



1732

Lahm im Itzgrund – Schlosskirche

Orgel-Lehrvideo

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Orgel von Heinrich Gottlieb Herbst, erbaut 1732,
in der evangelischen Schlosskirche zur Heiligen Dreieinigkeit,
Lahm im Itzgrund

Eine Produktion des Forschungsprojektes *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst* (DVVLIO) an der Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024. Das Projekt wird von der Stiftung *Innovation in der Hochschullehre* gefördert.

Projektziel: Aufbau einer digitalen Lehrbibliothek
© 2023, Christoph Bossert

1732

Heinrich Gottlieb Herbst (1689-1738)

in der evangelischen Schlosskirche zur Heiligen Dreieinigkeit, Lahm im Itzgrund

I Hauptwerk CD–c ³		II Oberwerk CD–c ³		Pedal I CD–d1			
				(in der Brüstung)	(an der Rückwand)		
Quinta Thöne	16'	Quinta Thöne	8'	Violon-Bass	16'	Sub-Bass Offen	16'
Principal	8'	Gems Horn	8'	Principal	8'	Quint-Grosso	12'
Viola di Gamba	8'	Praestanda	4'	Octav	4'	Getact	8'
Getact	8'	Flaut-Traversiere	4'	Mixtur 5f.		Posaunen-Bass	32'
Quinta	6'	Waldflöte	2'	Posaunen-Bass	16'		
Octav	4'	Sexquialtera 2f.		Trompet	8'		
Flaut-Douce	4'	Cymbel 3f.					
Nassat	3'	Vox humana	8'				
Super Octav	2'						
Mixtur 4f.							
Trompet	8'						

Manualkoppel: Coppel II/I

2 Cymbel-Sterne (in den beiden Pedaltürmen)

2 Tremulanten (geschwind und langsam),

Calcantenglocke

29 Register

Traktur: mechanisch

Winddruck: 68 mm WS

© DVVLIO 2023

Anordnung der Manubrien

Pedal (in der Brüstung)	Hauptwerk	Oberwerk		Oberwerk	Hauptwerk	Pedal (an der Rückwand)
	geschwinder Tremulant 31				langsamer Tremulant 30	
20 Principal. 8. Fuß.	9 Getact. 8. Fuß.	1 Gems Horn. 8. Fuß.		5 Quinta Thöne. 8. Fuß.	15 Quinta. 6. Fuß	25 Quint=Grosso. 12. Fuß.
21 Violon=Bass. 16. Fuß.	10 Viola di Gamba 8. Fuß.	2 Praestanda. 4. Fuß.		6 Vox humana. 8. Fuß.	16 Quinta Thöne. 16. Fuß.	26 Sub=Bass Offen. 16. Fuß.
22 Octav. 4. Fuß.	11 Flaut=Douce. 4. Fuß.	3 Cymbel. 3. fach.		7 Flaut=Traversiere 4. Fuß.	17 Nassat. 3. Fuß.	27 Trompet. 8. Fuß.
23 Mixtur. 5-fach.	12 Super Octav. 2. Fuß.	4 Sexquialtera 2. fach.		8 Waldflöte. 2. Fuß.	18 Mixtur. 4. fach.	28 Getact. 8. Fuß
24 Posaunen-Bass 16. Fuß.	13 Trompet. 8. Fuß.	32 Cymbel=Stern.		K Coppel	19 Octav. 4. Fuß	29 Posaunen-Bass 32. Fuß
	14 Principal. 8. Fuß				Calcanten	

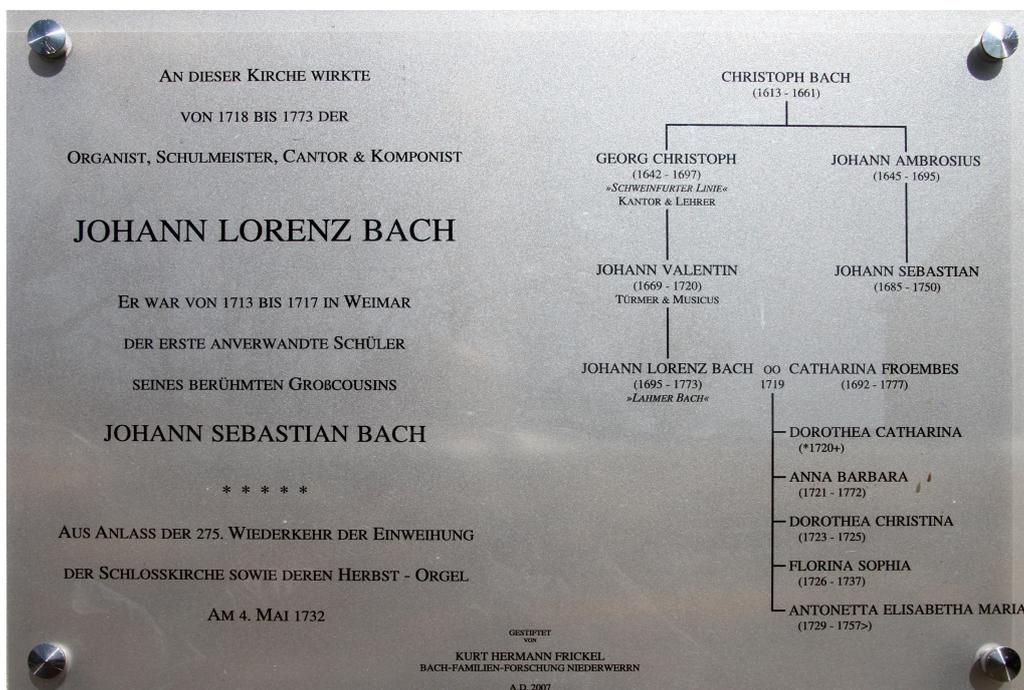
Johann Sebastian Bach, Praeludium C-Dur BWV 531, Interpret: Erik Konietzko [01:19]

Einleitende Worte

Wir sind heute in Lahm im Itzgrund in der ehemaligen Schlosskirche, heute evangelische Kirche. Lahm liegt etwa 40 km von Bamberg entfernt, wir befinden uns hier im Kreis Coburg unweit von Thüringen. Das Kloster Banz in einer Viertelstunde mit dem Auto zu erreichen.

03:49

Thüringen ist ein wichtiges Thema, weil es uns zu Johann Sebastian Bach und seiner Gedankenwelt führt. In dieser Schlosskirche war Lorenz Bach Organist; er war ein naher Verwandter von Johann Sebastian Bach aus der Schweinfurter Bachlinie.¹



Tafel in Lahm mit Stammbaum Lorenz Bach

Foto: Gerhard Eichmann, [Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International](#)

Weitere Mitglieder dieser Schweinfurter Linie waren beispielsweise in Weikersheim im Hohenlohischen als Organisten tätig, da Hohenlohe eine bedeutende Verbindung zu Thüringen hat. In Erbfolge der Grafen von Gleichen, die keine Nachkommen mehr hatten, erhielten die Grafen von Hohenlohe ab 1631 die obere Grafschaft Gleichen, die somit hohenlohisches Territorium war. Daher sind für die Bachfamilie und für die Verbindung von Süddeutschland nach Mitteldeutschland wichtige Kontexte:

- Thüringen / Hohenlohe
- Thüringen / Franken mit der Schweinfurter Linie.

