

Von G. F. Kauffmann zu J.S. Bach: Neue Perspektiven, Teil I

Maurizio Croci, HEMU - Haute Ecole de Musique Vaud Valais Fribourg, HES-SO University of Applied Sciences Western Switzerland
Pieter van Dijk, Amsterdam University of the Arts

Außerhalb eines engen Kreises von Spezialisten erinnert man sich heute an Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) im Allgemeinen nur wegen seiner Kandidatur bei der Bewerbung um die Stelle des Kantors an St. Thomas in Leipzig 1722–23 – eine Episode von beträchtlicher Bedeutung für die Musikgeschichte, wenngleich für ihn persönlich unglücklich. Nachdem Kauffmann die Gelegenheit erhalten hatte, eine seiner Vokalkompositionen vorzustellen, gelangte er in die Endauswahl; doch im April 1723 fiel die Entscheidung schließlich zugunsten Johann Sebastian Bachs.

Dieser Artikel ist in zwei Teile gegliedert. Der erste bietet historischen Kontext mit einer Biographie Kauffmanns, einem Überblick über die *Harmonische Seelenlust* und ihre Ausgaben sowie einer Untersuchung der Merseburger Orgel. Der zweite Teil, der sich der Analyse widmet und das Vorwort, die Passaggio-Choräle sowie die Registrierungen im Verhältnis zu Bachs Praxis behandelt, wird in einem der kommenden Nummern von *Singende Kirche* erscheinen.¹

Kauffmann wurde 1679 im thüringischen Ostermondra geboren und erhielt seine erste musikalische Ausbildung in Erfurt bei Johann Heinrich Buttstett, einem Schüler Johann Pachelbels und bedeutenden Vertreter der mitteldeutschen Orgeltradition. Danach setzte er seine Studien in Merseburg bei Johann Friedrich Alberti fort. Als Alberti 1698 durch einen Schlaganfall ausfiel, übernahm der junge Kauffmann bereits dessen Aufgaben. Erst nach Albertis Tod im Jahr 1710 trat er offiziell dessen Nachfolge an, sowohl als Hoforganist bei Herzog Christian I. von Sachsen als auch als Domorganist in Merseburg; später erfolgte seine Ernennung zum Kapellmeister.

Die Verbreitung von Kauffmanns Musik unter den führenden Musikern des frühen 18. Jahrhunderts belegt seine hohe Wertschätzung. Johann Gottfried Walther, ein Cousin und enger Mitarbeiter Bachs, kopierte nicht nur mehrere seiner Werke, sondern nahm sie auch in seine Manuskriptsammlungen auf und gewährleistete damit ihre Präsenz im intellektuellen Umfeld Bachs.

Mattheson erwähnte 1725 eine heute verschollene Abhandlung Kauffmanns, die Regeln des alten und neuen Stils behandelte und damit die doppelte ästhetische Ausrichtung seines Œuvres widerspiegelt².

¹ Dieser Artikel ist im Rahmen des Forschungsprojekts HEMU Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg – HES-SO University of Applied Sciences and Arts of Western Switzerland – IRMAS Institute for Research in Music and the Performing Arts, mit dem Titel: „Kauffmann zu Bach: G. F. Kauffmanns Harmonische Seelenlust als Referenz und Interpretationsschlüssel für die Orgelmusik von J. S. Bachs Leipziger Zeit“ angesiedelt. [<https://www.hemu.ch/recherche/ktb>] Der Artikel wurde gemeinsam von Maurizio Croci und Pieter van Dijk erstellt. Die biografischen und redaktionellen Abschnitte wurden hauptsächlich von Maurizio Croci ausgearbeitet, während die organologische Analyse von Pieter van Dijk durchgeführt wurde.

² J. Mattheson, *Critica musica* II, Hamburg, 1725), S. 30-32.

Diese Dualität findet ihren umfassendsten Ausdruck in Kauffmanns bedeutendster Veröffentlichung, der *Harmonische Seelenlust, Präludien über den bekanntesten Corallieder* (im Folgenden HS genannt). HS stellt die erste gedruckte Sammlung von Choralvorspielen seit Samuel Scheidts *Tabulatura nova* (1624) dar und umfasst achtundneunzig Werke in einer bemerkenswerten Vielfalt von Kompositionstypen: Duos, Fughetten und Ausarbeitungen über den *Cantus firmus*. Mehrere geben an, dass die Chormelodie „separat auf der Oboe“ aufgeführt werden soll, was einige der frühesten Kodifikationen eines Genres liefert, das später im Jahrhundert, insbesondere in den Werken von Johann Ludwig Krebs, große Popularität genießen sollte.

Jedem Präludium in HS folgt eine Harmonisierung des Chorals, versehen mit beziffertem Bass und eingefügten kadenzierenden Passagen, welche die Phrasen verbinden. Sowohl die Musik als auch das umfangreiche Vorwort sind von außergewöhnlicher Bedeutung für die historische Aufführungspraxis, da sie systematische Anweisungen zu Verzierungen, Artikulation, Tempo und – am innovativsten – zur Registrierung enthalten. Kauffmanns detaillierte und oft beispiellose Registrierungsangaben sind explizit auf die Nachahmung orchestraler Klangfarben ausgerichtet. In dieser Hinsicht stellt HS nicht nur eines der seltenen existierenden Dokumente dieser Art dar, sondern auch das umfangreichste und konsequenteste, insbesondere in Bezug auf das Repertoire von Johann Sebastian Bach, dessen Registrierpraxis sonst nur indirekte Spuren hinterlassen hat. Die Parallele wird durch Johann Nikolaus Forkels spätere Beschreibung von Bachs außergewöhnlicher Fähigkeit, Register auf unkonventionelle Weise zu kombinieren, unterstrichen, wodurch „bewundernswerte, ungewöhnliche und unbeschreibliche Effekte“ erzeugt wurden, die traditionellen Praktiken übertrafen³.

