



1748

## Bad Wimpfen – Evangelische Stadtkirche

**Lehrvideo**

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Orgel von Johann Adam Ehrlich, erbaut 1748, in der Evangelischen  
Stadtkirche Bad Wimpfen

Eine Produktion des Drittmittelprojektes *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 Orgel-Lehrbibliothek

©2022, Christoph Bossert

# Inhaltsverzeichnis

## Feature I

Disposition . . . . .	3
Einführende Worte . . . . .	4
<b>I Klangliche Kostproben mit Hörbeispielen aus der Orgel-Literatur [15:43] . . . . .</b>	<b>7</b>
Geschichtlicher Exkurs . . . . .	8
<b>II Der Spieltisch und die nähere Betrachtung der Orgel [37:32] . . . . .</b>	<b>10</b>
<b>III Klangaufbau, Einzelregister und Registermischungen [53:36] . . . . .</b>	<b>12</b>
Die Principalorgel . . . . .	13
Die fünf Plenumformen dieser zweimanualigen Orgel . . . . .	14
Die Unterscheidlichen . . . . .	15
Das Prinzip <i>Pars maior – Pars minor</i> . . . . .	15
Pedal – Pedalambitus – Pedalkoppel . . . . .	18
Ein wichtiger Aspekt – Klärung verschiedener Parameter des Klangdenkens . . . . .	19
Rückschau auf das Jubiläum dieser Orgel im Jahr 1998 . . . . .	21
<b>IV Die „Europäische Orgel“ [1:57:41] . . . . .</b>	<b>23</b>
<b>V Die Frage nach der Identität dieser Orgel hinsichtlich ihres stilistischen Radius sowie ihrer Grenzen [2:00:33] . . . . .</b>	<b>23</b>
<b>VI Ist diese Orgel zugleich eine „Bach-Orgel“, obwohl sie keine Trompete und keine Sesquialtera besitzt? [2:16:18] . . . . .</b>	<b>26</b>
Kurzer Geschichtlicher Exkurs . . . . .	26
<b>VII Historische Orgel und zeitgenössische Improvisation [2:46:30] . . . . .</b>	<b>30</b>
<b>Feature II [2:59:10]</b>	
Darstellung verschiedener Epochen . . . . .	31
Darstellung verschiedener Klang- und Musiktypen bei Bach und Ansätze der Hermeneutik . . . . .	31
Orgelbauliche Exkursionen . . . . .	35
<b>Anhang – Primärquelle #SB 15 Bü 74 aus dem Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein . . . . .</b>	<b>36</b>
Anhang I: Empfehlung von Praeceptor Kraußlich/Forchtenberg für eine Instandsetzung der Öhringer Stiftskirchenorgel durch Johann Anton [Adam!] Ehrlich sowie Vorschläge zu Ausführungen 2. Juni 1764. . . . .	36
Anhang II: Akkord mit Johann Adam Ehrlich für Renovierung und Umbau der Orgel in der Stiftskirche Öhringen vom 13.06.1764 -- Zusatzakkorde 27.06. und 15.10.1765. . . . .	37
<b>Quellen . . . . .</b>	<b>41</b>

II: Clavier [Hauptwerk] C-c'''	I: Clavier [Positiv/Hinterwerk] C-c'''	Pedal: C-c' (neue Lade)
3 Principal 8. Fuß 23 Großgedeckt 8. Fuß 9 Quintatoene 8. Fuß 19 Viola di Gamba 8. Fuß 15 Octav 4. Fuß 7 Kleingedeckt 4. Fuß 17 Quint 2 2/3. Fuß 5 Superoctav 2. Fuß 21 Mixtur 5 fach [Terz 3 1/5' repetierend c' auf] 11 Cornet 3fach [Cimbel]	10 Großgedeckt 8. Fuß [musikal. Still Gedeckt 8'] 20 Principal 4. Fuß 8 Spitzfloete 4. Fuß 18 Floete gedeckt 4. Fuß 6 Octav 2. Fuß 16 Quint 1 1/3. Fuß rekonstruiert 4 Mixtur 3fach rekonstruiert	25 Principal Baß 16. Fuß 13 Sub Baß 16. Fuß 22 Octav Baß 8. Fuß 2 Octav 4. Fuß * Holz neu 1 Pordon Fleute 4. Fuß * Metall neu 14 Posaunen Baß 16. Fuß neu, volle Becherlänge 12 Kopplung Positiv [Pos/Ped] 24 Kopplung Manual [HW/Ped]
<b>Mixtur 5 fach [-4fach]</b> C 1 1/3' 1' 4/5' 2/3' 1/2' C <sup>0</sup> 2' 1 3/5' 1 1/3' 1' 1' c <sup>1</sup> 4' 3 1/5' 2 2/3' 2' 2' c <sup>2</sup> 4' 3 1/5' 2 2/3' 2'	<b>Mixtur 3fach [Positiv/Hinterwerk]</b> C 1' 4/5' 2/3' c <sup>1</sup> 2' 1 3/5' 1 1/3' c <sup>2</sup> 2 2/3' 2' 1 3/5'	Manual-Schiebekoppel [II/I] Schleifladen, mechanische Traktur Windanlage neu mit neuem Zentralbalg Temperierung nach Kimberger II (neu) Stimmtonhöhe a <sup>1</sup> = 466 Hz
<b>Cornet 3 fach [Cimbel]</b> C 1' 2/3' 1/2' F <sup>0</sup> 2' 1 1/3' 1' f <sup>1</sup> 4' 2 2/3' 2'		Restaurierung: Richard Rensch (Lauffen/Neckar) 1972

\* Pedal: Oktav 4' und Pardon Fleute 4' (Bordunflöte 4'): ursprünglich geplante, jedoch von J. A. Ehrlich nicht gebaute Pedalregister 1972 von Orgelbau Richard Rensch neu gebaut

Mit freundlicher Unterstützung und Genehmigung von  
Philipp Dominik Neßling, Orgelbaumeister  
Inh. der Richard Rensch Orgelbau GmbH&Co.KG  
[www.renschorgelbau.de](http://www.renschorgelbau.de)

DVVLIO-2023

Johann Adam Ehrlich legte am 14. Januar 1747 drei verschiedene Dispositionen vor [„Vor- und Überschlüge zu einer neuen Orgel in allhießige Statt-Kirche“ vor:

A. Von 14 Registern. Zu einem Clavier. B. Zu Zwey Clavieren“ mit 20 Registern, und „C. Von 24 Registern. Zu Zwey Clavieren“ jeweils mit Pedal.]

Ausgeführt wurde Vorschlag B. Mit der Änderung im Hauptwerk: + Kleingedeckt 4', anstelle „Flachinet 2. Fuß“ Superoctave 2'.  
d.h. HW: 10 Register, Positiv 7 Register, Pedal 4 Register:

#### Disposition laut Angebot B: 1747

II Clavier [Hauptwerk] C-c'''	I Clavier Positiv [Hinterwerk] C-c'''	Pedal C-c'
Principal 8. Fuß Octav 4. Fuß Quint 2 2/3. Fuß Superoctav 2. Fuß Quintatoene 8. Fuß* Viola di Gamba 8. Fuß Klein Gedeckt 4. Fuß Mixtur 5 fach Cornet 3fach Groß Gedeckt [8. Fuß ]	Mixtur 3fach Quint 1 1/3. Fuß** Oktav 2. Fuß Floete Gedeckt 4. Fuß Spitzfloete 4. Fuß Principal 4. Fuß musikalisches Still Gedackt 8. Fuß	Principal Baß offen 16. Fuß Sub Baß gedeckt [16. Fuß] Octav Baß 8. Fuß Posaunen Baß 16. Fuß
Manual – Schiebekoppel Pedal-Ventilkoppel ins II. Clavier	[Pedal-Koppel ins I. Clavier]	

Anmerkung:

Bezeichnungen Manubrien:

[sic zu]. Quintatoene= Quintade / Quint 1/3. Fuß: bei R.Rensch Quint 1 1/2' /

aus Bericht Orgelbau Ricard Rensch, Lauffen/Neckar 1972

HW: Mixtur 1 1/3' (Terzchor repetiert auf c' auf 3 1/5')

HW: Cornet = Cymbel mit Oktavrepetition (ohne Terz)

# Feature I

**NB 1:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* Teil II, Praeludium C-Dur BWV 870

## Einführende Worte

Strahlend festlich klingt die Orgel der evangelischen Stadtkirche, die Johann Adam Ehrlich 1748 in ehemaligen freien Reichsstadt Bad Wimpfen erbaut hat. Mit dieser Orgel wollen wir uns jetzt ausführlich beschäftigen und „ausführlich“ ist mir besonders wichtig, um einen systematischen Kosmos – einen Kosmos, den wir systematisch begehen wollen — auch wirklich einzufangen.

01:37

Ein persönliches Wort zu Beginn: 1982 habe ich diese Orgel zum ersten Mal gespielt und erlebt. Ich erinnere mich noch sehr genau, wie fremd mir diese Orgel damals erschien, wie aus einer anderen Welt – „un-erhört“. Ich hatte bis dato auf sehr vielen Orgeln gespielt, 1979 den ersten Preis der Internationalen Orgelwoche Nürnberg errungen und war auf vielen Orgeln zugange - dann kam diese Orgel. Sie war mir unbekannt, eigentlich wie ein Stück Mittelalter. Heute ist sie mir sehr bekannt, unglaublich ans Herz gewachsen und ich kann nachfühlen, wie es denjenigen geht, die zum allerersten Mal hier spielen und vielleicht ähnlich überrascht sein werden. Man muss sich an diese Orgel gewöhnen - man betritt eine andere Welt

Was ist diese Orgel heute für mich geworden?

Sie gehört zu den ganz wenigen Instrumenten in Süddeutschland — ich würde noch Lahm im Itzgrund dazu zählen — die ich als eine „Bach-Orgel“ im eigentlichen Sinn bezeichnen würde. Sie könnte eine mitteldeutsche Orgel sein, sie könnte in Thüringen stehen, aber sie steht eben hier in Süddeutschland. Eine dritte Orgel müsste ich noch nennen: die Orgel in der St. Gumbertuskirche in Ansbach. Sie ist riesig für ihre Zeit und wurde von dem mitteldeutschen Orgelbauer Johann Christoph Wiegleb erbaut. Es gibt ganz wenige andere Orgeln, die uns noch diese Anbindung an Thüringen vermitteln können, obwohl wir uns hier in Bad Wimpfen ganz in der Nähe von Heilbronn und damit im Großraum Stuttgart aufhalten.

Das Besondere an dieser ehemaligen freien Reichsstadt ist auch, dass Johann Adam Ehrlich zwei Orgeln in Bad Wimpfen erbaut hat: 1748 die etwas kleinere Orgel hier in der Stadtkirche und 1752 seine größte, die er überhaupt gebaut hat, in der Kirche des damaligen Dominikanerklosters. Die Orgel von 1752 hat einen imposanten Prospekt, hatte mehr als 30 Register, sogar einen Principal 16', und ist heute noch erhalten. Bis 1972 war sie völlig original erhalten, dann wurde sie modernisiert. Es ist ein ungeheurer Schmerz, dass diese Orgel heute sehr blass spielt, sie könnte ungleich mehr sein, aber es ist — trotz nachhaltigster Bemühungen — immer noch nicht gelungen, diese Orgel wieder in den Urzustand zurückzuführen, obwohl man es jederzeit könnte.

05:07

Deshalb müssen hier auch einige Worte zur damaligen Zeit fallen, die nun 50 Jahre zurückliegt. Der Orgelbauer Richard Rensch hat 1972 diese Orgel hier in der evangelischen Stadtkirche genau in der Zeit restauriert, in der zeitgleich die Firma Kemper aus Lübeck die unmittelbar benachbarte Orgel in der Dominikaner-

kirche „quasi“ modernisiert hat. Die Registeranlage ist z. B. elektrisch, die Traktur wurde komplett neu gebaut, alle Originalteile sind auf einem großen Schuttberg gelandet — selbst die originale Posaune. Ein mir sehr befreundeter Orgelbauer hat diese originale Posaune von Johann Adam Ehrlich damals sicherstellen wollen und in seine Werkstatt gebracht. Sie wurde allerdings von der Polizei mit der Begründung wieder abgeholt, dass es nicht rechtens sei, etwas von einem Schuttberg mitzunehmen. Die Posaune wurde wieder abtransportiert und anschließend verschrottet. Das ist die Rückblende 50 Jahre zurück.

Tragische Umstände haben sich damals zugetragen. Diese Orgel hier in der evangelischen Stadtkirche war weit weniger original erhalten. Teile der Orgel standen sogar inzwischen auf dem System der mechanischen Kegellade. Ein Bourdon 16' wurde im Hauptwerk hinzugefügt, und es gab ähnliche Veränderungen. Richard Rensch hat – wie ich unbedingt feststellen möchte – in genialer Weise damals vermocht, dem Instrument wieder diese Kraft, diese Authentizität wiederzugeben, obwohl deutlich viel rekonstruiert werden musste. Das beinhaltete Diskussionen mit der Denkmalpflege, die oft auf dem Standpunkt steht, man dürfe nur konservieren. Alles andere, wenn es verloren war, sei ja nicht mehr Gegenstand von Denkmalpflege, da das Denkmal sozusagen gar nicht mehr existiere. Mein Standpunkt ist: Das Instrument Orgel ist so komplex, dass wir immer noch ein Denkmal haben, wenn wesentliche Teile noch erhalten und lediglich sind einige Schäden an diesem Denkmal zu beheben sind. Dieser Meinung bin ich auch hinsichtlich der Frage einer Rückführungsrekonstruktion der Dominikanerorgel.

Zusätzlich hat Bad Wimpfen im Tal auch eine imposante Stiftskirche St. Peter, in der der Orgelbauer Schmahl aus Heilbronn im Jahre eine Orgel baute. Schmahl ist auch ein sehr berühmter, bedeutender Name. Johann Michael Schmahl (1654–1725) kam zu Anfang des 18. Jahrhunderts aus Kamenz in Sachsen hierher in den Raum Heilbronn und errichtete daraufhin in Heilbronn eine bedeutende Werkstatt. Interessant finde ich, dass Schmahl bei Johann Adam Ehrlich für die Orgel der Stiftskirche St. Peter im Tal anfragte, ob Ehrlich ihm eine Mensur der Gambe geben könnte.

Schmahl hatte also offensichtlich noch keine Viola di Gamba als Orgelregister gebaut. Damit ist dokumentiert, wie neu ein solches Register war.

Johann Adam Ehrlich hatte seine Werkstatt in Wachbach bei Bad Mergentheim. Er hat im Hohenlohischen, das sich hier von Bad Wimpfen aus östlich im weiten Territorium erstreckt, gearbeitet. Ehrlich war einer oder vielleicht der wichtigste Hohenlohische Orgelbauer;<sup>1</sup> es gibt etliche kleinere Instrumente von ihm, die aber nicht diese Ausstrahlung besitzen können, weil sie auch verändert wurden oder nicht in dieser Großrahmigkeit angelegt sind. Beispielsweise ist bei einer einmanualigen Orgel von Ehrlich die Mixtur so angelegt,<sup>2</sup> dass sie im Bass eine Terz hat, im Diskant aber keine Terz. Da die Mixtur ins Pedal gekoppelt werden kann,

10:33

---

1 Vgl.: <sup>HZAN</sup>SB 15 Bü 74, Empfehlung von Praezeptor Kraußlich/Forchtenberg für eine Instandsetzung der Öhringer Stiftskirchenorgel durch Johann Anton [Adam!] Ehrlich sowie Vorschläge zur Ausführung: „Hingegen ist die Arbeit des Orgelmachers Ehrlich von Wachbach überall beliebt, dauerhaft und gut. Von großen Werken stehen von ihrer zwei in Wimpfen am Berg und zu Schwäbisch Gmünd, von kleineren aber viele in der Nachbarschaft, alß zu Assumstatt, [...], Braunsbach pp. Welche insgesamt wegen ihrer Güte sehr gelobt werden.“ Abschrift: Burkhard Goethe 2016 (siehe Anhang); weitere Literatur hierzu von Christoph Bossert und Burkhard Goethe siehe Literaturverzeichnis.

2 Vgl.: Tabellarische Auflistung in: Burkhard Goethe, *Die Orgelmacher Ehrlich in Hohenlohe II*. In: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*, 82. Jg., Stuttgart 2015, H. 4 (2015), S. 6-7

spielt im Plenum das Pedal mit Terz aber der Diskant ohne Terz. Damit möchte ich andeuten, welche Farbsinnigkeit Ehrlich durch solche Modifikationen bereits in sogar sehr kleine Instrumente legen konnte, wie wir sie beispielsweise bei Gottfried Silbermann aufgrund seiner starken Orientierung nach Frankreich und seinen daraus resultierenden anderen Ideen niemals finden können.

