

## Die Singularität des süddeutschen Klangprinzips innerhalb der europäischen Klangstile nach 1670 als Wurzel der romantischen Orgel

### Vier Thesen zu Beginn

1. In den Klangstrukturen, die durch eine Orgeldisposition ihre Festlegung finden, spiegeln sich Erfahrungswirklichkeiten und Denkstrukturen ganzer Epochen wie auch von einzelnen Individuen wider.
2. In der Vielfalt dieser Möglichkeiten unterscheidet sich das Instrument Orgel von allen anderen.
3. Was Klang ist, kann nur in einer endlosen Kette von Erlebnissen erfahren werden und nur von dort aus zu Erkenntnissen über die Natur, die Wirkung und die Stimmigkeit von Klängen führen.
4. Das Disponieren der Klangfarben einer Orgel bedarf eines ähnlich ausdifferenzierten Klangbewusstseins, wie es beim Komponieren von Musik erforderlich ist

### 1. Grundstimmenkonzept oder: Die „Unterscheidlichen“

Im Konzept der Grundstimmen unterscheidet sich der durch Süddeutschland geprägte Kulturraum von allen anderen europäischen Klangstilen am deutlichsten. Territorial sind damit auch Landschaften wie Thüringen oder Teile Schlesiens, das heutige Tschechien, Österreich über Ungarn bis nach Siebenbürgen in Rumänien eingeschlossen. Es ist dies ein großer Teil Mitteleuropas und der gesamte südosteuropäische Raum bzw. die Länder der ehemaligen Österreichisch-ungarischen Monarchie und einiger daran angrenzender oder kulturell dazu in Verbindung stehender Gebiete.

Die Ausbildung des Grundstimmenkonzepts kann nach 1670 an repräsentativen Orten beobachtet werden. Damals entwarf HEINRICH MUNDT aus Köln für die große spätgotische Tynkirche in *Prag* eine zweimanualige Orgel mit gut zwei Dutzend Stimmen, davon fünf labiale Achtfuß-Register für das Hauptwerk. Zungen besitzt diese Orgel, trotz der Größe der Kirche außer Posaunenbass 8' keine weiteren. MUNDT stellte diese Orgel 1673 fertig.<sup>1</sup>

S. 36

<sup>1</sup> HANS-WOLFGANG THEOBALD, *Zur Restaurierung der Johann-Heinrich-Mundt-Orgel in der Theynkirche zu Prag*, Philipp Klais (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der

## Prag, Tynkirche

HEINRICH MUNDT, Köln, 1671–73

HAUPTWERK · C – c <sup>3</sup> /45		RÜCKPOSITIV · C – c <sup>3</sup> /45	PEDAL · C – a°/18		
Bourdon Flauta	16'	Copula major	8'	Subbas offen	16'
Principal	8'	Flauto amabilis	8'	Subbas gedeckt	16'
Quintatön	8'	Principal	4'	Octavbass	8'
Salicional	8'	Octava	2'	Quintbass	6'
Copula maior	8'	Quinta	1 1/2'	Superoctava	4'
Flauto dulcis	8'	Quintadecima	1'	Mixtura 2–4fach	2'
Copula minor	4'	Rauschquint 2fach 2/3'		Posaubass	8'
Octava	4'	Mixtura 3fach	1/2'		
Quinta maior	3'				
Superoctava	2'				
Quinta minor	1 1/2'				
Sedecima	1'				
Mixtura 6fach	1'				
Cembalo 4fach	1/2' C–H 3fach			2 Cimbelssterne	

Bereits 1672 erbaute JOHANNES VEST im siebenbürgischen *Hermannstadt* eine dreimanualige Orgel, deren Hauptwerk ebenfalls fünf Achtfuß-Stimmen aufwies. Von dieser Orgel ist nur noch der Prospekt erhalten.

Zu dieser Zeit waren JOHANN PACHELBEL, GEORG MUFFAT und ARCANGELO CORELLI, alle Jahrgang 1653, noch keine zwanzig Jahre alt.

1685–1693 realisierte JOST SCHLEICH für die Abteikirche in *Amorbach* eine zweimanualige Orgel mit 32 Stimmen, davon entfielen nicht weniger als 18 Stimmen auf das Hauptwerk.<sup>2</sup> Ein Drittel hiervon wurde durch fünf labiale Achtfußstimmen und eine Posaune 8' belegt. Die übrigen Stimmen des Hauptwerks waren Labialstimmen: Zweimal 16', große Quint 6', dreimal Vierfuß, Quint 3', Octav 2' sowie vier Klangkronen: Mixtur, Cimbel, Sesquialtera und Nassard als eine dem Cornett ähnliche Stimme.

Die fünf labialen Achtfuß-Register bildeten die Grundbauformen einer Orgelpfeife ab: Principal als zylindrisch offene Stimme, Quintatön als „gedecktes Principal“, Viola di Gamba oder Salicional als sehr enges „Principal“, Gemshorn oder Spitzflöte für die konische Bauweise sowie Groß- oder Grobgedeckt für die gedeckte Bauart aus Holz.<sup>3</sup>

Orgel, Bd. II, Freiburg i.Br. 2001, S. 78–98. ◇ DERS., *Die Johann-Heinrich-Mundt-Orgel von 1671–73 in der Teynkirche zu Prag*. In: AO 50, 2002, S. 27–34. ◇ PETER VAN DIJK, *Johann Heinrich Mundt en zijn orgel in den Tynkerk te Praag*. In: Het Orgel 98, 2002, nr. 3, S. 9–18. ◇ HANS-WOLFGANG THEOBALD, *Die Johann-Heinrich-Mundt-Orgel von 1671/73 in der Teynkirche Prag und ihre Restaurierung*. ISO Journal, N° 21, 2004, S. 34–57.

<sup>2</sup> ERNST FRITZ SCHMID / FRANZ BÖSKEN, *Die Orgeln von Amorbach. Eine Musikgeschichte des Klosters*. Mainz (Schott) 1963 (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte, Nr. 4), S. 52–56.

<sup>3</sup> [Anm. d. Hrsg.:] Die 1man. Orgel (14 + 3 Reg.) der ehem. Prämonstratenserkirche *Gerlachshaim* von JOHANN PHILIPP SEUFFERT (Würzburg), 1731, wies sogar sieben 8'-Register auf: Principal, Quintatön, Gamba (B/D mit Teilung bei c'/cs'), Fugara (ab g°), Salicional,

## Neustift bei Brixen, Augustinerchorherrenstift

ALEXANDER HOLZHAY und JOSEPH ANTONI SIMNACHER, 1761. Aufzeichnung 1889

I. MANUAL · C – c<sup>3</sup> / 47

*Evangelienseite*

Principal	8'
Salizet	8'
Gedeckt	8'
Octav	4'
Spitzflöte	4' cs <sup>1</sup> –c <sup>3</sup>
Hochflöte [Hohlflöte]	4'
Flöten	4'
Quint	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
Schwögl	2' [cs <sup>1</sup> –c <sup>3</sup> ]
Superoctav	2'
Cymbel	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' – 1'
Mixtur	
Cornet	
Glockenspiel	c <sup>o</sup> –c <sup>3</sup>

