



## Hermeneutik zu Bach

### Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

Feature 4 und 5

Die symmetrische Konstruktion der *36 Choräle* – Indiz 2

Übergang von Ende zu Neubeginn – Anfang und Ende eines Stückes – Indizien 3 und 4

Hermeneutik-Lehrvideo

in 12 Features

mit

Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Klais-Orgel (2016) im Großen Saal der  
Hochschule für Musik Würzburg

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

©Christoph Bossert 2023

# Inhaltsverzeichnis

## Feature 1

Einleitende Gedanken  
*Pièce d'Orgue* BWV 572

## Feature 2

Die Frage nach der Autorschaft: Stammen die Bach zugeschriebenen 36 Choräle der Neumeister-Sammlung tatsächlich von Bach?

Antwortansatz: *Das Wohltemperirte Clavier* I, Praeludium B-Dur BWV 866 und das Choralvorspiel Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117 der 36 Choräle

## Feature 3

Indizien für eine symmetrische Konstruktion der 36 Choräle -- Indiz 1

Nr. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 719  
Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben* BWV 1111  
Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099  
Nr. 36 *Christ, der du bist der helle Tag* 1120

## Feature 4

Die symmetrische Konstruktion der 36 Choräle – Indiz 2 . . . . . 3

## Feature 5

Übergang von Ende zu Neubeginn -- Anfang und Ende eines Stückes – Indizien 3-4 . . . . . 5  
Indiz 3 (a): Die Choräle Nr. 1, 2 und 34 . . . . . 5  
Indiz 3 (b): Die Choräle Nr. 3, 35 und 36 . . . . . 6  
Indiz 4: Die Choräle Nr. 4 und Nr. 33 . . . . . 8  
Conclusio und Begriffsdefinitionen . . . . . 11

## Feature 6

Mein Begriff 'Werkeinheit' am Beispiel *Das Wohltemperirte Clavier* I, Fuga a-Moll und deren 118. Takthälfte im Verlauf des 22. Themenauftritts als eine *große Herausforderung*

## Feature 7

Der Weg der Hermeneutik als Weg des Aufklärens – 10 Beispiele für den „Schritt darüber hinaus“

## Feature 8

Musikalische Wahrnehmung: Was Zahlen *erzählen* können

## Feature 9

Das biblische Fundament: Psalm 119 als Akrostichon der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets

## Feature 10

Persönliche Zahlen

## Feature 11

Weitere Erörterung zu Zahlen -- die biblische Zahl 153 im Vergleich zu  $351 = \sum_{n=1}^{26} 1+2+n+26$  ;  
26 als Zahlenwert des Tetragrammaton JHWH

## Feature 12

Identische numerische Befunde im Vergleich von WK I und *Kunst der Fuge*

## Feature 4

### Die symmetrische Konstruktion der 36 Choräle – Indiz 2

Ich komme nun zu einem zweiten Indiz als Anzeichen dafür, dass wir die *Choräle von Johann Sebastian Bach aus der Neumeister-Sammlung* tatsächlich 36 *Choräle* nennen könnten oder sollten.

Dieses Argument erstaunt mich in der Tat auch selbst sehr. Es ist nämlich der Befund, dass die Stücke Nr. 1, 11, 21 und 31 in G-Dur stehen — man beachte diese wunderschöne Zahlenreihung 1-11-21-31 — und somit, sofern wir von einer Symmetrie ausgehen, müssten die Stücke Nr. 6, 16, 26, 36 dann in Tonarten stehen, die alle zu G-Dur auf eine spezifische Weise in Beziehung gesetzt werden können. Wie kann eine Beziehung von G-Dur zu anderen Tonarten aussehen?

— Wir können die Tonart G-Dur ins *minor* setzen, dann erhalten wir g-Moll;

— wir können von g-Moll nach B-Dur zur Paralleltonart gehen;

— genauso können wir von G-Dur zu deren Parallele e-Moll gehen.