Wir sprechen hier – wie ich unbedingt sagen möchte – von einer weltberühmten Orgel. Die Disposition wird keinem Geringeren als Johann Sebastian Bach zugeschrieben, auch wenn wir nicht 100% sicher sein können. Ich denke, der Geist dieser Orgel zeigt uns, dass er mit Johann Sebastian Bach viel zu tun hat.

¹ Johann Lorenz Bach (1695-1773) war Großcousin von Johann Sebastian Bach. Ausführlich siehe Homepage DVVLIO: *Umgang mit Quellen*

Registerbezeichnungen wie Quinta Thöne oder Praestanda erscheinen dann auch wieder in an der Hildebrand-Orgel in St. Wenzel in Naumburg [Quintadehn], auf deren Disposition Bach nachweislich deutlichen Einfluss genommen hat. Die Spuren dieser Orgel in Lahm führen also in die Bachfamilie, höchstwahrscheinlich auch zu Johann Sebastian Bach. Der Orgelbauer dieser Orgel hier in Lahm, die 1732 erbaut wurde, kommt aus Halberstadt und heißt Heinrich Gottlieb Herbst.

Die Orgel steht heute kurz vor der Restaurierung. Wir haben uns sehr bewusst dafür entschieden, diesen Zustand – auch wenn er vielleicht eine gewisse Fragilität aufweist – in unserem Projekt DVVLIO dokumentieren zu wollen.

Über Heinrich Gottlieb Herbst existiert aus dem Jahre 1780 eine sehr bedeutende Aussage von Christian Friedrich Daniel Schubart in seinem Buch *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (siehe Glossar). Schubart, aus dem Schwäbischen stammend, war Orgelsachverständiger und Autor. Nach zehn Jahren Arrest auf dem Hohenasperg wurde er schließlich Hofkapellmeister. In seiner Arrestzeit verfasste er die Schrift über die Tonkunst. Er sagt über Orgeln sehr viel, z. B.: der *Principal muss 'dick' klingen*, und dieser Principal hier in Lahm hat offenbar auch diese Eigenschaft. Des Weiteren sagt Schubart, *die schönste aller deutschen Orgeln stehe in Halberstadt* – gemeint ist damit die dortige Domorgel, erbaut von Heinrich Gottlieb Herbst. 07:13

Ich möchte noch den Namen Wilhelm Krumbach erwähnen. Er verstarb kurz bevor er hier sein 100. Orgelkonzert gespielt hätte. Krumbach war vielfältig in Orgelforschung und Bachrecherche tätig, so z. B. über den Bach-Enkelschüler Johann Christian Heinrich Rinck. Die Beschäftigung mit Rinck führte ihn zu dessen Nachlass, der von Lowell Mason übernommen und an die Yale University nach Amerika verbracht wurde. Dort war er seit 1870 in einem Koffer archiviert. Erst in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde eine Dissertation darüber angefertigt (siehe Glossar) und man stieß dabei auf die sogenannten *Choräle von Johann Sebastian Bach aus der Neumeister Sammlung*, die leider erst 1985 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Dieses 'Frühst-Werk', das ich als das erste Choralkompendium von Bach verstehe und 36 *Choräle* nenne, hat Wilhelm Krumbach durch seine Nachforschungen entdeckt, wiewohl dann Christoph Wolff, der dortige Ordinarius für Musikwissenschaft, natürlich davon schon viel länger Kenntnis hatte. Es wurde nie publiziert, sondern zum Bachjahr 1985 termingerecht der Weltöffentlichkeit übergeben. Was heißt termingerecht – eigentlich viel zu spät. Für mich sind diese 36 *Choräle* von unschätzbare Wichtigkeit als Aufklärung über den ganz frühen Bach, über seine Anbindung an das 17. Jh. Jetzt müsste ein längerer Diskurs stattfinden, aus welchem Grund ich diese Sammlung 36 *Choräle* nenne und dass ich sogar eine Symmetrie für diese 36 *Choräle* postuliere.²

Die Spur zum ganz jungen Bach führte über Wilhelm Krumbach und dessen Entdeckung und Krumbach war eben derjenige, der – wie kaum jemand anders – an dieser Orgel vielfältig konzertiert hat, was auf keinen Fall unerwähnt bleiben sollte.

Bevor wir die Klänge hören, möchte ich meine Gründe darlegen, warum diese Dokumentation und dieses Orgel-Lehrvideo vor der Restaurierung der Orgel durchgeführt wird. Ich habe in meinem Leben leider mehrmals erlebt, dass ich eine unrestaurierte Orgel für unglaublich authentisch empfunden habe und nach deren Restaurierung, vielleicht auch nach der Perfektionierung – ich denke an ein konkretes Beispiel – hatte sie ihr eigentliches Leben und ihre Authentizität eingebüßt. Das ist natürlich schlimm und sollte hier hoffentlich nicht passieren, wobei jede Restaurierung immer auch ein gewisses Risiko darstellt. Das heißt: Für uns Organisten und für alle, die sich mit diesem Thema von Berufs wegen befassen müssen, steht die Frage im Raum, was eigentlich Authentizität bedeutet. Jede Orgel erlangt im Lauf der Zeit ein Alter, in dem sich eine Eigendynamik entwickelt. Eine Orgel wird nicht jedes Jahr generalgereinigt, nicht jedes Jahr saniert und auch bitte nicht jedes Jahr generalgestimmt – das täte einer Orgel nicht gut. Wir haben also 11:24

2 Vgl. DVVLIO-Lehrvideo: *Hermeneutik zu Bach, Die Choräle der Neumeister-Sammlung*, Teil 1-4; zu Wilhelm Krumbach vgl. Teil 1.

immer wieder natürlicherweise Zustände, die nicht ganz optimal sind, die aber eben im Lauf der Zeit zu diesem Instrument gehören. Die Frage ist nur, ab wann der Zustand unbefriedigend wird. Wenn man über Orgeln spricht, gehört aber auch dazu, Fragilität und gewisse Unzulänglichkeiten in Kauf zu nehmen. Die Temperierung dieser Orgel ist auf jeden Fall deutlich zu hinterfragen, wenn wir die Tonarten C-Dur und Cis-Dur gegeneinander halten. Ich werde das später in einem eigenen Punkt näher beleuchten.

I Bauliche Besonderheiten dieser Orgel

13:57

Nun wollen wir einen Überblick gewinnen, deshalb spreche jetzt auch von den baulichen Besonderheiten dieser Orgel: Es ist keine weite Distanz bis zu einer Wand, auf die die 32'-Posaune trifft. Ob Johann Sebastian Bach, sollte er Disposition erstellt haben, sich darüber bewusst war, ist nicht mehr nachzuvollziehen. In der Front stehen die beiden Pedaltürme – auch eine absolute Besonderheit. Das weist eigentlich in den norddeutschen Raum, in dem das Pedal immer eine ganz exponierte Rolle einnimmt. Dadurch haben wir eigentlich drei Laden. Links und rechts je eine und eine hinterständig für weitere Pedalregister, insbesondere für die Posaune 32', die hinten spielt, während die Posaune 16' hier in der Front untergebracht ist – auf jeden Fall würde ich das für ungewöhnlich halten.

Wir haben eine authentisch erhaltene Balganlage und es lohnt sich, diese in Betrieb zu erleben.