II. MANUAL · C – c<sup>3</sup> / 47

*Epistelseite*

Principal	8'
Salzett	8'
Gedeckt	8'
Gamba	8' C–c <sup>1</sup>
Gamba	8' cs <sup>1</sup> –c <sup>3</sup>
Fletten	8'
Viola	[8']
Nachthorn	8'
Octav	4'
Dulciana	4' cs <sup>1</sup> –c <sup>3</sup>
Flaut travers	4' cs <sup>1</sup> –c <sup>3</sup>
Schwögl	4'
Superoctav	2'
Mixtur	
Cymbel	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' – 1'

PEDAL · C – b<sup>o</sup> / 21

*Evangelienseite*

Subbaß	16'
Contrabaß offen	16' C–H
Posaun	16'
Fagott	8'
<i>Epistelseite</i>	
Subbaß	16'
Octavbaß	8'
Quintbaß	[5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ']
Superoctavbaß	4'

Spielanlage epistelseitig

Zum Ensemble der fünf oder (in reduzierter Form) vier Achtfußstimmen gehört immer ein Streicher.

Werden vier Achtfüße disponiert, entfällt in der Regel die konische Bauform. Doch finden wir dann sehr häufig stattdessen Gemshorn bzw. Spitzflöte 4'.

Die Orgel in *Neustift* bei Brixen, deren Werk von ALEXANDER HOLZHAY und JOSEPH ANTONI SIMNACHER, erbaut ab 1759, abgesehen von den Prospektpfeifen und Resten der Gamba nicht erhalten ist, wohl aber die Disposition, überliefert durch eine Aufzeichnung von 1889. Sie belegt die Differenzierung der Unterschiedlichen in kaum zu übertreffender Weise. Von insgesamt 27 klingenden Manualregistern folgen die drei Achtfußstimmen im Hauptwerk der Systematik Principal, Weitchor und Streicher, ferner sind vier Vierfußstimmen sowie zwei Zweifußstimmen disponiert, davon Spitzflöte 4' und Schwögl 2' nur im Diskant. Im Positiv sind es gar sieben Achtfußstimmen sowie weitere vier Vierfußstimmen, davon zwei im Diskant.<sup>4</sup>

Bei kleinen Orgeln – z. B. bei der sechsregistrigen Orgel von JOHANN ADAM EHR- LICH in *Adolzhausen* aus dem Jahre 1742 – finden wir immerhin zwei Achtfuß- und

Pifferra (ab g<sup>o</sup>, Schwebung zum Salicional), Coppel. ◇ Die 2man. Orgel (8 + 7 + 5 Reg.) von JOHANN HOFFMANN für Kloster *Oberzell* b. Würzburg (um 1715) enthielt im Untermanual (Nebenwerk) die 8'-Register Prästant, Violdagamba, Colocionell, Copula, Buffara, Trompette (B/D) sowie Flagiolet 4'. [HERMANN FISCHER, *Der mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation*. In: AOI 2, 1968, S. 165].

<sup>4</sup> ALFRED REICHLING, *Joseph Antoni Simnacher – ein schwäbischer Orgelbauer in Südtirol*. In: ALFRED REICHLING (Hrsg.), *Mundus Organorum*. Fs. Walter Supper zum 70. Geburtstag. Berlin (Merseburger) 1978, S. 261–292; hier: S. 271. ◇ DERS., *Orgellandschaft Südtirol*. Bozen (Athesia) 1982, S. 16, 88–91.

zwei Vierfußstimmen, nämlich Quintatön und Gedackt 8', Principal 4' und Spitzflöte 4' aus Holz. Unter den beiden übrigen Stimmen ist nicht etwa eine Octav 2', sondern eine Quint  $1\frac{1}{3}' / 2\frac{2}{3}'$  mit Repetition bei  $c^2$  und eine Mixtur 3fach 1', die von C bis  $f^\circ$  eine Terz  $\frac{4}{3}'$  mitführt und damit den Bass verstärkt. Da das Pedal ursprünglich nur angehängt war, entsteht so ein zungenstimmenartiger Effekt.

Drei weitere Charakteristika kann man deutlich erkennen: EHRlich legte entscheidenden Wert auf delikaten Klang der solistischen Stimmen; das Obertonkonzept ist systematisch ausgearbeitet und es besteht kein Mangel an Grundton, da sich Quintatön und Gedackt in idealer Weise als Principalersatz eignen. Eine andere Variante wäre in späteren Kleinkonzepten die Verbindung von Flaut 8' und Salicional 8'.

Der Streicher ist bei MUNDT und VEST jeweils ein Salicional; bei SCHLEICH muss es sich um eine zylindrisch gebaute Viola di Gamba und nicht etwa um die von der Orgelbewegung gerade noch geduldete Spitzgamba gehandelt haben, da daneben die konische Spitzflöte disponiert ist.

Wie sind diese Achtfußstimmen zu verwenden?

Offenbar wird durch die Setzung der „Unterscheidlichen“ mit dem Prinzip des Äqualverbots gebrochen. Denn es würde kaum einleuchten, die vorhandenen Achtfußstimmen etwa nur jeweils einzeln verwenden zu wollen. Ihre Verwendung kann man zunächst vielleicht am besten in drei Rubriken einteilen:

- a) Solistische Verwendung. Hierbei tritt innerhalb des jeweiligen Klangcharakters das jeweilige Anspracheverhalten, also die Ausprägung von Vorläufertönen sowie eine Staffellung der Ansprachegeschwindigkeit besonders deutlich in Erscheinung. Die Viola di Gamba ist dabei das langsamste und schärfste Register, das Gedackt das schnellste und fülligste.
- b) Paarweise Verwendung. Hierbei entsteht aus je zwei Achtfußstimmen eine neue dritte Klangfarbe. Dabei sei auf drei Möglichkeiten besonders hingewiesen: Gemshorn + Viola di Gamba ergibt ein schlankes Solo-Principal, Gedackt + Viola di Gamba ähnelt in manchen Orgeln einem sehr weiten, eher weichen Quintatön im Unterschied zum engeren, solistischen Quintatön. Ferner kann gesagt werden, dass aus jeder paarweisen Verbindung mit Quintatön eine besondere Quintatön-Farbe entsteht.
- c) Ergänzung eines jeweiligen Paares durch einen oder mehrere Achtfüße. Aus dem Gesagten ergibt sich in direkter Konsequenz, dass eine Summation zu vier oder fünf Achtfußstimmen ein durchaus gewünschter Effekt ist. ADLUNG nennt dies „die fremde Wirkung“.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> JACOB ADLUNG schreibt dazu: „Die Alten glaubten, daß zwo gleiche Stimmen von verschiedener Mensur übel klingen müßten, wenn sie zusammen gezogen würden. Sind diese Stimmen gut gearbeitet und rein gestimmt; so kann man die Alten alle Tage durch derselben vereinigten Gebrauch widerlegen. Ich habe in einer gewissen Orgel das liebliche Gedackt, die Vugara, die Quintadene und die Hohlflöte alle von 8 Fuß, ohne irgend eine andere Stimme, zusammen gehöret, welches eine schöne und fremde Wirkung that.“ [JACOB ADLUNG, *Musica mechanica organoedi*, Erfurt 1758 ; die Endredaktion des Werkes oblag JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA. ◇ QUENTIN FAULKNER, *The Registration of J. S. Bach's Organ Works*. Colfax, N.C. (Wayne Leupold Editions) 2008.

