

Wann kam der Registerwechsel bei fortgesetztem Spiel auf?

von Roland Eberlein

Trotz des Siegeszuges der „historisch informierten Aufführungspraxis“ in der Orgelwelt seit den 1970er-Jahren kann man auch heute noch große Überraschungen erleben, wenn man Originaltexte über die musikalische Praxis früherer Jahrhunderte liest: Man fühlt sich manchmal in eine völlig unbekannte, fremde und geradezu verstörende Welt versetzt. Einen solchen Kulturschock kann beispielsweise das Kapitel über Registrierung in Johann Friedrich Naues Überarbeitung (Halle 1838) von Daniel Gottlob Türks Buch „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ auslösen. Darin findet sich ein von Johann Friedrich Naue eingefügter, überaus detaillierter Registriervorschlag für die Begleitung des Chorals „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“. Zwei besonders markante Passagen seien aus dieser umfangreichen Beschreibung herausgegriffen:¹

„3ter Vers: Was unser Gott geschaffen hat, kann mit dem vollständigen zweiten (nach dem Hauptwerke folgenden stärksten) Klaviere gespielt, der Schluß aber: Gebt unserm Gott die Ehre, mit dem vollen Hauptwerke (also nach dem 2ten Klaviere nicht gleich das volle zusammengeschaltete Orgelwerk) begleitet werden.

Nun werden während des Zwischenspiels vom 3ten zum 4ten Verse die schreienden Register des Hauptwerks hineingestoßen und sodann zu dem sanfter registrierten 3ten Klaviere übergegangen. Die Anfangsworte des 4ten Verses: Ich rief den Herrn in meiner Noth, werden nur mit soliden achtfüßigen Registern (Flöten, Prinzipal, Gedackt) gespielt; bei den Worten: Ach Gott erhör mein Schreien, kann noch schwächer registriert werden (nur nicht etwa schreiende Register zum „Schreien“, wie weiland musicus vexatus² that); mit den Worten: Da half mein Helfer mir vom Tod, kann das crescendo beginnen, zuerst wieder zur Stärke der ersten Zeile zurück; dann bei den Worten: Und ließ mir Trost gedeihen, Prinzipal 8 Fuß, Flöte, Hohlflöte, Flachflöte und was man sonst an 8füßigen Kernstimmen in der Orgel hat (die achtfüßigen Schnarrwerke ausdrücklich ausgeschlossen), so wie auch Gedackt 4 Fuß oder auch eine schwache Flöte 4 Fuß, gezogen werden. Darauf geht die Steigerung weiter: Drum, dank, ach Gott, drum, dank ich dir, werden zu den achtfüßigen Kernwerken 4- und 2füßige und 16füßige immer nach und nach angezogen; Ach, danket, danket Gott mit mir, wird zuerst Trompete 8 Fuß, dann Mixtur hinzugenommen, und sofort alle noch vorhandene Stimmen des Hauptwerks (Schnarrwerke und abhängige Register ohne Ausnahme) gezogen, so daß bei der Schlußzeile: Gebt unserm Gott die Ehre, das vollständige Hauptwerk ertönt. [...]

Zu der ersten Zeile des 8ten Verses: Ihr, die ihr Christi Namen nennt, kann das volle 2te Klavier; zur 2ten Zeile: Gebt unserm Gott die Ehre, das volle Hauptwerk; zur 3ten Zeile: Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt, wieder das volle 2te Klavier; zur 4ten Zeile: Gebt unserm Gott die Ehre, wieder das volle Hauptwerk gespielt werden. Hierauf werden die schreienden Register des Hauptwerks, Mixtur, Quinten, Terzen und alle 1-, 2- und 4füßige Register abgestoßen und bei der 5ten Zeile: Die falschen Götzen macht zu Spott, nur mit den 16- und 8füßigen Kern- und Schnarrwerken des Hauptmanuals und den 32-, 16- und 8füßigen Kern- und Schnarrwerken des Pedals gespielt werden; bei der 6ten Zeile aber: Der Herr ist Gott! der Herr ist Gott! das 2te und 3te Klavier vollständig mit allen Schnarrwerken und schreienden Registern, mit dem Hauptwerke gekoppelt gespielt und in dem Hauptwerke, so wie im Pedal sämtliche klingende Stimmen nach und nach angezogen werden, so daß mit der Schlußzeile: Gebt unserm Gott die Ehre! das ganze volle Orgelwerk erschallt.“