Dann wären nach meinem Befund die Stücke 6, 16, 26, 36 die symmetrischen Gegenstücke zu Nr. 1, 11, 21, 31, für welche die Tonart G-Dur verbindlich ist. Das symmetrische Gegenstück Nr. 6 steht in g-Moll, Nr. 16 in B — sagen wir modern B-Dur —, Nr. 26 — wie im vorherigen Feature dargelegt — steht in G-Dur und Nr. 36 — ebenfalls wie vorher er dargelegt — in e-Moll, endet allerdings dann in E-Dur. Die Tonartenkonstellation g-Moll zu B-Dur, G-Dur zu e-Moll als Nr. 6 zu 16 und 26 zu 36 halte ich für einen erstaunlichen Befund. Er könnte noch als Zufall durchgehen. Nun aber bemerken wir, dass die Stücke Nr. 9 und 10, genauso wie Nr. 27 und 28 – also das neunte und zehnte sowie das zehnt- und neuntletzte Stück – einen ganz ähnlichen Befund möglich machen, nämlich auf der Basis der Tonart D-Dur. Zuvor war die Basis G-Dur. Jetzt sind es von D-Dur aus genau die gleichen Verhältnisse: Wir können D-Dur nach d-Moll verdunkeln, zu d-Moll ergibt sich die Paralleltonart F-Dur oder von D-Dur aus die Paralleltonart h-Moll. In der Tat stehen diese Stücke in folgenden Tonarten: Nr. 9 in D-Dur, Nr. 10 in d-Moll, Nr. 27 in F-Dur und Nr. 28 in h-Moll.

Förmlich, als wenn Tonarten einen Dux bilden — anhand der Stücke 6, 16, 26, 36 (g-Moll zu B-Dur, G-Dur zu e-Moll) erfolgen jetzt in der Beantwortung auf der Stufe D die Tonarten D-Dur, d-Moll, F-Dur und h-Moll. Es sind die gleichen tonartlichen Verhältnisse, nur um eine Quinte versetzt.

Was aber sind die Stücke Nr. 9, 10 und 27, 28?

Sie regeln die Unterteilung des Ganzen, also aller 36 *Choräle*, in je neun Stücke. Das 9te schließt das erste Viertel ab, das 10te eröffnet das zweite Viertel, entsprechend schließt Nr. 27 das dritte Viertel ab und Nr. 28 eröffnet das vierte Viertel. Somit haben wir wieder Grund, nach dieser Unterteilung Ausschau zu halten als einer inneren — möglicherweise auch theologisch-semantischen — Untergliederung des Zyklus.

Hinzu kommt noch ein weiteres Argument – Achtung! Ich mache nun einen gewaltigen Sprung.

Ich beziehe mich nun auf den Abbruch der *Kunst der Fuge* als eine der letzten Äußerungen von Johann Sebastian Bach in seinem ganzen Schaffen<sup>1</sup> sowie auf die Tonartendisposition von *ClavierÜbung* I und II.

Wenn wir die Beziehung, G-Dur nach e-Moll oder g-Moll nach B-Dur zur Grundlage nehmen, ergeben sich folgende Grundtöne: . In genau diesem Spektrum bewegt sich *ClavierÜbung*

I anhand seiner sechs Grundtöne der sechs Partiten: ; es folgt *ClavierÜbung* II in F-Dur für das italienische Konzert und h-Moll für die französische Overture. Jedoch hat das italienische Konzert hat als zweiten Satz einen Satz in d-Moll, den dritten in F-Dur und es folgt die französische Overture in h-Moll.

Noch einmal in anderen Worten:  ist dieser Klang, der Grundtonfolge in *ClavierÜbung* I, gefolgt von  als *ClavierÜbung* II. Exakt dieses liegt in den Neumeisterchorälen im beschriebenen Konstrukt vor.

Nun noch der Abbruch der Kunst der Fuga. **KB 1, unvollendeter *Contrapunctus*:**



b-g-e-f  
f-d-h-d

Ich denke, diese Parallelen sind offensichtlich.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zur Formulierung „eine der letzten Äußerungen von Johann Sebastian Bach in seinem ganzen Schaffen“:

- a) Der Abbruch in Takt 238/239 [siehe NB 1] ist nur in Bachs Autograph überliefert. Er unterscheidet sich vom Abbruch in Takt 233 des Erstdruckes.
- b) Bachs Autograph des Fragment-Schlussstückes der *Kunst der Fuge* ist kalligraphisch – also in schönster Schrift – niedergelegt, datiert vermutlich um 1742, wird damit wohl Ausgangspunkt zu Bachs Arbeit an der *Kunst der Fuge* und fungiert konzeptionell höchstwahrscheinlich seitdem als gedanklicher und perspektivischer Fluchtpunkt: Dies Werk soll abbrechen!

