

1703/2000

Arnstadt

Johann-Sebastian-Bach-Kirche (Neue Kirche)

Orgel-Lehrvideo

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Orgel von Johann Friedrich Wender, erbaut 1703,

in der Johann-Sebastian-Bach-Kirche (Neue Kirche) in Arnstadt

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.

©2024, Christoph Bossert

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Disposition und Anordnung der Register | 3 |
| Vorspann [1:37] | 5 |
| I Bach in Arnstadt [11:08] | 5 |
| II Die Wender-Orgel 1703 / 2000 [36:21] | 10 |
| III Der Kirchenraum [1:01:43] | 14 |
| Der Werkaufbau der Orgel [1:03:05] | 14 |
| IV Der Spieltisch und die Kangfarben [1:04:33] | 15 |
| Gespräch mit Jörg Reddin [2:25:45, nicht verschriftlicht] | |
| Schlussworte | 22 |

Noten- und Klangbeispiele

| | |
|-------------------|---|
| J. S. Bach | Sechs Suiten für Violoncello solo, <i>Praeludium G-Dur</i> BWV 1007 [Intro] |
| | Praeludium G-Dur BWV 568 [1:36] |
| | „Arnstädter Orgelchoral“ <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> BWV 722 [6:02] |
| | 36 Choräle, <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> BWV 1101 [7:48] |
| | 36 Choräle, <i>O Lamm Gottes unschuldig</i> BWV 1095 [9:37] |
| | „Arnstädter Choral“ <i>In dulci jubilo</i> BWV 729 [24:47] |
| | O Lamm Gottes unschuldig BWV 656 [34:11] |
| | Orgelbüchlein, <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> BWV 599 [1:46:18] |
| | Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, <i>Concerto G-Dur</i> BWV 592, Satz 1 [1:51:28] |
| | Triosonate G-Dur BWV 530, Satz 1 [1:52:59] |
| | Triosonate c-Moll BWV 526, Satz 1 [1:55:12] |
| | 36 Choräle, <i>Jesu, meines Lebens Leben</i> BWV 1107 [1:58:47] |
| | 36 Choräle, <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</i> BWV 1115 [2:00:48] |
| François Couperin | <i>Offertoire sur les Grands Jeux</i> [2:09:21] |
| J. S. Bach: | WK II, <i>Praeludium G-Dur</i> BWV 884 [2:13:21] |
| | Praeludium C-Dur BWV 545 [2:19:00] |
| | 36 Choräle, <i>Werde munter mein Gemüte</i> BWV 1118 [3:02:43] |

DISPOSITION

1703

Johann Friedrich Wender, Mühlhausen / Thüringen

in der **Johann-Sebastian-Bach-Kirche** (Neue Kirche), **Arnstadt**

Die Abnahme des Instrumentes erfolgte im Juli 1703 durch den damals 18-jährigen Johann Sebastian Bach, der in der Neuen Kirche in Arnstadt seine erste Organistenstelle antrat

Disposition: (laut originalem Vertrag von Joh. Friedrich Wender 1699)

| Oberwerk II. C, D-c³ | | Brustpositiv I. C, D-c³ | | Pedal C, D-c¹, d¹ | |
|--|----|---|----|--|-----|
| Principal (1)* | 8' | Principal (1)* | 4' | Principal Bass | 8' |
| Viol di Gamb (42)* | 8' | Still gedakt (44)* | 8' | Sub Bass | 16' |
| Quinta dena (26)* | 8' | Spitzflöte | 4' | Posaunen Bass | 16' |
| Grob gedakt (46)* | 8' | Nachthorn (27)* | 4' | Cornet Bass | 2' |
| Gemshorn (39)* | 8' | Quinte (1)* | 3' | | |
| Quinta (1)* | 6' | Sesquialtera (2)* doppelt | | | |
| Octava (46)* | 4' | Mixtur (18)* 3fach | 1' | | |
| Mixtur (18)* 4fach | 2' | | | | |
| Cymbel (8)* doppelt | 1' | | | | |
| Trompet | 8' | | | | |

*) Anzahl historischer Pfeifen von 1703 im Register:
Insgesamt 320 originale Pfeifen von 1252 Pfeifen = 25,6 %

Coppel: Schiebekoppel I/II, Pedal Coppel: OW/P,
Kananltremulant auf das ganze Werk

Glocken in C (C,E,G,C),
Glocken in G (G,H,D,G)

Mechanische Ton- und Registertraktur
a1 = 465 Hz / 18 °C, Winddruck: 72 mm/Ws
Temperierung: ungleichstufig, Wender nachempfunden

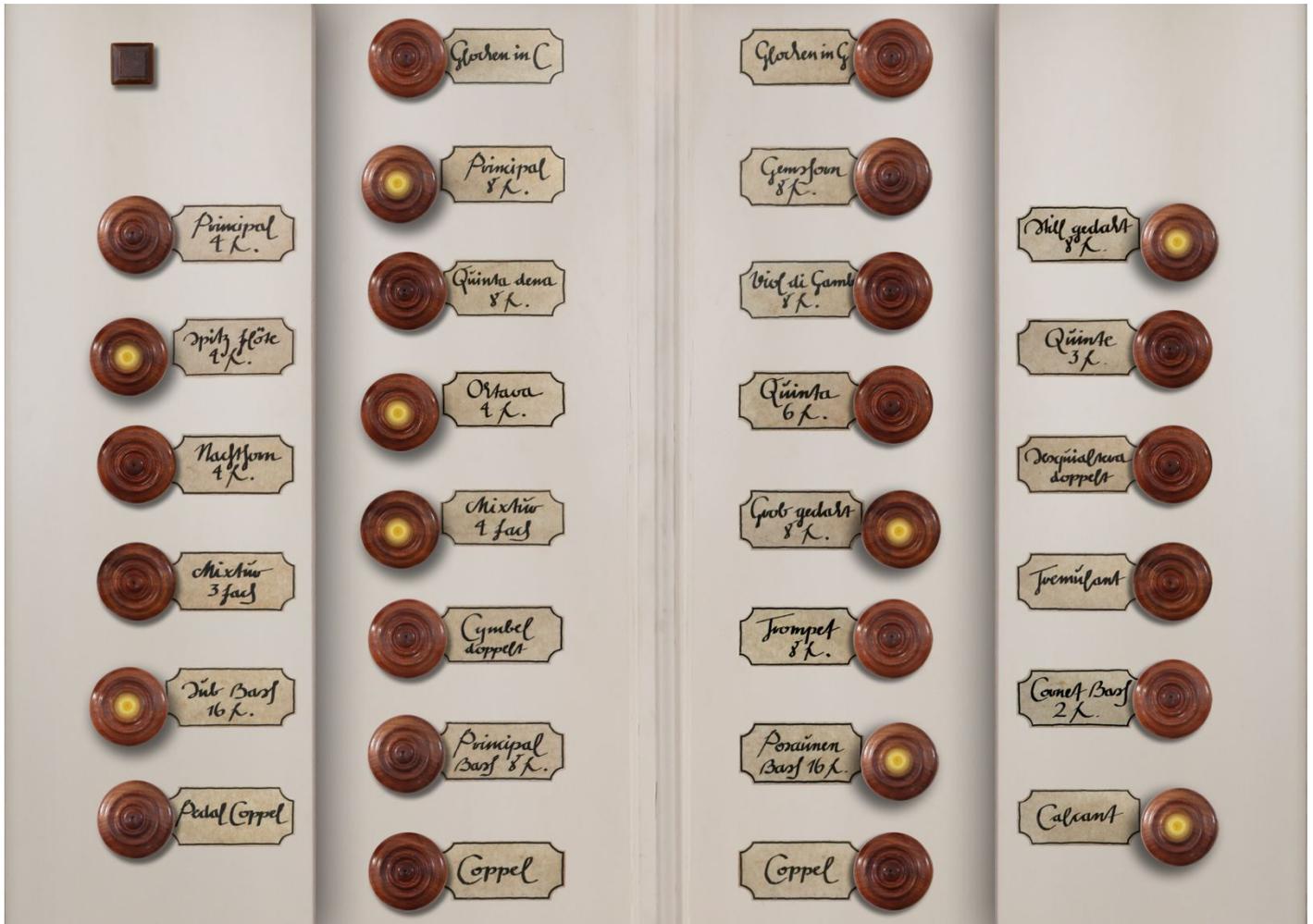
Windversorgung:
4 Keilbälgen auf dem Kirchenboden in eigener Behausung: Die mechanische Windversorgung kann
alternativ zum
elektr. Winderzeuger genutzt werden

1703, detaillierter Vertrag von 1699 vorhanden
1997 - 1999, Detailgetreue Rekonstruktion durch Orgelbau Otto Hoffmann, Ostheim/Rhön
16.01.2000 Orgelweihe

Historische Substanzen:
Prospekt, Pfeifenwerk (s.o.) von Johann Friedrich Wender, Mühlhausen, 1703