Obwohl direkter Kontakt zwischen Kauffmann und Bach nicht bezeugt ist, gibt es zahlreiche stilistische Entsprechungen zwischen HS und Bachs Orgelwerken während der Leipziger Jahre. Bachs *Clavier-Übung III* (1739), nur wenige Jahre nach Kauffmanns Veröffentlichung am selben Ort herausgegeben, stellt ebenfalls alte und neue Stile gegenüber und umfasst sowohl *pedaliter* als auch *manualiter* gesetzte Stücke. Dies entspricht Kauffmanns Anliegen, zwischen städtischen und ländlichen Organisten zu unterscheiden. Zwischen Kauffmanns und Bachs Kompositionen lassen sich klare stilistische Parallelen feststellen.⁴

Die anschließende Überlieferung von Kauffmanns Musik unterstreicht ferner deren Bedeutung: Manuskriptkopien zirkulierten weit verbreitet unter Zeitgenossen,⁵ und ein Exemplar der *Harmonische Seelenlust* (HS) war im Besitz von Johann Gottfried Mützel, Bachs letztem Schüler⁶. Walther war bereits vor der Veröffentlichung von HS mit Kauffmanns Choralvorspielen vertraut.

³ J.N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 52.

⁴ Siehe J. Butt, J.S. Bach and G.F. Kauffmann: Reflections on Bach's Later Style, in *Bach Studies 2*, Hrsg. D.R. Melamed, Cambridge 1995, S. 47–61.

⁵ Der Name von Georg Friedrich Kauffmann erscheint sporadisch in der Bach-Forschung. Manuskriptkopien von Kauffmanns Chorälen wurden von F.W. Zachow, Frotscher und Riedel gefunden.

⁶ D-B , Mus. O. 12172 (1) Rara.

Kauffmanns Musik war Johann Gottfried Walther bekannt, der Kauffmanns Choralvorspiel zu „Herr Gott, dich loben alle wir“ kopierte. Walther fügte diese Kopie dem Manuskript D-B Mus. Bach P 802 bei, das in das frühe zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts (ca. 1710–1719) datiert wird.⁷ Johann Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs standen beide in engem Kontakt mit Bach.

Diese Komposition ist eine der sechs Choräle in der Harmonische Seelenlust, in denen die Melodie (cantus firmus) à part von der Oboe gespielt wird. Im Vorwort zu dieser Sammlung rät Kauffmann, die Oboe ‚so zu platzieren, als wäre sie ein Register der Orgel‘. Zugleich belegt dieses Stück, dass diese Bearbeitung Walther bereits mindestens 16 Jahre vor der Veröffentlichung der Harmonische Seelenlust bekannt war.⁸

Die Aufnahme eines bezifferten Basses in diesen sechs Vertonungen gilt als ungewöhnlich für eine originale Orgelkomposition mit vollständig ausgeschriebenen Stimmen, was darauf hindeutet, dass Kauffmann sie möglicherweise aus Kantatensätzen transkribiert hat, die einen *Cantus firmus* und ein obligates Instrument involvierten.

Krebs, Schüler sowohl Walthers als auch J. S. Bachs, fertigte um dieselbe Zeit eine Abschrift von Kauffmanns Fantasie in G-Dur an.⁹

Harmonische Seelenlust

Die *Harmonische Seelenlust*¹⁰, wurde als eine vollständige liturgische Orgelsammlung konzipiert, die für den Gebrauch in Gottesdiensten bestimmt war. Das Werk wurde in elf Heften nach dem damals üblichen Subskriptionsmodell veröffentlicht.¹¹

Tragischerweise starb Kauffmann am 24. Februar 1735 in Merseburg an Schwindsucht (Tuberkulose), bevor er das Unternehmen abschließen konnte. Die Veröffentlichung

⁷ K. Beisswenger, Zur Chronologie der Notenhandschrift J.G. Walthers, S. 26.

⁸ K. Beisswenger S., op. cit. Daw nimmt dagegen an, der Choral sei direkt aus einem Druckexemplar der HS abgeschrieben. (S. Daw, Copies of J. S. Bach by Walther and Krebs: a study of the Ms P801, P802, P803, The Organ Yearbook 7, Mainz 1976, S. 31–58).

⁹ Siehe: H. Zietz, Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P801, P802, P803 aus dem ‚Krebs’schen Nachlass‘ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J.S. Bachs, Hamburger Beiträge zu Musikwissenschaft 1, Hamburg 1969. Die Manuskripte D-B Mus. Bach P 801 und P 802 gehören zum Nachlass von Krebs.

¹⁰ Siehe: J. Rifkin (rev. P. Janson), Kauffmann, Georg Friedrich, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980.

J. Butt, J.S. Bach and G.F. Kauffmann: Reflections on Bach's Later Style, in Bach Studies 2, hrsg. D.R. Melamed, Cambridge 1995, S. 47–61.

C. Ahrens, J. S. Bach und der ‚neue Gusto‘ in der Musik um 1740, in Bach-Jahrbuch 72, Leipzig 1986, S. 70.

J.-L. Gester, L'Harmonische Seelenlust (1733) de Georg Friedrich Kauffmann, Mémoire de Maîtrise, Université des Sciences Humaines, Strasbourg 1986. Wir danken Martin Gester und Jean Ferrard für die freundliche Bereitstellung eines Exemplars dieser Arbeit.

¹¹ G.F. Kauffmann, Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, Leipzig 1733–36. Siehe J.-L. Gester, op. cit. S.21. Gestern erwähnt nicht das letzte der Hefte, das auf Seite 118 endet.

wurde von seiner Witwe gesichert, die die posthum veröffentlichten restlichen Faszikel garantierte. Die 1733 begonnene Serie wurde offenbar 1736 beendet.