[Improvisation mit geschöpften Wind; am Balg: Thilo Frank \[15:21\]](#)

Wir haben hier ein absolut singuläres Beispiel der authentischen Überlieferung einer Orgel bis hin zur funktionierenden Balganlage. Das veranlasst mich, über die Förderung von Restaurierungsvorhaben aus öffentlichen Geldern zu sprechen. Solange Restaurierungen an die Eigentumsverhältnisse geknüpft sind – hier ist der Eigentümer die evangelische Kirchengemeinde vor Ort – halte ich das für keinen guten Zustand. Eine solche Kirchengemeinde ist restlos überfordert und kann nicht dafür verantwortlich gemacht werden, dass sie hier nun ein Weltkulturerbe beherbergt. Vor wenigen Jahren wurde der deutsche Orgelbau und Orgelmusik zum immateriellen Weltkulturerbe der UNESCO geadelt (07.12.2017). Jetzt würde ich eigentlich erwarten, dass sich das an solchen exemplarischen Instrumenten auch tatsächlich niederschlägt, dass hier selbstverständlich Fördermittel bereitstehen, um hier das Beste im besten Maßstab aufgrund der Expertise einer Expertengruppe möglich gemacht wird und nicht einer Kirchengemeinde und dem Landesdenkmalamt in Bayern alleine auf die Schultern gelegt wird. Die Verantwortung für eine solche Orgel ist nahezu unbeschreiblich groß. Ich selbst war im Jahr 2000 Initiator des Kongresses *Die Orgel als europäisches Kulturgut* und habe diesen Kongress organisiert und geleitet.³ Ehrenpräsident war Luigi Ferdinando Tagliavini. Es waren zwölf Delegationen aus dem gesamten östlichen Raum anwesend, von Baltikum bis Bulgarien und einige prominente westliche Vertreter, z. B. Harald Vogel oder das Göteborg Organ Art Center.

Im Jahr 2000 waren wir noch nicht sehr weit entfernt von der riesigen politischen Wende, der Auflösung des sogenannten Ostblocks. Ein riesiger Fundus von historischen Orgeln des östlichen Europas war immer noch überliefert, obwohl seit Jahrzehnten die Fachkräfte in den kommunistischen Ländern nicht mehr vorhanden waren und die Orgeln zum Teil nur noch in extrem fragilen Zuständen vorhanden waren – aber sie waren eben vorhanden. Geschäftemacher haben ihr Unwesen getrieben, haben Orgel mitgenommen und irgendwo verschachert, es gab unglaubliche Zustände. Darauf wollten wir im politischen Raum aufmerksam machen und es ist uns auch gelungen, dass der Päpstliche Kulturrat damals die Schirmherrschaft übernommen hat. Entsprechend gab es eine kurze Kongressdokumentation, die dann im Vatikan übergeben wurde. Das war eine bewusste, kulturpolitische Initiative. Obwohl es das Ziel war, hier z. B. im europäischen Maßstab

3 Kongressbericht *Die Orgel als europäisches Kulturgut*, 10.-17. September 2000, hrsg. von Christoph Bossert und Michael Gerhard Kaufmann im Auftrag des internationalen Hochulnetzwerkes ORGANEXPERT, Organum Buch, Öhringen 2007.

effektiv eine Förderung zu erwirken, haben sich die Wege leider als viel zu kompliziert herausgestellt. Man könnte hier viele weitere Unternehmungen, wie beispielsweise den internationalen Masterstudiengang ORGANEXPERT nennen.

Heute sind wir in der glücklichen Lage, diese Orgel-Lehrvideos machen zu können, um wenigstens eine Struktur solcher Orgeln in ihrer jeweiligen Singularität formulieren zu können. Und obwohl sie jeweils eigene Schöpfungen jedes einzelnen Orgelbauers darstellen, spüren wir, wie sehr kulturelle Querverbindungen quer durch Deutschland und – wenn wir an Neresheim denken – quer durch Europa ganz eindeutig vorliegen.⁴ Und ich denke, die Orgel von der ich dann – je nachdem – sogar von einer europäischen Orgel spreche, ist ein Inbegriff der Kulturleistung seit Jahrhunderten, die in Europa erbracht wurde. Deshalb der Begriff *Die Orgel als europäisches Kulturgut*. Wir müssen hier in der öffentlichen Förderung deutlich weiterkommen.

II Die Disposition

21:41

Nun möchte ich auf die Disposition eingehen, auch noch in der theoretischen Reflexion.

Wir haben zunächst mal kein tiefes *Cis*, weder im Manual noch im Pedal, für die damalige Zeit eine Selbstverständlichkeit, obwohl Bach das tiefe *Cis* immer wieder in seinen Orgelwerken schreibt.

- Das Pedal ist obligat, wir haben keine Pedalkoppel – die beiden Pedal-Windladen habe ich schon erwähnt. ‘Obligate Situation’ heißt: das Manual spielt völlig unabhängig in der Tenor- und Bassregion. Es gibt keine Verdoppelungen, die sich gegenseitig ausschalten würden. Das Kennzeichen des obligaten Pedals sind z. B. die eigenständigen Zungen, die Mixtur 5f. oder die Octav 4’.
- Dann haben wir eine spektakuläre Situation der 32 Füße. Obwohl die Orgel insgesamt „nur“ 29 Stimmen hat, hat sie sowohl eine labiale als auch eine linguale Möglichkeit des 32’. Für sehr bemerkenswert halte ich, dass die labiale 32’-Qualität durch die tiefe Quinte – in dem Fall *Quint-grosso 12’* genannt – hergestellt wird, also durch den dritten Teilton des 32’. Genauso die Posaune 32’, die allerdings mit voller Länge gebaut ist. Wir haben sie ja sehr eindrücklich zu Anfang dieses Videos mit Bachs Praeludium C-Dur BWV 531 gehört.
- Wir haben weiterhin damit die Dokumentation der Gravität (siehe Glossar), was wiederum auf Johann Sebastian Bach verweist. Wenn dieser sich zur Orgel äußert, dann ist es immer mit Hinweis auf die Gravität, die ihm wichtig war, so auch in seinen eigenen Orgelumbauten, z. B. Mühlhausen und Weimar oder auch in seinen Dispositionen (Naumburg, St. Wenzel).
Wenn das Pedal den 32’ hat, dann hat das Hauptwerk den 16’ (in Naumburg z. B. einen Principal 16’) und dann ist es Oberwerk, wie hier, achtfüßig: 32’ – 16’ - 8’, – eine klare Staffellung.
So hat es bspw. der Wender-Schüler Dauphin, der von Mitteldeutschland aus nach Kleinheubach bei Würzburg ging, in einer Orgel in Walldürn in der Wallfahrtskirche praktiziert. Dort ist die Staffellung 16’ – 8’ – 4’. Das Brustpositiv hat nur noch 4’ als Basis – keinen 8’. Das heißt: Auch das verweist in die Nähe von Johann Sebastian Bach, weil Dauphin jederzeit als Schüler von Wender an der Arnstädter Orgel hat mitwirken können.⁵
- Wir haben keine principalische Quint 3’ im Hauptwerk, sondern einen Nassat 3’, was stark in Richtung Norddeutschland weist und von Norddeutschland nach Mitteldeutschland ausstrahlt.