DVVLIO 2024

ANORDNUNG DER REGISTER



Intro: Sechs Suiten für Violoncello solo, *Praeludium G-Dur BWV 1007*

Vorspann [0:01:37]

J. S. Bach, *Praeludium G-Dur BWV 568*

J. S. Bach, „*Arnstädter Orgelchoral*“ *Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 722*

J. S. Bach, *Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 1101 (36 Choräle)*

J. S. Bach, *O Lamm Gottes unschuldig BWV 1095 (36 Choräle)*

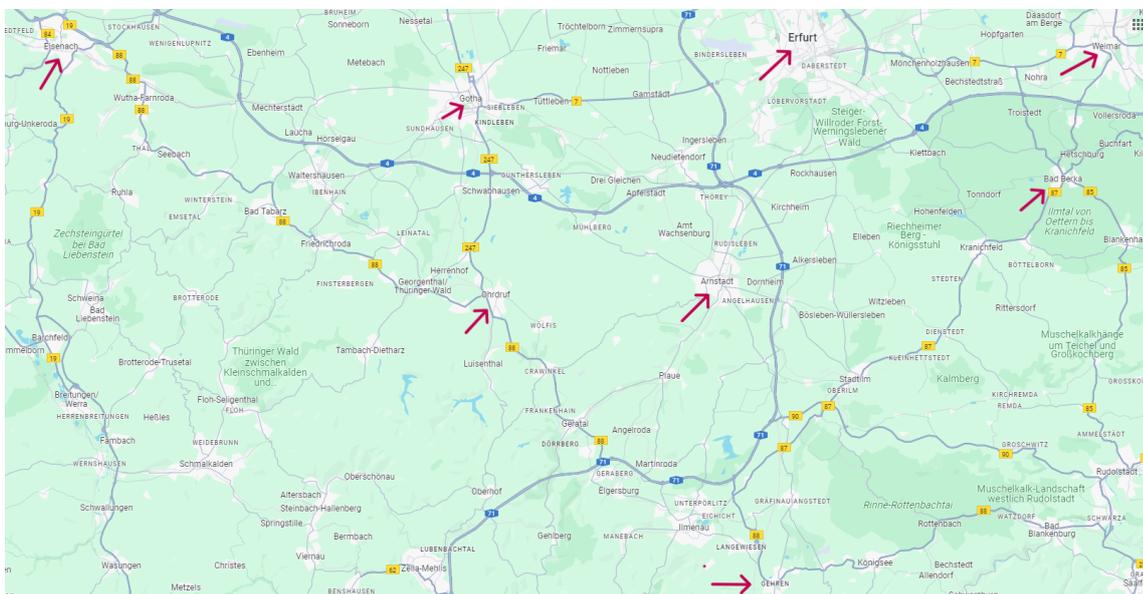
Herzlich willkommen in der Johann-Sebastian-Bach-Kirche in Arnstadt. So heißt diese Kirche seit 1935, weil sie der Arbeitsort des jungen Johann Sebastian Bach war. Mit 18 Jahren hat er hier seinen kirchenmusikalischen Dienst begonnen.



Foto: DVVLIO

Wir sind auf einer sehr geschichtsträchtigen Orgelepore. Es ist der einzige Ort, der sich noch als authentischer Arbeitsort von Johann Sebastian Bach erhalten hat.

I BACH IN ARNSTADT [0:11:08]



Arnstadt liegt in Thüringen; wenig südlich beginnt der Thüringer Wald, westlich von Arnstadt liegt Ohrdruf. Dort ist Bach bei seinem ältesten Bruder Johann Christoph aufgewachsen, nachdem er mit 10 Jahren Vollweise wurde.

Nördlich von Arnstadt liegt Erfurt, nordöstlich Weimar, nordwestlich Gotha und etwas weiter entfernt Eisenach. Dies sind alles wichtige musikalische Städte in Thüringen und Eisenach, Erfurt und Arnstadt waren einst die Zentren, in denen die weit verzweigte Bach-Familie wirkte und ansässig war.

Diese Kirche wurde wenig vor Bachs Amtszeit erbaut, auf die Architektur werde ich später noch eingehen.

Die Jahre 1703 bis 1707 sind hier J. S. Bachs Arbeitsjahre, aber die Familie selbst ist hier verwurzelt.

Insbesondere zwei Namen sind zu nennen:

In Arnstadt lernte Johann Sebastian Bach *Maria Barbara Bach*, seine Cousine zweiten Grades, kennen, die er 1707 in Dornheim heiratete.

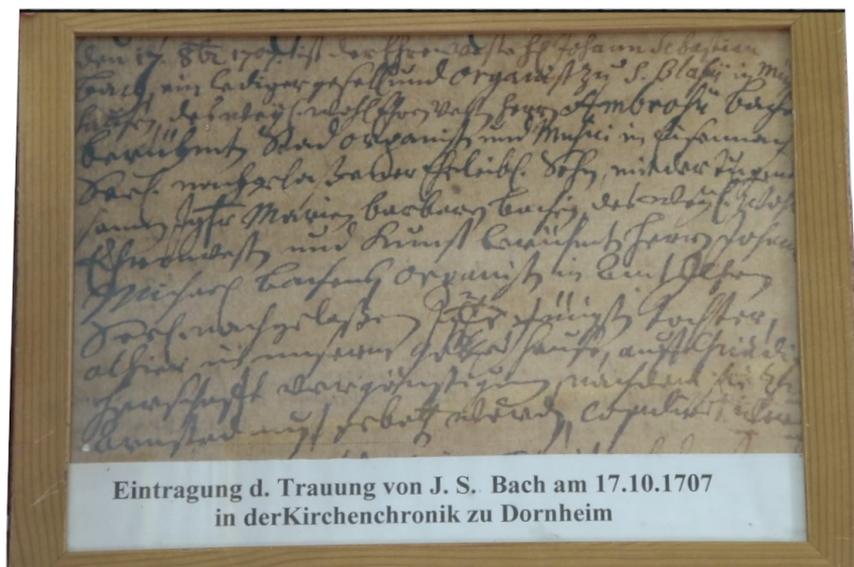


Foto: DVVLIO

Maria Barbara (1684-1720) war die Tochter des Gehrener Organisten Johann Michael Bach (1648-1694). Ihr Todesjahr fällt in die Köthener Zeit, als Bach mit der Köthener Kapelle in Karlsbad war. Er konnte weder ihr Sterben begleiten, noch an ihrem Begräbnis teilnehmen, da er erst später nach Köthen zurückkehrte.

Johann Michael Bach, der Vater von *Maria Barbara*, wirkte in Gehren. Dessen Vater Heinrich Bach (1615-1692) war der Begründer der sogenannten „Arnstädter Linie“. Johann Michael Bach starb nur zwei Jahre nach seinem Vater. Heinrich Bach wirkte hier in Arnstadt 51 Jahre in der Oberkirche. Er hatte dort eine Orgel von 1611 zur Verfügung, die von Ezechiel Groitzscher¹ (~1575 / 80 bis nach 1625) aus Eisleben erbaut worden war.

Wenn wir uns vergegenwärtigen: Dort in der Oberkirche stand eine Orgel von 1611 und als J. S. Bach hier in Arnstadt ab 1703 seine Wirkung entfaltete, gehörte selbstverständlich auch die Groitzscher-Orgel dazu.

Die Orgel in der Bach-Kirche wurde 1703 von dem Mühlhausener Orgelbauer Johann Friedrich Wender (1655-1729) erbaut. Mühlhausen war Bachs Wirkungsort, der sich seiner Arnstädter Zeit anschließt. Es ist erstaunlich, dass man den 18-jährigen Bach ausersehen hat, diese Orgel abzunehmen und ihm anschließend die Organistenstelle übertragen hat.

Es ist mir wichtig, den Namen des Wender-Schülers Johann Christian Dauphin (1682-1730) zu nennen. Er ist einer jener Orgelbauer, die zwar in Thüringen geboren sind oder dort ihre Ausbildung absolviert haben, dann jedoch wegen der großen Anzahl thüringischer Orgelbauer und angesehenster Musiker andernorts ihre

¹ Der Name Ezechiel Groitzscher existiert in diversen Schreibvarianten (Greutscher, Grütscher, Gretscher).

Wirkungsstätte finden mussten – um nicht einander die Aufträge wegzunehmen. Dauphin entschloss sich dann – man weiß nicht genau ob 1707 oder 1710 – seine Orgelwerkstatt in Kleinheubach bei Würzburg zu errichten.² Ich komme auf Dauphin daher so deutlich zu sprechen, weil er mit Sicherheit als Geselle von Wender an dieser Orgel in Arnstadt mitgewirkte. Es ist deshalb vorstellbar, dass er bei der Abnahme dieser Orgel ebenfalls anwesend war und so den jungen Johann Sebastian Bach kennenlernte sowie spielen hörte. Wir werden auf die Disposition der Dauphin-Orgel in Walldürn – nämlich der größten Orgel, die er errichtet hat – noch zu sprechen kommen.³

Eine Eigenheit dieser Arnstädter Orgel von Wender und ebenfalls des Stils von Dauphin ist die tiefe Quinte im Manual. An dieser Orgel ist es zugespitzt, weil kein 16'-Labial im Hauptwerk vorhanden ist, wohl aber die Quinte 6'. Das wirft die Frage auf, wie diese Quinte 6' gebraucht wurde, auch davon später.