Ogleich der Organist wegen der Zeilen- und Strophenzwischenpiele pausenlos spielt, soll er also eine geradezu wahnwitzige Fülle an Registercrescendi und -decrecendi, Klangfarben- und Lautstärkekontrasten durch Manual- und Registerwechsel realisieren, um die Orgelbegleitung in Übereinstimmung zu bringen

¹ Daniel Gottlob Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Neu bearbeitet und mit zeitgemäßen Zusätzen versehen von Johann Friedrich Naue, Halle: Schwetschke 1838, dritte Auflage 1849, S. 90-92; im Internet einsehbar unter der Adresse: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10591807-0>

² vermutlich eine Anspielung auf das Buch von Wolfgang Caspar Printz: Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte ...lustige Musicus. Dresden 1690; im Internet zugänglich unter der Adresse <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10115404-6>. Doch findet sich in diesem Buch keine Erwähnung von Orgelspiel oder Orgelregistern.. Naue ist möglicherweise eine Verwechslung unterlaufen.

mit dem emotionalen Inhalt jeder einzelnen Textzeile. Wie unglaublich weit ist dies entfernt von der heutigen Praxis der Choralbegleitung! Und welcher Kontrast bildet eine solche Praxis zu der heutigen, „historisch informierten“ Ausführungsweise von Orgelkompositionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts! Angesichts eines solchen Textes drängen sich viele Fragen auf: War Naues Vorgehensweise nur die Marotte eines Spinners oder allgemeine Praxis? Wann kam diese Vorgehensweise auf? Wie konnte Naue als Organist an der 1716 durch Christoph Contius erbauten Orgel der Marktkirche in Halle a.d.Saale die ständigen Registrierungsveränderungen bewerkstelligen, ohne mit dem Spiel aufzuhören? Wenn Spieler damals in der Lage waren, während des Spiels ständig umzuregistrieren, haben sie diese Künste nur bei der Choralbegleitung angebracht oder auch bei Orgelsolodarbietungen?

Bleiben wir zunächst bei Naue und der Frage, wie diese Registrierungsveränderungen während des Spiels auf einer mechanischen Schleifladenorgel des frühen 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Naue schreibt darüber:³

„Es ist dies successive Registriren während des Spiels auch mit keiner weiteren Schwierigkeit verbunden, da man ja auf der Orgel die herrliche Hülfe hat, daß man, sofern man die links oder rechts der Claviatur liegenden Register ziehen will, jedesmal die zunächst gegenüber bequem liegende Hand frei brauchen, und unterdeß den Diskant (die Oberstimme) mit der andern Hand spielen kann, während man das Spiel der linken Hand (der Unterstimme) durch das Pedal ersetzt. Daß es sich manche Organisten so sauer machen und mit dem linken Arme über den rechten (dessen Hand sie ruhig ihren Diskant fortspielen lassen) hinübergreifen, um die dort liegenden, für den linken Arm entfernten Register zu ziehen, oder umgekehrt, daß sie mit dem rechten Arme diejenigen Register ziehen, welche dem linken Arm gegenüber liegen, und demnach für die linke Hand viel leichter erreichbar sind, zeigt den größten Mangel an praktischer Gewandtheit. So viel aber muß jeder nur mäßig gute Organist zu lernen suchen, daß es ihm nicht schwer wird, eine Zeitlang den Diskant mit der linken Hand zu spielen, um die Rechte zum Registriren frei zu behalten. Ja mitunter ist es sogar von großem Vortheile, wenn man mit einer Hand um die andere abwechselnd spielen kann, damit man im Winter die eine Hand von Zeit zu Zeit erwärmen und so bei großer Kälte eine Hand nach der andern sich etwas erholen lassen kann.“

Aus dieser Passage geht auch hervor, daß Naue offenbar keineswegs der Einzige war, der während dem Spiel registrierte, sondern daß dies zu seiner Zeit zumindest in Mitteldeutschland eine verbreitete Praxis war und schon von „mäßig guten“ Organisten erwartet wurde, wenn auch „manche Organisten“ dabei weniger geschickt agierten.