Angesichts dieses Effekts verdienen vor allem drei Aspekte eine Erwähnung:

- a) Aus der verschiedenen schnellen Ansprache der Unterscheidlichen ergibt sich eine Art Arpeggio, das dem Arpeggieren des Cembalisten im Orchester nicht unähnlich ist.
- b) Die Summation der Achtfußstimmen bedeutet einen Übertritt vom ehemaligen Consort-Verständnis in ein orchestrales. Dieses dokumentiert sich beispielsweise in BACHS Concerto-Bearbeitungen der Weimarer Zeit (1708–1717) besonders eindrücklich.
- c) Mit diesem Übertritt zum orchestralen Verständnis – also zu einem Klangverständnis, das von der Verdoppelung bzw. Mehrfachbesetzung ausgeht – ist inmitten des Barockzeitalters ein epochaler Schnitt verbunden. Nicht von ungefähr verbindet sich dieser Schnitt, trotz aller Rückbindung an die älteren Meister, mit dem Namen JOHANN SEBASTIAN BACH.

## 2. Pars major und Pars minor

Es gilt vermutlich für alle Orgeln mit mehreren Manualen der Grundsatz einer proportionalen Staffelung der Manualwerke untereinander. Im Blick auf das Grundstimmenkonzept haben die Achtfüße des Hauptwerks zumeist ihre Entsprechung in den Vierfußstimmen des Nebenwerks (bzw. seltener: in den Achtfußstimmen eines Nebenwerks). Dasselbe gilt auch für die meisten übrigen Stimmen, die entweder in schwächerer Ausprägung gleicher Lage oder eine Octav höher im Nebenwerk häufig in etwas schlankerer Mensur wiederkehren. Anders als in den Konzepten Norddeutschlands, in denen die räumliche Präsenz des Rückpositivs die klangliche Dominanz des Hauptwerks meist genau aufwiegt, ist das Konzept der süddeutschen Orgel das der echoartigen Staffelung. Diese Staffelung kann in dreifacher Hinsicht beobachtet werden:

- a) Echo zweier Manuale in gleicher Lage
- b) Echo zweier Manuale in Octavversetzung
- c) Echo innerhalb desselben Manuals als Schattierung. Beispiel: Im Hauptwerk erklingt neben dem Prinzipal 8' die schlankere Variante aus Gemshorn 8' plus Viola di Gamba 8'<sup>6</sup>; im Nebenwerk erklingt neben Prinzipal 4' die Spitzflöte 4' als delikate Variante des Prinzipal 4'.

## 3. Besondere Charakteristika im Anspracheverhalten von Streichern und Flötenstimmen

Hiervon war bereits die Rede beim Übertritt vom Äqualverbot in das Konzept der klanglichen Verdoppelung. Was die notwendige Langsamkeit der Viola di Gamba im Gegensatz zur Beweglichkeit eines Gedacktregisters betrifft, so wurde deutlich, dass sich in ihrer Koppelung eine Art Arpeggio ergibt. Man kann so zu folgender Anschauung gelangen: Bedingt durch unterschiedliche Bauweise und Intonations-

---

<sup>6</sup> [Anm. d. Hrsg.:] Im Tiroler Orgelbau: Principal piano neben Principal forte.

art prägen insbesondere drei Faktoren das wechselseitige Verhältnis der Grundstimmen: Zum ersten Obertönigkeit, daraus Schärfe der Viola di Gamba, Weichheit von Gemshorn oder Salicional; zum zweiten Fülle bzw. Schlankheit; zum dritten – wie nunmehr als weiteres wesentliches Moment betont werden soll – die Ansprachegeschwindigkeit.

Eben aus diesem Zusammenspiel und nur unter Beachtung aller drei Faktoren ergeben sich die Kriterien für die Qualitäten

der Gravität,  
der Cantabilität,  
der Beweglichkeit,  
der Lieblichkeit,  
des Delikaten,  
des „Penetrant-Spitzigen“ (wie GOTTFRIED SILBERMANN sagte), sowie  
des attackierenden Concertare.

Es ergibt sich von selbst, dass zum Klangkonzept von Seiten des Orgelbaus ein entsprechendes Trakturkonzept und Windsystem korrespondieren muss. Dasselbe gilt für den Spieler, der über Anschlagstechniken verfügen muss, die Arm und Finger in eine elastische Wechselwirkung bringen. Dabei muss das größte Ohrenmerk auf metrische Abläufe einerseits und auf die durch Phrasierung entstehenden Zusammenhänge andererseits gelegt werden. Hierbei entstehen unterschiedlichste Arten von Energiefluss oder auch Energiestau. Grundvoraussetzung ist dabei eine gute Balance zwischen der aktiven Behandlung eines Tones im Gegenüber zu einer ebenso wesentlichen nicht-aktiven Behandlung des Tones.

In der Romantik kommen bei WALCKER neue Stimmen hinzu: Dolce als Echo zum Salicional, Holzharmonika als Echo zur Viola di Gamba. Bis etwa 1850 sind die Streicher noch ganz dem barocken Ideal der langsamen und delikaten Ansprache verpflichtet. Nach 1850 ändert sich dies. Die Gambe erhält Expressionen und Rollbärte. Dadurch wird sie stärker und spricht prou an.

#### 4. Aliquotkonzept

Das Aliquotkonzept leitet sich bruchlos aus der Obertönigkeit der Grundstimmen ab. Eine wesentliche Aufgabe fällt dabei dem Quintatön als vermittelnder Klangfarbe zu.

Das Principalplenum des Hauptwerks weist eine starke Quint 3' auf. Hieraus resultiert die kleinste Plenumform der süddeutschen Barockorgel, nämlich 8', 4', 3' + 2' (was in Norddeutschland der Rauschpfeife<sup>7</sup> entspricht). Die Vorliebe für verschiedene Quinten wird besonders in BACHS eigenhändiger Disposition zweier Quinten zu 3' in einem Werk im Orgelentwurf für (*Bad*) Berka sowie bei der TROST-Orgel in *Waltershausen* deutlich. Angesichts des Verzichts auf diverse wichtige Register in BACHS Orgel zu *Arnstadt* ist es aufschlussreich, dass das Brustpositiv eine prinzipalische Quint innerhalb der Sesquialtera und zusätzlich eine solisti-

---

<sup>7</sup> [Anm. d. Hrsg.:] Im süddeutsch-alpenländischen Raum: „Rauschquint“.