In die Arnstädter Zeit fällt ebenso ein spektakuläres Ereignis, nämlich Bachs Fußreise zu Dietrich Buxtehude (1637-1707) nach Lübeck im Jahre 1705. Bach hatte sich vier Wochen Urlaub erbeten. Wenn er im November wegging, fiel er ausgerechnet in der Weihnachtszeit aus. Sein Vetter Johann Ernst übernahm die Vertretung. Wohl wird sich Bach erhofft haben, Buxtehude und seinen Umgang mit der Orgel in den Advents- und Festtagen zu erleben. Wie man den Bachbiographien entnehmen kann, dehnte Bach seinen Aufenthalt bei Buxtehude um zwei Monate länger aus, was für ihn dann zu erheblichen Schwierigkeiten geführt hat.

Bach hatte aber auch andere Schwierigkeiten, sein Spiel wurde kritisiert. Hierzu folgendes Zitat:⁴

[...] *Halthen Ihm vor daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins künfftige wan er ja einen thonum peregrinum mit einbringen wolte, selbigen auch außzuhalthen, und nicht gar zu geschwinde auf etwas anderes zu fallen, oder wie er bißher im Brauch gehabt, gar einen Tonum contrarium zu spiehlen [...].*

[... *Auch habe er erst] gar zu lang gespiellet, nachdem ihm aber vom Herrn Superint: deswegen anzeige beschehen, währe er gleich auf das andere extremum gefallen, vnd hätte es zu kurz gemacht.*

Soweit also diese kleinen und sehr wichtigen Streiflichter von Bachs Arnstädter Zeit.

Ein weiteres Streiflicht ist für mich in meiner Bachforschung sehr wichtig geworden, welches ich oft in den Orgel-Lehrvideos oder auch im ganzen Komplex „*Hermeneutik zu Bach*“ erwähne. Das, was man heute in der Musikwissenschaft „Choräle von Johann Sebastian Bach aus der Neumeistersammlung“ nennt, nenne ich aufgrund der Symmetrie dieser frühen Bachwerke „*36 Choräle*“.⁵ Ich vermute und ordne es zu, dass auf dieser Empore und an dieser Orgel die *36 Choräle* erklingen sind und dass wir hier Bachs erstes Kompendium eines Orgelzyklus vor uns haben.

Um zu illustrieren, wie der junge Bach sich wohl an dieser Orgel angehört hat, ist es mir wichtig an einem Beispiel die Rede vom „*tonum peregrinum*“ und Ähnlichem zu verdeutlichen. Eine „*Peregrinatio*“ ist eigentlich ein Verständnis von Ut-Mi-Sol und Re-Fa-La, also bspw. die peregrine Situation von G-Dur als Ut-Mi-Sol gegenüber a-Moll als Re-Fa-La. Man hat vielleicht im Sprachgebrauch auch alles das *peregrin* genannt, was in irgendeiner Weise eine Rückung und eine Unverständlichkeit verursacht hat.⁶

2 DVVLIO-Produktion: Martin Sturm und Christoph Bossert im Gespräch zu Walldürn.

3 Siehe DVVLIO, *Dispositionen: 1723-Walldürn-Wallfahrtsbasilika St. Georg*.

4 Siehe DVVLIO – *Umgang mit Quellen*.

5 Siehe dazu: *Hermeneutik zu J. S. Bach: Choräle der Neumeister-Sammlung, LV 1 bis 4; Einspielung der 36 Choräle: Ansbach, St. Gumbertus, Wiegleb 1739, Feature 2 bis 5.*

6 Siehe Glossar: *Hexachord*.

Ich deute kurz den Choral *In dulci jubilo* vom Gegenstand her an. Man kann sich die volle Orgel mit Glockenklang dazu vorstellen:

KB 1: „Arnstädter Orgelchoral“ *In dulci jubilo* BWV 729

Was haben wir jetzt bereits vor uns?

Die Melodie  ist ein *schlichtes* Entfalten einer Durgestalt.

Bach geht im ersten vollen Akkord, der als zweiter Zusammenklang steht, bereits von A-Dur in einen Sekundakkord. Diese Irritation wird weitergeführt und kommt in cis-Moll an. Dabei wird der Ton *his* wichtig und tatsächlich steht auch *gis gegen a*. Kaum haben wir noch einmal den Eindruck von A-Dur bekommen (**KB 1a**), erklingt ein *eis* und eine schmerzliche weitere Bewegung; wieder erklingt der gleiche Septakkord; es folgt die Wiederholung der ersten Choralzeile „Nun singet und seid froh“ mit einem Nonenakkord.

KB 1a 

Nun muss man sich tatsächlich fragen, wann man in dieser Zwischenspiel-Ornamentik wieder auf den Melodieton stößt.

[**KB 1a** und weitere Besprechung ab T. 17 und folgende; siehe auch **NB** oben].

In T. 18 ff. geht die Zwischenspielfiguration in den Satz über und kaum war man wieder nach A-Dur zurückgekehrt [**KB** ab T. 18 ff.], erlebt man T. 19¹ als Dominante von A-Dur, der in T. 19/20 erneut eine Figuration folgt. Kaum hat man A-Dur erreicht (T. 20/21), wird es wieder konfrontiert. Auch dieses *d* (Tenor T. 21) ist eine Konfrontation, weil nach diesem Ausflug (T. 20/21) etwas anderes zu erwarten wäre als es erklingt – ein sehr langes Zwischenspiel.

The image shows a musical score for a chorale, likely by J.S. Bach, in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into seven systems, each with a measure number at the beginning: 20, 24, 29, 33, 36, 39, and 46. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values, including many triplets. A trill (tr) is marked in measure 23. The piece concludes with a final chord in measure 46.

Es ist ein unglaubliches Toccatenwerk. In den Choralgesang mischt sich Figuration, doch die Gemeinde muss ahnen, wann sie wieder die nächste Zeile zu singen hat. Das ist z.B. im Verbund von T. 30 ff. äußerst schwer für die Gemeinde herauszuhören. Hier erfährt man nun, was die „fremden Thone“ und die *Peregrinatio* sind und was das „confundiret werden“ (T. 35 ff.) bedeutet. Als Kunstform jedoch ist es das Äußerste einer musikalischen Emphase in der Spannung mit der *Theologia crucis*.

Was wird an Weihnachten verkündet?

In einem Stall umgeben von Tieren, mitten in der Nacht mit Hunger und Durst, wird Gott in einer Holzkrippe zur Welt gebracht. Ein Empfinden des Schmerzes ist mit dieser Geburt aus vielerlei Gründen verbunden und die Krippe weist auf das Kreuz Jesu. Die Krippe verweist auf den Grund, warum Gott Mensch geworden ist. Also ist die *Theologia crucis* der Beweggrund dieser Musik und so ist dieser Akkord am Schluss der ersten Choralzeile (T. 3³) als Jesu Schrei am Kreuz zu interpretieren. Bach erwartet m. E. förmlich von seiner Gemeinde, dass sie ihm hier zu folgen fähig ist, um den Umständen des Schmerzes und der Freude gleichermaßen gerecht zu werden.

Ich sehe in einem der Zeilenzwischenspiele und im 3/2-Takt, in dem sich der Choral überliefert hat, folgende

kleine Figur:

Daran schließt sich ein ausgedehntes Zwischenspiel an, aber diese Figur könnte die Wurzel zu einem späteren Bach'schen Choralvorspiel sein:

KB 2:

So lautet der Beginn von *O Lamm Gottes unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet* aus Bachs späteren Weimarer Chorälen, die er dann in seiner späten Leipziger Zeit noch einmal überarbeitet hat. Wir nennen sie heute zuweilen die 18 Choräle mit Bachs Sterbechoral am Ende – oder eigentlich von Weimar aus gedacht – die 17 Choräle.

So könnte der Beginn für dieses in A-Dur und im 3/2-Takt stehende Choralvorspiel seine Wurzel in diesem Arnstädter Orgelchoral *In dulci júbilo* und dessen kurzem Zeilenzwischenspiel (T. 22-29), beginnend mit diesem Motiv aus T. 22 haben.

Wer weiß es? Vor allem konnte keiner der Zeitgenossen eine solche Brücke herstellen, denn diese Stücke waren ja als verfügbarer Notentext nicht erhältlich. Soweit nun der Blick auf Aspekte dieser Weimarer Zeit.