Ich möchte darauf hinweisen, dass ich in meiner künstlerischen Beschäftigung mit dieser Orgel auch Artikel verfasst habe,<sup>3</sup> wie: *Der Klangstil von Johann Adam Ehrlich* (2003). Es folgten weitere Artikel, die ich zum Teil auch für Symposien konzipiert habe, und immer mehr hat sich von dieser Orgel ausgehend für mich ein **süddeutsches Klang-Prinzip** manifestiert. In meinen Artikeln *Das Süddeutsche Klangprinzip als die Wurzel der späteren Romantik* sowie *Der Süddeutsche Klangstil* in *Acta Organologica* habe ich versucht, das grundsätzlich Idiomatische dessen zu beschreiben, was ich als den „**süddeutschen Orgelbau**“ bezeichnen möchte. Gerade dieser süddeutsche Orgelbau hat eminent mit Mitteldeutschland, insbesondere mit Thüringen in der Zeit von Johann Sebastian Bach zu tun. Mit Süddeutschland ist keinesfalls das heutige Süddeutschland gemeint. Es war in den früheren Zeiten der K.u.K-Monarchie ein viel größeres Gebiet, weil die Grenzen völlig anders verliefen. Dieser Kulturbegriff des „Süddeutschen“ hat also zu tun mit der K.u.K-Monarchie, von Wien ausgehend nach Ungarn, bis hin zu Süd-Schlesien reichend. Das sind alles Territorien, die das „Süddeutschen Klangprinzip“ in sich tragen, wenn wir von einer barocken Orgel sprechen.

Aufgrund der Disposition, der Aufstellung und der Art der Organisation der Klänge erscheint mir die Orgel der evangelischen Stadtkirche idealtypisch. Sie könnte genauso in Thüringen stehen und hätte jederzeit von Johann Sebastian Bach gespielt werden können. Meine Intention ist, dies zu zeigen und zugespitzt vertrete ich die These: „**Diese Orgel ist eine „Bach-Orgel“ par excellence.**“

14:13

Vielleicht würde mir hier nicht jeder auf Anhieb zustimmen wollen. Um diese These auszuschreiten, müssen wir uns ihr in verschiedenen Schritten nähern.

- I Klangliche Kostproben mit Ausschnitten aus der Orgel-Literatur**
- II Der Spieltisch und die nähere Betrachtung dieser Orgel**
- III Klangaufbau, Einzelregister und Registermischungen**
- IV Die „Europäische Orgel“**
- V Die Frage nach der Identität dieser Orgel hinsichtlich ihres stilistischen Radius sowie ihrer Grenzen**
- VI Ist diese Orgel zugleich eine „Bach-Orgel“, obwohl sie keine Trompete 8' und keine Sesquialtera im Manual besitzt?**
- VII Historische Orgel und zeitgenössische Improvisation**

---

<sup>3</sup> Siehe Literaturverzeichnis.

Zunächst erklingt das letzte Stück des Tabulaturbuches über Martin Luthers Vater-unser-Lied, *Auf Toccata-Manier*, von Johann Ulrich Steigleder, ausgehend von der Idee, dass wir von der Blockwerkorgel herkommen. Diese Orgel von Johann Adam Ehrlich organisiert in idealer Weise ein Plenum als Blockwerk.

**NB 2:** Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch* (1627), *Daß Vatter unser*, Variatio 40, *Toccata* [16:18]

Eine Generation später: Johann Pachelbel, geboren 1653

**NB 3:** Johann Pachelbel, *Toccata g-Moll mit Principal 8' und im Pedal Subbass und Oktavbass* [17:29]

In beiden Fällen — bei Steigleder, wie auch bei Pachelbel — steht die italienische Organistenpraxis des *Toccatierens*, des Improvisierens in freier Manier im Vordergrund.

### Beispiel 3

Georg Muffat, *Toccata settima in C* aus dem *Apparatus Musico organisticus* von 1690. Hier bietet sich an, das Plenum im Unterschied zu Steigleder mit der Terz auszustatten. Muffat kennt die Süddeutsche Orgel sehr genau, weil er in Passau tätig war. Andererseits kennt er auch den Zungenklang, den eine französische Orgel hat, da er sowohl in Frankreich bei Lully als auch in Italien bei Pasquini gelernt hat. Bei Muffat kreuzen sich italienische und französische Stileinflüsse. In Passau hatte er allerdings keine Möglichkeit, ein klassisches französisches *Grand Jeu* herzustellen. Deshalb ist die Terz-Mixtur dann der geeignete Ersatz. Hier repetiert die Terz-Mixtur in der Mitte der Klaviatur, also auf die 16' bezogene Terz und hat sonst keine weiteren Repetitionen, reicht aber im Diskant durchaus in eher tiefere Regionen.

**NB 4:** Georg Muffat, *Apparatus Musico organisticus* (1690), *Toccata settima in C* [20:19]

In der Stimmung *Kirnberger II* werden ausnehmend die guten Tonarten bevorzugt. Der Klang kann sich über die Terz unglaublich zusammenziehen und eine ungeheure Strahlkraft entfalten — im Unterschied zu dissonierenden Klängen oder zum Spiel mit Moll-Akkorden.

Ein ganz anderes Beispiel ist Bachs *Wohltemperirtes Clavier*. Dieses Werk wurde – wie auch Quellen belegen können<sup>4</sup> – durchaus auf der Orgel gespielt. Schon zur Bach-Zeit oder für Beethoven war das völlig selbstverständlich.

**NB 5:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier I*, *Praeludium d-Moll BWV 851* [22:10]

Nun sind wir bei den „**Unterscheidlichen**“ Registern angekommen. Die Besprechung der Einzelregister findet im weiteren Verlauf statt.

<sup>4</sup> Vgl. Johann Christian Kittel verweist in seiner Schrift über den „zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen“ im zweiten Teil seines Buches auf die Tempi der Praeludien C-Dur (WK I) besonders aber Cis-Dur (WK II), die auf der Orgel langsam und mit wohlgewählten sanften Registern vorgetragen werden sollen. Siehe Glossar.



Im Jahre 1748 waren die Brüder Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann 34 und 38 Jahre alt. In der Zeit nannte Johann Christian Bach über seinen Vater „die alte Perücke“. Er war aber ein wichtiger Anreger für Mozart. Wir müssen uns also vorstellen: Kaum war diese Orgel gebaut, hat man hier vielleicht nicht unbedingt Johann Sebastian Bach gespielt, obwohl ich sie für eine Bach-Orgel halte. Es war die Zeit der *Empfindsamkeit*, die Zeit der Bach-Söhne, die ja – wenn wir an Carl Philipp Emanuel denken – in ihrer Zeit viel berühmter waren als der Vater. Deshalb jetzt Wolfgang Amadeus Mozart, aus der späten Klaviersonate B-Dur KV 570. Im ersten Satz wähle ich Gedackt und Spitzflöte auf dem Positiv, und setze dem Hauptwerk – es kommen dort Akkordschläge vor – Pincipal, Quintatön und Oktave 4' dagegen:

**NB 6:** Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, Satz 1 [24:15]

Den zweiten Satz kann man hier zum Beispiel auf dem Positiv mit dem Musikalisch-Stillgedackt 8' spielen. Musikalisch-Stillgedackt heißt, dass es ein Register explizit zur Begleitung der Musik, die hier aufgeführt wurde, war. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser 8' eventuell gar nicht zur ganzen Orgel gehört hat, weil er vielleicht in einer anderen Stimmung war.

Wir müssen Folgendes unterscheiden: Diese Orgel spielt im „Chorton“, also einen halben Ton höher als heute. Der „Kammerton“ *a* war aber einen Halbton tiefer als das heutige *a*. Wenn man hier mit Ensemble musiziert hat, brauchte man natürlich die Orgel zum Begleiten. Möglicherweise war dieses Musikalisch-Stillgedackt ein separates Element in dieser Orgel.

**NB 7:** Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, Satz 2 [26:04]

Gehen wir noch einen Schritt weiter in die nächste Zeit, die wieder ganz anders war als die Mozartzeit, nämlich die Zeit von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wie kann man eine Sonate von Mendelssohn auf dieser Orgel spielen?

Mein Beispiel ist die Sonate D-Dur, fünfte Orgelsonate von Mendelssohn. Mendelssohn schreibt interessanterweise ein *Mezzoforte* mit 16' für den ersten Teil vor, der ein Fantasiechoral ist, also in der Art eines Chorals gehalten ist. Weil hier an dieser Orgel kein 16' vorhanden ist, muss ich eine Oktave tiefer spielen — Beispiel: Viola di Gambe.

**NB 8:** Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sonata* D-Dur op. 65 Nr. 5, Satz 1, Beginn [27:32]

Wir sind an einer barocken Orgel, aber mit diesen Klängen werden wir eigentlich sofort in die Romantik entführt. Eine Zeit, die sich Johann Adam Ehrlich nicht vorstellen konnte, aber er hat hier ein Register geschaffen, in dem genau die spätere Tonsprache schon verborgen liegt.

Wie kommt man jetzt von diesem Klang aus zu einem *Mezzoforte*?

**Addition verschiedener Register:**

— Hauptwerk: Kleingedackt 4', das jetzt als 8' spielt



— plus Stillgedackt des Positivs + Spitzflöte 4'

— Pedal: Subbass 16'.

Anhand dieses Klanges und der Traktur, für die man gewisse Kraft aufwenden muss, ist zu bemerken, wie wichtig der **Anschlag** hier ist:

— als Markierungen exponierter Melodietöne oder besonderer Harmonik

— hinsichtlich der Weichheit bestimmter Wendungen

— Beispiel: etwas attackierter Anschlag für den zweiten Akkord

weichere Diktion im Weitergehen

wieder eine Unterstreichung

wieder ein weicherer Schlussakkord

— Im Zusammenhang

Zitat Christoph Bossert: „Der relativ schwere Anschlag bei gekoppelten Manualen muss [!] auch durch einen Einsatz Oberarm-Schulter beantwortet werden. Man kann es nicht mehr allein nur noch durch die Finger steuern.“

Der zweite Satz von Mendelssohns Sonate steht in h-Moll, der mit gedeckten Farben ein *Piano* erzeugen soll, also ist man an die Gedackte verwiesen.

— Hauptwerk-Gedackt + Positiv-Gedackt + Schiebekoppel + Subbass im Pedal + Pedalkoppel des Positiv.

### **NB 9:** Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sonata D-Dur op. 65 Nr. 5, Satz 2, Beginn [31:14]*

Die Gegenüberstellung dieser beiden Sätze — Choral (Satz 1) / Lied ohne Worte (Satz 2) — kann stellvertretend für die Gemeinde als Ganzes (Satz 1) / das einzelne Individuum in eigener Sprache (Satz 2) verstanden werden.

Im dritten Satz stellt sich die Frage, ob wir für das **Plenum** die terzhaltige Farbe oder die nicht terzhaltige Farbe wählen wollen. Beide stehen zur Verfügung. Da es ein strahlender Satz in D-Dur ist, würde ich sagen, die Terz-Mixtur ist sehr geeignet. Mendelssohn schreibt kein *Fortissimo*, sondern ein *Forte*; der Satz kann sich durchaus steigern, dennoch würde ich in der Registrierung tatsächlich bis zur Posaune gehen.

Wie komme ich also zu einem interessanten Klang?

Ich baue ihn im Manual einmal vom Principal 8' (HW) her auf, vielleicht auch tatsächlich schon gekoppelt.

— + Gedackt, + Principal.

Wie kann ich diesen Klang anreichern?

— + Quintatön, + Gambe, vielleicht + Gedackt // die Romantik will verbreitern: + Oktave, + Cornet, + Terz-Mixtur.

Wie kann ich einen 16' erzeugen, den ich im Manual nicht habe?

— Der ganze Satz kann eine Oktave tiefer gegriffen werden

— Auffüllung, im Positiv mit dem Principal 4' und Spitzflöte 4', die jetzt als Achtfüße wirken

— Das Pedal antwortet zum Beispiel mit der Posaune 16' und den eigenen Pedalregistern.

**NB 10:** Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sonata D-Dur op. 65 Nr. 5, Satz 3, Beginn* [35:16]

Hier wirken jetzt natürlich sehr viele Achtfüße als Sechzehnfüße. Die nächste Überlegung wäre, Principal 8' des Hauptwerks aus dem Klang herauszunehmen.

— Klangvergleich beider Varianten.

Das waren jetzt die ersten Kostproben in dieser klanglichen Einführung, um einen ersten Eindruck über diese Orgel und ihre mögliche Bandbreite zu gewinnen.

## II Der Spieltisch und die nähere Betrachtung dieser Orgel

37:32

Die Registerzüge werden als Manubrien bezeichnet. Diese Aufsätze sind möglicherweise nicht mehr die, die Ehrlich gemacht hat, aber diese Form der Registerzüge ist genau Ehrlichs Art und Manier. Die Disposition der Orgel mit diesen Funktionen hier am Spieltisch in Einklang zu bringen ist nicht ganz einfach: Außen haben wir die Hauptwerks-Registerzüge, innen die des Hinterwerks – das Positiv ist als Hinterwerk gebaut, also hinter dem Hauptwerk stehend. Die Pedalregister stehen jeweils außen oben und unten. Mit diesen Gegebenheiten muss man sich zunächst einmal zurechtfinden.

Die Epoche des Barock lebt aus der Symmetrie. Infolgedessen ist der Principal auf der einen Seite, die Octav dazu auf der anderen Seite, die Quinte rechts, die darauffolgende Superoktav wieder links. Die Klangkronen kommen weiter unten. Links die Mixtur, die keine Terz hat — sie heißt hier in Bad Wimpfen bemerkenswerterweise Cornet —, und rechts die Mixtur, die eine Terz hat, bei der wir bereits festgestellt haben, dass sie in der Mitte der Klaviatur auf 3 1/5' – also auf die 16' bezogene Terz – repetiert.

— Vergleich Mixtur-Blockwerk mit und ohne Schiebekoppel.

Äußerst wichtig ist, dass die Schiebekoppel niemals während des Spielens gezogen werden darf, da sonst innen die Mechanik bricht!

Die Register des Positivs, aufbauend von Großgedackt hin zu den kleineren Registern, sind genau spiegelbildlich zu denen des Hauptwerks angeordnet: Achtfuß im Hauptwerk nach unten zu den höheren Farben hier genau spiegelbildlich sozusagen spiegelverkehrt im Positiv:

Das Großgedackt, Spitzflöte, Octave 2' und die Terz-Mixtur. Die Orgel steht aber auf Principal 4' des Positivs, entsprechend geht es wieder nach oben 4' noch ein 4' und darüber die Quint 1 1/3'.

Wenn man über dieses System philosophiert, könnte man auf folgende Idee kommen: Der Cornet — nicht zu verwechseln mit einem französischen Cornet — ist eine Stimme ohne Terz.

Ich führe diesen Gedanken, warum es Cornet heißt, zurück auf die italienische Registrierung *concerto di cornetti* meint: 4' – 2' – 1 1/3' – 1', vierfach registriert.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Glossar.

— Aufbau: Principal 8', Octav 4', Quint 4', Cornet 1'

Dazu im Positiv quasi spiegelbildlich:

— Die höchste Stimme im Positiv — wenn wir es vergleichen mit der terzlosen Cornet-Stimme ist die Quint 1 1/3' (rechts), Octav 2' (links), Principal 4' (rechts), Gedackt 8' (links).

— Die gleiche Funktion hier im Hauptwerk: Cornet wie Quint im Positiv stehen sich — von links unten nach diagonal rechts oben geführt — gegenüber:

— Reduktion aller Register

— Terz-Mixtur des Positiv (links oben) + Terz-Mixtur des Hauptwerks (rechts unten).

Diese **Klangkronen** könnten als ein „über Kreuz“ verstanden werden. Auf der einen Achse stehen die Klangkronen ohne Terz, auf der anderen Achse stehen die Klangkronen mit der Terz und sie stehen in Symmetrie: für das HW 8' – 4', - Quint - 2' (links – rechts – rechts – links): 8' von tief nach hoch (Anordnung von oben nach unten); im Positiv genau umgekehrt: 8' hier von unten nach oben bis zur Klangkrone.

43:10

Insofern — vielleicht philosophiere ich auch zu viel in den Klang hinein — wäre für mich die chiastische Stellung in der Anordnung der Register hier sehr klar betont. Man braucht ein wenig Zeit, um sich in diese Anordnung einzuarbeiten. Ich vermute, dass diese Anordnung nicht pragmatisch ist, sondern möglicherweise innerlich durchdacht und mit einer Idee versehen.

Die Stimmung der Orgel muss natürlich vom Spieler, der hier den Spieltisch behandelt, klar beobachtet werden; gute Tonarten (C-Dur), schlechte Tonarten (Cis-Dur), gute Tonart (D-Dur), mäßig gut (Es-Dur), mäßig gut (E-Dur), sehr gut (F-Dur) und so weiter durch den gesamten Quintenzirkel.

Zur Überlieferung der Orgel ist noch Folgendes zu sagen: Diese Tastenbeläge sind aus dem 19. Jahrhundert, wir haben die originale Klaviatur verloren. Ich möchte noch einmal betonen, dass diese Orgel mit Kegelladen ausgestattet war — jedenfalls ein Teil des Hauptwerks — um den Bourdon 16' des Hauptwerks noch anzusteuern, der zusätzlich eingebracht wurde.

Warum kam man auf diese Idee, einen 16' zusätzlich einbringen zu wollen?

