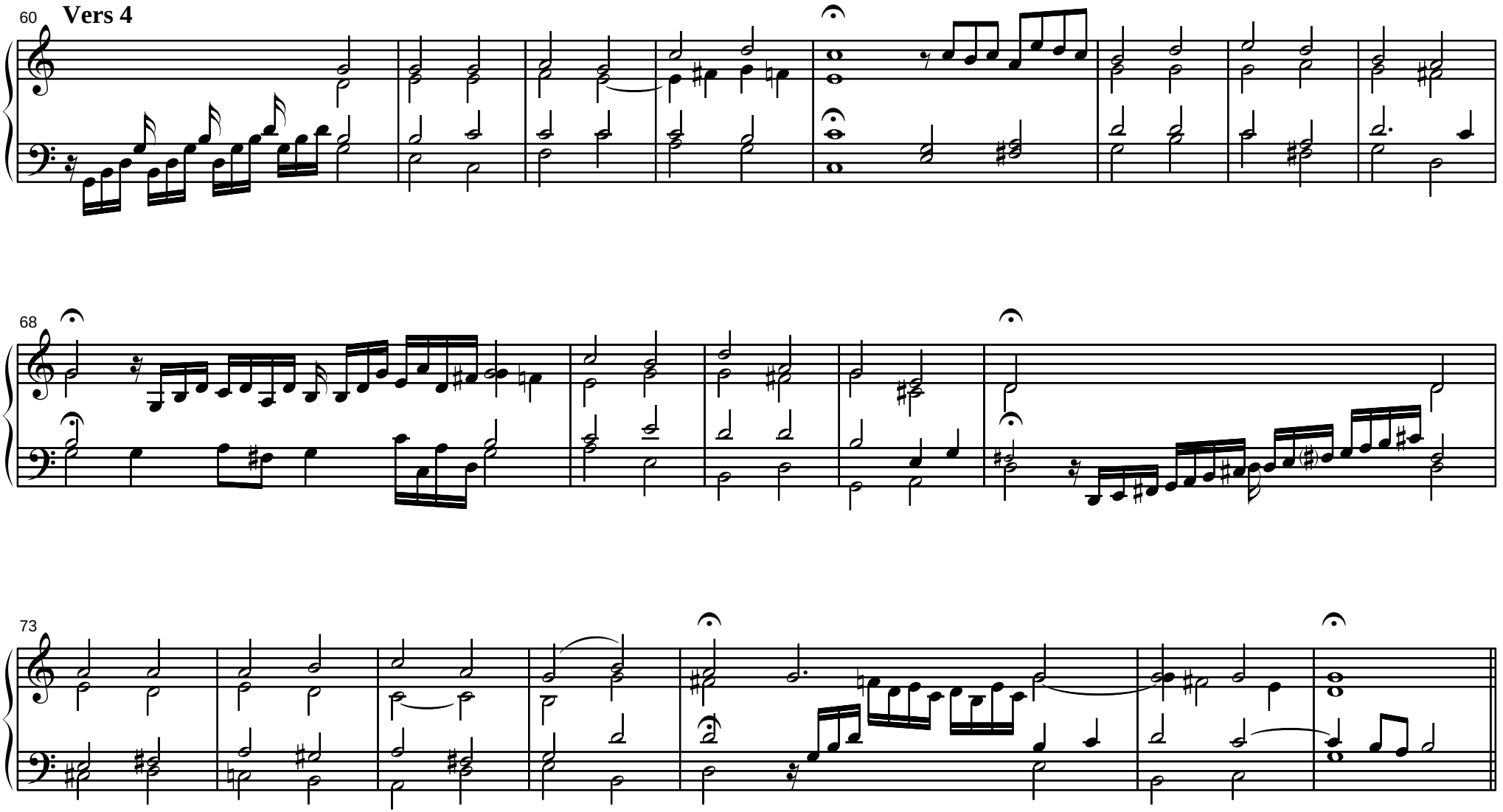


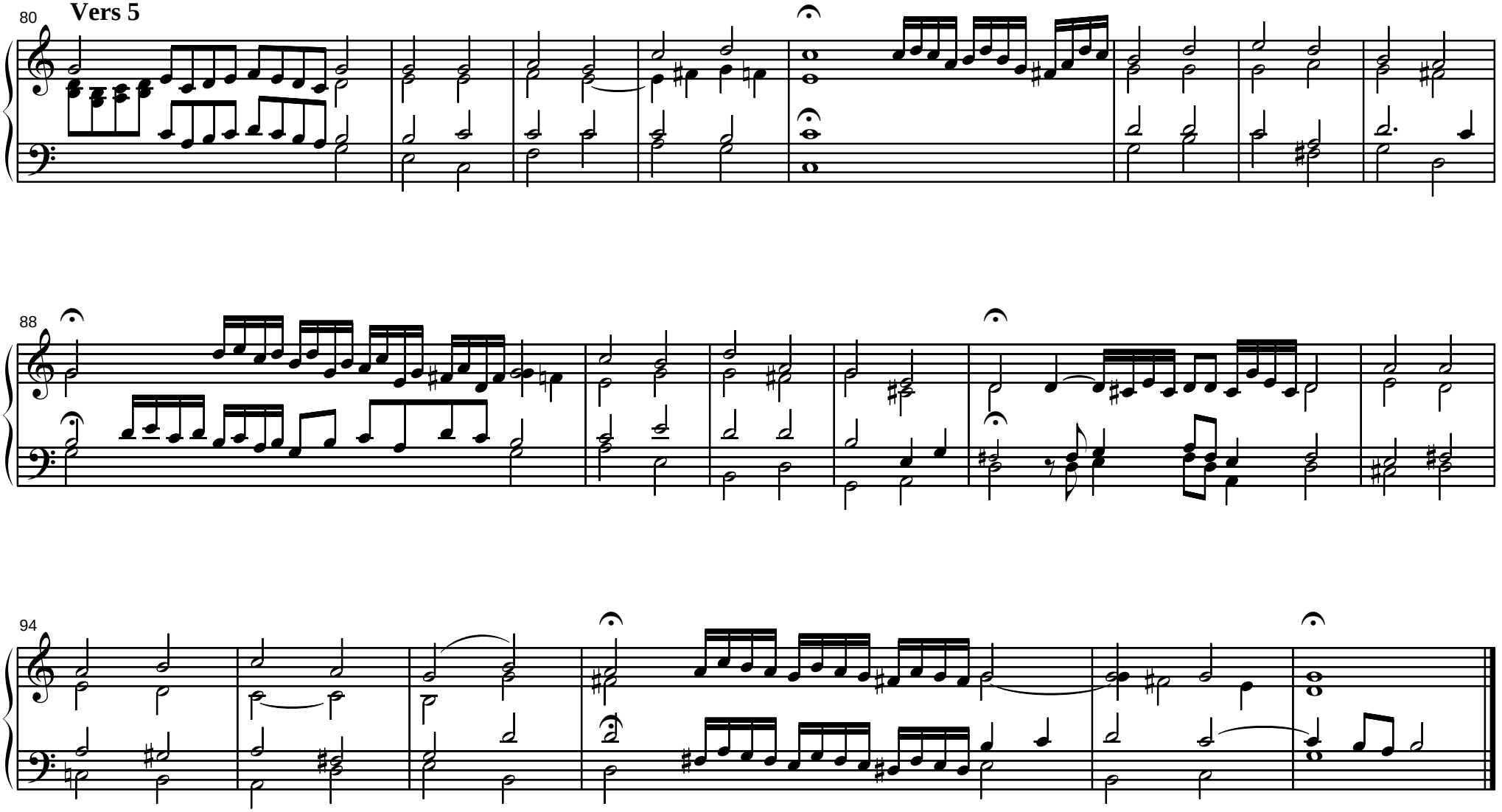
© Konrad Küster 2014

Vers 2

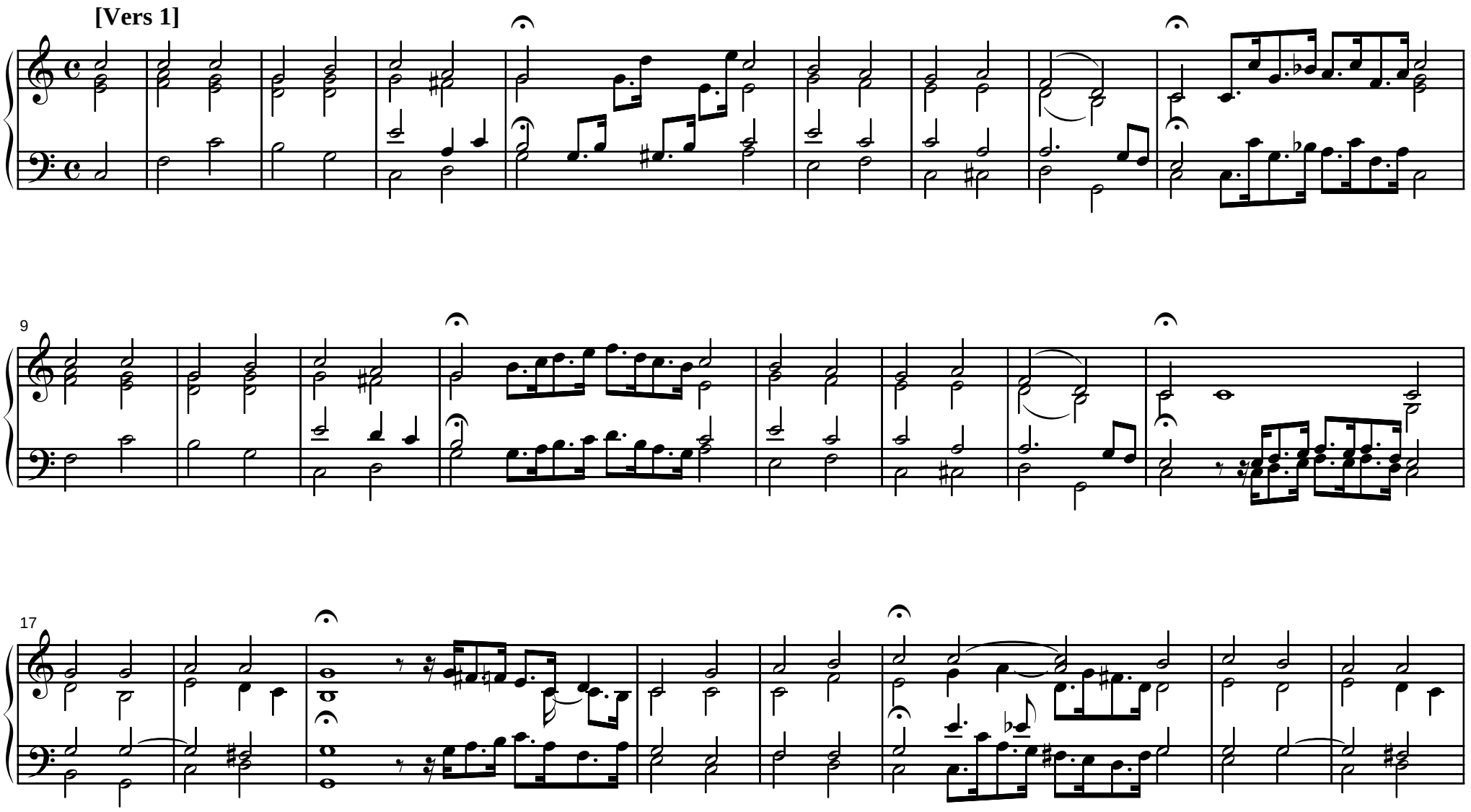



Vers 3
40
45
53

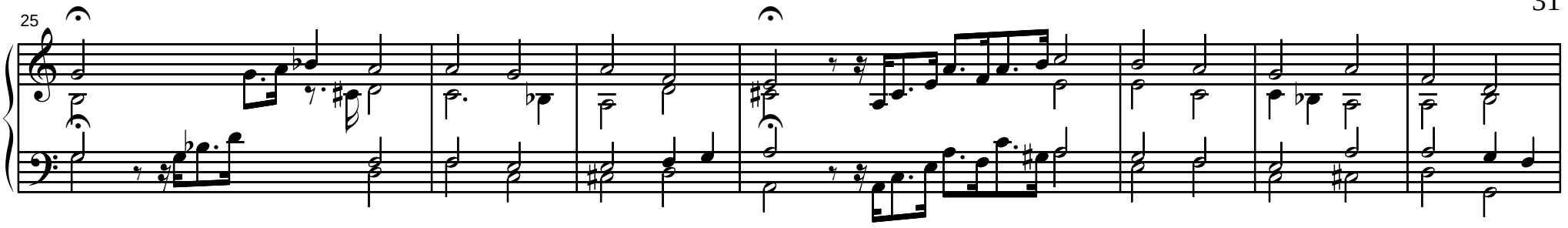

60
Vers 4