Die Rolle von Johann Gottfried Walther war entscheidend für die Verbreitung und Bewahrung des Werkes und der biografischen Details Kauffmanns. Walther, der wahrscheinlich ein enger Freund Kauffmanns war, pflegte regelmäßigen Kontakt mit ihm, wie seine Korrespondenz mit Heinrich Bokemeyer belegt. Im Jahr 1732 wohnte Kauffmann, begleitet von seiner ältesten Tochter, sogar in Walthers Haus. Im folgenden Jahr reiste Walthers Sohn Johann Christoph (1715–1771) nach Naumburg und Merseburg, um Orgel zu spielen, einer Einladung von Kauffmann folgend.¹² Nach Kauffmanns Tod wurden seine Witwe und die beiden Kinder für eine kurze Zeit von Walther beherbergt.¹³

Walther kannte Kauffmanns Musik nicht nur gut, sondern trug auch indirekt zum endgültigen Inhalt des Werkes bei: Die posthum veröffentlichte Ausgabe von HS enthält drei Stücke von Walther.¹⁴ Walther übernahm den Vertrieb und belieferte Bokemeyer mit vier Exemplaren von HS für ebenso viele Abonnenten, wahrscheinlich in Wolfenbüttel. Walthers Briefe dokumentieren die finanziellen Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der Veröffentlichung:¹⁵ In einem Brief vom 4. August 1736 berichtete er über die Beschwerden des Leipziger Druckers J.G. Krügner,¹⁶ der angab, dass die Zahl der Käufer zurückgehe und er das Unternehmen aufgeben müsse, wenn sich die Situation fortsetze. Krügner beklagte, dass die Kosten für HS so hoch seien, dass sie ihn daran hinderten, Walthers acht Variationen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ zu veröffentlichen.

Moderne Ausgaben

Trotz ihres begrenzten Erfolgs wurde die HS langfristig als ein Meilenstein in der Geschichte der deutschen Orgelmusik angesehen und zirkulierte weiterhin in Organistenkreisen.

Vom späten neunzehnten Jahrhundert an erschienen Auswahlen aus Kauffmanns Sammlung in Anthologien von „Alten Meistern“.

Die einflussreichste moderne Ausgabe bleibt die vollständige Fassung, die 1951 von Pierre Pidoux vorbereitet und von Bärenreiter in zwei Bänden veröffentlicht wurde: Band I (BA 1924) präsentiert die Choralvorspiele und Band II (BA 1925) enthält 62 bezifferte Basschoräle. Dies war der erste Versuch, das gesamte Korpus wieder in

¹² In Bezug auf Walthers Korrespondenz mit Bokemeyer – wesentlich für das Verständnis von Walthers Beziehungen zu Kauffmann und seiner Familie – siehe G. Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeyer: Eine Musikfreundschaft um J. S. Bach, in Bach-Jahrbuch 1933, S. 86–118.

¹³ G. Schünemann, op. cit.

¹⁴ Zwei Variationen über *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (S. 59 und 6) sowie eine über *Wir Christenleut* (S. 118), dazu ein Stück von Zachow (*Nun lasst uns Gott dem Herren*, S. 108).

¹⁵ J.G. Walther, Briefe, hrsg. K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 195.

¹⁶ G. Butler, Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken, in Bach-Jahrbuch 66, Leipzig 1980, S. 9–26.

Umlauf zu bringen, und markierte aus diesem Grund einen wichtigen Wendepunkt in der Kauffmann-Rezeption.

Einschränkungen der Pidoux-Ausgabe

Trotz ihrer Pionierrolle ist die Pidoux-Ausgabe durch mehrere redaktionelle Mängel beeinträchtigt. Der Hauptmangel ist die Aufteilung der Sammlung in zwei separate Bände, was die ursprüngliche strukturelle und liturgische Einheit stört. Noch problematischer ist die Entscheidung, das Material alphabetisch neu zu ordnen, was Kauffmanns ursprüngliche Reihenfolge missachtet. Diese künstliche Anordnung führt zur Vermischung von Chorälen aus verschiedenen liturgischen Jahreszeiten und Kompositionsperioden, wodurch gelegentlich unechte „Variationszyklen“ entstehen, die im Originaldruck nie existiert haben.^{16,17} Solche redaktionellen Eingriffe verschleiern sowohl den praktischen liturgischen Nutzen der Sammlung als auch Kauffmanns kompositorische Absichten.

Weitere Schwierigkeiten ergeben sich aus textlichen Fehlern: zahlreiche Originalmarkierungen – bezüglich Registrierung, Tempo, Artikulation und Affekt – werden entweder weggelassen oder verändert, wodurch den Stücken entscheidende expressive Angaben entzogen werden. Darüber hinaus untergraben Notenfehler, Inkonsistenzen in den Generalbassziffern und Vereinfachungen in Verzierungen und Passagen die Zuverlässigkeit der Ausgabe. Pidoux eliminierte auch redaktionelle Fußnoten, die im Original vorhanden waren.¹⁸

Auf dem Weg zu einer neuen kritischen Ausgabe

Trotz ihrer Mängel spielte die Pidoux-Ausgabe eine entscheidende Rolle bei der Wiedereinführung von Kauffmanns Werk für das Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine neue Ausgabe wird jedoch derzeit innerhalb der ECHOM-Reihe (Ut Orpheus) vorbereitet, deren Veröffentlichung für 2026 geplant ist. Dieses Projekt zielt darauf ab, die Mängel der früheren Ausgabe zu beheben, indem die korrekte Reihenfolge der Stücke wiederhergestellt, die *Schlechte Choräle* an ihren ursprünglichen Positionen wieder eingefügt und die notatorischen und

¹⁷ Wie Gester hervorhebt (op. cit., S. 26–27), das Ergebnis war eine Reihe von heterogenen, künstlich gebildeten Suiten. So erscheint, zum Beispiel, *Ach Herr, mich armen Sünder* in der Ausgabe Pidoux (S. 6–9) als eine kontinuierliche Abfolge zweier Bicinia, die im Original klar voneinander getrennt sind und dort auf S. 7 bzw. S. 93 stehen. In *Freu dich sehr, o meine Seele* (S. 38–41) vereinigt Pidoux drei Fassungen unterschiedlicher Herkunft: die erste in F-Dur stammt von S. 61 des Originals, während die beiden anderen, aus den Seiten 70–71 entnommen, in Wahrheit auf den Choraltext *Treuer Gott, ich muss dich klagen* zurückgehen.