Von daher lohnt es sich, nach anderweitigen Belegen dieser Praxis zu suchen. Fast gleichzeitig mit Naue beschreibt der Prager Orgelbauer Joseph Gartner eine recht ähnliche Praxis der Gesangsbegleitung mit textausdeutenden Registrierungen und Registercrescendo im Verlauf von Strophen:⁴ *„Alle 8füßigen Stimmen können zum Gesange gebraucht werden; zur Verstärkung sind die 4füßigen, zu noch mehrerer Verstärkung die Quinte 3 Fuß mit der Superoktav 2 Fuß. – Es nimmt sich sehr gut aus, wenn man zum Schlusse einer jeden Gesangstrophe durch Zuziehung einiger Register den Ton nach und nach verstärkt, und nicht bei der letzten Zeile mit einmal alle Register zieht. Auch lassen sich bei jeder Strophe durch zweckmäßige Zusammenstellung der Stimmen passende Veränderungen nach dem Sinne des Textes machen.“*

In der 1807 veröffentlichten Orgelschule von Johann Gottlob Werner finden sich zur Choralbegleitung nur einige generelle Aussagen:⁵ *„Lebhafte, freudige Empfindungen erfordern eine stärkere Begleitung, mit vollen, männlichen Stimmen. Zweckwidrig hingegen würde es seyn, Lieder von sanfterm oder klagendem Inhalte mit voller Orgel zu*

³ Naue/Türk, a.a.O. S. 86. Naues Registrierratschläge sind auch nachzulesen unter der Adresse: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Naue_Von_den_Pflichten_eines_Organisten_1838.pdf

⁴ Joseph Gartner, Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln ..., 2. Auflage Prag 1841, S. 17, siehe http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Gartner_Kurze_Belehrung_1841.pdf

⁵ Johann Gottlob Werner, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen. Penig 1807, Bd. 1 S. 91. Im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://digital.slub-dresden.de/id426522575>

begleiten. Vorausgesetzt, daß der Organist die Orgelregister überhaupt und besonders seine Orgel gehörig kennt, und auf die Stärke des Gesanges Rücksicht zu nehmen weiß, kann er während des Gesanges sehr zweckmäßige Abänderungen mit den Orgelregistern treffen. Freilich muß er hierbei nicht auf Tändeleien fallen. [...] Daß die Gewohnheit, den ersten und letzten Vers jedes Liedes allezeit mit voller Orgel und möglichst stark zu spielen, höchst abgeschmackt sey, ist leicht einzusehen.“ Auch Werner scheint also das Umregistrieren während der Choralbegleitung zu kennen und – geschmackvoll eingesetzt – zu schätzen.

Johann Christoph Kühnau⁶ schrieb 1786 „daß man zu dem ersten und letzten Verse das volle Werk nimmt; zu den andern Versen aber ziehet man etwa zu den 16, 8, und 4füßigen noch Oktave 2 Fuß und Quinte. Zur Abwechslung kann man auch Cymbel 3 Fuß [gemeint: 3fach?] dazu ziehen.“ Offenbar folgte Kühnau der von Werner abgelehnten Praxis, die erste und die letzte Strophe lauter zu spielen als die übrigen, ohne dabei auf den Text Rücksicht zu nehmen. Umregistrierungen während der Choralbegleitung sind aber auch für Kühnau selbstverständlich.