## Arnstadt, St. Bonifatii

JOH. FRIEDRICH WENDER, 1703

II. OBERWERK · C, D – c <sup>3</sup>		I. BRUST POSITIV · C, D – c <sup>3</sup>		PEDAL · C, D – c <sup>1</sup> , d <sup>1</sup>	
Principal	8'	Principal	4'	Principal Baß	8'
Viol di Gamb	8'	Still gedackt	8'	Sub Baß	16'
Quinta dena	8'	Spitz flöte	4'	Posaunen Baß	16'
Grob gedackt	8'	Nachthorn	4'	Cornet Baß	2'
Gemshorn	8'	Quinte	3'		
Quinta	6'	Sesquialtera dopp.		[Schiebe-]Coppel I/II	
Octava	4'	Mixtur 3fach	1'	Pedal Coppel Oberwerk	
Mixtur 4fach	2'			Tremulant	
Cymbel doppelt	1'			Glocken C, E, G, C	
Trompet	8'			Glocken G, H, D, G	

sche delikate Quint 3' aufweist. Diese korrespondiert zu Quintatön 8' im Hauptwerk.

JOHANN ADAM EHRLECHS kleine sechs Register umfassende Orgel von 1742 in *Adolzhausen* verzichtet auf 2', bringt aber eine repetierende Quint 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>' / 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'. Dieses Konzept entspricht weitgehend dem Vorgehen von GEORG FRIEDRICH SCHMAHL bei kleinsten einmanualigen Instrumenten (*Holzkirch*, 1759).

Eine besondere Spielart ist die tiefe Quint 6' im Manual, wie WENDER aus Mühlhausen und dessen Schüler DAUPHIN diese dann auch in vielen Orgeln im Odenwald realisiert. In *Arnstadt* ist dazu im Manual kein Sechzehnfuß vorhanden. In Kombination beispielsweise mit Trompete entsteht ein sehr aparter Spaltklang, der in die Renaissance zurückverweist. Im Zungenplenum korrespondiert dazu Sesquialtera im Brustpositiv und Posaune 16' im Pedal.

In *Maihingen* findet sich Quint 6' als eines von vier Pedalregistern. Durch Quint 6' wird Principalbass 16' und 8' in sehr effektiver Weise verstärkt; es entsteht die Wirkung eines Violonbass 16'.

Die Terz ist meist in gemischte Stimmen eingebunden und hat, von Nassard in *Amorbach* abgesehen, ausschließlich Principalmensur. Damit ist der Übergang zum Mixturenkonzept gegeben.

## 5. Mixturenkonzept

Wie das Aliquotkonzept bruchlos aus dem Grundstimmenkonzept hervorgeht, so geht das Mixturenkonzept bruchlos aus dem Aliquotkonzept hervor.

In *Maihingen*<sup>8</sup> sind die beiden Klangkronen des Hauptwerks terzhaltig, wobei die Mixtur flächigen und die Cymbal solistischen Charakter aufweist, der für transparente kantable oder konzertante Registrierungen wichtig ist. Terzhaltige Register heißen in Süddeutschland Mixtur, Cymbal, Hörnle. Die Sesquialtera tendiert nach Mitteldeutschland und wird in der Werkstatt SCHMAHL in der Regel als 1<sup>3</sup>/<sub>5</sub>' + 1' realisiert. S. 42

<sup>8</sup> Zu *Maihingen*: FRITZ STEINMEYER, *Die Restaurierung der Orgel in der Klosterkirche zu Maihingen*. In: AOL 25, 1997, S. 239–248.

## Maihingen, ehem. Minoriten-Klosterkirche

MARTIN BAUMEISTER, 1737

II. MANUAL · C, D – c <sup>3</sup>		I. RÜCKPOSITIV · C, D – c <sup>3</sup>		PEDAL · C, D – a <sup>o</sup>	
Principal	8'	Principal	4'	Principalbaß	16'
Octava	4'	Quinte	3'	Subbaß	16'
Quint	3'	Mixtur 3fach	1' terzlos	Octavbaß	8'
Superoctava	2'	Copel	8'	Quintbaß	6'
Mixtur 4fach	1'	Flauten	8'		
Cymbel 3fach	1 1/2'	Cythara	8'		
Bourdon	16'	Gemshorn	2'		
Quintatön	8'				
Gamba	8'				
Salecinal	8'			[Schiebe-]Coppel I/II	
Spitzflauten	8'			Abzug I [L/P]	

Folgende dispositionelle Entscheidungen können bei den gemischten Stimmen beobachtet werden:

- Terzlose und terzhaltige Klangkronen;
- 8'-Bezug oder 16'-Bezug (4'-Bezug ist eher selten);
- flächige Mixtur im Gegenüber zu einer eher delikaten Klangkrone als zweifache oder dreifache Cymbal (Beispiele: *Bad Wimpfen*, ev. Stadtkirche und kath. Pfarrkirche zum Heiligen Kreuz (ehem. Dominikanerkirche) unter der Nomenklatur Cornett; *Maihingen*; *Ansbach*, St. Gumbertus, *Arnstadt*, St. Bonifatii: Die flächige Mixtur ist eher für homophones Spiel, die kleinhörige, terzlose Klangkrone für polyphones Spiel gedacht;
- Zusammenstellung zum terzhaltigen Mixturplenum als deutsche Variante des französischen Grand Jeu.

Beachtet werden muss, dass ebenso wie die süddeutsche terzhaltige Mixtur oder Cymbel die Sesquialtera in Mittel- und Norddeutschland ebenso wie der Tertian im Barock eine prinzipalische Stimme ist.<sup>9</sup> BACHS Orgel in *Weimar*, für die er seine Konzert-Bearbeitungen schrieb, hatte im Rückpositiv lediglich die Sesquialtera als Klangkrone. Häufig repetiert die Sequialtera innerhalb der kleinen Oktave.

Im 19. Jahrhundert entfällt bei kleineren Orgeln die Klangkrone des zweiten Manuals. Im Minimalfall bildet Fugara 4' dann die Spitze. In *Hoffenheim* (EBERHARD FRIEDRICH WALCKER, 1846)<sup>10</sup> bilden Nasard 3' und Flautino 2' die Spitze. Die letzte Stufe wird meist mit Cornett erreicht.

Die Quint 3' des Hauptwerks entfällt in der Regel als eigenständiges Register und wird Teil der Mixtur. Bei WALCKER finden wir die Besonderheit einer Zusammenführung von Weitchor, Principalchor und konischer Bauweise in der Mixtur. Dabei

<sup>9</sup> Vgl. hierzu: ALFRED REICHLING, *Cimbelen, Mixturen und Cornette im Tiroler Raum und im Alpenvorland (18. und 19. Jahrhundert)*. In: ALFRED REICHLING (Hrsg.), *Organista et homo doctus*. Fs. Rudolf Walter zum 90. Geburtstag. Sankt Augustin (Butz) 2008, S. 199–220.

<sup>10</sup> FERDINAND MOOSMANN / RUDI SCHÄFER, *Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872)*. Kleinblittersdorf (Musikwiss. Verlagsgesellschaft mbH) 1994, S. 118–120.



