

# Johann Adam Reincken – ein Wildeshauser Bürger?!

von Werner Stommel

Sehr geehrte Damen und Herren,

mit diesem Vortrag<sup>1</sup> möchte ich für Sie der Frage nachgehen, welche biographischen Beziehungen der Barockkomponist *Johann Adam Reincken* zu unserer Stadt Wildeshausen hat. Ferner möchte ich Ihnen die Person bzw. Persönlichkeit dieses Komponisten anhand einiger Dokumente ein wenig näherbringen und schließlich im Hinblick auf das Konzert des Kulturkreises Wildeshausen, das am 28. Februar 2009 mit dem Kölner Ensemble *CordArte* hier in diesem Saal stattfinden wird, einige Hinweise zum besseren Verständnis der in diesem Konzert vorgetragenen Komposition Reinckens geben.

## Biographische Beziehungen zu Wildeshausen

1. Der deutsche Musikforscher *Hans Joachim Moser* bezeichnet *Reincken* in seiner Monographie über *Dietrich Buxtehude* als Elsässer: „Der alte Meister [*Buxtehude*] starb am 9. Mai 1707 in Lübeck und wurde eine Woche danach in der Mariengruft beigesetzt. Wie hoch er bei den besten Fachgenossen im Kurs gestanden, geht eindrucksvoll daraus hervor, daß der berühmte Elsässer Johann Reinken, als er hundertjährig in Hamburg starb, neben Buxtehude als dem einzig Würdigen begraben werden wollte, was auch geschehen ist.“<sup>2</sup>

2. Im *Riemann Musik Lexikon* steht: „Reinken, Jan Adams (Reincken), \*27.4.1623 zu Wildeshausen (Oldenburg), † 24.11.1722 zu Hamburg; deutscher Organist und Komponist, dessen Vater, Adam Reinken, 1637 mit der Familie nach Deventer (Holland) auswanderte, wo an der Kathedrale im 16. Jh. bedeutende Organisten wirkten, unter anderen der Großvater Sweelincks.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gehalten am 19.02.2009 im Rahmen der Vortragsreihe des Bürger- und Geschichtsvereins Wildeshausen e. V. im Historischen Rathaussaal Wildeshausen

<sup>2</sup> Hans Joachim Moser: *Dietrich Buxtehude*, Berlin 1957, hier Reprint Berlin 2007, S. 18

<sup>3</sup> Wilibald Gurlitt [Hrsg.]: *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil L-Z, 12. völlig Neubearb. Aufl. Mainz 1961, S. 486

3. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ist zu lesen: „**Reincken**, Reinken, Reinkinck, Reincke, Reinike, Johann Adam, Jan Adam(z), Jean Adam

get. 10. Dez. 1643 in Deventer (Niederlande) [und das heißt nach Lage der Dinge wohl auch geboren], † 24. Nov. 1722 in Hamburg, Organist und Komponist.“<sup>4</sup>

4. An dieser Stelle möchte ich die Online-Enzyklopädie *Wikipedia* zitieren. *Wikipedia* ist zwar keine wissenschaftlich zuverlässige Quelle, wird aber heute von vielen Menschen zur Erstinformation genutzt und ist oft auch durchaus hilfreich. „Reinckens Familie siedelte sich im Jahre 1637 in Deventer in den Niederlanden an. Das von Johann Mattheson überlieferte Geburtsdatum von 1623 und der Geburtsort Wildeshausen werden durch den Taufeintrag von 1643 in Deventer widerlegt.“<sup>5</sup>

5. Das Ensemble *CordArte* schickte mir für unser Konzert am 28. Februar einen Programmtext. Darin heißt es: „Vom Hamburger Katharinenorganisten Reincken nahm man allerdings bis vor kurzem noch an, er sei zwanzig Jahre früher geboren und wäre deshalb als nahezu Hundertjähriger Johann Sebastian Bach mit lobenden Worten entgegen getreten, als der sich 1720 mit einer improvisierten Choralphantasie für das Amt des Hamburger Jacobi-Organisten empfahl.“<sup>6</sup>

Zunächst einmal fasse ich den bisherigen Befund für Sie zusammen: *Moser* (1957) hält *Reincken* für einen Elsässer, das *Riemann Musik Lexikon* (1961) geht davon aus, daß *Reincken* hier in Wildeshausen geboren wurde, und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2005) verlegt ebenso wie *Wikipedia* *Reinckens* Geburt nach Deventer in den Niederlanden. Zumindest indirekt steht es so auch im Programmtext von *CordArte*.

Wie kommt es zu diesen Schwierigkeiten bei der Bestimmung von *Reinckens* Geburtsort? Nun, die Wildeshauser Kirchenbücher dieser Zeit sind nicht oder nicht mehr vorhanden, also läßt sich der mutmaßliche Geburtsort Wildeshausen nur noch indirekt erschließen oder ausschließen. Was sich aber quellenmäßig durch einen Eintrag im Bürgerbuch von Deventer belegen läßt, ist die Einbürgerung von *Reinckens* Vater am 12. August 1637 in Deventer. (Bild 1) Dieser Eintrag

---

<sup>4</sup> Ulf Grapenthin, Reincken, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, 2., neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Personenteil 13, Stuttgart, Weimar u.a., Mai 2005, Sp. 1506

<sup>5</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Adam\\_Reincken](http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Adam_Reincken) 03.02.2009

<sup>6</sup> Bernd Heyder, Programmtext, E-Mail vom 27.04.2008

enthält den Zusatz „van Wilshuisen“. Der französische Musikforscher *André Pirró*, auf den sich *Moser* augenscheinlich bezog, ordnete 1935 diesen Eintrag aus dem Bürgerbuch dem Ort Wilshausen im Elsaß zu. Es mag banal klingen, aber wahrscheinlich hat *Pirró* als Franzose Wildeshausen (Oldenburg) einfach nicht gekannt und ist so zu der Zuordnung gekommen. Auch sprachlich klingt Reincken nicht unbedingt nach einem elsässischen Namen. Selbst heute noch ist dieser Name in all seinen Varianten besonders häufig hier im Nordwesten Deutschlands anzutreffen, und schließlich existierte spätestens seit der Zeit der Hanse mit der Flämischen Straße von Lübeck über Hamburg, Bremen, Wildeshausen, Cloppenburg, Haselünne, Lingen und Deventer nach Brügge eine direkte Verbindung zwischen Deventer und dem hiesigen Wildeshausen. Nachweislich im 17. und 18. Jahrhundert gab es auf dieser Straße einen lebhaften Fernverkehr, der „vielen Wildeshauser Fuhrleuten Arbeit und Brot verschaffte.“<sup>7</sup> Die Familie *Reincken* war nicht die einzige, die sich, mutmaßlich wegen der Wirren des Dreißigjährigen Krieges, in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts von Wildeshausen aus auf den Weg nach Deventer machte.