Johann Friedrich Doles notierte 1769 in seiner Registrieranweisung für die Meissener Domorgel:⁷ „Wenn alle 3. Claviere gekoppelt werden, so können zur Veränderung bey einem Verse in ieden Claviere alle 8. oder 4. Fuß-Register nur, bey einen andern Verse der Pordun 16: Fuß im Hauptwercke darzu, und wieder bey einen andern Vers, die 3. 2. 1. und 1 1/2 F. zu allen 16. 8. und 4. Fuß, iedoch ohne Posaunen- und Trompeten-Bass im Pedale, und bey dem letzten Verse alles zusammen gezogen und gekoppelt werden, außer der Cornet im Rück Positive nicht, und auch die Rohr-Wercke nicht, wenn sie nicht rein gestimmt sind.“ Doles beschreibt hier recht genau verschiedene Stufen eines Registercrescendos von Strophe zu Strophe, das eine Steigerung der Lautstärke bis hin zur letzten Liedstrophe ergibt.

Jacob Adlung formuliert in der „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit“⁸ (Erfurt 1758) über die Choralbegleitung: „§. 336 [...] Die Register sind fleißig zu verändern; denn darzu hat man mehrere, daß die Abwechslungen vergnügen sollen. Wie denn die obige Combinationsrechnung sonderlich auf den Choral gerichtet worden §. 210. Doch folgt hieraus nicht, daß man gezwungen sey bey allen Versen andere zu ziehen.“ Das häufige Umregistrieren während der Choralbegleitung wurde demnach in Mitteldeutschland bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts praktiziert, als Jacob Adlung (1699-1762) in Erfurt wirkte. Im Unterschied zu Naue, Gartner und Werner hebt Adlung lediglich darauf ab, daß die vielen Registerwechsel „vergnügen sollen“. Von einem Unterstreichen der Textempfindungen ist noch keine Rede; dies war offenbar erst ein Gedanke der Romantik nach ca. 1800.

Die Registrieranweisung aus Babenhausen-Hergershausen (bei Aschaffenburg), die wahrscheinlich um 1732 notiert wurde, gibt folgende Anweisungen für die Choralbegleitung eines Trauergottesdienstes:⁹ „1. Muß allezeit das Grosse Gedackt [8'] Voraus und Zum Fundament gezogen, und gebraucht werden, auch solches bey einer Trauer Vor dem gesang zum Trauer-Preludiren oder Lamentiren gantz allein. Bey dem choral aber das Kleine Gedackt 4. fuß auch brauchen und gegen Ende [= letzte Strophe oder letzte Zeile?], das Principal [4'], um den Gesang damit zu verstärcken, darzu gezogen werden. Bey dem beschluß des Chorals aber [= beim Nachspiel?] muß allezeit das Principal weg gethan werden. Solte es aber dem Gesang zu schwach fallen, Kan nach belieben Die Spitzflöth [2'], oder die Sessquialtera darzu gezogen werden. Doch aber müssen die kleine Stimmen am Ende [= beim Nachspiel?] alle weg-

⁶ Johann Christoph Kühnau: Vierstimmige alte und neue Choralgesänge. Berlin 1786, Bd. 1, S. 222-224; siehe auch: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Kuehnau_Choralgesaenge_1786.pdf

⁷ abgedruckt in: Christian Ahrens, Eine Registrieranweisung des Bachschülers Johann Friedrich Doles (ca. 1769). *Ars Organi* 48, 2000, H. 2, S. 76-79; siehe auch: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Doles_Meissen_1769.pdf

⁸ Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt 1758, S. 675; im Internet abrufbar unter der Adresse: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271045-6>

⁹ abgedruckt in: Martin Balz, Die Dauphin-Orgel in Hergershausen und die für sie bestimmte Registrieranweisung. *Acta Organologica* 31, 2009, S. 149-162. Siehe: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Hergershausen_1721.pdf

gethan werden.“ Auch diese Anweisung sieht Veränderungen der Registrierung während der Choralbegleitung vor, allerdings sind diese sehr viel bescheidener, da es sich um eine kleine, einmanualige Dorfkirchenorgel handelt: Bei einem Choral in einem Trauergottesdienst sollen „gegen Ende“ (für die letzte Strophe oder letzte Zeile?) das Principal 4' und eventuell die Spitzflöte 2' oder die Sesquialtera zu Gedackt 8' und 4' hinzugezogen und „am Ende“ (für das Nachspiel?) wieder abgestoßen werden. In anderen Gottesdiensten wird offenbar öfters mit dem Plenum begleitet, denn die Mixtur sei „mehr unter dem Choral, als Zum Praeludiren zu brauchen“.