4 Siehe Orgel-Lehrvideo *1797-Neresheim*.

5 Auch die eher kleine zweimanualige Orgel in Gauerstadt/Thüringen, die von Johann Caspar Haueis (Coburg) und Johann Georg Hofmann (Neustadt/Coburg) um 1800 erbaut wurde, zeigt im Pedal Posaune 32’ sowie Trompete 8’: Auf Posaune 16’ wurde zugunsten des 32’ verzichtet.

- Ganz besonders möchte ich auch die tiefe Quinte 6' des Hauptwerks hervorheben. Diese Quinte fällt vor allem in Arnstadt aus einem ganz bestimmten Grund auf. Die Quinte 6' bezieht sich auf den 16' des Hauptwerks, nur ist in Arnstadt kein 16' im Manual vorhanden. Hier in Lahm ist es das Quinta Thöne 16', das schon akustisch die 6'-Quinte produziert. Offenbar war hier dem Orgelbauer – oder dem Disponenten Bach – wichtig, zusätzlich noch eine eigenständige Quinta 6' in diese Orgel zu bringen. Ganz sicherlich in Korrelation zu Quint-Grosso 12' des Pedal, sodass also wiederum eine klare Relation zwischen Pedal 16' / 12' und im Manual 8' / 6' wesentlich ist.
- Eine weitere Besonderheit oder eher ein stilistisches Merkmal dieser Orgel sind die **Unterscheidlichen** – bereits oft in den Lehrvideos thematisiert – und bezeichnet nicht nur das schon klassisch zu nennende Vorhandensein von Principal, Gedackt und Quintadena wie in Norddeutschland, sondern es kommen die Differenzierungen wie Viola di Gamba oder Gems Horn hinzu. So ist dann auch die Palette der Unterscheidlichen klar repräsentiert:

3 mal 8' im Hauptwerk, 2 mal 8' als Labialregister, einmal 8' als Vox humana im Oberwerk.

Die Orgel hat einen unglaublich farbigen Radius:

- Principalchor für das volle Spiel.
- gleichzeitig den lieblichen Zug, eben Flötenregister wie Gedackt oder Flaut-Traversiere 4' oder
 - Viola di Gamba als liebliche Register.
- Deshalb muss man dann auch von der Möglichkeit des **Terzplenums** sprechen, was über die Sexquialtera 2f. erfolgen könnte. Das Hauptwerk hat, sofern es nicht gekoppelt ist, keinen Terz-Oberton. Dieser kommt, wenn man so will, durch die Trompete hinein und das Oberwerk hat die Sesquialtera 2f., die sich als Klangkrone versteht und Teil des Plenums werden kann. So können wir dadurch ein terzhaltiges und nicht terzhaltiges Plenum einander gegenüberstellen.
- Ein wichtiges weiteres Stichwort wären **Pars maior / Pars minor**:
 - das Hauptwerk steht auf Principal 8',
 - das Pedal auf Principal 16' [Sub-Bass offen 16']
 - das Oberwerk auf Praestanda 4' oder Principal 4', also auch dort die klare Staffelung: 16' - 8' - 4'.
 Bei den Zungen sind es dann im Pedal 32' – 16' – 8':
 - im Hauptwerk: Trompete 8',
 - dann eine unglaublich schöne Vox humana 8', die ich gleich auch vorführen werden.
- Wir haben zwei Cymbelsterne, jeweils an einem der Pedaltürme als sich drehender Stern; ebenso haben wir zwei Tremulanten (geschwind, langsam)
- Winddruck: 68 mm Wassersäule.
- Wichtige Fragestellungen sind die Rückfragen an die Temperatur, die hier nahezu gleichstufig ist. C-Dur hat einen gewissen „Schmutzanteil“, (gleich in Demonstration), was keinesfalls so sein kann.

Der Spieltisch

Wir wollen uns zunächst einen Überblick über den Spieltisch und die hier vorliegende Anlage der Manubrien verschaffen, die auch eher nach Norddeutschland verweist. Ganz außen ist das Pedal, in der Mitte das Hauptwerk und innen das Oberwerk.

Bemerkenswert ist Folgendes: Wir würden durchaus erwarten, dass ein Positiv auf dem ersten Manual gespielt wird; hier könnte man die innen stehenden Manubrien eigentlich als Positiv bezeichnen, aber es ist aufgefasst als Oberwerk und wird somit von der oberen Klaviatur gespielt, das Hauptwerk von der unteren Klaviatur.

Um die Klangfarben hier zu finden müssen wir wieder einen Überblick bekommen und gut „scannen“, wo sich welches Register befindet. [Der Überblick in Klangbeispielen](#)

Das Pedal

- Principal 8'
- der Principalbass 16' heißt hier 'Sub-Bass offen'. Hier hört man, wie viel Zeit diese Pfeife braucht, bis sie voll einschwingt. Die beiden sind ganz weit ausgelagert.
- Violon-Bass 16' steht dem Sub-Bass offen 16' genau gegenüber, auch hier braucht der Ton Zeit, bis er ganz *raisoniert*; er hat also eine langsame Ansprache.
- Zwei Achtfußregister:
 - Principal 8'
 - auf der anderen Seite das Getact 8'. Auch hier hört man, dass eine Restaurierung erfolgen muss. Dieser Ton spricht fast nicht mehr an.
 - Octav 4'. Sie „heult“ ein bisschen [Mitklingen ungewollter Töne], hat aber einen sehr klaren Ton.
- + Principal 8'
- + Sub-Bass offen 16'. Man hört eindeutig eine Resonanz, Verstimmung und mangelhafte Ansprache auf dem tiefen C, was aber nicht weiter stört.
- + Mixtur 5f.
- Nun zu den Zungen:
 - Sub-Bass offen 16', + Posaunen-Bass 16' (wegen Verdoppelung).
Bei den Zungen gibt es immer die Frage der Ansprache; die Posaune braucht etwas längere Zeit. Daher hört man von der Posaune relativ wenig, wenn man schnelle Passagen spielt.
 - + Posaunen-Bass 32', spielt hier oben relativ unauffällig, man kann es durchaus als ein Crescendo bezeichnen.
 - für das volle Pedal: + Trompete 8' + Quinte 10 2/3' (Quint-Grosso 12'); dies klingt besser ohne Zungenspiel).

Das Manual

[In Klangbeispielen, Bezeichnung: I = Hauptwerk, II = Oberwerk]

Christian Friedrich Daniel Schubart sagt über den Principal 8' in seinem Buch *Ideen einer Ästhetik der Tonkunst*, 'er soll dick sein'. Das mag zunächst irritieren. Hören wir diesen Principal:

- I: Principal 8' ist ausnehmend kraftvoll. Wenn wir in **Pars maior** / **Pars minor** denken, dann wäre das
- II: Gems Horn 8' des Oberwerks als Pendant. Zwischen beiden Registern liegen gleichsam Welten. Vermittelnd hierzu:
- II: Praestanda 4' mit überraschend flötigem Einschlag, der deutlich zur Kenntnis zu nehmen ist.