Der Niederländer *J. J. N. Bruinenberg* war es dann, der 1957 den Vater *Reinckens* und damit auch seinen Sohn *Johann Adam* aufgrund des Bürgerbucheintrags und weiterer Indizien mit unserer Stadt in Verbindung brachte.<sup>8</sup> Hierauf dürften die Ausführungen im *Riemann Musik Lexikon* von 1961 zurückgehen. „Inzwischen [1999] kann die Familie Reincken tatsächlich zwischen 1526 und 1631 in Wildeshausen nachgewiesen werden.“<sup>9</sup> Es sind nämlich aus dieser Zeit noch Schützengildebücher mit Namenslisten erhalten, und im Jahre 1601 wurde ein *Adam Reincken* Gildemitglied.<sup>10</sup> Selbst bei vorsichtiger Auslegung der Quellenlage dürfte somit unstrittig sein, daß der Komponist *Johann Adam Reincken* eine wie auch immer geartete biographische Beziehung zu unserer Stadt hat. Deren Qualität muß aber noch genauer bestimmt werden.

Aus den hier vorgetragenen Sachverhalten ergibt sich nun, daß *Johann Adam Reinckens* Geburtsdatum von besonderem Interesse ist: Es geht schlicht um die Frage, ob er vor oder nach der Einbürgerung seines Vaters in Deventer geboren wurde, so daß man auf diese Weise eine Art Indizienbeweis führen könnte. Damit aber scheint die Frage zugunsten von Deventer entschieden, denn wie Sie eben gehört haben, fand *Ulf*

---

<sup>7</sup> Albrecht Eckhardt, Wildeshausen, Geschichte der Stadt von den Anfängen bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert, Oldenburg 1999, S. 116 f.

<sup>8</sup> J. J. N. Bruinenberg, Waar kwam Johan Adam Reinken vandaan?, in: Vereeniging to Beoefening van verslagen en Mededelingen Overijssels Recht en geschiedenis 122, Deventer 1957, S. 85 f.

<sup>9</sup> Ulf Grapenthin, a. a. O., Sp. 1506

<sup>10</sup> Albrecht Eckhardt, a. a. O., S. 477 f.

*Grapenthin*, der Verfasser des *Reincken*-Artikels in der MGG, den Taufeintrag vom 10. Dezember 1643 bei seinen Forschungsarbeiten.

Was aber hat es mit dem Geburtsdatum 27. April 1623 auf sich, das im *Riemann Musik Lexikon* mitgeteilt wird? Dieses Datum ist durch den Hamburger Musikgelehrten *Johann Mattheson* (1722) überliefert, der *Reincken* persönlich kannte und 1764 in Hamburg verstarb. Mattheson gibt allerdings als Geburtsort Deventer an, und auch „*Reincken* bezeichnet sich in seinem einzigen überlieferten Kammermusikwerk *Hortus musicus* (1688) als ‚Daventriensis‘, also als aus Deventer stammend.“<sup>11</sup> Durch einen Taufeintrag in Deventer bestätigen läßt sich diese Überlieferung nicht. Plausibilitätserwägungen indessen führten *Grapenthin* dazu, dieses Geburtsdatum anzuzweifeln: „Völlig ungewöhnlich für die Zeit und kaum vorstellbar ist jedoch, daß *Reincken* seine Ausbildung 1650 in Deventer erst mit 27 Jahren begonnen haben sollte.“<sup>12</sup> Leugnen kann man solche biographischen Ungereimtheiten nicht, wenn man vom Geburtsjahr 1623 ausgeht, aber auch das Datum des Taufeintrags in Deventer von 1643 führt zu gewissen Schwierigkeiten, widerspricht es doch u. a. den eigenen Aussagen *Reinckens* in seinem 1720 verfaßten Testament. Wer sich mit der Zeit während des oder nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt hat, erst recht wer diese Zeit noch erlebt hat, weiß, daß so manche ‚normale‘ bürgerliche Biographie durch diesen Krieg unvorhersehbare Verwerfungen erfahren mußte; und die Geburt *Reinckens* fällt so oder so mitten in die Wirren des Dreißigjährigen Kriegs von 1618-1648, der neben den beiden Weltkriegen zu den größten politischen Katastrophen unseres Kontinents zählt. Wenn mich jemand fragt, woher ich komme, antworte ich normalerweise: in Leverkusen aufgewachsen und in Köln studiert. Nur bei der ausdrücklichen Frage nach meinem Geburtsort würde ich mit Bensberg antworten. Warum sollte *Reincken* ggf. nicht auch so verfahren sein? Nebenbei gesagt: „Ich stamme aus Deventer“ hatte damals einen anderen Klang als „Ich komme aus Wildeshausen“. Außerdem konnte sich *Johann Adam Reincken* auf diese Weise ganz unprätentiös in die Tradition des bedeutenden niederländischen Organisten und Komponisten *Jan Pieterszoon Sweelinck* einreihen, der 1562 in Deventer geboren wurde und 1621 in Amsterdam starb. *Heinrich Scheidemann*, dessen Schüler und späterer Nachfolger an der Katharinenkirche in Hamburg *Reincken* war, gehört zu dem Kreis der wichtigen deutschen Schüler *Sweelincks*.