<sup>2</sup> Ich sehe darin letztlich Folgendes: Es geht um die kompositorische Kategorie der Analogiebildung anhand

- a) der Grundtonordnung G-G-G-G-zu g-B-G-e der 36 *Choräle* zu der Grundtonordnung B-G-e der *ClavierÜbung* I
- b) der Grundtonordnung D-d-F-h der 36 *Choräle* zu der Grundtonordnung zu F-d-F-h der *ClavierÜbung* II
- c) der maximalen Komprimierung dessen als b'-g'-e'-g' zu f'-d'-h'-d' im Abbruch der *Kunst der Fuge*.

**In den 36 Chorälen: Übergang von Ende zu Neubeginn — Anfang und Ende eines Stückes –  
Indizien 3 und 4 für ein Symmetriekonstrukt**

In diesem fünften Feature möchte ich ein drittes und ein viertes Indiz für die Frage aufbringen, ob das, was wir in der Wissenschaft *Choräle von Johann Sebastian Bach aus der Neumeister-Sammlung* nennen, tatsächlich eigentlich 36 Choräle sind, die sogar in Symmetrie konzipiert sind, sodass somit kein Zweifel bestehen kann, dass wir eine komplette geschlossene Sammlung vor uns haben.

Mein Indiz drei für die Symmetrie ist die Kategorie Ende und Anfang bzw. Anfang und Ende. Welche Stücke meine ich?

Es gibt eine interessante Reihung:

- das erste, das zweite und drittletzte gegenüber
- dem dritten, dem zweitletzten und dem letzten Stück.

**Indiz 3 (a): Die Choräle Nr. 1, 2 und 34**

- Nr. 1 *Der Tag der ist so freudenreich* BWV 719
- Nr. 2 *Wir Christenleut han jetzund Freud* BWV 1090
- Nr. 34 *Werde munter, mein Gemüte* BWV 1118

Vom ersten und vom letzten Stück war schon ausführlich die Rede; sowohl anhand von Indiz 1 sowie anhand von Indiz 2 war von diesen Stücken die Rede.

Stück 1 *Der Tag der ist so freudenreich*. Jetzt steht nicht der Anfang des Stückes im Zentrum, sondern das Ende des ersten Abschnitts gegenüber dem Beginn des zweiten Abschnitts. Hierbei geht es um den Grundton G in tiefer Lage. Dieser Übergang ist folgendermaßen gestaltet:

**KB 1, Nr. 1 *Der Tag der ist so freudenreich* BWV 719, T. 27:**

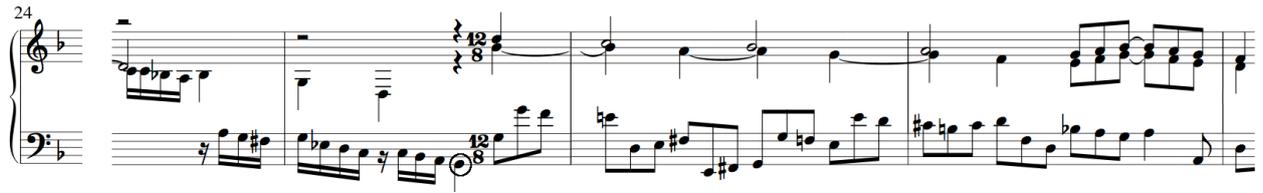


Anschließend kommt dieses Fugato, von dem schon die Rede war.<sup>3</sup> Mein Punkt ist, dass nach dem tiefen G ein neuer Abschnitt beginnt. Hören wir im Vergleich dazu Nr. 2.

---

3 Vgl. Feature 3

**KB 2, Nr. 2 *Wir Christenleut* BWV 1090, T. 25:**



Wieder erfolgt der Gang abwärts zu Ton G und es erklingt dann ein neuer Abschnitt in ganz feiner Manier. Nun meine These:

Das erste, das zweite und das drittletzte Stück sollen miteinander in Beziehung stehen. Dabei gilt die Maßgabe, dass es von einem Teil in einen anderen Teil einen Übergang gibt. Dieser Übergang ist in Nr. 34 in Takt 4 zu 5 gegeben.