68
73


80
Vers 5
88
94

Ein feste Burg ist unser Gott

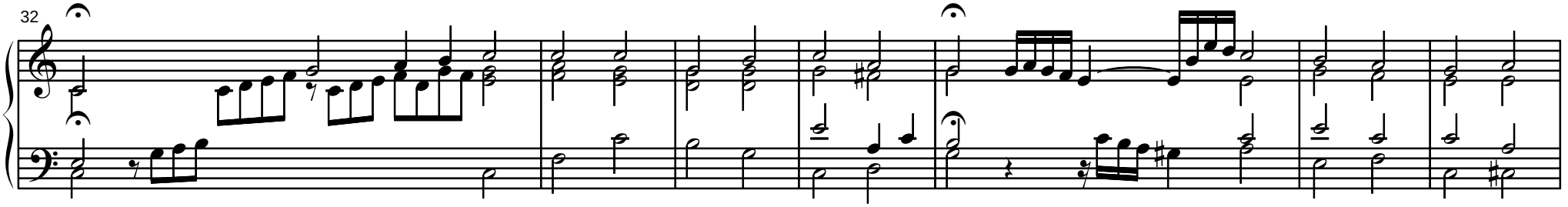


25

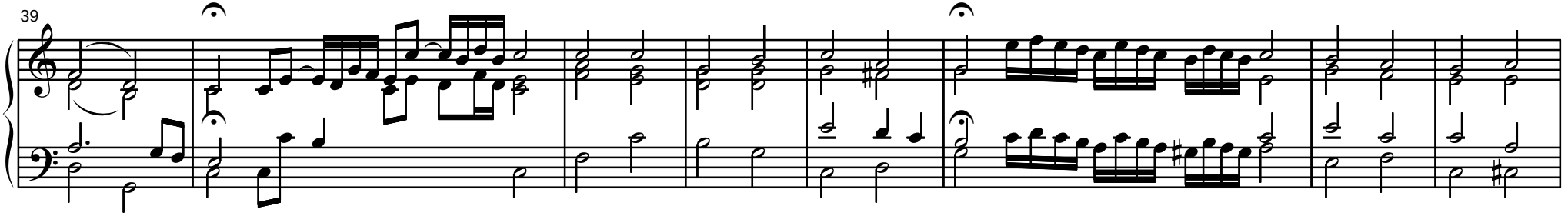


Vers 2

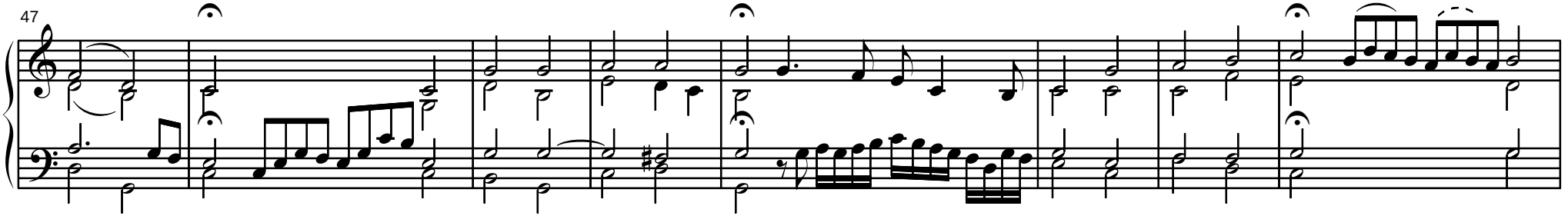
32



39



47



55

