

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre

1900

Essen-Werden
Evangelische Kirche

Orgel-Lehrvideo

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert
an der Walcker-Orgel op. 885, erbaut 1900,
in der Evangelischen Kirche in Essen-Werden

Eine Produktion des Drittmittelprojektes **DVVLIO** *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst* an der Hochschule für Musik Würzburg 8/2021-12/2025.

Das Projekt wird von der Stiftung *Innovation in der Hochschullehre* gefördert.

Projektziel: Aufbau einer digitalen Orgel-Lehrbibliothek.

© Christoph Bossert 2024

Disposition

1900

Walcker Opus 885

In der Evangelischen Kirche Essen-Werden

1991 Restaurierung durch Orgelbau Schuke, Berlin

2492 Pfeifen ,Traktur: vollpneumatisch, Stimmung: 435 Hz (17° C)

I. Manual C-g ^{'''}	II. Manual C-g ^{'''}	III. Manual C-g ^{'''}	Pedal C-f [']	Koppeln
Principal 16'	Bourdon 16'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'	I / Ped
Principal 8'	Flötenprincipal 8'	Bourdon 8'	Violinbass 16'	II / Ped
Doppelflöte 8'	Concertflöte 8'	Gemshorn 8'	Subbass 16'	III / Ped
Viola di Gamba 8'	Lieblichgedeckt 8'	Aeoline 8'	Gedecktbas 16'	II / I
Quintatön 8'	Salicional 8'	Voix celeste 8'	Octavbass 8'	III / II
Dolce 8'	Fugara 4'	Principal 4'	Violoncello 8'	III / I
Octav 4'	Flauto dolce 4'	Traversflöte 4'	Octav 4'	Suboct. II / I
Rohrflöte 4'	Cornett 3-5fach 8'	Piccolo 2'	Posaunenbass 16'	Superoct. III
Octav 2'	Clarinete 8'	Cor anglais 8'		Generalkoppel
Mixtur 5-fach 2 2/3'				
Trompete 8'				

Kombinationen

3 freie (ohne Koppeln)

4 feste: p, mf, f, Tutti

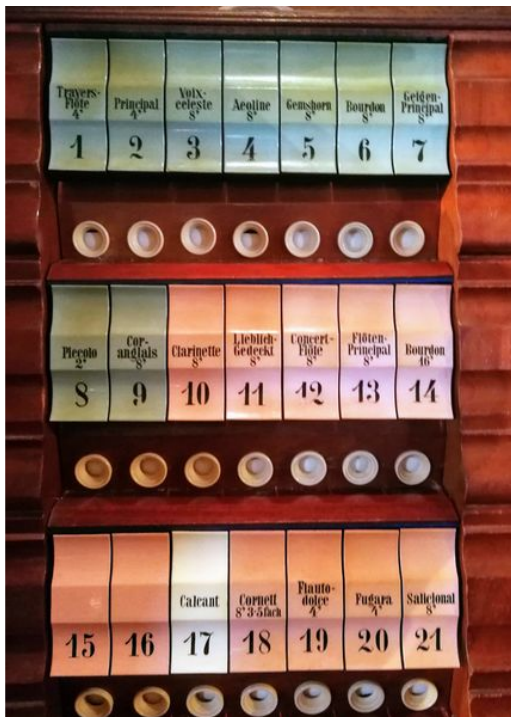
Auslöser der Handregister

Auslöser der Zungen und Mixturen aus dem Tutti

Registercrescendo (als Tritt)

Schweller III. Manual

© DVVLIO



Intro:

Improvisation im Renaissance-Stil

Improvisation im romantischen Stil

François Couperin, Offertoire sur les Grands Jeux

Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate III A-Dur op. 65, 3, daraus Beginn Satz 2

Soweit einige Impressionen.

7:45

Wir sind hier an der Walcker-Orgel op. 885 in Essen-Werden. Es ist eine sehr bemerkenswerte Orgel, wenngleich sie bestimmte Merkmale nicht mehr aufweist, die wir eigentlich noch 40 Jahre zuvor jederzeit antreffen. Es handelt sich um die Frage der Teil-Aliquoten, also $2^{2/3}$, $1^{3/5}$, $5^{1/3}$.

Solche tiefe Stimmen – bis hin zur Terz $3^{1/5}$ – die z. B. in Gronau in der Orgel von Philipp Furtwängler (1860) wie selbstverständlich in der Orgel sind und somit als Einzelregister verfügbar, mit denen ich den Klang der Orgel deutlich changieren kann, sind hier an dieser Walcker-Orgel von 1900 in Bündelungen zu finden. Wir finden die Bündelung des Cornett $8'$ 3-5fach und die Bündelung der Mixtur. Ansonsten haben wir Register $16'$ - $8'$ - $4'$ - $2'$. So hat das Manual II keinen einzelnen Zweifuß, im Manual III ist die höchste Stimme Piccolo $2'$ und eine sehr kräftige Octave $2'$ steht im Hauptwerk, also im Manual I.

Nach den vier kurzen Klangbeispielen zu Beginn möchte ich nun die Frage aufwerfen, was ist mit Literatur von Bach, Mendelssohn und Reger? Dies sind Anforderungen, denen eine Orgel jederzeit genügen muss.

Ich beginne mit der Frage nach dem Bachspiel an einer solchen Orgel, die sich vor allem an das Plenum richtet. Einzelregistrierungen wird man an dieser Orgel jederzeit finden, auch für Triospiel werden wir ausgezeichnete Lösungen haben wie sicherlich ebenso für das Choralvorspiel. Wie verhält es sich jedoch mit dem Plenum? Sofern wir bewegte Stücke spielen, wird es sicher weit weniger problematisch sein. Nur stehende Klänge, wie bspw. bei Bachs großem Praeludium in e-Moll für Orgel, wenn Klänge im Raum stehen müssen. Dann ist vielleicht die Mixtur etwas drückend und der Cornett nicht die richtige Klangfarbe.

Klangeindrücke der unterschiedlichsten Art [Klangbeispiele]

11:31

Zunächst einmal Registrierungen bei Bach, die beweglicher Natur sind. Beispiel hierfür:

[Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar / Johann Sebastian Bach: Concerto G-Dur BWV 592](#)

Warum dieses Beispiel?

Im Hauptwerk stehen zwei charakteristische Register: Gambe und Quintatön. Das Zusammenspiel dieser beiden Register ist ein typisches Phänomen der Bachzeit. Ein Einwand könnte sein, dass die Gambe nicht barock intoniert ist [KB].