---

<sup>11</sup> Ulf Grapenthin, Johan Adam Reinken: Ruhmwürdigster Organist der Kirchen St. Catharina in Hamburg – Über Leben und Wirken eines bedeutenden norddeutschen Organisten und Komponisten des 17. Jahrhunderts, in Ulf Grapenthin/Werner Stommel (Hrsg.), *Johann Adam Reincken, Wildeshausen 1998* (= Begleitheft zu einer Reincken-Ausstellung 1998 in Wildeshausen)

<sup>12</sup> Dto.

An dieser Stelle möchte ich noch einen weiteren Quellentext zitieren, der uns möglicherweise einen Fingerzeig geben kann: „[Bach unternahm 1720] eine Reise nach Hamburg, und ließ sich daselbst, vor dem Magistrate, und vielen anderen Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang, hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reincken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besonderem Vergnügen zu [...]“<sup>13</sup> Dieses Zitat stammt von *Johann Gottfried Walther* (1684-1748), dem Vetter 2. Grades von *Johann Sebastian Bach*. „[...] der damals bey nahe hundert Jahre alt war [...]“, ist das nur von Mattheson übernommen, oder ist es nicht vielmehr eine glaubwürdige Parallelüberlieferung zu Mattheson?

Das stärkste Argument aber, um die Frage nach *Reinckens* Geburtsdatum und damit indirekt auch Geburtsort vorerst noch in der Schwebe zu belassen, besteht in der Tatsache, daß der von *Grapenthin* gefundene Taufeintrag von 1643 so stark verballhornt, d. h. entstellt ist, daß die Eindeutigkeit diskussionswürdig bleibt. *Grapenthin* fährt denn auch in dem oben bereits zitierten MGG-Artikel korrekterweise fort: „[...] Am 10. Dez. 1643 findet sich im holländischen Deventer ein Taufeintrag [...], bei dem es sich sehr wahrscheinlich um den Komponisten handelt [...]“<sup>14</sup> *Grapenthin* räumt also trotz seiner klaren Entscheidung zugunsten des Geburtsjahres 1643 immerhin noch einen Restzweifel ein. Er hat im übrigen nicht nur den *Reincken*-Artikel für die hier zitierte Neuherausgabe der MGG geschrieben, sondern auch für die Neuedition *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>15</sup> 2001. Da diese beiden Nachschlagewerke wohl die bedeutendsten und umfangreichsten Enzyklopädien im Bereich der Musik sind, werden sie überall auf der Welt zu Rate gezogen und zitiert. So kommt es auch zu den oben wiedergegebenen Zitaten von *Wikipedia* und *CordArte*, ohne daß allerdings die Restzweifel mitgeteilt werden. Diese ließen sich, wenn überhaupt, nur durch weitere, vor allem genealogische Forschungen beseitigen.

*Reinhold Brinkmann*, inzwischen emeritierter Harvardprofessor der Musikwissenschaften und Preisträger des Ernst von Siemens Musikpreises 2001, schrieb am 9. Februar 1963 aus seinem damaligen Studienort Freiburg an den Wildeshauser Bürgermeister *Müller-Bargloy*: „Bei meinen musikwissenschaftlichen Studien stieß ich vor kurzem auf die Tatsache, daß der berühmte Organist und Komponist Jan Adam

---

<sup>13</sup> Hier zitiert nach Ulf Grapenthin/Werner Stommel a. a. O.

<sup>14</sup> Ulf Grapenthin a. a. O., Sp. 1506

<sup>15</sup> Ulf Grapenthin, Reincken, in: *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, second Edition, Edited by Stanley Sadie, Volume 21, S. 154-157, 2001

Reincken [...] in unserem Wildeshausen geboren ist. Mich als Wildeshauser hat das natürlich sehr interessiert und zugleich gefreut, und ich möchte nicht versäumen, Sie als den Bürgermeister unserer Stadt darauf hinzuweisen [...]

Ich habe mit gleicher Post der ‚Wildeshauser Zeitung‘ einen kleinen Bericht über diese Sache und über Reincken zugeschickt. [...]“<sup>16</sup> Diesen Bericht *Brinkmanns* veröffentlichte Herr *Löschen* am 27. April 1963 in der *Wildeshauser Zeitung*. In ihm heißt es u. a.: „[...] Wenn wieder einmal ein neuer Name für eine neue Straße gesucht wird, könnte man sich an Jan Adam Reincken erinnern.“<sup>17</sup> Diesem Wunsch möchte ich mich hier anschließen und hinzufügen, der Name wäre auch für ein neues Kulturhaus hervorragend geeignet.

### **Person bzw. Persönlichkeit des Komponisten**

Um keine falschen Erwartungen zu wecken: Mit diesem Vortrag verbinde ich nicht den Anspruch, Ihnen eine auch nur annähernd umfassende Biographie Reinckens vorzulegen, geschweige denn ein klares, abgewogenes Porträt, das Ihnen die Eigenarten und Charaktereigenschaften der Persönlichkeit Reinckens nachhaltig verdeutlicht. Erstens wäre dafür der Rahmen eines solchen Vortrags schon vom Umfang her nicht geeignet, und zweitens habe ich Zweifel, daß die Quellenlage das überhaupt zuließe. Gleichwohl möchte ich Ihnen neben einigen weiteren ausgewählten und gesicherten biographischen Daten schlaglichtartig ein paar Hinweise geben, die dann doch bestimmte Wesenszüge Reinckens beleuchten.

#### Biographische Daten<sup>18</sup>

1650-1654 wurde *Reincken* in Deventer in „musica tam vocali quam instrumentali“<sup>19</sup> unterrichtet. Dabei handelte es sich um so etwas wie eine musikalische Grundausbildung, vornehmlich im Singen und Orgelspiel einschließlich Improvisation und Musiktheorie. Diese Ausbildung finanzierte die Stiftungskasse der Deventer Familie *Boedeker*. *Reinckens* Vater, der sich 1637 als Kleinbürger in das Bürgerbuch von Deventer eintragen ließ, konnte diese Ausbildung für seinen Sohn nicht bezahlen. Angesichts der Begabung *Reinckens* kam diese Stiftung dann auch für das sich ab dem 12. November 1654 unmittelbar anschließende Studium bei dem vorhin schon erwähnten

---

<sup>16</sup> Dieser Brief liegt dem Verfasser vor.

<sup>17</sup> Hier zitiert nach Ulf Grapenthin/Werner Stommel a. a. O.

<sup>18</sup> Daten nach Ulf Grapenthin/Werner Stommel a. a. O. bzw. Ulf Grapenthin a. a. O., Sp. 1506 ff.

<sup>19</sup> Zitiert nach Ulf Grapenthin a. a. O., Sp. 1506

Organisten und Komponisten *Heinrich Scheidemann* an der Katharinenkirche in Hamburg auf. Nach Abschluß des Studiums kehrte *Reincken* 1657, dem Todesjahr seiner Mutter, nach Deventer zurück. Dort nahm er für ein gutes Jahr die Stelle eines Organisten an der Berghkercke an. Schon Ende 1658 zog es ihn wieder nach Hamburg, wo er zunächst als Assistent *Scheidemanns* arbeitete und schließlich nach dessen Tod am 26. November 1663 als dessen Nachfolger das Amt des Organisten und Kirchenschreibers an der Katharinenkirche bekleidete.

Am 23. Juni 1665 ließ er sich in das Bürgerbuch von Hamburg eintragen, tags darauf heiratete er Anna Dorothea Scheidemann, die jüngste Tochter seines Amtsvorgängers. Aus dieser Ehe ging am 5. April 1668 die Tochter Margaretha-Maria hervor.

Im Januar 1678 gründete er zusammen mit den Ratsherren Gerhard Schott und Johann Lütjens [Peter Lütjen?<sup>20</sup>] die Hamburger Oper. Dies zeigt m. E. den außerordentlich weiten Horizont, den *Reincken* hatte: „In der Operngeschichte Deutschlands haftet dem Jahr 1678 ein ähnlicher Symbolcharakter an wie im Jahr 1637, als in Venedig das erste kommerzielle Operntheater seine Pforten für ein zahlendes Publikum geöffnet hatte, in der Operngeschichte allgemein: In einem eigens dafür gebauten, freistehenden Theater am Gänsemarkt wurde [...] das erste kommerzielle Opernunternehmen außerhalb Italiens begründet. Es waren wohlhabende Hamburger Patrizier [...], aber auch der Organist der Katharinenkirche *Adam Reinken*, die die Gründung der Gänsemarkt-Oper vorantrieben. Und wie in Venedig konnten die reichen Bürger der Stadt, ebenso wie die in Hamburg lebenden Adligen und die auswärtige Diplomatie Zutritt zu den Logen erwerben; preiswertere Plätze auf der Galerie oder im Parkett ermöglichten es auch den weniger vermögenden Bürgern, an den Aufführungen teilzunehmen. Auf dem Spielplan standen geistliche und weltliche, deutsche, italienische und französische Kompositionen, Uraufführungen und Übernahmen von anderswoher, vor allem aber Opern in deutscher Originalsprache und in deutscher Übersetzung, ganz gleich, in welcher Sprache sie komponiert worden waren.“<sup>21</sup> Von 1678 bis 1685 war *Reincken* auch Mitglied des Operndirektoriums - fürwahr bemerkenswert für einen in Kirchendiensten tätigen Organisten.

Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er am 1. Januar 1685 *Anna Wager*. Im darauffolgenden Jahr ehelichte seine Tochter *Margaretha-Maria* den Petriorganisten *Andreas Kneller*. Am 2. Dezember 1707 erwarb er von der Familie seines Schwiegersohns eine Familiengrabstätte in der Katharinenkirche zu Lübeck, in der 1710 seine Tochter

---

<sup>20</sup> So der Name in: Silke Leopold, Die Oper im 17. Jahrhundert, Laaber 2004, S. 276

<sup>21</sup> Silke Leopold a. a. O., S. 276 f.

beigesetzt wurde. *Reincken* selbst starb am 24. November 1722 in Hamburg. Auch er kommt in dem Familiengrab in Lübeck zur Ruhe. „Von Reinckens besonderer Frömmigkeit zeugt u.a. die Stiftung eines Ölgemäldes Auferstehung Christi für die Lübecker Katharinenkirche und die Inschrift, die er 1713 auf seinen Grabstein meißeln ließ:

„Mensch die Zeit wird nun bald kommen,  
daß Du ruhen wirst ins Grab.  
Eh Dirs Leben wird genommen,  
dien dem, der Dirs Leben gab.“<sup>22</sup>

### Persönlichkeit

Die Ihnen mitgeteilten Daten lassen schon jetzt eine ungewöhnlich vielseitige und bedeutende Persönlichkeit erkennen. Ohne hier auf Einzelheiten einzugehen, muß noch ergänzt werden, daß *Reincken* „häufig, wie sein Lehrer Scheidemann, im norddeutschen Raum als Orgelsachverständiger herangezogen [wurde] und [...] zusammen mit seinem Lübecker Amtskollegen D.[ietrich] Buxtehude als uneingeschränkte Autorität auf dem Gebiet der Orgelkunst [galt]. Wer es sich finanziell erlauben konnte, reiste nach Hamburg oder Lübeck, ‚um allda von den beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden zu profitieren‘ (Art. Leiding, Georg Dietrich, in: Waltherl.).“<sup>23</sup> Hinzuweisen wäre auch auf sein intensives Interesse an kompositionstheoretischen Fragestellungen, wie es sich in von ihm verfaßten oder auch abgeschriebenen Kompositionsregeln widerspiegelt.

Wie bereits erwähnt, folgte *Reincken* 1663 seinem verstorbenen Lehrer *Heinrich Scheidemann* im Amt des Organisten und Kirchenschreibers. Diese Koppelung von Musiker- und Verwaltungstätigkeit war damals selbstverständliche Praxis. Sowohl *Scheidemann* als auch *Buxtehude* hatten die Pflichten eines Kirchenschreibers auf sich genommen. Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß *Reincken* schon ab dem 4. März 1666 das Kirchenschreiberamt aufgeben durfte. Er hatte seine Vorgesetzten darum gebeten, da dieses Amt seiner „Profession nicht gemeß“<sup>24</sup> sei. Hier artikulierte sich ein selbstbewußter Künstler, der der Denkungsart seiner Zeit weit voraus war. Und man erhöhte zugleich seine Bezüge, obwohl er jetzt doch „nur“ noch für die Musik zuständig war, ein deutlicher Hinweis auf die Wertschätzung, die man ihm damals entgegenbrachte.

---

<sup>22</sup> Ulf Grapenthin a. a. O., Sp. 1508

<sup>23</sup> Ulf Grapenthin a. a. O., Sp. 1507

<sup>24</sup> Zitiert nach Ulf Grapenthin a. a. O., Sp. 1507



Mit dem folgenden Dokument möchte ich für Sie *Reincken* selbst zu Wort kommen lassen. Auf der 1. Seite des Stimmbuches der 1. Violine des *Hortus musicus*, einer Sammlung von sechs Kompositionen, auf die ich im dritten Teil meines Vortrages noch genauer eingehen werde, befindet sich in lateinischer Sprache folgender Text aus der Feder *Reinckens*, hier in deutscher Übersetzung von Ulf Grapenthin:

„Jedem zugetanen Leser und klugen  
Verehrer der Musik meinen Gruß

Zwar hat es nie in meiner Absicht gelegen, irgendeinen Beweis meiner Kunst, die ich seit vielen Jahren nicht eben unglücklich ausübe, wie ich wohl mit Recht behaupten kann, im Druck bekannt zu machen, und dies teils wegen der unbegrenzten Menge von Autoren solcher Art, teils auch wegen des falschen Urteils derer, die, nachdem sie ein wenig über die ersten Probestücke hinaus fortgeschritten sind, dreist zerpfücken, tadeln, ja sogar verurteilen, was sie nicht als des völlig geschmacklosen Midas<sup>25</sup> erkennen: trotzdem ertrage ich es aus bestimmten Gründen, Dich an diesem wie auch immer beschaffenen Schriftstück teilhaben zu lassen.

Und [zum] I. Gewiß sollten wir der Ehre Gottes O. M.<sup>26</sup>, ihm verdienstermaßen, gleichsam als Quelle alles Guten, all unser Gedachtes, Gesagtes und Getanes darbringen; sodann der Gunst jener, die eine fehlerfreie, reine und gediegene Komposition lieben und loben. Denn diese werden besonders entzückt, so oft sie sehen und hören, was durch seinen natürlichen Ursprung erfreut, und sie sich auf sichere Fundamente stützen können: Hingegen werden sie nicht geringfügig verletzt, sobald sie auf so viel albernes, unverständliches Zeug stoßen, das ohne irgendeine Urteilskraft von hier und da zusammengestohlen ist; und mit so einer geradezu sklavischen Nachahmung drücken sich Menschen aus, die, wie ich gelinde sagen möchte, unfähig sind und daher würdig, zu Pflug und Hacke entlassen zu werden, und aus dem überaus anmutigen Garten der göttlichen Musik, gleichsam wie schädlichste Glieder, vertrieben zu werden.

[Zum] II. Selbstverständlich wollte ich dem Wohl und Nutzen der Liebhaber und Kenner der wahren Musik dienen; wenn von ihnen die ersten Früchte meiner Bemühungen mit ebenso großem Vergnügen aufgenommen worden sind, mit welchem sie von mir dargebracht worden sind, soll eine ergiebigere Ernte mit Gottes Willen und Hilfe

---

<sup>25</sup> Midas: mythischer „König aus Phrygien, sprichwörtlich wegen seiner Torheit: [...] da er die Musik des Pan höher schätzte als die des Apoll, ließ dieser ihm Eselsohren wachsen.“ (vgl. Der Brockhaus in fünf Bänden, Mannheim, Leipzig, Bd. 3, 8., neu bearb. Aufl. 1993, S. 572)

<sup>26</sup> Bedeutung nicht geklärt, vielleicht „ordo maiestatis“?

darauf folgen, die sich nach Kräften bemühen wird, das ehrenhafte Verlangen jener einigermaßen zu stillen und nicht gerade den primitiven Geschmack.

[Zum] III. Höheres, als sie begreifen, habe ich den Schnaubenden und Übereifrigen und nichts anderes als unverfälschte Kompositionen, Harmonien, Fugen, Kontrapunkte und dergleichen mehr den Plappernden und Schwatzenden gleichsam als diesen Spiegel vorgehalten, in welchem sie die Flecken und Muttermale betrachten können, mit denen sie selbst fast ganz bedeckt sind; und zugleich wahrnehmen können, wie schimpflich und lächerlich es ist, leichtfertig ein Urteil über das abzugeben, was unser tradiertes Bildungsgut bei weitem übersteigt; damit sie lernen, mit dem Finger die zügellose Lippe zu bändigen, wenn der Dichter spricht, immer eingedenk jenes Schusters Apelles<sup>27</sup>, der wegen seines allzu voreiligen Entschlusses, dasjenige am Bildnis eines hervorragenden Malers zu tadeln, was er mit seinem Verstand nicht begreifen konnte, der klugen Nachwelt mit fortwährender Schmach bis heute im Munde liegt. Indes wünsche ich mit Gottes Segen den würdigen und anständigen Verehrern beider Musiken das, was ihnen an Leib und Seele im Höchstmaße zuträglich ist, indem ich ihnen gänzlich in Zuneigung und Verbundenheit ergeben bin

Johannes Adamus Reincken“

Welch ein Text! Dieser Mann weiß, wovon er spricht. Schüler empfinden nach meiner Erfahrung diesen Text oft als arrogant, eingebildet, überheblich, hochmütig, eitel, Sie vielleicht auch. Ich zögere, einem solchen Urteil zuzustimmen. Sicher, *Reincken* hatte die Gabe, sich zu stilisieren, heute würde man wohl eher formulieren, sich clever zu vermarkten, und das mag manchen irritieren, doch spüre ich trotz allem dahinter seinen Ernst um der Sache willen, nämlich die der Musik, woran der gesamte Kontext keinen Zweifel läßt.

Meines Erachtens gibt es noch eine andere Möglichkeit, sich der Persönlichkeit *Reinckens* zu nähern. Es sind nämlich Bilder von ihm überliefert. Das Besondere: Soweit man heute weiß, war der Auftraggeber für diese Bilder *Reincken* selbst. Er hatte auch andere Bilder in Auftrag gegeben, so ein „Porträt des Baumeisters Peter Marquardt [1600-1689/90], dem das barocke Hamburg drei seiner schönsten Kirch-

---

<sup>27</sup> Möglicherweise Anspielung auf Apelles, den griech. Maler des 4. Jh. v. Chr., der noch im Mittelalter und der Renaissance als bedeutendster Maler der Antike galt, obwohl kein Werk von ihm erhalten blieb.

türme – St. Nikolai, St. Katharinen und Alt-St. Michaelis – verdankte.“<sup>28</sup> Es ist sehr ungewöhnlich, daß sich ein Kirchenorganist als künstlerischer Auftraggeber und Mäzen betätigte, nicht zuletzt auch aus finanziellen Gründen. Unterstellt man, daß der Maler bei der Komposition eines Bildes die Wünsche des jeweiligen Auftraggebers berücksichtigte, dann dürfen wir aus den überlieferten Gemälden herauslesen, wie sich der abgebildete Auftraggeber gesehen haben wollte. (Bild 2)

Sie sehen das Ölgemälde „Musizierende Gesellschaft“ (1674) des Niederländers *Johannes Voorhout* (1647-1723). „Die musizierende Gesellschaft auf Voorhouts Bild ist in eine ideale Gartenlandschaft versetzt, deren pompöse Säulen und Vorhangdraperien auf den herkömmlichen Porträtthintergrund deuten. In der Mitte am Cembalo sitzt Johann Adam Reinken, im Gesichtsausdruck völlig dem Kneller-Porträt<sup>29</sup> entsprechend, gehüllt in einen Hausmantel, dessen Material eine der jetzt beliebten großmustrigen sog. ‚Indianischen Seiden‘ zu sein scheint, die über die verschiedenen Ostindischen Handelskompagnien aus Persien, Indien und China nach Europa exportiert wurden. Die Mode, sich im inoffiziellen Gewand, im kostbaren Hausmantel der privaten Sphäre, porträtieren zu lassen, ist für diese Zeit ganz neu, und diese Darstellungsweise, unterstrichen noch durch die Hinzufügung des Mohrenpagen, beweist einmal mehr die grandseigneurale Attitüde, mit der Reinken aufzutreten liebte.“<sup>30</sup> Mich erinnert dieses Bild in mancherlei Hinsicht an die berühmte Darstellung des französischen Königs *Ludwig XIV.* von *Hyacinthe Rigaud*. Wäre das Ludwigbild nicht erst 1701 entstanden, könnte man auf den Gedanken kommen, daß *Reincken* bzw. *Voorhout* sich bewußt auf dieses Bild des französischen Herrschers bezogen hätten...

Wie gesagt, läßt sich *Reincken* dank des Vergleichsbildes eindeutig identifizieren. (Bild 3) (zurück zu Bild 2) Das Voorhout-Bild rückt ihn, seinem Selbstbewußtsein entsprechend, ins Zentrum. Und doch, den eigentlichen, d. h. den geometrischen Mittelpunkt des Gemäldes, bildet das Cembalo, also die Musik, um derentwillen sich die musikalische Gesellschaft versammelt. Die Identifizierung der übrigen Personen, die man auf diesem Gemälde sehen kann, gestaltet sich ungleich schwieriger, da es von diesen keine Konkordanzbilder gibt. Doch ein „weiterer wichtiger Hinweis ist das Notenblatt [auf dem Bild] mit einem Kanon zu acht Stimmen über den lateinischen Text des ersten Verses

---

<sup>28</sup> Gisela Jaacks, in *Hamburg Porträt*, Heft 23/87, Museum für Hamburgische Geschichte, *Hamburger Porträts des 17. Jahrhunderts*, Hamburg o. J.

<sup>29</sup> Gottfried Kniller (1646-1723), Jan Adam Reinken, um 1674; dieses wie auch das Voorhout-Bild befinden sich im Besitz des Museums für Hamburgische Geschichte

<sup>30</sup> Gisela Jaacks, a. a. O.

des nach der Zählung der Lutherbibel 133. Psalmes, der in der deutschen Übersetzung lautet: ‚Siehe, wie fein und lieblich ist es, wenn Brüder einträchtig beieinander wohnen.‘ Das Notenblatt trägt eine Widmung an Dietrich Buxtehude und Johann Adam Reinken.<sup>31</sup> Da sich nun der Hamburger Katharinenorganist als Porträt im Bild befindet, dürfte naheliegenderweise einer der abgebildeten Männer *Buxtehude* sein. Stilkritische Untersuchungen weisen den Kanon dem damaligen gottorfischen Hofkapellmeister *Johann Theile* (1646-1724) zu, der wie *Buxtehude* zum Freundeskreis *Reinckens* zählte und, nebenbei bemerkt, 1675 nach Hamburg ging und zur Eröffnung der dortigen Oper das Singspiel *Adam und Eva* verfasste. Früher ging man davon aus, daß der Mann mit dem Notenblatt *Buxtehude* und der Gambist *Theile* sei. Es könnte aber auch umgekehrt sein, was sich mit letzter Sicherheit nicht bestimmen läßt.

### **Partita A-Dur aus Hortus musicus**

Das Vorwort des Hortus musicus (= „musikalischer Garten“) aus dem Stimmbuch der 1. Violine kennen Sie schon. Der Hortus musicus, dessen Erstdruck 1688 erfolgte, enthält insgesamt sechs Partite, also Instrumentalstücke. Sie sind alle auf die folgende Weise aufgebaut: Am Anfang steht eine Sonata, unterteilt in langsame Einleitung, Fuge, Violino I Solo, Viola da gamba Solo, gefolgt von einer Suite mit den Sätzen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Zur Partita A-Dur, die sechste des Hortus musicus, die Sie nächste Woche im Rahmen des Kulturkreiskonzertes in diesem Saal hören können, möchte ich Ihnen jetzt einige Erläuterungen geben.

(Bild 4) Der Partiturausschnitt zeigt Ihnen die langsame Einleitung. Von oben nach unten gelesen finden Sie in der 1. Zeile die 1. Violine, darunter die 2. Violine, dann die Viola da gamba und in der untersten Zeile den Basso continuo. Sie hören jetzt diese langsame Einleitung in einer Aufnahme des Ensembles *Les Cyclopes* aus dem Jahr 1995<sup>32</sup>. Achten Sie bitte darauf, welche Instrumente außer den Violinen und der Viola da gamba bei dieser Einspielung noch zu hören sind!

(Hörbeispiel 1)

Sie hörten neben den Streichinstrumenten ein Cembalo, eine Theorbe (Baßlaute) und ein Orgelpositiv. Dies sind die Generalbaßinstrumente, die für diese Aufnahme benutzt werden. Das Generalbaßspiel ist ein

---

<sup>31</sup> Gisela Jaaks a. a. O.

<sup>32</sup> Johann Adam Reinken, Hortus musicus, gespielt von Les Cyclopes, Pais 1995

typisches Phänomen der Barockmusik. Die Auswahl dieser Instrumente richtet sich nach Gattung, Stil oder Ort bzw. einfach pragmatisch nach dem Instrumentarium, das zufällig gerade zur Verfügung steht. In Frage kommen vor allem Orgel, Cembalo, Laute, Theorbe, Chitarrone oder Gitarre. Meist wird zur Verstärkung der Baßlinie noch ein Streichinstrument wie Viola da gamba, Violoncello, Violone oder ein Blasinstrument wie Fagott oder Posaune hinzugefügt.<sup>33</sup> Die Generalbaßstimme (ital. Basso continuo) finden Sie in der untersten Zeile der Partitur. Ohne auf Einzelheiten und Feinheiten einzugehen, funktioniert das Generalbaßspiel auf folgende Weise: Im Normalfall, d. h. wenn unter den Baßtönen keine Ziffer steht, wird einfach der zu diesem Ton passende Dreiklang gespielt. Dabei gibt es gewisse Freiheiten bezüglich der Lagenwahl und der Rhythmisierung, solange es nur in sinnfälliger Weise zu den übrigen Instrumentalstimmen der Komposition paßt. Soll der Continuospieler eine andere Harmonie als den bloßen Dreiklang spielen, wird dies durch Ziffern unter der Baßlinie angezeigt. Die Ziffern stehen für Intervalle, die dann in dem zu spielenden Akkord vorkommen müssen. In dieser Spielpraxis steckt also ein improvisatorisches Element. Die Wahl der Continuoinstrumente prägt dabei die Klangfarbenmöglichkeiten des Ensembles. CordArte wird in diesem Saal mit einem Cembalo und einer Harfe spielen, was bei dieser Saalakkustik zu sehr aparten Klängen führen dürfte. (Wiederholung Hörbeisp. 1)

(Bild 5) Der langsamen Einleitung folgt die Fuge mit der Tempo- bezeichnung Allegro (heiter, schnell). Normalerweise beginnt eine Fuge einstimmig, bis dann die 2. Stimme, ähnlich einem Kanon, mit dem selben Subjekt (= Thema), aber auf der Dominanten, einsetzt. In unserem Beispiel beginnt die 1. Stimme in der 1. Violine mit dem Ton a, die 2. in der 2. Violine mit dem Ton e. Bei einer mehr als zweistimmigen Fuge folgt, meist nach einem kurzen Zwischenspiel, in der 3. Stimme das Subjekt wieder in der ursprünglichen Fassung, hier in der Viola da Gamba mit dem Ton a. Da hier eine dreistimmige Fuge vorliegt, endet mit Abschluß des 3. Subjekteinsatzes die Exposition (Ende T. 9). (Hörbeisp. 2, T. 1-9)

Beim Hören und Lesen werden Sie sicher bemerkt haben, daß die bisherigen Ausführungen zweier Ergänzungen bedürfen: Diese Fuge scheint auf den ersten Blick, besser auf das erste Hören hin gar nicht dreistimmig zu sein und beginnt auch nicht einstimmig. Vom ersten Takt an geht ja noch eine weitere Stimme mit. Diese ist aber nichts anderes

---

<sup>33</sup> Vgl. Wilibald Gurlitt/Hans Heinrich Eggebrecht [Hrsg.]: Riemann Musik Lexikon, Sachteil, 12. völlig neubearb. Aufl. Mainz 1967, Artikel Generalbaß, S. 323 ff.

als eine Basso-continuo-Stimme, wie Sie sicher schon an den Ziffern erkannt haben, und wird deshalb zum eigentlichen Fugengeschehen nicht mitgezählt. Die Fuge selbst ist eine Permutationsfuge, die, abgesehen von T. 19, kein Zwischenspiel hat. Permutation ist ein „Stimmtausch, bei dem die Stimmen eines Satzes dergestalt im mehrfachen Kontrapunkt ausgetauscht werden, daß im Verlauf des Stückes alle Kombinationsmöglichkeiten Verwendung finden.“<sup>34</sup> Hier handelt es sich um eine regelmäßige Permutation, da der Stimmtausch nach einer festen Ordnung erfolgt. Damit Sie sich das besser vorstellen können, gebe ich Ihnen ein Schema der ersten 19 Fugentakte:

(Bild 6)

Takte	1-3	4-6	7-9	10-12	13-15	16-18	19,1. Hälfte
Violine I	a	b	c	a	b	c'	Kadenz
Violine II		a	b	d	a	b	Kadenz
Viola da Gamba			a	b	e	a	Kadenz
Basso continuo							Kadenz

Der Takt 19 schiebt in seiner 1. Hälfte eine gliedernde Kadenz ein. Danach wiederholt sich die Fuge, um diesen halben Takt versetzt, und schließt dann mit einer knappen Schlußkadenz. Das Ensemble *Les Cyclopes* macht dem Hörer die Gliederung klar, indem es in Takt 19 ein deutliches *ritardando* musiziert, das nicht eigens in der Partitur gefordert ist. So erfährt der Hörer auch ohne Analyse intuitiv die Zweiteiligkeit dieser Fuge.