II

DIE WENDER-ORGEL 1703 / 2000 [36:21]

Diese Orgel hat eine lange Geschichte und so, wie sie sich nun präsentiert, steht sie erst seit dem Bachjahr 2000 wieder hier.

- 1703 von Wender errichtet, als Geselle wirkte Dauphin vermutlich mit.
- In den 60er und 70er Jahren des 19. Jh. fanden dann Umbauten durch den Orgelbauer Hesse statt. Er verwendete grob geschätzt etwa 400 Pfeifen aus der alten Orgel, wie sie Bach kannte. Hesse setzte die Empore ein wenig tiefer, war aber ganz offensichtlich überfordert mit der Aufgabenstellung, das Instrument in eine dreimanualige Orgel zu überführen. In diesem Zustand ging die Orgel, die man dann auch im 19. Jh. immer als Bach-Orgel auffasste, über in das 20. Jahrhundert.
- 1913 setzte dann Steinmeier das ganze Werk auf elektropneumatische Traktur, ein dreimanualiger Spieltisch war dann elektropneumatisch vorhanden und die Empore wurde nach 1938 nochmals tiefer gesetzt.
- In diesem Zustand blieb die Orgel dann über etliche Jahrzehnte, bis Gottfried Preller als der amtierende Kantor m. E. hier sein Lebenswerk vollbrachte, indem er seine ganze Amtszeit über an der Rekonstruktion der Wender-Orgel gearbeitet hatte. Hierzu musste er natürlich auch andere davon überzeugen, dass diese Rekonstruktion möglich ist. So sprach bspw. der Orgelbauer Schuke über die Disposition der Wender-Orgel, die möglicherweise auch durch die Bach-Familie und Johann Sebastian Bach beeinflusst war, von einer „völlig verfehlten Disposition“. So war es also äußerst schwierig, Geldgeber und Verantwortliche von diesem Unterfangen der Rekonstruktion zu überzeugen. Ähnliche, heftige Diskussionen gab es bspw. auch in Naumburg

anlässlich der Aufgabenstellung, die dortige Orgel in den Urzustand von Zacharias Hildebrandt (1746) zurückzuführen.

Ich lernte Gottfried Preller etwa 1990 kennen, als ich einen Meisterkurs in Dornburg an der Saale für die thüringischen Organisten gab. 1989 war die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten. Die Württembergische Landeskirche war mit der Thüringischen partnerschaftlich eng verbunden und ich war im Auftrag der Württembergischen Landeskirche hier mit einem Orgelkurs in den Dornburger Schlössern. In einem langen Spaziergang setzte mir Gottfried Preller auseinander, wie wichtig die Achtfußstimmen für das eigentliche Verständnis der Bach'schen Musik seien, um mich eben auch davon zu überzeugen, dass diese Rekonstruktion doch sehr wichtig wäre. Ich konnte ihm allerdings schnell sagen, dass er mich nicht überzeugen müsse und dass mir dieser Kontext der Grundstimmen bei Bach – das, was ich Grundstimmenplenum⁷ nenne – schon vertraut ist seit ich 13 Jahre alt war und mir das Büchlein „Die Orgeln in Amorbach“⁸ in die Hand fiel. Ich fuhr damals mit dem Fahrrad 100 Kilometer nach Amorbach, um die ‚Stumm- und Steinmeyer-Klais-Orgel‘ kennenzulernen. In diesem Büchlein war der gesamte, mainfränkische Orgelkomplex, der natürlich mit Thüringen in engster Weise verwurzelt und verbunden ist – Stichwort Dauphin – beschrieben.

Seither ist eine große Sehnsucht in mir, solche Orgeln kennenzulernen und zu kommunizieren, dass man derartige Orgeln in diesem, ihrem Dispositionstyp auch in modernen Orgeln doch unbedingt respektieren sollte.

Die Grundlage für die Rekonstruktion der Wender-Orgel waren 320 Pfeifen, die sich tatsächlich noch – trotz der Umbauten durch Hesse und Steinmeyer – erhalten haben. Insgesamt hat die Orgel 1252 Pfeifen, d. h.: 320 davon sind tatsächlich noch aus Bachs Zeit erhalten.

Kurzes Anspielen:

Still gedakt 8' (Brustwerk), 44 *erhaltene Pfeifen*

Principal 4' , 1 *erh. Pf.*

Nachthorn 4' , 27 *erh. Pf.*

Quinte 3' , 1 *erh. Pf.*

Sesquialtera doppelt (Repet. H → c°), 2 *erh. Pf.*

Ab c² stellt sich der Kombinationston ein. Quinte und Terz sind die Pfeifen, aber sie bilden den Achtfuß als ersten Teilton (Kombinationston).

Mixtur 3f. 1' , 18 *erh. Pf.*

Sie repetiert nur ein einziges Mal und das sehr schwach. Sie ist auf 1' basiert.

Principal 8' (Prospekt-Principal), 1 *erh. Pf.*

Viol di Gamb 8' , 42 *erh. Pf.*

KB: J. S. Bach, Orgelchoral *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 599 aus dem *Orgelbüchlein* mit Viol di Gamb 8'

Bach hat später noch immer wieder die besonders schönen, lieblichen Stimmen der Arnststädter Wender-Orgel sehr positiv erwähnt.

Quinta dena 8' , 26 *erh. Pf.*

Grob gedakt 8' , 46 *erh. Pf.*

Gemshorn 8' , 39 *erh. Pf.*

Offene Quinta 6' , 1 *erh. Pf.*

Sie ist so kräftig wie ein Echo-Principal. Wir werden dann später über ihren Gebrauch sprechen.

Octava 4' , 46 *erh. Pf.*

⁷ Grundstimmenplenum siehe *Glossar*

⁸ DVVLIO, *Umgang mit Quellen*.

Sie hat einen wunderschönen Vokal, der ein bisschen ins Nasale geht.

Mixtur 4f. 2' , 18 erh. Pf.

Jetzt begegnen wir der Quint-Repetition. Allein schon mit der Mixtur kann man musizieren.

Cymbel doppelt 1' , 8 erh. Pf.

Klangbeispiel Cymbel + Gambe

Zusammenfassung:

| | | |
|---|-------------|---|
| Johann Friedrich Wender | 1703 | J. S. Bach nimmt die Wender-Orgel ab |
| Johann Sebastian Bach | 1703 – 1707 | Organist in Arnstadt |
| Julius Hesse: | ab ca. 1860 | Umbau zur Dreimanualigkeit; ca. 400 Pfeifen bleiben erhalten |
| Steinmeyer: | 1913 | Orgel hinter dem Wender-Prospekt ca. 320 Pfeifen bleiben erhalten |
| Otto Hoffmann (Hoffmann und Schindler) | 1997 – 1999 | Rekonstruktion der Wender-Orgel; die Steinmeyer-Orgel kommt samt Spieltisch ohne Prospekt auf die untere Empore |
| Gottfried Preller | Januar 2000 | Wieder-Einweihung |
| Jörg Reddin | seit 2013 | Nachfolger von Gottfried Preller |

Weitere erwähnenswerte Fakten:

Im Jahr 1999 wurde diese Orgel durch Orgelbau Hoffmann aus Ostheim vor der Rhön wiedererweckt. Ich erinnere mich noch sehr genau an die Einweihung im Januar 2000. Wir waren mit einer Gruppe in der Nähe, in Erfurt, um die Organisation und Durchführung des Kongresses *Die Orgel als Europäisches Kulturgut* in Varaždin / Nordkroatien zu planen.

Meine Aufgabe war es, diesen Kongress zu organisieren und dabei 12 Länderdelegationen zusammenzustellen, die dann aus dem östlichen Europa – vom Baltikum bis Bulgarien – Länderberichte vorgetragen haben. Die Zusammensetzung einer Länderdelegation bestand aus dem Bereich Denkmalpflege, Hochschulausbildung und einem kirchlichen Vertreter – also mindestens drei Personen – die beauftragt waren, einen solchen Länderbericht auf dem Kongress in Varaždin abzugeben.

Und tatsächlich konnte dieser Kongress im Jahr 2000 durchgeführt werden. Weitere Planung galt der Frage, wie man an den Vatikan herantreten könnte, um ihn als Schirmherrn des Kongresses gewinnen zu können.⁹

Da unsere Gruppe bereits in der Nähe von Arnstadt war, konnten wir an dieser Einweihung teilnehmen. Wenig später, ab 2008, durfte ich hier mit Zustimmung von Gottfried Preller die Orgelakademie *Internationales Bachseminar Arnstadt* eine durchführen, nämlich das. Beteiligt waren die Orgelklassen aus Weimar und Würzburg.¹⁰

Wir haben das Seminar jeweils von *Christi Himmelfahrt* bis zum darauffolgenden Sonntag *Exaudi* in Anlehnung an die Weimarer Bachdekade durchgeführt, die von 1708 bis 1717 reicht. In diesem Sinn habe ich dort meine Bachforschungen und Analysen dargelegt. Gottfried Preller führte dann jeweils am Sonntagmorgen in einem Festgottesdienst in phänomenaler Weise eine Bachkantate auf und lud einen prominenten Prediger

9 *Die Orgel als europäisches Kulturgut*, Varaždin 2000 siehe DVVLIO, *Publikationen und Glossar*.