Die Registrierungsanweisung aus Harbke von 1728 oder später¹⁰ beschreibt detailliert die Registrierung zu fünf Chorälen, sieht aber im Verlauf der Choräle nur Manualwechsel vor, keine Umregistrierungen. Auffällig ist allerdings die mehrfach wiederholte Bemerkung zur Ausführung der nächsten Liedstrophe: „ohne Änderung der Stimmen“ – dies scheint nicht selbstverständlich gewesen zu sein.

Frühere Beschreibungen der Registrierungspraxis in der Choralbegleitung fehlen leider. Doch existieren frühere Belege für das Umregistrieren während des Spieles: So gibt es in Johann Sebastian Bachs Concerto D-Moll BWV 596 Registrierungsanweisungen, die das Ziehen von Registern während dem Spiel vorsehen. Im ersten Satz sollen zu Beginn im Oberwerk und Brustpositiv je Oktave 4' und im Pedal Prinzipal 8' gezogen werden. In Takt 21 tritt der Subbaß 32' im Pedal und der Principal 8' im Oberwerk hinzu. In der Pause vor dem kurzen Grave soll zum Plenum aufregistriert werden. Bach fertigte diese Transkription eines Orchesterwerks von Antonio Vivaldi vermutlich zwischen 1713 und 1715 in Weimar an.

Der Organist der Michaeliskirche in Jena Johann Nikolaus Bach (1669-1753), ein Onkel zweiten Grades von Johann Sebastian Bach, monierte in seinem Bericht vom 2.9.1704 über die Prüfung der von Zacharias Thayßner umgebauten Orgel in der Kollegienkirche Jena: „Die Registratur ist etwas unbequem zu ziehen, so daß der Organist nicht wohl unter werenden [= währendem] Spielen einige Veränderung machen kan“.¹¹ Ganz offensichtlich hielt Johann Nikolaus Bach es bereits für notwendig, während des Spielens umregistrieren zu können.

Außerhalb Mitteldeutschlands gibt es noch frühere Belege für das Umregistrieren bei fortlaufendem Spiel: Um Registerwechsel zu erleichtern, wurde in Spanien schon im 17. Jh. ein Fußhebel zum Umschalten zwischen Cornet und Echocornet angelegt, so wahrscheinlich schon bei den Echokornetten von Fray Joseph de Hechebarria in Alcalà de Henares 1659 und in Tolosa 1693.¹² Erhalten ist ein solcher Fußhebel in der Epistelorgel der Neuen Kathedrale Salamanca (um 1700?).¹³ Der Fußhebel ermöglichte es, auf einmanualigen Instrumenten Echowirkungen hervorzubringen, die normalerweise zweimanualigen Instrumenten vorbehalten waren.

Der bislang früheste bekannte Nachweis für Registerveränderungen während des Spiels findet sich in Claudio Monteverdis Marienvesper von 1610, deren Generalbaßstimme Registrierhinweise enthält. Im ersten, achtstimmigen Magnificat fängt die Orgel mit Principale solo an, danach wird erst die Ottava, dann die Quintadecima zugezogen. Für das „anima mea“ wird auf den Principale reduziert. Im „quia respexit“ des zweiten, sechsstimmigen Magnificats wechselt die Orgelstimme binnen 25 Takten viermal die Klangfarbe: anfangs Principale, Ottava e Quintadecima, zur Gesangsbegleitung Principale solo, später Principale e Tremolo, zuletzt wieder Principale, Ottava e Quintadecima.