¹⁸ Siehe J.L. Gester (op. cit), S. 26-27. In mehreren Passagen eliminierte Pidoux Tempo- oder Charakterangaben. Zum Beispiel, im Choral *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht* und in *Ach Herr mich Armen Sünder* wird die Markierung „Con Affetto“ weggelassen; in *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* wurde das Tempo „Allegro“ ausgelassen. Ähnliche Auslassungen treten in Bezug auf die Registrierung auf: Zum Beispiel werden in *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht* und in *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* fehlen die Registrierungsangaben. Angaben zur Phrasierung und Artikulation fehlen ebenfalls: In *Nun ruhen alle Wälder* sind die kleinen vertikalen Zeichen, mit denen Kauffmann verkürzte Noten markierte, nicht mehr vorhanden.

registratorischen Details respektiert werden. Darüber hinaus wird die Ausgabe Kauffmanns Vorwort reproduzieren, begleitet von einer englischen Übersetzung, wodurch Interpreten und Wissenschaftler eine maßgebliche und kontextuell getreue Fassung dieser wegweisenden Sammlung erhalten.

Die Entstehung der Merseburger Domorgel

Kauffmann war als Organist sein Leben lang mit dem Dom in Merseburg verbunden. Für seine Registrierungsempfehlungen beruft er sich in seinem Vorwort ausdrücklich auf diese monumentale Orgel, die zu jener Zeit eines der größten Instrumente in Mitteldeutschland war.

Die Domorgel wuchs innerhalb von über 50 Jahren von einem kleinen Instrument zu einer Orgel mit 66 Registern und vier Manualen heran. An diesen Umbauten waren nacheinander die Orgelbauer Christoph Junge, Zacharias Thayssner und Johann Friedrich Wender beteiligt. Leider sind fast alle Orgeln dieser Orgelbauer verloren gegangen – auch die in Merseburg. Einige ihrer Prospekte blieben jedoch erhalten, wie etwa der beeindruckende Prospekt von Merseburg.

Um einen Eindruck von der Ästhetik dieser Schule zu gewinnen, folgt ein kurzer Überblick über diese Orgelbauer.

Christian Förner (1609/10-1678)

Der Lehrmeister sowohl von Junge als auch von Thayssner war Christian Förner, der 1673 in der Schlosskirche zu Weißenfels eine zweimanualige Orgel mit 30 Stimmen baute. Von diesem Instrument blieb leider nur der Prospekt erhalten, doch Förners Neffe Johann Caspar Trost beschreibt die Orgel ausführlich in seinem Büchlein „Ausführliche Beschreibung des Orgelwerks auf der Augustus Burg zu Weißenfels“. Dank dieser Quelle verfügen wir über detaillierte Informationen über diese Orgel, mit der auch J. S. Bach in Kontakt kam. Bemerkenswert war der große Pedalumfang bis f'.¹⁹ Förner fertigte seine Zungenregister aus „weißem Blech“ und stattete die Orgel mit drei Springladen aus.²⁰ Er war einer der ersten Orgelbauer, die mit einer Modifikation der mitteltönigen Stimmung experimentierten.²¹ Die Orgel in der Augustusburg in Weißenfels war „wohltemperiert“, sodass in allen Tonarten gespielt werden konnte.

Christoph Junge (1644-1687)

¹⁹ J.C. Trost, Ausführliche Beschreibung des Orgelwerks auf der Augustus Burg zu Weißenfels, Nürnberg 1677, S. 31.

²⁰ J.C. Trost, S. 18, 24.

²¹ J.C. Trost, S. 31-40.

Förners Schüler Christoph Junge baute 1683–84 die Orgel in der Stadtkirche in Weimar, wo später Johann Gottfried Walther als Organist tätig war. Johann Friedrich Wender war daran beteiligt²² – ein deutlicher Hinweis darauf, dass er seine Ausbildung vermutlich bei Junge erhielt. Das erklärt auch Jacob Adlungs Bemerkung zur Kaufmannskirche in Erfurt: Adlung nennt Wender als Orgelbauer, obwohl die Orgel offiziell von Junge gebaut wurde.²³

In der Schlosskirche von Sondershausen blieb der Prospekt von Junge erhalten. Das Hauptwerk besteht dort aus fünf Teilen; der runde Mittelturm enthält neun Pfeifen, ebenso die beiden spitzen Seitentürme. Auch diese Orgel besaß fünf Springladen und Zungenregister aus weißem Blech.²⁴ 1681 wurde sie von niemand Geringerem als Andreas Werckmeister begutachtet.²⁵

Über ihren Klang ist ein Zeugnis aus dem frühen 18. Jahrhundert überliefert, das Rückschlüsse auf die Qualität zulässt: „Posaunenbass (16') im Pedal ist ein schön wohl klingende und recht gravitatische Stimme, der Corpus ist von Holtz und vollkömmlich 16' lang. Die Trompeten im Pedal und Manual 8' sind vom Blech und haben ihre rechte vollkömmlische Länge. Die Schalmey 4' im Brust Positiv ist eine überaus liebliche Stimme und klinget fast auch Geiger Arth, hat ihre rechte vollkommene Länge. Cornet 2' im Pedal ist auch ein rechte liebliche Stimme, absonderlich wenn man einen Choral tractiren will, kann man den rechten Choral im Pedal führen, und im Manual sonst andere Variationen darzu machen. Schreiet sonst fast alle anderen Stimmen über, und klinget als wenn einer eine schöne helle Altstimme sänge. Fagott 16' im Oberwerk ist auch eine überaus schöne Stimme, und einem Fagott recht gleichet, der Corpus ist vom Blech und hat seine rechte vollkömmlische Länge.“²⁶

Auch das Hauptwerkgehäuse der Merseburger Orgel wurde vermutlich von Junge 1665/66 gebaut.²⁷ Es weist dieselbe Gliederung wie Sondershausen auf, mit dem Unterschied, dass alle Türme rund sind. Doch wie lautete die Disposition, die Junge in Merseburg realisierte?