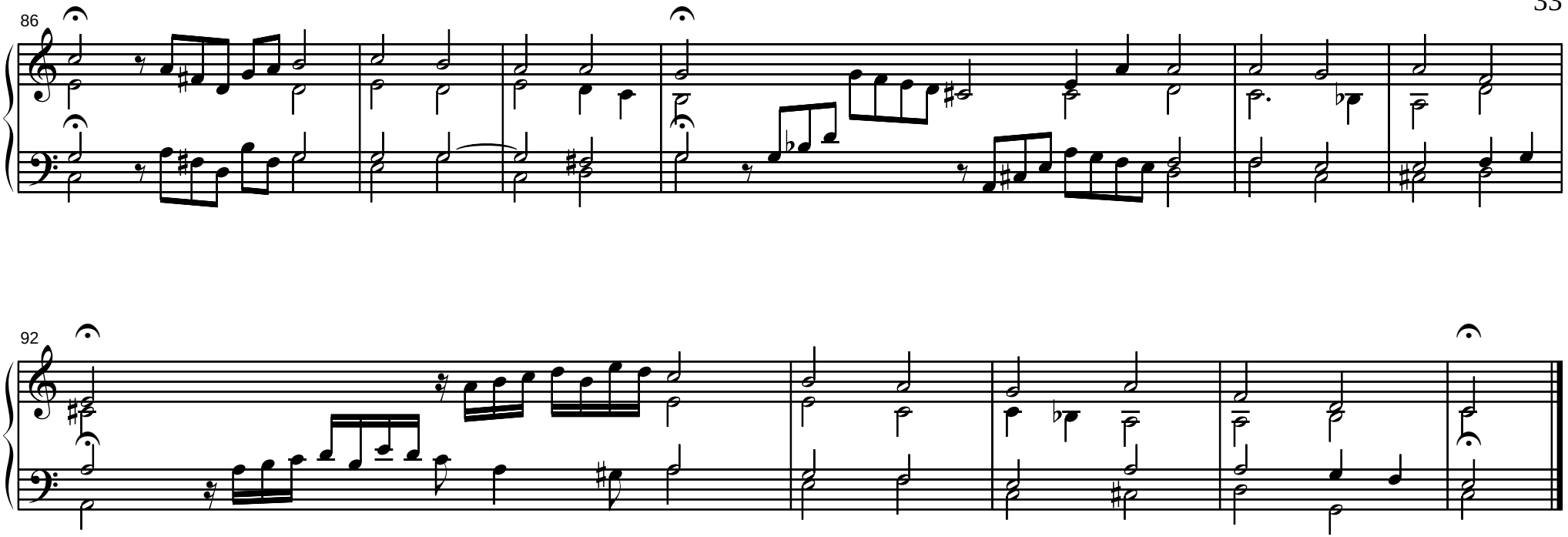
63

Vers 3

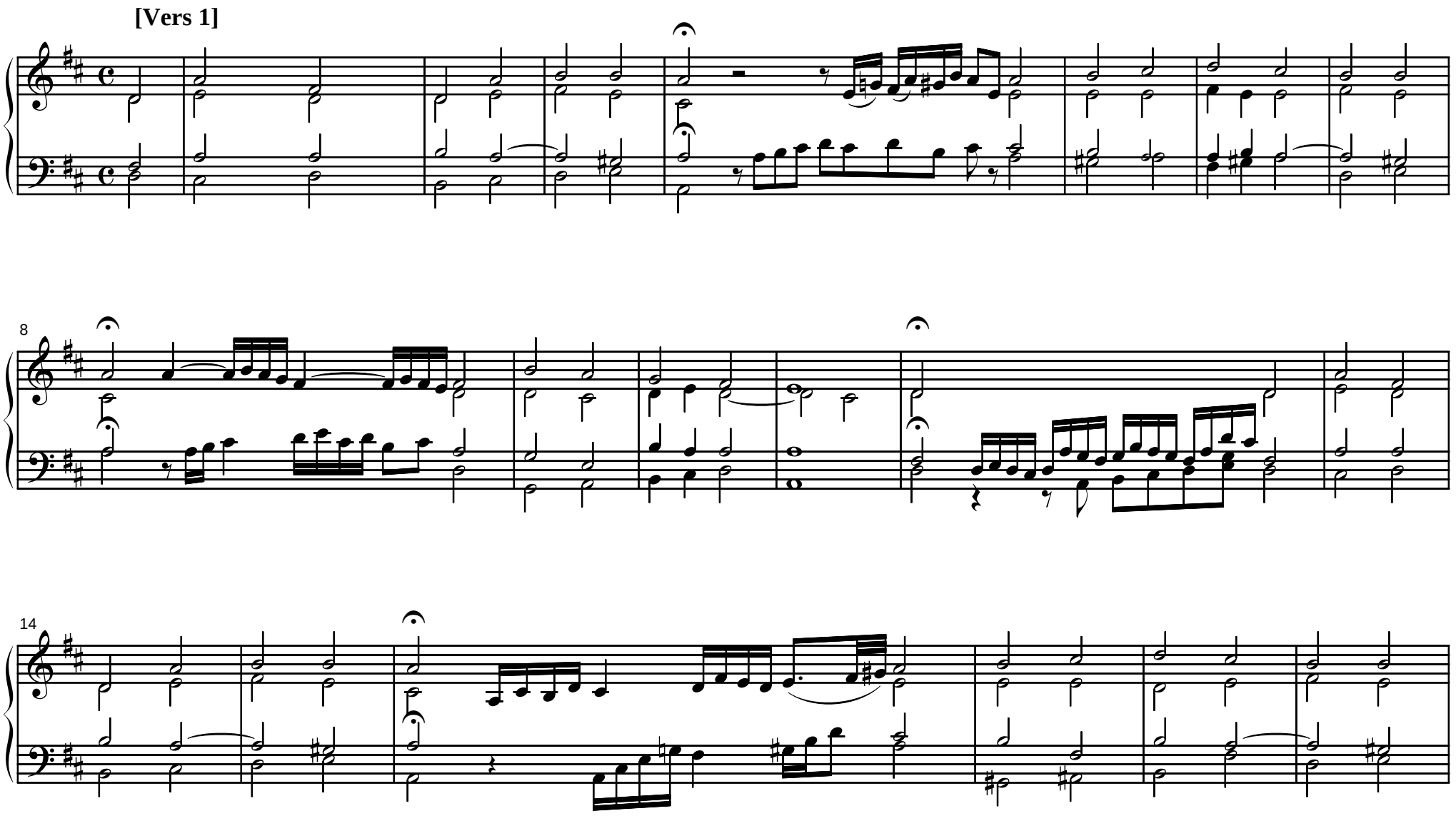
71

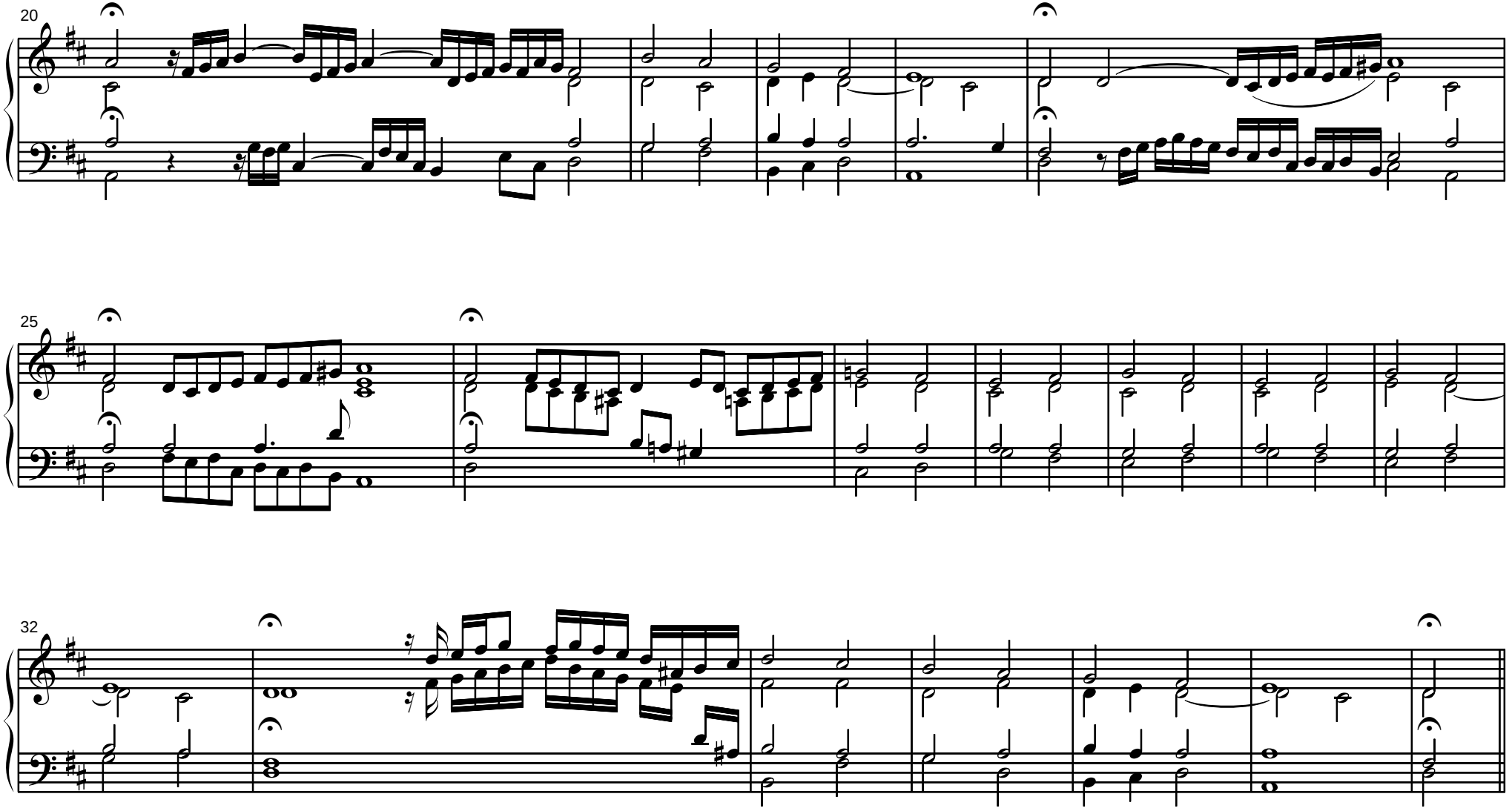
79

tr

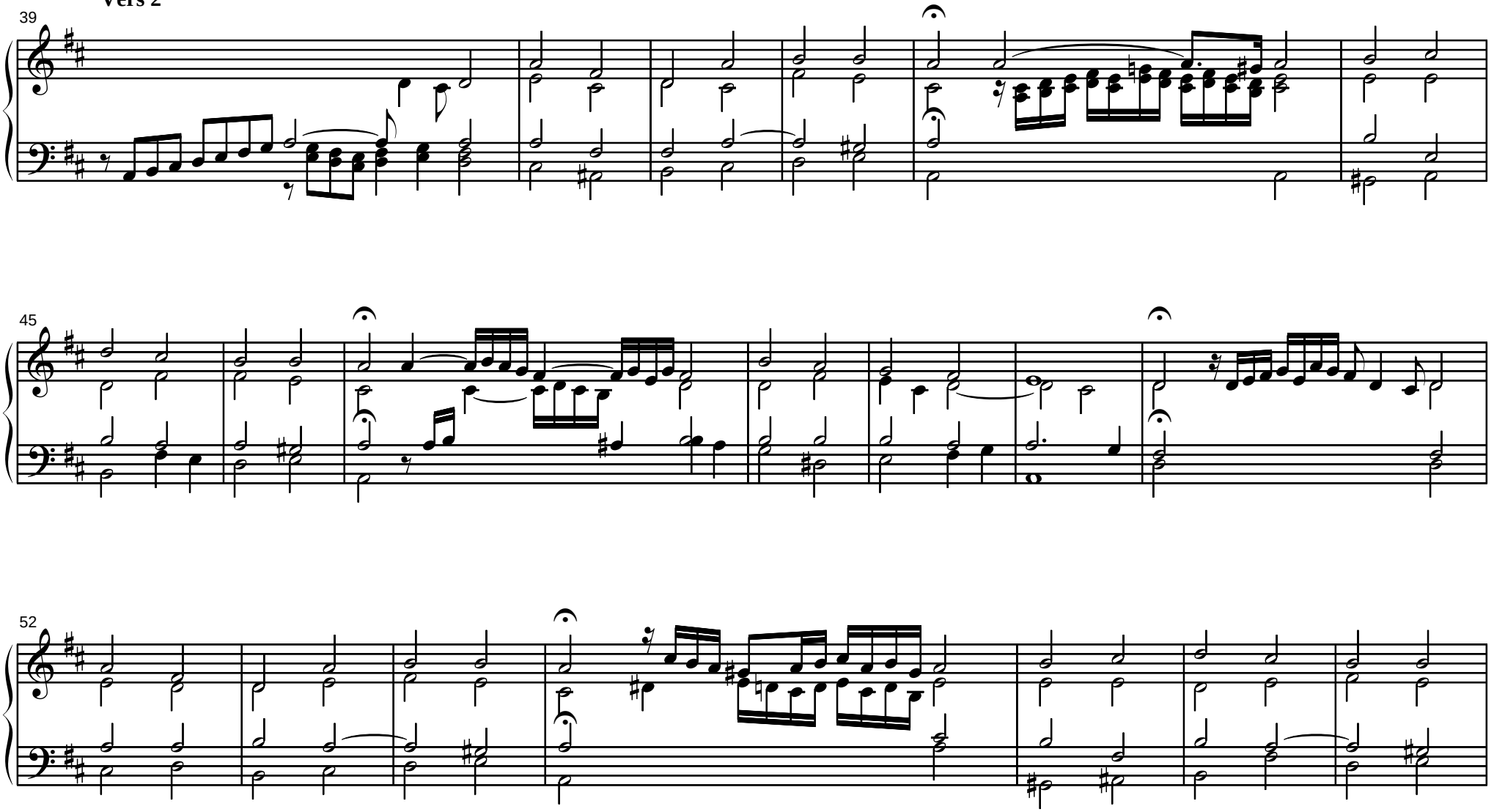

86
92

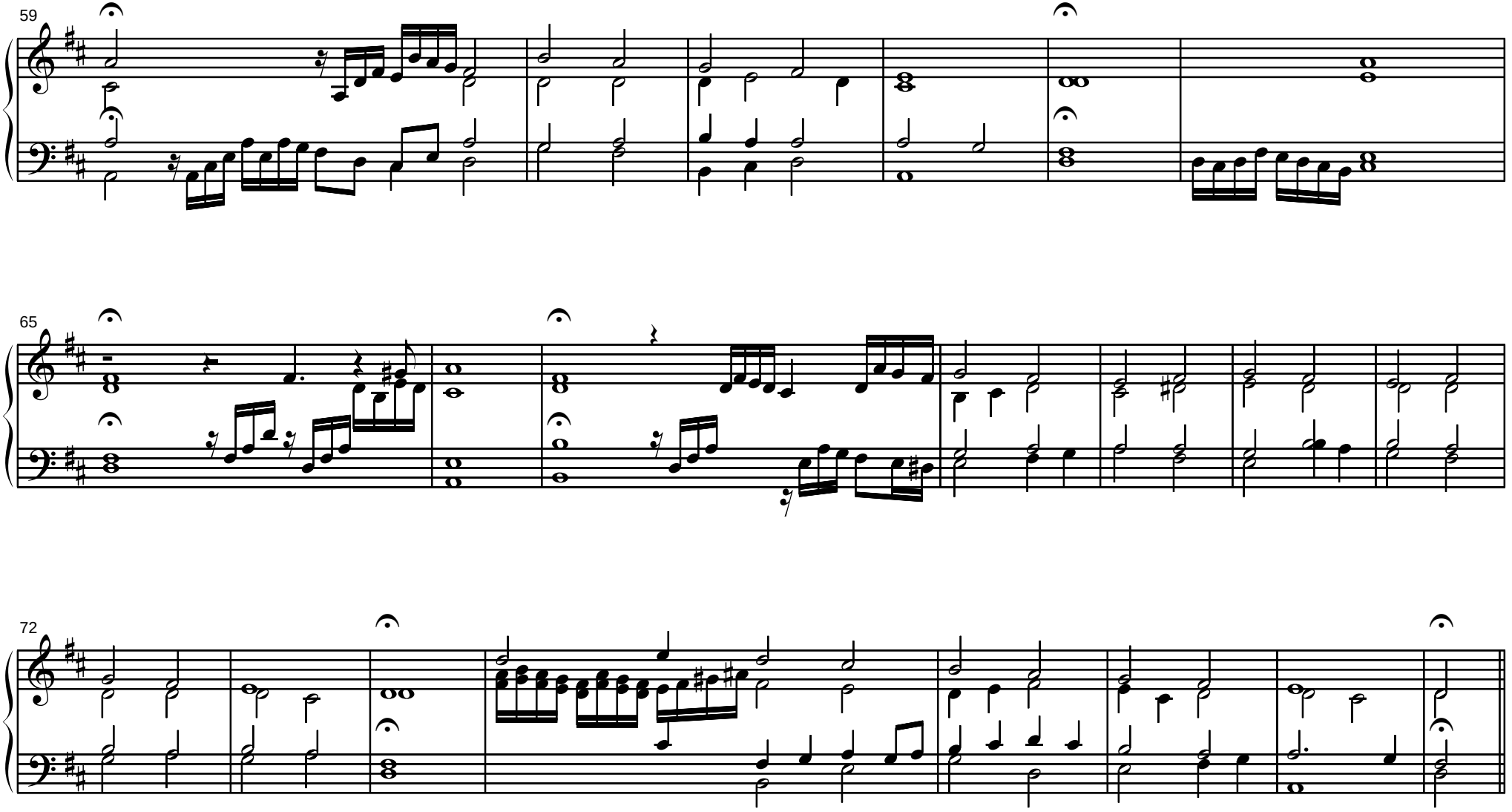