- I: Octav 4' des Hauptwerks allein
- **Vergleich Oberwerk – Hauptwerk**, beide recht ebenbürtig
- I: Principal 8' und Octav 4' zusammen.
[Kurzimprovisation]
- + Zweifuß (Super-Octav 2') [Kurzimpro]
- **KB: Ausschnitt aus J. S. Bach, WKI, Fuga C-Dur BWV 846 [41:13]**
- Gegenüberstellung: II: Praestanda 4' + Waldflöte 2' (Oberwerk)
- deutlicher Gegensatz zum Principalcharakter [WKI, Fuga C]
- + Gems Horn 8' als Basis [WKI, Fuga C]
- = **Principalischer Charakter gegenüber einem deutlich flötenbetonten Oberwerk.**

- Wenn wir jetzt zur **Klangkrone** gehen – Quinte 3' ist hier nicht principalisch besetzt – , erwarten wir, dass die Mixtur 4f. diese Wirkung erbringt [Ausgangspunkt: C] 42:58
 -- auf Vierfußbasis [KB] (+ Octav 4'), deutlich höher angesiedelt als z. B. süddeutsche Mixturen;
- + Super-Octav 2'; er übernimmt die Binfunktion und der Achtfuß liefert die Gravität:
- + Principal 8'
- Oberwerk: 8' – 4' - 2'
- + Cymbel [WK I, Fuga C]. Für diese Fuge dürfte man diese Registrierung gar nicht verwenden, weil wir die Repetition beim *f* hören, als ob man auf ein anderes Manual gegriffen hätte.
- Ein anderes Beispiel:
KB: Ausschnitt aus J. S. Bach, Fuga G-Dur BWV 541 [45:27]
 Registrierung 16' – 8' - 4' im Pedal

- direkte Gegenüberstellung auf dem Hauptwerk [Fuga G]:
- + Mixtur 5f.
 Es ist ein Wunder an Durchhörbarkeit.
- direkte Gegenüberstellung von Hauptwerk und Oberwerk
 [Kurzimprovisation]
 Soweit also das **Mixturplenum ohne Terz.**

- **Bereich der Terzmixtur**
 + Sexquialtera 2f.
- volles Werk: + Quinta Thöne 16', + Coppel II-I
- [Kurzimpro]
- Ped: + Posaunen-Bass 16', - Sub-Bass offen 16'
 [Kurzimpro]

- Sexquialtera ohne Cymbel
 [Ausschnitt aus J. S. Bach, Toccata d-Moll BWV 538 („Dorische“), T. 13\2 ff. [50:05]
 Bach hatte in seiner Orgel von Heinrich Nicolaus Trebs in der Schlosskirche in Weimar im Rückpositiv nur eine Sesquialtera als Klangkrone, keine weitere Cymbel oder Mixtur. Wenn er also die dorische Toccata dort spielte, dann muss er das Rückpositiv genau in dieser Art gespielt haben.
- Hierzu: Gegenüberstellung von Hauptwerk und Oberwerk mit Sexquialtera 2f. und Pedal: + Posaune und der Pedalmixtur obligat; - Manualkoppel, - Quinta Thöne 16'

- **KB: J. S. Bach, Toccata d-Moll BWV 538 [51:24]**
 Soweit ein Beispiel, um diesen Farbcharakteren zu folgen und die **verschiedenen Plenumarten** dieser Orgel im Dialog zu erleben. Wir haben somit schon eine große Palette an Möglichkeiten, die

alle aus dem Principal heraus erzeugt werden können, kennengelernt und kommen nun zu der anderen Seite, dem anderen Spektrum dieser Orgel, nämlich zu den **Unterscheidlichen**.

54:57

Zuerst vielleicht das, was neben den Principalen zu jeder Grundausstattung einer Orgel gehört: die Gedackte [\[In Klangbeispielen\]](#).

- Hauptwerk: Getact 8' [\[Kurzimprovisation\]](#)
- Das Oberwerk hat kein Gedackt, aber das Pedal.
- Ped: Getact 8'
- Oberwerk: Quinta Thöne 8', in Norddeutschland jederzeit zu finden, jedoch in Frankreich oder Spanien undenkbar
[J. S. Bach, 36 Choräle](#) (Nomenklatur: Christoph Bossert), Nr. 4 *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* [56:43]

- **Nr. 4 der Unterscheidlichen:** Viola di Gamba 8', in Süddeutschland beheimatet und von Bach geliebt.
[J. S. Bach, WK II, Praeludium Cis-Dur BWV 872, Beginn](#) [57:21]
- + Violon-Bass 16' als Unterstreichung
- + Tremulant, langsam
- - Tremulant, langsam / + Tremulant, geschwind (keine Wirkung)

- **Nr. 5 der Unterscheidlichen:** Gems Horn 8' [\[Weitere Klangbeispiel, jeweils der Beginn\]](#)
 - [J. S. Bach, WK II, Praeludium Cis-Dur](#) [58:37]
 - [J. S. Bach, WK I, Praeludium c-Moll BWV 847](#) [58:50] oder
 - [J. S. Bach, Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654](#) [59:09] + Gedact 8'
 - In dieser Sphäre von Es-Dur:
 - [J. S. Bach, WK II, Praeludium Es-Dur BWV 876](#) [59:26]
 - (Vergleich Hauptwerk / Oberwerk)
 - [J. S. Bach, WK II, Praeludium gis-Moll BWV 887](#) [59:51]
- So changieren beide Register hin zum Flötencharakter – das Gems Horn auf ganz besondere Weise.
- Damit kommen wir zur Flaut-Traversiere 4' [\[KB\]](#)
 - [J. S. Bach, WK II, Fuge G-Dur BWV 884](#) [1:00:57]
- gegenüber: Flaut-Douce 4' [dasselbe](#) (Abbruch wegen zu dominanter Trakturgeräusche)
 - [\[Kurzimpro auf beiden Manualen einzeln\]](#)
 - Zusammen: + Coppel II-I [\[Kurzimpro\]](#)
- + Tremulant, ergäbe wunderschöne Flötenkonzerte (nicht funktionsfähig)
- + Getact 8'
eine typische Konstellation: Großgedackt – Kleingedackt
- anders in der Wirkung (viel intimer und etwas gebrochener)
- nächster Schritt: + Waldflöte 2' [\[Kurzimpro\]](#)
- Waldflöte 2' alleine, changierend zwischen Principalcharakter und Flöten-Charakter, genauso wie Praestanda 4' (in der Waldflöte ist der Flötencharakter deutlicher)
- Unterschied dazu: im Vergleich
- die mildeste Form: Gems Horn 8'

Alle diese Stimmen haben ihre Tendenz Richtung Flöte.

Die Aliquoten [\[In Klangbeispielen\]](#).

1:05:45

- Pedal: besonders ausgeprägt durch die Quint-Grosso 12'
- Hauptwerk: Quinta 6' (als Weiterführung dieses Gedankens), alleine

- + Getact 8'
- Quinta 6' + Quinta Thöne 16', je tiefer ich komme, um so besorgniserregender wird der Klang; so kann man es nicht mehr verwenden.
- Ich möchte jetzt den Hörer mit Folgendem überraschen:
 - + Principal 8', + Violon-Bass 16'
 - [J. S. Bach, Passacaglia c-Moll BWV 582 \[1:07:27\]](#)
- Dieser Klang war Quinta Thöne 16' + Quinta 6'
- + Principal 8'
 - [J. S. Bach, Passacaglia \[1:07:58\], Ausschnitte](#)
- Gegenüberstellung
 - Oberwerk: Gems Horn 8', Quinta Thöne 8', Praestanda 4', Waldflöte 2'
 - [J. S. Bach, Passacaglia \[1:09:04\]](#)
 - I: + Octav 4' [Passacaglia \[1:10:46\]](#)
- + Sub-Bass offen 16'
- I: - Principal 8', + Viola di Gamba 8'
- weitere Registerwechsel.