**KB 3, Nr. 34 *Werde munter, mein Gemüte* BWV 1118:**



Ich zeige das nun im gesamten Zusammenhang ab Takt 1 dieses Stückes. Es heißt *Werde munter mein Gemüte*. Ganz ähnlich lautet die triolische Bewegung im Übergang im zweiten Stück (**KB 2**). Ich denke, an der Ähnlichkeit gibt es keinen Zweifel. Nun also wäre die erste Gruppe mit dem ersten, dem zweiten und dem drittletzten Stück beschrieben.<sup>4</sup>

**Indiz 3 (b): Die Choräle Nr. 3, 35 und 36**

Nr. 3 *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 1091

Nr. 35 *Wie nach einer Wasserquelle* BWV 1119

Nr. 36 *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 1120

Jetzt trete ich den Beweis für das dritte, das zweitletzte und das letzte Stück an. Es ist wieder eine zusammenhängende Gruppe, strukturell in diesem Fall durch Anfang und Ende charakterisiert. In der ersten Gruppe ging es um Ende und Anfang, allerdings als Übergang von einem Teil in einen neuen

<sup>4</sup> Kriterium: Ende eines ersten Abschnittes mit Tiefton G und Neubeginn als *Fugato* (Nr. 1) oder als Abschnitt 2 in 12/8 (Nr. 2, Nr. 34).

Teil. Jetzt sind es der Anfang eines Stückes und das Ende eines Stückes für die Gruppe des dritten, des zweitletzten und des letzten Stückes.

Das dritte Stück ist das Choralvorspiel *Das alte Jahr vergangen ist*.

**KB 4a:**

So unscheinbar es ist: ; aber das ist der Punkt, um den es im Beginn geht, denn der

Schluss heißt folgendermaßen **KB 4b:**

Also wurde aus des Beginns der Schluss dieses Stückes.

Nun das zweitletzte und das letzte Stück. Vom drittletzten Stück war schon die Rede. Das zweitletzte Stück heißt *Wie nach einer Wasserquelle* (BWV 1119),

**KB 5a:**

Um diesen dumpfen Klang zu verstehen, muss ich weiter sprechen:

*Wie nach einer Wasserquelle der Hirsch schreit nach frischem Wasser,  
so dürstet meine Seele nach dir.*

**KB 5b:**

Das Motiv zu Beginn der Choralzeile oder der *Cantus-firmus*-Einsatz des zweitletzten Stückes korreliert evident zu diesen zuletzt genannten Worten. Nun folgt das Ende des letzten Stückes; ich spiele die letzten drei Takte:

KB 6a:

Ich fasse zusammen: **KB 6b-e:**

Das dritte Stück beginnt mit

und endet mit

Das zweitletzte Stück beginnt mit

und das letzte Stück endet mit

Wir haben folgende Stücke besprochen: Das erste, zweite und drittletzte sowie das dritte, zweitletzte und letzte Stück. Hieraus habe ich jetzt in Indiz 3 (a und b) für den Nachweis der Symmetrie folgende Kategorien entwickelt:

- Eine Aussage des Übergangs von etwas, das vergeht, verbunden mit einem Tiefpunkt *G*, der immer im Übergang gesetzt ist und aus dem sich etwas Neues eröffnen lässt.
- Eine andere Gruppe, bei der der Anfang eines Stückes und das Ende eines Stückes miteinander verbunden sind.

#### **Indiz 4: Die Choräle Nr. 4 und Nr. 33**

Nr. 4 *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* BWV 1092

Nr. 33 *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'* BWV 957

In Indiz 4 möchte ich zeigen, dass in Stück 4 und im viertletzten Stück Besonderheiten zu konstatieren sind — um nicht zu sagen: Hier ist etwas absolut Außergewöhnliches zu konstatieren. Das bringt mich in anderem Zusammenhang dazu, hier von einer *großen Herausforderung* zu sprechen.<sup>5</sup> In einem anderen Zusammenhang von Features wird aufbereitet, dass ich von *fünf großen Herausforderungen* spreche und das viertletzte Stück, *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'*, wird mir darin zur *ersten großen Herausforderung*, um über Bachs Hermeneutik grundsätzlich zu sprechen. Was meine ich damit?