Wie schön leucht't uns der Morgenstern



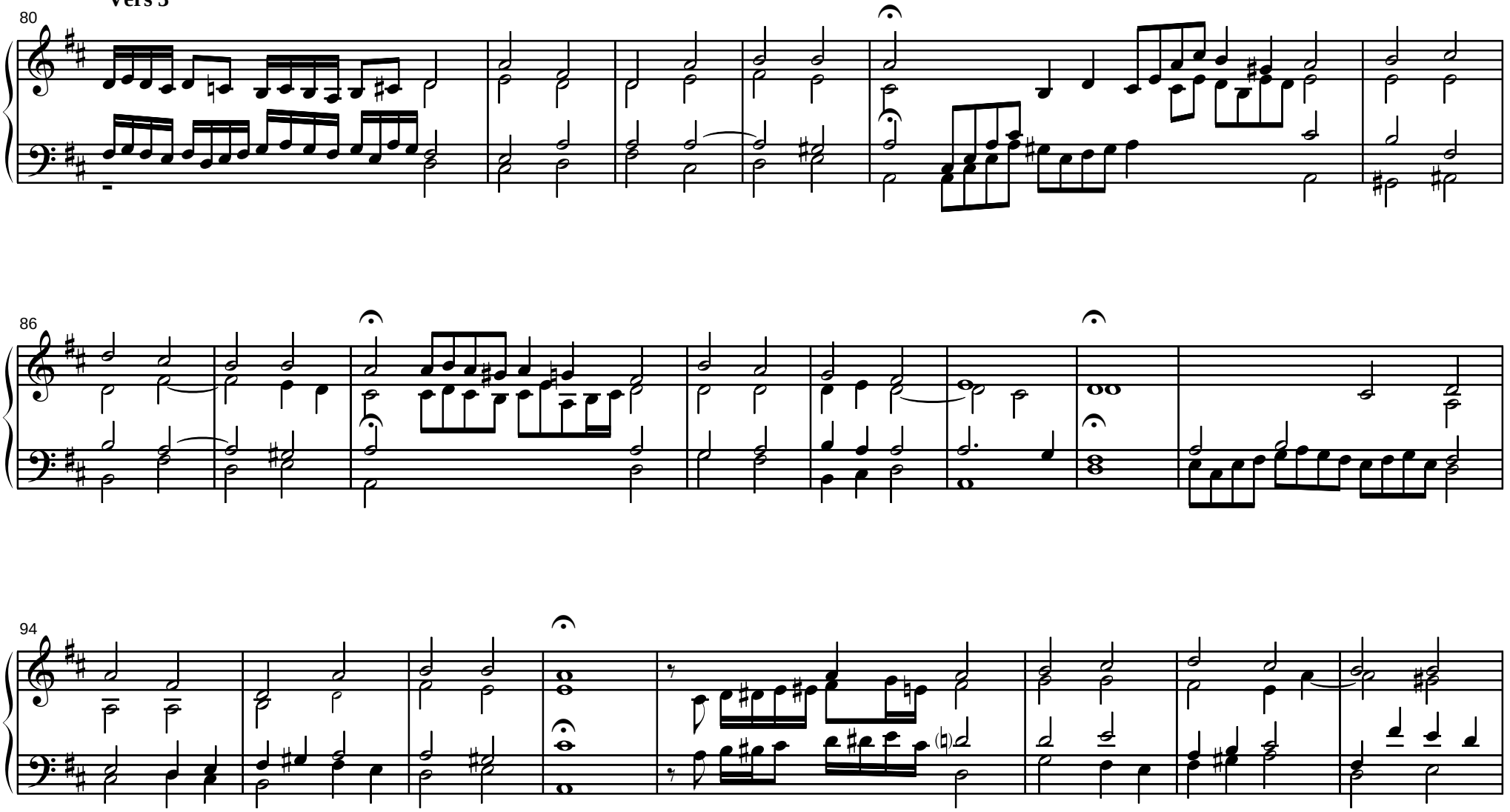

20
25
32

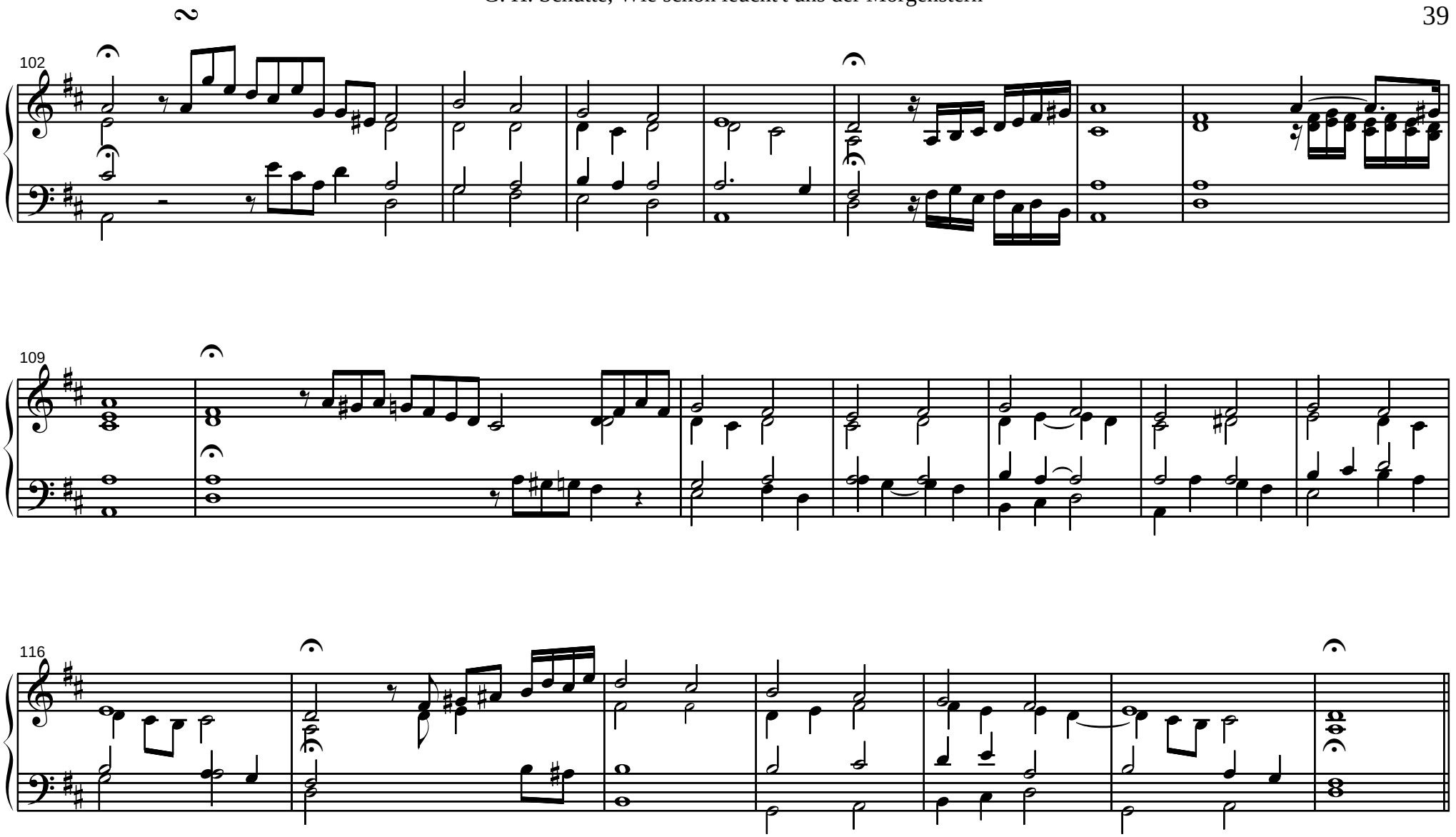
Vers 2



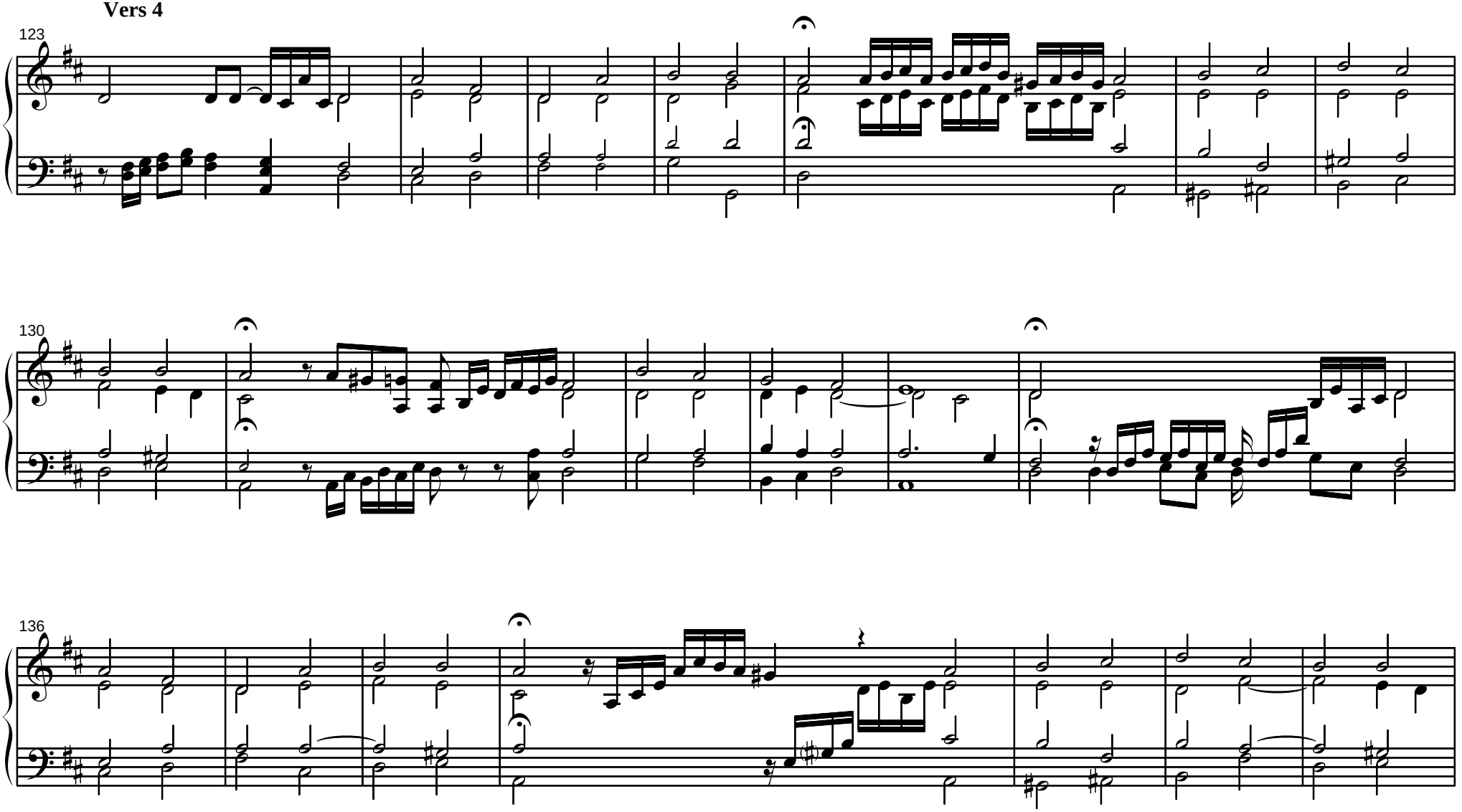

59
65
72