10 *Internationales Bach-Seminar Arnstadt* 2008 bis 2016: Kooperationen der Musikhochschulen Weimar und Würzburg, Leitung: Michael Kapsner und Christoph Bossert.

dazu ein. Am Samstagabend sowie am Sonntagabend fanden dann durch die Studierenden Konzerte statt. Sie orientierten sich an dem, was ich *Werkeinheiten* nenne, insbesondere die Werkeinheiten 1 bis 12.¹¹

Soweit nun die Rahmenperspektiven. Ich bin dem jetzigen Kantor Jörg Reddin sehr für alle Unterstützung dankbar. Er wird auch später noch ein Statement zu dieser Orgel geben und über seine Erfahrungen mit uns sprechen.

Mit dem Jahr 2000 ist auch verbunden, dass unterhalb dieser Empore der neue Spieltisch der Steinmeyer-Orgel steht, sie selbst ist dem Blick sozusagen entzogen, denn sie hatte auch nie einen eigenen Prospekt. Der Prospekt dieser Wender-Orgel blieb immer erhalten, wenn auch mit anderen Prospekt Pfeifen bestückt. Die Form wurde jedoch nicht angetastet, es wurde nur rechts und links angebaut, wie man aus den den Bildzeugnissen klar entnehmen kann.



Bild 24 Innenansicht der Bachkirche seit 1938 Aufnahme: Ruhe

Arnstädter Bachbuch. Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt., Arnstadt 1957.

So sehr ich mir wünschen würde, dass wir auch die eine Empore tiefer stehende Steinmeyer-Orgel würdigen könnten, konzentrieren wir uns heute auf die Wender-Orgel.

Weiterer Kontext: Die Konzertsaal-Orgel 2016/2024 der HfM Würzburg wurde von mir mit dem Brückenschlag zur Wender-Orgel in Arnstadt versehen.¹² Wir haben uns im barocken Kern dieser Orgel, in den

¹¹ Siehe Bach-Forschung Christoph Bossert: DVVLIO, *Hermeneutik zu Bach* und *Glossar: Werkeinheiten 1 bis 12*.

¹² Erbauer: Orgelwerkstätte Klais, Bonn; Konzeption: Christoph Bossert; Technische Planung: Hans Reuschel; Intonation: Andreas Saage; DVVLIO: Eine 14-teilige Filmserie als Einführung in Orgelklanganalyse, Orgelklang-

beiden Manualwerken und im Pedal klar an Wender 1703 Arnstadt orientiert.¹³ Sie sind in die viermanualige Spielanlage integriert. Bis 2023 hatten wir drei Manualwerke in Betrieb, im Februar 2024 folgte das vierte. Der barocke Kern der Würzburger Konzertsaal-Orgel hat die Arnstädter Disposition zum Vorbild.

III

DER KIRCHENRAUM [01:01:43]

Wir haben aus Bachs Perspektive gewissermaßen einen Neubau vor uns. Dieser Barocksaalbau mit seinem Tonnengewölbe wurde in den Jahren 1676-1683 auf den Fundamentresten der 1581 abgebrannten Kirche St. Bonifatius errichtet. 1935 erhielt diese Kirche zuerst den Namen *Neue Kirche*, dann wurde sie in *Johann-Sebastian-Bach-Kirche* umbenannt.

DER WERKAUFBAU DER ORGEL [01:03:05]

Wir sehen die Anlage von Pedaltürmen rechts und links, unten das Brustpositiv und darüber das Hauptwerk. Wir haben kein Rückpositiv, und es ist ein Kennzeichen der Zeit ab 1700, dass die Rückpositive immer mehr verschwinden. Man legte darauf wert, dass das ganze Orgelwerk, wie hier ganz klar ersichtlich, nach dem Prinzip *Pars major* und *Pars minor* funktioniert und nicht in einer antithetischen Situation im Raum, also nach dem Werkprinzip.



Gemeinholzer, [CC BY-SA 4.0](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnstadt_Johann-Sebastian-Bach-Kirche_Orgel_(01).jpg) via Wikimedia commons, Arnstadt_Johann-Sebastian-Bach-Kirche_Orgel_(01).

Pars major bedeutet, dass die großen, also achtfüßigen Stimmen, im Hauptwerk den Ton angeben. Die vierfüßigen Stimmen, hier drei an der Zahl, bestimmen dann den Farbcharakter des Brustpositivs, d. h.: Es bildet sich in Vierfußlage das ab, was im Hauptwerk in Achtfußlage vorhanden ist.

kultur und Registrierkunst am Beispiel der Klais-Orgel (2016) in der HfM Würzburg

¹³ Siehe DVVLIO, Publikationen: *Die Königin der Konzertsaalorgeln*.

IV DER SPIELTISCH UND DIE KANGFARBEN [1:04:33]

Im Gegensatz zu manchen anderen Barockorgeln, bei denen Principal 8' (li) der Octave 4' (re) und die Quinte (li) dem 2' (re) gegenübersteht, stehen sich hier Principal 8' (li) und Gemshorn 8' (re) gegenüber, dann die Quinta dena (li) der Viol di Gamb (re). Es folgen Octava 4' // Quinta 6',

Anordnung der Register



Sonusparadisi: <https://www.sonusparadisi.cz/media/Foto/arnstadtScreen/stops.jpg>

Die Registeranordnung ist nicht unbedingt immer von einer Seite zur anderen die direkte Korrelation – wie es an vielen anderen Orgeln der Fall ist – sondern man hat hier auf einer Seite das Korrelat, z.B. Mixtur und Cymbel gegenüber der Trompete.

Weitere Orientierung: Hauptwerk innen und Brustpositiv außen, unten – wie üblich – die Pedalregister, da sie das Fundament darstellen. Hier: Sub Bass 16' und Principal Bass 8' gegenüber Posaunen Bass 16' und Cornet Bass 2'. Oben zwei Glocken in G-Dur (re) und C-Dur (li).

Jetzt komme ich noch einmal auf das Wort aus der Werkstatt Schuke: „eine völlig verfehlte Disposition.“ Ich möchte es auf die Register Sub Bass 16' und Principal Bass 8' gegenüber Posaunen Bass 16' und Cornet Bass

2' beziehen. Hören wir diese vier Register zusammen [KB]. Es entsteht unwillkürlich ein Spaltklang. Dieser ist auszulösen durch:

+ Principal 8', + Octave 4', + Mixtur. [KB] = **Funktion I**

Zwei Klangkronen: Pedal mit Cornet 2' und Manual mit Mixtur, gekoppelt.

Der Cornet 2' wird nun quasi zur Klangkrone; ich habe Zungen 16' und 8', dann eine starke Vierfußlage mit Octave 4' und Mixtur, die gekoppelt ist, also vier Pedalregister mit Pedalkoppel und Mixturplenum des Hauptwerks. So weit diese Annäherung an eine der Funktionen, die man sich für den Cornet Bass gut vorstellen kann.

Funktion II: Cantus firmus im Diskant

Ein Beispiel, wie der junge Bach einen Diskant-Cantus-firmus komponiert:

KB: J. S. Bach, 36 Choräle, Choralvorspiel *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 1101
mit Quintatön 8' und Cornet 2'

- Zunächst erklingen die drei Unterstimmen, dann setzt als Diskantstimme der *Cantus firmus* ein
- + Cornet 2' oder
- ganz solistisch.

Das ist also die alte Manier, einen Diskant-Cantus-firmus im Sopran auszuführen.

Weitere Möglichkeiten [KBe].

Die Verwendung dieses Zweifuß-Registers im Pedal ist ein Element, zu dem ich sagen würde: *Orgel als Geschichtetes*.¹⁴

Diese Registrierung verweist zurück auf das 17. Jahrhundert und die Anwesenheit des Cornet bindet es an frühere Traditionen, wie der Sweelinck-Zeit, der Zeit von Samuel Scheidt u. a. zurück.

Wir können auch in folgender Weise zurückblicken: **KB** mit Trompet 8' und Quinta 6' (renaissancehafter Klang, den man mit den modernen Registern noch unterstreichen könnte). Es ist eine Rückschau auf die Zeit, in der das Bläserische in der Orgel imitiert und von den Instrumenten übernommen wurde, die seit der Renaissance-Zeit in ihrem Klang alle Musik beherrschen, seien es die Trompeten, die eng mensurierten Posaunen, seien es – noch aus alter Zeit – Dulciane oder Krummhörner. All das sind Instrumente, die dann im 17. Jh. in der Orgel ihr Abbild gefunden haben.¹⁵

Hier an dieser Orgel haben wir die Trompet 8' als Zungenstimme, die Posaune und den Cornet.