## Hoffenheim, ev. Kirche

EBERHARD FRIEDRICH WALCKER, 1846

I. MANUAL · C – f <sup>3</sup>		II. MANUAL · C – f <sup>3</sup>		PEDAL C – c <sup>1</sup>	
Salicional	16'	Principal	8'	Subbaß	16'
Principal	8'	Gedekt	8'	Violonbaß	16'
Flöte	8'	Dolce	8'	Octavbaß	8'
Gedekt	8'	Holzharmonika	8'	Violoncellbaß	8'
Viola di Gamba	8'	Spitzflöte	4'	Floetenbaß	8'
Quint	5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	Flute d amour	4'	Posaune	16'
Octav	4'	Nasard	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '		
Rohrflöte	4'	Flautino	2'		
Traversflöte	4'	Physharmonika	8'		
Octav	2'				
Mixtur 4fach	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '				
Trompete	8'				

II/I, I/P, II/P

ist die Quint weitchörig, die Octav principalisch, die Terz konisch. Diese Art der Klangkrone ist eine Konsequenz aus der Summierung der Unterscheidlichen im 16'-, 8'- und 4'-Klang.

Ein barockes Pendant kann man für Cornett als Klangkrone des Nebenwerks durchaus in Orgeln wie der Schlosskirche zu *Weimar* sehen, welche BACH von 1708 bis 1717 zur Verfügung stand. Dort hatte, wie bereits erwähnt, das Positiv eine Sessqualtera als Klangkrone. Für diese Orgel entstanden viele Kompositionen von JOHANN SEBASTIAN BACH, nicht zuletzt die Concerto-Bearbeitungen nach ANTONIO VIVALDI und JOHANN ERNST von Sachsen-Weimar, die den Wechsel von Hauptwerk und Positiv explizit vorsehen.

## 6. Zungenstimmen

Viele Barockorgeln Süddeutschlands weisen entweder keine Lingualen auf, oder sie besitzen nur eine Pedalposaune 8' (bei kleineren Instrumenten) bzw. 16' (bei größeren Orgeln). Beide Fußstonlagen: JODOCUS SCHLEICH, *Amorbach*, Hauptorgel, 1692, Fagott 16' u. Posaun 8'; BARTHEL BRÜNNER, *Amorbach*, Chororgel, 1746, Posaune 16' u. Trompete 8'. Anders verhält sich dies bei GEORG FRIEDRICH SCHMAHL, z. B. in *Ulm* (Münster, 1730), *Ausburg* (Barfüßerkirche; Entwurf 1754) sowie bei den Ausnahmeinstrumenten JOSEPH GABLERS in *Ochsenhausen* und *Weingarten*, schließlich bei KARL JOSEPH RIEPP und ANDREAS SILBERMANN, die zur französischen Schule wechselten. Durch sie bzw. durch JOHANN ANDREAS SILBERMANN gelangt der französische Einfluss in den Schwarzwald und nach Oberschwaben. Ähnliches findet sich bei den Gebrüdern STUMM im Raum Hunsrück, Pfalz und Odenwald. Es bildet sich hier ein Synthesestil aus kräftigem Grand Jeu, feinem Plein Jeu und solistisch-delikatem süddeutschem Grundlabialstil aus. Dieser wird bei HOLZHEY zu einer letzten Blüte entwickelt, unmittelbar vor der Auflösung der ober-schwäbischen Klöster durch die Säkularisation. Der Synthesegedanke prägt auch die Orgel der Gebr. STIEFFELL in *Rastatt* (Stadtkirche St. Alexander) von 1829. Darin kommt es aber zu einem weiteren wesentlichen Schritt: Das dritte Manual wird mit kräftigeren Zungen bestückt und wandelt sich so von einem Echo in ein Récit.

## Ansbach, St. Gumbertus

JOHANN CHRISTOPH WIEGLEB, 1738

Unteres Werk · C – c <sup>3</sup>		Oberes Werk · C – c <sup>3</sup>		Mittleres Werk · C – c <sup>3</sup>	
Quintatön	16'	Gedackt	8'	Quintatön	8'
Principal	8'	Quintatön	8'	Salizional	8'
Spitzflöte	8'	Principal	4'	Principal	4'
Groß Gedackt	8'	Spitzflöte	4'	Spitzflöte	4'
Gamba	8'	Octav	2'	Petit	4'
Salicional	8'	Hohlflöte	2'	Nassat	3'
Flut travers	8' ab c°	Flaglet	2'	Nachthorn	2'
Oktav	4'	Quint	1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '	Salizet	2'
Klein Gedackt	4'	Mixtur 4fach	1'	Echo ab c°, bestehend aus:	
Quint	3'	Fagottbaß	16'	Gedackt	8'
Superoktave	2'	Vox humana	8'	Flöte	4'
Sesquialter 2–3fach	1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '			Quint	3'
Mixtur 8–10fach	2'			Octav	2'
Cimpel 2fach	2'			Terz	1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> '
Trompete	8'				
Hoboe	8'				
Pedal · C – d <sup>1</sup>					
Untersatz	32'	Bassettchen	4'	4 Sperrventile	
Principalbaß	16'	Mixturbaß 6fach	4'	Calcant, Stern, Echozug	
Subbaß	16'	Cimbel 2fach	2'	Tremulanten zum	
Violonbaß	16'	Posaunenbaß	16'	mittleren Clavier	
Octavbaß	8'			[3 Koppeln]	
Quintbaß	6'			[10 Bälge]	

Wieder anders ist die Situation bei dem im Raum Ansbach wirkenden, aber aus Erfurt stammenden Orgelbauer JOHANN CHRISTOPH WIEGLEB. Zwar liegt die Hohenzollernresidenz *Ansbach* geographisch in Süddeutschland, doch verrät das Zungenkonzept der großen WIEGLEB-Orgel von 1738 in St. Gumbertus mitteldeutsche Züge. So finden wir im Hauptwerk neben der Trompete eine Oboe, im Oberwerk stehen Fagott 16' und Vox humana 8'.

Bei EBERHARD FRIEDRICH WALCKER fand der Typ der HOLZHEY-Orgel offenkundig eine Fortsetzung. So baute WALCKER die Trompete ebenfalls in französischer Art; ein *Grand Jeu* kann mit der Terzmixtur stilistisch glaubhaft realisiert werden. Dazu gesellt sich aber nun ein gänzlich neues Zungenregister: die Physharmonika. Sie findet sich bereits 1837 in *Schwäbisch Hall*, 1843 in *Schramberg*, 1846 in *Hoffenheim*. Die Physharmonika ist über Windschweller dynamisierbar. In *Hoffenheim* verbindet sich die Physharmonika mit der leisesten Stimme, der Holzharmonika, und wächst im Forte zu einer Stimme für das Volle Werk.

S. 43

Eine echte Wende trat etwa ab 1850 ein: Die Instrumente wurden nun deutlich grundtöniger, die Streicher wurden auf verhältnismäßig schnelle Ansprache gebracht. In *Neuhausen* bei Stuttgart disponierte WALCKER 1854 nun statt Posaune 16' eine durchschlagende Tuba 16'.

## 7. 16'- und 32'-Lage

Der Manual-16' ist in Süddeutschland eher selten. Wenn vorhanden, dann häufig als Quintatön 16' oder Bordun 16', in *Neresheim* als Principal 16' ab  $c^{\circ}$ , obwohl bereits auf  $g^{\circ}$  ein Bourdon 32' beginnt. In *Arnstadt* wie auch bei dem WENDER-Schüler DAUPHIN, der im Odenwald wirkte, finden wir Quint 6' als einziges Manualregister mit 16'-Bezug. JOHANN ADAM EHRLICH lässt die Manual-16'-Lage ab  $c'$  anhand der Terz  $3^{1/5}'$  in der Großmixture erklingen.<sup>11</sup>

Im Pedal weist innerhalb des süddeutschen Raumes die zu Ende des 17. Jahrhunderts gebaute SCHLEICH-Orgel zu *Amorbach* wie auch die jüngst rekonstruierte WIEGLEB-Orgel von 1739 zu *Ansbach*, St. Gumbertus<sup>12</sup>, einen offenen 32-Fuß auf.

JOHANN SEBASTIAN BACH maß der 32'-Stimme große Bedeutung bei. In der lediglich mittelgroßen Orgel der Schlosskirche zu *Weimar* ließ er einen Untersatz 32' hinzufügen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die STERZING-Orgel der Georgenkirche zu *Eisenach*, die mit vier Manualen ein Ausnahmeinstrument darstellt. Jedes Manual verfügt über einen Sechzehnfuß, das Pedal dementsprechend über Untersatz 32'. Je weiter man nach Norden kommt, desto mehr nimmt die Bedeutung der 16'-Lage zu.

Bei sehr großen Orgeln wie in *Naumburg*, St. Wenzel<sup>13</sup>, begegnet man drei labialen 16'-Stimmen, nämlich Principal 16' und Quintatön 16' im Hauptwerk sowie Bourdon 16' im Oberwerk, was eine große Besonderheit darstellt. An Manual-Zungenregistern gibt es Bombart 16' im Hauptwerk und Fagott 16' im Rückpositiv. Das Pedal hat Posaunen 16' und 32'.

Die Orgel in *Hamburg*, St. Katharinen, die von BACH für ihre 20 Zungenstimmen gerühmt wurde, wies im Hauptwerk drei labiale 16'-Stimmen sowie Trompete 16' auf. Selbstverständlich wurden diese Stimmen noch nicht verdoppelnd eingesetzt, sondern in jeweiliger Zugehörigkeit zu einer Registerfamilie. Dasselbe Prinzip liegt in *Subl*<sup>14</sup> vor: Hier finden wir im Pedal vier labiale Sechzehnfußstimmen: Principal, Violon, Subbass und Travers Bass.

S. 46

<sup>11</sup> [Anm. d. Hrsg.:] Vergleichbares findet sich auch in Orgeln des Würzburger Raums aus dem 18. und 19. Jahrhundert (z. B. von JOH. PHILIPP SEUFFERT und BALTHASAR SCHLIMBACH). Hier ergeben sich bei den Oktavrepetitionen mehrfacher Register häufig  $3^{1/5}'$  in der eingestrichenen und  $5^{1/3}'$  in der zweigestrichenen Oktave, ohne dass ein Manual-16' vorhanden wäre, was dem Plenum einen sehr charakteristischen Klang verleiht.

<sup>12</sup> REINHOLD MORATH / HANS REIL, *Die Wiegleb-Orgel – Konzept und Rekonstruktion*. In: Fs. zur Einweihung der rekonstruierten Orgel von Johann Christoph Wiegleb (1738) in der ehem. Hof- und Stiftskirche St. Gumbertus zu Ansbach am 17. Juni 2007. Ansbach (Kirchengemeinde St. Gumbertus) 2007, S. 26–65.

<sup>13</sup> Disposition in: *Die Hildebrandt-Orgel zu Naumburg, St. Wenzel. Fs. anlässlich der Wiedereinweihung nach vollendeter Restaurierung am 3. Dezember 2000*. Naumburg (Kulturamt) 2000, S. 54 f.

<sup>14</sup> KLAUS-MICHAEL SCHREIBER, *Die Restaurierung der Eilert-Köhler-Orgel in der Kreuzkirche zu Subl*. In: *Ars Organi* 56, 2008, 143–148.

**Suhl**, ev. Kreuzkirche  
EILERT KÖHLER, 1738

I. HAUPTWERK · C, D – f <sup>3</sup>	II. MANUAL · C, D – f <sup>3</sup>	PEDAL · C, D – c <sup>1</sup>
Principal 8'	Principal 8'	Principal 16
Quinta 6'	Octav 4'	Quint Baß 12'
Octav 4'	Octav 2'	Octav Baß 8'
Sesquialtera 2fach	Terzian 2fach	Violon Baß 16'
Octav 2'	Mixtur 4fach	Travers Baß 16'
Quinthaden 16'	Bordun 16'	Sub Baß 16'
Gemshorn 8'	Hohlfloit 8'	Hohlfloit 8'
Gamba 8'	Fagav 8'	Posaun Baß 16'
Floit travers 8'	Quinthön 8'	Fagott Baß 16'
Gedact 8'	Gedact 8'	Trompet Baß 8'
Floit douce 4'	Nassatquint 3'	
Mixtur 6fach	Waldfloit 2'	
Dulcian 16'	Flashinal 1'	
Hoboe 8'	Trompet 8'	
Vox humana 8'		II/I, I/P

Wie bereits Dom BEDOS propagierte<sup>15</sup>, war der nächste Schritt der 32' im Manual. Dies wurde in der HOLZHEY-Orgel zu *Neresheim* durch Bourdon 32' ab g<sup>o</sup> und in der WALCKER-Orgel in der Paulskirche *Frankfurt* durch Bourdon 32' ab c<sup>o</sup> erreicht. Dasselbe gilt für LADEGAST in *Merseburg* (Dom) 1855. In der Spätromantik erreichte man 32-füßige Registrierung durch 16' mit Subkoppel.

## 8. Das Koppelprinzip

Nicht wenigen Organisten gilt das gekoppelte Spiel als Verlust an Klarheit und Klangsönheit. Doch belegen Beispiele wie *Ansbach*, St. Gumbertus, dass die 8–10fache Mixtur des Hauptwerks unmöglich auf dessen Principale zu 8', 4' und 2' aufgesetzt werden kann, sondern nur als Krönung des gekoppelten Werkes sinnvoll zu verwenden ist.

In *Naumburg* wäre das volle Pedal gegenüber dem ungekoppelten Hauptwerk zu stark. Zieht man aber eine der Manualkoppeln, so ist es ohne Pedalkoppel zu schwach. Zieht man dann die Pedalkoppel, erscheint wieder als Konsequenz, auch die andere Manualkoppel zusätzlich zu verwenden.

Noch einmal anders verhält es sich beispielsweise an der GABLER-Orgel in *Ochsenhausen* oder bei der STIEFFELL-Orgel in *Rastatt*. Es drängt sich, wie in der späteren Romantik, förmlich auf, den Raumeffekt der Teilwerke als Ferne und Nähe künstlerisch bzw. improvisatorisch auszukosten als Weg zwischen den Extremen. Dies kann nur mittels Koppelung erfolgen. Sehr eindrucksvoll ist insbesondere in *Och-*

<sup>15</sup> Dom BEDOS baute in das Hauptwerk (Grand-Orgue) seiner 5man. Orgel für die Benediktinerabteikirche Sainte-Croix zu *Bordeaux* (ab 1748) einen Bourdon 32' ein. Dieses Werk ist ab 1984 von PASCAL QUOIRIN restauriert worden. [HANS STEINHAUS, *Wege zu Dom Bedos, Daten, Dokumente, Deutungen*, Köln (Verlag Dohr) 2001, S. 120–124; mit Disposition].