Junge baute eine zweimanualige Orgel mit Oberwerk, Seiten Positiv und Pedal.

Im Oberwerk befanden sich ein Quintadehn 16' und eine Trompete 8'. Die Trompete war aus verzinntem Blech gefertigt. Beide Register waren auch im Pedal als Transmission spielbar.²⁸

²² A. Lobenstein, Gottfried Albin de Wette als Gewährsmann für Orgeldispositionen der Bach-Zeit im Weimarer Landgebiet. - In: Bach-Jahrbuch 101 (2015), S. 304.

²³ J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, S. 222, „Herr Wender aus Mühlhausen hat sie gemacht, er starb aber, ehe sie ganz fertig wurde, und die Gesellen machten sie vollends fertig.“ Hier verwechselt Adlung Wender mit dem älteren Junge. Letzterer verstarb 1687. Dessen Gesellen, unter anderem Johann Albrecht, vollendeten die Orgel 1689 in Zusammenarbeit mit Wender.

²⁴ Chr. Kirchner, *Der Mitteldeutsche Orgelbauer Christoph Junge*, in: *Acta Organologica* Bd. 29, Merseburger, Kassel 2006, S. 287.

²⁵ Chr. Kirchner, S. 286.

²⁶ Chr. Kirchner, S. 287.

²⁷ Chr. Kirchner, S. 277.

²⁸ Chr. Kirchner, S. 276.

Zacharias Thayssner (1645-1705)

Zacharias Thayssner war als Orgelbauer an Instrumenten in Quedlinburg, Köthen, Leipzig (St. Nicolai), Jena (Kollegienkirche), Naumburg (St. Wenzel) und im Merseburger Dom beteiligt. Thayssner setzte in den meisten Fällen ebenfalls Springladen ein. Auch J. S. Bach kam mit seinen Orgeln in Köthen und Leipzig in Berührung.

Jacob Adlung äußert sich in seiner *Musica Mechanica* ziemlich negativ über Thayssners Instrumente. Sowohl in Naumburg als auch in der Kollegienkirche in Jena bemängelt er einen Mangel an Wind.²⁹ Er vergleicht Thayssners Orgel in Naumburg mit der von Sterzing gebauten Orgel in der Stadtkirche Jena³⁰ und zeigt sich entsetzt darüber, dass die Orgel in Naumburg dreimal so teuer war. Adlung beschreibt die Thayssner-Orgel von Naumburg wie folgt: Bei heißem Wetter funktionierte die Orgel kaum, nach Pfingsten gab es gewöhnlich überall Windundichtigkeiten. Die vier Bälge waren mit Papier verleimt (anstatt mit Leder) und hielten keinen Winddruck. Den Klang der Orgel charakterisiert er als „matt und hölzern“. Thayssner arbeitete zur selben Zeit in Merseburg und Naumburg. Von beiden Instrumenten blieb der beeindruckende Prospekt erhalten, der eine Qualität ausstrahlt, die die Orgeln selbst offenbar nicht besaßen. Dass die Thayssner-Orgel in Naumburg bereits nach 38 Jahren durch ein neues Instrument von Zacharias Hildebrandt ersetzt wurde, sagt viel über deren Qualität aus. J. S. Bach und Gottfried Silbermann waren 1746 die Prüfer der neuen Hildebrandt-Orgel.

In Merseburg fällt auf, dass Thayssner ganze zwölf Jahre an der Orgel arbeitete von 1693 bis 1705. 1698 erhielt Orgelbauer Christoph Gloger von der Kirchenleitung den Auftrag, Thayssners Arbeit zu beurteilen – ausgelöst durch Beschwerden von Hoforganist Alberti. Gloger äußerte sich äußerst negativ, warf Thayssner Materialdiebstahl vor und kritisierte, dass er seine Arbeiter vor Ort zu wenig anleitete. Als technische Mängel nennt er die „übele Anlage der Register und Abstracten, die ein perpetuirliches Stocken und Heulen verursachen“. Thayssner wies die Vorwürfe zurück und bemerkte, „wüsste der Organist nicht mit umzugehen, sondern verderbte und machte es mit Fleiß, dass es heulen musste“.³¹

Vermutlich verfügte Merseburg über schlecht funktionierende Springladen, und Alberti hatte Probleme mit dem Ein- und Aushaken.

Thayssner verstarb 1705. Die dreimanualige Orgel mit 41 Stimmen wurde erst am 6. Dezember 1713 von Organist G. F. Kauffmann und Kapellmeister Aschenbrecher

²⁹ J. Adlung, S. 245, 284.

³⁰ J. Adlung, § 324, S. 7, 8, 9.

³¹D.H. Engel, Geschichte des Orgelbauwesens, Erfurt 1855, S. 10.

geprüft – und ist durchgefallen. Eine zweite Prüfung durch Gottfried Ernst Pestel aus Altenburg und Orgelbauer J. F. Wender bestätigte dieses Urteil.³²

Das Bild von Zacharias Thayssner fällt in den Quellen insgesamt negativ aus, was im Widerspruch zu der positiven Empfehlung steht, die Dieterich Buxtehude 1695 an den Stettiner Kirchenrat schickte.³³ Zwar ist nicht sicher, ob Buxtehude Thayssners Werk aus eigener Anschauung kannte, doch hatte dieser 1694 gemeinsam mit Arp Schnitger und anderen Sachverständigen die von Heinrich Herbst renovierte Orgel in Magdeburg geprüft, wobei das Urteil sehr ungünstig ausfiel. Ein Jahr später beteiligte er sich zudem an der Abnahme der neuen Schnitger-Orgel in St. Johannis und versuchte, das Werk herabzusetzen, was ihm jedoch öffentliche Blamage einbrachte und kaum zu einer positiven Empfehlung Schnitgers geführt haben dürfte.³⁴ Andererseits stand Thayssner bereits früher in enger Verbindung zu Andreas Werckmeister, Buxtehudes Freund, der als Organist in Quedlinburg zwischen 1677 und 1682 mit ihm bei der Errichtung einer wohltemperierten Orgel zusammenarbeitete. Obwohl Werckmeister später die von Thayssner regelmäßig eingesetzte Springlade kritisierte, ohne ihn namentlich zu nennen, könnte er dennoch als vermittelnde Figur zwischen Thayssner und Buxtehude gewirkt haben und so Buxtehudes Empfehlung beeinflusst haben³⁵.

Johann Friedrich Wender (1655-1729)

Unmittelbar nach diesem negativen Gutachten erhält der Orgelbauer Johann Friedrich Wender aus Mühlhausen den Auftrag, die Orgel zu erneuern. Wender stammt aus derselben Tradition, ist jedoch dafür bekannt, ausschließlich Schleifladen gefertigt zu haben.³⁶

Im Briefwechsel Wenders mit den Räten der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen (1687) zeigt sich seine große Sorgfalt bei der Holzauswahl und -behandlung. Er beschreibt präzise das Sägen, die Maße und die mehrwöchige Wässerung sowie das schonende Trocknen des Holzes. Zudem empfiehlt er einen Pedalprinzipal aus reinem Zinn statt einer Blei-Zinn-Legierung.³⁷

Diese Details aus Wenders frühen Jahren zeigen deutlich, wie sehr er auf optimale Qualität bedacht war!

Nach der Vollendung der teilweise erhaltenen Orgel in der Neuen Kirche in Arnstadt im Jahr 1703 war der 18-jährige J. S. Bach als Prüfer beteiligt. Arnstadt wurde anschließend seine erste Anstellung als Organist. Von dieser Wender-Orgel sind das

³² W. Schneider, Ausführliche Beschreibung der großen Dom-Orgel zu Merseburg, Halle 1829, S. 19.

³³ G. Fock, Arp Schnitger und seine Schule, Kassel 1973, S. 171.

³⁴ G. Fock, S. 190, 193, 194.

³⁵ A. Werckmeister, Orgelprobe, Quedlinburg 1698, S. 42.

³⁶ Mündliche Bestätigung von Albrecht Lobenstein, Erfurt: in den erhaltenen Quellen werden nie Springladen erwähnt.

³⁷ Chr. Kröhner, Bachs Orgelbauer Wender, in: Mühlhauser Beiträge, Sonderheft 26, Bad Langensalza 2015, S. 21, 22.

Gehäuse und etwa 25 % des Pfeifenwerks erhalten geblieben.³⁸ Auffällig in der Disposition mit 21 Registern ist die große Anzahl an 8'-Registern – eine Ausnahme im Werk Wenders.³⁹

Im Jahr 1708 wurde Bach Organist an der Blasiuskirche in Mühlhausen, und Wender setzte Bachs Verbesserungswünsche an der Orgel um. Einer der auffälligsten Vorschläge Bachs war der Ersatz der Trompete 8' im Hauptwerk durch ein Fagott 16'.⁴⁰

In den Jahren 1714 und 1715 erneuerte Wender die Orgel im Dom zu Merseburg. Er ersetzte die Springladen durch Schleifladen, erneuerte die Traktur und die Bälge und erweiterte das Instrument auf 50 Register.⁴¹

Am 4. Juni 1715 wurde das Instrument von Johann Kuhnau aus Leipzig und Gottfried Ernst Pestel aus Altenburg abgenommen.⁴² Anschließend fügte Wender ein Brustwerk und ein Stahlspiel hinzu und vergrößerte die Orgel zu einem viermanualigen Instrument mit 66 Registern. Die Abnahme fand am 9. Juli 1716 durch Kauffmann, Kapellmeister Jacob Christian Hertel und Kuhnau statt.⁴³

Wer könnte das Ergebnis besser beschreiben als Johann Kuhnau selbst? In einem Brief an Mattheson aus dem Jahr 1718, der 1722 in *Critica Musica* veröffentlicht wurde, berichtet er über die neu ausgestattete Domorgel in Merseburg und seine eigene Rolle bei der Abnahme:⁴⁴

„Der Mühlhäusische Wender hat hingegen auch den, in der Merseburgischen Schloss- und Domkirche vor 25 Jahren angefangenen, und nach und nach continuirten, kostbaren Bau eines sehr großen, aber ziemlich verhunzeten Orgelwercks vor 4. Jahren wieder umgerissen, und das Werck den vergangenen Sommer mit jedermanns Vergnügen, an der schönen Variation derer sonderlichen doucen Stimmen, und an dem leichten mouvement der Manual-Claviere, derer 4. sind, samt andern artigen Inventionen, in seiner Vollkommenheit übergeben, dass ich, der ich zu diesem Examine sowohl, als zu des Freybergischen, bin mit requiriert worden, den an die Hochfürstlichen Cammer, welche durch die vorige Betrüg- und Fretterey ziemlich hinter das Licht, und in große Kosten, war geführet worden, ertheilten Bericht, zu dero sonderlichen Contentement, mit folgenden Worten beschließen kunte:

So ist nunmehr Herr Nicolaus Wender⁴⁵
Des Orgel-Werckes glücklicher Vollender.“

³⁸ Siehe: Preller-Gottfried.de

³⁹ A. Lobenstein, Ästhetische und empirische Profile, in: Mühlhäuser Beiträge, Heft 47, Mühlhausen 2024, S.193, 195.

⁴⁰ Bach Dokumente I, Bärenreiter, Kassel 1963, S. 152, 153. J. Adlung, S. 261, erwähnt einen begrenzten Umfang von C-c'.

⁴¹ W. Schneider, S. 21.

⁴² W. Schneider, S. 21.

⁴³ W. Schneider, S. 22.

⁴⁴ J. Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722, S. 235.

⁴⁵ vermutlich ist mit dem falschen Vornamen Nicolaus, Schwiegersohn und Geselle Nicolaus Becker gemeint, siehe Kröhner, S. 11.