Ich denke, man hat Anstoß genommen an der Art der Mixtur, hörbar am Vergleich des Tones *c'* im Unterschied zur Tonfolge *h-a-g-f-e-d-c*. In dieser Lage steht die Mixtur auf Achtfuß-Basis [*c* → *h*], wechselt jetzt in die 16'-Lage [*c'* → *c''*]. Das könnte auch heute noch manches Ohr stören. Den Orgelbauer Johann Adam Ehrlich hat es sicherlich nicht gestört, denn es gehört zu dieser Orgel.

Auf diese Weise ergibt sich eine **Diskursebene** für Stücke wie Bachs Praeludium in C BWV 547. **(NB 11)** Für manche Organisten wäre das ausgeschlossen, möglicherweise dürfen wir es jedoch nicht ausschließen: Wenn diese tiefe Terz mit 16'-Bezug homophon gespielt wird, dann ist die Posaune 16' das Bezugselement. Hier ist der Klang perfekt organisiert, niemand stört sich jetzt an dieser 16'-bezogenen Terz. Im Gegenteil: Sie ist jetzt eigentlich eine Art Mitte des Klanges, wie mein Zwerchfell die Mitte meines Organismus ist. Dann ist die Posaune 16' gleichermaßen mein Fuß und die Klangkrone, die durch die Mixtur repräsentiert wird, ist gleichsam mein Haupt. Das heißt aber im Umkehrschluss: Die Mixtur mit ihrer Terz 3 1/5', die zum

16' aufschließt, ist gleichermaßen **Klangkrone** wie **Mitte** wie auch das **Bezugselement** zu meinen **Füßen**, zur Posaune 16'. Das ist ein humanes Bild, vielleicht sogar ein **christologisches Bild**, eine **Dreiheit** aus Unten, Mitte und Oben — und so leuchtet diese Orgel.

Eventuell gehe ich doch nicht zu weit, sondern möglicherweise wir haben hier — bereits ausgehend von der Spieltischkonzeption und dann weitergeführt in der Klangkonzeption — ein eminent wichtiges theologisches Konzept vorliegen.

Wichtig und sehr **bemerkenswert** ist auch noch, dass wir an dieser Orgel **zwei Pedalkoppeln** haben.

Es ist eine völlige Ausnahme, dass eine Positivkoppel und gleichzeitig eine Hauptwerk-Pedalkoppel vorhanden ist, weil diese Orgel ursprünglich nicht hier auf dieser Empore, sondern im Kirchenraum stand. Durch aufgefundene Inschriften kann man heute rekonstruieren, auf welcher Seite der Wände — bevor es in den Chorraum geht — diese Orgel wohl gestanden hat. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts — zur Zeit des großen Umbruchs der Säkularisation — hat man dann den Lettner, der vorne vor dem Chorraum stand, abgebaut und die Orgel auf die Empore transferiert. Man sieht ganz eindeutig, dass die Höhe nicht ausgereichend war, weshalb man die Orgel hier im Spieltischbereich tiefer setzen musste.

Ebenso sieht man am Medaillon, dass man Schwierigkeiten hatte. Das Medaillon, das normalerweise über dem Mittelturm senkrecht ganz nach oben geht, musste deutlich schräg angebracht werden, um diese Orgel überhaupt auf die Empore bringen zu können. Dem Instrument kommt sehr zugute, dass das ganze Gewölbe hier eine phänomenale Akustik ermöglicht, weil es wie ein Schalltrichter den Klang in die Kirche transportiert. Das Gewölbe und diese idealen akustischen Verhältnisse sind sicher nicht alleine der Grund, weshalb diese Orgel so überzeugend klingt.

Die **originale Balganlage** ist nicht mehr vorhanden, was mich ein wenig schmerzt. Hier steht bis heute eine moderne Orgelbank, wodurch ein Bruch in dem ganzen Ensemble, dem originalen Gehäuse und den originalen Prospektpfeifen entsteht. Im Ersten Weltkrieg mussten normalerweise Prospektpfeifen abgeliefert werden. Doch offenbar hat man bereits damals in der Spätromantik den Wert dieser Orgel durchaus erkannt, so dass weder diese Pfeifen noch die der Dominikanerorgel abgegeben werden mussten. Bei beiden Orgeln sind die originalen Principalprospektpfeifen bis heute erhalten.

Warum hat diese Orgel zwei Pedalkoppeln? Vermutlich existieren diese beiden, weil die Orgel von unten gesprochen hat und auch in den Chor hineinsprechen sollte. Daher hat man dem Hinterwerk, das in den Chorraum gesprochen hat, eine eigene Pedalkoppel gegeben, um hier quasi eine zweite Orgel in Richtung Chor zu installieren, während die andere Orgel in den Gemeinderaum hineinsprach.

### III Klangaufbau, Einzelregister und Registermischungen

53:36

Wir kommen jetzt zu den einzelnen Klangfarben der Orgel, also in gewisser Weise zu ihrem Innenleben. Wir werden dann auch einzelne Pfeifen und deren Beschaffenheit sehen, um den Aspekt der sogenannten „**Unterscheidlichen**“ Register dann auch in ihren Unterscheidungen noch klarer sehen zu können.

Ich möchte ganz kurz aufblättern, welche Punkte mir in diesem Abschnitt unseres Ganges durch die Ehrlich-Orgel in der Stadtkirche Bad Wimpfen wichtig sind:

1. Die **Principalorgel** hin zum **Plenum**-Aufbau, der Aspekt des Blockwerks.
2. Das **Plenum** mit verschiedenen **Plenumformen**:
  - mit Terz ohne Terz
  - mit 16', 8', 4'-Bezug
3. Die eben genannten **Unterscheidlichen**, also die verschiedenen Achtfuß-Farben in ihrer Individualität aber auch in ihrer **paarigen Mischung**
4. Die 16'- Lage der 3 1/5' Disposition der **Mixtur**
5. Das Prinzip **Pars minor -- Pars maior**
6. Die **Pedalregister**:
  - die Funktion von **zwei 4'-Registern im Pedal** (sehr bemerkenswert)
7. Einzelne Parameter, die das **Ansprechen** der Register und den Umgang mit dem **Anschlag** betreffen.
8. Daraus entstehende Konsequenzen: **Echoprinzipien** zwischen den beiden Manual, um dann das komplette Bild zu differenzieren, wie es an dieser Orgel möglich wird. Ebenfalls, um auch zu sehen, dass eine Orgel nicht einfach eine Klang-Disposition ist, bei der man „Steinchen auf Steinchen fügt“, sondern dass es sich verzahnen muss, sich durchdringen muss. Es gibt die Notwendigkeit einer klanglichen Dichte. Wie das erzeugt wird, sind die Fragestellung, die durch diese Orgel— die ich schlicht als genial bezeichnen möchte — auch beantwortet werden.

### Die Principalorgel

Sie steht selbstverständlich auf dem 8'-Principal.

Wie ich bereits gesagt habe, stehen sich Principal 8' und Octave 4' gegenüber. Bei der Octave 4' ist die frische Ansprache deutlich zu hören.

### Das Eigenleben der Quint 3'

Die Stärke der Quint 3' ist bemerkenswert.

Aufsummiert ergibt sich mit Octav 4', Principal 8' und Octav 2' eine erste **Plenum**-Form aus 8'-4'-3'-2'.

Die Namensgebung „Dreifuß“ für die Quinte 2 2/3' prägen die Orgelbauer der Barockzeit, wenn sie über die Quinte 2 2/3', also den dritten Teilton gesprochen haben.

Zusammen mit dem 4' halten sich beide Register fast die Waage. In Verbindung mit 8' und 2' gibt es diese Einheit, aber mit einer deutlichen Betonung der Quint. Das ist sicher ein Charakteristikum dieser Orgel und eine Weiterführung des Principalchores ist in dieser Weise jederzeit möglich.

### Das Positiv

Principal 4' + Oktave 2' + Quinte 1 1/3'

54:50

Das Positiv steht auf Vierfuß-Basis, das Hauptwerk auf Achtfuß-Basis. Möglicherweise ist das Musikalisch Still Gedackt ursprünglich in einer eigenen Stimmung gewesen, so dass bei Hinzunahme der Terz-Mixtur ein **Vierfuß-Plenum** die Idee von Ehrlich gewesen sein könnte.

Wir haben tatsächlich hier in diesem Raum in Süddeutschland, in Walldürn/Odenwald eine Orgel des Orgelbauers Dauphin, der zunächst bei Wender in Thüringen gelernt hat, der vielleicht sogar bei dem Orgelbau in Arnstadt beteiligt war. Diese Wender-Orgel wurde dann von Bach abgenommen. Anschließend ging Dauphin nach Kleinheubach in der Nähe von Würzburg, um dort – von Mitteldeutschland kommend – eine Werkstatt aufzubauen. In Walldürn baute er eine dreimanualige Orgel, in der er das HW auf 16'-Basis, das Oberwerk auf 8'-Basis und das Brustpositiv auf 4'-Basis ohne Vorhandensein des 8' stellte.

Wenn wir dieses Prinzip verkleinern, haben wir ohne 16'-HW noch einen 8'- und einen 4'-Korpus.

— **Vergleich:** Hauptwerk / Positiv

An diesem Instrument ist die Klangformation vom Vierfuß-Principal aus die gleiche, wie die vom Hauptwerk. Also besteht eine Fragestellung hinsichtlich Achtfuß- und Vierfuß-Bezug, eine andere hinsichtlich der Terzhaltigkeit der Mixtur.

Nun komme ich zu einer anderen **Plenum**-Art ohne Terz-Mixturen. Im Positiv ist die Quinte der höchste Chor, im Hauptwerk der Cornet 1'. 1:02:57

— **Vergleich:** Hauptwerk / Positiv

**„Meine These über den Vierfuß-Bezug des Positivs wird gestützt durch Bachs Bearbeitung des Vivaldi-Konzertes *Grosso Mogul*, ein Violinkonzert, das Bach auf die Orgel übertragen hat.“**

Die Violine endet in der Tiefe bekanntlich beim  $g^\circ$ , kann aber in unglaubliche Höhen gehen.

Klangbeispiel: Ausgehend von  $g^\circ$  auf Vierfuß-Basis —> Tonleiter aufwärts —> Übergang in “*Grosso Mogul*” [1:04:06].

Diese Bearbeitung zeigt, dass auch Bach ein Werk auf Vierfuß-Basis stellt und ein anderes, das das *Ripieno* spielt, stellt er auf dem Hauptwerk auf Achtfuß-Basis. Dies wäre ein eindeutiger Beleg für meine These über diese Praxis.

#### **Die fünf Plenumformen an dieser zweimanualigen Orgel:**

1. Plenum-Form: (HW) ohne Klangkrone Cornet 1': 8'—4'—3'—2' (Quinte + 2' entspricht der norddeutschen Rauschquinte); Bezug dieser Form auf das Äquivalent des Positiv.
2. Plenum-Form: + Cornet 1' in Korrespondenz zu Quinte 1 1/2' (Positiv)
3. Plenum-Form: + Quinte
4. Plenum-Form: + Terz-Mixtur im Hauptwerk,
5. Beantwortung durch das Positiv

Jetzt sage ich ganz provokativ: Es gibt auch eine sechste Plenum-Form an dieser Orgel.

Diese Terminologie, wie ich zu einer sechsten Plenum-Form komme, ist nun meine Art, über Orgeln dieses Typs zu sprechen.

### **Die sogenannten Unterscheidlichen**

Das Zusammenziehen der Unterscheidlichen:

— Beginn mit dem **Charakteristikum** des **Quintatön**

— Gambe 8', die sozusagen modernste Farbe, die seit dem frühen 18. Jahrhundert in die Orgelwelt Einzug gehalten hat, aber vielleicht schon seit 1670 bekannt ist.

— Der dritte Achtfuß ist ein Gedackt, eine ganz normale Farbe, zumindest was Deutschland, Frankreich bzw. alle Länder außer Italien betrifft.

— Der vierte, der eigentlich wichtigste Achtfuß, ist der Principal 8'.

Der moderne Schritt im Laufe des 18. Jahrhunderts: Man hat diese Achtfüße nicht nur getrennt betrachten können, sondern möglicherweise zusammengezogen. Nun kommt bei jedem Register eine andere Oberton-Qualität hinzu:

— Die Gambe ist das hellste dieser Register,

— die Quintadena bringt die Quintfarbe ein,

— das Gedackt verbreitert diesen Klang,

— ohne Gedackt, da der Principal einerseits verbreitert und andererseits Strahlkraft bringt.

Welche **Obertöne** sind im Spiel?

— Der 8' in jedem Fall

— der 4' als erster Teilton, sonst hätten wir keine Strahlkraft im Klang,

— mindestens auch der 2' über die Gambe und

— die Quinte  $2\frac{2}{3}'$  durch das Quintatön.

Also sind 8'—4'—3'—2' durch diese drei Achtfüße in jedem Fall im Klangspektrum sehr präsent.

Vorhin haben wir davon gesprochen, dass Principal 8', 4', 3', 2' eine erste Plenum-Form ist. Diese Form nenne ich **Grundstimmen-Plenum** oder den **Schritt in das Grundstimmen-Plenum**. Dieser Begriff „**Grundstimmen-Plenum**“ ist eine terminologische Erfindung von mir.

### **Das Prinzip *Pars minor* — *Pars maior***

1:11:28

Zuvor habe ich den Begriff ***Pars minor* — *Pars maior*** gesetzt, eine allerdings gebräuchliche Terminologie. Sie dient der Beschreibung, dass das Hauptwerk ein *Pars maior* ist, weil es viel mehr Resonanz erzeugen kann, sich aber alle Klangfunktionen in einem Hinterwerk oder Positiv eine Oktave höher wiederfinden. Wir haben dort kleinere Pfeifen, also ist das der *Pars minor*. Beide Teilwerke, die auf den Manualen gespielt werden können, wären somit *Pars maior* auf dem Hauptwerk und *Pars minor* auf dem Positiv.

Jetzt überrascht es nicht, dass genau die Farben, die wir gerade hatten, auch als Vierfüße im Hinterwerk auftreten. Diese Beziehungen nenne ich eine **Echo-Beziehung**:



### **Vergleich Hauptwerk / Positiv:**

- Principal 8' / Principal 4'
- Quintadena 8' / Flötegedackt 4'
- Viola di Gamba 8' / Spitzflöte 4'

### **In Summation und im Vergleich und anschließend gekoppelt:**

- Positiv: Principal 4' + Spitzflöte 4' + Floete gedackt 4'
- im Hauptwerk: Principal 8' + Quintadena 8' + Viola di Gamba 8'

So reicht das **Teiltonspektrum** über die Floete gedackt 4', die ja ein Quintatön ist, bis zu dem  $1 \frac{1}{3}$ '. Über den Principal 4' werden weitere geradzahlige Teiltöne 2' und 1' angeregt, weshalb der Klang Farbe, Höhe und Volumen gleichzeitig hat. Als besonders geeignetes Musikbeispiel erscheint mir ein Concerto von Johann Ernst Prinz von Sachsen Weimar.

- Vergleich: Vierfuß-Basis / + Groß Gedackt 8'

**NB 12:** Johann Sebastian Bach, Concerto für Orgel nach einem Concerto Johann Ernst Prinz von Sachsen Weimar BWV 592, Beginn [1:14:46]

Es wirkt also ein **Pars maior** und ein **Pars minor** durch die Manualkoppel (Schiebekoppel) im *Ripieno* zusammen. Durch das Gedackt 8' haben wir jetzt 4 Achtfüße und 3 Vierfüße. Wir können *Concertino* und *Ripieno* gegenüberstellen und wir werden jetzt Nutznießer eines weiteren Effekts:

- Viola di Gamba 8' mit langsamer Ansprache
- Quintadena 8' mit sehr präziser Ansprache
- Principal liegt dazwischen

Wenn ich Akkorde kurz spiele, entfalten sie noch nicht ihre Kraft, da viel Weg nötig ist, bis alle Pfeifen ihre volle Resonanz haben. Wenn ich die Akkorde mit drei Tönen spiele, habe ich einen *Forte*-Klang und einen reduzierten Klang, den ich wieder aufbauen kann. Das ist für mich **dynamisches Orgelverständnis**, dynamisches Orgelspiel. Hätte ich nur Principal 8' und 4', würden sich diese Effekte längst nicht so summieren, wie bei naturgemäß schwerer ansprechenden Registern wie die Gambe. Dies bedeutet: Erst wenn sie im *Forte* berührt werden, können Sie sich durch die volle Erregung ihrer Resonanz einbringen. Über die Traktur kann ich sie sozusagen ausfiltern und damit sozusagen — wie bei einem permanenten Umregistrieren — mit der Taste agieren.

**NB 12:** Johann Sebastian Bach, Concerto für Orgel nach einem Concerto Johann Ernst Prinz von Sachsen Weimar BWV 592, Beginn [1:18:20]

### **Der Gegenversuch:**

- Principal 8', 4' und dasselbe Spiel
- ohne Koppel

Trotz gleicher Spielweise mit unterschiedlichem Anschlag, werden diese Pfeifen rein physikalisch sofort resonieren und ich kann diesen Effekt nicht abschöpfen.