- Weiterführung durch den Oberton der Viol di Gamb 8' und den Quintteilton der Quinta dena 8' (zusätzliche Teiltöne) [KB].
- Unterbauung dieses Klanges durch Posaunen Bass 16' [KB]. Jetzt kann man diesen renaissancehaften Klang weiter ausbauen [KBe]:

+ Mixtur 4-fach

Im Sinne von *Pars minor* und *Pars major*:

+ Principal 4', Quinte 3' (*Pars minor*)

+ Mixtur 3-fach (Positiv)

+ Manualkoppel

Im Spiel sind nun: Trompet 8', Quinta 6', Viol di Gamb 8', Quinta dena 8', Mixtur 4f 2' // Principal 4', Quinte 3', Mixtur 3f 1' // Posaunen Bass 16'.

Das wäre sozusagen die alte Manier, mit einer solchen modern gedachten Orgel umzugehen, aber dennoch im Sinne des 17. Jh. oder sogar noch einer früheren Zeit zu bleiben.

¹⁴ Vgl. Glossar und Publikation: *Orgel als Geschichtetes*.

¹⁵ Vgl. Glossar: Consort-Registrierungen.

Diese frühe Zeit muss Bach in vielfältiger Weise im Ohr gehabt haben, denn seine ganze Familie war ja in Teilen auch Stadtpfeifer, die im Musizierstil des jeweiligen Jahrzehntes, auf diversen Instrumenten, auf den Blasinstrumenten und auf der Geige musiziert haben.

Dagegen steht die *moderne* Zeit, wie bspw. Prag, Teyn-Kirche (1673), in der der Grundlabialstil seine Geburt erlebt hat und nun immer mehr eine Selbstverständlichkeit erlangt. Jedenfalls haben wir hier diesen Unterbau von fünf labialen Achtfüßen und der Trompete als lingualem Achtfuß.

Zurück zur Aussage: „*eine völlig verfehlte Disposition*“.

Wenn ein wichtiger Orgelbauer im ausgehenden 20. Jh. der Meinung war, es sei „*eine völlig verfehlte Disposition*“, dann gibt das Anlass zum Nachfragen. Offenbar stand der Gebrauch dieser ganzen Achtfußstimmen in Deutschland im 20. Jh. nicht mehr auf der Agenda des Orgelbaus, obwohl es die gesamte Tradition in Süd- und Mitteldeutschland ausmacht. Nur so kann man sagen, es sei *eine verfehlte Disposition*.

Man würde aber auch den labialen 16' vermissen. Es gibt hier keine Quintadena 16', man ist auf die Quinta 6' verwiesen, die dann wieder nur in speziellen Kombinationen Sinn macht. Bevor ich solche Orgeln kennengelernt habe, ist mir ein Klang aus Trompet 8' und Quinta 6' nicht als ernstzunehmende Klangfarbe bewusst geworden. Aber hier ist diese Klangfarbe ernst zu nehmen und sie führt uns unmittelbar in die Erinnerung an eine frühere Zeit.

Das heißt: Die Grundlabialstimmen waren außer Gebrauch, der Gebrauch von Tiefaliquoten mit ausgespartem eigentlichem Grundton war ebenso außer Gebrauch. Der Cornet 2' in einem Pedal, in dem nur vier Stimmen insgesamt anwesend sind, überrascht in jedem Fall.

Warum hat man nicht einen weitchöhrigen Achtfuß gebaut, um das Pedal auch leise spielen zu können? Nein, man kann es allenfalls leise spielen, wenn man die Pedalkoppel benutzt und dann mit dem Grob gedakt auskommt.

Das wäre mein Versuch, diesen Satz „*eine völlig verfehlte Disposition*“ zu interpretieren, im Blick auf das, was der zweiten Hälfte des 20. Jh. zunehmend völlig außer Blick gekommen ist.

Im Sinne dessen, dass wir hier ein Orgel-Lehrvideo erstellen, möchte ich aber auch den Gedanken dieser sechs Achtfußstimmen im Hauptwerk weiter zuspitzen. Es sind nämlich insgesamt nur zehn Hauptwerksregister vorhanden, also nehmen die Achtfußstimmen darin eine sehr große Menge an Stimmen ein. Es verbleiben ja nur noch vier weitere Positionen, dann sind die zehn vorhandenen Stimmen besetzt. Ich nehme einmal an, dass das nun folgende Register (Octava 4') das Wichtigste ist. Dann würden wir eine Quinte 3' und eine Octave 2' erwarten. Weder Quinte 3' noch Octave 2' sind in diesem Hauptwerk vorhanden, stattdessen eine Quinta 6'. Quinta 6' und Octava 4' sind die 7. und 8. Position. Nur noch zwei Positionen bleiben übrig. Jetzt würde man jederzeit im Sinne einer „nicht verfehlten Disposition“ die Quinte 3' und Octave 2' erwarten, stattdessen haben wir Mixtur 4-fach und Cymbel 2-fach.

Ich fasse zusammen: Wir haben fünf labiale Achtfüße, die ganze Gruppe der klassischen Unterschiedlichen Register:

- Gambe 8', dann Quinta dena 8' als die Grundfarbe. Das Gemshorn nenne ich noch nicht, weil
- das wichtigste nächste und selbstverständlichste Register das Grob gedakt oder einfach Gedakt 8' ist.
- Und selbstverständlich – weil wir doch eine große Orgel bauen wollen – Principale 8'.

Diese vier zusammen bilden ein klassisches Ensemble aller affekthaltiger Bereiche, die es abzudecken gilt.

- Die fünfte Achtfußfarbe ist dann schon ein gewisser Luxus einer größeren Ausstattung, nämlich das konisch gebaute Gemshorn 8' als die ideale Mischfarbe, die zu allen genannten Bereichen eine Verwandtschaft hat.

– In manchen Orgeln, eher in Süddeutschland, baut man dann keine Trompete 8', hier in Mitteldeutschland hat man die Trompete 8' ganz selbstverständlich zu erwarten, weil ja in Mitteldeutschland die Einflüsse von Süden wie auch von Norden gleichermaßen relevant sind.

Das bedeutet: Die Zungenstimme, das wirklich prononciert Bläserische, muss Teil dieser Orgel sein. Vor allem die Kombination Trompete 8' und Quinte 6' ist sehr überzeugend.

Jetzt sind wir also bei diesen 6 Achtfüßen, dann ist Octave 4' und Mixtur ist zu erwarten, eine Quinte 6' ist eine Überraschung, die Cymbel 2-fach ist eine schöne, wichtige Zutat im Hauptwerk an dieser Orgel.

Jetzt kommt als Nächstes im Sinne unseres Lehr-Kompendiums die Relation **Pars major** und **Pars minor**. Insofern stelle ich jetzt jeweils die korrelierenden Register einander gegenüber [[in Klangbeispielen](#)]:

– Principal 8' vs. 4' //

– Viol di Gamb 8' vs. Spitz flöte 4' //

– Quinta dena 8' vs. Nachthorn 4'; was in Thüringen Nachthorn heißt, ist ein anderer Ausdruck für Quintadena. Bei Johann Adam Ehrlich in Bad Wimpfen ist dies das sogenannte *Floete gedeckt*.

Anmerkung: Weitere Korrelationen wären:

– Gemshorn 8' vs. Spitz flöte 4' //

– Grob gedakt 8' vs. Nachthorn 4'.

Der nächste Schritt ist die Kombination, die wir jetzt auf unserer Reise nach Thüringen vielfach in immer gleicher Weise erlebt haben.¹⁶ Deshalb möchte ich jetzt noch einmal an die Diskussion in Erfurt, St. Crucis anknüpfen und Folgendes sagen: Der Dreiklang, eine solche Orgel zu handhaben, wäre:

1. Die Funktion eines Registers,
2. der Affektgehalt eines Registers in Korrelation zu Improvisation und zu Literaturstücken,
3. die innere Bedeutung eines jeweiligen Stückes, sei es aus tonsymbolischer Hinsicht und aus der Sicht der liturgischen Ebenen etc. gesehen – auch in Korrelation zu Improvisation sowie zum Literaturspiel.

Der Dreiklang von Funktion, semantischer Aufladung des Affektes und der inneren Bedeutung (Hermeneutik), den wir in Erfurt mit Prof. Edoardo Belotti beleuchtet haben, wäre jetzt nun der Leitgedanke, um weiter mit dieser Orgel zu arbeiten. Martin Sturm hat uns in Waltershausen, Erfurt und auch in Altenburg das „leidende Gesicht“ einer Quintadena gezeigt [[in Klangbeispielen](#)].

– Quinta dena 8'

– Viol di Gamb 8', das helle Gesicht, das leuchtet; die Gambe will nicht schnell, sondern langsam gespielt werden.