Die Disposition der Orgel im Dom zu Merseburg.

Kauffmann erwähnt in seinem ausführlichen Vorwort, dass die Registrierungen basieren auf der weitläufigen Disposition der hiesigen Merseburger Domorgel. Er meldet auch, dass die Registrierungen nicht absolut gemeint sind, aber zur Anleitung dienen. Jeder Organist soll sie an seiner Orgel anpassen.

Die Quellen der damaligen Disposition:

Michael Praetorius: Kurzer Entwurf derjenigen Dinge welche bey Probirung und Ueberlieferung eines neuen Orgelwerks in Acht zu nehmen, um 1617/1619, Traktat-Abschrift und Anhang von J. L. Albrecht und unbezeichneten Schreibern, um 1770, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) MB.2.139

Carl Gottfried Meyer (Herausgeber): Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland, Breslau 1757

Jacob Adlung: *Musica Mechanicum Organoedi*, Berlin 1768

Joachim Hess: *Dispositien der merkwaardigste Kerkorgelen*, Gouda 1774

Anonymus: Dresdner Handschrift, Datierung unbekannt⁴⁶

Wilhelm Schneider: *Ausführliche Beschreibung der großen Dom-Orgel zu Merseburg*, Halle 1829.

David Herman Engel: *Beitrag zur Geschichte des Orgelbauwesens, anlässlich der neuen Ladegast Orgel in Merseburg*, Erfurt 1855.

Die Dispositionen von Albrecht, Meyer, Adlung und Hess zeigen die Situation, nachdem Hildebrandt im Jahr 1734 dem Rückpositiv zwei Gedackte (8' und 4') im Kammerton hinzugefügt hatte. Diese vier sind nahezu vollständig identisch. Johann Lorenz Albrecht aus Mühlhausen war nach Adlungs Tod zusammen mit Agricola für die Veröffentlichung von Adlungs *Musica Mechanicum* verantwortlich. Das erklärt auch die große Übereinstimmung zwischen den Dispositionen im Anhang von Albrecht und der Angabe in der *Musica Mechanicum*.

Bei Hess ist deutlich zu erkennen, dass er sowohl die Publikationen von Meyer als auch von Adlung kannte.

⁴⁶ P. Smets (Hrg.), *Orgeldispositionen: eine Handschrift aus dem XVIII Jahrhundert*, Bärenreiter, 1931.

Die Dresdner Handschrift und die anderen Dispositionen

In der HS nennt Kauffmann Registerbezeichnungen, die größtenteils der dreimanualigen Disposition entsprechen, wie sie uns in der sogenannten Dresdner Handschrift überliefert ist. Besonders auffällig ist, dass Kauffmann im Manual häufig den Einsatz eines Prinzipals 16' fordert – ein Register, das ausschließlich im Hauptwerk der Domorgel in eben jener Dresdner Handschrift dokumentiert ist. In keiner anderen Quelle findet sich diese Angabe. Noch bemerkenswerter ist, dass Kauffmann das vierte Manual, das sogenannte Brustwerk, überhaupt nicht erwähnt – jenes Werk, das der Orgelbauer Wender im Jahr 1716 der Orgel hinzufügte. Generell bleibt festzuhalten, dass Kauffmann zahlreiche Register dieser großen Orgel überhaupt nicht nennt, obwohl sie zur Verfügung standen.

Der erhaltene Prospekt der Orgel zeigt uns eine klassische Aufteilung: ein Hauptwerk auf 8', ein Oberwerk auf 4', ein Rückpositiv auf 4'⁴⁷ und ein Pedal auf 16'. Diese Struktur wird auch von allen anderen Quellen bestätigt. Die heutige Ladegast-Orgel besitzt zwar ebenfalls einen Principal 16' im Hauptwerk, doch ist dieser, aufgrund der begrenzten Höhe des Gehäuses, in der tiefsten Oktave aus gedeckten Holzpfeifen gebaut.⁴⁸

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Disposition, die Schneider im Jahr 1829 erwähnt. Dies betrifft die Disposition zur Zeit von Schneiders Amtszeit. Damals enthielten sowohl das Oberwerk als auch das Rückpositiv jeweils einen Principal 8'. Beim Principal 8' im Rückpositiv vermerkte er, dass einige der tiefsten Pfeifen im Prospekt standen, vermutlich im Mittelturm. Der Rest befand sich im Gehäuse! Der Principal 4' befand sich weiterhin vollständig im Prospekt. Vermutlich war dieses Register in den Seitentürmen und den Zwischenfeldern des Rückpositivs aufgestellt.⁴⁹

Schneider erwähnt, dass am 20. Juli 1785 ein neuer Principal 8' im Oberwerk und eine neue Windlade von dem Orgelbauer Krug eingebaut wurden. In der Disposition wird beim Oberwerk angemerkt, dass vom Principal 8' die Pfeifen ab Gis im Prospekt stehen, vermutlich in den beiden Türmen zu beiden Seiten des Oberwerks und in den oberen Zwischenfeldern des Hauptwerks. Hier steht der Principal 4' im fünfteiligen Oberwerks Prospekt!⁵⁰

Am Ende seiner Beschreibung nennt Schneider noch seine Lieblingsklangfarben. Zwei davon gehörten auch zu den Lieblingsregistern Kauffmanns. Schneider bezeichnet den Fagott 16' des Rückpositivs als schön und lieblich, ebenso die Schalmey, die unter dem Namen Chalmeaux von einem 4'- in ein 8'-Register umgearbeitet worden war.⁵¹ Darüber hinaus erwähnt Schneider, dass die Bässe stark und kraftvoll seien, was unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass auch die Seitenfelder neben den

⁴⁷ Der Mittelturm ist vermutlich 6' hoch.

⁴⁸ Freundliche Mitteilung von Kristian Wegscheider.

⁴⁹ W. Schneider, S. 25.

⁵⁰ W. Schneider, S. 24.