Was ich jetzt versucht habe zu entwickeln, war mir lange so gar nicht bewusst. In meiner Studienzeit wurde von diesen Dingen nicht wirklich gesprochen. Dass diese Phänomene barocke Parameter sein könnten, stand eigentlich nicht zur Diskussion. Wie bin ich dorthin gekommen?

Genau durch diese Orgel, durch keine andere. Ich war oft hier, habe sehr viel probiert und mir wurde allmählich immer deutlicher bewusst, wie sich der Kosmos dieser Orgel strukturiert und wie sich jetzt in dieser einen Orgel die unterschiedlichsten Wechselwirkungen gegenseitig bedingen. Wie Registrierung, Anschlag, Tempo ineinandergreifen, was zunächst Common Sense ist, und was niemand bestreiten wird.

Es war mir aber neu, dass man es aber auf der Ebene von verschiedenen Achtfüßen — also den sogenannten **Unterscheidlichen** — auch im Barock derart beanspruchen könnte. Es hat mich ein wenig irritiert, dass ich auf diese Spur gekommen bin.

Natürlich war es mir von der Denkweise der romantischen Orgel schon lange her bewusst, aber nun stand ich vor der Frage, ob ich möglicherweise ein romantisches Denken auf ein barockes *Concerto* von Johann Ernst von Sachsen Weimar projizierte und ich dadurch einen großen Fehler machte, dass ich romantische Prinzipien auf Barockmusik anwende.

Heute würde ich sagen, die *Messa di voce*, die zur Klangkultur eines heutigen Barockorchesters gehört — die Klangbehandlung der Geiger, einen Ton an- und abschwollen zu lassen —, ist historisch eine Tatsache.

Wenn in meiner Jugendzeit Karl Münchener das Württembergische Kammerorchester hat spielen lassen, hat so niemand dort Barockmusik gespielt, sondern es war sehr handfest, es war sehr geradeaus, es wurde unter großer motorischer Kraft gespielt, aber mit Betonung auf Kraft.

All das, dass Musik von Resonanz lebt, die mehr und weniger aktiviert sein kann, sind die Erkenntnisse, die uns die historische Aufführungspraxis des Violinenspiels neu geschenkt hat. Die Beziehungen zwischen Violinenspiel und Tastenspiel ist zum Beispiel durch Geminiani und viele andere ganz klar belegt.<sup>6</sup> Es wird dadurch bezeugt, dass sich Johann Sebastian Bach mit dem *Concerto Grosso* der Italiener beschäftigt hat, in dem er es für die Orgel transkribiert hat.

Also ist die Beziehung zwischen Violinenspiel und Orgelspiel historisch eine Tatsache.

Wenn wir nun also die Prinzipien von Bogendruck, von Anschwellen und Abschwollen, als **barockes Grundprinzip** durch Aufführungspraxis und die gewonnenen Erkenntnisse zugrunde legen, ist jetzt der nächste Folge-Schritt, solches in einer Orgel wiederzufinden. Genau hierauf geben die mitteldeutsche Orgel von Bach zu Bachs Zeit und die Süddeutsche Orgel eine klare Antwort.

Im Gegensatz zu heute war ich mir zunächst nicht sicher. Dennoch ist es mir wichtig, hierüber — wie jetzt — immer wieder eine Art Beweisführung zu leisten.

Damals, vor etwa 25 Jahren war es Neuland. Ich habe es an dieser Orgel entdeckt, war mir aber unsicher, ob man mir folgen könnte oder ob ich vielleicht ganz falsch liege. Ich bin damals mit Studenten immer wieder

---

<sup>6</sup> Siehe Glossar, Geminiani.

nach Bad Wimpfen gefahren, um dies zu überprüfen. Mein Test war, bei der eben gespielten Registrierung des *Concerto* von Johann Ernst nur Achtfüße und Vierfüße zu verwenden. Ich habe meine Studenten gefragt: „Was hört ihr im Spektrum, welche Registrierung habe ich verwendet?“ Die Antwort war: 8', 4', 2', 1 1/3'.

Dann war der Beweis für mich klar: Das Ohr nimmt diese Obertöne wahr und niemand geht davon aus, dass dieser Klang durch die Summierung von Acht- und Vierfüßen zustande kommt.

Ich konnte auf diese das Ergebnis und auch mich selbst überprüfen. Heute ist es für mich eine Tatsache, dass dies ein wesentlicher — ganz sicherlich noch nicht der einzige — Teilaspekt der Behandlung der Orgel in der Bachzeit bedeuten muss.

Das ist nun eine Vorstellung, die erst noch in der gesamten Orgel-Welt überhaupt ankommen müsste. Es ist also notwendig, darüber neu zu diskutieren, wir betreten damit in gewisser Weise damit tatsächlich Neuland.

## **Das Pedal – Pedalambitus – Pedalkoppel**

1:25:20

### **Das Pedal**

Erwähnenswert ist noch die **Besonderheit** der **zwei Vierfuß-Register** im **Pedal**. Johann Adam Ehrlich hatte verschiedene Kostenanschläge eingereicht und der Ausführlichste hatte auch diese beiden Vierfuß-Pedal-Register. Sie wurden aber nicht von Ehrlich gebaut — man hat das Geld gespart — aber Ehrlich hatte die Idee. Richard Rensch rekonstruierte sie dann 1972.

Vergleich der beiden Register und Zusammenklang:

— Oktave 4', flötiger Charakter und eine sogenannte Pordon-fleute 4', also Bordun-Flöte

— Pordon-fleute 4', die Richard Rensch als Quintade rekonstruiert hatte.

Was kann ich damit tun?

Ich kann einen *Cantus firmus* spielen oder ihn begleiten und damit ein Choralvorspiel registrieren.

Die alte Organistenpraxis, die wir vor allem vom 17. Jahrhundert her kennen, in Deutschland das Pedal als Sopran-*Cantus firmus* einzusetzen, lebt hier möglicherweise weiter. Die Orgel reicht also in ihrer Denkweise zurück ins 17. Jahrhundert. Gleichzeitig erhalte ich ein obligates Pedal, nämlich eine Zeichnungsfähigkeit, die beispielsweise beim Trio-Spiel und ähnlichen Registrierarten behilflich ist.

### **Der Pedal-Ambitus**

Das Pedal reicht bis zu  $c'$ , ebenfalls gibt es hier an dieser Orgel ein tiefes *Cis*. Ich bezweifle aber, dass dies ursprünglich vorhanden war, man muss es allerdings noch überprüfen.

In vielen Orgeln der Bachzeit fehlt diese Pfeife, weil sie viel Geld kostete, groß ist und wenig gebraucht wurde. Die Pedalklavatur ist ebenfalls nicht mehr original.

Der Ambitus ist  $C-c'$ . An der Schwesterorgel der Dominikanerkirche, die vier Jahre später gebaut wurde, haben wir das typische Süddeutsche Pedal gehabt, das leider verloren ist, das bis  $a^\circ$  reichte. Ich bin davon überzeugt, dass Ehrlich dort für die Anforderungen einer katholischen Klosterkirche baute, während er hier für eine protestantische Stadtkirche baute. In der evangelische Kirche wurde Pedal obligat gespielt, hier wurde *Cantus firmus* gefordert — auch im Pedal. In der katholischen Kirche galten diese Anforderungen nicht. Dort

mussten die Basistöne erklingen, wie sie in der typischen süddeutschen und italienischen Praxis vorkommen.  
Also:

- in der späteren Orgel der katholischen Dominikanerkirche: ein nicht-obligates Pedal,
- in der evangelischen Stadtkirche: ein obligates Pedal und damit andere Anforderungs-Spektren.

Der Manualumfang reicht bis  $c'''$ . In der Bachzeit kann man auch  $d'''$  finden, wie ebenso in ganz seltenen Fällen sogar im Pedal einen Ambitus bis  $f'$ . In Arnstadt hat man bis  $d'$ ,  $cis'$  nicht gebaut. Ich glaube, dass Bachs explizite Hervorhebung der Wechselnote  $d'-cis'-d'$  im D-Dur-Praeludium BWV 532 [siehe auch D-Dur Fuge, Kontrapunkt] vielleicht daraus resultiert, dass er möglicherweise inzwischen von Arnstadt nach Mühlhausen gegangen war und vielleicht durch die Komposition seinem Wunsch nach einem  $cis'$  Ausdruck verleihen wollte.

### Ein wichtiger Aspekt — Klärung verschiedener Parameter des Klangdenkens

1:30:25

#### Die Differenzierung der Ansprache von Registern:

- Ein Gedackt hat eine andere Klangfunktion und Ausstrahlung als bspw. eine Gambe. Der Obertonreichtum bringt eine gewisse Schärfe in den Klang oder eine Weichheit.
- Entsprechend: Die Ansprache der Gambe kann sehr unterschiedlich sein, eine solche Unterschiedlichkeit ist bei einem Gedackt nicht zu erzeugen, es klingt immer gleich. Möglich ist eine schärfere oder weichere Artikulation, aber das Obertonspektrum ändert sich nicht.

Wenn ich mit Registern in ihrer Kombination arbeite, kann man Obertöne hinzufügen oder reduzieren:

- Gambe + Quintteilton: Der Quint-Anteil wird jetzt durch das Quintatön erzeugt.

Wenn ich den Quintton wirklich bemerken und hören will, dann hilft mir eine Übung. Diese Pfeife kommt sogar ein wenig ins Schweben, weil das Quintatön einen reinen dritten Teilton produziert im Unterschied zur temperierten Quint von  $c-g$ . Das heißt: **Schattierung mit Teiltönen** ist möglich

- durch sehr große Schritte

[Kurzimprovisation](#)

- in viel feineren Schritten

[Kurzimprovisation](#)

So kann ich das wieder überführen — Stichwort **Wechselwirkung** — in das Spiel dieser beiden Stimmen in ihrem gegenseitigen Austausch. Das nenne ich den **Schritt in die Schattierung**. Da wir nun eine ganze Reihe ähnlicher Register *Pars maior* / *Pars minor* haben, lässt sich dieses Beispiel natürlich jederzeit auf andere Klangfarben übertragen.

**Der Parameter ‚Anschlag‘**, den ich ‚aktiv‘ und ‚nicht aktiv‘ nennen möchte, kann akzentuiert oder weicher sein (Beispiel: Concerto von Johann Ernst von Sachsen Weimar). Wir haben bereits erlebt, wie sehr es sich auswirkt, wenn ich unterschiedlich **artikuliere**. Damit ist auch **Länge** und **Kürze** eines Tones entscheidend.

— Viola di Gamba, Wechselwirkung zwischen kurzem Ton (fast keine Resonanz) und längerer Artikulation

[Klangbeispiel Gambe](#)

— Principal, Reaktion von Einzeltönen und im Akkord

Über die Mischung aller **Anschlagmöglichkeiten** ergibt sich eine ungeheure Lebendigkeit, einzig und allein mit dem **Anspracheverhalten** (z. B. Principal 8'). Dies lässt sich wiederum auf viele andere Registrierungen übertragen.

Jetzt konnten wir viele **Wechselwirkungen**, wie insbesondere auch die **Echoprinzipien** zwischen *Pars maior* und *Pars minor* kennenlernen. Ich habe pointiert, dass derselbe Orgelbauer in derselben Stadt doch zwei recht verschiedene Orgeln gebaut hat; hier in der Stadtkirche, für evangelische Verhältnisse, anders als in der Dominikanerkirche für katholische Verhältnisse. Man kann das auch an der **Disposition** erkennen: Diese Orgel hat keine Schwebung, die Orgel der Dominikanerkirche hat eine sogenannte ‚Bifara‘. Der Begriff ist eine Entlehnung des italienischen Wortes ‚Piffero‘ / Pfeife, je nach Region verschieden lautend. Dieses Register ist eine Schwebung. Schwebungen sind auch durch Registermischungen zu simulieren, obwohl ich keinen Tremulant habe.

1:37:10

Auch Tremulanten gibt es im Barock in verschiedenartiger Bauweise:

— Kanal-Tremulant: Im Windkanal wird die Luft durch eine hin- und herschwingende Klappe bewegt. Wenn man das Prinzip weiterdenkt, kann man in der Orgel direkt am Balg stehend und diesen etwas bewegen.

— Vergleich bei Viola di Gamba 8': ohne Bewegung (ebener Klang) / mit Bewegung (leichte Schwebung). Die Veränderung des Klanges wirkt nicht bei jedem Register so deutlich.

— Viola di Gamba, kommt sanft in Bewegung

— Weitchor-Register + Viola di Gamba

— Nun habe ich mithilfe dieses Tremulanten eine Art *Voce humana* erzeugt, wie man es in Italien gewohnt wäre.

— Vergleich: mit / ohne Balgbewegung

Eine ganz wichtige Ebene möchte ich noch ansprechen. Folgende **barocke Registrierung** wurde durch Herrn Samber im Spätbarock überliefert:<sup>7</sup> Viola di Gamba und Zimbel (hier: Cornet)

**NB 13:** [Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperirte Clavier \(Teil I\), Praeludium d-Moll BWV 850 \[1:42:47\] mit Übergang in eine Kurzimprovisation](#)

---

<sup>7</sup> Vgl. Johann Baptist SAMBER, CONTINUATIO AD MANUDUCTIONEM ORGANICAM, *Das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*. Gedruckt bei Johann Baptist Mayr seel. Wittib und Sohn, Salzburg 1707; siehe Glossar.

Hier ist eindeutig die Frage des **Einschwingens** der Reiz dieser Registrierung und schließlich ein Aspekt, den man sich dann an dieser Orgel vorstellen kann, wenn man an die nächsten Generationen denkt. Hätte hier ein Abbé Vogler<sup>8</sup> gesessen, hätte er vielleicht überlegt, wie ein *Crescendo* zu bewerkstelligen sein könnte.

[Improvisation —> Mendelssohn \[1:44:48\]](#)

[Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate III A-Dur op. 65/3 \[1:47:26\]](#)

Wir haben uns jetzt sehr mit dem klanglichen Erleben dieser Orgel befasst, ihren klanglichen Strukturen und ich möchte nun eine Art Fazit ziehen und von dort aus eine Weiterführung anstoßen.

### **Rückschau auf das Jubiläum dieser Orgel im Jahr 1998**

1:49:04

Johann Adam Ehrlich war offenbar ein genialer Orgelbauer, wir haben hier ein absolutes Meisterwerk vor uns — vermutlich aber auch in der Dominikanerkirche, wenn auch derzeit leider immer noch etwas blass geblieben. Dieses hat zur Gründung des *Vereins zur Förderung der Orgeln und der Orgelmusik in Bad Wimpfen* geführt. Maßgeblich beteiligt an der Gründung dieses Vereins waren neben mir etliche Personen, besonders aber Renate Lüdeking-Schreiber und ihr Mann Peter Schreiber sowie der ansässige Ortspfarrer Bernd Göller.

Die vielen, bereits im Vorfeld erfolgten Exkursionen an diese Orgel ermöglichten den Besuch einer recht ansehnlichen Zahl weltweit bedeutender Organisten hier vor Ort: Edoardo Bellotti (Italien), Moon Kyung Chae (Korea), Hans Davidsson (USA), Hans-Ola Ericsson (Schweden), Lorenzo Ghielmi (Italien), Andrea Marcon (Italien), William Porter (USA), Masaaki Suzuki (Japan), Luigi Ferdinando Tagliavini (Italien), Harald Vogel (Deutschland) und viele mehr.

Was ist eine Süddeutsche Orgel und wer ist Johann Adam Ehrlich als süddeutscher Orgelbauer, der hier in dieser Region — insbesondere in Hohenlohe — tätig war?

Meine Intention ist zu ergründen, ob dieses Instrument unter Umständen ein Schulbeispiel für eine Orgel ist, die sich Bach hätte vorstellen können. Sagt diese Orgel nur über Süddeutschland etwas aus oder steht sie auch mit Mitteleuropa in Beziehung.

Der Austausch von thüringischen Orgelbauern und dieser Region ist deutlich (Wiegleb/Ansbach; Dauphin/Odenwald). Dauphin war Schüler von Wender und das führt uns unmittelbar nach Arnstadt, denn Wender hat 1703 Bachs erste Orgel, an der dieser amtiert hat, gebaut. Zwischen der Disposition der Arnstädter Orgel und der hiesigen Orgel gibt es doch eine ganz erstaunliche Anzahl an Gemeinsamkeiten, wiewohl diese 45 Jahre später erbaut wurde. Diese Orgel hier in Bad Wimpfen hat allerdings keine Trompete 8' im Manual und keine Sesquialtera. Damit entfallen zwei Merkmale, die eine „Bach-Orgel“ auch mit auszeichnen. Im Folgenden müsste dann auch diskutiert werden, ob diese Ehrlich-Orgel Ersatzmöglichkeiten für Trompete oder Sesquialtera hat. Ich denke, in den Terz-Mixturen haben wir das schon erlebt.

<sup>8</sup> Georg Joseph Vogler (1749–1814) war ein bedeutender Kapellmeister. Auf ihn geht die Idee des *Mannheimer Crescendo* zurück (1780). Siehe Glossar.

Im bisherigen Gang der Diskussion haben wir zunächst einzelne Klangbeispiele gehört um in die Nähe der Fragestellungen zu gelangen:

- Der Spieltisch
- der Prospekt
- die frühere **Aufstellung** hier im Raum
- die Frage der **Temperatur**
- Fragen zu der speziellen Disposition — *pars maior / Pars minor*
- wie weit spielt der **Anschlag** eine Rolle, der dann wieder
- die **Ansprache** der Register in besonderer Weise flexibilisiert
- die unendliche Verkettung von **Wechselwirkungen**, die den eigentlichen Reiz dieses Instrumentes ausmacht.

Dazu muss man natürlich auch die handwerklichen Möglichkeiten besitzen, um diese Dinge durch Spielvermögen und durch Intuition und Vorstellungskraft an dieser Orgel in Bewegung zu setzen — darum geht es hier ganz wesentlich.

Der Diskurs über diese Orgel ist also vielfältig. Hätte sich Bach diese Orgel vorstellen können?

Ich vermisse an dieser Orgel kein Register, ich empfinde die Tatsache, an dieser Orgel keine Trompete zu haben nicht als eine wesentliche Einschränkung. Meines Erachtens braucht diese Orgel keine Trompete und keine Sesquialtera. **Die Orgel ist so, wie sie hier überliefert ist, in sich voll gültig und im besten Sinne universal.**

Das Wort ‚Universalorgel‘ hat durch das 20. Jahrhundert — leider zurecht — einen sehr negativen Beigeschmack bekommen, denn ‚Universalität‘ ist etwas ganz Anderes. ‚Universalität‘ ist etwas, das ins Ganze greift, das uns einen Eindruck vom Ganzen zu vermitteln vermag. Wenn wir die Metapher ‚der Mensch sei die Krone der Schöpfung‘ dazu bemühen, würde ich von der Mixtur Folgendes sagen:

- die Teilaliquoten der Terz sind vergleichbar mit unserem Zwerchfell, ohne das kein Gesang möglich wäre,

- die Teilaliquoten der Tief-Terz stehen in Verbindung zur Posaune 16', vergleichbar mit unseren Füßen.

Dann wären weitere Wechselwirkungen zu einem wirklichen universalen Denken gegeben, zu dem diese Orgel anregt. Auch die Register-Anordnung am Spieltisch habe ich als Chiasmus zu deuten versucht. Dies gilt auch für

- die terzhaltigen Klangkronen gegenüber den nicht-terzhaltigen Klangkronen,
- die Achtfuß-Register, die im ersten Manual — jeweils außenstehend — von oben nach unten, also vom Grundregister ins Helle wachsen, gegenüber den innen stehenden Registern, die zum Hinterwerk gehören und den 8' als Basis haben, um sich dann in der Klangkrone zu entfalten.

In solchen chiastischen Stellungen sehe ich eine weitere ‚Universitas‘ dieser Orgel.



## IV Die „Europäische Orgel“

1:57:41

Ein Stichwort, das mir im Zusammenhang mit der Süddeutschen Orgel sehr wichtig ist, ist die Frage nach der „**Europäischen Orgel**“ (Beispiel: die Orgel von Holzhey in der Abteikirche Neresheim). Eine „Europäische Orgel“ ist für mich eine Orgel, die die **drei Grundklangssäulen** — wie ich das nenne — also die drei Orgelstile in Europa in sich selbst abbildet:

1. Die **Principalorgel** Italiens,
2. Die **aliquot- und zungenorientierte** Orgel der iberischen Halbinsel, Frankreich, den Benelux-Länder bis Norddeutschland mit der klaren Unterscheidung brillanter Zungen / vokaler Zungen,
3. Die dritte wesentliche Klangkomponente ist der **Grundlabialstil**, also alles das, was die Erfindung neuer Klangcharaktere, wie insbesondere der Viola di Gamba, bedeutet.

Ausgehend von den drei Grundklangssäulen stellt sich Frage nach den einzelnen Farben, die solistisch gebraucht werden und die Frage, ab wann man beginnen kann, diese Register auch zu mischen.

Hier haben wir eindeutige Zeugnisse aus der Bachzeit, wenn beispielweise der Bachschüler Agricola von der *fremden Wirkung* spricht und betont, dass er es als sehr angenehm empfunden hat, wenn Register unterschiedlicher Mensuren miteinander gemischt wurden. Im Gegensatz dazu wollten „die Alten“ das nicht kombinieren<sup>9</sup>.

Die Orgel in Neresheim wäre für mich der Idealtyp einer **Europäischen Orgel** mit klaren Merkmalen des **italienischen**, des **französischen** und des **süddeutschen Stils**.

Modern gesprochen: Wäre das dann eine ‚**Universalorgel**‘?

Nein — weil auf dieser Orgel, die stilistisch auch klar im Spätbarock steht, schon durch ihre Temperatur nicht unbedingt die gesamte Orgelliteratur gespielt werden kann und auch nicht gespielt werden soll. Das Kriterium muss heißen: Was passt und wo verlaufen Grenzen.

## V Die Frage nach der Identität dieser Orgel hinsichtlich ihres stilistischen Radius sowie ihrer Grenzen

2:00:33

Über dieses Kriterium komme ich jetzt zur Frage der **Identität einer Orgel**. Diese Frage möchte ich engführen mit der Frage, ob wir diese Orgel als eine „Bach-Orgel“ wertschätzen lernen könnten oder ob es zu große Einschränkungen gibt, weshalb sie das nicht sein könnte.

Zunächst möchte ich diese Fragestellung an zwei Beispielen festmachen:

— Bachs Toccata F Dur mit dem großen Pedalsolo

— Das Choralvorspiel *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* aus dem *Orgelbüchlein*

---

<sup>9</sup> Vgl. Orgel-Lehrvideo zu Giengen/Brenz; Johann Friedrich Agricola bezieht sich hier auf eine Aussage von Friedrich Niedt aus dessen *2ten Teil der Musicalische Handleitung*, die Jacob Adlung zitiert: „Durch das Zusammenziehen mehrerer Achtfüße „würden die Stimmen allezeit schweben“ und zuviel Wind verbrauchen. Agricolas Essay wird zitiert bei Friedrich Wilhelm MARPURG, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1758 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 505. Siehe Glossar.

**Beispiel 1:** Wir wissen, dass Bach in der Toccata BWV 540 den Ton  $f$  im Pedal als Ambitus gefordert hat. Vermutlich hat in Bachs Umkreis nur die Orgel in Weißenfels diese Anforderung erfüllt. Deshalb gibt es vom Bach-Schüler Krebs eine reduzierte, eigene Fassung, in der Takte streicht, um mit dem Pedalumfang bis  $d'$  auszukommen. Das Pedal an dieser Orgel geht nur bis  $c'$ . Könnten wir dennoch die F-Dur-Toccata hier darstellen?

a) Die Frage nach der **klanglichen Interpretation** betrifft auch den zu Beginn stehenden Orgelpunkt. Kann hier eine Posaune spielen oder ist sie zu stark? Welche Registrierung wollen wir für dieses Werk wählen? Klar ist, dass es ist eine **Plenum-Registrierung** ist. In diesem Fall würde ich es bevorzugen, den Beginn dem Positiv zuzuordnen und dann bei den Akkordschlägen oder der Fanfarenmelodik das Hauptwerk zu nehmen.

b) Die nächste Frage ist, ob Konstellationen wie zum Beispiel in den Takten 217—220 auf zwei Manualen denkbar wären. Bewusst habe ich im Moment des Pedal ganz ausgespart, denn dies ist wieder eine Frage der Verhältnismäßigkeit.

c) Dieses Pedal hat eine Posaune. Wir kennen andere Orgeln in Süddeutschland, die gar keine Zungen und dennoch eine ansehnliche Größe haben. Die Orgel in Maihingen hat weder eine Posaune noch eine Trompete, was eigentlich fast typisch für Süddeutschland ist. Wir brauchen hier keine Zungen, weil wir die Terz-Mixtur haben. Nun wäre denkbar, den Beginn mit Positiv und einer als Farbe dominierenden Posaune im Pedal zu spielen.

**NB 14:** [Johann Sebastian Bach, Toccata F-Dur BWV 540, T. 1-9, T. 51-58 \( \$d'\$ \) \[2:02:26\]](#)

d) Wir nähern uns dem Pedal-Solo. Hierfür fehlt in T. 58 ff. der Ton  $d'$ . Was wäre möglich?

#### **Diskurs und Vorschlag: Ersatz für den Ton $d'$ durch Manualspiel**

Die Physik der Zungenpfeife bedeutet, eine Zunge klingt umso kräftiger je tiefer sie ist. Je höher sie ist, umso schwächer klingt sie. Wenn man im Manual den fehlenden Ton dazugreift, kann man dadurch Ersatz schaffen. Dieses erfordert eine gewisse Kunst, um es rhythmisch-organisch einzupassen. So war es möglich, die F-Dur-Toccata zum 250-jährigen Jubiläum dieser Orgel zu spielen.

#### **Beispiel 2:**

Die nächste Frage betrifft das Fehlen einer Sesquialtera und auch die Frage des Spiels von *Cantus firmi*. Wir sind als Organisten gewohnt eine charakteristische Achtfuß-Farbe zu verwenden und gebrauchen gerne die Sesquialtera, einen Nasat-Zug oder vielleicht eine gewisse Zungenstimme, um solistische, kolorierte *Cantus firmi* zu spielen. Was können wir hier tun?

Die Mixtur scheidet aus, sie kann bei einem Choralvorspiel keine Sesquialtera ersetzen, ein Nasat-Zug scheidet eigentlich auch aus, weil wir nur eine Quinte haben, die kein Nasat ist, sondern eine principalische Quinte. Diese ist so stark, dass sie selbst bei der Verwendung des Klein Gedeckt mit dem Quintatön zu stark ist.

**Vorschlag einer Registrierung** am Beispiel des Choralvorspiels *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* aus dem *Orgelbüchlein*.

- die Solostimme: Viola di Gamba 8'
- die Begleitung: Gedackt' 8' auf dem Positiv
- Subbass 16' im Pedal
- Pedalkoppel zum Positiv, Pedal gekoppelt, wird dezent gespielt

**NB 15:** Johann Sebastian Bach, *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* aus dem *Orgelbüchlein* BWV 641  
 [2:07:57; 2:09:08 (Begleitsatz), 2:09:41 (mit tremuliertem Balg)]

**Der Begleitsatz:** Es wird deutlich, dass dieses Choralvorspiel *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* später ein Satz wurde, den Bach als seinen Sterbechoral verwendet hat. Auf jeden *Cantus firmus*-Abschnitt führt eine Vorimitation hin und dann erklingt der Satz so, wie zuvor im *Orgelbüchlein* notiert — allerdings ohne Kolorierung.

#### **Möglichkeiten der Modifikation:**

- Immitation eines Tremulanten (Balg in Vibration versetzen)
- die Musik kommt ins Schwingen, es kommt zu einer Belebung des Klanges

Die Bebung des Tremulanten gibt etwas wieder, was das Stück insgesamt auch durch die Ton-Repetition andeutet und vom *Cantus firmus* herrührt, nämlich die Bebung des Herzschlages — den bebenden Puls erleben wir im Tremulanten.

Die beiden Beispiele beleuchteten die Identität / Grenzen dieser Orgel.

Zur Identität dieser Orgel:

Zusammenfassung:

Das **Principal-Plenum** ist das alte **Blockwerk**, dass sich bis zum 17. Jahrhundert im Mixtur-Plenum der Orgel in Deutschland, Italien, in Frankreich oder andernorts als Mixtur-Plenum erhalten hat. Das ist die Kontinuität der Geschichte seit dem Spätmittelalter. Hier in Bad Wimpfen kommen die **Unterscheidlichen** Register bis hin zur Modernität einer Viola di Gamba dazu.

Die Vermischung von Elementen aus viel früheren Zeiten mit modernen Elementen der Jetztzeit nenne ich **,Orgel als Geschichtetes'**<sup>10</sup>. Diese Orgel wird 1748 gebaut, Bach stirbt 1750 — zwei Jahre später. Andere Musiker mit ganz anderen Intentionen treten auf. Ich habe bereit den Namen Abbé Vogler genannt, der — wie wenige andere — für eine Modernität des Improvisierens und des Umgangs mit der Orgel eintritt. Er hat Orgeln mit dem sogenannten Simplifikationssystem umgebaut,<sup>11</sup> um seine Intentionen einer neuen Idee von Orgel umzusetzen. Wenn solche Organisten, die zugleich Komponisten und Kapellmeister waren, sich mit der Orgel beschäftigt haben, kann ich mir das nicht anders vorstellen, als dass sie auch experimentiert haben. So ist es fast zwingend, dass man durch die Möglichkeit der Gradation — also der **Steigerung von klanglicher Intensität** und von **Obertonintensivierung** — in der Registrierung allmählich auch zur Möglichkeit des *Crescendo* kommt und das dann plötzlich zu einer Expressivität der Orgel führt, die man vorher so nicht

2:12:07

<sup>10</sup> Christoph Bossert, *Orgel als Geschichtetes*. In: *Musik und Kirche* Bd. 67, Kassel 1997, S. 111-116.

<sup>11</sup> Siehe Glossar.

kannte (vgl. Vogler in Mannheim, ‚Orchester-Crescendo‘, Glossar). **Meine provokante These lautet: Die Orgel dürfte der experimentelle Ausgangspunkt gewesen sein, auf dem Musiker wie Vogler ihre Erfahrungen gesammelt haben, um sie dann auf ein Orchester zu übertragen.** Das unterscheidet sich in der Position grundlegend von der Position der Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts, die gesagt hat, *die Orgel wolle immer mehr dem Orchesterklang näher kommen. So habe sich dann die Orgel im Lauf des 19. Jahrhunderts immer mehr von ihren Wurzeln entfernt, weshalb das 19. Jahrhundert mit Verfall zutun habe.* In der Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts wollte man wieder zurückkehren zur ‚eigentlichen Orgel‘.

Genau diese Aussage der Orgelbewegung hat halte ich wiederum für falsch. Alles spricht eigentlich dafür, dass es so gewesen sein dürfte, wie ich es hier an dieser Orgel versucht habe zu demonstrieren.

So kommen wir also anhand dieser Ehrlich-Orgel zum **Diskurs** über die Charakteristika einer „Bach-Orgel“.

## **VI Ist diese Orgel zugleich eine „Bach-Orgel“, obwohl sie keine Trompete 8' und keine Seaqualtera im Manual besitzt?**

2:16:18

### **Kurzer geschichtlicher Exkurs**

In Öhringen, der Residenzstadt der Grafen von Hohenlohe war Johann Heinrich Bach, ein Neffe! von Johann Sebastian Bach, etwa 50 Jahre lang als Organist und Kantor tätig. Johann Heinrich Bach war der Sohn von Johann Christoph Bach aus Ohrdruf, dem 17 Jahre älteren Bruder von Johann Sebastian Bach, in dessen Haus der zehnjährige Vollwaise Johann Sebastian aufgenommen wurde und dort aufwuchs. Von Johann Christoph erhielt der junge Johann Sebastian Bach seine Ausbildung. Als Johann Christoph starb nahm Johann Sebastian Bach einen dessen Söhne — Johann Heinrich Bach — bei sich in Leipzig auf.

Johann Heinrich Bach revanchierte sich durch Noten abschreiben. Er war ein wichtiger Kopist im Hause Bach in Leipzig — einer der Hauptkopisten in der Zeit ab 1723 — und ging 1735 von dort aus nach Öhringen. Somit liegt auf der Hand, dass über Johann Heinrich Bach eine Bach-Rezeption im Raum Öhringen stattgefunden haben muss. Als Kopist konnte sich Johann Heinrich auf diese Weise einen großen Fundus von Noten seines Onkels anlegen.

Hierdurch besteht eine erste Verbindung von Hohenlohe nach Thüringen. Des Weiteren ist sie zudem besonders bedeutsam, weil die damaligen Grafen von Hohenlohe<sup>12</sup> seit 1631 die Erbfolge in Thüringen über die Grafschaft Obergleichen innehatten, deren Hauptsitz Ohrdruf war. Insofern ist es eindeutig geschichtlich ein Faktum, dass die Verbindung von Thüringen mit dem Raum Hohenlohe, an den wir hier unmittelbar angrenzen, elementar war und weit ins 19. Jahrhundert reichte. Johann Adam Ehrlich stammt aus Hohenlohe, so dass auch biografische Hintergründe bekräftigend für den den Diskurs sind, weshalb diese Ehrlich-Orgel tatsächlich einen „Bach’schen Spirit“ hat. Hierzu wären noch weitere ausführliche Anmerkungen möglich.

### **Beispiel 1**

---

<sup>12</sup> Das Geschlecht wurde Mitte des 18. Jahrhundert gefürstet. Zu Johann Adam Ehrlich und Hohenlohe siehe Anhang.