– Die Viola di Gamba $8'$ (Man. I) hat einen sehr leuchtenden Klang, aber die Pfeifen sind mit Expressionen, Rollbärten und Ähnlichem versehen um schnell, präzise und kraftvoll ansprechen zu können.

– Das Quintatön $8'$ (Man. I): Wir hören einen klassischen Charakter.

– Ähnlich: Gemshorn $8'$ auf Man. III

Orientierung an den klassischen Registern dieser Orgel [KB]:

– Man. II: Flauto-dolce $4'$

– + Gemshorn $8'$

– + Koppel II/I + Quintatön $8'$

Diese Klänge könnte man jederzeit in Süd- und Mitteldeutschland an barocken Orgeln vorfinden. Durch die pneumatische Traktur ist jedoch eine wirkliche Einflussnahme auf die Tonbildung nicht möglich, dafür sind Länge und Kürze ein Parameter der Artikulation, der dann diese Klänge sprechen lässt.

Aufbau der Registrierung

Tutti:

- Man. I: Gemshorn 8', Quintatön 8' und Flauto-dolce 4'
Pedal: Gedeckt-Bass 16', Violoncello 8' zur Darstellung der Leichtfüßigkeit dieser Klänge.
- + Rohr-Flöte 4' + Viola di Gamba 8' + Pedalkoppel
- (- Gedeckt-Bass 16') + Violon-Bass 16', der gleichzeitig ein Fagott 16' abbildet.

Empfehlung: Registrieren vollzieht sich im Prozess des sukzessiven Anreicherns von Klang, bis aus charakteristischen Teilkomponenten ein plausibles Ganzes entstanden ist.

Solo:

- - Gemshorn 8', - Koppel III/I
- dafür Man. III frei für: Gemshorn 8' + Travers-Flöte 4' + Piccolo 2'. Es stellt sich ein Positivklang ein und das Ensemble wäre nun **KB [17:48]**

Conclusio:

Ab 1933 verurteilte man solche Orgeln und sprach ihnen die ‚Barock-Fähigkeit‘ bzw. ‚Bach-Fähigkeit‘ ab. Anhand des soeben erstellten Klangbildes erweist sich jedoch ‚Barock-Fähigkeit‘ bzw. ‚Bach-Fähigkeit‘ unter der Prämisse, dass man die Mischungen aus 8' und 4' nicht nur als tauglich für Bach, sondern als notwendig für Bach erkennt, denn genau dies zeigen die Trost-Orgeln in Waltershausen (1730) oder Altenburg (1739) oder die Volckland-Orgel in Erfurt (1737).

Zugleich wird sich die Orgelbauwerkstätte Walcker im Jahr 1900 sicher nicht auf Trost oder Volckland berufen haben, sondern auf die Kontinuität des Klangverständnisses des 18. und 19. Jahrhunderts, ausgehend von Orgeln der Orgelbauerfamilien Ehrlich und Schmah, eines Sigismund Haußdörfer, Johann Andreas Goll oder Johann Nepomuk Holzhey.

Als Haupt-Charakteristikum der Walcker-Orgel um 1900 möchte ich nennen: Alle Klangkomponenten sind so verschmelzungsfähig, dass immer ein maximal homogenes Ganzes daraus hervorgeht – sofern man in diesem Sinne seine Register wählt.

Entsprechend der Logik von These und Antithese vertraten demgegenüber dann Vertreter der Deutschen Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts wie Willibald Gurlitt den Gegenentwurf, indem sie das ‚Spaltklang-Ideal‘ propagierten.

18:33

Für mehr Helligkeit im Ripieno: + Fugara 4' als Klangkrone.

Denkbar auch für Solo **[KB]**: Man. II: Flauto-dolce 4' + Fugara 4' + Koppel III/II

Man. III: Gemshorn 8'

Fugara 4' hat als Streicherstimme sehr viel Teilton 2' hat und meinte fast, einen 2' zu vernehmen **[KB]**.

Registrierung [21:02]

HW: Viola di Gamba 8', Quintatön 8', Rohr-Flöte 4' + Koppel II/I

Man. II: Flauto-dolce 4', Fugara 4'

Man. III: Gemshorn 8', Koppel III/I

Pedal: Violon-Bass 16', Violoncello 8'

Pedalkoppeln: I/P, III/P

alle Manuale gekoppelt

Dieses wäre ein Ausgangspunkt, um bewegte Allegro-Sätze von Bach, vielleicht auch das Praeludium G-Dur zu realisieren. Hierfür eine erster Ansatz bzgl. der Mixtur 5-fach $2^{2/3}$ ' [KB].

Fazit: Sie ist hierfür zu kräftig, zu scharf, zu wenig entspannt und eher für romantische Musik gedacht. In der gegebenen Audio-Wiedergabe klingt die Mixtur deutlich milder.

Kompensation durch andersartiges Spiel ?

KB: Johann Sebastian Bach: *Praeludium* G-Dur BWV 541 [22:25]

Experiment und anschließende Registrierarbeit

Ausgangspunkt:

- Koppel Man. II/I

+ Suboctavkoppel II/I

+ Cornett in 16'-Bezug

- Terzmixtur greifbar, Mixtur isoliert sich

+ Octav 2', Klang ist noch zu brüchig, Octav 4'

Fazit: Der Weg, diesen Klang auf 16' zu basieren, ist problematisch.

Ein anderer Weg: ohne Cornett, ohne Suboctavkoppel.

+ Octav 4' und Octav 2'

Weitere Registrierarbeit.

Nun konnten Sie einen Weg mit nachvollziehen, der zu beschreiten ist, wenn man einen **Bachischen Klang** an dieser Walcker-Orgel von 1900 generieren möchte. Man muss ganz streng dem Ohr folgen, muss allerdings auch Prinzipien anwenden. Wie kann ich meinen Principal 8' generieren ohne den viel zu fetten Principal dieser Orgel benutzen zu müssen?

25:29

Beim Spiel desselben Ensembles mit Principal 8' des Hauptwerks fundamntiert sich der Klang, bleibt aber dennoch farbig, weil Stimmen wie Quintatön mit hineingezogen sind. Und so entsteht Abwägung um Abwägung in diesem Ensemble. Noch einmal der Klang zuvor und dann mit dem Principal 8' des Hauptwerks. Aus diesem Akkordgefüge könnte man nach der Darstellung des großen Praeludiums e-Moll fragen.

KB: Johann Sebastian Bach: *Praeludium e-Moll* BWV 548 [25:25 etc.]