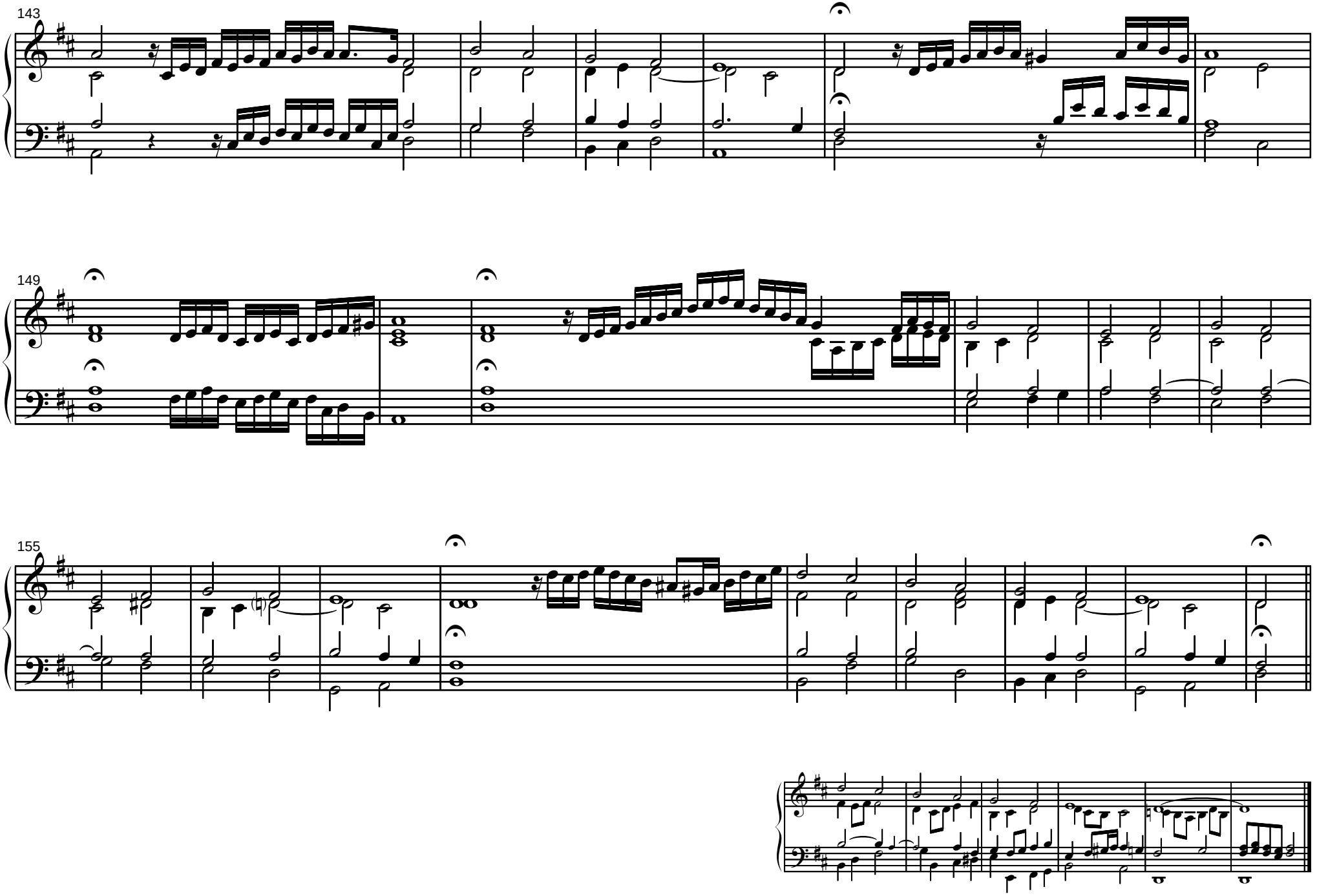
Vers 3

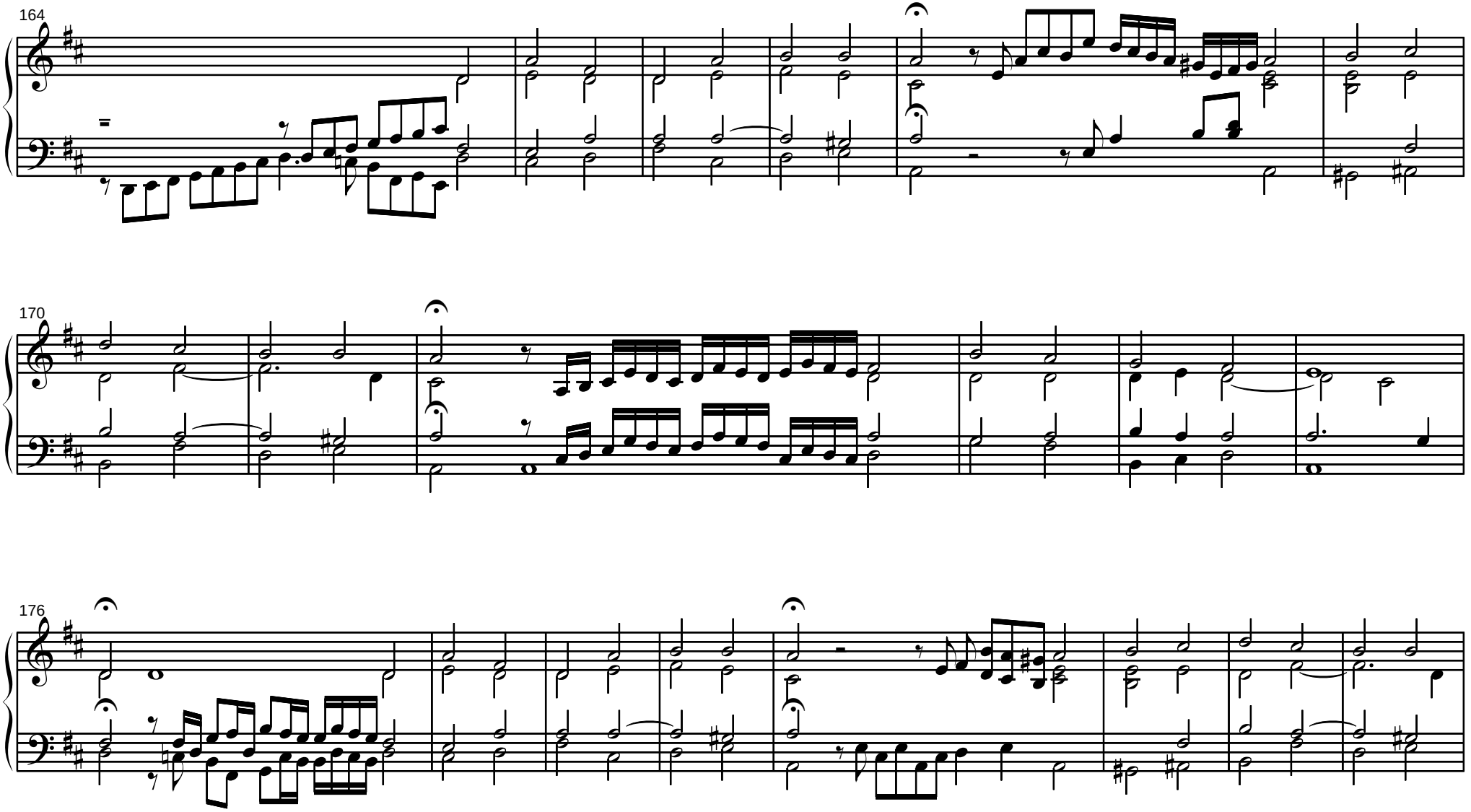


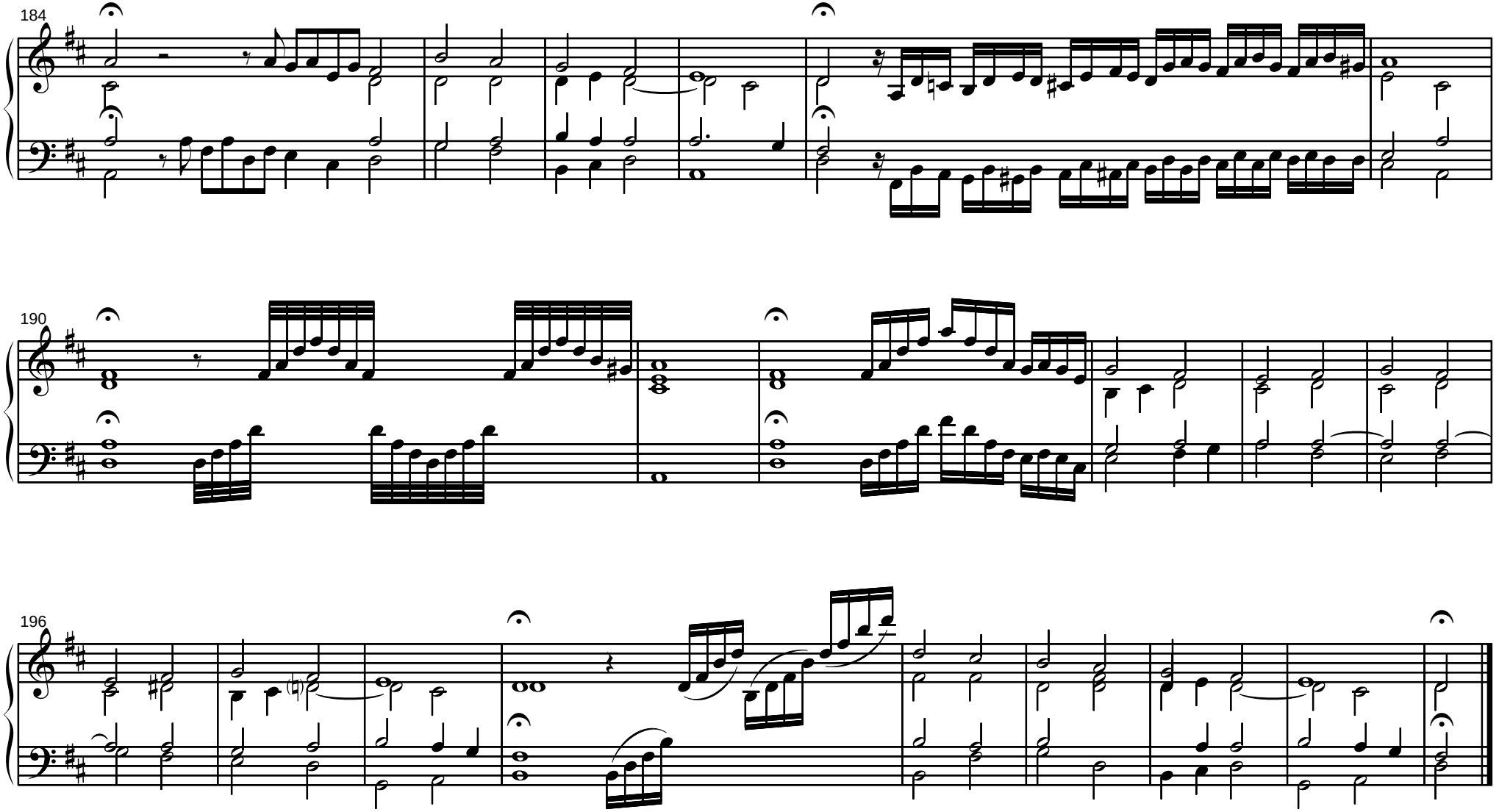

2
102
109
116

Vers 4

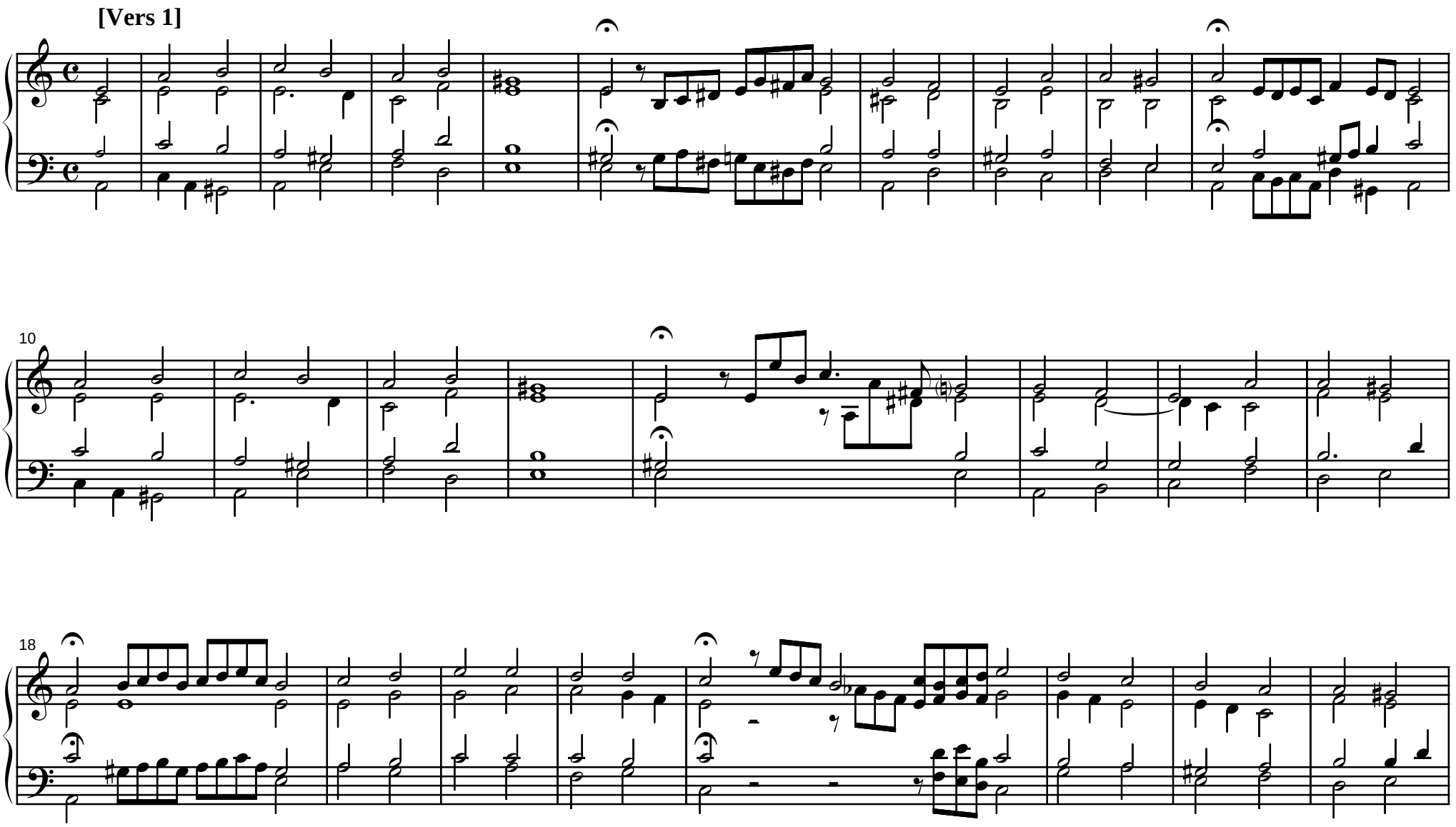


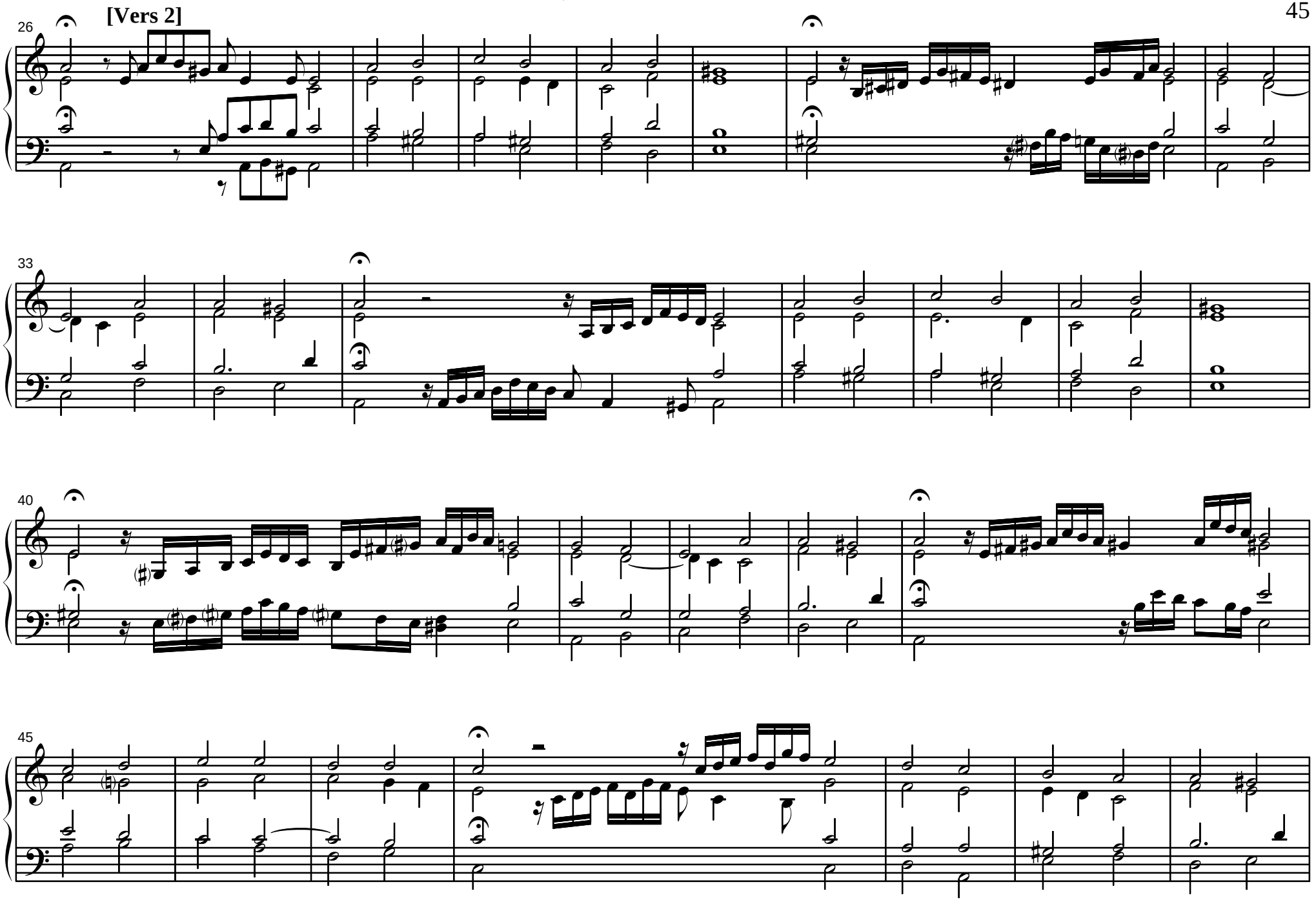