Das Choralvorspiel Nr. 2 *Gottes Sohn ist kommen* aus dem *Orgelbüchlein* hat die überlieferte Registrierung: Manual: *Principal 8'*, Pedal: *Trompete 8'*. Die Orgel hier hat keine Trompete. Was könnten wir als Lösung entwickeln? Folgendes wäre denkbar:

**NB 16:** Johann Sebastian Bach, *Gottes Sohn ist kommen* aus dem *Orgelbüchlein* BWV 600 [2:20:21]

Im Kanon mit dem Manual sollte Trompete 8' den *Cantus firmus* spielen. Welcher Ersatz wäre möglich? Wir haben eine Terz-Mixtur im Positiv, das Hauptwerk ist bereits belegt und wir stehen zusätzlich vor der Schwierigkeit, dass Bach das Pedal bis *f'* notiert hat. Denkt man von vornherein auf Vierfuß-Basis (Positiv) ist eine Realisierung des *Cantus firmus* im Pedal mit vorhandenem *f'* möglich. Die Trompete konnte ersetzt werden durch Pedal mit Vierfuß-Registrierung und das Problem des fehlenden Pedal-Ambitus konnte durch Tiefoktavierung ersetzt werden. Soweit soll dieses Beispiel in seiner Fragmentarität stehen bleiben.

### Beispiel 2

Choralvorspiel *O Mensch beweine deine Sünde groß*. Ein überaus anspruchsvolles Stück, das aber sehr häufig gespielt wird und fast einen Grundtopos der Bachschen Choralvorspiel-Kompositionen darstellt.

Was können wir hier verwenden, wenn wir an den *Cantus firmus* denken, der auch hier koloriert erscheint? Im vorherigen Beispiel benutzte ich die Gambe, die mir hier allerdings zu weich wäre.

Anderer Vorschlag:

- Solo: Quintatön 8'
- Begleitung im Positiv: Großgedeckt
- Pedal: Subbass 16' + Pedalkoppel
- aktiv bewegter Balg

**NB 17:** Johann Sebastian Bach, *O Mensch beweine deine Sünde groß* aus dem *Orgelbüchlein* BWV 622 [2:24:00]

Das Wort ‚obligat‘ führt zur Triosonate, aber es gilt genauso für das *Orgelbüchlein*. Bach hat in diesen beiden Werken explizit das ‚obligate Pedalspiel‘ gefordert und versucht, die Organisten darin auch anzuleiten.

### Beispiel 3

Die folgende ist die einzige der sechs Triosonaten, die mit einer langsamen Einleitung beginnt und auch hermeneutische Aspekte aufweist. Diese langsame Einleitung wird zur Zentralinstanz aller sechs Triosonaten. Deshalb ist der Umgang mit Registrierung hier besonders wichtig:

- HW: Viola di Gamba 8' + Quintatön 8' (*Pars Maior*)
- Positiv: Echo mit Principal 4' und Flötegedackt 4' (*Pars minor*), oktavversetzt
- Gegenüberstellung *Pars Maior* / *Pars minor*
- Pedal: Subbass 16' + Octavbass 8'

**NB 18:** Johann Sebastian Bach, Triosonate Nr. IV e-Moll BWV 528, erster Satz [2:26:56]

Dieser Satz erklingt also auf der Basis der **Unterscheidlichen**. Für mich klingt die Kombination Viola di Gamba 8' + Quintatön 8' immer wie eine Oboe d'amore in Bachs Kantaten.

**„Bach-Orgel“ — Umgang mit dem Plenum**

Wir haben das Problem am Beispiel F-Dur Toccata schon gestreift. Es handelt sich um ein Orgelwerk, das im Plenum erklingen muss und sich deshalb die Frage hinsichtlich des fehlenden Ambitus stellt. Durch Oktav-Versetzung im Manual können wir offenbar hohe Töne im Pedal durch ein tiefer gegriffenes Manual kompensieren.

Eine weitere Grundvoraussetzung für eine „Bach-Orgel“ ist die Differenzierung der **Plenum**-Möglichkeiten. **Fünf Plenum-Arten** (vgl. [1:04:36]) konnten wir an dieser Orgel feststellen. Hier muss nun eine weitere Unterscheidung eingeführt werden:

Wir haben bei der Terz-Mixtur, die die 3 1/5' Terz hat, schon festgestellt, dass sie den Klang isoliert und unbedingt einen 16' darunter fordert. Jedoch klingt c' im Manual + Pedal 16' nicht gerade „Bachisch“. Der Klang organisiert sich vollständig, sobald er so (KB 2:30:09) gespielt wird.

Und jetzt kommt die Verbindung mit Arnstadt. Diese Orgel in Arnstadt, die Bach mit 18 Jahren (1703) abgenommen hat, um dann vier Jahre lang dort als Organist zu wirken, hatte eine tiefe Quinte 6' (5 1/3'), ohne dass ein labialer 16' vorhanden war. Das heißt: Was in Bad Wimpfen die Terz-Mixtur ist, war dort in Arnstadt die tiefe Quinte, die im Manual nicht eingebunden werden konnte, sondern nur mit darunter sitzendem Pedal erklingen konnte. Das bedeutet, dass sich der Akkord vertikal organisieren muss und bedeutet schließlich auch eine Bevorzugung des homophonen Spiels mit terzhaltiger Registrierung im Unterschied zum polyphonen Stil, in dem ich eher die Quinte und den Oktav-Ton bevorzuge.

**Diese Unterscheidung Polyphonie / Homophonie als Unterscheidung zwischen terzhaltiger und nicht terzhaltiger Mixtur ist für mich eine weitere Ebene, die auch zur „Bach-Orgel“ hinführt.**

Die nächste Frage der Bachzeit ist die **Verdopplung der Grundstimmen**. Wir kennen es auch bei Gottfried Silbermann, der in seinen Registrier-Anweisungen angibt, es könne jederzeit Principal 8' + Rohrflöte 8' registriert werden, die Achtfuß-Basis solle verstärkt werden. Das meint aber noch nicht das Zusammenziehen mehrerer Achtfüße, das der Zeitzeuge und Bachschüler Agricola mit dem Begriff der ‚fremden Wirkung‘ belegt.<sup>13</sup>

Nun wird sich herausstellen, ob zum Beispiel eine derartige Klanglichkeit für ein Bach-Präludium denkbar ist, überzeugend wirkt oder ausgeschlossen werden sollte.

**NB 19:** Johann Sebastian Bach, Praeludium G-Dur BWV 541 [2:33:21; 2:35:24]

---

<sup>13</sup> Vgl. Glossar.

Hier hören wir diese Terz als 16'-bezogene Terz ganz isoliert. Vielleicht müssen sich die Ohren ein wenig daran gewöhnen, aber m. E. beurteilt das Ohr, ob dieser Klang für das Praeludium G-Dur passt oder nicht. Ich möchte dies offen lassen, bin mir jedoch bewusst, dass dies in der Organistenwelt eher zu Fragen führt.

Ein nächster Punkt besteht hinsichtlich Bachs Forderung eines obligaten Pedalspiels und der Frage nach der Verwendung einer Pedalkoppel. Ein im Manual notierter Ton wird im Manual nicht mehr eigens gegriffen. Jetzt habe ich hier an dieser Orgel die Möglichkeit, die andere Pedalkoppel zu verwenden und das Plenum entsprechend hier aufzubauen.

Im Zusammenspiel überschneidet sich nichts mehr zwischen Manual und Pedal, beide Stimmen laufen obligat und das wäre eine wesentliche Anforderung an eine „Bach-Orgel“.

Johann Sebastian Bach komponierte die Toccata C-Dur BWV 564 vermutlich in Weimar in der Auseinandersetzung mit der *Concerto*-Form. Ich persönlich denke, Bach hat dieses Orgelwerk möglicherweise aufgrund des frühen Todes des jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar geschrieben.

Wir hören am Anfang Fanfarenmelodik:

**NB 20:** [Johann Sebastian Bach, Toccata C-Dur BWV 564 \[2:36:46\]](#)

Am Klangbeispiel erkennbar: Demonstration des möglichen Umgangs mit:

- Echofragen
- fehlender Pedal-Ambitus
- terzhaltige und nicht terzhaltige Registrierung.
- Phänomen des dreimaligen Erscheinen des Hauptmotivs (zweimal im Manual, Pedalsolo)
- Gleichberechtigte Beteiligung aller drei Klangebene am dreimaligen Erscheinen des Dreiklangmotivs, welches eine Art *Crescendo*-Wirkung erzeugt:

Das wären alles Komponenten, die die Räumlichkeit der Orgel unterstreichen.

### **Eine äußerst bemerkenswerte Entdeckung**

Die Orgelempore der Hofkirche in Weimar, an der Bach in dieser Zeit amtierte, wurde Himmelsburg genannt, weil sie Altar, Kanzel und Orgel bekrönt hat. Vor der Orgel war ein Kurbelmechanismus, durch den man sowohl die gesamte Empore abdecken, als auch diese Wände öffnen konnte, bis die ganze Orgel und entsprechend auch die Musiker, die dort oben wirkten, sichtbar wurden. Warum wurde ein solcher Aufwand betrieben? Dies kann nur eine Konsequenz haben. Die Musiker spielen zum Beispiel die Kantate *Himmelskönig sei willkommen* mit verschlossenen Türen. Diese Türen werden allmählich geöffnet und es entsteht ein *Crescendo* bis zur vollständigen Präsenz der Musik.



Das ist eine Neuentdeckung. Diese Information verdanke ich meinem ehemaligen Schüler Martin Sturm, der heute Professor in Weimar ist, und es gibt in unglaublicher Weise Anlass, weiter über Bach nachzudenken im Hinblick auf

— **Grundstimmen-Plenum** (meine Terminologie)

— die Frage *Concerto Grosso* (Bearbeitung eines Werkes von Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar

— das Zusammenziehen von Acht- und Vierfuß-Registern

und so könnten wir den Diskurs zu Bach ewig weiter fortsetzen.

Die Dorische Toccata (Bachs Orgel hatte eine Sesquialtera und sonst keine terzlose Stimme als Klangkrone im Positiv) ist noch zu besprechen.

**NB 21:** [Johann Sebastian Bach, Toccata in d ,Dorische Toccata‘ BWV 538 \[2:43:29\]](#)

Das Positiv kann nicht anders gespielt werden, als mit einer terzhaltigen Registrierung. Die Frage, ob die Terz auch im Hauptwerk gezogen werden soll oder ob unter Umständen der Kontrast reizvoll wäre:

— die terzlose Mixtur wäre die Klangkrone

Wie verhält sich dazu das Pedal?

— Vergleich beider Koppeln und die Frage nach der Wahl.

So kommt schon in der Aufstellung des *Ritornello* eine enorme Spannung von nicht-terzhaltigem Klang im Manual und terzhaltigem Klang im Pedal zustande und genau dieses ist später die Brücke zum Solo.

## VII Historische Orgel und zeitgenössische Improvisation

2:46:30

Ein letzter Punkt in der Frage der Identität dieser Ehrlich-Orgel ist die Improvisation. Zu allen Zeiten war die Orgel Improvisation immer Kennzeichen der Organistenkunst und Carl Philipp Emanuel Bach hat über seinen Vater gesagt, wer ihn nicht hat improvisieren hören, hat keine Ahnung von seiner Kunst, seine Improvisation ginge noch hinaus über seine Orgelkompositionen.

Was würde es bedeuten, an dieser Orgel im Stile einer Kantate zu improvisieren? Ich denke, dass die Wimpfener Orgel auch diese Ebene wesentlich in sich trägt und sie Kantatenmusik optimal abbilden kann. Bremer Studierende führten hier Buxtehude auf, die Orgel wurde als *Continuo*-Instrument eingesetzt und es war ungeheuer beeindruckend, welche Dimension diese Orgel dann im Ensemble-Spiel einbrachte.

**Die Welt der Bach'schen Kantate und zeitgenössische Improvisation — beides optimal möglich an dieser barocken Orgel**

[Improvisation im Stile einer Bachischen Kantate \[2:48:42\]](#)

[Zeitgenössische Improvisation \[2:51:03\]](#)

## Feature II

### Darstellung verschiedener Epochen

Die folgende Registrierung ist für die Elevationstoccata von Frescobaldi aus der *Messa della Madonna* aus den *Fiori musicali* bestimmt:

- Viola di Gamba,
- Schiebekoppel im HW,
- Groß Gedackt des Positiv
- tremulierter Balg:

**NB 22:** [Girolamo Frescobaldi, \*Fiori musicali, Messa della Madonna, Toccata per Levatione, Adasio\* \[2:59:35\]](#)

Das nächste Beispiel erfordert eine Übersetzung: Francois Couperin: *Offertoire sur les grand Jeu*. Französisches *Grand Jeu* mit Zungen und Cornet ist hier nicht vorhanden. Ich verwende eine Übersetzung anhand der Terz-Mixtur:

**NB 23:** [Francois Couperin: \*messe pour les paroisses, Offertoire sur les grands Jeux\* \[3:02:03\]](#)

Es folgt Praeludium Es-Dur aus dem *Wohltemperirten Clavier*, Teil II, um die liebliche Gambe darzustellen:

**NB 24:** [Johann Sebastian Bach, \*Das Wohltemperirte Clavier\*, Teil II, Praeludium Es-Dur BWV 876](#) [3:03:20]

Ein großes terzhaltiges Plenum an einem Beispiel aus dem *Wohltemperirten Clavier*, Teil II:

**NB 25:** [Johann Sebastian Bach, \*Das Wohltemperirte Clavier\*, Teil II, Praeludium D-Dur BWV 874](#) [3:03:58]

**NB 26:** [Wolfgang Amadeus Mozart, kleine Orgelfantasie f-Moll KV 594](#) [3:05:00]

mit Übergang in den F-Dur-Teil.

Es folgt Christian Fink, der um 1850 am Leipziger Konservatorium studiert hat. Ein Moderato in C-Dur hier auf der Basis Gambe 8' (HW) mit Groß Gedackt 8' (Positiv):

**NB 27:** [Christian Fink, \*Moderato\* in C-Dur](#) [3:06:50]

**NB 28:** [Max Reger, Erste Suite in e-Moll op. 16](#) [3:07:51]

Es erklingt der erste Anfang mit großer Orgel, dann *subito piano* und *Crescendo*-Verlauf.

### Darstellung verschiedener Klang- und Musiktypen bei Bach

Gegenstand ist jetzt eine Sequenz von Stücken im *Wohltemperirten Clavier*, Teil II von Praeludium C-Dur ausgehend bis Fuge D-Dur. Ich möchte verschiedene **Klangtypen** und verschiedene **Musiktypen**, wie sie

2:59:10

3:09:33

Bach komponiert hat, zeigen. Es geht natürlich auch um die Darstellung des *Wohltemperirte Clavier* auf der Orgel und die Frage der **Tonartencharaktere**. Die hier verwendete Stimmung *Kirnberger II* bevorzugt die guten Tonarten. Im *Wohltemperirten Clavier* kommen die Tonarten Cis-Dur und cis-Moll vor und der Hörer möge beurteilen, wie er das einordnet. Gleichzeitig möchte ich die Möglichkeit nutzen, Klang und Musik in sehr pointierter Weise mit meinen hermeneutischen Erkenntnissen zu Bach zu ergänzen. Ich werde auf einige Stichpunkte kurz eingehen — aber nur als Aufriss möglicher Perspektiven, das dann Thema der Lehrvideos zur Bach und Hermeneutik ist.

**NB 29:** [Johann Sebastian Bach, \*Das Wohltemperirte Clavier\*, Teil II, Praeludium C-Dur BWV 870 \[3:10:57\]](#)

Die Orgel erstrahlt hier in einem fulminanten Terz-Mixtur-Plenum und gleichzeitig steht eine ganz feine Musik dahinter. Ich halte diesen Anfang für ein Zitat des ersten Taktes des ersten Stückes der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161.

**NB 30:** [Johann Sebastian Bach, \*Kantate Komm, du süße Todesstunde\* BWV 161 \[3:11:40\]](#)

Ganz gewiss steht diese Kantate in Zusammenhang mit dem Tod von Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar. Bach hat diese Kantate auf dessen Tod im Jahre 1715 nach einem halben Jahr der Landestrauer, in der keine Musik erklingen durfte, komponiert.

**NB 31:** [Johann Sebastian Bach, \*Das Wohltemperirte Clavier\*, Teil II, Fuga C-Dur BWV 870 \[3:12:47\]](#)

mit Terz-Plenum

**NB 32:** [Johann Sebastian Bach, \*Das Wohltemperirte Clavier\*, Teil II, Praeludium c-Moll BWV 871 \[3:13:15\]](#)

Die Wiederholung erklingt auf dem Positiv. Es gibt in diesem Praeludium einen außergewöhnlichen Takt. In der Regel nimmt man Zweistimmigkeit wahr, die Schlüsse sind vollgriffig komponiert, aber es gibt einen dreistimmigen Takt. Dieser Takt 26 ist für mich der Schlüssel zum Werk, da er sich durch seine Dreistimmigkeit heraushebt. Die Spitzentöne, die man wahrnimmt sind es'-g'-c'-as'-f'-d'-es°



Das ist eine Wurzel von Stücken, die

dann in Spiegelungsformen diesen Takt in anderen Stücken immer wieder präsentieren. Es ist für mich auch der Schlüssel zu Tempo. Würde ich diesen Takt schneller spielen, könnte er nicht klingen, wiewohl der Anfang auch in schnellerem Tempo denkbar wäre.

**NB 33:** [Johann Sebastian Bach, \*Das Wohltemperirte Clavier\*, Teil II, Fuga c-Moll BWV 871 \[3:15:37\]](#)

mit Principal 8'.

Die Musik bleibt weitgehend dreistimmig bis zu Takt 18. In Takt 19 tritt die Vergrößerung als vierte Stimme hinzu, dargestellt im Pedal. In der Oberstimme erklingt einerseits eine Präsentation der Umkehrung, anderer-

seits erklingt an der Stelle, an der im Pedal die Augmentation erscheint, der *Cantus firmus* des Liedes *In dich hab ich gehoffet, Herr*.

The image shows a musical score for the chorale 'In dich hab ich gehoffet, Herr'. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a keyboard accompaniment on a bass clef staff. The vocal line includes the lyrics 'In dich hab ich gehoffet, Herr' with asterisks above certain notes. The second system shows a simplified version of the vocal line on a treble clef staff with the same lyrics.

**NB 34:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Teil II, Praeludium Cis-Dur BWV 872 [3:18:12]

Dieses Stück ist eine Herausforderung hinsichtlich der Tonart. Wir hören die Viola di Gamba. Nur in diesem Stück gibt es eine Zweiteilung von 24 + 26 Takten. 24 Takte stehen im 4/4-Takt, weitere 26 Takte im 3/8-Takt, der wiederum zu einem Schlüssel der Werkanalyse wird. Das letzte Stück des Zyklus, Fuga h-Moll, steht im 3/8-Takt wie auch die zwei symmetrisch gestellten Stücke Fuge G-Dur und Praeludium e-Moll. Hinzu kommt dann — als Teil des Präludium Cis-Dur — wieder ein 3/8-Takt. Die Grundtöne bilden den Dreiklang h-g-e-cis, der in dieser Form sehr weit in die Tiefen des Bach'schen Schaffens, von dessen ersten Choralvorspielen der sogenannten Neumeister-Sammlung an bis in dieses Spätwerk des Jahres 1742 reicht.

**NB 35:** Johann Sebastian Bach, Neumeister-Sammlung, Choralvorspiel Nr. 1 *Der Tag, der ist so freudereich* BWV 719 [3:20:06]

Das Choralvorspiel *Der Tag, der ist so freudereich* ist das erste Stück von Bachs erstem Orgelzyklus, die Abhandlung über *der ist Mensch geboren / und unverweslich herfür geh'n*. Das schlägt sich meines Erachtens durch die Grundtöne, die den gesamten Zyklus als cis-e-g-h überspannen, hier im *Wohltemperirten Clavier*, Teil II nieder.

Die Fuge Cis-Dur ist die Fuge mit dem kürzest vorstellbaren Thema, einem Dreiklang.

**NB 36:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Teil II, Fuga Cis-Dur BWV 872 [3:21:00]

**NB 37:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Teil II, Praeludium cis-Moll BWV 873 [3:21:51] registriert mit der Farbe, die ich gern als die Oboe d'amour bezeichnen würde: Die Kombination von Viola di Gamba und Quintatön. Die Registrierung trägt dem klagenden Charakter dieses Stückes Rechnung. Auch hier wird die Tonart zu Herausforderung.

Eine ganz andere Situation stellt die Fuge dar, sie ist sehr bewegt und steht im 12/16-Takt — genauso wie ihr symmetrisches Gegenstück Praeludium B-Dur.

**NB 38:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Teil II, Fuga cis-Moll BWV 873 [3:22:33]

Der Duktus der Musik wurde im Verlauf schon äußerst bewegt und diese Beweglichkeit der Sechzehnteltriolen






führt im nächsten Stück zu , dem Impuls des Praeludium D-Dur.

**NB 39:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Teil II, Praeludium D-Dur BWV 874 [3:23:21]

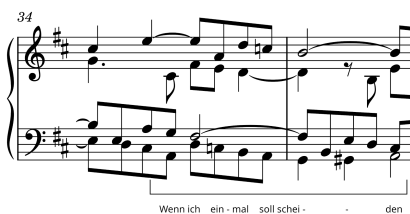
Der aufmerksame Zuhörer wird bemerkt haben, dass ich in Takt 2 die Seufzerfiguren duolisch spiele. Es spricht viel dafür, bei der triolischen Diktion zu bleiben, welches ja gemeinhin die Praxis des Angleichens von Rhythmen ist. Jedoch wird die duolische Form durch den Beginn des Zyklus, das Präludium C-Dur gegründet, der vermutlich mit dem Zitat *Komm, du süße Todesstunde* begonnen hat. Das heißt: Dieses Stück verkündet die Auferstehung in Takt 1 und blendet zurück in den Anfang der Kantate *Komm, du süße Todesstunde*.

**NB 40:** Zusammenhang zwischen Praeludium C-Dur BWV 870, Praeludium D-Dur BWV 874 und Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 [3:24:30]

**NB 41:** Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Teil II, Fuga D-Dur BWV 874 [3:25:18]

In dieser Fuge dominiert das Motiv . Es kommt – inklusive Transpositionen – insgesamt 110 mal vor und zusätzlich an letzter Stelle nicht mit einer Quarte, sondern mit einer Quinte . Und so wird vermutlich dieser Schluss zum Beginn des letzten *Contrapunctus* der *Kunst der Fuge*, der unvollendet blieb. Ich nenne ihn den offengelassenen *Contrapunctus* mit diesem Thema: 

Noch eine andere Spur tut sich auf. Wir hören zum Beispiel solche Verläufe:



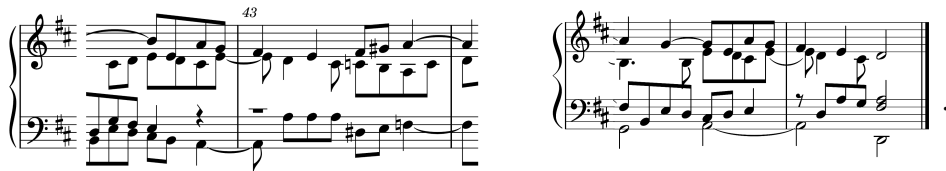
Ein Quintaufstieg / ein Quintabstieg. Wenn ich es in Moll spiele, kann man die vermutliche Wurzel erkennen, den *Cantus firmus*: *Wenn ich einmal soll scheiden*. Dann wäre diese ungeheuer zuversichtliche Fuge gleichzeitig ein Umgang mit dem Melodietopos *Wenn ich einmal soll scheiden [...], wenn ich den Tod soll leiden, so tritt du dann herfür*.

Die Thematik des Todes wird meines Erachtens in diesem Zyklus immer auf's Neue aus einem anderem Blickwinkel hervorgehoben und bearbeitet, bis hin zu einer ungeheuren Konfliktsituationen in Takt 43:



In drei Stücken (Fuga D, Fuga dis-Moll, Fuga E-Dur) hat immer der Takt 43 Bezug zu dieser Situation. In diesem Stück wird diese Konfliktsituation, die in der zweiten Takthälfte von T. 43 beginnt, im letzten

Takt durch die Umkehrung beantwortet:



## Orgelbaulicher Exkurs

3:29:43

Wir haben keine Mühe gescheut und mit aller gebotenen Vorsicht diese drei Pfeifen mit Handschuhen aus dem Orgelinneren entnommen: ein Gedackt, eine Gambe und ein Quintatön. Wenn ich diese drei Register ziehe strömt nur noch Luft. Das sind die drei *Unterscheidlichen* Pfeifen, das vierte Register, das dann *unterscheidlich* spielt, ist der Principal, der auf dem ganzen Prospekt in der Fassade der Orgel steht. Wir haben ihn nicht herausgenommen und ich spiele ihn an. Dort, wo Tyron gerade an das Labium gedeutet und den Luftstrom berührt hat, ist das  $c'$  des Principal 8'. Wenn wir mit ganzer Vorsicht die Gambe dort hinhalten, kann man erkennen, dass sie dieselbe Länge hat. Bei genauerer Betrachtung sieht man, dass die Principal-Pfeife deutlich breiter in der Mensur ist als die Gambe.

Diese vier Achtfußpfeifen — also Principal im Prospekt, die Quintade, die Gambe und das Gedackt — wären die vier **Grundparameter** der *Unterscheidlichen Register*. Das fünfte *Unterscheidliche* Register wäre das Gemshorn, das sechste wäre die Flöte 8' — vielleicht kann man die Palette noch weiter fortsetzen, aber der Gedanke dieser *Unterscheidlichen* ist, dass sie sich in der **Bauform** unterscheiden. Die Bauform und die Material-Verwendung bestimmen das jeweilige Tonspektrum, das die Pfeife produziert. Natürlich kann ich nicht beliebig viele Bauformen kreieren. Was sind also die Unterscheidungsmerkmale?

Die Principal-Achtfußpfeife hat mittlere Mensur, ist aus Metall und oben offen, hat also keinen Deckel. Im Vergleich dazu die Quintade: Sie ist auch aus Metall, hat doppelt breite Mensur wie die Gambe und sie hat oben einen Deckel, weswegen ich von dieser Pfeife als einem ‚gedeckten Principal‘ spreche.

Die nächste Kategorie: Die Gambe ist aus Metall, hat aber eine viel engere Mensur. Um die Töne ansprechen zu lassen, sind sie dann — das hängt jetzt vom Orgelbauertyp ab — unter Umständen mit Ansprachehilfen versehen, die wir Bärte nennen. Die Aussparung, durch die die Luft durchströmt, heißt Labium. Weitere Pfeifendetails fallen in die Orgelbaulehre, die wir in einem separaten Video besprechen werden.

Wir haben drei Typen aus Metall — Principal, Quintade (gedeckter Principal) und Gambe — in enger Mensur. Der vierte Typus ist der Weitchor, ein Gedackt. Es ist verwandt mit der Quintade, weil es ebenso gedeckt ist, was man an dem Stöpsel sehen kann. Andererseits unterscheidet sie sich von der Quintade, weil Metall und Holz natürlich ganz andere Klangparameter geben. Wenn ich die benachbarte Taste  $h$  drücke, können wir den Unterschied zwischen Metall und Holz in einem Klangvergleich sehr deutlich hören, obwohl beide gedeckt sind.

Zum Vergleich noch ein Gambenton und der Zusammenklang dieser Unterscheidlichen.

## **Anhang -- Primärquelle #SB 15 Bü 74 aus dem Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein**

### **Anhang I**

**Bau/Reparaturen Orgel Stiftskirche Öhringen 1687-1787**

HZANSB 15 Bü 74, scan 1/78-80

Abschrift: 01.08.2016 – KMD Burkhardt Goethe

### **Empfehlung von Praeceptor Kraußlich/Forchtenberg für eine Instandsetzung der Öhringer Stiftskirchenorgel durch Johann Anton [Adam!] Ehrlich sowie Vorschläge zur Ausführung 2. Juni 1764**

Die vieljährige Plage so wohl als die vielfältigen Besichtigungen des Öhringer Orgelwerks, von zum Theil verständigen Organisten und Orgelmachern geben genugsam zu verstehen, daß eine Reparatur desselben ohnungänglich nöthig sey. Es kommt aber nur auf die beeden Fragen an wir [wie?] und wer sie reparieren solle. Von der ersten Frage handelt die Anlage. Von der zweyten kann unter den beeden im Vorschlag seyen - den Orgelmachern Geßinger in Rothenburg und Ehrlich in Wachbach jeder Orgelverständiger aus ihren eigenen übergebenen Überschlägen leicht urtheilen: Jener verräth in seinem schriftl. Aufsatz zu viel Unwissenheit von den Registern, als daß man ihm ein solch Haupt=Werk in Accord geben könnte, und gehet in seiner Forderung weit über das Ziel. Wozu noch kommt, daß derselbe sich allenthalben den Verdacht erworben, einer solchen Arbeit gar nicht vorstehen zu können, allermaßen der Magistrat zu Rothenburg selbst einen fremden Meister zu ihrer Orgel in ihrer Kirche kommen laßen, ingleichen ist die Geßingerliche Arbeit in Frankenheim bey Schillingsfürst und in Niederstetten so schlecht ausgefallen, daß letztere im vorigen Jahr durch den Wachbacher mit schweren Kosten wieder hat repariert werden müssen. Hingegen ist die Arbeit des Orgelmachers Ehrlich von Wachbach überall beliebt, dauerhaft und gut. Von großen Werken stehen von ihrer zwei in Wimpfen am Berg und zu Schwäbisch Gmünd, von kleineren aber viele in der Nachbarschaft, alß zu Assumstatt, [... ?Nägen, Kägen, Rägen], Braunsbach pp. Welche insgesamt wegen ihrer Güte sehr gelobt werden. Überdieß ist dessen gethane Forderung dermaßen der Billigkeit gemäß, daß ich mir bey dermaligen Preis der Materialien ein Bedenken daraus machte, ihme an derselben etwas zuziehen zu wollen, besonders wenn er die Arbeit wie sonst an andern Orten gut verfertigt, und die Hautbois d'amour und Vox humana wieder gut herstellt, als welche beede Register nach seinem Aufsatz gar weggethan werden sollen. Wogegen ich ane[r]athen wollte, solche wo möglich bey zu behalten, weil man doch durch selbige dem Gehör mehr angenehme Veränderungen auf der Orgel machen könnte. Die Reparatur ist freylich schwer, doch nicht ohnmöglich, besonders bey der Vox himana. Sollten aber diese beeden Zungenwerke von dem Orgelmacher nicht zur Reperatur angenommen werden, so stünde dahin, ob nicht von dem ganzen Accord etwa 40 fl. herabzuhandeln wäre, oder anstatt der Hautbois d'amour eine tüchtige Flauto traversiere ins Hauptwerk accordieret würde, welche sodann im Oberwerk wegbliebe. Mithin ergibt sich von selbst, daß derjenige Meister, der bessere Arbeit machet, und in seiner Forderung um 300 fl. billiger ist, dem anderen weit vorzuziehen ist. Forchtenberg, den 2. Juni 1764.



## **Entwurf**

### **Auf weß Art das Orgelwerck in der Stifftskirchen zu Oehringen repariert werden kann.**

1.

Wird alles, was an die Orgel in der Stifftskirche dahier von Orgelmacher Arbeit mangelhaft ist, es mag solches wie hernach specifice folget, namentlich ausgedruckt seyn oder nicht, tüchtig und gut repariert werde.

2.

Werden zu dem Haupt= und Oberwerke zwey neue Windladen aus der ursach, jede aus 2 Stücken bestehend, gemacht, weil sich sonst dieselben wegen ihrer Länge brüchig werden mögten. Dannhero hierzu gut dürr, altes unwurmstichig Holz genommen werden soll. Die Cancellen ferner werden wegen der auf der Ladt stehenden großen register unterschieden und der Wind abgespeiset, damit eines dem anderen seinen Wind nicht raubt. Wie dener Orgelmacher hierinnen sonderlichen Fleiß zu machen verspricht, daß weder durch die Cancellen, noch Ventile, noch durch die Schleifen, noch durch die Stöcke kein Wind weggehe, noch Durchstecher und also in diesen Stücken nicht der geringste Mangel vorwalte. Was etwa an der Pedalwindlade schadhafft, wird repariert.

3.

Sofern die gegenwärtige Canaele zu weit seyn sollten, so werden an deren Statt neue gemacht. Die Sperrventile sollen genau schließen und sich durch das Register völlig öffnen. Die Koppeln sowohl zum Manual als Pedal werden ohne Fehler eingerichtet. Das Mangelhafte an Abstracten wird abgethan. Die Wellenbretter [Ab hier fehlt eine Seite]

\* \* \*

## **Anhang II**

### **Bau/Reparaturen Orgel Stifftskirche Öhringen 1687-1787**

HZANSB 15 Bü 74, scan 1/90-94

Abschrift: 02.08.2016 – KMD Burkhardt Goethe

### **Akkord mit Johann Adam Ehrlich für Renovierung und Umbau der Orgel in der Stifftskirche Öhringen vom 13.06.1764, Zusatzakkorde 27.06. und 15.10.1765**

27. Juni 1765 [Fertigstellungstermin]

Nachdem sich an der zwar erst Anno 1732 mit großen Kosten ganz neu hergestellten Orgel in der Stifftskirche so viele Fehler gezeigt, daß eine Haupt=Reparatur höchst nöthig ist, so hat man vor allen Dingen sowohl durch hießige als auswärtige Orgelverständige das Werk genau durchgehen lassen und hernachmals nach dem Befund mit dem Orgelmacher Herrn Johann Adam Ehrlich aus Wachbach (der hier in der Nachbarschaft durch verschiedene schöne Werker bekannt gemacht) nachstehenden Accord von Stiffts wegen aus gemeinhochherrschaftl. Gnädigste Ratification getroffen als

1.)

muß er Orgelmacher alles, was an der Orgel in der Stifftskirche mangelhaft ist, es mag solches, wie hernach specifice folget, namentlich ausgedruckt seyn oder nicht, tüchtig und gut repariren.