¹⁰ abgedruckt in: Die Königin von St. Levin. Die Fritzsche-Treutmann-Orgel zu St. Levin in Harbke. Eine Festschrift. Hg. Ev. Kirchengemeinde Harbke. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 2008, S. 108-110, siehe: http://www.walckerstiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Harbke_Schlosskirche_1728.pdf

¹¹ Friedemann Otterbach (Hg.), Bach: Briefe der Musikerfamilie. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1985, S. 28-31. Für den Hinweis auf die zitierte Äußerung danke ich Herrn Pierre Brossard.

¹² Rudolf Reuter: Orgeln in Spanien. Kassel: Bärenreiter 1986, S. 28-30+135-136

¹³ Reuter, a.a.O. S. 109 und Abb. 90a

Auch in Deutschland waren Registerveränderungen zur Anpassung der Generalbaßbegleitung an die Lautstärke der Figuralmusik bekannt, allerdings suchte man den Registerwechsel der Bequemlichkeit wegen zu ersetzen durch den Gebrauch von zwei unterschiedlich stark registrierten Manualen, wie Matthäus Hertel 1666 bezeugt:¹⁴ „Bey den Concerten aber ist dieses zu observiren, das man allezeit, es sey ein Concert von 1, 2, 3, 4 oder mehr stimmen, das eine Clavier gantz linde, und mehr nicht als etwa Gedackt 8 f., das andere Clavier aber, wann in der Concert Capellen, Rittorn: Ripieno, Tutti oder Omn: vorhanden, welches gemeinlich in den Gen. Bässen mit dabey gesetzt wirdt, stärke, und etwa 2 oder 3 stimmwercke als Principal 8 f., Quintadehn 8 f., Kleingedackt 4 f. ziehe, so kan man also bald von einem Clavier aufs ander fallen, welches sonst in mangelung zweyer Clavieren sehr beschwerlich fällt, wann man die Register aus und einziehen und stecken mus, man auch gar leichtlich einen fehler begehen kan, wan die gedanken und augen bei den Regiestern sein sollen, es sind sonderlich 2 Clavier auch sehr bequem, wan Forte und Pian in einem stücke vorhanden, und man ein Echo machen sol.“ Bei einmanualigen Orgeln hingegen wurde offenbar auch in Deutschland die Orgel durch Umregistrieren angepaßt an die Lautstärke der Figuralmusik – und einmanualige Orgeln waren in Deutschland im 17. Jahrhundert weit verbreitet, sie dominierten beispielsweise im süddeutschen und westdeutschen Raum. Entsprechend schrieb auch Jacob Adlung über das Generalbaßspiel:¹⁵ „Wo ein Clavier ist, da muß der Organist die Register gar oft im Ziehen verändern. Wo aber zwey Claviere vorhanden, da kann man in dem einen das Gedackt haben, in dem andern aber das Principal 8' oder 16' und noch (wenn man will) den Bordun, oder Quintatön, oder dergleichen dabey, damit man gleich hinauf fahren und stärker spielen könne, wenn es nöthig ist, ohne vieles Ziehen.“

Angesichts der frühen Belege für Registerwechsel im Generalbaß liegt die Vermutung nahe, daß auch in der Gemeindebegleitung durch die Orgel – die ja in der Sache eine improvisierte Generalbaßbegleitung ohne vorgegebene Generalbaßstimme war – von Anbeginn im 17. Jahrhundert an Registerwechsel praktiziert wurden, wenn auch zweifellos nicht so exzessiv wie von Johann Friedrich Naue 1838 beschrieben.