*senhausen* der Zuwachs an Stärke: Indem man von Manual IV über III nach II gegangen ist, hat man bereits das Hauptwerk erreicht. Das erste Manual setzt dann noch die Trompete 8' auf, gefolgt von Posaune 16' im Pedal. Wendet man die einfache Progression IV-III-II-I-Pedal als Abfolge an, so entsteht ein ungeheuer eindrucksvoller Crescendoeffekt. Da man sich aber noch in den Jahren ab 1739 befand, war in der Orgel bereits das vorweggenommen, was später als „Mannheimer Crescendo“ weltweit Musikgeschichte schrieb. Orgeln dieses Typs dürften die Musiker des Sturm und Drang denn auch wahrhaft beflügelt haben.

Eine ähnliche Bedeutung der Vorwegnahme könnte auch der Klarinettenfarbe zukommen. Mischt man Viola di Gamba mit Quintatön oder auch mit Gedackt oder Flaut, so entsteht das Kolorit der Klarinette. In der Orgel war dies bereits nach 1670 an etlichen Orten verfügbar, die moderne europäische Klarinette hingegen wurde erst im frühen 18. Jahrhundert von der Familie DENNER in Nürnberg entwickelt.

Da die namhaften Komponisten damals in aller Regel zugleich bedeutende Organisten waren, wird man in der Orgel somit ein Experimentierfeld für spätere musikgeschichtlich epochale Schritte erkennen können.

## 9. Das Prinzip der klanglichen Vermittlung als Weiterentwicklung des Werkprinzips

Die Mischung von Klangfarben in der Zeit nach 1670 findet im Koppelungsprinzip ein großrahmiges Pendant und korrespondiert zugleich zu einer Art der Disponierweise, in der die klangliche Vermittlung im Vordergrund steht. Wenn in einem Prinzipalregister streicherische oder flötige Anteile dominieren, so erhält man ein Geigen- oder ein Flötenprinzipal. Vom Geigenprincipal ist der Übergang zu Gambe oder Salicional fließend, ebenso vom Flötenprinzipal beispielsweise zur Spitzflöte. Diese wiederum vermittelt zu Gemshorn oder Salicional.

An den Orgeln in *Bad Wimpfen* als Beispiel des Spätbarock oder *Hoffenheim* als Beispiel der frühen Romantik kann man das Prinzip der klanglichen Vermittlung zwischen den Registerfamilien besonders klar ablesen.

Auch könnte man etwas verallgemeinernd sagen: Das süddeutsche Klangprinzip führt die Registergruppen der Prinzipale, Flöten und Streicher ineinander über, das norddeutsche Prinzip konfrontiert sie. Demzufolge tendiert das süddeutsche Prinzip zur Auflösung des Werkprinzips – das bei vielen einmanualigen Instrumenten, die der italienischen Orgel nahe stehen – ohnehin nicht gegeben ist. Das Werkprinzip Norddeutschlands wird beispielsweise bei GOTTFRIED SILBERMANN weitergeführt in den Charakteren des gravitätischen Hauptwerks, des „penetrant-spitzig“ genannten Oberwerks und des delikat-lieblichen Brustwerks; das Rückpositiv wird meist aufgegeben. In Thüringen begegnen sich aus geographischen Gründen Elemente des norddeutschen und des süddeutschen Prinzips.

Die klangliche Vermittlung ist ein Grundzug der späteren Klassik und Romantik. Offenbar wurde dieses Charakteristikum in der süddeutschen Orgel seit 1670 bereits als Idee angelegt. Ihre Eigenschaften – und nur ihre – bilden die Brücke zu den späteren Entwicklungen. Damit bietet die Orgel ein Experimentierfeld erster Ordnung und führt geradlinig zu einer neuen Art der Improvisation. So war es eben die

**Pappenheim**, ehem. Augustinerchorherren-Kirche  
 JOH. CHRISTOPH CRAPP, 1722

MANUAL · C, D – f <sup>3</sup>		PEDAL · C, D – a <sup>o</sup>	
Principal	8'	Quintatoen	8'
Principal	4'	Spitzfloete	4'
Quint	3'	Kleingedackt	4'
Octav	2'	– Leerschleife –	
Copel	8'		Pedalkoppel

Mannheimer und nicht eine etwaige Hamburger Schule, die das Orchester-Crescendo entwickelte und in die Welt hinaustrug.

Ein wesentlicher Aspekt ist hierbei die Klarinettenfarbe, die sich in jeder Orgel, die einen Streicher besitzt, unweigerlich einstellt.

Klangliche Vermittlung ist Kern des süddeutschen Orgelprinzips nach 1670 und zugleich Kern des kompositorischen Prinzips der Variation.

Die einmanualige Orgel von JOH. CHRISTOPH CRAPP in *Pappenheim*, erbaut 1722, lässt es zu, dass außer der Mixtur alle Stimmen solistisch, in nahezu allen Paarkombinationen gespielt werden können. Ferner sind fast alle Formen der Dreier- und Viererkonstellationen bis hin zum vollen Spiel sinnvoll verwendbar.

Eine dieser Möglichkeiten ist die Reihung der Register vom leisesten Einzelregister bis zum Vollen Werk. Einen Ansatz für ein solches Wachsen bietet bereits der junge BACH in seiner Choralphantasie „Christ lag in Todesbanden“, die zu Beginn Biciniumregistrierung und am Ende Plenum mit großem Pedal erwartet. Ganz offensichtlich verlangt jede nächste Choralzeile einen klanglichen Zuwachs. Ähnlich verhält es sich mit der für die Orgeleinweihung in *Mühlhausen* geschriebene Bearbeitung zu „Ein feste Burg ist unser Gott“. Ein sehr herausgehobenes Beispiel für ein Anwachsen der Stimmen zeigt BACHS Schlusssatz der h-Moll-Messe.

10. Angesichts der Flexibilität der süddeutschen Orgel liegt eine grundsätzliche Unterscheidung zum Typ der norddeutschen Barockorgel sowie der französisch-klassischen oder französisch-romantischen Orgel vor

Diese These muss angesichts des Gesagten wohl nicht eingehender ausgeführt werden. Sie soll nicht als Kritik, sondern lediglich phänomenologisch feststellend verstanden werden, um das epochal Neue der Entwicklung in Süddeutschland nach 1670 nachvollziehen zu können. In diesem Neuen spannt sich ein Bogen bis zum 20. Jahrhundert und soll in folgenden Thesen abschließend gefasst werden:

- a) Das Prinzip der Variierung und Kombinatorik führt zur Schattierung von Klängen und bereitet das spätere Prinzip der klassischen Instrumentation vor.
- b) Das Prinzip der Variierung und Kombinatorik führt zum Syntheseprinzip.
- c) Innerhalb des Synthesepinzips vereinigen sich in Süddeutschland das süddeutsche Grundstimmen- und das französische Zungenkonzept; in Mitteldeutschland vereinigen sich das süddeutsche Grundstimmen- und das norddeutsche Zungenkonzept.

- d) Das süddeutsche Synthesekonzept führt bruchlos zur deutschen Romantik, wie sie durch EBERHARD FRIEDRICH WALCKER epochebildend formuliert wird.
- e) Orgeln wie *Giengen* a. d. Brenz ( 1906) zeigen, wie genau man in der Lage war, auch in späromantischen Instrumenten barocke Anteile zu realisieren.
- f) Erst die Orgelbewegung leitete eine Entwicklung ein, die den historisch gewachsenen Gedanken der Verbindung von Barock und Romantik immer weiter zurückdrängte und vielerorts radikal bekämpfte.
- g) In der Geschichte existiert bereits der Typus der Universalorgel, doch ist er gänzlich verschieden von dem, was viele Orgelbauer seit etwa 1960 hierunter verstanden bzw. heute verstehen.

## 11. Das Prinzip der Variierung und der Kombinatorik führt zum Syntheseprinzip; dieses führt bereits in der Geschichte zur Realisierung einer universalen Orgel

Wie man insbesondere bei RIEPP und dessen Schüler HOLZHEY sowie bei STUMM und STIEFFELL klar ersehen kann, geht das süddeutsche Klangprinzip eine Verbindung mit der französischen Klanglandschaft ein (*Ottobeuren, Neresheim*).

Vom Prinzip her ähnliche Verbindungen entstehen durch GOTTFRIED SILBERMANN in Sachsen in seiner ersten Großorgel für den Dom zu *Freiberg*. In Thüringen wiederum begegnen sich süddeutsche und norddeutsche Elemente.

Im Folgenden sei eine stichwortartige Zusammenschau versucht:

JOH. FRIEDRICH WENDER (Mühlhausen i. Thür.), *Arnstadt*, Bonifatiuskirche, 1703: Begegnung nord- und süddeutscher sowie früh-, hoch- und spätbarocker Elemente.

JOH. HEINRICH TROST (Altenburg), *Waltershausen*, Gotteshilfkirche, 1722 – um 1745: Flankierend zu dem mit Grundstimmen reich besetzten Hauptwerk tritt ein retrospektiv angelegtes Brustwerk und ein durch besondere Farben in die Zukunft weisendes Oberwerk.

JOSEPH GABLER (Ochsenhausen), *Ochsenhausen*, Benediktinerabtei (heute: kath. Pfarrkirche St. Georg), 1728–1755: Der durchkoppelnd angelegte Spieltisch erlaubt in beliebig schnellem Wechsel ein Anwachsen und ein Abnehmen innerhalb der vier Manualwerke, nämlich dem entfernt wirkenden Echowerk (IV) über Positiv (III), Hauptwerk labial (II), Hauptwerk lingual (I) bis hin zum Großpedal; damit sind bereits in der Epoche des Sturm und Drang die romantisch- symphonischen Vorstellungen vorgezeichnet.

Gebr. STUMM (Rhaunen i. Hunsrück), *Amorbach*, ehem. Benediktinerabtei, 1774–1782: Begegnung süddeutscher Farbstimmen- und französischer Zungenkonzeption

Gebr. STIEFFELL (Rastatt), *Rastatt*, St. Alexander, 1831: Aus der elsässischen Silbermann-Tradition kommend schaffen die STIEFFELL hier ein genaues Bindeglied zwischen süddeutsch-französischem Barock und deutsch-französischer Romantik; die Aufwertung des Echo durch Cromorne lässt bereits den Gedanken des späteren Recit erkennen.

EBERHARD FRIEDRICH WALCKER (Ludwigsburg), *Hoffenheim*, Ev. Kirche, 1845: Die Intonation der Viola di Gamba und anderer Farbstimmen zeigt noch immer die Rückbindung an die barocke Tradition, die nahtlos in die ansonsten romantische Klanglichkeit eingeht. Die französische Bauart der Trompete ermöglicht in Korrespondenz zur Terzmixtur ein glaubhaftes französisches Grand Jeu.

ALOIS SCHÖNACH (Meran), *Kastelruth*, Pfarrkirche SS. Peter und Paul, 1849–50 (nach Änderungen durch JOSEF SIES, 1865 und 1878): Die durchweg barocken Stimmen des Principal-

plenum werden durch füllende Register abgedunkelt und gehen mittels Bordun Flaute 16' und dem 16'-bezogenen Cornett 4fach in einem majestätisch grundierten Klang ohne Bruch auf.

Gebr. LINK (Giengen): Formulierung klassischer süddeutscher, französischer und auch norddeutscher Klangbilder ist glaubhaft möglich. Alle diese Traditionen integrieren sich in ein spätromantisches Konzept, in dem sich deutsche und französische Idiome bruchlos ergänzen.

In den genannten Beispielen finden sich sattsam sehr überzeugende Vorbilder zur Frage der Universalität im modernen Orgelbau. Ich sehe in der Orientierung an historischen Vorbildern keinen blinden Historismus, sondern klangliche und künstlerische Inspiration.

Man könnte bei der LINK-Orgel in *Giengen* und ihren unbestreitbaren spätromantischen Qualitäten zugleich von einer „pneumatisierten Barockorgel“ sprechen. Kaum wird man das Syntheseprinzip weiter vorangetrieben finden als dort. Vorbild dürfte den Gebrüdern LINK die große HOLZHEY-Orgel von 1797 in *Neresheim* gewesen sein<sup>16</sup>, ähnlich wie *Naumburg*, St. Wenzel, Vorbild für LADEGASTS Domorgel in *Merseburg* war.

Heute könnte es darum gehen, in Werken mit 50 oder 60 Stimmen eine Synthese aus den Klangbildern der Musik von MAX Reger, CÉSAR FRANCK und OLIVIER MESSIAEN zu formen. Würde man dabei im Orgelbau der Jetztzeit den eben aufgezeigten Spuren glaubhaft folgen, dürfte man überrascht sein, wie sehr eine solche Orgel dann auch barocke Klangbilder in sich trägt.

Um das Gesagte abschließend historisch zuzuspitzen: Im gesamten Europa war es allein dem süddeutschen Klangprinzip der vermittelnden Variierung und Schattierung gegeben, während des 17. und 18. Jahrhunderts jenen epochalen Schritt zu vollziehen, ohne den die Romantik undenkbar wäre.\*

---

<sup>16</sup> An der Prospektgestaltung der LINK-Orgel zu *Giengen* ist dies deutlich abzulesen: Sie folgt der Silhouette der Abteikirche *Neresheim*, hinter welcher die HOLZHEY-Orgel steht. [Vgl. CHRISTOPH BOSSERT, *Großorgeln. Geschichte und Spielpraxis*. In: *Musik und Kirche* 81, 2011, S. 172–178; hier: S. 175 f.]

\* Druckfassung eines Referats anlässlich der Fachtagung VOD/BDO in Speyer am 03.06.2009.