Dies war ein Beispiel für die quintierende Idee dieser Orgel mit ihrer ungeheueren Expressivität in Verbindung mit der Passacaglia c-Moll von Bach. Die Gründe für die Betrachtungsweise dieses Stückes sind auch hermeneutischer Art.⁶
- Noch wichtig: Nassatzug, die Quinte 3':
 - I: Getact 8', Flaut-Douce 4', Nassat 3'
- + II: Gems Horn 8'
- + Echo: - Gems Horn 8', + Quinta Thöne 8' [\[Kurzimpro\]](#)
- + Gems Horn 8'
- Ped: + Violon-Bass 16', Getact 8'

Die Zungenregister [\[in längeren Improvisationsteilen\]](#)

1:17:36

- Die Pedalzungen haben wir schon kurz gehört:
 - Posaunen-Bass 16', Ton *e* fällt aus
 - im Vergleich: Posaunen-Bass 32', Ton *a* fällt aus
 - zusammen -- im Principalplenumsverbund geht es ganz hervorragend.
 - Trompete 8' als Tenor-*Cantus-firmus*-Register
 - z. B.: im Verbund mit einem Principalplenum auf 16'-Basis [\[Kurzimpro\]](#)
 - Ped: + Octav 4', + Mixtur 5f.; dies ist jedoch in dieser Weise keine zielführende Idee, weil diese Kombination in Frankreich erdacht wurde, wo wir zur Trompete ein Clairon sowie einen viel dominanteren Zungenklang haben; das heißt: Hier in dieser mitteldeutschen Idee müssen wir z. B. den Principalchor anpassen [\[Kurzimpro\]](#).
- Vokalität der Trompete und die der Vox humana [\[Kurzimpro\]](#)

Fast könnte man es im Diskant für ein anderes Register halten. Das Wesen einer Trompete oder überhaupt einer Zungenstimme ist, dass sie im Diskant deutlich in der Stärke abnimmt. Deshalb muss man mit irgend einer Form des Zuwachses arbeiten, z. B. durch einen Vierfuß

 - I: + Octav 4' [\[Kurzimpro\]](#). Diese Farbe führt uns zurück ins 17. Jh.
 - Mögliche Korrespondenz im Oberwerk:

⁶ Vgl. *Ein Bach-Portrait in 14 Stationen anhand von 14 Stücken*. In: YouTube-Kanal: Christoph Bossert, <https://www.youtube.com/@christophbossert6105>

- II: + Sexquialtera 2f., + Praestanda 4' [[Improvisation im Stile des 17. Jh.](#)]
- II: + Gems Horn 8'
- I: + Coppel II-I

- **Trompete als Keysound** [[große aufbauende Improvisation](#)] 1:25:15
 - labiale Korrespondenz: Sexquialtera 2f. (jetzt gekoppelt)
 - Ped: Posaunen-Bass 16', mit Trompete 8'
 - + Vox humana 8'
 - - Coppel II-I
 - + Nassat 3'
 - Ped: - Posaunen-Bass 16', + Octav 4', + Mixtur 5f.
 - + Posaunen-Bass 16'
 - + Super-Octav 2'
 - + Mixtur 4f.
 - + Quinta Thöne 16', + Quinta 6'
 - + Quint-Grosso 12'
 - + Cymbel 3f.
 - + Posaunen-Bass 32'
 - + Coppel II-I
 - + Cymbel-Stern

- II: Vox humana [[Improvisation Klangspektrum](#)]
 - + Quinta Thöne 8'

IV Diskurs: Ist diese Herbst-Orgel in Lahm eine ‚Bach-Orgel‘ ?

1:31:26

Wir kennen jetzt den Registerfundus und ich habe bereits in den Klangkombinationen immer wieder versucht, diesen Diskurs anhand diverser Stücke anzufachen:

- Dorische Toccata mit dem Rückpositiv mit Sexquialtera 2f. gespielt
- Passacaglia, ausgehend von der besonderen Farbe des Quinta Thöne 16' im Hauptwerk.

Nun wäre also der Diskurs über das **große Plenum** mit 32' im Pedal zu führen. Das möchte ich anhand des G-Dur-Praeludiums vorführen. Einen nächsten Diskurs, ausgehend von *Pars maior* und *Pars minor* über vier Fugen anstoßen, bei der ich die G-Dur-Fuge dieses Praeludiums BWV 541 als Beispiel sehe, mit dem *Pars minor* zu beginnen, dann in den *Pars maior* überzugehen und dabei allerdings auch sukzessive gewisse Register hinzutreten zu lassen.

Dann erheben sich natürlich Fragen zu Trio-Sonaten sowie zu affektbezogener Registrierungen für Choralvorspiele. Schließlich möchte ich in einem Schlussabschnitt eine Sequenz des *Wohltemperirten Claviers II* mit verschiedenen Registrierungen zeigen, wobei die Einschränkung hier ist, dass die Tonartencharakteristik mit der im Moment vorhandenen Temperatur nicht so besonders deutlich wird.

Jetzt also Praeludium G-Dur BWV 541, ich spiele kurz das Pedal an – es steht auf Zungen 32' – 16' - 8' und hat die Pedalmixtur, die Octav 4' und die tiefe Quint. Das heißt: Die Lingualregister werden nicht verdoppelt, die Zungen sprechen für sich.

- Pedalklang [[KB](#)]
- im Manual sind die *Plena* gezogen, also Principalplena des Hauptwerks und des Oberwerks [[KB](#)]
- beides zusammen: + Sexquialtera 2f., + Mixtur 4f. (HW), + Cymbel 3f.

KB: J. S. Bach, Praeludium G-Dur BWV 541 [1:34:36], Beginn

Wenn ich jetzt zur Fuge weitergehe, würde ich die Terz herausnehmen: - Sexquialtera 2f.

J. S. Bach, Fuga G-Dur BWV 541 [1:35:57], Beginn

-- + Waldflöte 2' (auch Praestanda ist flötig) als Versuch, sie klärt m. E. noch weiter ab.

Das Pedal möchte ich jetzt hier etwas deutlich schlanker wählen, nämlich mit 16' - 8' - 4', das Hauptwerk steht dann auf Quintatön 16' und der Hörer darf gespannt sein, wann das Hauptwerk ins Spiel kommt.

Die Registrierung:

-- Oberwerk: Gems Horn 8', Quinta Thöne 8', Principal 4' [Praestanda 4'] Cymbel 3f.

-- Ped: Violon-Bass 16', Principal 8', Octav 4', Sub-Bass offen 16' (Principalbass)

-- Hauptwerk (vorbereitet) Quinta Thöne 16' und die Principalfamilie 8' - 4' - 2'.

KB: J. S. Bach, Fuga G-Dur BWV 541 [1:37:52] unter Hinzunahme von Pedalregistern (Mixtur 5f., Posaunen-Bass 16', Posaunen-Bass 32'), Coppel II-I und Cymbelstern.