– Quinta dena und Gambe

Das wäre nun im Affekt und in der Bedeutung die Mischung zwischen Helligkeit und Dunkelheit, eine Mischung, die diese Polarität dann auch für die Improvisation nahelegt. Ich beginne in Moll, um jetzt vom Moll-Genus ins Dur-Genus überzugehen.

Weiterführung [[in Klangbeispielen](#)]:

Die Funktion des Gemshorn ist, zwischen den Registerfamilien zu vermitteln, weil es

a) eine Verwandtschaft zum Principal,

b) den sanften Charakter eines flötigen Einflusses

und c) den Charakter eines Streichereinflusses hat.

Sein Affekt ist Sanftheit durch und durch. Gemshornstimmen können von den einzelnen Orgelbauern sehr unterschiedlich ausgearbeitet sein. Hier ist es die Lieblichkeit, die Sanftheit, sodass ich Bachs Praeludium Es-Dur aus WK II hier assoziiere.

KB: [J. S. Bach, Das Wohltemperirte Clavier II, Praeludium Es-Dur BWV 876](#)

¹⁶ Orgelexkursion der HfM Würzburg und Weimar durch Mitteldeutschland mit DVVLIO-Produktionen im September 2022: Waltershausen, Mechterstädt, Erfurt (St. Crucis), Dehnstedt, Altenburg, Halberstadt, Arnstadt

Ich meine auch, dass das Spiel auf der Orgel mit einem solchen Register dem Spieler automatisch einen Impuls für die Tempowahl mitgibt. Man könnte sich nicht unbedingt vorstellen, in diesem Tempo zu spielen [KB]. Ich denke, ich würde dann dem Register nicht gerecht werden. Und so ist es an der Orgel immer ein Wechselspiel in diesen Fragen der Tempowahl, der Artikulation wie auch der Eigengesetzlichkeiten an einer Orgel, sodass man m. E. über Tempo- und Artikulationsfragen nie absolut urteilen sollte, sondern immer in Relation zum jeweiligen Instrument.

Das heißt: Die Funktion ist hier die Brückenbildung zu anderen Registern, der Affekt ist süß.

Wenn wir es so in Praeludium Es-Dur aus WK II hören, dann wäre die Bedeutung mit den Worten von Christian Friedrich Daniel Schubart folgende: „**ES dur**, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias [Dreifaltigkeit] ausdrückend“.

In diesem Sinne können wir fragen, wie Bach wohl möglicherweise in diesem Es-Dur-Praeludium die *Heilige Trinitas* in Tönen tatsächlich weiter ausarbeitet.

Weiterführung [Klangbeispiele]:

Vom Gemshorn kommen wir einerseits wegen des flötigen Charakters zum Gedackt.

– Vergleich: Gemshorn 8' und Grob gedakt 8'

– Beide zusammen

Wie ich denke, eine sehr überzeugende Mischung.

Die andere Mischung führt in eine völlig andere Richtung:

– Gemshorn 8' mit Viol di Gamb 8' ist m. E. ein Echo-Principal. Ich sage auch gerne ein „delikater Principal“, denn diese Beweglichkeit und gleichzeitig Fülle, Masse, Größe eines Principal 8' in diesem Stück, in dieser Orgel, ist nicht ganz so beweglich wie Gemshorn und Gambe.

So weit also völlig verschiedene Wirkungen.

– ein anderes Beispiel: Gemshorn 8' und Grob gedakt 8' und dazu im Vergleich

– Gemshorn 8' mit Viol di Gamb 8' als Echo-Prinzipal.

Bei dieser Beweglichkeit fällt natürlich folgendes auf: Ich spiele eine Tonleiter sehr schnell [KBe].

– Gemshorn allein

Die Langsamkeit des Gemshorn sperrt sich auch gegen diese Schnelligkeit, aber noch extremer wird es bei der Gamba. Sie kann sich nicht wirklich aussingen im Gegensatz zum langsameren Tempo. Hier konnten wir den Charme der Töne erfassen [KB].

– oder noch langsamer [KB]

– oder Gamba und Quintadena. Diese Mischung aus weinendem und lachendem Auge nennt Martin Sturm gerne die „Thüringische Ur-Suppe“.

Selbstverständlich kann nun das Gemshorn hinzukommen, das zu mehr Volumen beiträgt, weil Gemshorn und Grob gedakt wieder einen flötigen, gut harmonisierenden Charakter geben.

Jetzt kann man weiterarbeiten und es sind nun vier Achtfußstimmen im Spiel. Den Ton gibt der „delikate Principal“ zusammen mit dem „weinenden Auge“ der Quinta dena und dem grundtongebenden Grob gedakt 8' an. Diese Registrierung formuliert nun eine ganz andere Spannung als diejenige mit Viol di Gamb solo.

KB: J. S. Bach, Orgelbüchlein, Choralvorspiel *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 599

Die Registrierung orientiert sich an der Spannung zwischen dem Predigtwort und der Affektlage des Gottesdienstes.

– Gemshorn 8' + Viol di Gamb 8' (delikater Principal) + Quinta dena 8' + Grob ged. 8', wenn wir mehr Spannung haben wollen,

– Viol di Gamb 8', wenn wir eine mystische, entrückte Stimmung geben wollen.

Es ist nicht möglich, Bachs Musik immer eindeutig zu definieren, man kann sie nur im Blick auf den jeweiligen Affektgehalt in eine Relation setzen.

Nun sind also vier Achtfußstimmen im Spiel. Die fünfte ist der Principal 8' und der führt nun zur *Concerto-Manier*, die 1703 noch nicht auf der Orgel eingeführt war.¹⁷ Aber ein Jahrzehnt später beschäftigt sich Bach in Weimar dann ganz intensiv mit der Frage des *Concerto Grosso* auf der Orgel.

KB: Prinz Ernst von Sachsen-Weimar / J. S. Bach, *Concerto G-Dur BWV 592, Satz 1*
mit fünf Achtfüßen im Hauptwerk (Principal 8' + Gemshorn 8' + Viol di Gamb 8' (,delikater Principal') + Quinta dena 8' + Grob ged. 8').

Ich bin sicher, dass man noch wenige Jahrzehnte früher gesagt hätte: „Eine völlig verfehlt registrierte“. Fünf Achtfüße können keine Basis für ein Bachspiel sein, aber siehe da, es ist die Basis.

Nun zur Frage des Solo: Eine nächste Zuspitzung für diesen Orgeltyp, denn weder im Hauptwerk noch im Brustpositiv ist eine Octave 2' vorhanden.

– Fünf Achtfüße im Hauptwerk
+ HW: + Spitz flöte 4', + Nachthorn 4'

Wenn es um die Helligkeit geht, wäre die Registrierung die folgende:

- + Still gedakt 8' + Quinte 3', dann ist die Quinte 3' zuständig für die Helligkeit.
- Wenn eher der liebliche Ton vorherrschen soll: - Quinte 3'
- dann kann man noch weiter experimentieren und es kommen solche Reibungen vor, wie der dritte Teilton gegen den real gegriffenen Ton. Dies erzeugt dann eine schmerzliche Note.
- nur die Spitzflöte mit dem Still gedakt, wenn man diese schmerzliche Note nicht wünscht.

Noch einmal die Gegenüberstellung:

- Fünf Achtfußstimmen im Hauptwerk
 - Brustpositiv: Still gedakt 8', Spitz flöte 4', Nachthorn 4'
- Besonderheit: Solche Musik war 1703 auf der Orgel noch nicht denkbar.

KB: J. S. Bach, *Trionsonate für Orgel in G-Dur BWV 530, Satz 1*

Hauptwerk: Fünf Achtfußstimmen

Brustpositiv: Principal 4', Spitz flöte 4', Nachthorn 4'

Der Principal 8' wird zu stark sein. Man könnte die Korrelation noch ein bisschen auf Unterschiedlichkeit anlegen.

Die Modifikation:

- Hauptwerk: Gemshorn 8' + Viol di Gamb 8' (,delik. Pr') + Grob gedakt. 8',
- Brustpositiv bleibt

Dieses **KB** ist ein Eindruck des späteren Komponierens von Bach, 25 Jahre zeitversetzt, bis er in Leipzig seine Trionsonaten für Orgel geschrieben hat. Dieser Pfad lässt sich ohne Weiteres fortsetzen. Als wir hier im *Internationalen Bachseminar* gearbeitet haben, wurden selbstverständlich auch alle sechs Trionsonaten hier aufgeführt und für alle Sonaten überzeugende Registrierungen gefunden.

Ich möchte noch auf den von mir empfundenen Flötencharakter für die Trionsonate in c-Moll zu sprechen kommen.