Es bleibt nun noch die Frage zu klären, ob diese Künste nur bei der Choralbegleitung angebracht wurden oder auch bei Orgelsolodarbietungen. Das bereits zitierte Beispiel des Concerto D-Moll BWV 596 zeigt, daß Umregistrierungen auch bei Solostücken prinzipiell möglich waren. Allerdings sind solche Belege sehr selten. Das mag mit der Tatsache zusammenhängen, daß Registrieranweisungen in deutscher Orgelmusik generell äußerst selten und unsystematisch notiert sind. Das Aufregistrieren während des Spiels von Orgelsolostücken hat erst Justin Heinrich Knecht in seiner Orgelschule (Leipzig 1795-98) explizit beschrieben:¹⁶

„§. 14. Will man einen langen Satz vom *pianissimo* an allmählig bis zum *fortissimo* treiben, mit einem Worte, das *crescendo* auf der Orgel ausdrücken, so muß dieses mittelbar durch allmähliges Herausziehen immer mehrerer Register geschehen. Man fängt nämlich einen solchen Satz mit dem stillsten Register, sowohl des Manuals als Pedals an. hält mit dem Fuße den Baßton aus, spielt mit der rechten Hand z.B. eine von der Tiefe allählig in die Höhe steigende Melodie, welche anfangs ein paar Takte allein gehet, läßt dann eine zweite, hernach eine dritte und endlich eine vierte Stimme eintreten, indeß die linke Hand, welche so lange, bis das *fortissimo* kömmt, meistens frei seyn muß, ein Manual- und Pedalregister nach dem andern nach und nach herausziehet. Anmerkung. Ein praktisches Beispiel hievon soll in der zweiten Abtheilung dieser Orgelschule folgen, worin alsdann auch die rechte Anwendung der Register gezeigt werden wird.“

„§. 46. Wenn man das *Crescendo* (Anwachsende) einer Orchestermusik auf der Orgel nachahmen will, so ziehe man anfangs, was das Manual betrifft, eine gedeckte 16 u. 8füßige Stimme nach der andern, um den Uebergang des *Pianissimo* zum *Piano* auszudrücken, allmählig heraus; alsdann nimmt man nach und nach die offenen 8füßigen Register, wenn das *Crescendo* a poco angehen soll; hernach kömmt die Reihe bei dem *Crescendo il forte* an die 4, 2 u. 1füßigen,

¹⁴ handschriftliche Registrierungsanweisung aus Züllichau (heute Sulechów/Polen), abgedruckt in Georg Schünemann: Matthäus Hertel's theoretische Schriften. Archiv für Musikwissenschaft 4, 1922, S. 336-358, auf S. 344-345. Siehe auch: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Hertel_Kurtze_Anleitung_1666.pdf

¹⁵ Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Bd. 1, Berlin 1768, S. 171.

¹⁶ Justin Heinrich Knecht, *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*. 3 Bde. Leipzig 1795-98, I. Abtheilung S. 56 und II. Abtheilung S. 30. Im Internet abrufbar unter der Adresse: http://idb.ub.uni-tuebingen.de/diglit/Mk90_K12

und endlich auch bei dem Forte und Fortissimo selbst an die Schnarrwerke und mixturartigen Stimmen. Im Pedal fängt man das Pianissimo mit dem Subbaß allein an, gesellet dann ein 32füßiges Register, wenn eines vorhanden ist, und nach und nach mehrere 16, 8 und 4füßige theils Principal- theils Flötenstimmen dazu; erst aber bei dem Forte und Fortissimo werden die Pedalschnarr- und Mixturwerke gezogen.“

In mehreren seiner Orgelkompositionen hat Knecht Gebrauch gemacht vom Registercrescendo: In dem Tongemälde „Die Auferstehung Jesu“ findet sich bei dem Teil „ b) das allmähliche Verschwinden der Morgendämmerung“ die Anweisung:¹⁷ „Bei b) ziehet man mit der linken Hand, welche bis auf den letzten Tackt frei bleibt, im Manual ein 8 füßiges und sodann ein 4 füßiges Register u. im Pedal eine 16, 8 u. 4 füßige Stimme nach der andern allmählig heraus.“ In der Fantasie Nr. 6 findet sich (unter Verweis auf den oben zitierten §. 46) am Anfang ein Crescendo von pp bis ff, am Schluß ein Decrescendo f bis pp.¹⁸ Ein Registercrescendo (und eine Vielzahl von Registerwechseln) finden sich auch in dem Stück „Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne“.¹⁹