Dies mündet dann allerdings in eine nächste empfindliche Frage danach, welcher 16' in dieses Plenum passt. Principal 16' dieser Orgel wäre entschieden zu dick. Mit Bourdon 16' würde dieses Gefüge immer noch dem entsprechen, was das Praeludium e-Moll von der Form aus ist, nämlich eine Ritornellform, die Bach von Vivaldi übernommen hat.

Die Frage nach der Arbeit mit der Posaune besteht zu recht, die hier allerdings eine ungeheure Stärke hat. Dies hätte zur Folge, dass der Manuallklang zu gering wäre. Durch das Cornett ist dieser Klang zwar relativ diskantbezogen, lässt aber die anderen Stimmen durchaus zur Geltung kommen. Wagt man den Schritt in die Mixtur, entsteht daraus ein Experiment. Kann es überzeugen?

- Cornett

+ Mixtur

Eine andere Variante (nicht bei diesem Stück): Manualsatz nach unten verlegen. Hier sprechen die Tonleiterfiguren, die bis zum tiefen C herunterreichen, dagegen.

Das jetzt Erarbeitete wäre aus meiner Sicht ein Lösungsangebot, an dieser Orgel ein Bach-Plenum zu registrieren, auch wenn es nicht die Muttersprache dieser Orgel ist.

Die nächste Frage stellt sich bzgl. Mendelssohn, die ich hinsichtlich einer Beobachtung zuspitzen möchte, die wir nun in der aktiven Arbeit mit den Orgel-Lehrvideos machen konnten:

In den Tagen vor dieser Produktion in Essen waren wir in Gronau an der Leine und haben an der dortigen 1860 von Philipp Furtwängler (1800-1867) in der Ev.-luth. Kirche St. Matthäi erbauten Orgel eine sehr schöne Lösung für die Darstellung von Mendelssohn gefunden, die aus der Orgel herauswächst.¹

Sie werden jetzt hören, wie die gleiche Sonate A-Dur hier auf dieser Walcker-Orgel von 1900 darstellbar wird. Ich möchte die These nun folgendermaßen zuspitzen: Für Philipp Furtwängler war 1860 noch ganz selbstverständlich, seine Klänge vertikal zu organisieren,² also Ensembles, die von den Grundstimmen oder einer Grundstimme in eine Spitze hinaufwächst. Ich erinnere mich gerne sehr eindrücklich in Gronau daran, dass ein Quintatön 16' und Mixtur 4f. des Hauptwerks bereits eine gültige Aussage gegeben hat. Genau mit diesem Klang beginnt dort Reger Nr. 1 der Monologe op. 63.³ Ein Klang, der dann dadurch crescendiert wird, dass sukzessive 4'-2'-2^{2/3}' und 8'-Stimmen hinzu treten, also Stimmen die bereits in der Mixtur enthalten sind.

Dort ist ein geradezu umgekehrtes Verfahren möglich von 8' zu 4' zu 2' zu crescendieren. Deshalb sage ich, dass in dieser Orgel Ensembles von Grundregister und Klangkrone organisiert sind, von denen es dort eine Vielzahl von Ensembles gibt. So ist dort selbst ein Komponist Georg Muffat gut darstellbar, den Philipp Furtwängler vielleicht nie gekannt oder Stücke von ihm gehört hat.

Hier in Essen haben wir ein horizontales Prinzip,⁴ das Prinzip des Anwachsens der 8'-Stimmen, und es stellt sich die Frage, wie sich Cornett, Mixtur und Octave 2' in diesen Klang einfügen ohne abzustechen. Zum einen: Register wie Principal 4' oder Fugara 4' haben bereits ein Obertonspektrum, das den 2' deutlich vernehmen lässt, um dann mit Piccolo 2' oder Octave 2' realiter fortzusetzen. Beispielsweise kann man den Cornett durch die Suboctave einführen. Es kommt einem aber auch zu Hilfe, dass Reger in seinem Satzbild immer wieder tiefere Lagen aufsucht, in denen man höhere Register gut einführen kann, und er dann wieder in die höhere Lage hinein komponiert, so dass die Orgel gleichsam sukzessive anwächst, ohne dass ein weiteres Register hinzugefügt werden würde. So kann man also bei Reger bei Tiefpunkten der Melodie empfindliche höhere Chöre gut einführen. Es setzt aber bei Reger voraus, dass die entsprechende Fülle an Achtfüßen bereits erreicht ist. Und dieses Klangbild ist natürlich keinesfalls für Bach tauglich.

[Anmerkung: Nicht nur bei Reger: Im musikalischen Verlauf ermöglichen melodische Tiefpunkte eine günstige Einführung höher gelegener Register]

Also müssen wir gleichsam in einen Diskurs eintreten und uns noch einmal meine These vergegenwärtigen: Was noch bei Philipp Furtwängler 1860 ein klares vertikales Klangbild ist, ist 40 Jahre später ein horizontales Klangbild, das sich aus ganz schwach und allmählich anwachsend definiert. Zuerst in den Achtfüßen, dann in den Vierfüßen, oder 8' und 4', und das crescendiert, bis hier nahezu alle Register im Acht- und Vierfußbereich gezogen sind, um dann höhere Register und selbstverständlich auch 16' weiter zu addieren.

Hier stehen sich also Orgeln mit horizontalem Prinzip denen mit vertikalem Prinzip – die einzelne Ensembles in ihrer Orgel beheimaten – gegenüber. Es gibt nun Orgelbauer, wie insbesondere Carl Eduard Schubert (1830-1900) im Erzgebirge in Marienberg⁵, der noch 1879 eine Orgel dieses vertikalen Typus erbaut hat und dennoch lässt sich m. E. auf dieser Orgel in sehr interessanter und gültiger Weise auch Max Reger spielen.

1 DVVLIO – Orgellehrvideo 1860 – Gronau /Furtwängler.

2 DVVLIO, Glossar: *Vertikales Prinzip*.

3 DVVLIO, Inhalte, Max Reger zum 150. Geburtstag: Opus 63 Monologe.

4 DVVLIO, Glossar: *Horizontales Prinzip*.

5 DVVLIO, Orgellehrvideo: 1879 – Marienberg, sowie DVVLIO, Inhalte, Max Reger zum 150. Geburtstag: Reger-Gesamteinspielung, daraus: *Straf' mich nicht in deinem Zorn* op. 40, 2.

Wir müssen also auf dem vertikalen Typus fragen, wie wir mit Max Reger umgehen. Beim horizontalen, also des modernen Typus wie an dieser Walcker-Orgel, müssen wir nach dem Umgang mit Bach fragen. Dies sind jeweils die Herausforderungen, die sich m. E. an diesen Instrumenten stellen.