<sup>5</sup> Den Begriff „große Herausforderung“ setze ich, wenn bei Bach die kompositorische Zuspitzung von Regelbruch zu konstatieren ist.

Nr. 4 beginnt mit einer fragmentierten ersten Choralzeile. Sie lautet eigentlich:

**KB 7a:**

Musical score for KB 7a, showing a fragmented choral line in treble and bass clefs. The lyrics are "Herr Gott, nun schließ den Him-mel auf".

und meint das Lied *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf*. In der fragmentierten Fassung ertönen zu Beginn nur die zwei ersten Akkorde — dann im Echo — jetzt die Weiterführung.

**KB 7b:**

Musical score for KB 7b, showing the continuation of the choral line from KB 7a, including an echo section.

Wir erfahren also erst im dritten Schritt, wie die Choralzeile eigentlich heißt. Entscheidend ist für Schritt 1 und 2 die Echobeziehung: Etwas, was in höherer Lage erklingt, wiederholt sich eine Oktave tiefer als Echo. Diese Echomanier kehrt auch im weiteren Verlauf dieses Stückes zuweilen wieder. Das viertletzte Stück hat einen ganz anderen Charakter. Man käme also vordergründig nicht unbedingt auf eine symmetrische Beziehung:

**KB 8a:**

Musical score for KB 8a, showing a single melodic line in treble clef.

Das Soggetto ist eine Umspielung der ersten Choralzeile und lautet: . Darauf antwortet die zweite Stimme eine Oktave tiefer (**KB 8b**):

Musical score for KB 8b, showing a single melodic line in bass clef.

Dies ist also vergleichbar mit Nr. 4 (**KB 7b**). Dort eröffnet der Diskant; das Echo erklingt eine Oktave tiefer. Nun kommt der Einsatz der dritten Stimme, die jedoch nicht etwa das Thema mitteilt, sondern etwas ganz Neues darstellt:

**KB 8c:**

Musical score for KB 8c, showing a complex melodic line in treble clef with numbered measures 4, 5, and 6.

Die Tatsache, dass nun diese dritte Stimme ganz neu, gleichsam unvermittelt, einen neuen Gedanken präsentiert, wird für mich zur *großen Herausforderung*: Denn das dürfte sie eigentlich nicht! Das



zweite Stimme in der tiefen Lage einsetzt, ist der Gesamttakt 1335 gegeben. Wenn ich das nun mit dem Buch Daniel im weiteren Verlauf parallel führe, ergibt sich Folgendes: Gesamttakt 1335 lautet:

**KB 8d-j:** Jetzt bin 

ich einen Takt weiter:

Nun Daniel, gehe hin und ruhe, bis das Ende kommt:  
Tonart sagt das Stück 26:



In dieser



, jedoch bleibt das Stück 33  
hier in a-Moll stehen



und lässt

die dritte Stimme völlig unerwartet neu einsetzen:



Die Parallelsetzung heißt für mich:

— Wohl dem, der da wartet und erreicht Eintausenddreihundertundfünfunddreißig Tage für  
Gesamttakt 1335

— ein Takt später: Nun Daniel, gehe hin und ruhe, bis das Ende kommt, 

— bist du auferstehst zu deinem Erbteil am Ende der Tage:



Das also wäre meine These für das, was in diesen kurzen, knappen musikalischen Elementen an Bibelwort in umfassendem Sinne tatsächlich eingefangen sein könnte. Deshalb habe ich m. E. guten Grund, hier von dem ‚Schritt darüber hinaus‘ zu sprechen und somit – ausgehend vom Regelbruch – eine Aussage über die Auferstehung von den Toten zu sehen und diese mit der Kategorie der „großen Herausforderung“ zu belegen.

### Conclusio und Begriffsdefinitionen

Was gilt es nun festzuhalten hinsichtlich dessen, was ich nun gerne die 36 Choräle nennen möchte?