Diskurs zur Registrierung / Manualzuordnung im Sinne von *Pars minor* / *Pars maior* für die Fugen aus BWV 541, 542, 543, 582 und die Triosonate BWV 530

Jeweils scheint es mir fast zwingend, dass der erste Verlauf der Fuge sehr transparent ist und im Pedal auch transparent sein muss. Eine gravitatische Setzweise in etwa ab der Mitte der Fuge oder auch -- wie eben gehört -- bedingt dann später im Verlauf eine ganz andere Satzart und Klangaussage.

Ebenso benötigen wir einen Diskurs zur sog. „Legrenzi-Fuge“ (BWV 574). Wenn ein Stück in diesem großen Plenum toccatierend endet und am Anfang der Affekt getroffen werden will, dann kann es nicht im *Organo Pleno* beginnen; dann müssen Differenzierungen stattfinden, die am Schluss ins volle Werk münden. Dieser Diskurs ist mir wichtig, um dem statischen Verständnis des Bachspiels und durchaus auch dieser Auffassung entgegen zu wirken.

Die Eignung dieser Orgel für die Trio-Sonaten steht ganz sicher außer Zweifel. Die Herangehensweise – vor allem, weil des Pedal obligat ist – möchte ich jetzt im nächsten Abschnitt zeigen. Ich nehme als Beispiel die Trio-Sonate G-Dur, Satz 1:

-- r. H.: Viola di Gamba 8', Flaut-Douce 4' [KB], man kann einwenden, dass das Register zu langsam anspricht, was typisch ist für eine Gambe und was ich zur Diskussion stellen möchte

-- l. H.: Quinta Thöne 8', Gems Horn 8', Flaut-Traversiere 4' [KB].

Den Anfang setzt Bach parallel in beiden Händen, so dass sich die ganzen *Unterscheidlichen* jetzt ergänzen, um dann wieder auseinanderzutreten und beim Ritornell immer wieder zusammengeführt zu werden.

-- Ped Violon-Bass 16', Principal 8'. Ohne den 16' wären falsche Harmonien die Folge.

KB: J. S. Bach, Triosonate G-Dur BWV 530, 1. Satz [1:46:40]

Affektbetonte Registrierungen in Choralbearbeitungen

1:48:03

Das Beispiel der Triosonate G-Dur führt uns jetzt nahtlos zu affektbetonten Registrierungen, die auch in den langsamen Sätzen der Triosonaten erforderlich sind. Natürlich kann auch der Tremulant zum Einsatz kommen, der allerdings nicht wirklich in Funktion ist.

Ein kurzes Beispiel für eine affektbezogene Registrierung: *Herr Gott schleuß den Himmel auf* aus den sog. Neumeister-Chorälen.

KB: J. S. Bach, Choralvorspiel *Herr Gott schleuß den Himmel auf* BWV 1092 [1:48:29]
mit Quinta Thöne 8'

Das Choralvorspiel soll als *pars pro toto* für die Idee der Zuordnung: Text – Klangfarbe – Affekt stehen: Der *Cantus firmus* fungiert als Träger des Affektes, die anderen Stimmen umgeben ihn. Dazu noch zwei Beispiele:

Das Choralvorspiel *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* fließt viel später in Bachs Sterbechoral ein. Hier erklingt die Fassung des *Orgelbüchleins*.

-- *Cantus firmus*: Viola di Gamba 8'

-- Begleitung: Gems Horn 8',

-- Ped: Violon-Bass 16', Getact 8'.

-- Jetzt wäre natürlich wieder der Tremulant vonnöten.

KB: J. S. Bach, *Orgelbüchlein*, Choralvorspiel *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* BWV 641 [1:49:43]

Mein Thema heißt: „Affektbezogene Registrierungen bei Choralbearbeitungen“ von Bach. Wir bleiben am *Orgelbüchlein* und eines der ganz besonderen Stücke ist der Choral *O Mensch beweine deine Sünde groß*. Ich möchte drei Registrierungen, die miteinander verwandt sind, vorstellen. Der Unterschied: Bei dem Choralvorspiel *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* war dort die Viola di Gamba der *Cantus firmus*.

– Hier nun folgender erster Vorschlag:

-- *Cantus firmus*: Quinta Thöne 8'

-- Begleitung: Getact 8'

-- Ped: weiterhin Violon-Bass 16', Getact 8'

KB: J. S. Bach, Choralvorspiel *O Mensch, beweine deine Sünde groß* BWV 622 [1:51:16]

– Zweiter Vorschlag:

-- *Cantus firmus*: Quinta Thöne 8'

-- Begleitung: Viola di Gamba 8'

-- Ped: weiterhin Violon-Bass 16', Getact 8'

KB: Dasselbe [1:52:28]

– Dritter Vorschlag:

-- *Cantus firmus*: Quinta Thöne 8' + Vox humana 8'

-- Begleitung: Viola di Gamba 8'

-- Ped: weiterhin Violon-Bass 16', Getact 8'

KB: Dasselbe [1:53:40]

Dies waren die drei Beispiele, die ich für dieses Choralvorspiel an dieser Orgel zur Diskussion stellen möchte. Das Beispiel *Passacaglia c-Moll* habe ich schon im Verbund mit den Aliquotfarben Quinta Thöne 16', Quinte 6' und Ähnlichem gezeigt. Das bringt mich aber dazu, zum Abschluss dieser Sequenz einmal Quinta Thöne 16' allein zu spielen [KB].

Damit möchte ich diesen Abschnitt klanglich beschließen, aber noch einen Aspekt hinzufügen: In meinem Blickfeld gibt es drei Orgeln in Süddeutschland, von denen ich sagen würde, sie könnten jederzeit in Thüringen stehen. Ich meine drei historische Orgeln, wobei eine davon, nämlich die Wiegleb-

Orgel in Ansbach, St. Gumbertus weitestgehend rekonstruiert ist. Diese ist ursprünglich von Wiegleb erbaut, dessen Vater aus Pferdingsleben bei Erfurt stammt. Nach seiner Lehrzeit errichtete er dann seine Werkstatt in Wilhermsdorf,⁷ in der Nähe von Ansbach. Die Orgel ist jedoch ein Nachbau aus heutiger Zeit und trotzdem erhebt sie zu Recht den Anspruch, eine gültige Aussage über die mitteldeutsche Orgel zu treffen, wozu ich selbstverständlich diese Orgel hier in Lahm hinzufügen möchte.

Dann möchte ich noch eine Orgel erwähnen, die keinen prominenten Status genießt, aber – wie ich meine – völlig zu Unrecht. Es ist Ehrlich-Orgel in der evangelischen Stadtkirche in Bad Wimpfen -- für mich ein Klangwunder ohnegleichen. Auch hier möchte ich einen Diskurs anstoßen: Auch die Wimpfener Orgel könnte jederzeit in Thüringen stehen. Bemerkenswert erscheint mir, dass Johann Adam Ehrlich seine Werkstatt in Wachbach bei Bad Mergentheim hatte. Bad Mergentheim befindet sich wiederum in unmittelbarer Nachbarschaft zu Würzburg und damit zur großen, bedeutenden mainfränkischen Orgelbauschule. Ehrlich hat in der Stadtkirche Bad Wimpfen bewiesen, welchen eigenständigen Stil er im Blick auf eine Nähe zur Thüringen praktizieren kann. Er konnte sogar unterscheiden, wie er für eine evangelische Stadtkirche eine Orgel konzipiert und – im Unterschied dazu – vier Jahre später in der katholischen Dominikanerkirche in Bad Wimpfen sein größtes Orgelwerk mit 32 Stimmen erbaut hat. Diese stand damit auf gleichem Status wie die größte Orgel, die Seuffert gebaut hat und die heute im Kloster Banz spielt.