39:57

So hören sie im Folgenden als Beispiel die Sonate für Orgel A-Dur op. 65, 3 von Mendelssohn gespielt von Thorsten Rascher. Ebenso hören Sie – wie auch an anderen Orgeln jeweils zum Vergleich – den Beginn der Ersten Suite op. 16 von Max Reger eingespielt. Man kann dann auch noch aus den Zwölf Stücken op. 65 von Max Reger die Nr. 7-9 als Klangvergleich heranziehen,⁶ um zu sehen, wie hervorragend diese Orgel zur Darstellung komplexer Klangbilder bei Max Reger geeignet ist.

KB: Max Reger, Erste Suite e-Moll op. 16, Erster Satz, Beginn [41:16], Christoph Bossert

Wir kommen nun zur Frage der **Darstellung von Mendelssohn** an dieser Orgel. Wir haben drei Schritte:

43:45

1. Wie spricht die Orgel mit Bach
2. Wie spricht die Orgel mit Mendelssohn
3. Wie spricht die Orgel mit Reger

Nun also Schritt zwei, Mendelssohn.

Beispielebene: Sonate A-Dur op. 65 aus den sechs Sonaten für Orgel. Die prinzipielle Entscheidung für ein „volles Werk“ an dieser Walcker-Orgel wären die spätromantisch gedachten Register Doppel-Flöte und Principal 8', um Principal 16' zunächst einmal auszusparen und den Principal quasi auf andere Weise zu registrieren. Das bedeutet: Wir müssen die 16'-Lage, die 8', 4'-Lage und die Lage der Klangkronen definieren.

Klangaufbau I

16'-Lage:	Clarinette 8', Lieblich Gedeckt 8' (II) als Sub II/I Cornett anhand Sub II/I
8'-Lage:	in II: Clarinette 8', Lieblich Gedeckt 8', Salicional 8' in III: Geigenpr. 8', Gemsh. 8', Aeol. 8', Cor anglais 8' in I: Viola di Gamba 8', Quintatön 8', II/I, III/I // keine Trp. 8' Anhand Sub II/I wirken die 4'-Register in 8'-Lage
4'-Lage:	in III: Pr 4', Traversfl. 4' in II: Fug. 4', Flauto dolce 4' in I: Oct. 4', Rohrfl. 4'
2'-Lage:	in III: Piccolo 2' // keine Oct. 2' in I
Klangkrone:	in II: Cornett // keine Mixt. aus I wirkt anhand Sub II/I auch in 16'-Lage
Pedal:	Pos. 16', Vl.--Bass 16' // ohne Pr.Bass 16', ohne Subbass 16' Oct.--Bass 8', Oct. 4' // keine Pedalkoppeln => Pedal ist obligat, da bereits im ersten Klang wichtig. Der Ton a° erklingt gleichermaßen im Pedal wie in der linken Hand. Obligate Führung des Pedal ist hier sehr schön und möglich durch die kraftvolle Posaune.

Nach der ersten Klangdemonstration folgen drei Weitere mögliche Registrierungen für dieses volle Werk.

KB1: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate A-Dur op. 65, 3 [47:45]

Noch zum Fortissimo von Man. II: Die Klangkrone ist Cornett. Für eine möglichst große Abbildung spielen Zungen wie Clarinette und Cor-anglais, also keine Trompete. So wäre die Relation zum HW ein Spiel in Oktaven als eine Denkmöglichkeit [KB] vs. das Notat von Mendelssohn [KB], das der Erwartung von Fortissimo vielleicht nicht ganz gerecht wird.

⁶ DVVLIO, Inhalte, Max Reger zum 150. Geburtstag: Zwölf Stücke für Orgel Opus 65.

Indem starke und direkt sprechende Register wie Pr. 16' und 8', Trp. 8' und Mixt. 5-fach ausgespart bleiben, ergibt sich eine gewisse Indirektheit, die dem von Mendelssohn geforderten ‚Maestoso‘ sehr gut gerecht wird.

50:00

Klangaufbau II

32'-Lage im Manual. Es ist bekannt, dass schon Dom Bedos⁷ (1709-1779) in der französischen Klassik in sehr großen Orgeln einen 32' vorschlägt. Wir kennen bspw. in Deutschland historische Vorbilder: In der Abtei in Neresheim, Holzhey 1797, steht ein Manual 32'. Im 19. Jh. macht bspw. Schulze Gebrauch von der Disposition eines 32' und Eberhard Friedrich Walcker dokumentiert die 32'-Lage vermutlich als opulenteste Idee für eine 32'-Lage im Manual durch Cornett 32' in seiner Orgel der Frankfurter Paulskirche (erbaut 1827-1833).

Weil es in der Mendelssohn-Zeit aufkam, solche 32' im Manual vorzusehen, nun der Test:

Variante 1 Man II: Bourdon 16' mit Subkoppel II/I [KB]

Variante 2 anstelle des 32'-Klangs tritt Principal 16' (HW), für das Solo in Man. II: Lieblich-Gedeckt bleibt [KB]

Variante 3 + Trompete 8' [KB]

Auch denkbar: Aus dem Crescendo der Fuge heraus die Trompete erst bei der Reprise zu präsentieren, sodass der Anfang in einem anderen vollen Werk erklingt als der Repräsentil. Soweit also mögliche Aspekte, mit diesem Mendelssohn-Stück hier an dieser Walcker-Orgel umzugehen.

Derartige Diskurs sind offen zu behandeln.

Mendelssohn sagt dazu in seiner Vorrede zu den Orgelwerken: „Es kommt bei diesen Kompositionen auf richtige Wahl der Register sehr viel an; da aber je der mir bekannten Orgeln in dieser Hinsicht eine eigene Behandlungsart erfordert, indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen, so habe ich nur gewisse Grenzen, ohne Bezeichnung der Registernamen angegeben. Unter *Fortissimo* denke ich mir das volle Werk, unter *Pianissimo* gewöhnlich eine sanfte achtfüßige Stimme allein; beim *Forte* volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim *Piano* mehrere sanfte achtfüßige Register zusammen [...]“.

KB Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate A-Dur op. 65, 3 [54:44],
Thorsten Rascher an der Orgel

Sie hörten nun an dieser Walcker-Orgel Klangeindrücke der unterschiedlichsten Art in Improvisationen, im Geiste der Renaissance-Zeit, aber auch im Geiste von César Franck (1822-1890). Ich habe versucht, die Fragestellung von Registriermöglichkeiten für Bach, Mendelssohn und Reger an dieser Orgel als einen kleinen Streifzug zu inszenieren. Nun wollen wir uns mit dieser Orgel möglichst systematisch befassen.