(Bild 7, Hörbeispiel 3, T. 1-22)

Hinweisen möchte ich noch darauf, daß *Johann Sebastian Bach* diese Permutationsfugen aus dem *Hortus musicus* geschätzt zu haben scheint, hat er doch drei von ihnen und auch einige andere Sätze für Cembalo bearbeitet (BWV 954, 965 und 966).

Die beiden Solosätze möchte ich hier übergehen und mich der folgenden Suite zuwenden.

<sup>34</sup> A. a. O. S. 722

Unter Suite versteht man eine Folge instrumentaler Tanzsätze gegensätzlicher Art und Bewegung in gleicher Tonart. Hier handelt es sich um die geradezu als klassisch zu bezeichnende Abfolge Allemande (deutscher Tanz in einem ruhigen, geradtaktigen Zeitmaß), Courante (schneller frz. Tanz des 16. u. 17. Jh., beliebt im raschen  $\frac{6}{8}$ -Takt, am Hofe Ludwigs XIV. Umwandlung zu einem zeremoniellen Schreittanz), Sarabande (spanisch - lateinamerikanischer Tanz im Dreiertakt, im 16./17. Jahrhundert als lebhafter, erotischer Paartanz (Tanzlied) verbreitet. Obwohl 1583 von der Inquisition verboten, wurde die Sarabande 1618 am spanischen, 1625 am französischen Hof eingeführt. Nach 1650 Verlangsamung des Tempos, zwischen 1650 und 1750 fester Bestandteil der Suite) und Gigue (aus der irisch-schottischen Jig hervorgegangener lebhafter Tanz des 17./18. Jahrhunderts. Es gibt verschiedene Formen: Die französische Gigue im punktierten  $\frac{4}{4}$ - oder  $\frac{3}{4}$ -Takt mit imitierender Stimmführung und die nicht fugierte italienische Giga im schnellen  $\frac{12}{8}$ - oder  $\frac{6}{8}$ -Takt.)

Diese Musik ist entsprechend den Herkunftsländern der einzelnen Tänze als wahrhaft europäisch zu kennzeichnen. Die Vorherrschaft der französischen Satzbezeichnungen entspricht der Tatsache, daß der Hof Ludwigs XIV. (1643-1715) seinerzeit in Europa in jeder Hinsicht maßstabsetzend war.

(Bild 8) Die Allemande von *Reincken* zeigt die typischen Charaktereigenschaften ruhig und geradtaktig. Darüber hinaus ist sie kontrapunktisch kunstvoll verarbeitet. Dies können Sie exemplarisch an den ersten Takten des Stückes sehen bzw. hören. Die 1. Violine beginnt mit drei aufwärts gerichteten Sechzehntelnoten Auftakt, die von der Viola da gamba aufgenommen werden und wieder zur 1. Violine, jetzt abwärts gerichtet, zurückführen. Dieses rhythmische Motiv wird der 2. Violine wie ein Ball zugeworfen und dann wieder an die 1. Violine zurückgespielt. Auf diese Weise erhält jede Zählzeit des ersten Taktes denselben rhythmischen Auftaktimpuls. Interessant ist auch der synkopische Einsatz der 1. Violine im 3. Takt. Die wenigen Hinweise müssen hier genügen. In der gesamten Allemande gibt es, abgesehen vom Schlußtakt, keinen einzigen Takt, in dem alle Instrumente zugleich den selben Rhythmus spielen. Dies ist um so erstaunlicher, da es sich hier doch um einen Tanzsatz handelt. Diese Art der kontrapunktischen Durchdringung eines Satzes ist kennzeichnend für die sog. *Norddeutsche Schule*, für die *Reincken* neben *Dietrich Buxtehude* ein hervorragender Vertreter ist. Und vielleicht ahnen Sie jetzt, was *Johann Sebastian Bach* an solcher Kompositionsweise faszinierte, die er später selbst zu einer ungeahnten Blüte führte. Sie hören jetzt den 1. Teil der Allemande.

(Bild 8, Hörbeisp. 4)

(Bild 9) Wie Sie unschwer beim Vergleich des Partituranfangs der Allemande und Courante erkennen können, liegt das Besondere der beiden Sätze in ihrer Substanzgemeinschaft. Die Courante erscheint hier als eine Transformation der Allemande. Vergleichen Sie beispielsweise in der 1. Violine die ersten beiden Takte der Allemande mit den ersten vier Takten der Courante. Aus dem  $\frac{4}{4}$ -Takt wird ein  $\frac{3}{4}$ -Takt, die sinntragenden Noten werden in ihrer Tonhöhe nicht angetastet. In ähnlicher Weise verfährt der Komponist mit allen Stimmen. Das erinnert an die ältere Praxis der Tripla.

(Hörbeisp. 5: Allemande/Courante, jeweils 1. Zeile)

Und nun hören Sie den gesamten 1. Teil der Courante. (Hörbeisp. 6)

Zum Schluß, die Sarabande überschlage ich, noch ein paar kurze Hinweise zur Gigue: Sie steht hier im schnellen  $\frac{12}{8}$ -Takt. Obwohl das Stück flott und leicht daherkommt, ist es voller kontrapunktischer Raffinessen. Die 1. Violine beginnt mit dem Themenkopf, der im Abstand von einem Takt von oben nach unten durch alle Instrumente geht, dieses Mal sogar einschließlich des Basso continuo. Und der 2. Teil des Satzes geht im wesentlichen aus der Spiegelung des 1. Teils hervor. Exemplarisch können Sie das beim Vergleich der jeweils ersten Takte in der 1. Violine erkennen. Die Wirkung dieses Satzes wird in der Aufnahme mit *Les Cyclopes* durch die unselige gängige Praxis, Wiederholungen zu streichen, stark gemindert, da man sich als Hörer bei solcher Flüchtigkeit kaum auf die Feinheiten des Satzes einstellen kann. Hier die Aufnahme des ganzen Satzes!

(Hörbeisp. 7)

Ich bedanke mich für Ihr aufmerksames Zuhören.