143
149
155


164
170
176

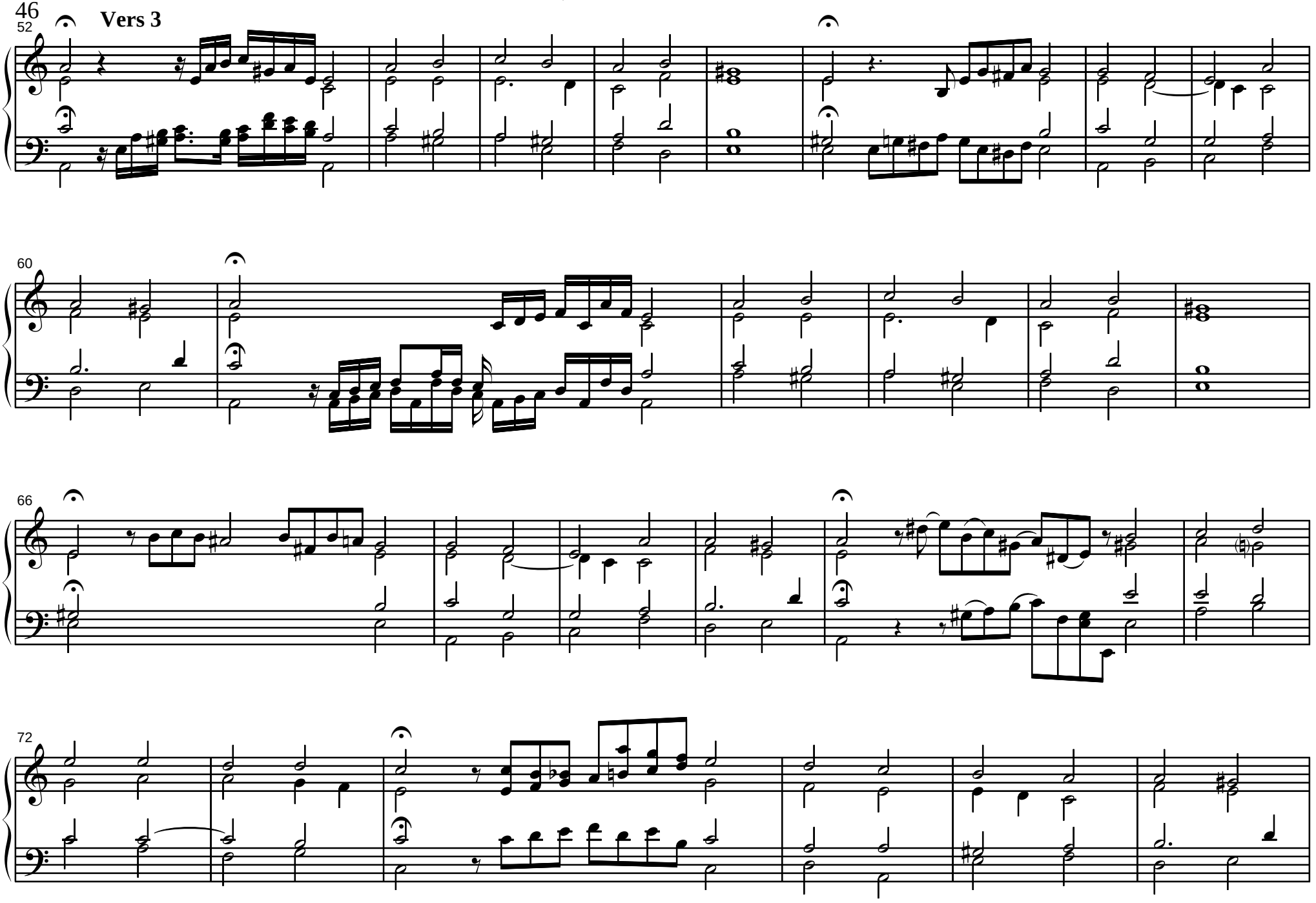

184
190
196

Wer nur den lieben Gott lässt walten




[Vers 2]
26
33
40
45

52 **Vers 3**

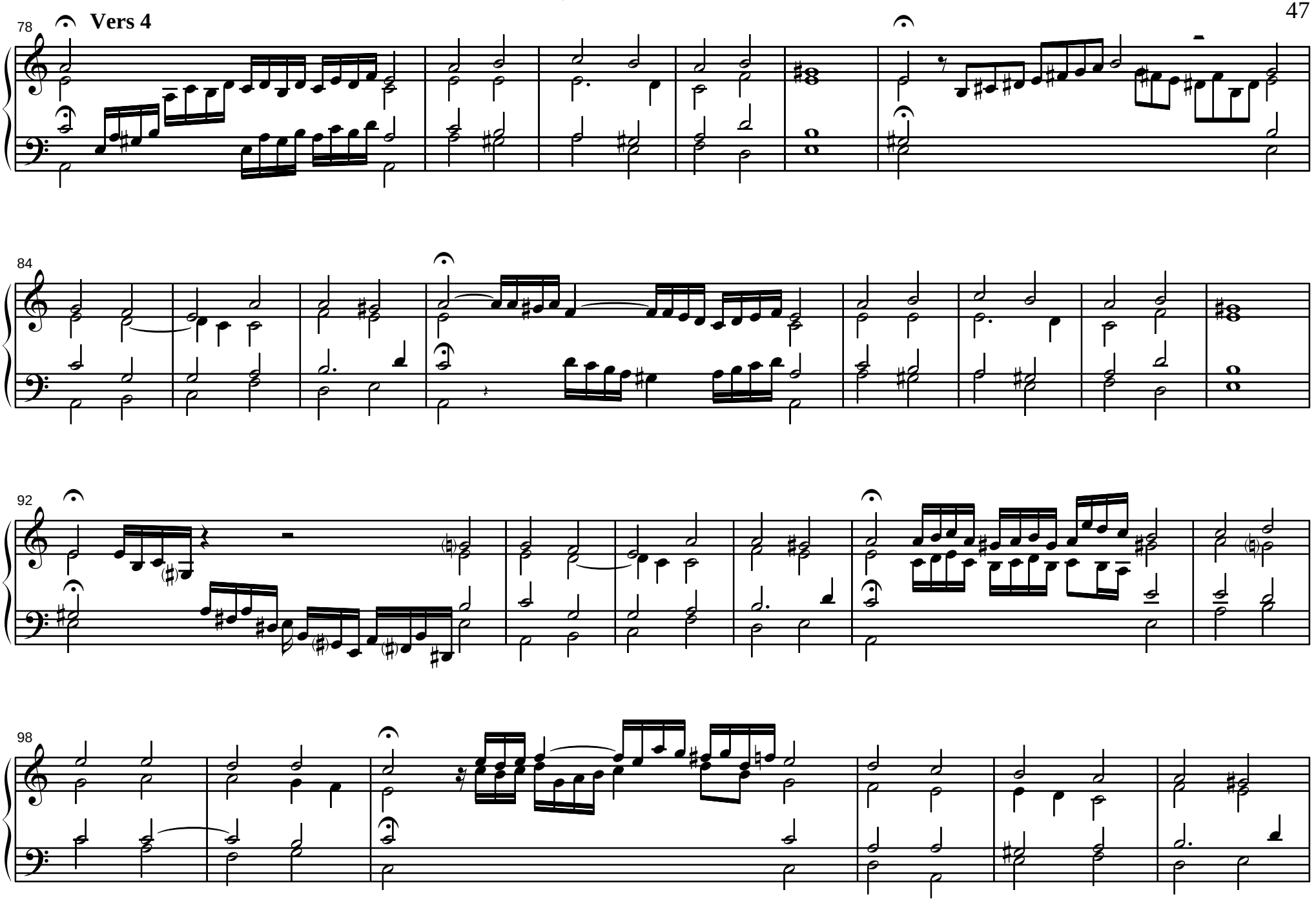


78 **Vers 4**