Systematische Erfassung der Orgel

1:07:23

Es ist eine Walcker-Orgel, erbaut im Jahre 1900. Walcker hatte seine Werkstatt in dieser Zeit in Ludwigsburg bei Stuttgart. Der Walckersche Orgelbau geht zurück auf Johann Eberhard Walcker (1756-1843, Cannstatt/Stuttgart).⁸ Dort war zunächst die erste Walckersche Werkstatt. Johann Eberhard Walcker machte sich 1780 als Tischler und Orgelbauer selbstständig. Der Orgelbau der Familie Walcker wurde

⁷ Vollständiger Name: François Lamathe Dom Bédos de Celles de Salelles.

⁸ Vgl. Stammtafel: Homepage DVVLIO, Glossar, *Walcker – Orgelbauer-geschlecht in 7 Generationen*; Umgang mit Quellen: E. F. Walcker (Handschriftl. Notizen bzgl. Neresheim).

durch dessen Sohn Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) weltweit berühmt. Leider wurden dessen Instrumente in Deutschland durch den Zweiten Weltkrieg und insbesondere durch die Orgelbewegung zerstört. Dieses Instrument hier in Essen-Werden fällt unter die Ära der Söhne von Eberhard Friedrich Walcker aus der Ehe mit Beate Weigle aus einer ebenso bedeutender Orgelbauerfamilie im Großraum Stuttgart. Aus dieser Ehe gehen die Söhne Eberhard Heinrich (1828-1903) und Johann Friedrich Walcker (1829-1895) hervor, die später auch in seiner Firma mitgearbeitet haben. Aus seiner 2. Ehe mit Marie Stump gingen 11 Kinder hervor, darunter Karl (1845-1908), Paul (1846-1928) und Eberhard (1850-1926), die ebenfalls in der Firma mitgearbeitet haben.⁹

Zunächst ganz **äußerliche Daten dieses Instrumentes** und somit gewissermaßen der „Kompass“ an dieser Orgel.

Pneumatisch angesteuerte Kegelladen. Wer den Unterschied zu der Schleifladenorgel von Philipp Furtwängler in Gronau untersuchen möchte, stellt fest, dass die acht Achtfußregister sich in Gronau nicht zur maximalen Klangstärke summieren, wie das hier auf der Kegellade der Fall ist. Die Kegellade / Registerkanzelle stellt für jedes einzelne Register / für jede Pfeifenreihe eine Tonkanzelle zur Verfügung.

Im Unterschied dazu stehen bei der Schleiflade alle gleichen Töne wie c', d' etc. auf einer Kanzelle. Dadurch wird der Wind allmählich verknappt, je mehr Achtfüße gezogen werden. Man kann in Gronau tatsächlich acht Achtfüße ziehen, aber der Klang reduziert sich, weil für jedes einzelne Register immer weniger Wind zur Verfügung steht.

An diesem Instrument hier in Essen-Werden sehen wir drei Manuale und Pedal. Für die Registerwippen gibt es Farbzunordnungen: Grün: Man. III, Rosa: Man. II, weiß: Hauptwerk, helleres Grün: Pedal. So kann man sich gut zurecht finden.



Foto: DVVLIO

Unter der ersten Klaviatur sind die entsprechenden Koppeln zu schalten: drei Pedalkoppeln (M I/P, M II/P, M II/P), die Manualkoppeln M II/I, M III/I, die Suboctavkoppel II/I, eine Superoctavkoppel für III, eine Generalkoppel, eine Crescendo-Auslösung der Handregister, Auslöser der Zungen und Mixturen, Aus Tutti. Entsprechend die Walze – hier bequem als Fußtritt – mit entsprechender Anzeige am Spieltisch und der Schwelltritt ohne Anzeige.

Es gibt freie Kombinationen in drei Reihen. Die Nummern sind an dieser Orgel auffällig deutlich hervorgehoben und ermöglichen dadurch eine deutliche Hilfestellung für die Arbeit mit Registranten an beiden Seiten der Orgel.

⁹ Literaturempfehlung: Ferdinand Moosmann, Rudi Schäfer (Kleinblittersdorf 1994), *Eberhard Friedrich Walcker (1794 – 1872)*.

Die Orgel von innen

1:12:56

Vorführung der Klangfarben

1:19:05

Dazu noch einmal betont die grundsätzliche Feststellung:

Es gibt keine Einzelaliquoten (Quinte, Terz). Die einzige Terz ist im Cornett des Man. II enthalten. Dies ist insofern bemerkenswert, weil bei Eberhard Friedrich Walcker der Bau von Tiefaliquoten und Einzelzügen zu Aliquoten ganz besonders deutlich zu seinem Konzept gehört und er bspw. in Frankfurt in der Paulskirche ein Cornett 32' disponiert hat und die Terzfarbe für ihn regelrecht konstitutiv war. Das hat sich dann in der späteren Firmengeschichte eher verloren und es hält an diesem Instrument auch eine gewisse Funktionalität Einzug.

Des Weiteren ist bemerkenswert, dass im Hauptwerk nicht nur die Gambe als kräftiges Register steht, sondern im HW auch Quintatön 8' zu finden ist.

Registervorführung

Nun folgen gemäß der Einteilung in Einteilung in Principale / Weitchor / Streicher / Zungen / Klangkronen entsprechende Register exemplarisch [in Klangbeispielen \[1:20:35\]](#).

Beginn mit Principalstimmen

Man. III: Geigen-Principal 8', eine Intonationskunst
+ Gemshorn (Schattierung), es klingt, als ob man jetzt auf ein viertes Manual greifen würde.

Das Register Gemshorn changiert in Richtung Principale, hat aber auch flötige Anteile und man kann es auch mit einem Streicher-Register vergleichen. Gemshorn in Beantwortung durch Salicional (+ Schweller).
Damit ist der Übergang in die Streicherregion gegeben.

Salicional → Travers-Flöte, man hört gewisse Anteile, die man schon vom Gemshorn kennt. So können die einzelnen Familien ineinander übergehen.

Die Flötenstimmen

Man. II: Flauto-dolce 4', unten sehr dunkler Klang

Man. III: Travers-Flöte 4', es wird möglich, eine gewisse Anschlagkultur mit diesem Register zu verbinden.

Man. II: Concert-Flöte vs. Travers-Flöte und im Duett [\[Impro\]](#) mit einem sehr dunklen Klang in der tiefen Lage

Man. II: Lieblich Gedeckt HW: Rohr-Flöte

Alle drei Vierfußflöten im Vergleich: HW: Rohr-Flöte 4', Man. II: Flauto-dolce 4', Man. III: Travers-Flöte 4'

Alle drei Flöten zusammen [KB : Bach, WK II, Fuga G-Dur BWV 884 \[1:28:38\]](#)

Diese Flötencharakteristik ist absolut klassisch unmittelbar mit der eines Holzhey vergleichbar, auch wenn 100 Jahr dazwischen liegen.

Soweit diese Flötencharaktere. Das Maximum ist die Doppel-Flöte im Hauptwerk.

Im Vergleich:

HW: Doppel-Flöte 8'

Man. II: Concert-Flöte 8'

Man. III: Bourdon 8' [\[Impro\]](#)

Die Streicherstimmen

Man. II: Salicional 8' gegenüber Man. III Gemshorn 8' (Schweller zu vs. Schweller auf)

Beide zusammen: Dies wäre eine denkbare Möglichkeit für [Mendelssohn, Sonate A-Dur, zweiter Satz \[KB\]](#).
+ Gedeckt-Bass 16' (folgt Mendelssohn)

Variante 1: Man. III: Gemshorn 8' + Voix celeste 8'

Der Bass ist zu laut; Änderung im HW: Dolce 8'

Variante 2: Man. III: Gemshorn 8' + Aeoline 8'

Variante 3, die größere Variante: Man. III: Gemshorn + Aeoline + Salicional / Decrescendo: Die Aeoline, das leiseste Register, allein für den Schluss der Sonate A-Dur zusammen mit Gedeckt-Bass 16'.

Bezüglich moderner Orgeln ist dies eine große Herausforderung, da wir im Pedal zumeist keine gedackte Stimme haben, sondern einen voluminöseren Subbass. Natürlich ist der auch gedackt, aber er muss ja die Orgel tragen und ist meist auch zu stark. So ist es bei Pianissimo-Klängen z. B. bei Reger sehr oft daran mangelt, dass wir ein geeignetes Pedal dazu registrieren können. Hier ist das wunderschön gelöst. Sofern die Aeoline noch im Schweller geschlossen ist, geht so weit zurück: [KB](#).

Weitere Aufregistrierung [Impro]

+ Voix celeste + Superkoppel III / III 4' + Pedalkoppel III/P. Die Superkoppel in III koppelt auch durch ins Pedal, so dass man also auch 16'-8'-4' auf diese Weise erzeugen kann.

Die Aeoline wäre also die wichtigste Streicherstimme in Man. III oder eigentlich die einzige echte Streicherstimme mit ihrer Schwebung.

In Man. II ist die echte Streicherstimme das Salicional.

In Man. I ist die echte Streicherstimme einerseits Dolce, andererseits Gamba.

Für Reger ist es unglaublich wichtig, solche leisen Streicherstimmen zu haben, z. B. in [op. 52, 2, Phantasie und Fuge über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ \[1:37:07\]](#).

Es gibt große Konzertsaalorgeln, die zwar romantische Stimmen in Man. III haben, jedoch keinen Schweller in Man. II und auch keine derart leisen Stimmen. So ist bspw. dieser entscheidende Erstauftritt des Cantus firmus in dieser Choralphantasie von Reger nicht realisierbar.

Ich verzichte auf den Ton h im Pedal, um jetzt andererseits den Schweller zu öffnen.

[KB: Reger, Wachet auf, erste C. F.-Zeile \[1:38:16\]](#)

Dieses Beispiel zeigt, dass diese Stelle ohne Registrant nicht ausführbar ist, weil Reger Doppelpedal vorschreibt und somit den Fuß des Spielers an das Pedal bindet, während gleichzeitig der Schweller geöffnet und wieder geschlossen werden soll. Das ist also ein klares Indiz dafür, dass hier die Arbeit des Registranten unverzichtbar ist. Soweit die leisen Streicher.

Nun noch der kraftvolle Streicher, der ganz zwingend zur Spätromantik gehört, die Viola di Gamba im HW. Starke Streicher sind auch dann Fugara und ähnliche Stimmen und bei Sauer ist es dann auch noch die Schalmel. Die Gambe erhält also hier einen bläserischen Aspekt. Vergleich

Man. II: Fugara 4'

Wir dürfen nicht verkennen, dass sich solche Stimmen bereits im Barock finden, allerdings in anderer Intonationsart mit stärkerer Vorsprache und vielleicht durchaus auch deutlich obertöniger und mit langsamerer Ansprache. Hier sind Fugara und Gambe die kräftigen Streicher dieser Orgel. [Anm.: Hiermit ist anhand der Register Viola di Gamba 8' und Fugara 4' evident: Sie fungieren als Bläser; der Klang ermöglicht Musik im Renaissance-Stil!]

+ Suboctavkoppel II/I: Fugara 4' lässt sich als 8' spielen.

Das Quintatön ist ein changierendes Register und es ist bemerkenswert, dass es im HW disponiert ist. Oft ist es eher eine Farbe in Man. II oder sogar Man. III. Hier soll es ganz prominent das HW einfärben, so dass über diese Quinte der $2\frac{2}{3}$ anspricht. Sobald ich von diesem Quintton abweiche [Tastenspiel], ergeben sich bemerkenswerte Schwebungen.

Quintatön alleine. Ich möchte demonstrieren, dass ich es für barocke Musik für geeignet halte:

KB J. S. Bach, WK II, Praeludium cis-Moll BWV 873 [1:43:10]

Ein expressiver Charakter und es erklang im Beispiel des Concerto G-Dur des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar der Ausgangspunkt einer Registrierung.

KB Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar, Concerto G-Dur [1:43:46]

Ich möchte dies kurz entwickeln:

+ Viola di Gamba

+ Flauto-dolce 4'

+ HW: Rohr-Flöte, weitchöriger Vierfuß

etc.

Und so kann ich diese Registrierung weiter entwickeln zu folgende Schritte der Klangentwicklung anhand des Concerto G-Dur von Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar bis zu

Man. III: Gemshorn 8'

Man. II: Fugara 4', Flauto dolce 4'

Man. I Viola di Gamba 8', Quintatön 8', Rohrflöte 4'

Manuale gekoppelt

Ped: Koppel I/P, Violonbass 16'

So kann also die Walcker-Orgel von 1900 hier in Essen-Werden zu einem barocken Kammerorchester entwickelt werden.

Ausgangspunkt war jetzt der Diskurs über Principale, Flöten und Streicher. Am Schluss dieses changierende Register Quintatön, das Nähe zu Principal, Flöte und Streicher hat. Die entsprechenden Mischungen mit anderen Streichern sowie den feineren Vierfuß-Registern dieser Orgel. Kommen wir zur nächsten Ebene.

Die Zungenregister

Man. III: Cor-anglais 8', ein ganz besonderes Register

angereichert durch Aeoline 8', kaum hörbar, wenn sie hinzutritt, beide sind sehr schlank im Grundton und haben ein hohes Obertonspektrum.

+ Vierfußregister: Travers-Flöte 4'

zum Vergleich: Eingangsklang:

Cor-anglais 8' + Principal 4', So mutiert das Cor-anglais, wenn es mit Principal 4' zusammenspielt.

+ Piccolo 2' Mutation zum Renaissance-Klang

+ Pedal: Violon-Bass 16', Violoncello 8', grundiert den Klang

Entsprechende Farbe in Man. II: Clarinette 8', hier kann man nicht schwellen

=> + Koppel III/II + Schweller in Man. III.

=> Cor-anglais 8' + Clarinette 8' + Koppel III/II + Schweller in Man. III.

+ Suboctavkoppel II/I und entspricht dem gleichen Klang eine Oktave tiefer gespielt auf Man. II

+ Koppel Man. II/I

[Improvisation]

In das Teiltonspektrum dieser Stimmen gehört die Viola di Gamba 8'

1:46:24

[KB: Improvisation des Renaissancetypus \[1:51:31\]](#)

Allerdings tut sich nun eine empfindliche Ebene auf, da die Oktavverdoppelungen eigentlich den Renaissance-Klang zerstören, daher die Rückkehr zum Klangtyp:

=> Cor-anglais 8' + Principal 4' + Piccolo 2' in III, also in einer vertikalen Diktion, die zu respektieren ist. D. h.: Beim Spiel der 16'-Lage der Clarinette, darf sie nicht mittels Koppel in der Oktav gespielt werden (= in II ohne II 16' / I) sondern: + Viola di Gamba 8' (+ Pedal: Violon-Bass 16', Violoncello 8').

Feinere Klangfarbe: Clarinette 8' + Flauto-dolce 4'

Schärfere Klangfarbe: Clarinette 8' + Fugara 4' (anstelle Flauto-dolce 4')

In diesem Verbund fehlt noch die Trompete 8' eingesetzt werden kann zu Folgendem Spiel:

[Improvisation des Renaissancetypus auf drei Manualen \[1:53:53\]](#)

+ Posaunen-Bass 16'

Spätestens jetzt wird die Vielschichtigkeit auch dieser Orgel deutlich.

Key-Sound

1:55:42

Ich möchte das, was nun im Raum steht mit dem Wort **Key-Sound** belegen.¹⁰ Key-Sound wäre hier die Klarinettenfarbe¹¹, hier repräsentiert durch Cor-anglais 8' und Clarinette 8', was solche Renaissance-Klänge ermöglicht. Man kann aber die Clarinette auch auf labialer Basis herstellen. Jeder Orgeltyp regelt das auf seine Weise.

Versuch:

Man. I: Doppel-Flöte 8' + Viola di Gamba 8' als Verbindung von Flöte und Streicher und wäre das Grundprinzip. Der Streicher muss kräftig genug sein, um die Flöte entsprechend einfärben zu können.

Ein entsprechendes Pendant wäre:

Man. III: Gemshorn 8' + Aeoline 8', geht aber eher in Principal-Richtung.

Für mich stellt sich die Klarinettenfarbe vor allem in Man. I (Doppel-Flöte 8' + Viola di Gamba 8') oder in Man. II durch die Vierfüße (Flauto-dolce 4' + Fugara 4') ein [KB].

[KB: Improvisation zur Demonstration der romantischen Klangfarben dieser Orgel \[1:57:07\] / Übergang zu KB: Julius Reubke, Allegro con fuoco aus der Sonate für Orgel / Decrescendo \[2:01:17\]](#)

An das eben Gehörte möchte ich einige Gedanken anschließen: Die letzten Klänge waren durch die Aeoline hervorgebracht, zunächst noch durch Schwebung, dann ganz alleine und gleichsam in ein Nichts verklingend.

2:05:26

Ein Nichts – der Buddhismus setzt das Nichts als den großen Horizont. Das Christentum kann das nicht sagen, will das keinesfalls sagen, das Christentum denkt Eschatologie. Eine Wirklichkeit jenseits unserer dinglichen Wirklichkeit als den eigentlichen Horizont allen Seins.

Ich denke die Spätromantik hat sehr klar versucht, dieser Dimension Ausdruck zu verleihen. Ich möchte das in eine ganz schlichtes Prinzip verwandeln und in ein Prinzip überführen, das jetzt sehr prosaisch klingen mag – das Prinzip von Ferne und Nähe.

Das Prinzip ‚Ferne – Nähe‘¹²

2:06:59

Wenn wir uns einen kurzen Moment in das Nicolai-Lied *Wachet auf, ruft uns die Stimme* hinein versetzen: Der Engel verkündet dieses Erwachen der Toten, gleichbedeutend mit der Situation, wenn der Bräutigam

¹⁰ DVVLIO, Glossar: *Key-Sound*. DVVLIO, Publikationen: *Orgel als Geschichtetes* (Trossingen 1997) sowie Publikationen: *Orgel der Zukunft – Orgel als Geschichtetes* (Würzburg 2016).

¹¹ DVVLIO, Glossar: *Klarinettenfarbe*.

¹² DVVLIO, Glossar: *Ferne und Nähe*.

wiederkommt und die ganze Wirklichkeit davon eingenommen ist, dann werden die Toten wieder erwachen am Jüngsten Tag, dann bricht der Neue Tag an.

Ferne und Nähe: Entrücktheit einerseits und Großrahmigkeit, die sozusagen ins Unermessliche wachsen möchte, ist dann der Gegenpol dazu. Die Spätromantik formuliert diese Unbedingtheit von Größe, von Hier und Jetzt, alles wird davon eingehüllt, nichts kann sich dem entziehen, fast kann dann eine spätromantische Orgel auch bedrohlich wirken. Doch diese Bedrohlichkeit soll auch zum Vorschein kommen, dunkle Registrierungen, sie möchten wahrscheinlich mahnen an den Menschen, dass er sein Leben in Verantwortung verbringt und nicht einfach vergeudet. Diese Mahnung wird dann auch durch Klänge, vielleicht dann auch dunkle Klänge ausgesprochen. Aber das Helle wird immer noch heller und paradoxer Weise wird es leiser, je heller es wird und die spätromantische Orgel sucht diese Entrücktheit. Das ist ein Grundzug der Romantik, doch wird es in der Spätromantik noch deutlicher herausgearbeitet und eine Grundidiomatik an Klangfarbe ist Aeoline und Vox celestis – der Name steht dann genau für diesen Zusammenhang. Die Superkoppel ist dann sehr wichtig, um den Klang nicht nur achtfüßig sondern auch vierfüßig klingen zu lassen.

Also sehe ich eine Polarität in der spätromantischen Orgel angelegt, die unbedingte Großrahmigkeit vor allen des HW und des Pedals zum einen und die Entrücktheit, die vom zweiten Manual ins dritte Manual und eventuell auch in ein Fernwerk überführt wird. Es gibt Fernwerke wie z. B. in Görlitz, die mit durchaus acht Registern bestückt sein können und bis ins Unhörbare verklingen können. Das ist dann eine Imagination von Ferne, die sich immer weiter entrückt.

Ich denke, dass dieses Konzept auch auf Max Reger zutrifft. Max Reger ist sozusagen der Komponist, der genau diese Idiomatik paradigmatisch komponiert. Kaum ein Werk, das nicht ohne diese eschatologische Ferne und die unbedingte Nähe auskommt.

Es gibt aber auch Ferne und Nähe schon im Barock. Wenn Claudio Monteverdi (1567-1643) den Orfeo in die Unterwelt steigen lässt, dann inszeniert er Ferne dadurch, dass der Sänger sein *Oimè* aus dem Nebenraum rufen soll – Ferne soll damit suggeriert werden – Unterwelt. Also bereits bei Monteverdi im frühen 17. Jh. und ist daher keine Erfindung der Spätromantik, sondern es ist ein Gedanke, der sich durch die Barockzeit immer weiter hinein in die Romantik durchzieht.

Die Echo-Manier des Barock: Schon bei Jan Pieterszoon Sweelinck finden wir Echo-Phantasien und diese wären gleichsam der historische Beginn des Konzeptes Ferne – Nähe. Ein Beispiel ist der Barock in Norddeutschland: Ein Brustwerk kann durch Flügeltüren verschlossen oder geöffnet werden. Eine Präsenz oder Nicht-Präsenz des gleichen Klanges kann so geschaffen werden und ist auch eine genuine Idee der Barockzeit. Wir finden schon im 17. Jh. in Spanien und England die ersten Schweller. Als Händel in England war, war es für ihn bereits eine Selbstverständlichkeit, dass er Orgel-Instrumente vorgefunden hat, die eine Schwellvorrichtung besessen haben. Eine solche Schwellvorrichtung war dann z. B. auch in Ansbach 1739 von Wiegleb realisiert worden und steht heute wieder zur Verfügung.

Das Konzept Ferne-Nähe kann bereits bei Monteverdi oder Sweelinck festgemacht werden. Es behält bis Max Reger seine Gültigkeit, und stellt – als ob die spätromantische Orgel dieses Prinzip gleichsam augmentieren möchte – die Großrahmigkeit des HW und des Pedals der maximalen Entrücktheit des dritten Manuals und des Fernwerks gegenüber.

Wieder möchte ich unterstreichen, dass wir dies im Barock ebenso vorfinden und zwar als ein Phänomen des Crescendo.

Im Barock Crescendo ?

Messa di voce¹³ ?

13 Siehe DVVLIO, Glossar: *Messa di voce*.

Die barocke Epoche geht sukzessive in ein neues Gedankengebäude über: Empfindsamkeit – Sturm und Drang.

Und so halte ich es für sehr bemerkenswert, dass wir in Süddeutschland 1739 die Gabler-Orgel mit ihren vier Manualen in Ochsenhausen vorfinden:

- Manual vier ist so platziert, dass es nur sehr indirekt in den Raum sprechen und kein besonderes Volumen entfalten kann.
- Dieser Klang geht über in das dritte Manual, das in dem Fall ein Rückpositiv ist und ja auch mit weniger präsenten Stimmen registriert werden kann und anwachsen kann.
- Das zweite Manual ist der schwächere Teil der HW-Register, ergänzt durch Manual I mit Trompete, Quinte $5 \frac{1}{3}$ und weiteren großen und größeren Stimmen.
- Schließlich Stufe fünf: das Pedal mit einer sehr durchdringenden Posaune. Man kann sich nun von diesem vollen Klang, ohne umregistrieren zu müssen, bis ins vierte Manual zurückziehen und den Klang von dort aus in fünf Stufen wieder wachsen lassen. Das ist 1739 durch Josef Gabler (1700-1771) in Ochsenhausen möglich. Ähnliches kann man über Kloster Banz aussagen und dem Instrument von Johann Philipp Seuffert (1693-1780) aus dem Jahre 1744. Es ist seine größte Orgel – zunächst für Kloster Grafschaft gebaut, die heute jedoch in Kloster Banz erklingt.¹⁴ Dort finden wir in einer zweimanualigen Orgel mit einem deutlich in den Hintergrund gerücktem zweitem Manual mit zurückgenommenen Stimmen, insbesondere das Salicional. Dieses Register fordert gleichsam ein Crescendo heraus, durch ein Gedackt addiert zu werden etc., um dann sukzessive ergänzt zu werden.

Man wird kaum eine Seuffert-Orgel finden, bei der nicht dieses Crescendo Prinzip¹⁵ jederzeit zur Verfügung steht. Manche Barockorgeln, wie diese eben genannten, ermöglichen solche Prozesse, andere Barockorgeln, die ganz deutlich nach dem vertikalen Klangprinzip¹⁶ gearbeitet sind, verweigern sich diesem Prinzip.

Ich würde nun folgern:

Im Spätbarock schälen sich durch einzelne Orgelbauer Prozesse heraus, die dann den Crescendogedanken ermöglichen und die dann – ausgehen von Salicional einerseits – dem vollen Werk und andererseits Großrahmigkeit gegen Entrücktheit bereits im Barock zu Verfügung stellen.

Deshalb können wir eigentlich eine bruchlose Entwicklung konstatieren, die bis Max Reger, bis zur Zeit des Ersten Weltkriegs anhält.

Das wäre nun meine Zuspitzung, die dann gleichzeitig auch in die Frage ‚Reger und Hermeneutik‘ überleitet.

14 DVVLIO, Orgellehrvideo: 1744 - Kloster Banz.

15 DVVLIO, Glossar: *Crescendo-Gedanke an der Orgel*.

16 DVVLIO, Glossar: *Vertikales Klangprinzip*.

Konzeption:
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

Koordination
Thilo Frank

Kamera
Dr. Jürgen Schöpf

Ton und Schnitt
Alexander Hainz

Verschriftlichung
Andrea Dubrauszky, M.A.

*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