⁵¹ W. Schneider, S. 29. In der Disposition auf S. 24 ist dieses Register als aus Zinn gefertigt angegeben, die originale Schalmey 4' war aus weißem Blech.

Pedaltürmen klingende Principalbass 16'-Pfeifen enthalten. Dies könnte der Grund dafür sein, dass Kauffmann in seinen Trios und Quators als 16'-Register stets ein Subbass 16' vorschlägt.

Welchen Zustand gibt die Dresdner Handschrift wieder? Vergrößerte Wender in den Jahren 1714-15 die Orgel auf dieses 16', 8', 8'-Verhältnis, um dies zwei Jahre später wieder rückgängig zu machen? Mir ist keine Orgelgeschichte bekannt, in der so etwas vorkommt. Auch die Anzahl der Register, die dort mit 59 angegeben sind, passt nicht zu den überlieferten Zahlen. Schneider nennt bei Thayssner 41 Register und nach Wenders erstem Umbau 50! Es scheint, dass die Disposition in der Dresdner Handschrift nicht zu 100% zuverlässig ist.

Zum Abschluss dieses ersten Teils wird die Disposition aus der Traktat-Abschrift und Anhang bei M. Praetorius von J. L. Albrecht vorgestellt. Diese Disposition wurde 1735 von Kauffmanns Nachfolger J. Th. Römhildt aufgezeichnet und bietet damit einen verlässlichen Überblick über die Domorgel am Ende von Kauffmanns Laufbahn.

Angesichts der Informationen, die die Organisten Schneider und Engel überliefern, erscheint uns dies als die naheliegendste Disposition des Zustands dieser monumentalen Orgel seit 1716. In dieser Form hat Kauffmann das Instrument fast zwei Jahrzehnte lang gespielt.

Schneider gibt 1829 den Umfang der Klaviaturen mit C,D-c³ und des Pedals mit C-f¹ an.⁵² Adlung erwähnt, dass die beiden dreimanualigen Orgeln, an denen Wender in Mühlhausen arbeitete – die Beata Maria Virgines und die Blasii –, einen Pedalumfang von C,D-d' hatten.⁵³

Vermutlich wurde der Pedalumfang in Merseburg später erweitert.⁵⁴ Laut Schneider war die Klavierordnung von oben nach unten: Ow-Hw-Rp-BW!⁵⁵

⁵² W. Schneider, S. 30.

⁵³ J. Adlung, S. 260, 261.

⁵⁴ Die heutige Anordnung in den Pedaltürmen und Seitenfelder ergibt 24 Prospektpfeifen des Principalbass 16'!

⁵⁵ W. Schneider, S. 24-28.

Gross=Manual(C,D-c““)

1.Principal	8 Fuss v. engl. Zinn
2.Rohr=flöthe	16 Metall
3.Quintadena	16 Metall
4.Gembshorn.	8 Metall
5.Gedackt	8 Metall
6.Quinta	6 Metall
7.Octava	4 Metall
8.Kleingedackt	4 Metall
9.Sesquialtera doppelt	3 Metall
10.Octava	2 Metall
11.Mixtur	6 fach v. Zinn
12.Cymbel	3 fach v. Zinn
13.Trompeta	16 von Zinn
14.Trompeta	8 von weißem Blech
15.Coppel zum Pedal	
16.Ventil	
17.Cymbel=Stern	

Ober=Werck (C,D-c““)

1.Principal	4 Fuss v. engl. Zinn
2.Bordun	16 v. holtz
3.Viola di Gamba	8 v. Zinn
4.Spielpfeife	4 Metall
5.Rohr=flöte	8 Metall
6.Nassat	3 Metall

7.Octava	2 Metall
8.Rohrflöte	2 Metall
9.Tertia	aus 2 v. Zinn
10.Mixtur	5.6 fach v. Zinn
11.Vox humana	8 Metall (1734 Hildebrand)
12.Schallmey	4 von weißem Blech
13.Stahl=Spiel	4
14.Ventil	
15.Coppel	

Rueck=Positiv (C,D-c““)

1.Principal	4 Fuss v. engl. Zinn
2.Quintadena	8 v. Metall
3.Gedackt	8 von holtz
4.Flaute douce	4 v. Anhorn holtz
5.Principal	4 v. Metall Cammerton
6.Gedackt	8 v. holz Cammerton (1734)
7.Gedackt	4 v. Metall Cammerton (1734)
8.Spitz=Flöte	2 v. Metall
9.Quinta	3 v. Metall
10.Tertia	aus 2 v. Metall
11.Mixtur	4 fach von Zinn
12.Fagott	16 von weißem Blech
13.Coppel	
14.Ventil	

Brust=Werck (C,D-c““)

1.Principal	4 Fuss v. engl. Zinn
2.Salecinal	4 von Zinn
3.Gedackt	8 von holtz
4.Nassat	3 v. Metall
5.Octava	2 v. Metall
6.Tertia	aus 2 v. Metall
7.Octava	1 von Zinn
8.Mixtur	4 fach von Zinn
9.Ventil	

Pedal (C,D-d‘?)

1.Principal-Bass	16 Fuss v. engl. Zinn
2.Octaven-Bass	8 von Metall
3.Sub-Bass	16 von holtz
4.Quinten-Bass	6 von Metall
5.Octaven-Bass	4 von Metall
6.Waldflöte	1 von Metall
7.Mixtur-Bass	6 fach von Zinn
8.Posaunen-Bass	32 von holtz
9.Posaunen-Bass	16 von weißem Blech
10.Cornettin	2 von weißem Blech

Hinter=Werck zum Pedal

11.Untersatz	32 von holtz
--------------	--------------

12.Violon-Bass	16 von holtz
13.Subbass	16 von holtz Cammerton
14.Octavbass	8 von Metall Cammerton
15.Scharffe Flöte	2 von Zinn
16.Rohr=Flöte	1 von Zinn
17.Trompeten-Bass	8 von weißem Blech
18.Schalmey-Bass	4 von weißem Blech
19.Coppel zum vörder Pedal Werck	
20.Ventil	