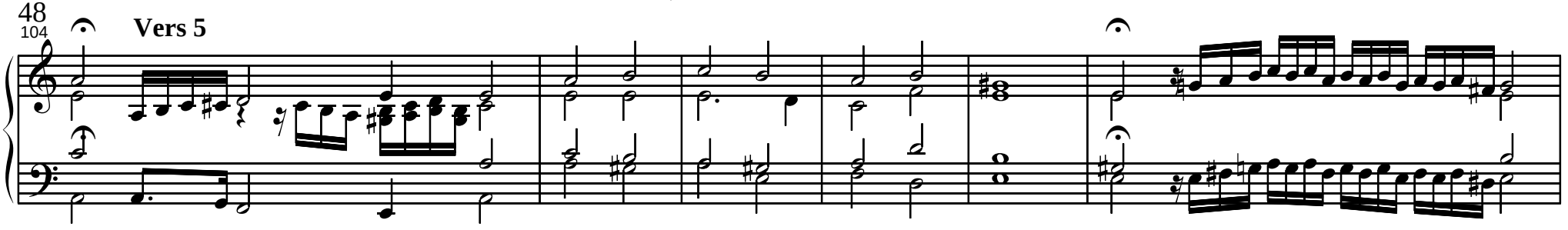
84

92

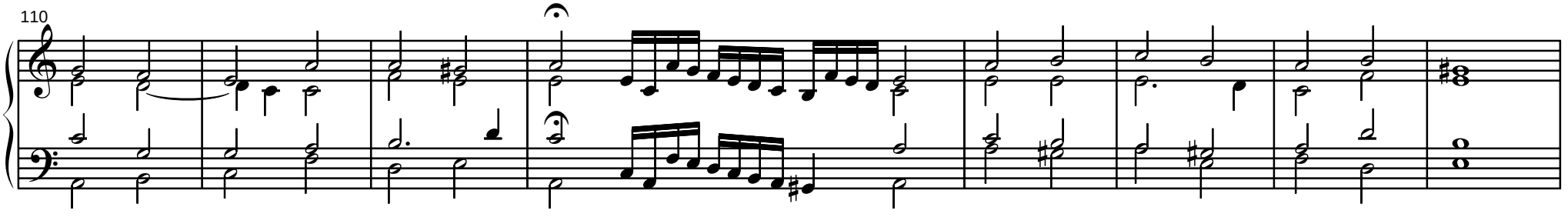
98



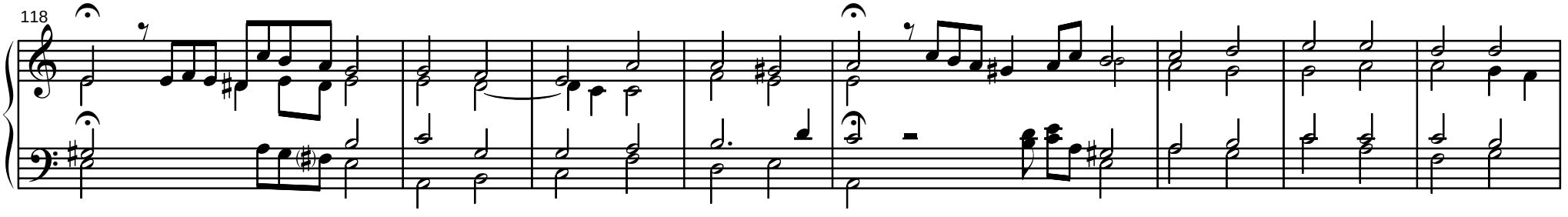
104 **Vers 5**



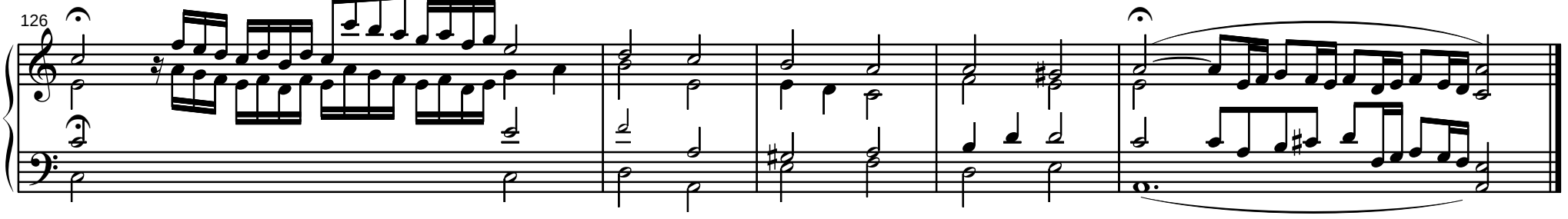
110



118



126



Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflösezeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflösezeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflösezeichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.