KB: J. S. Bach, *Trionsonate für Orgel in c-Moll BWV 526, Satz 1*

Hauptwerk: Gemshorn 8', Grob gedakt 8'

Brustwerk: Spitz flöte 4', Nachthorn 4'

In Modifikation:

- Pedal: Sub Bass 16' + HW / Ped

¹⁷ Siehe Glossar: Concerto-Manier

Die Aliquoten [Klangbeispiele]

Die Orgel hat aber auch Aliquoten, wie wir schon bei Quinta 6' gehört haben.

Weiteres Beispiel: Sesquialtera doppelt (Repet. H → c°), ein klassisches *Cantus-firmus*-Register.

Sie formuliert ab c' einen Kombinationston:

In tiefer Lage hört man zwei getrennte Töne – Taste C oder c°: Ton g und Ton e; ab etwa Taste c¹ hört man keinen Spaltklang mehr, sondern einen Kombinationston, nämlich Ton c.

Angedeutet mit Gambe und Sesquialtera. Entscheidung für diese Kombination ist die Sinnhaftigkeit

KB: J. S. Bach, 36 Choräle, Choral 22 *Jesu, meines Lebens Leben* BWV 1107

Möglichkeit der Verbindung von homophonem Charakter und Sesquialtera in eine weitere Richtung.

KB: J. S. Bach, 36 Choräle, Choral 30 *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* BWV 1115

– Dreistimmiger Satz mit zwei Diskantstimmen und einer Bassstimme im Fanfarencharakter.

– Verkehrung des Anfangsaffektes mit Eintritt des Chorals in einen schmerzlichen Charakter durch Ton *gis* als besondere Affektbetonung statt des zu erwartenden Tones *g* am Ende der ersten Choralzeile.

Registrierung:

Bassstimme: Trompet 8', Gemshorn 8' + Viol di Gamb 8' („delik. Pr“), Quinta dena 8'

Diskant: Still Gedakt 8', Quinte 3', Sesquialtera doppelt

Modifikation im Diskant: + Nachthorn 4', aussagekräftiger ohne Nachthorn 4'

Wechselspiel im folgenden Teil ohne Trompete:

Positiv: Diskant bleibt

Aufregistrierung:

Hauptwerk:

– + Trompet 8'

– + Manualkoppel, + Posaunen Bass 16'

– + Mixtur 4 f.

Ich würde sagen, dass die Farben dieser Orgel in Anwendung auf dieses Stück absolut evident, regelrecht ideal sind. Ich möchte noch einmal gegenüberstellen, was an fast keiner Orgel so anrührend gelingt: Mittelteil mit triolischem Duktus und Dialog – das plötzliche Innehalten. Es ist sehr reizvoll, dies dann auf dem anderen Manual zu hören.

Nochmals bewusst die Registrierung für diesen Teil:

– Brustpositiv führt: Still Gedakt 8', Quinte 3', Sesquialtera doppelt

– Hauptwerk („Echo“) antwortet: Gemshorn 8' + Viol di Gamb 8' („delik. Pr“), Quinta dena 8'

Aufregistrierung:

– + Manualkoppel, + Mixtur 4 f.

– + Posaunen Bass 16'

Es ist ein ideales Wechselspiel: Klänge mit Trompete vs. Klänge mit Sesquialtera.

Für einen späteren Geschmack, wie ihn Bach sicherlich noch nicht kennen konnte, wie ihn jedoch François Couperin später komponiert hat:

KB: François Couperin *Offertoire sur les Grands Jeux*

Die Korrelation zwischen den Aliquoten und der Trompet 8', auch als Brückenbildung zur französischen Orgel, ist hier jederzeit so darstellbar.

Welche Ebenen haben wir noch nicht besprochen?

Kurzes Eingehen auf die Cymbel doppelt [[Klangbeispiele](#)].

– Reizvolle Kombination: Cymbel + Viol di Gamb 8', nicht gewöhnlich aber bei Johann Baptist Samber als „typische süddeutsche Registrierung“ vorgeschlagen.¹⁸

– Cymbel alleine + schwache Quinte

– Cymbel + Viol di Gamb 8', die Assoziation einer Terzfarbe ist eine „Einbildung“. Ich halte diese Kombination für äußerst wichtig; sie hat mit der Gambe einen äußerst sanglichen, cantablen Gehalt.

[Improvisation mit Übergang zu](#)

KB: J. S. Bach: WK II, Praeludium G-Dur BWV 884 mit Cymbel + Viol di Gamb 8'

– Dialog: Cymbel + Viol di Gamb 8' vs. Spitz flöte 4' und Sesquialtera doppelt [[Improvisation](#)]

+ Manualkoppel

+ Trompet 8'

+ Still gedakt 8'

+ Posaunen Bass 16'

+ Pedalkoppel + Cornet 2'

+ Weitere Aufregistrierung

Dieses Plenum enthielt nicht: Principal 8', Quinta dena 8', Quinta 6'.

[Improvisation mit Übergang zu KB, nun mit diesen Registern: J. S. Bach: Praeludium C-Dur BWV 545](#)

Schlussworte

Jetzt haben wir hier den Abschluss einer großen Orgelreise, die mit Waltershausen im September 2022 begann und in Richtung Erfurt weiterging. Zunächst besuchten wir Mechterstädt bei Waltershausen, anschließend waren wir – ein erstes Mal – in Erfurt. Die nächste Station war die Trost-Orgel in Altenburg und wir waren auf das Gegenüber zu Waltershausen gespannt. Die Eindrücke, die wir dort empfangen haben, konnten kaum dichter gedacht werden. Am darauffolgenden Tag waren wir dann mit den Studierenden hier in Arnstadt – zunächst noch ohne Kamera – und anschließend in Dehnstedt in Reflexion der Orgelkonferenzen, die Franz Liszt dort offenbar mit seinen vertrauten Gesprächspartnern aus Weimar abgehalten hat. Zu nennen wären hier die Namen Johann Gotlob Töpfer (1791-1870) und Alexander Wilhelm Gottschalg (1827-1908).

In Dehnstedt produzierten wir mit dem ansässigen Organisten Michael von Hintzenstern ein sehr interessantes Orgel-Lehrvideo. Seine für mich noch nicht bekannten Verbindungen, die er seinerzeit in der DDR zur Neuen Musik eingebracht hat, sind verbunden mit dem Namen Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Ebenso wurden dort viele Werke von Stockhausen aufgeführt, bei denen auch er und sein Sohn Markus anwesend waren. So erfuhren wir, dass – sozusagen in der Nachfolge von Franz Liszt – immer weitere Neuerungen in dieser kleinen Kirche in Dehnstedt verhandelt wurden, dort auch bis zu den letzten Tagen der DDR lebendig blieben und auch noch bis in unsere heutige Zeit lebendig sind. Offenbar wurde dann dort im Rahmen der *Internationalen Thüringischen Orgel-Akademie* von John Cage ASLSP, Organ² gespielt. Herr von Hintzenstern erzählte sehr begeistert davon.

Von Dehnstedt fuhr unsere Gruppe noch einmal nach Erfurt, St. Crucis, und anschließend nach Halberstadt zum Cage-Projekt Organ² – ASLSP.

Die Kontraste könnten kaum größer sein und doch sind es keine Kontraste. In Halberstadt ist man unweigerlich an die Blockwerk-Orgel von 1361 verwiesen. Wir standen auf dem vermuteten Standort, über den große Diskussionen im Gange sind, ob die Orgel in der Vierung auf einer beiden Emporen stand oder möglicherweise doch auf der dritten Empore, auf der heute der große Herbst-Prospekt steht.

¹⁸ Glossar: Johann Baptist Samber

Nach diesen ganzen Erlebnissen sind wir also heute hier als Summe ganz vieler Diskurse in Arnstadt – noch einmal jetzt mit Kamera – und ich freue mich, wenn wir nun zusammen mit dem hier amtierenden Organisten Jörg Reddin ein Gespräch führen können.

Es folgt das Gespräch mit Jörg Reddin [2:25:45]

KB: J. S. Bach: *36 Choräle, Werde munter mein Gemüte* (Choral 34) BWV 1118
mit Still gedakt 8' (Brustpositiv), Viol di Gamb 8' (Hauptwerk) und Kanaltremulant

Quellenangaben

Wender-Orgel / Prospekt

Arnstädter Bachbuch. Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt, hrsg. von Karl Müller und Fritz Wiegand i. A. des Rates der Stadt in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Bachpflege im Kulturbund Arnstadt, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, Arnstadt ²1957

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Arnstadt_Johann-Sebastian-Bach-Kirche_Orgel_%2801%29.jpg

Sonus Paradisi

Anordnung der Manubrien: <https://www.sonusparadisi.cz/media/Foto/arnstadtScreen/stops.jpg>

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

Koordination
Thilo Frank

Kamera
Dr. Jürgen Schöpf

Ton
Alexander Hainz

Schnitt
Dr. Jürgen Schöpf

Verschriftlichung und Notenbeispiele
Andrea Dubrauszky

Herzlichen Dank an
Herrn Kantor Jörg Reddin

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