1. Die 36 Choräle sind Bachs erstes großes kompositorisches Kompendium
2. Zwischen einzelnen Stücken bestehen gemeinsame Merkmale. Aufgrund solcher Merkmale können wir jeweils einen Verbund herstellen, der uns dann schließlich sogar symmetrische Beziehungen erkennen lässt. Diese gemeinsamen Merkmale, durch die Stücke verbunden werden, nenne ich *Signaturen*. Diese *Signaturen* sind geknüpft an jeweilige Kontexte eines oder mehrerer Stücke. Hermeneutische Aussagen ergeben sich aus der Verknüpfung von Wort, Ton und Zahl — das eben genannte Beispiel ist hier regelrecht paradigmatisch.
3. Einen symmetrisch verorteten Verbund von Stücken, in denen jeweils eine *Signatur* eine klare Gemeinsamkeit vorgibt, nenne ich *Familie*. Solche Familien haben wir kennengelernt: z. B.:
  - Familie 1-11-26-36
  - Familie 1-11-21-31 gegenüber 6-16-26-36
  - Familie 9/10 gegenüber 27/28
  - oder jetzt im Fall des dritten Indizes: Familie des ersten, zweiten und drittletzten Stückes gegenüber dem dritten, zweitletzten und letzten Stück
  - oder Indiz 4: das vierte und das viertletzte Stück
 Da alle 36 Stücke solchen *Familien* zugeordnet werden können — den vollständigen Beweis erbringe ich in einem anderen Film, so viel sei vorweggenommen<sup>6</sup> —, besteht wenig Zweifel, dass sich dieses kompositorische Kompendium vollständig überliefert hat.
4. Einen Verbund, der das Merkmal der Geschlossenheit aufweist nenne ich *Werkeinheit*. Somit wären nun die 36 Choräle, wenn es sich tatsächlich um Bachs erstes großes kompositorisches Kompendium handelt, auch gleichzeitig eine erste *Werkeinheit* in Bachs Schaffen.<sup>7</sup>
5. Im viertletzten Choral der 36 Choräle ereignet sich im ersten Auftritt der dritten Stimme ein eklatanter Regelbruch. Semantisch-hermeneutisch ordne ich diesen Regelbruch der kompositorischen Darstellung der Auferstehung zu.

Strukturell spreche ich von

Regelbruch – ‚Schritt darüber hinaus‘ – große Herausforderung.

**These:** Dieser Dreischritt ist eine wesentliche und übergeordnete Kategorie in Bachs *Componere*.

## Verwendete Notenbeispiele (bearbeitet)

<sup>6</sup> Siehe Homepage DVVLIO < <https://innovation-orgellehre.digital/> >

<sup>7</sup> Die Zahl 36 = 6 x 6 wird *Signum perfectionis* genannt, denn die Zahl 6 ist der erste *Numerus perfectus*. Da die beiden Schlusstücke in der jeweils ersten Choralzeile die Topoi *Quelle* und *Licht* anzeigen, gehe ich zudem davon aus, dass der junge Bach hier auf Psalm 36 rekurriert, in welchem es heißt: *Denn bei dir ist die Quelle des Lebens und in deinem Lichte sehen wir das Licht.*

**Tobis Notenarchiv:**

Johann Sebastian BACH, Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung, Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099, Nr. 26 *Nun lass uns den Leib begraben* BWV 1111, Nr. 36 *Christe, der du bist der helle Tag* BWV 1120. URL: < <https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/> > und < <https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/ergaenzungen/orgelchoraele-der-neumeister-sammlung/> >

**IMSLP:**

Johann Sebastian BACH, Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung, hrsg. von Gayk Aboyan via [Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0](#), part of the [Werner Icking Music Collection](#).

URL: < [https://imslp.org/wiki/Neumeister\\_Chorales%2C\\_BWV\\_1090-1120\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Neumeister_Chorales%2C_BWV_1090-1120_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) >

Konzeption  
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert  
Koordination  
Thilo Frank  
Kamera  
Dr. Jürgen Schöpf  
Ton und Schnitt  
Alexander Hainz  
Verschriftlichung und Notenbeispiele  
Andrea Dubrauszky

Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung  
in der Lehre der Internationalen Orgelkunst  
DVVLIO

Drittmittelprojekt an der  
Hochschule für Musik Würzburg  
Gefördert durch die Stiftung  
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule  
für Musik  
Würzburg  
university of music



Stiftung  
Innovation in der  
Hochschullehre