Vorbild für Knechts Registercrescendo und -decrescendo war explizit das „Crescendo einer Orchestermusik“. Diese Orchesterpraxis kam erst in der Mannheimer Schule auf. Das Registercrescendo auf der Orgel war jedoch schon früher und unabhängig von der Mannheimer Schule entwickelt worden: Schon der Bach-Schüler Johann Friedrich Doles hat in seiner bereits zitierten Registrieranweisung von 1769 ein solches Registercrescendo ohne Bezug zur Orchestermusik beschrieben. Doles' Registercrescendo wiederum kann man als Fortentwicklung des in BWV 596 dokumentierten Aufregistrierens von J. S. Bach sehen.

Es stellt sich daher die Frage, ob Bach dieses Aufregistrieren nicht häufiger praktiziert haben könnte. Beispielsweise findet sich in vielen seiner Orgelfugen kurz vor Schluß eine Generalpause, die dazu einlädt, in dieser Zeit aufzuregistrieren, um den Schluß zu bekräftigen. War dies von Bach stillschweigend beabsichtigt? Manche Schlußpassagen seiner Orgelwerke werden von einem Pedalsolo eingeleitet, das die Möglichkeit eröffnet, in dieser Zeit in den Manualen aufzuregistrieren. Vor Pedalsoli ist oft eine Hand frei, was eine Verstärkung des Pedals für das Solo ermöglicht. Im Pedalsolo der Toccata C-Dur BWV 564 sind die Echopassagen durch Pausen abgetrennt, was ein rasches Ab- bzw. Aufregistrieren des Pedals ermöglicht. Und auch in der Passacaglia BWV 582 gibt es Stellen, wo eine Hand pausiert und vorbereitende Registerwechsel für die nächste Variationengruppe in augenblicklich nicht bespielten Teilwerken vornehmen kann.²⁰

Angesichts der Belege für häufigen Registerwechsel im Generalbaß und in Choralbegleitungen mitteldeutscher Organisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erscheint die heutige Tendenz, die Registrierung im Verlauf von ganzen Kompositionen oder wenigstens von Kompositionsabschnitten grundsätzlich unverändert zu lassen, als unangemessen spartanisch. Die damalige Herangehensweise an die Orgel entsprach wohl eher dem bereits zitierten Satz von Jacob Adlung: „Die Register sind fleißig zu verändern; denn darzu hat man mehrere, daß die Abwechselungen vergnüßen sollen.“ Eine ganz ähnliche Herangehensweise beschrieb Constanzo Antegnati schon 1608: [...] „man pflegt zu sagen, daß durch Variieren die Welt schön ist, und man sagt auch, daß es nichts so Schönes gibt, was durch Fortsetzen nicht zum Überdruß werden kann. Deshalb lobe ich den Registerwechsel von einem Mal zum anderen“ [...].²¹ Kompositionen des Barocks, in denen Registrierungsveränderungen musi-

¹⁷ Knecht, a.a.O. II. Abt. S. 130-137, auf S. 132.

¹⁸ Knecht, a.a.O. II. Abt. S. 164-171.

¹⁹ im Internet abrufbar unter der Adresse: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP307443-PMLP497297-knecht_introd.pdf (am 2.5.2017)

²⁰ siehe Ferdinand Klinda, Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1995 S. 156-157 und 162-163.

²¹ Constanzo Antegnati: L'Arte organica. Brescia 1608. Kapitel: Modo di registrar li organi. Originaltext: „ ... si vuol dire, che per variar, il mondo è bello, & si dice ancora, che non vi è si bella cosa che continuandola non venghi à fastidio, però laudo il mutar registro da vna volta all'altra, ...“ siehe: http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Antegnati_Arte_Organica_Modo_di_registrar_1608.pdf

kalisch sinnvoll erscheinen und die dem Interpreten die Möglichkeit zum Umregistrieren während des Spiels geben, dürfen und sollen folglich klanglich ausgeschmückt werden durch Registerwechsel.

Publiziert auf: <http://www.walcker-stiftung.de/Blog.html>