2.)

hat er zu dem Haupt= und dem oberen Werk zwey neue Windläden aus der Ursache, jede aus zwey Stücken bestehend, zu machen, weil sich sonst dieselben wegen ihrer Länge leicht werfen mögten. Dannhero hier-

zu gut dürr, altes und wurmfraßig Holz genommen werden muß. Die Cancellen müssen ferner wegen der auf der Lade stehenden großen Register unterschieden werden und der Wind abgespeiset werden, damit eines dem andern seinen Wind nicht raubet. Wie dann er, Orgelmacher hierinnen sonderlichen Fleiß zu verwenden versprechen, daß weder durch die Cancellen, noch Ventile, noch durch die Schleifen und die Stöcke kein Wind weggehe, noch Durchstecher und also in diesen Stücken nicht der geringste Mangel vorhanden. Zugleich muß er alles, etwas etwa an der Pedalwindladen schadhaft, gut und tüchtig reparieren.

3.)

Wofern die gegen gegenwärtigen Canale zu weit seyn sollten, so muß er, Orgelmacher an denen statt neue machen. Die Sperrventile sollen genau schließen und sich durch das Register völlig öffnen. Die Koppeln sowohl zum Manual als Pedal müssen ohne Fehler eingerichtet und das mangelhafte an Abstracten abgethan. Wann die Wellen=Bretter schwach, als die Balgen von gutem, dürren Holz und ohne Fehler neu eingerichtet werden. Die Registerzüge sind besser zur Hand zu bringen und leichter als bisher aus= und einzuziehen zu machen. Das Pedal wird gegen dem Manual bequemer als bisher gelegt, auch bessere Mensur darzu genommen: Das bisherige, hartschlägige Clavier im Haupt=und Oberwerk sowohl ohne, als mit der Koppel muß viel leichter zu tractieren eingerichtet werden, daß es feyner ist, und solches nicht zu hart fällt, als bisher gewesen. Ferner müssen auch die Cymbeln wieder hierin gemacht werden.

4.)

Müssen alle, sowohl hölzerne, als zinnerne Pfeifen im Haupt= und Oberwerk, auch Pedal durchgängig repariert werden, daß sie so gut als neu sind, hernach nicht so eng als bisher ineinander gehänget, sondern geräumlich gestellt und mit gehörigen Haltern und Pfeifen=Brettern versehen werden, damit die Pfeifen [...] daran angehängt oder eingestellt werden können und sie nicht mehr umfallen, wie bisher geschehen, dann müssen auch die im Gesicht stehenden Pfeifen wieder frisch poliert werden. Es sind demnach folgende Register resp. zu reparieren und neu zu machen, als

5.)

**Im Hauptwerck:**

1. Principal 8 Fuß
2. Octav 4 Fuß
3. Superoctav 2 Fuß
4. Quint 3 Fuß
5. Mixtur 4fach 2 Fuß
6. Solicional 8 Fuß
7. Großgedackt 8 Fuß
8. Quinta dena 16 Fuß
9. Kleingedackt 4 Fuß
10. Hautbois d'amour 8 Fuß ist so gut als möglich zu reparieren
11. Prestant 8 Fuß, neu
12. Viola da Gamba 8 Fuß, neu
13. Cornet 3fach 1 Fuß, neu
14. Flageolet 2 Fuß, neu

**Im Oberwerck:**

1. Principal 4 Fuß
2. Octav 2 Fuß
3. Quint 1 ½ Fuß
4. Quinta dena 8 Fuß
5. Fuggare 4 Fuß
6. Blockflöthe 2 Fuß
7. Vox humana 8 Fuß, welche also fleißig zu reparieren, daß sie einer Menschen Stimme näher kombt, als bisher
8. Großgedackt oder Flaute traversiére 8 Fuß, neu
9. Mixtur 3fach 2Fuß, wird nun 4fach gemacht 2 Fuß
10. Sesquialtera 2fach [3 Fuß]

**Im Pedal:**

1. Subbaß 16 Fuß, offen
2. Subbaß 16 Fuß, gedackt
3. Octav Baß 8 Fuß
4. Posaunen Baß 16 Fuß, neu

6.)

Die schadhafte Blassbälge müssen mit kurzen neuen Falten versehen werden, damit sie gleich ganz neuen ohne Mangel sind.

7.)

muß das ganze Werk vollkommen rein gestimmt werden.

8.)

Was an überflüssigem Eisenwerk dermalen in der Orgel befindlich, und nicht nützlich darinnen ist, fällt dem Stift wieder heim, was aber hiervon wieder gebraucht werden kann, wird wieder hierzu verwendet, sonst hat er, Orgelmacher alles Holz und Materialien, so eigentlich zum Orgelwerk gehören, eingeschl. alle Schreiner= Schlosser= und Schmieds=Arbeiten selbst zu bestreiten [...] auf seine eigenen Kosten beyzuschaffen, die hölzernen Gehäuse aber, so zu Werk und Beschreinerung der Pfeifen nöthig, muß der Stift auf seine Kosten machen lassen.

9.)

Über alle diese Arbeit leistet der Orgelmacher 3 Jahre Gewährschaft, also, daß er nach Verlauf des 1. Und 3. Jahres das Orgelwerk wieder einstimmen und alles während diesen 3. Jahres Wandelbare ohnentgeltlich reparieren muß. Wogegen ihm

10.

vor gesambte Arbeit und darzu nöthig habende Materialien auch mit Inbegriff der bey der ersten Besichtigung des Werkes von ihm bezahlten Zehrung und Reisgelds überhaupt die Summe von 600 fl. an Geld

1 Malter Korn und

3 Eymmer Wein

auf solche Art von dem Gemeinschaftl. Stift bezahlet wird, daß er sogleich bey Schleißung dieses Accords 175 fl. baar, den Rest aber bei vollkommener Vollendung der Arbeit und genugsam ausgestandener Prob in guten gangbaren Sorten empfängt, wie denn auch

11.

ausdrücklich bedungen worden, daß gesambte Arbeit ohnfehlbar bis auf Pfingsten 1765 fertig seyn solle.  
[27.05.1765]

12.

Wird dem Hernn Orgelmacher das alte Orgelwerk frey nach Wachbach geliefert und das neue dagegen auf gleiche Weise wieder hierher gebracht, und wird ihm auch, so lange als er hier an der Orgel zu arbeiten hat, vom Stift ein Handlanger zugegeben und eine Stube angewiesen werden können, darinnen er arbeiten kann. Zu deren Urkund und Vertheilung ist gegenwärtiger Accord in duplo ausgefertigt = und von den beyden Theilen gehörig unterschrieben = sofort gegen einander ausgewechselt worden. So geschehen Öhringen den 13. Junii 1764

#### **Zusatz – Akkord mit Johann Adam Ehrlich für Verlegung der Bälge vom 27.06.1765**

Indeme man bey der damaligen Reparatur der Orgel genugsam wahrgenommen, daß wegen weiter Entlegen-

heit der Blaßbälge der Wind nicht mit gehöriger Stärke in das Werk eindringen kann, so wurde vor gut befunden, solche vor-- und hinter das Werk setzen zu lassen, welche Arbeit auch der Orgelmacher Johann Adam Ehrlich nach erhaltener gnädigster Genehmigung übernommen , welchem nach er dann die Blaßbälge von dem bisherigen Orte wegznehmen und nun hinter die Orgel zu legen, auch die sämtlichen Windrohr zu verändern und neu zu machen, ferner die ....[Gestell] mit Tritt dergestalten einzurichten hat, daß dieselben auch unten auf dem Boden können getreten werden, wovor ihm exclus. Aller darzu erforderlichen Materialien und der Handwerksleute Verdienst, so der Stift auf seine eigenen Kosten anzuschaffen und zu bestreiten hat, überhaupt accordiert werden 20 fl. Und 3 Eymmer 12 Maß Wein  
Urkundl. der Unterschriften, Öhringen den 27. Junii 1765

Auf das diesem Accord anliegende –von dem zur vorgenomm. Revision des neu reparierten Orgelwerks anhero berühmten Herrn Praeceptor Kraußlich von Forchtenberg sowohl als dem dermaligen hiesigen Organisten Herrn Praeceptor Kraußlich ausgestellten Attestat, inhalts dessen die von dem Orgelmacher Johann Adam Ehrlich von Wachbach geleistete Arbeit vor vollkommen gut gemacht und dem Accord gemäß angefertigt anerkannt worden, außert daß der beschriebene 16--füßige Posaunen--Baß, weilen die Baß--Windlade zu klein gewesen, in der untern Octav repetiert, welchen geringen Fehler über durch im ganz neu von Metall gemachten 4--füßigen Principal im Oberwerk und eine neue Koppel zum Oberwerk, welche 3. [Abschnitts] im Accord nicht enthalten, wieder ersetzt, wurde ihm von Gemeinschaftl. Stifts--Verwaltung die accordierte--Geld--Korn und--Wein Baar bezahlt und abgegeben – sofort die bezahlt und abgegebene .....[frei gelassen] hierdurch zur ausgüblichen Verrechnung bestimmt. Öhringen den 15. October 1765 und noch überdies das Register im Oberwerk, Sesquialtera genannt, ganz neu gemacht.

\* \* \*

**Quellen** (letzter Abruf für alle Internet-Links: 15.03.2023)

## **A. Abbildungen**

### **Evangelische Stadtkirche**

Foto: Peter Schmelzle < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Wimpfen-stadtkirche2008.jpg> >, via Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0

### **Evangelische Stadtkirche, Blick zum Altar**

1. Foto: Carsten Wriedt, Heilbronn (2023)

2. Foto: Peter Schmelzle < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Wimpfen-stadtkirche-innen.jpg> >, via Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0

### **Evangelische Stadtkirche, Blick auf die Orgel**

Foto: Tilman2007 < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Bad\\_Wimpfen\\_am\\_Berg%2C\\_Kirchplatz\\_1%2C\\_Sankt\\_Marien-20161014-007.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Bad_Wimpfen_am_Berg%2C_Kirchplatz_1%2C_Sankt_Marien-20161014-007.jpg) >, via Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0

### **Blick auf Bad Wimpfen vom Neckar aus**

Foto: Peter Schmelzle < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Wimpfen-burgviertel-panoram.jpg> >, via Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0

### **Bad Wimpfen, Blauer Turm**

Foto: Peter Schmelzle < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Wimpfen-blauerturm-2008.jpg> >, via Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0

### **Katholische Dominikanerkirche Hl. Kreuz**

Foto: Peter Schmelzle < <https://de-academic.com/pictures/dewiki/87/Wimpfen-dominikaner2008.jpg> > und < [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dominikanerkloster\\_Bad\\_Wimpfen?uselang=de#/media/File:Wimpfen-dominikaner2008.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dominikanerkloster_Bad_Wimpfen?uselang=de#/media/File:Wimpfen-dominikaner2008.jpg) > CC BY-SA 3.0

### **Johann-Adam-Ehrlich-Orgel 1752**

© Verein zur Förderung der Orgeln und der Orgelmusik in Bad Wimpfen e.V.

### **Katholische Rittstiftskirche St. Peter im Tal**

Foto: Peter Schmelzle < [https://www.wikiwand.com/de/Erwin\\_von\\_Steinbach#Media/Datei:Wimpfen-stift-sued1.jpg](https://www.wikiwand.com/de/Erwin_von_Steinbach#Media/Datei:Wimpfen-stift-sued1.jpg) >, via Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0

### **Historische Landkarte Österreich-Ungarn, K.u.K.-Monarchie**

Foto: AlphaCentauri < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/%C3%96sterreich-Ungarns\\_Ende.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/%C3%96sterreich-Ungarns_Ende.png) >, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

### **Johann Ulrich Steigleder, Tabulaturbuch 1627, Titelblatt**

Bildtitel: Johann Ulrich Steigleder: *Tabulatur Buch, Darinnen daß Vatter unser* [...] (1627), Notenausgabe.

In: Steigleder, Johann Ulrich: *Ricercar Tabulatura (1624). Tabulatur Buch Darinnen daß Vatter unser (1627)*, Vol. 1: Le musiche, a cura di Armando Carideo, Instituto dell 'Organo storico Italiano u. a., Levante, Latina 2008, S. 60.

### **Evangelische Stadtkirche, Orgel-Gehäuse, gekipptes Medaillon**

Foto: Carsten Wriedt, Heilbronn (2023)

### **Disposition Walldürn**

In: Schmid/Bösken (1938 / 1965), S. 78

### **Johann Baptist Samber**

Johann Baptist SAMBER: CONTINUATIO AD MANUDUCTIONEM ORGANICAM [...], s. 148. Digitalisat (VD18 12194271-001): München, Bayerische Staatsbibliothek – 4 Mus.th. 1374#Beibd. 1. URL: < <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11048210-9> >

### **Georg Joseph Vogler**

Foto: August Friedrich Oelenhainz (1790), via Wikimedia Commons  
< [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Abbe\\_Vogler.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Abbe_Vogler.jpg) >

### **Schlosskapelle / Hofkirche Weimar *Himmelsburg***

Christian Richter, Public domain, via Wikimedia Commons < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schlosskirche\\_Weimar\\_1660.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schlosskirche_Weimar_1660.jpg) >

## **B. Zitierte Notenbeispiele**

*Das Wohltemperirte Clavier*, zwei Teile: < <https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/> >  
und: < [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/17/IMSLP822522-PMLP05899-E821763\\_27-32-Bach--WTK2.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/17/IMSLP822522-PMLP05899-E821763_27-32-Bach--WTK2.pdf) >

Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161\1: < <https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/> >

## **C. Literatur**

Jacob Adlung: *Anleitung zur Musikalischen Gelahrtheit [...]*, Erfurt 1758.

Johann Friedrich Agricola: Essay zu Aussagen von Jacob Adlung, zitiert bei Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1758 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 505.

Christoph Bossert: *Orgel als Geschichtetes*. In: *Musik und Kirche* Bd. 67, Kassel 1997, S. 111-116.

Christoph Bossert: *Der Klangstil des Orgelbauers Johann Adam Ehrlich (1703-1784) im Kontext des spätbarocken Orgelbaus in Süd- und Mitteldeutschland*. In: *Musik in Baden-Württemberg* 10 (2003), S. 249-262. URL: < [https://doi.org/10.1007/978-3-476-02892-1\\_13](https://doi.org/10.1007/978-3-476-02892-1_13) > (31.01.2023).

Christoph Bossert: *Die Singularität des süddeutschen Klangprinzips innerhalb der europäischen Klangstile nach 1670 als Wurzel der späteren Romantik*. In: *Acta organologica* 32 (2011), S. 35-50.

Christoph Bossert: *The Sound of the South German Organ*. In: *ORGAN PROSPECTS AND RETROSPECTS, Texts and Music in Celebration of Organ Acusticum, Piteå, Sweden*. Edited by Sverker Jullander (texts) and Hans-Ola Ericsson (CD), Luleå University of Technology 2017, S. 23-34.

Christoph Bossert: CD-Booklet zu: *Johann Sebastian Bach, Concerti für Orgel*, Intercord 830.891.  
1 CD (vergriffen).

Burkhard Goethe: *Die Orgelmacher Ehrlich in Hohenlohe*, Teil I und II. In: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*, 82. Jg., Stuttgart 2015, H. 3 (2015), S. 4-16 und H. 4 (2015), S. 4-10.

Martin Kuhnt, Orgeldienstleistungen: *Dokumentation II der Johann Adam Ehrlich-Orgel in der katholische Pfarrkirche Heilig Kreuz, Bad Wimpfen*, Walldürn 2005.

Friedrich Erhard Niedt: *Friderich Erhard Niedtens, Musici, Musicalische Handleitung, oder Gründlicher Unterricht [...]*, Teil II, Hamburg 1710.

Johann Baptist Samber: CONTINUATIO AD MANUDUCTIONEM ORGANICAM, *Das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*. Gedruckt bei Johann Baptist Mayr seel. Wittib und Sohn, Salzburg 1707.

Ernst Fritz Schmid / Franz Böskens: *Die Orgeln von Amorbach*. In: *Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte* Bd. 4, Amorbach 1938 / Mainz 1965.

**Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein: Primärquellen** zu Mitglieder der Orgelbaufamilie Ehrlich in Hohenlohe: HZANWa 70 Bü 386, HZANWa 80 Bü 122, HZANBa 30 Bü 813, HZANWa 70 Bü 386, HZANBa 70 Bü 238a, HZANLa 45 Bü 714 (Langenburg), HZANSB 15 Bü 74, HZANSf 160 Bü 203.



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

Kamera  
Steffen Braun (Netzwerk Schnittbild)

Ton  
Helmut Staiger

Schnitt  
Alexander Hainz

Koordination  
Thilo Frank

Assistenz  
Tyron Kretzschmar

Herzlichen Dank an die  
evangelische Kirchengemeinde Bad Wimpfen  
für die freundliche Unterstützung

Team DVVLIO  
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert, Projektleitung  
Thilo Frank, Gesamtkoordination  
Alexander Hainz, Tonmeister  
Künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeit  
Dr. Jürgen Schöpf  
Dr. Helmut Völkl  
Andrea Dubrauszky, MA

*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*