Nun noch ein weiterer Abschnitt, um den Bachdiskurs noch etwas weiterzuführen: die Ebene der Adaption klavierter Musik von Bach auf die Orgel. Beispielebene aus dem *Wohltemperirten Clavier II*: die Praeludien und Fugen in C-Dur, c-Moll, Cis-Dur, cis-Moll, D-Dur, d-Moll bis zu Praeludium Es-Dur. 1:58:48

[Anmerkung: Die Stücke werden mit ihrer Endregistrierung aufgeführt, die Registrierarbeit wird hier nicht dokumentiert; [Beginn: 01:59:21](#)]

Die Basis für das Praeludium C-Dur [\[in Klangbeispielen\]](#):

-- Oberwerk: Sexquialtera 2f., Coppel II-I

-- Principal 8' – 4' -- 2'

Einmal ohne weitere Klangkrone als Basis der Klangaussage, die natürlich jederzeit ins Große weitergeführt werden kann. Wenn man allerdings daran denkt, dass die darauffolgende Fuge sehr bewegt ist und sicherlich dann dem Oberwerk zugeordnet wäre, würde man noch die Praestanda 4' hinzufügen und hätte im C-Dur-Praeludium (gekoppelt) folgenden Klang [\[KB\]](#). Das Interessante ist die Terz, die vom Bass her leuchtet [\[KB\]](#), die dann die gespielte Terz hinzufügt, wobei sich im Moment die gleichstufige Stimmung dieser Orgel fürchterlich auswirkt. Die Terz, die die Sexquialtera produziert, ist selbstverständlich rein, während die temperierte Terz zu hoch ist und damit erkennbar kollidiert.

KB: [J. S. Bach, Das Wohltemperirte Clavier II, Praeludium C-Dur BWV 870](#)

(auch mit Quinta Thöne 16')

7 Johann Christoph Wiegleb (1690 Heldritt -1749 Steppach) war in Wilhermsdorf „Hochgräflich Hohenlohe-Schillingsfürstischer Orgelmacher“ (beim Grafen von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst). Sein Vater, Johann Wiegleb (1647–1719), stammte aus Pferdingsleben bei Erfurt, einer Dorfschaft, die zu Ohrdruf in der Obergrafschaft Gleichen gehörte. Somit stand sie unter der Regentschaft der protestantischen Hauptlinie Hohenlohe-Neuenstein (Landeshoheit von Sachsen-Gotha-Altenburg). Zu J. S. Bachs Ohrdruffer Schulzeit war Pferdingsleben zwischen den beiden Unterlinien Hohenlohe-Neuenstein/Öhringen und Hohenlohe-Langenburg aufgeteilt. Der Regent der Unterlinie Hohenlohe-Neuenstein, Graf Wolfgang Julius von Hohenlohe-Neuenstein, war bis zu seinem Tode 1698 auch Herr von Wilhermsdorf. Er heiratete 1689 in zweiter Ehe in Wilhermsdorf die Gräfin Franziska Barbara von Welz (1666-1718), die sich nach seinem Ableben in zweiter Ehe mit Philipp Ernst von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (1663–1759) verheiratete; vgl.: *Archiv für hohenhlohische Geschichte*, Band 1, herausgegeben von Joseph Albrecht, 1860, S. 14.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga C-Dur BWV 870

Jetzt schafft Bach den Kontrast zum *Empfindsamen Stil*, den man auf der Orgel durch einen Dialog zwischen Traversflöte und begleitend mit Viola di Gamba beantworten könnte.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Praeludium c-Moll BWV 871

Nun könnte man in der Fuge die Gambe aus ihrer Begleitfunktion herauslösen.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga c-Moll BWV 871

Allerdings würde ich jetzt auch beim Praeludium Cis-Dur gerne die Gambe ziehen. Insofern werden die beiden Stücke auf der gleichen Klangfarbe stehen und doch wären sie völlig verschieden.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Praeludium Cis-Dur BWV 872

Die Fuge müsste jetzt einen bekräftigenden Charakter mit Principalstimmen haben.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga Cis-Dur BWV 872

Hier war jetzt weiterhin ganz bewusst die Gambe noch dabei.

Nun das Praeludium cis-Moll, das ich gerne mit Quintatön und Gambe spiele, aber hier liegt es natürlich nahe, Gemshorn und Quintatön zu ziehen.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Praeludium cis-Moll BWV 873

Für die Fuge: - Gems Horn 8', + Flaut-Traversiere 4', +Waldflöte 2'

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga cis-Moll BWV 873

Für das Praeludium D-Dur ist die Farbe der Terz-Mixtur obligatorisch. Es muss eine gewisse lyrische Komponente im Oberwerk zustande kommen.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Praeludium D-Dur BWV 874, Beginn

Eventuell: - Praestanda 4', + Flaut-Traversiere 4'

Man hört jetzt dieses Glockenartige des Oberwerks, wozu jetzt eine adäquate Situation im Hauptwerk gefunden werden muss. Möglicherweise auf Basis der Trompete mit feiner Unterstützung, z. B. durch die Gambe und die Octav 4'. Um in diesem glockenartigen Duktus zu bleiben: + Nassat 3' + Ped: Trompete 8'

KB: Dasselbe [2:08:06; 2:08:34]

+ Sub-Bass offen 16' + Quint-Grosso 12'

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga D-Dur BWV 874

+ Quinta Thöne 16', Quinta 6'

Das Praeludium d-Moll wäre in seinem *Stile concitato* (siehe Glossar) hier nicht in der Weise zu formulieren, wie ich es gerne täte. Quintatön und weitere rauschende Farben mit Octav 4' wären hier zu klein. Vielleicht an dieser Orgel, die so lebendig ist: Principal 8', Octav 4'.

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Praeludium d-Moll BWV 875

Vielleicht an dieser Orgel, die so lebendig ist: Principal 8', Octav 4'. **KB:** Dasselbe oder mit Quintadena

+ Coppel II-I

KB: Dasselbe

Die Fuge setzt diesen Klang weiter fort

-- + Nassat 3‘

-- + Super Octav 2‘

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga d-Moll BWV 875

-- - Coppel II-I **KB:** Dasselbe

-- - Nassat 3‘ **KB:** Dasselbe

Für das wunderschön lyrische Praeludium Es-Dur die Viola di Gamba 8‘

KB: J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Praeludium Es-Dur BWV 876

Es folgt ein exemplarischer Unterricht mit dem Studierenden Erik Konietzko [2:16:54].

Konzeption und Orgel-Portrait:
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

Koordination
Thilo Frank

Kamera
Steffen Braun

Ton
Helmut Staiger

Schnitt
Alexander Hainz

Assistenz und Studierender des exemplarischen Unterrichtes
Erik Konietzko

Verschriftlichung und Notenbeispiele
Andrea Dubrauszky

Herzlichen Dank an
die Kirchengemeinde Lahm im Itzgrund für die freundliche Unterstützung

Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung
in der Lehre der Internationalen Orgelkunst

DVVLIO

Drittmittelprojekt an der
Hochschule für Musik Würzburg

Gefördert durch die Stiftung
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre