

Hochschule
für Musik
Würzburg

university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre

1906

Giengen an der Brenz – Evangelische Stadtkirche

Orgel-Lehrvideo

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Orgel der Gebrüder Link, erbaut 1906,

in der Evangelischen Stadtkirche in Giengen an der Brenz

Die Produktion von 2017 ist integriert in das Drittmittelprojekt *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

Abbildungsverzeichnis	3
Disposition	5
Einleitende Gedanken	6
I. Klangliche Kostproben in sechs Bildern [01:28]	6
Bild 1: Franz Schubert, Sonate B-Dur 1. Satz, Beginn [4:07]	7
Bild 2: Johann Sebastian Bach, Clavier Übung III, Praeludium Es-Dur BWV 552 [6:13]	7
Bild 3: Aufbau eines <i>Grand Jeu</i> [7:06]	8
Bild 4a: Johann Sebastian Bach, Triosonate Es-Dur BWV 525, 3. Satz [11:54]	8
Bild 4b: Johann Sebastian Bach, Triosonate c-Moll BWV 526, 1. Satz [13:42]	9
Bild 5: Max Reger, Symphonische Phantasie op. 57 [15:08]	10
Bild 6: Improvisation im Stile der Renaissance, Übergang zu Franz Schubert [17:26]	14
II. Der Spieltisch [26:02]	14
Die Walze [27:58]	15
III. Klang-Aufbau, Einzelregister und Registermischungen [31:16]	15
Hinführung zum Begriff „Drei Klangsäulen in Europa – Die Europäische Orgel“ [33:43; 1:22:39; 1:26:29]	16
Die Principal-Orgel [34:20]	16
Die Klangkrone [38:16]	16
Die Darstellung der Zungenstimmen [41:24]	17
Die „Unterscheidlichen“ und die Labialstimmen [48:20]	17
Die Darstellung der Streicherstimmen [52:57]	18
Exkurs zu den Achtfuß-Stimmen [59:24]	18
Max Reger (I.) [1:00:14]	19
Die Kategorien des Klanges [1:05:48; 1:16:07]	19
Der Aspekt Süddeutschland [1:14:29]	21
Eine Zeitreise [1:18:37]	22
Ein geschichtlicher Ausflug zu Albert Schweitzer [1:24:42]	22
IV. Die europäische Orgel	23
V. Die Frage nach der Identität dieser Orgel hinsichtlich ihres stilistischen Radius sowie ihrer Grenzen [1:27:57]	23
Das Eigentliche an dieser Orgel – Max Reger (II.) [1:51:08]	28
Das Register- <i>Crescendo</i> mit Walze [1:56:33]	29
VI. Orgel als Geschichtetes / Dynamische Orgel [2:12:09]	33
Literaturverzeichnis	36

Noten- und Klangbeispiele

1	Christian Fink, <i>Moderato C-Dur</i>	6
2	Franz Schubert, Sonate B-Dur 1. Satz, Beginn [4:07–5:57]	7
3	Johann Sebastian Bach, <i>Clavier Übung III</i> , Praeludium Es-Dur BWV 552 [6:13–6:59]	8
4	François Couperin, <i>Messe pour les Paroisses, Offertoire sur les grands jeux</i> [10:51–11:41]	8
5	Johann Sebastian Bach, Triosonate Es-Dur BWV 525, 3. Satz, Teil I [11:54–12:46]	9
6	Johann Sebastian Bach, Triosonate c-Moll BWV 526, 1. Satz, Anfang [13:42–14:34]	10
7	Max Reger, <i>Symphonische Fantasie</i> op. 57, Beginn [15:08–17:24]	13
8	Orgelsammlung Dr. Gabriel Isenberg	14
9	Johann Sebastian Bach, <i>Concerto für Orgel a-Moll</i> BWV 593 nach Antonio Vivaldi, <i>Concerto per 2 Violini, Archi e Cembalo</i> a-Moll op. III, Nr. 8 (RV 522) [37:22, 38:08–38:15]	16
10	Johann Sebastian Bach, Triosonate c-Moll BWV 526, 1. Satz, Anfang [13:42–14:34]	18
11	Johann Sebastian Bach, <i>Concerto</i> G-Dur BWV 592 nach Johann Ernst von Sachsen-Weimar [1:07:18–1:07:48]	20
12	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> I, Fuga C-Dur BWV 846, Soggetto [1:11:41–1:12:09]	21
13	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> I, Praeludium G-Dur BWV 860, Beginn [1:13:08–1:13:21 und 1:13:44–1:14:06]	21
14	César Franck, <i>Trois Chorals pour Grand Orgue</i> , Choral E-Dur, Beginn [1:19:39–1:19:54]	22
15	Johann Ulrich Steigleder, <i>Tabulatur Buch – Das Vatter unser</i> (1627), Variatio 14 [1:30:18–1:31:54]	24
16	Heinrich Scheidemann, <i>Praeambulum in G</i> , Beginn [1:32:13–1:33.00]	24
17	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> Teil II, Praeludium cis-Moll [1:33:54 ff.–1:36:22]	25
18	Johann Sebastian Bach, <i>Triosonate für Orgel</i> C-Dur BWV 529, Satz 1 <i>Allegro</i> [1:36:51–1:37:29]	25
19	Johann Sebastian Bach, <i>Praeludium für Orgel</i> G-Dur BWV 541 (1) [1:38:11–1:38:20] ohne Stentor-Gambe; (2) [1:38:44–1:39:28] mit Stentor-Gambe; (3) [1:39:36–1:40:01] im Wechsel; (4) [1:40:32–1:43:46] <i>in toto</i>	26
20	Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr [sic]</i> f-Moll KV 594, Einleitungsteil <i>Adagio</i> [1:44:27–1:46:02]	26
21	Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr [sic]</i> f-Moll KV 594, <i>Allegro</i> [1:46:06–1:46:55]	27
22	Christian Fink, <i>Moderato C-Dur</i> [1:47:59–1:49:17]	27
23	César Franck, Choral E-Dur, Beginn [1:49:18–1:51:06]	28
24	Max Reger, <i>Pastorale</i> F-Dur aus op. 59, Beginn [1:52:49, 1:54:00–1:54:54]	29
25	Max Reger, <i>Fantasie</i> d-moll op. 135 b, Beginn [1:58:03–1:58:55]	30
26	Max Reger, <i>Zweite Sonate</i> op. 60, 1. Satz, Beginn [2:00:58–2:03:07]	33

27	Christoph Bossert zur Link-Orgel. In: <i>150 Jahre Orgelbau Giengen (1851-2001)</i> , hrsg. von Christoph Naacke (Verlag: Freiburger Musikforum), Giengen/Brenz Seite 164-167	35
----	---	----

Der vorliegende Text ist eine schriftliche Zusammenfassung des Orgel-Lehrvideos mit Notenbeispielen. Zum besseren Verständnis der Literaturbeispiele wird empfohlen, hierfür die Notentexte der angeführten Klangbeispiele bereitzuhalten. Die Notenbeispiele der Abbildungen 1–6 und 9–23 sind von Andrea Dubrauszky (DVLIO). Angaben zu den Abbildungen 7, 8, 24–26 sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

Link zum Video: < <https://www.youtube.com/watch?v=jD3MQZtQq4A> >

Englische Untertitel: < <https://www.youtube.com/watch?v=lfRacmzpUcY> >

Disposition

1906

Gebrüder Link, Opus 450

in der evangelischen Stadtkirche in **Giengen an der Brenz**

I. Manual C-g ^{'''}		II. Manual C-g ^{'''}		III. Manual C-g ^{'''} (Schwellwerk)		Pedal C-f [']	
1. Principal	16'	20. Salicional	16'	33. Bourdon	16'	48. Principalbass ⁵	32'
2. Principal	8'	21. Principal	8'	34. Geigenprincipal	8'	49. Principalbass	16'
3. Stentor-Flöte ¹	8'	22. Viola	8'	35. Hohlflöte	8'	50. Violorbass	16'
4. Stentor-Gamba ¹	8'	23. Concertflöte	8'	36. Gamba	8'	51. Subbass	16'
5. Gemshorn	8'	24. Rohrflöte	8'	37. Lieblich Gedeckt	8'	52. Salicebass	16'
6. Quintatön	8'	25. Salicional	8'	38. Aeoline	8'	53. Posaune	16'
7. Doppelgedeckt	8'	26. Trompete ³	8'	39. Voix celeste	8'	54. Quintbass	10 2/3'
8. Dolce	8'	27. Cornett	4' 4-5f.	40. Clarinette	8'	55. Violon	8'
9. Tuba mirabilis ¹	8'	28. Fugara	4'	41. Vox humana	8'	56. Cello	8'
10. Octav	4'	29. Dolce	4'	42. Prestant	4'	57. Trompete	8'
11. Flöte	4'	30. Waldflöte ⁴	2'	43. Traversflöte	4'	58. Octav	4'
12. Clarine	4' 1			44. Harmonia aethera	2 2/3' 3f.	59. Clarine	4'
13. Mixtur	2 2/3' 5f.	31. Copplung III. - II.		45. Piccolo	2'		
14. Quint ²	2 2/3'					60. Copplung I. - P.	
15. Octav	2'	32. General-Crescendo-Einschalter		46. Tremolo		61. Copplung II. - P.	
		32a Verstumung der Handregister		47. Superoctav-Copplung III. Manual		62. Copplung III. - P.	
16. Copplung II. - I.						63. Automat. Pedalregistrierung	
17. Copplung III. - I.						64. Coppel-Ausschalter	
18. Suboctav-Copplung II. - I.						64a Volles Werk	
19. Superoctav-Copplung I. Manual							

2 freie Combinationen

Feste Kombinationen: Piano, Mezzoforte, Forte, Tutti, Labialstimmen, Flötenchor, Gamba-chor, Zungenchor

Walze / Volles Werk

Schwelltritt für III. Manual

I. Manual: Mixtur-Zusammensetzung 5fach 2 2/3':

C: 2 2/3', 2', 1 3/5', 1 1/3', 1'

C^o: 4', 2 2/3', 2', 1 3/5', 1 1/3'

Gs²: 4', 2 2/3', 2 2/3', 2', 1 3/5'

II. Manual: Cornett 3 fach 4':

C: 4' 2 2/3' 1 3/5'

8' aus Rohrflöte 8', 2' aus Waldflöte 2'

III. Manual: Harmonica aethera 3 fach 2 2/3':

C: 2 2/3' 2' 1 3/5'

Kegelladen

Spieltraktur: pneumatisch

Registertraktur: pneumatisch

Stimmtonhöhe: 440 Hz (orig. 435 Hz)

[seit 2017: Setzeranlage]

¹ Hochdruckstimmen; ² Auszug aus der Mixtur /

³ Trompete harmonique 8' / ⁴ Auszug aus dem Cornett /

⁵ C-H: Principalbass 32' c - h + Quintbass 10 2/3',

ab c eigene Pfeifen

Mit freundlicher Unterstützung der Gienger Orgelmanufaktur Gebr. Link
DVLIO 2023

Einleitende Gedanken

Abb. 1: Christian Fink, *Moderato C-Dur*.

00:53

Wir befinden uns in der Evangelischen Stadtkirche in Giengen an der Brenz. Hier steht die Gebrüder Link-Orgel aus dem Jahre 1906. Das Instrument ist in allen Eigenheiten im Original erhalten. Es existieren keine Veränderungen in der Intonation und keine Veränderungen der Disposition. Neben einer Restaurierung (1977) kam 2015 eine Setzer-Anlage hinzu. Das Jahr 1906 bedeutet Spätromantik.

I. Klangliche Kostproben in sechs Bildern

01:28

Die nun folgenden klanglichen Kostproben sollen aufblättern, wie reich die Orgel bis zurück in die Renaissance-Zeit reichen könnte, sofern man es klanglich so verstehen möchte, was die Register mitteilen.

Zitat Christoph Bossert: „Ich selbst habe eine sehr lange Entdeckungsreise mit dieser Orgel verbracht und muss gleich zu Anfang darauf hinweisen: Ich habe diese Orgel erst am Schluss meines Studiums entdeckt, obwohl Stuttgart Luftlinie nur etwa 100 km von hier entfernt ist. Niemand war damals auf einer zustimmenden Seite für diese Orgel. Jeder hat gesagt: 'es ist ein bisschen dumpf, nicht interessant'. Für mich hat sich in der ersten Begegnung mit dieser Orgel eine neue Welt erschlossen, ein völlig neues Nachdenken über die Klanglichkeit bei Max Reger, dessen Musik hier ideal dargestellt werden kann. Aber eben nicht nur Regers Musik, sondern – wie ich bereits angedeutet habe – weite Zeiträume zuvor. Das ist eigentlich ein Wunder:

Ein Wunder für das Jahr 1906; ein Wunder, dass die Orgelbauer Gebrüder Link – hier am Ort in Giengen ansässig – sich solche Gedanken gemacht haben, wie ich sie versuche aufzublättern; ein Wunder an Meisterschaft von Intonation.“

Sechs verschiedene Bilder sollen den Fundus dieser Orgel demonstrieren.

Bild 1: Franz Schubert, Sonate B-Dur 1. Satz

Molto moderato

pp *ligato*

pp *tr*

pp

Abb. 2: Franz Schubert, Sonate B-Dur 1. Satz, Beginn [4:07–5:57].

Bild 2: Johann Sebastian Bach, Clavier Übung III, Præludium Es-Dur BWV 552

Für jeden Organisten ist spannend zu erfahren, wie Bachs Præludium Es-Dur aus *Clavier Übung III* auf einer Orgel klingt. Ein Hörausschnitt:

8

15



Abb. 3: Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung III*, Praeludium Es-Dur BWV 552 [6:13–6:59].

7:06

Bild 3: Aufbau Grand Jeu – François Couperin, *Messe pour les Paroisses, Offertoire sur les grands jeux*

Vollziehen wir nun den Aufbau eines *Grand Jeu* an dieser Link-Orgel nach. Er ist selbstverständlich nicht identisch mit dem an einer klassischen französischen Orgel.

Grundgerüst des Grand Jeu (Man. II): Trompete 8', abgedeckt durch Rohrflöte 8', Prestant 4'/ Fugara 4', Cornett 4-5fach 8'

Verstärkung: (Man. I) Tuba mirabilis 8', Stentor-Gambe 8', aufgefüllt durch Doppelgedeckt 8', gekoppelt

Anreicherung: (Man. III) Vox Humana 8' – abgedeckt durch Lieblich Gedeckt 8' sowie einer Echofunktion durch Cornet décomposé/Harmonia aethera 3fach 2 2/3', Prestant 4'

Trio-Abschnitt: ohne Trompete, begleitet durch Violon und Bass. Über das klassische *Grand Jeu* dieser Orgel wird später noch zu sprechen sein.



Abb. 4: François Couperin, *Messe pour les Paroisses, Offertoire sur les grands jeux* [10:51–11:41].

11:53

Bild 4a: Johann Sebastian Bach, *Triosonate Es-Dur BWV 525, 3. Satz, Teil I*



Abb. 5: Johann Sebastian Bach, Triosonate Es-Dur BWV 525, 3. Satz, Teil I [11:54–12:46].

Es kann durchaus der Eindruck entstehen, als würde man auf einer Barockorgel spielen. Da sie pneumatisch ist, gibt es immer eine kleine Verzögerung bis der Ton anspricht: Wind strömt ein bis zu einem kleinen Bälgenchen, das sich öffnet, wenn die Taste aktiviert wird; dadurch wird der Luftimpuls weitergeleitet. Das heißt, dass sich eine kleine Dosis des Anschlags sehr wohl bemerkbar macht. Zitat Christoph Bossert: „Deshalb sage ich gern über diese Orgel: Sie ist im Kern eine pneumatisierte Barock-Orgel.“

Bild 4b: Johann Sebastian Bach, Triosonate c-Moll BWV 526, 1. Satz, Anfang mit Flötenregistrierung

Abb. 6: Johann Sebastian Bach, Triosonate c-Moll BWV 526, 1. Satz, Anfang [13:42–14:34].

14:34

Bild 5: Max Reger, Symphonische Fantasie op. 57

Wir begegnen hier einem Idealstück für diese Orgel mit *Decrescendo*, *Pianissimo*, Einsatz der Walze und des Schwellers.

Herrn Gustav Beckmann zugeeignet

Symphonische Fantasie und Fuge

op. 57

Fantasie

Vivacissimo ed agitato assai e molto espressivo

(2) *schr kurz*
Org Pi

This system contains two staves of music. The upper staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The tempo/mood is indicated as 'schr kurz' (very short).

(3) **Quasi prestissimo assai**
f (1) *e sempre crescendo*
-K II III
f-K I

This system contains two staves of music. The upper staff has a very fast, dense melodic texture with many slurs. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. The tempo is 'Quasi prestissimo assai'. Dynamics include 'f' and 'e sempre crescendo'. Fingerings are indicated as '(1) -K II III' and '-K I'.

4 *più ff e sempre poco a poco crescendo*

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The tempo/mood is 'più ff e sempre poco a poco crescendo'.

(4) 11

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The tempo/mood is '(4) 11'.

5

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a slur. The tempo/mood is '5'.

(5) *ff* *sempre poco a poco crescendo*

6

(+K1) *stringendo*

Org Pl

8 *poco a poco ritardando* *Quasi adagio* *espressivo* *ppp*

p II *pp* III 8'

-K I II III *p* *pp*

(9)

ppp 8'4'

quasi f

ppp 16'

3

+8'

11

sempre ritardando

pp - 4'

pppp

Vivace assai 8'4' (III)

f e sempre poco

II 8'

Abb. 7: Max Reger, *Symphonische Fantasie* op. 57, Beginn [15:08–17:24].

Bild 6: Improvisation im Stile der Renaissance, Übergang zu Franz Schubert (s. **Bild 1** [4:07–5:57]).

Verschiedene Registrierungen:

Ausgangs-Registrierung: Stentor-Gambe 8' (*Man. I*), Trompete 8' (*Man. II*), Vox humana 8' (*Man. III*), Violon 8', Cello 8', Posaune 16' (Pedal)

Vergrößerung des Klanges: Trompete 8' wird durch die Sub-Oktavkoppel [Suboctav-Copplung II.-I.] zu einer 16'-Trompete, Posaune 16'

2. Möglichkeit: Stentor-Gambe 8' (*Man. I*, Zitat Christoph Bossert: „Sie reagiert wunderbar auf Länge und Kürze“) mit Vox humana 8' (*Man. III*) [+ Copplung III. M. z. I. M.], dazu Trompete 8' (*Man. II*), (Vox humana 8'), Traversflöte 4', Copplung III. M. z. P. (Pedal)

Vergrößerung: + Suboctav-Copplung II.-I., Posaune 16'

Dieser Klang kann immer weiter vergrößert werden:

– durch die Register Stentor-Tuba mirabilis 8', Octav 4'

– durch noch höhere Register: + Quinte 2 $\frac{2}{3}$ ' [aus Mx] + Octav 2'

Fortführung der Improvisation [23:09] und Übergang zu **Bild 1:** Franz Schubert, Sonate B-Dur [24:07] (siehe Abb. 2, S. 7).

II. Der Spieltisch



Abb. 8: Orgelsammlung Dr. Gabriel Isenberg.

Der Spieltisch kann fast mit einem Cockpit verglichen werden. Der Organist muss sich – wenn er mit einer solchen Orgel arbeitet – zuerst einen Überblick verschaffen. Er muss wissen, welche Registertableaus welchen Manualen bzw. dem Pedal zugeordnet sind. Ebenso gibt es Spielhilfen: Zum einen die sogenannten „Freien Kombinationen“, die der Organist wählen kann; das, was er gewählt hat, kann er durch weitere Knöpfe abrufen. Zum zweiten gibt es feste Kombinationen, die die Gebrüder Link folgendermaßen benannt haben: „Piano“, „Mezzo forte“, „Forte“, „Tutti“, „Flötenchor“, „Gambenchor“, „Labialstimmen“, „Zungenstimmen“. Welche Ästhetik sich mit diesem Spieltisch verbindet, ist an der Schrift und an der kleinen Goldbelegung einzelner Buchstaben zu erkennen und zeigt, wieviel Mühe für die Ornamentik aufgewendet wurde. Das Instrument diente der Firma als Vorführorgel bzw. Muster-Orgel, da sich die Werkstatt in unmittelbarer Nachbarschaft zur Kirche befand.

27:58

Zu jeder spätromantischen Orgel gehört die **Walze**. Um diese spielen zu können, ist der „General-Crescendo-Einschalter“ zu betätigen, der Klang geht dann vom *Pianissimo* aus. Hierzu folgt ein Klangbeispiel von Manual I ohne Zuschaltung weiterer Register bis zum „großen Klang“ (Zitat Christoph Bossert) und einem anschließenden *Decrescendo*. Wenn man nicht mit der Walze arbeitet, dann ist es die Aufgabe des Organisten, immer das lauteste Register herauszuhören, um ein *Decrescendo* zu realisieren. Hierzu muss immer das jeweils dominierende Register gefunden und abregistriert werden. Das *Crescendo* erfolgt dann in der umgekehrten Richtung.

Ebenso besteht die Möglichkeit, in einen bestehenden Klang – wenn die Walze auf eine bestimmte Stellung gefahren ist – weitere Register von Hand zuzuschalten. So kann man mit der Walze und ineinandergreifend mit Handregistern arbeiten. Möchte man die Handregister schnell abschalten, verwendet man das Register „Verstummung der Handregister“; dann ist nur noch die Walze aktiv. Ein Organist muss also verstehen, wie viele Funktionen ineinandergreifen.

Da leider kaum mehr eine solche Orgel zu finden ist, muss dieses Verständnis von ganz Neuem erarbeitet werden. Auch steht an keiner Hochschule ein solches Instrument zur Verfügung, was zur Folge hat, dass vor Ort gearbeitet werden muss, um sich mit diesen Gegebenheiten, wie sie vor gut 100 Jahren bestanden, sowie mit der Technik von damals vertraut machen zu können.

III. Klang-Aufbau, Einzelregister und Registermischungen

Es folgt nun die Demonstration des Klंगाufbaus dieser Orgel und ein allmähliches Hineinarbeiten in die unterschiedlichen Kategorien: Die bereits gezeigten Kombinationen „Flötenchor“, „Gambenchor“, „Zungenstimmen“ sind sehr pauschal.

31:16

Zitat Christoph Bossert: „Eine Orgel lebt vom Kern her aus den Principalen“.

Wichtige anstehende Fragen hinsichtlich des **Plenum-Aufbaus** sind:

- die Alternativen „mit Terz - ohne Terz“ oder „mit Zungen - ohne Zungen“
- innerhalb der Zungen gäbe es dann die Unterscheidung von „kraftvoll brillant“ oder „vokal singend“
- Fragen hinsichtlich des *Pianissimo* bei einer Orgel der Spätromantik
- die Schwebungen, hier die Vox coelestis [Voix céleste 8’], Register in 16’-Lage, in 8’- und in 4’-Lage gespielt
- die Pedal-Register: Welches Register können wir im *Pianissimo* als leisestes Register verwenden?

Die „Unterscheidlichen“

Besonders hervorzuheben ist die Frage nach den „Unterscheidlichen“ Registern. In einer deutsch-romantischen Orgel um 1900 sind sehr viele labiale 8’-Stimmen vorhanden. Dies beruht auf einer geschichtlichen Entwicklung in Süddeutschland und den damaligen Ländern der Habsburger Monarchie sowie den angrenzenden Territorien seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert und machte die spätere Entwicklung einer deutsch-romantischen

Orgel möglich. Zu dieser Zeit entstand der Begriff „Unterscheidliche“.

Im Folgenden geht es darum, was Christoph Bossert später die „**Drei Klangsäulen in Europa**“ nennt. Seine Unterscheidungen sind dabei:

I. Die **Principal-Organ** in Italien

II. Die **aliquoten- und zungenbetonte Orgel** in Westeuropa

III. Die **Grundstimmen-betonte Orgel** im übrigen Europa

Der Aufbau der **Principal-Organ**, ausgehend von *Man. III* (romantische Orgel):

– *Man. III*: Der Geigenprincipal 8', der sich von den Principalen der Manuale II und I unterscheidet.

– *Man. II*: Principal 8' zusammen mit *Man. III*

– *Man. I* (HW): großer Principal 8' + 4' + 2', als Farbe: Quinte 2 3'

Die **Modifizierung der Principal-Registrierung**, um das folgende Klangbeispiel einzurichten:

– Lösung suchen für *Man. II*: für die Vierfuß-Lage:

– minus Principal 8', + Fugara 4'

– Einrichten des Pedals im Verhältnis: Violon-Bass 16', Violon 8', Cello 8', Pedalkoppel

– Für das Rückpositiv: + Rohrflöte 8' anstelle von Principal 8' (*Man. II*)

The image shows three systems of musical notation for an organ concerto. The first system, labeled 'Oberwerk', consists of two staves (treble and bass clef) with a complex texture of sixteenth and thirty-second notes. The second system, labeled 'Rückpositiv', also has two staves and continues the intricate texture. The third system, also labeled 'Rückpositiv', shows a change in texture with more sustained chords and a prominent bass line. The score is in G major and 3/4 time.

Abb. 9: Johann Sebastian Bach, *Concerto für Orgel* a-Moll BWV 593 nach Antonio Vivaldi, *Concerto per 2 Violini, Archi e Cembalo* a-Moll op. III, Nr. 8 (RV 522) [37:22, 38:08–38:15].

Hinzu kommt die **Klangkrone**:

– *Man. I*: + Mixtur 5fach 2 3'

– *Man. II*: Principal 8', Fugara 4' und später Cornett [4-5f.] 8', als Zwischenschritt: Waldflöte 2'

– Zuvor **Ausloten des Fundaments**:

– minus Principal 8' + Rohrflöte 8' (*Man. II*) + Klangkrone Cornet [4-5f.] 8'

- Vergleich: *Man. I* zu *Man. II*.
- Das Adäquate in *Man. III*: Geigenprincipal 8' + Prestant 4' + Piccolo 2'
- **Klangkrone** *Man. III*: + Harmonia aethera 3fach (Streichermixtur)

Diese Registrierung ergibt einen barocken Klang. Wird sie weiter angereichert, klingt sie schon eher romantisch. Von hier aus gelangt man jederzeit entweder in die eine oder andere Stilepoche.

Die Darstellung der **Zungenstimmen**:

Zitat Christoph Bossert: „Es wäre so, als ob ich von Italien – das bis ins 19. Jahrhundert nur die Principal-Organ kennt, die sich aus dem Mittelalter weiterentwickelt hat – nach Spanien und weiter nach Frankreich und nach Holland und Norddeutschland fahren würde.“

Diese Klänge, wie wir sie von Frankreich her kennen, waren bereits Bestandteil des *Grand Jeu* (**Bild 3** [7:06]). Hinzu kommen noch weitere:

- *Man. II*: Trompete 8', die sowohl Brillanz als auch Vokalität hervorbringen kann.
- *Man. I*: Stentor-Gambe 8' in bewusst verschiedenartiger Spielweise, um einerseits die Vokalität für die Musik des 17. Jahrhunderts oder einer früheren Zeit zu zeigen. Andererseits ergibt sich durch die Harmonik und die Vollgriffigkeit ein romantischer Duktus.
- Der *Grand-Jeu*-Aufbau ist zuvor bereits erklingen (**Bild 3**), ebenso die Vox humana 8'.
- Eine **Besonderheit dieser Orgel** ist die Clarinette 8' (*Man. III*) [43:36–44:10].

Aufgrund der Tatsache, dass im 20. Jahrhundert keine romantischen Farben mehr gewünscht waren, „wurde genau wegen dieser Klänge gegen solche Orgeln Krieg geführt“ (Zitat Christoph Bossert). Das Gienger Instrument blieb davon verschont und die Orgel blieb entgegen anders lautender Pläne erhalten. Dies war seinerzeit dem französischen Organisten Jean Costa zu verdanken, der in Neresheim und in Giengen konzertierte.

Systematischer **Plenum-Aufbau** auf **Zungenbasis**:

- Pedal: Posaune 16', Trompete 8', dazu Clarine 4' und Copplung I zu Pedal – als Grundgerüst für ein **norddeutsches Pedal-Solo**

Vergrößerung des Klanges, z. B.:

- *Man. I*: + Trompete 8' + Suboctav-Copplung II.-I. (ergibt klanglich eine Trompete 16'), eventuell + Principalbass 32' / + eventuell in *Man. I* die brillant klingende Clarine 4'

Die Zungenkraft des Hauptwerks:

- Suboktav-Copplung II-I + Copplung II/I + Stentor-Gambe 8' von *Man. I*
- keine weiteren Labialregister.

Die „Unterscheidlichen“ und die Labialstimmen

- Ausgangspunkt im Hauptwerk: Quintatön 8' (mit einer deutlich hörbaren Quinte) als Identifikator der Barockzeit, angereichert mit weiteren barocken Farben: Gemshorn 8' und Doppelgedeckt 8'
- *Man. II* entsprechend: Die Rohrflöte 8' hat ihre Färbung durch Obertöne; im Unterschied zum Quintatön ist bei der Rohrflöte die Terz entscheidend. Zusammen mit der Concertflöte 8' ergibt sich ein sehr gebrochener Klang.
- *Man. III*: Die **Flötenstimmen**, die lyrische und auch ins Dunkle gehende Hohlflöte 8'. Ein geschlossener Schweller vermittelt den Übertritt in die Romantik. Das Lieblich Gedeckt 8' ist eine offene, freundliche Stimme, vergleichbar mit dem Doppelgedeckt 8' (*Man. I*) und mit der Rohrflöte 8' (*Man. II*).
- **Mischungen**: Flötencharaktere können auch miteinander vermischt werden wie bspw.: Rohrflöte 8' mit Concertflöte 8' oder aufsummiert durch Doppelgedeckt 8'.

41:24

45:06

48:20



Abb. 10: Johann Sebastian Bach, Triosonate c-Moll BWV 526, 1. Satz, Anfang mit der Registrierung: Doppelgedeckt 8' (*Man. I*); Rohrflöte 8', Concertflöte 8' (*Man. II*); Hohlflöte 8', Lieblich Gedeckt 8' (*Man. III*); Salicetbass 16' (*Pedal*); Copplung II. M. z. I. M., Copplung III. M. z. II. M. [13:42–14:34].

Die Darstellung der **Streicherstimmen**.

52:57

Schärfere Stimmen:

- *Man. I*: Stentor-Gambe 8' (prominentester Streicher)
- Entsprechend *Man. III*: Gamba 8' (Alternative: offener / geschlossener Schweller)
- *Man. II*: Viola 8'
- Gegenüberstellung dieser drei Gamben

Sanfte Streicher:

- Dolce 8', Dolce 4', die einen ganz matten Glanz erzeugen. Ebenfalls weich ist Salicional 8'.

Solche Register wurden in Süddeutschland mit Ende des 17. Jahrhunderts erfunden und allmählich in den Orgelbau integriert, aber eben nur in den damals habsburgischen Ländern und angrenzenden Territorien – keinesfalls in Norddeutschland, keinesfalls in Frankreich oder Spanien, auch nicht in Italien.

Besonderheit: Salicional 16'; hier macht sich der ganze edle Klang dieser Orgel fest.

- Die Schaltung „Gambenchor“

Nun steht die Tür weit offen für alle möglichen Arten von **Mischungen**, insbesondere wenn man sie mit dem Quintatön etwas einfärbt, z. B.:

- „Aus Gedackt [Doppelgedeckt 8'] mit Quintatön 8' entsteht eine bezaubernde Stimme in der Art einer Zungenstimme, als sei es eine Klarinette“ (Zitat Christoph Bossert)
- Quintatön 8' mit Gemshorn 8'
- Nur die Veränderung Gemshorn 8' statt Doppelgedeckt 8' ergibt eine völlig andere Atmosphäre. Es macht nun die Kunst des Organisten aus, eine Spielart für die jeweilige Klangfarbe zu finden. Die geeignetste Form dafür ist die Improvisation, um immer weiter in diesen Grundregistern Mischungen zu erzeugen.

Addition: + Viola 8' (*Man. II*) oder

- Quintatön 8' (*Man. I*) mit Viola 8' (*Man. II*)

Bereits jetzt ist deutlich wahrnehmbar, wie viele Mischungen es geben kann.

Addition: + Concertflöte 8' (*Man. II*, Zitat Christoph Bossert: „eine kleine melancholische Flöte“)

Dunkelfärbung: Salicional 16'

56:21

Exkurs zu den Achtfuß-Stimmen

Als im Barock – insbesondere auch in Thüringen, in Bachs Heimat – die neue Idee aufkam, mehrere Achtfüße zu summieren, hat es der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola die „fremde Wirkung“¹ genannt. Die Orgel-

59:24

¹ Jacob ADLUNG bezieht sich auf die Aussage Friedrich NIEDTS aus dessen 2ten Teil der Musicalische Handleitung (siehe Literaturverzeichnis): Durch das Zusammenziehen „würden die Stimmen allezeit schweben.“ Johann Friedrich AGRICOLA seinerseits bezieht sich in einem Essay auf Adlung und verwendet dort den Begriff „Fremde Wirkung“. Agricolas Essay wird zitiert bei Friedrich Wilhelm MARPURG, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. III, Berlin 1758 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 505.

bauer fürchteten, dass die vielen Achtfuß-Stimmen zu viel Wind verbrauchen würden und dadurch die Orgel störe und unruhig mache. Diese *fremde Wirkung* ist aber der neue Weg, den die Orgel in Süddeutschland und in dem Raum, in dem Bach gelebt hat, neu beschritten hat. Von hier aus kommt man nahtlos zum leisesten Register dieser Orgel, der Aeoline 8' (*Man. III*). Nimmt man hierzu auf diesem Manual III die Voix céleste 8' und die Gamba 8' oder die Voix céleste 8' und Hohlflöte 8', erschließt sich jetzt der Kosmos, der zu Max Reger führt.

Max Reger schreibt in seinen Partituren für die linke Hand meistens 8' + 4', für die rechte Hand möchte er, dass man den Schweller betätigen und auch ein Solo zeigen kann.

1:00:14

Ein Registrierbeispiel:

– Ein Vierfuß für die linke Hand² + Superoctav-Copplung Man. III, Schweller auf.

Der Vierfuß wird hier nicht durch ein einzelnes Register erzeugt, sondern durch diese Oktav-Koppel [Superoctav-Copplung Man. III] Das macht möglich, die Achtfuß-Register des III. Manuals in das II. Manual zu ziehen.

– + Copplung III. M. z. II. M.

– bspw: + Concertflöte 8' (*Man. II*), + Streicher-Salicetbass 16' (*Pedal*)

– + Copplung III/P. [Copplung III. M. z. P.]

Improvisation in einer **Reger-Registrierung** als **Aufregistrierung**: + Concertflöte 8', Rohrflöte 8', Salicional 8', Viola 8' / + Traversflöte 4', - Superoctav-Copplung III.

1:02:29–1:3

Beispiel für die **Fortsetzung dieses hellen Klanges**:

– *Crescendo*: + Traversflöte 4', Harmonia aethera 8' / - Schwebung [Voix céleste 8'] / + Fugara 4' / + Geigen-Principal 8', Lieblich Gedeckt 8' / + Clarinette 8' / + Waldflöte 2', Principal 8', Doppel-Gedeckt 8' / + Stentor-Gamba 8' / + Violon 8', Cello 8', Copplung II. M. z. P., Octav 4' / + Violon-Bass 16'

– Entsprechend *Decrescendo* [Improvisation]; Übergang zu Franz Schubert, Sonata B-Dur (Abb. 2) [1:03:43–1:05:34]. Auf diese Art und Weise wird es möglich, von Farbe zu Farbe, von Dynamik zu Dynamik, von Stil zu Stil durch diese Orgel zu wandern.

1:05:48

Über solche Orgeln wie diese zu sprechen, die in Süddeutschland seit dem Ende des 17. Jahrhunderts vom Ansatz her existieren und sich dann durch die Zeiten bis in die Spätromantik weiterentwickelt haben, heißt konsequenterweise im Blick zu behalten, welche Kategorien sich hinsichtlich der **Ansprache** der Register, der **Schattierungen** von dunkleren und helleren Farben, der **Summierung** von Farben, des **Anschlags** (Behandlung des Windes der Orgel) und schließlich der **Artikulation** ergeben.

Diese verschiedenen Parameter bilden sich in einer barocken Orgel anders ab als in einer hochromantischen oder – wie hier – in einer pneumatischen und spätromantischen. Die Pneumatik bringt zwar eine Verzögerung des Anschlagimpulses und des Klangresultats mit sich, ist aber dennoch differenzierungsfähig hinsichtlich des Anschlags. Eine Verdeutlichung dessen sollen die folgenden ausgesuchten Beispielen erkennen lassen.

Die **Ansprache** der Register – **Sprechende** Charaktere

1:07:09

² Die noch stehende Copplung II. M. z. P. wird später ausgetauscht gegen Copplung III. M. z. P.

Abb. 11: Johann Sebastian Bach, *Concerto G-Dur BWV 592* nach Johann Ernst von Sachsen-Weimar mit Gemshorn 8', Doppel-Gedeckt 8', Quintatön 8' (*Man. I*); Concertflöte 8', Rohrflöte 8' (*Man. II*); Salicetbass 16', Violon 8', Cello 8' (*Pedal*), Copplung III. M. z. I. M. [1:07:18–1:07:48].

Besonders das Quintatön 8' prägt diesen Klang. Je nach der Wahl der Tonlänge entstehen verschiedene Grade von Obertonmischungen. Das Quintatön tritt dann stärker oder schwächer hervor. Die Kunst eines Organisten besteht darin, dieses mittels Anschlag, sowie Länge und Kürze der Töne hervorzurufen.

Die **Schattierung des Klanges** entsteht durch Addition zweier weitere Register:

– + Hohlflöte 8' / + Aeoline 8' (*Man. III*) / + Copplung II. M. z. I. M.

1:08:53

Ein *Decrescendo* ergibt sich durch eine stufenweise Reduzierung der Farben:

– minus Quintatön 8' / - Gamba 8' / - Gemshorn 8', - Doppel-Gedeckt 8', - Rohrflöte 8' / - Aeoline 8' /
– Schweller zu

Der umgekehrte Weg führt dann zum *Crescendo*: + Gamba 8'

Die Kritik, so könne man kein barockes Stück registrieren, wird durch das Ohr widerlegt. Das Ohr beurteilt, wie reizvoll diese Mischungen sein können. An Achtfuß-Registern sind vorhanden:

Quintatön / Doppel-Gedeckt / Gemshorn / Rohrflöte / Concertflöte / Hohlflöte / Gamba / Aeoline

Der **Anschlag an einer pneumatischen Orgel**

1:11:15

Ein Experiment soll zeigen, ob der Anschlag an einer pneumatischen Orgel eine Rolle spielt oder nicht. Zitat Christoph Bossert: „Ich spiele mit Artikulation, wie ich mir das Thema vorstelle und anschließend neutral (ohne Artikulation). Jeder mag selbst entscheiden, ob er beim ersten Mal etwas Anderes gehört hat als beim zweiten Mal. Das führt jetzt zu den **Formen der Artikulation**: Offenes Spiel – gebundenes Spiel – die Wege dazwischen“.



Abb. 12: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier I*, Fuga C-Dur BWV 846, Soggetto; Registrierung: ?Gemshorn 8', Doppel-Gedeckt 8', Quintatön 8', Principal 8' (*Man. I*) Salicetbass 16', Violo 8', Cello 8' (*Pedal*) [1:11:41–1:12:09].

Die **Widerlegung** der landläufigen Ansicht, man könne auf einer pneumatischen Orgel nicht auch schnell spielen, wird durch folgendes Allegro veranschaulicht.



Abb. 13: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier I*, Praeludium G-Dur BWV 860, Beginn; [1:13:08–1:13:21 und 1:13:44–1:14:06] mit Gemshorn 8', Doppel-Gedeckt 8', Quintatön 8', Principal 8' (*Man. I*) Salicetbass 16', Violon 8', Cello 8' (*Pedal*).

Die klare Artikulation des Principal war deutlich zu hören. Entfernt man den Principal, erklingen noch Quintatön 8', Doppel-Gedeckt 8' und Gemshorn 8'. Mit dieser Registrierung klingt die Musik viel geheimnisvoller und es ergibt sich ein völlig anderer Charakter, obwohl die Spielweise die gleiche ist. Zitat Christoph Bossert: „Auch hier öffnet sich ein endloses Gelände und – wie ich unbedingt auch meine – ein ganz weit gespannter Diskurs, den die Orgelwelt neu führen muss.“

Der Aspekt Süddeutschland

Ein hier vielfach praktizierter, besonderer Effekt ist die Kombination von Gambe und Mixtur,³ eigentlich eine „unmögliche“ Registrierung (Klangbsp. siehe Abb. 13):

- Gamba 8' (*Man. III*) + Mixtur (*Man. I*) + Copplung III. M. z. I. M. / + Stentor-Gambe 8'
- Deutlichere Artikulation mit dem Principal 8': Registeraustausch: - Stentor-Gambe 8' / + Principal 8' (*Man. I*), noch deutlicher ohne Mixtur
- Ein anderer Effekt: Vox humana 8' (*Man. III*) + Mixtur (*Man. I*) + Copplung III. M. z. I. M.

An diesem Beispiel ist der Einfluss von Arm- oder Fingerspiel deutlich zu erkennen.

Verdeutlichung der Parameter **Anschlag – Armgewicht – Fingerspiel**:

- Länge / Kürze
- Kürze im Verlauf vermischt

³ 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.

– Nur Fingerspiel [Klangbsp.: 1:16:41]

– Mit geringer Arm-Unterstützung

Man sieht die Reaktion des vollen Armgewichtes durch dessen Auswirkung auf den Transport des Windes zum Bälghen und in die Orgel. Hier befindet sich sozusagen die „Stellschraube“ für den gesamten Klang.

Bei Vergrößerung dieses Klangvolumens verstärkt sich die Wirkung noch weiter. Das wird durch eine bewusst extreme Spielweise deutlich und zeigt sich dann anhand später oder sofort ansprechender Register (Mixture / Mixture + Stentor-Flöte / Stentor-Flöte allein).

Eine Zeitreise

Ausgangspunkt: Vox humana (*Man. III*) / Stentor-Gambe und Stentor-Flöte (*Man. I*)

– Die Kombination Stentor-Gambe 8' und Vox humana 8' führt klanglich in die Renaissance-Zeit.

– Die Kombination Stentor-Flöte 8' und Vox humana 8' führt klanglich zu Cèsar Franck.

1:18:37



Abb. 14: Cèsar Franck, *Trois Chorals pour Grand Orgue*, Choral E-Dur, Beginn [1:19:39–1:19:54].

Zitat Christoph Bossert: „Der Austausch einer einzigen Farbe gegen eine andere Farbe ist der Unterschied von vier Jahrhunderten.“ An dieser Stelle sei noch eine Ergänzung zum bereits erklungenen *Grand Jeu* dieser Orgel angefügt. Addiert man noch die Clarine 4' dazu, wird der Glanz noch verstärkt.

Das Phänomen der Klanglichkeit dieser Orgel hängt mit der 30 km entfernt stehenden Holzhey-Orgel der Abtei Neresheim zusammen und „dass die Gebrüder Link hier eine Hommage an Holzhey gebaut haben“ (Zitat Christoph Bossert).

Joseph **Riepp** aus Ottobeuren, der Lehrer Holzheys, ging als junger Mann nach Dijon. Er betrieb dort Weinbau und erlernte gleichzeitig den französischen Orgelbau. Er war in der Lage, den klassischen französischen Orgelstil perfekt zu bauen und entschied sich nach seiner Rückkehr nach Ottobeuren, die hier unbekannteren französischen Klänge – diesen brillanten Zungenklang – einzubringen. Daraus entstand eine **Synthese-Orgel** – eine Orgel, die außer dem Quintatön die süddeutschen *unterscheidlichen* Klangfarben integriert hatte. Sein Schüler Holzhey vollendete die Synthese dadurch, dass er z. B. in Neresheim auch das Quintatön baute, also den **süddeutschen Grundlabialstil** und den **französischen Zungenklang** miteinander verband. Ebenso integrierte er die **italienische Schwebung** – die Voce humana – als Piffaro in diese Orgel.

1:22:39

„Nun liegen zwischen der Konzeption der Orgel hier und der Fertigstellung der Holzhey-Orgel 1797 gut einhundert Jahre. Das ist keine besonders lange Zeit, es sind drei Generationen – und dann sind wir hier bei der Link-Orgel, einer Orgel-Hommage á Holzhey. Deshalb hat diese Link-Orgel diesen barocken Fundus zur Grundlage“ (Zitat Christoph Bossert).

Ein geschichtlicher Ausflug

Albert Schweitzer betonte in seiner Schrift *Deutsche und Französische Orgelbau-Kunst und Orgel-Kunst*⁴ die Unkenntnis der beiden Orgel-Kulturen von einander. Er bejahte den Weg, den die Romantik mit Cavaillé-Coll in Frankreich und mit Walcker in Deutschland eingeschlagen hatte. Man müsse nur im Blick haben, dass die Orgel

1:24:42

⁴ Albert SCHWEITZER, *Deutsche und Französische Orgelbau-Kunst und Orgel-Kunst*, Leipzig 1906, S. 2, 47 *et passim*.

hell genug sein solle, um auch Johann Sebastian Bach interpretieren zu können (**Elsässische Orgelreform**). Link nimmt mit dieser Orgel perfekt die Gedanken von Albert Schweitzer vorweg. Zitat Christoph Bossert: „Ich möchte die Gebrüder Link, was die Durchdringung der Orgelfragen um diese Zeit betrifft, intellektuell auf eine Stufe mit Albert Schweitzer stellen, von dem wir wissen, dass er ein späterer Nobelpreisträger war.“

IV. Die europäische Orgel

Christoph Bossert entwickelt in diesem Video seinen Begriff der „**drei Klangstile in Europa**“. Die Instrumente in Neresheim und Giengen an der Brenz sieht er hierfür als paradigmatische Beispiele. Verkürzt ausgedrückt sieht er in diesen Orgeln den Prototyp der „**Europäischen Orgel**“. Dazu listet er die **drei Klangstile** wie folgt auf:

1:26:29

1. Der Orgelstil der **Principal-Orgel** aus Italien – hervorgegangen aus der mittelalterlichen „Blockwerck- Orgel“
2. Die **zungen- und aliquoten-betonte Orgel**, die wir in West-Europa an der Küste entlang finden: Spanien, Frankreich, Holland, Norddeutschland.
3. Die **süddeutsche Orgel**, die den **Grundlabial-Stil** in sich integriert, also die Vermischung der einzelnen Achtfuß-Farben und natürlich die Charakterisierung jeder einzelnen dieser Farben. Entscheidend ist, dass dabei Helligkeit, Dunkelheit, Weichheit und Schärfe sowie Obertöne von Quinte oder Terz dafür die Kategorien sind.

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

Jede Orgel hat ihre Grenzen. Wo verlaufen sie bei diesem Instrument, bei diesem Orgelstil?

1:27:57

- Die Verzögerung des Anschlagimpulses und des Klangresultates durch die Pneumatik
- Die gleichstufige Stimmung
- Für sinfonische Musik steht keine Oboe zur Verfügung, sondern die Clarinette 8'
- Manual II hat kein Cromorne, sondern die Trompete 8'

Zitat Christoph Bossert: „Das sind – so meine ich – Kleinigkeiten, Feinheiten, mit denen der Organist auch zurecht kommen kann, aber das sind die Grenzen. Deshalb – entlang dieser Grenzen, fragt man sich: Was ist stilistisch angemessen, was nicht? Es zeigt sich jetzt deutlich, dass eine solche Orgel einen Diskurs auslöst, einen Diskurs verdient hat und ihn dringend braucht – also die Verständigung darüber, wo Grenzen verlaufen und wie man mit diesen Grenzen umgeht. Sicherlich hat niemand großen Anlass, sich das 17. Jahrhundert hier an dieser Orgel vorzustellen. Dennoch soll dieser Diskurs zunächst mit der Frage eröffnet werden, ob diese Orgel, trotz gleichstufiger Stimmung und trotz Pneumatik, das 17. Jh. abbilden kann.“

Das erste Beispiel ist *Variatio 14* aus den Vater-Unser-Variationen von Johann Ulrich Steigleder, zunächst mit Mixtur, später ohne Mixtur.

Choral im Bass

Abb. 15: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch – Das Vatter unser* (1627), Variatio 14 [1:30:18–1:31:54].

Das zweite Beispiel will ausloten, ob es wohl auf dieser Orgel auch möglich ist, norddeutschen Barock, wie ihn Schnitger gebaut hat, zu formulieren: Ein Praeambulum von Heinrich Scheidemann:

Abb. 16: Heinrich Scheidemann, *Praeambulum in G*, Beginn [1:32:13–1:33:00].

Ein nächstes Beispiel: die **spätbarocke Epoche** zur Zeit Johann Sebastian Bachs. *Das Wohltemperirte Clavier* ist nicht gerade gewöhnlich, wenn man es auf die Orgel bringt; dennoch gab es im 19. Jahrhundert einige Bearbeiter dieser Stücke für Orgel. Zitat Christoph Bossert: „Ich glaube, dass die süddeutschen Klangfarben ideal zur Darstellung eben auch des *Wohltemperirten Clavier* von Bach Teil I wie Teil II geeignet sind. Ich habe das cis-moll-Praeludium ausgewählt, um zunächst Quintatön 8' zu demonstrieren. Hier fällt natürlich jede Reibung, die die Stimmung an einer historischen Barock-Orgel verursachen würde, weg.“

1:33:04



Abb. 17: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* Teil II, Praeludium cis-Moll [1:33:54 ff.–1:36:22].

Zitat Christoph Bossert: „Im Vergleich dazu:

- Gamba 8’ des III. Manuals: Man spürt ein bisschen den Charme der Holzbläser, z. B. Oboe d’amore.
- Verstärkung: Quintatön 8’ (*Man. I*) und Gamba 8’ (*Man. III*) / + Flöte 4’ (*Man. I*), die sehr zart ist und genau in die Möglichkeit eingepasst ist, das III. Manual und die leisen Farbstimmen des I. Manuals zu kombinieren.

Ein ganz anderer Charakter eröffnet sich, wenn wir noch einmal in die Fragen der Triosonaten hineingehen. Wie hell, wie barock hell – sagen wir à la Gottfried Silbermann – kann diese Orgel klingen?“



Abb. 18: Johann Sebastian Bach, *Triosonate für Orgel* C-Dur BWV 529, Satz 1 *Allegro* [1:36:51–1:37:29].

Es stellt sich nun die Frage nach dem **Plenum** einer solchen Orgel für die **Zeit von Johann Sebastian Bach** und für Bach selbst: Diese Link-Orgel hat keine Mixtur ohne Terz. Dies ist zwar eine Grenze dieser Orgel, aber für das Praeludium G-Dur BWV 541 ist das sehr passend.

1:37:30

Abb. 19: Johann Sebastian Bach, *Praeludium für Orgel G-Dur* BWV 541 (1) [1:38:11–1:38:20] ohne Stentor-Gambe; (2) [1:38:44–1:39:28] mit Stentor-Gambe; (3) [1:39:36–1:40:01] im Wechsel; (4) [1:40:32–1:43:46] *in toto*].

Zu den Principal-Registern kommt hinzu: + Quintatön 8' / kein großer Principal (*Man. I*)

Fundament: Quintatön 8', Gemshorn 8' (*Man. I*); Principal 8' (*Man. II*); Geigen-Principal 8' (*Man. III*)

– Ungewöhnlich, aber reizvoll: Vox humana 8' und Prestant 4' (*Man. III*)

Die **Zeit des Rokoko**, also die Zeit von Wolfgang Amadeus Mozart, entspricht der Zeit der Erbauung der Holzhey-Orgel 1797 von Neresheim. Neresheim ist offensichtliches Vorbild für die Orgel in Giengen. 1:43:47

Ein Beispiel dafür ist der langsame Einleitungsteil der f-Moll-Fantasie KV 594 mit Concertflöte 8', die mit ihrer gebrochenen Klangfarbe sehr beeindruckend für dieses Stück ist.

Adagio

Abb. 20: Wolfgang Amadeus Mozart: *Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr [sic]* f-Moll KV 594, Einleitungsteil *Adagio* [1:44:27–1:46:02].

The image shows a musical score for the introduction of 'Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr [sic]' by Wolfgang Amadeus Mozart. It is in f-Moll (F minor) and marked 'Allegro'. The score is divided into three systems, each with four staves. The first system starts at measure 40 and ends at measure 46. The second system starts at measure 47 and ends at measure 51. The third system starts at measure 52 and ends at measure 55. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several trills (tr) and slurs. The texture is dense and characteristic of the Classical period.

Abb. 21: Wolfgang Amadeus Mozart: *Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr [sic]* f-Moll KV 594, *Allegro* [1:46:06–1:46:55].

Die Epoche der **Romantik** schließt sich hier nahtlos an. Die nächsten beiden Beispiele sollen zwei deutlich kontrastierende, aber dennoch verwandte Elemente einander gegenüberstellen: (1) Christian Fink, (2) César Franck.

1:46:57

Christian Fink, ein süddeutscher Komponist, studierte etwa 1850 am Leipziger Konservatorium – kurz nach dessen Gründung durch Mendelssohn. Fink wirkte 50 Jahre in Esslingen am Neckar.

The image shows a musical score for the 'Allegro' section of 'Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr [sic]' by Wolfgang Amadeus Mozart. It is in f-Moll (F minor) and marked 'Moderato'. The score is in 3/4 time and consists of two systems, each with two staves. The first system starts at measure 13 and ends at measure 16. The second system starts at measure 17 and ends at measure 18. The music features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic upper voice in the right hand. The texture is less dense than the introduction, with a focus on harmonic support and melodic development.

Abb. 22: Christian Fink, *Moderato C-Dur* mit Klarinette (*Man. III*), Rohrflöte 8' (*Man. II*); Salicettbass 16' (*Pedal*) [1:47:59–1:49:17].

César Franck:



Abb. 23: César Franck, *Choral E-Dur*, Beginn mit Stentor-Flöte 8', Gemshorn 8', Doppel-Gedeckt 8' (*Man. I*); Principal 8', Viola 8' (*Man. II*); Hohlflöte 8', Gamba 8', Traversflöte 4', Clarinette 8' (*Man. III*); Subbass 16', Salicettbass 16' (*Pedal*) [1:49:18–1:51:06].

1:51:08

Max Reger

Zitat Christoph Bossert: „Wir kommen zum Eigentlichen an dieser Orgel. Aber was ist das Eigentliche und was ist es nicht? Wie weit haben die Gebrüder Link nachvollzogen, dass ein junger Komponist aus der Oberpfalz namens Max Reger jetzt in Deutschland immer aktiver wird? Welche Reger-Orgel liegt hier in Giengen vor, obgleich sie zugleich eine Renaissance-, eine Barock-, eine Rokoko- und eine romantische Orgel sein kann?

Eine der wichtigsten Fragen bei Reger ist das *Pianissimo* und die Schwellbarkeit beider Stimmen (linke Hand: 8', 4', rechte Hand 8'). Ich muss deutlich ausdrücken, dass die meisten heute gebauten Orgeln an diesem Punkt versagen. Da an dieser Orgel nur ein Schweller vorhanden ist, muss der Organist das Problem lösen. Das ist ein nächster, sehr wichtiger Punkt für unseren Diskurs.“

Registrier-Beispiel zur Problemlösung:

- Ausgangspunkt: ohne Superoctav-Copplung III. Man.: Hohlflöte 8', Äoline 8' (Man. III)
- mit Superoctav-Copplung III. Man.: Hohlflöte 8', Copplung III. M. z. I. M. (Reger möchte, dass die linke Hand hell klingt), leise schwellbar
- Schwellungswirkung deutlicher durch Addition weiterer Register: + Salicional 8' (re. H.), + Flöte 4' (lk. H.); im weiteren Verlauf: + Dolce 8', Traversflöte 4', Gemshorn 8' / - Dolce 8', Traversflöte 4', Gemshorn 8'



Abb. 24: Max Reger, *Pastorale* F-Dur aus op. 59, Beginn [1:52:49, 1:54:00–1:54:54].

Die Addition und Reduktion passender Register bedeutet einen großen Arbeitsaufwand, der aber notwendig ist, um Regers Musik wiederzugeben. Zitat Christoph Bossert: „Die Orgel muss auch so kunstvoll gebaut sein, dass dies bruchlos geschehen kann. Hier hat der moderne Orgelbau eine Bringschuld, da der wichtigste Komponist nach Johann Sebastian Bach in Deutschland – Max Reger – auf den meisten heute bestehenden Orgeln nicht stilgerecht dargestellt werden kann.“

Das **Register-Crescendo** mit **Walze**.

Ist keine Walze vorhanden, muss bspw. zu Beginn der Fantasie d-Moll, op. 135 b von Max Reger ab der Anweisung *Crescendo* bei jeder Achtelnote, aber mindestens bei jedem Viertel, ein Register dazu geschaltet werden. Ausgangsposition: Bourdon 16', Traversflöte 4', General-Crescendo-Einschalter (Aktivierung der Walze); bei einem Wechsel auf Man. I kommen Handregister hinzu. Die Aktivierung der Kombination ermöglicht ab T. 5 einen sofortigen Übergang ins *Piano*. Bereits auf engstem Raum weniger Takte findet die ganze Komprimiertheit technischer Abläufe dieser spätromantischen Orgel statt.

1:56:33

Fantasie und Fuge d-moll

Fantasie

Quasi vivace

III *ppp* 16' 4' 2'

crescendo

p crescendo

sempre ritardando

ff *I* *più ff* *fff*

5 *adagio*

II *p* III *pp* *più pp*

pp *più pp*

M. R. 18

Abb. 25: Max Reger, *Fantasie* d-moll op. 135 b, Beginn [1:58:03–1:58:55].

Zum Abschluss dieser Fragestellungen hinsichtlich der Darstellung von Max Regers Werk an dieser Orgel:
 Max Reger, 2. Sonate d-moll op. 60, ein Teil vom Anfang des 1. Satzes.

1:59:10

Zitat Christoph Bossert: „Ohne zwei Assistenten möchte ich hier keinen Reger spielen, wiewohl die Orgel jetzt eine moderne Setzeranlage hinzubekommen hat. Ich bin auch der Meinung, dass zur Darstellung der Reger’schen Musik viele technische Aktionen notwendig sind. Als Spieler sehe ich mich nicht im Stande, die Handregister zusätzlich zu betätigen. Ich meine, dass man sich die Interpretation von Regers Musik an einer solchen Orgel durchaus im Trio vorstellen kann, vielleicht sogar vorstellen muss. Zwei Registranten auf beiden Seiten und ich als Spieler. Es ist für mich ganz offensichtlich, dass Reger diese Entscheidungen an die Organisten und deren Praxis, deren Gewohnheiten und Vorlieben abgetreten hat. Er hat sich darauf konzentriert, sein kompositorisches Werk so klar wie möglich niederzulegen, vor allem im Sinne einer

orchestralen Sprache. Die Orgel soll jetzt wirklich so glaubhaft, so gut, sagen wir durchaus so perfekt wie möglich ein Sinfonieorchester abbilden.“

Zweite Sonate
d-moll

op. 60

Improvisation

Allegro con brio (ma non troppo vivace)

ff *più ff e sempre crescendo*

ff *più ff e sempre crescendo*

un poco ritardando *ff*

a tempo *sempre crescendo*

(I) *(II)* *e crescendo*

13

I *più f e sempre poco a poco crescendo*

più f e sempre poco a poco crescendo

15

17

ff *mezzo legato*

19

legato *sempre ff e crescendo*

sempre ff e crescendo

21

ff

ff

M. R. 16

Abb. 26: Max Reger, *Zweite Sonate* op. 60, 1. Satz, Beginn [2:00:58–2:03:07].

Max Reger, *Symphonische Phantasie* op. 57, Beginn [2:03:08–2:05:22] (Siehe Klangbsp. 7, S. 13)

2:03:08

Zitat Christoph Bossert: „Noch immer sind nicht alle Ebenen der Link-Orgel in Giengen ausgeleuchtet. Welche könnte noch fehlen? Ein gesamtes 20. Jahrhundert folgt auf 1906. In welche Zukunft hinein hat sich diese Orgel entfaltet? 20 Jahre später, ab 1925, hält die sogenannte 'Deutsche Orgelbewegung' von Hamburg aus Einzug in die deutsche Orgelwelt: Ein beispielloser Kreuzzug gegen die romantische Orgel beginnt. Manche dieser Orgeln wurden im Krieg zerstört; aber etliche Orgeln, wie – unweit von hier – die große Walcker-Orgel mit 100 Registern im Ulmer Münster wurde noch 1970 vernichtet. Aber diese Walcker-Orgel war das Bindeglied zu Cavallé-Coll und zu Frankreich – St. Sulpice. Cavallé-Coll war voller Bewunderung, weil er Walcker in Ulm besucht hat. Er hat ihm zu diesem Orgelwerk gratuliert und beschlossen, Walcker dadurch ein Denkmal zu setzen, dass er die Orgel in St. Sulpice exakt auch wieder mit 100 Stimmen [Registern] ausgestattet hat. Aber diese Orgel hier in Giengen hat diesen Feldzug überlebt. Im Laufe der Jahre – schon von den 1960er Jahren aus – haben sich mit Mauricio Kagel, Bengt Hambraeus, György Ligeti – völlig neue Klangwelten eröffnet. Also, auch solche Dinge sind dann Musik.“ [Klangbsp.: moderne zeitgenössische Improvisation].

VI. Orgel als Geschichtetes / Dynamische Orgel

2:12:09

Zitat Christoph Bossert: „’Orgel als Geschichtetes’ – ’dynamische Orgel’“. Das sind für mich die beiden wesentlichen Begriffe, um über das Phänomen Orgel zu sprechen.⁵

Was meine ich mit dem Begriff – *Orgel als Geschichtetes*?

Kein Instrument hat eine so komplexe Geschichte wie die Orgel, und kein Instrument kann diese Geschichte – wenn sie so gebaut ist, wie in Giengen – in einem einzigen Instrument tatsächlich beherbergen. Wir haben gesehen: Tausche ich das Register Gemshorn gegen Vox humana, wird aus der Mischung, die gerade noch zu hören war, eine völlig andere Farbe; schon beginnt die Reise durch das Instrument, eine Reise durch die Zeit in die Renaissance zurück, in die Zeit von Bach, in die Zeit von Reger, zurück zu Heinrich Scheidemann und Steigleder – und wo auch immer hin. Auch die zeitgenössische Musik hat hier ihren Ort, und zwar in spektakulärer Weise. Das meine ich mit dem Begriff *Orgel als Geschichtetes*. Selbstverständlich muss es immer um die Frage gehen: Wie kann man eine Starre, die mit dem Instrument Orgel – wie bspw. auch mit dem Instrument Klavier als perkussivem Phänomen –, wie kann man mit den Parametern, die vorgegeben sind, so umgehen, dass ich die Starre vergessen kann? Das war das Anliegen aller guten Orgelbauer, das war das Anliegen aller Komponisten, in diese Richtung zu arbeiten und darum muss es auch in Zukunft gehen: Es muss um einen Diskurs gehen, ohne Scheuklappen, in völliger Offenheit, aufgeschlossen für all die Phänomene, die bereit stehen für unsere Wahrnehmung.“

Zum Ausklang: Franz Schubert, Sonate B-Dur, 1. Satz; Klangbeispiel siehe S. 7, Abb. 2.

⁵ Christoph Bossert, *Orgel als Geschichtetes*. In: *Musik und Kirche* Bd. 67, Kassel 1997, S. 111-116.

Noch in den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts waren im süddeutschen Raum so gut wie keine spielbaren repräsentativen Orgeln der Spätromantik verfügbar. Die wenigen erhaltenen Exemplare waren entweder seit ihrer Errichtung stark verändert und noch nicht restauriert worden oder wurden, da angeblich unbrauchbar, nicht beachtet und waren in dementsprechendem Zustand. Auch die Giengener Orgel durfte sich lange Jahre hindurch keines Interesses erfreuen und war sogar zum Abbruch vorgesehen. Es ist wohl dem Organisten Jean Costa zu verdanken, dass man nach einem gelungenen Orgelkonzert 1974 doch noch von den angedachten gravierenden Eingriffen abrückte. Wer könnte dieses Instrument heute – wäre es tatsächlich beseitigt worden – in seinen besonderen Qualitäten rühmen?

Viele Orgeln solcher Qualität standen in Württemberg und auch in anderen Gebieten – viele davon wurden aufgegeben. Somit wurde gerade Württemberg um das Bedeutendste gebracht, was es je in seiner Orgelgeschichte besaß: die Zeugnisse seines bis Anfang des 20. Jahrhunderts national, international und weltweit höchst beachteten Orgelbaus. Der Giengener Link-Organismus kann man Vergleichbares fast nur noch außerhalb Württembergs an die Seite stellen: etwa die Instrumente von Walcker in Riga, Wien, Straßburg (Garnisonskirche), Boston (heute Methuen/Massachusetts, Music Hall). Die ebenfalls hervorragende, vollkommen erhaltene Weigle-Organismus der Marienkirche Reutlingen mit 60 Stimmen wurde noch 1985 durch einen Neubau ersetzt. Auf die Schönheit ihrer Klangfarben kann wenigstens anhand einzelner Register geschlossen werden, die in die Konzertsaalorgel der Musikhochschule Trossingen übernommen wurden.

Ich werde die erste Begegnung mit der Giengener Link-Organismus Mitte der 1980er-Jahre nicht vergessen. Sie hat den bis dahin gehegten Verdacht zur Gewissheit werden lassen: In entscheidenden Punkten hatte die Organismusbewegung unrecht. Und: Angesichts des Klangwunders der Giengener Organismus muss die gesamte Reger-Interpretation neu durchdacht und das gängigerweise verwendete Instrumentarium als hierfür unbrauchbar bezeichnet werden.

Das Instrument in der Stadtkirche Giengen ist ohne jede klangliche Veränderung erhalten. Allein der Spieltisch ist in seiner sorgfältigen Ausführung eine Augenweide. Der Klang jedes einzelnen Registers ist erlesen. Man meint, bei jeder Klangfarbe eine besondere Aura des Tones zu spüren. Die Klänge mischen sich ausgezeichnet. Es erfordert ein langes Studium, um die vielen Klangkombinationen auch nur annähernd zu erproben. Die ausgeprägte Individualität der Register macht es zwar erforderlich, ihre Staffélung in Crescendo- und Decrescendoverläufen sehr genau auszuarbeiten, doch lohnt ein überwältigendes Klangerebnis diese Mühe.

Eine weitere Besonderheit dieser Organismus ist ihre unmittelbare Einbindung in die süddeutsche, von Joseph Gabler, Carl Joseph Riepp und Johann Nepomuk Holzhey bestimmte barocke Organismusbautradition. Das Grand Jeu steht dem einer Barockorganismus keinesfalls nach; zahlreiche Farbregister in 8'- und 4'-Lage folgen weitgehend älteren Vorbildern. Insofern könnte das Giengener Link-Instrument durchaus als eine »pneumatisierte Barockorganismus« verstanden werden. Dies wird bereits in der Gestaltung des Prospekts deutlich, dessen Umriss auffallend der Silhouette der Klosterkirche im nahen Neresheim gleichen, in der die berühmte Holzhey-Organismus von 1797 steht.

Darüber hinaus beobachten wir hier exemplarisch den bruchlosen Übergang von der klassischen zur romantischen Farbgebung einerseits, die bruchlose Steigerung des Fortissimo ins Grandioso andererseits. Romantische Farbgebung wird vor allem durch die klarinettenartigen Obertonmischungen aus Flöten und Streichern sowie die Eigenart der Principalintonation hervorgerufen. Die Steigerung ins Grandioso ermöglichen drei Stentorregister mit besonders hohem Winddruck: Flöte, Gambe und Tuba mirabilis. Durch sie kann der Klang beliebig verdickt oder verschärft, strahlend oder gleißend gemacht werden.

Das Außergewöhnliche an dieser Organismus ist daher die Verwirklichung eines Gedankens, den ich gerne »Organismus als Geschichtetes« nenne.

Christoph Bossert

Abb. 27: Christoph Bossert zur Link-Organismus. In: *150 Jahre Organismusbau Giengen (1851-2001)*, hrsg. von Christoph Naacke (Verlag: Freiburger Musikforum) Giengen/Brenz 2001, Seite 164-167.

Zitierte Literatur- und Notenbeispiele

Literatur

ADLUNG, Jacob: *Musica mechanica organoedi*, Erfurt 1758, Kap. VIII., §232 S. 168–169.

AGRICOLA, Johann Friedrich, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland, mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik. Breslau verlegt Carl Gottfried Meyer. 1757.* In: Friedrich Wilhelm Marburg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1757/58 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 486–518, Zitat S. 505. (Online-Version in: Bayerische Staatsbibliothek, Münchner Digitalisierungszentrum. Permalink: <<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11044341>> [18.06.2022]).

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

NIEDT, Friedrich Erhard: *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil, Von der Variation des General-Basses, Samt einer Anweisung, Wie man aus einem schlechten General-Baß allerley Sachen als Præludia, Ciaconen, Allemanden, &c. erfinden könne. Die Zweyte Auflage, Verbessert, vermehret, mit verschiedenen Grundrichtigen Anmerckungen, und einem Anhang von mehr als 60. Orgel-Wercken versehen* durch J. Mattheson, Hamburg: Benjamin Schillers Wittve & Joh. Christoph Kißner, 1721.

SAMBER, Johann Baptist: 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.

SCHWEITZER, Albert: *Deutsche und Französische Orgelbau-Kunst und Orgel-Kunst*, Leipzig 1906.

Notenbeispiele

Abb. 7 Max Reger, *Symphonische Fantasie und Fuge d-Moll op. 57, Fantasie*.

URL: <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/2/2b/IMSLP544775-PMLP13938-Reger-organ-works-vol-1_symphonische-fantasie-fuge-op57_pp53-87.pdf>, Abruf: 19.05.2022.

Abb. 23 Max Reger, *Zwölf Stücke op. 59, Pastorale F-Dur*. URL: <<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP06019-Reger-op59-heft1.pdf>>, Abruf: 19.05.2022.

Abb. 24 Max Reger, *Fantasie d-Moll op. 135b*. URL: <<https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/ec/IMSLP464887-PMLP15843-op.135b.pdf>>, Abruf: 19.05.2022.

Abb. 25 Max Reger, *Zweite Sonate d-Moll op. 60, Improvisation*. URL: <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/d/d3/IMSLP551073-PMLP10652-reger_sonata-no2-d-minor_op60_pp36-68.pdf>, Abruf: 19.05.2022.

[Anm.: Beim Aufruf der jeweiligen Internetseite ist zu beachten, dass die auftretende Leerzeichen des Zeilenbruchs entfernt werden müssen.]

Internetquellen

Orgelsammlung Dr. Gabriel ISENBERG: Fotos Spieltisch: 20.07.2012. URL: <<https://www.orgelsammlung.de/orgelsammlung/441/>>, <<https://www.gabriel-isenberg.de/>>, letzter Abruf: 18.08.2022.

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

Kamera
Steffen Braun (Netzwerk Schnittbild)

Ton
Jürgen Rummel

Postproduktion
Thomas Bitzner-Prill (dig it! media)

Koordination
Thilo Frank

Assistenz
Erik Konietzko

Mit freundlicher Unterstützung der Evangelischen Kirchengemeinde Giengen a. d. Brenz
Besonderen Dank an Thilo Franks Sponsor

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 2021-2024

Gefördert durch die Stiftung
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre