

***Durch Jesu Gnadentrieb soll meine
Orgel klingen***

**Die Späth-Orgeln
in der
St. Oswaldkirche
und Dreieinigkeitskirche Regensburg**

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Fakultät für Philosophie, Kunst-,
Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der
Universität Regensburg

vorgelegt von
Martina Ursula Topp
aus Regensburg

Regensburg 2023

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid

Zweitgutachter: Prof. Dr. David Hiley

Gewidmet
Jörg Traeger (in memoriam) und Christian Kroll

DANKSAGUNG

Vorliegende Dissertation hat ihre Anfänge in meiner unter Betreuung von Prof. Dr. Jörg Traeger entstandenen Magisterarbeit „Die Späthorgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg“, deren Erkenntnisse fortgeführt und um die Orgel in der Dreieinigkeitskirche erweitert wurden. Prof. Dr. Traeger hat durch seine offene, umfassende und fächerübergreifende Lehre und Arbeitsweise meine eigene wissenschaftliche Sicht und Methodik entscheidend geprägt. Ihm verdanke ich auch die Anregung mein Thema zur Promotion auszubauen.

Ich bin Herrn Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid von Herzen dankbar, dass er nach dem Tod von Prof. Dr. Traeger die entstandene Lücke ausfüllte, mich als Doktorandin annahm, nie den Glauben an meine Arbeit verlor und mir mit seinem umfangreichen Wissen als Doktorvater mit Rat und Tat zur Seite stand.

Ein besonderer Dank gilt meinem Zweitgutachter Prof. Dr. David Hiley für seinen musikwissenschaftlichen Blick, seine Offenheit gegenüber kunsthistorischen Vorgehens- und Betrachtungsweisen, sowie für seine zahlreichen wertvollen Hinweise und Vorschläge.

Bedanken möchte ich mich bei den Personen, die mir ihre Abbildungen zur Verfügung gestellt haben und dadurch einen entscheidenden Beitrag zu meiner Arbeit geleistet haben: Herrn Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid, Herrn Stefan Effenhauser (Stadt Regensburg), Herrn Werner Hofbauer, Herrn Uwe Moosburger und Herrn Dr. Martin Weindl.

Mein Dank gilt auch Herrn Imre Kosa für seine tatkräftige Unterstützung bezüglich Formatierungsfragen und Layout.

Besonders verbunden bin ich meinem Mann, Christian Kroll, der mich immer wieder anspornte, mir mit seinem musikalischen, kirchengeschichtlichen und instrumentenkundlichen Wissen wichtige Hilfestellungen leistete und mich als unermüdlicher Korrekturleser auf der Zielgeraden zur Promotion begleitete.

BAND I: TEXTTEIL

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	8
II. FORSCHUNGSSTAND.....	12
III. HISTORISCHE UND IKONOLOGISCHE VORAUSSETZUNGEN.....	17
III.1. Orgelgehäuse und Orgelprospekt	17
III.2. Die Entwicklung des Orgelgehäuses bis in das 18. Jahrhundert	18
III.3. Überlegungen zur Ästhetik der Orgel: Die Schönheit von Klang und Optik.....	21
III.4. Symbolische Voraussetzungen.....	23
III.5. Die Orgel als Musikinstrument der Kirche	31
IV. DIE ORGELLANDSCHAFT DES BAROCK IN REGENSBURG	40
IV.1. Die Orgel in St. Emmeram.....	40
IV.2. Die Orgel in St. Georg, Prüfening.....	41
IV.3. Die Orgel in der Dominikanerkirche St. Blasius	42
IV.4. Die Orgel in St. Johann	43
IV.5. Die Orgel in der Niedermünsterkirche.....	43
IV.6. Die Orgel in St. Andreas, Stadtamhof.....	45
IV.7. Die zerstörte Orgel in der Obermünsterkirche	46
V. ENTWURFSPRAXIS	48
V.1. Urheberschaft der Gehäuseentwürfe	48
V.2. Entwurfszeichnungen	52
VI. DAS ORGELBAULICHE OEUVRE FRANZ JACOB SPÄTHS.....	59
VI.1. Der Orgelbauer: Franz Jacob Späth	59
VI.1.1. Biografie und Firmengeschichte.....	59
VI.1.2. Späths Bedeutung als Instrumentenbauer	61
VI.2. Der Sachverständige: Christoph Stolzenberg.....	66
VI.2.1. Biografie	66

VI.2.2. Bedeutung und Sachverständigentätigkeit in Regensburg.....	68
VI.3. Die Orgel in der St. Oswaldkirche.....	69
VI.3.1. Der Kirchenraum.....	69
VI.3.1.1. Lage und Patrozinium.....	69
VI.3.1.2. Baugeschichte und Beschreibung.....	70
VI.3.1.3. Ausstattung.....	73
VI.3.1.3.1. Die Bilderzyklen.....	73
VI.3.1.3.1.1. Die Deckengestaltung des Langhauses.....	74
VI.3.1.3.1.2. Die Emporen.....	75
VI.3.1.3.2. Der Chorbereich.....	77
VI.3.1.3.3. Weitere Ausstattungsstücke.....	79
VI.3.1.3.3.1. Die Kanzel.....	79
VI.3.1.3.3.2. Der Engel am Chorbogen.....	80
VI.3.1.3.3.3. Das Schnitzwerk auf der Westemporenbrüstung.....	81
VI.3.2. Entstehungsgeschichte der Orgel.....	82
VI.3.2.1. Vorgängerinstrumente.....	82
VI.3.2.2. Die Späth-Organ.....	86
VI.3.2.3. Umbauten und Restaurierungen.....	90
VI.3.3. Beschreibung des Instruments.....	100
VI.3.3.1. Technische Beschreibung.....	100
VI.3.3.2. Das Gehäuse.....	102
VI.3.3.2.1. Das Untergehäuse.....	102
VI.3.3.2.2. Die Spielanlage.....	104
VI.3.3.2.3. Das Obergehäuse.....	108
VI.3.3.2.4. Der Schmuck auf der Gehäusedecke.....	112
VI.3.4. Ikonographische Betrachtungen zum Gehäuseschmuck.....	116
VI.3.5. Einordnung in den Kirchenraum.....	132
VI.4. Die Orgel in der Dreieinigkeitskirche.....	135
VI.4.1. Der Kirchenraum.....	136
VI.4.1.1. Lage und Patrozinium.....	136
VI.4.1.2. Baugeschichte und Beschreibung.....	136
VI.4.1.3. Ausstattung.....	139
VI.4.1.3.1. Der Altar.....	139
VI.4.1.3.2. Die Kanzel.....	141
VI.4.1.3.3. Emporen und Gestühl.....	143
VI.4.2. Entstehungsgeschichte der Orgel.....	143
VI.4.2.1. Vorgängerinstrumente.....	144
VI.4.2.2. Die Späth-Organ.....	145
VI.4.2.3. Umbauten des 19. Jahrhunderts.....	147
VI.4.2.4. Maßnahmen des 20. Jahrhunderts.....	153
VI.4.2.5. Der Bau der Bach-Organ.....	166
VI.4.3. Beschreibung des Instruments.....	174
VI.4.3.1. Technische Beschreibung.....	175
VI.4.3.2. Das Gehäuse.....	176
VI.4.3.2.1. Das Untergehäuse.....	177
VI.4.3.2.2. Das Obergehäuse.....	178
VI.4.4. Ikonographische Betrachtungen zum Gehäuseschmuck und Einordnung in den Kirchenraum.....	183
VI.5. Vergleich der beiden Gehäuse.....	191
VI.6. Einordnung der beiden Werke in die Regensburger Orgellandschaft des 18. Jahrhunderts.....	194

VII. ZUSAMMENFASSUNG	199
VIII. LITERATURVERZEICHNIS	204
VIII.1. Archivalien und Quellen	204
VIII.1.1. Archiv der Regensburger Kantorei (ARK)	204
VIII.1.2. Landeskirchliches Archiv Regensburg (LKAR)	207
VIII.1.3. Archiv der Firma G. F. Steinmeyer GmbH & Co. KG, Oettingen (StA).....	208
VIII.1.4. Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg (GKVR)	209
VIII.1.5. Stadtarchiv Regensburg (STAR)	210
VIII.2. Publierte Quellen	210
VIII.3. Sekundärliteratur	212
BAND II: ANHANG	224

I. EINLEITUNG

„Wie wohl die Orgeln in erster Linie für das Gehör und zu Gottes Lob wie zur Betrachtung himmlischer Dinge und zur Hilfe den göttlichen Sängern gebauet werden – So ist es doch nicht destoweniger eine Zier der Kirchen, wenn die Orgel ein rechtes Ansehen hat und durch schickliche Figuren und Gemälde zur Andacht reizt.“¹

Als die Orgel im dritten vorchristlichen Jahrhundert – wohl von dem griechischen Mechaniker Ktesibios von Alexandrien² – erfunden wurde, war trotz ihrer raschen Verbreitung nicht absehbar, welche herausragende musikalische und kulturelle Bedeutung ihr bis in unsere Zeit zukommen würde. Als ursprünglich ingenieurtechnische Meisterleistung entwickelte sie sich im Laufe ihrer mehr als zweitausendjährigen Geschichte zum zentralen Instrument der abendländischen, christlichen Kirche.

Gemäß der Definition von Curt Sachs ist die Orgel *„ein Aerophon (Lufttöner) aus skalamäßig gestimmten Eintonpfeifen, die durch ein Gebläse gespeist und durch Klaviaturen eingeschaltet werden.“³* Erich Valentin ergänzt diese Hauptbestandteile – Pfeifenwerk, Gebläse, Klaviaturen – noch um das Element, das Schwerpunkt vorliegender Betrachtung ist: *„zum Ganzen kommt gewissermaßen als Rahmen das Gehäuse (mit dem Prospekt). Diese Bestandteile geben als Summe die Orgel [...]“⁴*

Als einziges Instrument ist sie infolgedessen nicht an strenge bauliche Vorschriften gebunden. Die Umsetzung dieser Bestandteile kann in Bezug auf Dimensionierung, Positionierung, Materialverwendung und technische Ausführung frei variieren.

Außerdem vermag es die Orgel verschiedene Klangfarben in beliebiger Anzahl in einem Werk zu vereinen. Das führte dazu, dass sich die Orgel in ihrer Baugeschichte über die Jahrhunderte hinweg fortwährend weiterentwickelte – jedoch nicht im Sinne einer stetigen Verbesserung, sondern einer Anpassung an die jeweiligen Erfordernisse ihrer Zeit, Umgebung und Funktion. Die Bestrebung sie mit

¹ SCHLICK, Arnolt: Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Heidelberg 1511, Flade, Ernst (Hrsg.), Neudruck, Kassel 1951, S. 15.

² JAKOB, Friedrich: Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1977, S. 11.

³ Zitiert nach JAKOB: Die Orgel, S. 10.

⁴ VALENTIN, Erich: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Regensburg 1954, S. 356.

neuen Klangfarben, den Registern, auszustatten bewirkte, dass immer größere Orgelwerke entstanden. Bereits die antiken Orgeln zeichneten sich durch die Verwendung von kostbaren Materialien und vereinzelt Zierrat aus, um ihren Wert auch optisch zu versinnbildlichen. Eine Entwicklung, die mit dem Einzug der Orgel in den Kirchenraum und ihrer aufgrund technischer Neuerungen zunehmenden Größe an Bedeutung gewann. Die Orgelgehäuse boten sich für eine künstlerische Gestaltung geradezu an.

Dazu kam, dass der Orgel wegen ihrer Geschichte und besonderen Bauform zunehmend symbolische Bedeutung zukam, die auch optisch an den Orgelgehäusen dargestellt wurde. Durch ihr modifizierbares Erscheinungsbild kann die künstlerische Ausgestaltung architektonischer, malerischer oder skulpturaler Art sein. Damit wurde das Instrument zum Gegenstand aller drei Gattungen der bildenden Kunst. Spätestens seit der Zeit des Barocks zählt die Orgel zu den am aufwendigsten gestalteten Ausstattungsstücken des Kirchenraums. In ihrer liturgischen Bedeutung konnte sie sich den Rang eines vierten Prinzipalstücks neben Altar, Kanzel und Taufstein erobern.

Dennoch ist zu beobachten, dass der Orgel in der kunstgeschichtlichen Betrachtung wenig Aufmerksamkeit zukommt, von einigen Ausnahmen, die im anschließenden Forschungsstand referiert werden, abgesehen. Die bisherige Forschung hat sich dabei hauptsächlich mit der künstlerischen Entwicklung des Orgelprospekts und der Frage der Urheberschaft der Gehäuseentwürfe beschäftigt. Die vorliegende Arbeit möchte diese Ansätze um den symbolisch-ikonologischen Sinngehalt, der sich in Gestaltung und Zierrat der Orgel zeigt, erweitern. Da dieser in der Barockzeit seinen Höhepunkt erreicht, wird er exemplarisch anhand von zwei Orgelgehäusen aus dem 18. Jahrhundert ausführlich dargestellt. Es handelt sich um die beiden einzig erhaltenen Orgelwerke des renommierten Regensburger Instrumentenbaumeisters Franz Jacob Späth (1714-1786) in der St. Oswaldkirche und Dreieinigkeitskirche Regensburg. Ihr Denkmalcharakter ist durch den Aspekt bereichert, dass es sich bei ihnen um die einzigen überkommenen Barockorgeln bzw. -gehäuse Regensburgs handelt, die für evangelische Kirchen in der ehemaligen protestantischen, freien Reichsstadt errichtet wurden.

Der Arbeit wird ein Teil vorangestellt, der die historischen, ikonologischen und musiktheoretischen Voraussetzungen zum Verständnis der Orgel allgemein behandelt. Da die Untersuchung auch instrumentenkundliche Bereiche berücksichtigt, wird dieser durch eine kurze Begriffserklärung von Orgelgehäuse und Orgelprospekt eingeleitet. Er soll die Grundlage zum symbolischen Verständnis der Orgel bilden. Anhand von Beispielen aus bildender Kunst und Literatur wird aufgezeigt, dass sich das Verständnis des Sinngehalts der Orgel bis in den Behandlungszeitraum tradiert hat und den Betrachtern des 18. Jahrhunderts durchaus präsent und verständlich war.

Zur besseren Einordnung und um Vergleiche zur bestehenden Orgellandschaft ziehen zu können, werden im darauffolgenden Kapitel die weiteren bekannten barocken Orgelwerke Regensburgs kurz vorgestellt.

Aufgrund seiner Komplexität war ein Orgelneubau im 18. Jahrhundert in der Regel nicht mehr das Werk eines einzelnen Meisters. Es zeichnete sich im süddeutschen Raum zunehmend die Tendenz ab Kirchenräume zu erschaffen, die in Architektur und Ausstattung ein möglichst einheitliches ästhetisches Konzept vertraten. Auch wenn die behandelten Werke erst nach Fertigstellung der Sakralbauten entstanden, lässt sich deutlich erkennen, dass sie auf den sie umgebenden Raum abgestimmt wurden. Deshalb wird im Weiteren die Frage nach der Urheberschaft der Prospektentwürfe behandelt.

Den Hauptteil bildet die kunsthistorische Betrachtung der schwerpunktmäßig behandelten Orgeln. Die Orgel der St. Oswaldkirche war bereits Inhalt der Magisterarbeit der Verfasserin. Im vorliegenden Text sollen die damals gefundenen Erkenntnisse weitergeführt, vertieft und durch die Forschungen zur Dreieinigkeitskirchenorgel erweitert werden. Ziel ist es erstmals eine möglichst vollständige Dokumentation der vorhandenen, teilweise schwer zugänglichen Quellen zur Entstehungsgeschichte der Instrumente und ihrer geschichtlichen und baulichen Entwicklung bis ins 21. Jahrhundert vorzulegen. Letzteres ist notwendig, da die Orgeln als Musikinstrumente im Verlauf ihres mehrere Jahrhunderte langen Bestehens dem jeweiligen Zeitgeschmack und ihrer liturgischen Funktion unterworfen waren und so immer wieder Umbaumaßnahmen ausgesetzt wurden. Hierbei werden auch die technischen Daten referiert, die bei den Instrumenten Auswirkungen auf ihre opti-

sche Erscheinung haben. Daneben erfolgt eine ausführliche Beschreibung der Orgelwerke, des Kirchenraums und der wichtigsten Ausstattungsstücke, die in Korrelation zu den Instrumenten stehen.

Neben dem Bestreben das orgelbauliche Oeuvre Späths umfassend zu dokumentieren, soll in besonderer Weise das an den Gehäusen umgesetzte ikonologische und symbolische Konzept herausgearbeitet und entschlüsselt werden. Dabei wird auf die Grundlagen aus den vorangegangenen Kapiteln zurückgegriffen und diese durch den Befund an den Werken ergänzt. Gerade hier werden neue Erkenntnisse erwartet.

Abschließend sollen die beiden protestantischen Orgelwerke mit den zeitgenössischen Instrumenten in den katholischen Kirchen verglichen werden, um Entwicklungen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb der barocken Regensburger Orgellandschaft aufzuzeigen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Orgel anhand zweier Beispiele stärker in den Fokus kunstgeschichtlicher Betrachtung zu stellen und die bisherigen wissenschaftlichen Arbeiten auf diesem Gebiet um die Auseinandersetzung mit der symbolischen Bedeutung des Instruments und seinem ikonologischen Inhalt zu bereichern.

II. FORSCHUNGSSTAND

Eine detaillierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den orgelbaulichen Werken Franz Jacob Späths ist bis zur Beschäftigung der Autorin mit diesem Thema bisher ausgeblieben. In der musikwissenschaftlichen Literatur zu dem im 18. Jahrhundert bedeutenden und berühmten Instrumentenmacher werden seine Orgelbauten nur kurz erwähnt. Selbst in der Kunstwissenschaft ist zu beobachten, dass in Veröffentlichungen zu Kirchenbauten, in denen die Orgel eines der wichtigsten Ausstattungsstücke darstellt, diese in der Regel nur am Rande mit wenigen beschreibenden Sätzen behandelt wird. Das mag daran liegen, dass die Orgel als Musikinstrument weitgehend der organologischen und musikwissenschaftlichen Betrachtung überlassen wird. Ihr Charakter als eigenständiges Kunstwerk, das optisch und inhaltlich direkten Einfluss auf die Wirkung des Sakralraums hat, wird außer Acht gelassen. Dabei handelt es sich gerade bei der barocken Orgel mit ihren vielfältigen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten um ein interessantes Betätigungsfeld kunsthistorischer Auseinandersetzung.

Einen ersten Schritt in diese Richtung stellte die Magisterarbeit der Verfasserin unter dem Titel „Die Späth-Orgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg“⁵ dar, auf der diese Arbeit basiert. Einige der dort gewonnenen Ergebnisse sind in Kurzform als Artikel in Mälzels Magazin unter „Kunst im Kirchenraum. 250 Jahre Späth-Orgel in St. Oswald, Regensburg“⁶ publiziert. Zur Orgel in der Dreieinigkeitskirche liegt ein Aufsatz in der Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Hans-Christoph Dittscheid vor.⁷ Im Folgenden werden die aufgeworfenen Fragestellungen durch neue Erkenntnisse ergänzt, vertieft und zusammengeführt. In Bezug auf die Baugeschichte der behandelten Orgeln wurde überwiegend Quellenmaterial ausgewertet. Dieses wurde hauptsächlich dem Landeskirchlichen Archiv Regensburg, dem Archiv der Regensburger Kantorei, dem Stadtarchiv Regensburg und dem Archiv der Firma Steinmeyer entnommen und wird zum Teil im Text wörtlich zitiert.

⁵ TOPP, Martina: Die Späth-Orgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Magisterarbeit, Regensburg 1999.

⁶ TOPP, Martina: Kunst im Kirchenraum. 250 Jahre Späth-Orgel in St. Oswald, Regensburg, in: Mälzels Magazin, Zeitschrift für Musikkultur in Regensburg, Müller, Uwe (Hrsg.), 3. Jg., Nr. 4, S. 4-9, Regensburg 2000.

⁷ TOPP, Martina: Sanctae Trinitati Sacrum. Die Orgel in der Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, in: Roma Quanta Fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, Dietl, Albert; Dobler, Gerald; Paulus, Stefan und Schüller, Hans (Hrsg.), S. 655-678, Augsburg 2010.

Neuere Zeitzeugnisse, besonders den Orgelneubau in der Dreieinigkeitskirche betreffend, wurden von der Evangelisch-Lutherischen Gesamtkirchenverwaltung Regensburg zur Verfügung gestellt.

Im Zuge des Einbaus eines neuen Spielwerks in das historische Gehäuse der Dreieinigkeitskirchenorgel erschien eine Festschrift, die u. a. Artikel des ausführenden Orgelbauers Hendrik Ahrend⁸, des verantwortlichen Sachverständigen Christoph Reinhold Morath⁹ und der Kunsthistorikerin Rosa Micus¹⁰ enthält. Diese Publikation beschäftigt sich überwiegend mit der neueren Geschichte des Instruments. Die Baugeschichte der Orgel wird hier, mangels tiefer gehender Nachforschungen, nur lückenhaft wiedergegeben. Die Betrachtungen zum ikonographischen Wert und Inhalt des Orgelgehäuses sind in weiten Teilen spekulativ und dürften im Hinblick auf die Adressaten der Festschrift gesehen werden.

Zur Entstehung der Oswaldorgel sei der Aufsatz in der Festschrift zur Restaurierung der Oswaldkirche von Kirsten Ruhwandl¹¹ hervorgehoben. Ruhwandl referiert erstmals die Baugeschichte der Orgel anhand von Quellen. Der vorgefundene Befund konnte durch neues Material erweitert werden.

Zur Bearbeitung des symbolischen Gehalts der Orgel wurden mehrere spartenübergreifende Publikationen z. B. aus den Bereichen Linguistik, Theologie und Musikwissenschaft herangezogen. Exemplarisch genannt seien die „Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche“ von Helmut Giesel¹². Es handelt sich um eine Stoffsammlung, die u. a. Zitate zur Orgel in der frühen christlichen Literatur enthält. Die im Text angegebenen Stellen wurden nachgeschlagen und verwertet. Hieraus ließen sich einige Erkenntnisse zum symbolischen Verständnis der Orgel exzerpieren.

⁸ AHREND, Hendrik: Eine Bachorgel für Regensburg. Gedanken eines Orgelbauers, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 27-45, Regensburg 2020.

⁹ MORATH, Christoph Reinhold: Eine „neue“ Königin für Regensburg. Zur Konzeption der „Bach- Orgel“ in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 47-81, Regensburg 2020.

¹⁰ MICUS, Rosa: Dreieinigkeitskirche. Bau, Ausstattung, Orgelprospekt, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 89-99, Regensburg 2020.

¹¹ RUHWANDL, Kirsten: Geschichte der Orgeln in der St. Oswaldkirche, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St. Oswald-Kirche, S. 21-32, Regensburg 1991.

¹² GIESEL, Helmut: Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche. Von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert, Regensburg 1978.

Zur Entstehung des Orgelgehäuses und Orgelprospekts und seiner künstlerischen Urheberschaft liegen mehrere Veröffentlichungen aus dem letzten Jahrhundert vor. Erwähnt werden sollen die Schriften von Karl-Ludwig Skutsch¹³, Walther Kaufmann¹⁴, Herbert Weiermann¹⁵, Georg Brenninger¹⁶, Ulrich Asper¹⁷, sowie Hermann Fischer und Theodor Wohnhaas¹⁸. Diese Werke können als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit gesehen werden, da sie überblicksartig die wichtigsten Stationen in der Stilentwicklung des Orgelgehäuses anhand von Beispielen aufzeigen. Teilweise werden grundsätzliche Überlegungen zum Sinngehalt des Zierrats der Orgel referiert. Weiermann geht allgemein auf verschiedene tradierte ikonologische Motive beim Schmuck des Gehäuses ein und nennt dazu Beispiele. Er schildert die Orgel als „*ein geheiligtes Instrument mit den Zeichen christlicher Symbolik*“¹⁹, deren Bedeutung einerseits auf den schriftlichen Quellen und andererseits auf der direkten Betrachtung des Kunstwerks basiere. Dabei bedauert er, dass die Beschäftigung damit zu selten sei und nicht über ganz allgemeine Ansätze hinausreiche. Auch verurteilt er die spätestens seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Bezeichnung „*Zierrat*“ für den Gehäuseschmuck, weil dieser Terminus den eigentlichen Sinngehalt zur reinen Dekoration degradiere.²⁰ Diese Arbeit möchte einen Beitrag liefern, der seinen Ansatz weiterverfolgt.

Klaus Könner beschäftigt sich in seiner Schrift „*Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts*“²¹ tiefer gehend mit der Frage der künstlerischen Autorschaft. In

¹³ SKUTSCH, Karl-Ludwig: Zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospekts in Deutschland bis in das 18. Jahrhundert, Dissertation, Breslau 1930.

¹⁴ KAUFMANN, Walther: Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung, Mainz 1939².

¹⁵ WEIERMANN, Herbert: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, Dissertation, München 1956.

¹⁶ BRENNINGER, Georg: Orgeln in Altbayern, München 1978.

¹⁷ ASPER, Ulrich: Typologie des Orgelprospekts im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland, in: Musik und Gottesdienst 36, Heft 5, Basel 1982.

¹⁸ FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Personalprospekte im altbayerischen Barockorgelbau, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e.V., 16, Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag, München 1987.

Das Autorenteam hat zahlreiche Artikel zum Orgelbau geschrieben. Einige finden in der Arbeit Verwendung.

¹⁹ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 85.

²⁰ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 85 f.

²¹ KÖNNER, Klaus: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozeß und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume, in: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 12, Tübingen 1992.

Könner war als Vertreter des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege als Gutachter beim Neubau der Bach-Orgel in der Dreieinigkeitskirche tätig.

diesem Zusammenhang diskutiert er auch die in vorhergehenden Publikationen aufgestellten Thesen. Nach einer allgemeingefassten Einführung in die Problematik des Orgelbaus des 18. Jahrhunderts betrachtet er die beiden Orgelwerke von Ottebeuren und Salem genauer. Angefügt ist ein umfangreicher Katalogteil, der auch die beiden Entwurfszeichnungen aus dem Historischen Museum Regensburg enthält, die in dieser Arbeit genauer betrachtet werden.²²

Ein ähnlicher Ansatz, wie der der vorliegenden Arbeit, findet sich in der neueren Literatur in der Dissertationsschrift von Bernhard Buchstab²³. Die primär kunstgeschichtlich angelegte Abhandlung beschäftigt sich exemplarisch mit der Orgel als Repräsentationsobjekt in den Thüringer Schlosskapellen unter besonderer Berücksichtigung der Architektur der sakralen Räume. Hier werden auch die geschichtlichen, theologischen und liturgischen Voraussetzungen dargelegt. Die Betrachtung des Figureschmucks der behandelten Werke erfolgt hauptsächlich im Hinblick auf die architektonische Einbindung der Instrumente und ihren Repräsentationscharakter. Der Einschätzung Buchstabs *„die visuelle Anbindung [der Orgelwerke in Schlosskapellen] an die liturgisch-musikalische Funktion, besonders aber an das höfische Umfeld und die Integration in den Gesamtraum unterscheiden sie in ihrer Gestaltung von den Orgeln im städtischen, vor allem aber im ländlichen Bereich“*²⁴, kann so pauschal für die süddeutsche, barocke Orgellandschaft nicht zugestimmt werden, wie im Folgenden ausgeführt wird.

Zum Leben des Erbauers der Orgeln, Franz Jacob Späth, ist vor allem die Dissertation *„Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel“* von Heinrich Herrmann²⁵ aus dem Jahr 1928 zu erwähnen. Herrmann beschäftigt sich hauptsächlich mit Späths Tätigkeit als Klavierbauer und mit dessen Erfindung, dem sogenannten Tangentenflügel. Auf den Orgelbau wird hier nicht weiter eingegangen. Dennoch liefert Herrmann als erster eine vollständige Biografie Späths, die in späteren Veröffentlichungen immer wieder zitiert wird.

²² Die beiden Entwurfszeichnungen aus dem Plankonvolut der Dreieinigkeitskirche werden in Kapitel V.2. behandelt.

²³ BUCHSTAB, Bernhard: Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen. Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext, Inauguraldissertation, Philipps-Universität Marburg, Marburg 2003.

²⁴ BUCHSTAB: Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen, S. 12.

²⁵ HERRMANN, Heinrich: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, Dissertation, Erlangen 1928.

Die Orgeln in der St. Oswaldkirche und Dreieinigkeitskirche werden in mehreren Publikationen erwähnt, aber nie näher betrachtet. Häufig findet sich nur ein Abdruck der Dispositionen. Von Eberhard Kraus werden sie in die Reihe „Historische Orgeln in der Oberpfalz“²⁶ eingeordnet. Kraus bringt eine kurze Beschreibung der Gehäuse, einige Daten zur Baugeschichte und einen Abdruck der Dispositionen. Da das Buch 1990 erschienen ist, zeigen sowohl die Registeraufstellungen, als auch die Fotos, den Zustand vor den letzten Restaurierungs- bzw. Neubaumaßnahmen.

Da die Arbeit einen sehr weit gespannten Themenbereich umfasst – sie behandelt u. a. Bereiche der Musik-, Kirchen- und Kunstgeschichte – wurde noch weitere Literatur zugezogen, die hier nicht eigens genannt werden soll. Die verwendeten Abhandlungen können dem Text und den Fußnoten entnommen werden. Hier sollen an geeigneter Stelle auch die Ergebnisse der oben genannten kunstgeschichtlichen Forschungen in den Kontext eingebunden diskutiert werden.

²⁶ KRAUS, Eberhard: Historische Orgeln in der Oberpfalz, München-Zürich 1990.

III. HISTORISCHE UND IKONOLOGISCHE VORAUSSETZUNGEN

Im folgenden Kapitel werden zunächst die notwendigen Grundlagen zum Verständnis der Orgel dargestellt. Diese setzen sich hauptsächlich aus dem allgemeingültigen Sinngehalt der Orgel, der historischen Entstehung des Orgelprospekts bzw. -gehäuses und der praktischen Verwendung des Instruments im Gottesdienst zusammen. Wo es sich anbietet, werden Vergleichsbeispiele und Parallelen zu Regensburger Kunst- und Orgelwerken angeführt. Eingeleitet wird dieses Kapitel mit einer kurzen Begriffserklärung zum Orgelgehäuse und Orgelprospekt.

III.1. Orgelgehäuse und Orgelprospekt

Für eine kunstgeschichtliche Betrachtung sind vor allem das Gehäuse und der Prospekt der Orgel von Bedeutung. Als Gehäuse wird die äußere, meist hölzerne Umkleidung einer Orgel bezeichnet. Das Gehäuse verstärkt die Resonanz und leitet den Schall in die gewünschte Richtung, es übernimmt statische Aufgaben, indem es z. B. die Windladen trägt oder das Instrument mit dem Mauerwerk verbindet, es verhindert unerwünschte Einblicke in die nicht eigens künstlerisch gestalteten Teile des Instruments und schützt Pfeifen und Spielwerk vor Verschmutzung.

Das Orgelgehäuse gliedert sich in das Untergehäuse, auch Unterbau oder Untergeschoß – seltener Orgelstuhl²⁷ – genannt, das z. B. die Wellenbretter, Bälge etc. beinhaltet und das Obergehäuse oder Obergeschoß, das den größten Teil des Pfeifenwerks beherbergt.²⁸

Die Schauseite der Orgel wird Prospekt, Front, in der älteren Literatur auch Struktur oder Orgelgesicht genannt. Im engeren Sinn wird unter Prospekt nur die in der Front stehende erste Reihe der Haupt- oder Prinzipalpfeifen verstanden. Zur Unterscheidung findet sich hier oftmals der Terminus Pfeifenprospekt.

Eine Orgel kann mehr als eine Schauseite besitzen. Hier spricht man von einem Werk mit Doppel- oder Janusprospekt.

Sowohl dem Orgelgehäuse als auch dem Orgelprospekt kommen neben den technischen und akustischen Bestimmungen auch ästhetische Aufgaben zu. Die künstlerische Gestaltung einer Orgel erfolgt mit architektonischen Mitteln, sowie durch

²⁷ Als Orgelstuhl wird auch die konsolartige Empore einer Schwalbennestorgel bezeichnet.

²⁸ Zu den verwendeten orgelbaulichen Fachbegriffen findet sich im Anhang ein Glossar.

Bildhauerei und Malerei. Dazu kommen Arbeiten aus dem kunsthandwerklichen Bereich.

Ziele der optischen Ausstattung einer Orgel sind z. B. die harmonische Eingliederung des Instruments in den Raum, die Verdeutlichung des inneren Aufbaus des Spielwerks und – gerade in der Barockzeit – die Versinnbildlichung des theologischen, liturgischen und symbolischen Gehalts der Orgel und ihrer Musik.²⁹

III.2. Die Entwicklung des Orgelgehäuses bis in das 18. Jahrhundert

Die antike Orgel besaß noch kein eigenes Gehäuse, ihre Pfeifen standen offen auf der Windlade. Dennoch zeigte sich schon ein gewisser Gestaltungswille, der bereits über allein technisch motivierte Ausführungszwänge hinausging. So finden sich bei mehreren antiken Schriftstellern, wie Philon von Byzanz und Heron von Alexandria, Beschreibungen, die den äußeren Aufbau der Werke mit dem eines Altars vergleichen.³⁰ Selbst mechanische Details, wie z. B. die Ventile des Pumpengebläses, wurden künstlerisch überformt. So stellt ihre Ausführung in Form kleiner, sich bei Betrieb auf und ab bewogender kupferner Delphine, wie sie bei Vitruv³¹ (Abb. 1) beschrieben werden, einen inhaltlichen Bezug zu dem den Luftdruck im Kolben regulierenden Wasser her.

Für die byzantinische Zeit ist die Verwendung kostbarster Materialien, wie Gold und Silber, die als Überzug bzw. sogar massiv verwendet wurden, im Orgelbau nachweisbar.³²

Bei den ersten Kirchenorgeln im frühen Mittelalter wurde wohl aufgrund der uneinsichtigen Aufstellung der Instrumente im Chorraum kein Wert auf die Gestaltung von Gehäuse und Prospekt gelegt. Funktionale, kastenähnliche Überbauten

²⁹ Die Angaben beziehen sich hier hauptsächlich auf Kirchenorgeln, die in dieser Arbeit ausschließlich behandelt werden. Je nach Orgeltyp können oben genannte Aufgaben ent- bzw. noch weitere anfallen.

³⁰ DEGERING, Hermann: Die Orgel ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit, in: Bibliotheca organologica, Volume 64, Buren 1989, S. 8 (vgl. auch HERON von Alexandria: Druckwerke und Automatentheater, griechisch und deutsch, Schmidt, Wilhelm (Hrsg.), Leipzig 1899, Kap. XLII. 9, S. 193).

Diese hier wohl noch rein formale Parallele sollte spätestens seit der Gotik auch inhaltlich untermauert werden.

³¹ VITRUV: Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Fensterbusch, Curt (Hrsg.), Buch X, Kapitel VIII, Darmstadt 1976, S. 492 und S. 493.

³² JAKOB: Die Orgel, S. 82.

dienten zur klanglichen Verstärkung und als Schutz vor Witterung und Verschmutzung.³³

Die älteste überlieferte Beschreibung eines Orgelgehäuses findet sich in der „Schedula diversarum artium“ des Theophilus Presbyter (um 1070-nach 1125),³⁴ obwohl es sich dabei lediglich um eine mittels Seilzugs zu bedienende Staubhaube über einer Windlade handelte, der rein schützende Funktion zukam. Diese textilen Abdeckungen waren noch bis ins 14. Jahrhundert gebräuchlich.³⁵

Zahlreiche technische Neuerungen im Orgelbau ab dem 14. Jahrhundert, z. B. die Erfindung des Pedals, die steigende Registerzahl und damit die Zunahme an Windladen führten zu immer größeren Instrumenten. Die Orgelwerke wurden nun häufig als Schwalbennestorgeln im Langhaus der Kirchen angebracht. Dazu dürften neben akustischen Gründen auch Platzprobleme geführt haben. Mit dem neuen Aufstellungsort und der vergrößerten Fläche bot sich die Orgel als künstlerisch zu gestaltendes Ausstattungsstück an. Die Pfeifen wurden nicht mehr, wie z. B. beim Portativ, Positiv oder Regal rein nach der Tonhöhe in den Prospekt eingestellt, sondern symmetrisch in Pfeifenfelder aufgeteilt. Einzelne eher additiv zugefügte ornamentale Zierstücke fanden Verwendung. Größere Flächen, wie die dem gotischen Altar entlehnten Flügeltüren, waren anfangs hauptsächlich mit Malereien versehen.³⁶

Insgesamt ist zu beobachten, dass sich die Orgel optisch immer mehr an die Gestaltung des Altars anpasste³⁷ und in ihrer künstlerischen Ausführung dem Zeitgeschmack folgte. Dabei stand der Orgelgestaltung die gleiche Themenauswahl zur Verfügung wie dem Altar. Lediglich Passionsszenen finden sich praktisch nicht an den Gehäusen der Instrumente.³⁸

³³ BRENNINGER, Georg: Orgeln in Altbayern, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, München 1982, S. 27.

³⁴ PRESBYTER, Theophilus: Schedula diversarum artium, Revidierter Text, Übersetzung und Appendix von Ilg, Albert (Hrsg.), Nachdruck der Ausgabe von 1874, Bd. 1, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Eitelberger von Edelberg (Hrsg.), Bd. 7, Osnabrück 1970, S. 314.

Vgl. OLBRICH, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 5, Leipzig 1993, S. 301 f.

³⁵ JAKOB: Die Orgel, S. 80.

³⁶ EBERLEIN, Roland: Die Geschichte der Orgel, Köln 2011, S. 403-406. Vgl. JAKOB: Die Orgel, S. 35-39.

³⁷ SUPPER, Walter: Orgelbau, in: Die Evangelische Kirchenmusik. Handbuch für Studium und Praxis, Valentin, Erich und Hofmann, Friedrich (Hrsg.), Regensburg o. J., S. 375 f.

³⁸ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 103.

Mit der Einführung der Mehrmanualigkeit wurden weitergehende architektonische Anordnungen innerhalb der Instrumente notwendig. Die jetzt immer größer dimensionierten Werke fanden nach 1600 auch auf einer eigenen Empore, oft im Westen dem Altar gegenüber, Aufstellung.³⁹ So wurden Teile dem Hauptwerk aufgesetzt (Oberwerk oder Kronwerk) oder im Rücken des Organisten an der Emporenbrüstung angebracht (Rückpositiv). In der Renaissance zeigte sich die Tendenz die Instrumente vermehrt auch mit skulptural gestalteten Ornamenten und Figuren auszumücken, die sich bis in den Spätbarock zu einem Höhepunkt der Gehäusegestaltung steigern sollte.

Die Prospekte des 17. Jahrhunderts zeichnen sich meist durch einen schlanken Aufbau in Flachfeldern aus. Sie können je nach architektonischem Rahmen ein- bis neunteilig gegliedert sein. Eine Verzierung der Pfeifen, wie sie im norddeutschen und niederländischen Raum zu finden ist, kommt im süddeutschen Raum nur vereinzelt vor.

Oft spiegelt sich an der Schauseite der Orgel die technische Anlage des Klangkörpers wider. Türme und Pfeifenfelder lassen den sogenannten Werkaufbau erkennen.⁴⁰

Die anfangs noch flach gehaltenen Pfeifenfelder werden im Lauf des Barocks durch eine konvexe, konkave oder s-förmige Linienführung bereichert. Die Türme können auf rundem, eckigem oder trapezförmigem Grundriss stehen.

In Süddeutschland löste man sich im Spätbarock zunehmend vom Werkaufbau der Orgel. Das Instrument wurde immer mehr zum architektonischen Gestaltungsmittel der Kirchenräume.⁴¹ Die Technik und die optimale akustische Ausrichtung wurde oft gestalterischen Komponenten unterworfen. Als Konsequenz ergab sich auch die

³⁹ BRENNINGER: Orgeln in Altbayern, S. 27.

⁴⁰ OLBRICH: Lexikon der Kunst, Bd. 5, S. 301 f.

⁴¹ EBERLEIN: Die Geschichte der Orgel, S. 435. Eberlein gibt hier als Beispiel auch die Orgel in der Dreieinigkeitskirche an.

Vgl. BRENNINGER: Orgeln in Altbayern, S. 27.

Verwendung von sogenannten „blinden“ Pfeifen im Prospekt.⁴² Die Optik des Instruments spielte nun eine herausragende Rolle. Spätbarock und Rokoko bilden so einen Gipfel der künstlerischen Prospekt- und Gehäusegestaltung.

III.3. Überlegungen zur Ästhetik der Orgel: Die Schönheit von Klang und Optik

Als technische Meisterleistung wurde die im dritten vorchristlichen Jahrhundert entstandene *hydraulis* bereits bei zahlreichen antiken Schriftstellern erwähnt. Durch Vitruv⁴³ und Heron⁴⁴ sind, wie oben bereits aufgeführt, detaillierte Konstruktionsbeschreibungen (Abb. 1 und Abb. 2) des Instruments überliefert.⁴⁵ Vitruv erwähnt die optischen Vorzüge der ersten Orgelarchetypen, indem er sie als das Auge und Ohr ergötzend und den Sinnen schmeichelnd beschreibt: „[...] *quae delectationibus oculorum et aurium usu sensus eblandiantur.*“⁴⁶

Neben die Begeisterung über die mechanische Beschaffenheit der Wasserorgel trat also gleichzeitig die Bewunderung ihrer ästhetisch künstlerischen Qualitäten. So nennt Plinius der Ältere Ktesibios, den Erfinder der *hydraulis*, in seiner „Naturalis historia“ in einer Reihe mit den berühmtesten antiken Baumeistern, wie Chersiphron (den Erbauer des Artemistempels zu Ephesos) oder Dinochares (den Stadtplaner von Alexandria) und zählt die Erfindung der Wasserorgel infolgedessen zu den wichtigsten kulturellen Errungenschaften.⁴⁷

Besondere Anerkennung fand der Klang des Musikinstruments. Cicero verglich z. B. im dritten Buch seiner Gespräche in Tusculum den Orgelton mit den feinsten kulinarischen und sinnlichen Genüssen, wie dem Geschmack von geräuchertem Fisch oder dem Duft von Rosen und Parfüm.⁴⁸

⁴² BRENNINGER: Orgeln in Altbayern, S. 27 f.

Blinde Pfeifen sind nicht klingend und dienen rein optischen Zwecken.

⁴³ VITRUV: Zehn Bücher über Architektur, Buch X, Kapitel VIII, S. 490-495.

⁴⁴ HERON: Druckwerke und Automatentheater, Kap. XLII, S. 193.

⁴⁵ Interessant ist hier, dass Vitruv als der ältere Schriftsteller eine technisch fortentwickeltere Form der Orgel beschreibt als Heron.

⁴⁶ VITRUV: Zehn Bücher über Architektur, Buch X, Kapitel VII, S. 490.

⁴⁷ C. PLINIUS SECUNDUS D. Ä.: Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch VII, Anthropologie, König, Roderich (Hrsg.), München 1975, S. 92-93.

⁴⁸ CICERO, Marcus Tullius: Tusculanarum Disputationum. Ad M. Brutum Libri Quinque, erklärt von Tischler, Gustav (Hrsg.), Bd. II, Buch III-V, Berlin 1887⁸, S. 29.

Die besondere Wertschätzung des Instruments drückt sich auch in seiner optischen Gestaltung und Verzierung, sowie in seiner Darstellung in der bildenden Kunst aus. So bezeugen die Funde kleiner antiker Öllämpchen in Orgelform aus einer Keramikwerkstatt in Karthago, dass auch die äußere Form des Instruments geschätzt wurde (Abb. 3). Auch auf spätantiken Kontorniaten wurden Orgeln abgebildet (Abb. 4). Verwendung fand die antike Orgel im Zirkus, bei Gastmählern, bei Musikwettbewerben und bei Theateraufführungen.

Ihr künstlerischer Rang manifestiert sich in den im Orgelbau verwendeten Materialien. So fanden gerade in byzantinischer Zeit kostbarste Edelmetalle, wie Gold und Silber, Verwendung.⁴⁹

Auch in die christliche Bildmotivik fand die Orgel Eingang. Frühe Beispiele finden sich im Rahmen der Marienverehrung. Orgelspielende Engel sind im Zusammenhang mit der Thematik der „Marienkrönung“ (Abb. 5 und Abb. 6) und der „Himmelfahrt“ (Abb. 7 und Abb. 8) oder der „Madonna im Rosenhag“ (Abb. 9) zu beobachten. Auch für Regensburg lässt sich hier mit der Darstellung eines portativspielenden Engels am Hauptportal des Doms ein Beispiel anführen (Abb. 8).⁵⁰

In der Folge blieb die Orgel, wie viele andere Musikinstrumente, Gegenstand der bildenden Kunst. Hier gelang es ihr neben dem geistlichen auch den weltlichen Bereich für sich einzunehmen (Abb. 11). Ein Engel mit Portativ befindet sich z. B. auch im Regensburger Reichsaal des Alten Rathauses (Abb. 10).

Dass das Instrument auch noch im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur aufgrund seiner musikalischen Vorzüge bewundert wurde, lässt sich anhand von mehreren zeitgenössischen Schriften belegen. So bewertet es Athanasius Kircher in seiner 1662 erschienenen „Musurgia universalis“ mit folgenden Worten:

„Die Orgel ist unter allen pneumatischen Instrumenten gleichsam das compendium und epitome, also auch das allerschönste und vollkommendste; [...] und nichts ist mit derselben zu vergleichen / nichts ist auch dieser sichtbaren Welt ehnllicher / als ein Orgel.“⁵¹

⁴⁹ JAKOB: Die Orgel, S. 25.

⁵⁰ Mariologische Symbolik taucht auch auf zahlreichen Orgelgehäusen auf. Für Regensburg seien die Werke in St. Georg (Prüfening) und in der Dominikanerkirche (mit dem Monogramm der Gottesmutter) erwähnt (Abb. 33 und Abb. 34). Die enge Verbindung zwischen Maria und der Orgel zeigt sich ferner darin, dass der Titel „*Ancilla domini*“ als Synonym der Gottesgebärerin und der Orgel Verwendung findet (vgl.: JAKOB: Die Orgel, S. 9).

⁵¹ KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis*, liber III, Schwäbisch Hall 1662, S. 115.

Auf den Punkt bringt es Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), wenn er in einem im Oktober des Jahres 1777 verfassten Brief an seinen Vater erklärt:

„Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumenten.“⁵²

Interessanterweise stellt hier der Komponist den optischen Eindruck sogar noch vor den akustischen.

In der Barockzeit wurde auf die künstlerische Gestaltung der Orgel verstärkt Wert gelegt. Teilweise konnte es nun sogar dazu kommen, dass sich eine Gemeinde für ein musikalisch-technisch schlechteres Instrument entschied, nur weil dieses über einen ansprechenderen Prospektentwurf verfügte.⁵³ Hier zeigt sich deutlich, dass es zeitweise möglich war, dass die äußerliche Qualität des Musikinstruments über seine musikalische Bestimmung – Klangschönheit und technische Zuverlässigkeit – triumphieren konnte.

Dieses Kapitel sollte anhand einiger Beispiele verdeutlichen, dass die Orgel, obwohl genuin Musikinstrument, nicht nur wegen ihrer klanglichen, sondern besonders auch aufgrund ihrer optischen Qualitäten geschätzt wurde und wird. In ihr verschmelzen, wie bei keinem anderen Musikinstrument, Sehen und Hören zu einer untrennbaren Einheit. Die Orgel visualisiert die vergängliche Musik, die selber nur im augenblicklichen Erklingen lebendig ist und macht sie so dauerhaft sichtbar. Dadurch wird sie nicht nur zum fruchtbaren Gegenstand musikwissenschaftlicher und organologisch-instrumentenkundlicher, sondern gerade auch kunsthistorischer Forschung.

III.4. Symbolische Voraussetzungen

Bei der ikonologischen und ikonographischen Betrachtung der Orgel ist es wichtig ihre allgemeingültigen symbolischen Bedeutungsebenen zu berücksichtigen. Diese ergeben sich aus verschiedenen Faktoren, wie dem etymologischen Ursprung ihres Namens, ihrer Entstehungsgeschichte und aus ihren technischen Besonderheiten. Auch wenn nicht immer alle Inhalte auf ein bestimmtes Instrument eins zu eins

⁵² Brief vom 17. Oktober 1777, in: MOZART, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen, herausgegeben von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto Erich, Bd. 2, 1777-79, Kassel-Basel-London-New York 1962, S. 70.

⁵³ KÖNNER: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, S. 15.

übertragen werden können, soll festgehalten werden, über welchen reichen symbolischen Hintergrund die Orgel verfügt. Im folgenden Abriss werden die wichtigsten Elemente zum Verständnis der Orgel angeführt und mit literarischen und kunstgeschichtlichen Beispielen belegt.

Die Orgel ist ein Instrument vielschichtiger symbolischer und allegorischer Bedeutung. Schon die zahlreichen Übersetzungsmöglichkeiten des lateinischen Substantivs *organum*, das sich vom griechischen *organon* ableitet, lassen mannigfache Deutungsmöglichkeiten und Vergleiche zu. So kann *organum* Werkzeug, Instrument, Sinneswerkzeug, Körperorgan, Musikinstrument und Orgel bedeuten. Die antiken Orgeln wurden üblicherweise als *organa hydraulica*, oder verkürzt als *hydraulis* oder *hydra* bezeichnet. Erst seit dem 4. Jahrhundert n. Chr., als die Balgorgel die Wasserorgel weitgehend ersetzt hatte, wurde auch *organum* ohne das ergänzende Adjektiv *hydraulicum* für die Orgel verwendet.⁵⁴

Doch bereits Augustinus sah, basierend auf der etymologischen Herleitung des Begriffs *organum* von Musikinstrument, die Orgel im Sinne eines pars pro toto als Antitypus der von König David in den alttestamentarischen Gottesdienst eingeführten Musikinstrumente.⁵⁵ Der israelitische König wird in einer Miniatur aus dem 13. Jahrhundert infolgedessen sogar als Orgelspieler abgebildet (Abb. 15).

Auch an barocken Orgelgehäusen, bzw. an Orgelemporen ist König David ein beliebter und sinnreicher Schmuck. Hierfür finden sich in Regensburg mit den Orgeln in St. Andreas (Abb. 37 und Abb. 38) und in der Alten Kapelle (Abb. 42) zwei Beispiele. In St. Rupert zielt der Harfe spielende König das Fresko über der Orgel (Abb. 41). An der unteren Nordempore in der St. Oswaldkirche ist David gleich zweimal dargestellt (Abb. 78-81). Hier allerdings ohne näheren Bezug zur Orgel bzw. Orgelempore.⁵⁶ So gesehen muss es sich also nicht unbedingt um Übersetzungsschwierigkeiten⁵⁷ handeln, wenn die in der Septuaginta bzw. in der Vulgata verallgemeinert mit *organon* oder *organum* bezeichneten Musikinstrumente in der

⁵⁴ JAKOB: Die Orgel, S. 9.

⁵⁵ LURKER, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991⁵, S. 539.

⁵⁶ Die s-förmig geschwungenen Pfeifenfelder am Orgelprospekt werden aufgrund ihrer optischen Ähnlichkeit zu dem Saiteninstrument Harfenfelder genannt. Sie können so als Reminiszenz an den alttestamentarischen Herrscher gesehen werden.

⁵⁷ Vgl. JAKOB: Die Orgel, S. 22.

bildenden Kunst in Form einer Orgel abgebildet werden (Abb. 12). Die Orgel kann hier vielmehr als Symbol für alle anderen Musikinstrumente verstanden werden.

Diesen Gedanken griff auch Forkel auf, wenn er die Orgel in seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“ als das „*große Instrument aller Instrumente*“⁵⁸ bezeichnete. Diese These wurde durch die technische Besonderheit der Orgel noch untermauert. Da sie über zahlreiche Pfeifen verfügt, die sich zu unterschiedlich klingenden Stimmen vereinen, sah man in ihr mehrere Musikinstrumente zu einem neuen Instrument verbunden.⁵⁹ In diesem Sinn schreibt auch Michael Praetorius 1619 im „*Syntagma musicum*“:

*„In summa die Orgel hat und begreift alle andere Instrumenta musica, groß und klein / wie die nahmen haben mögen / alleine in sich.“*⁶⁰

Durch den bereits im 14. Jahrhundert gebräuchlichen Ehrentitel „König“ bzw. später auch „Königin“ der Instrumente⁶¹ erhielt die Orgel schließlich endgültig den Vorzug vor allen anderen Musikinstrumenten.

Der Vergleich der Orgel mit einem lebenden *Organismus* – sowohl tierischer als auch menschlicher Natur – ist ebenfalls auf die etymologischen und technischen Merkmale des Instruments zurückzuführen. Nach dieser bereits im frühen Christentum⁶² verbreiteten Anschauung verbinden sich in der Orgel, wie bei einem lebendigen Körper, verschiedene Glieder oder Organe zu einem, durch den Wind atmenden und tönenden Leib. Dass dieses Gedankengut im Barock noch bekannt war, beweist wiederum Praetorius:

„Ja man könnte wol sagen / daß die Orgel ein künstlich gemachtes Thier sey / welches durch hülf der Lufft oder Windes und Mänschlicher Hände / gleichsam rede / klinge / singe / und moduliere, werde auch mit allerhand zierligkeit / un so mercklichen grossen Unkosten in die Kirchen gesetzt [...]“

Im Verlauf des Textes heißt es weiter:

⁵⁸ FORKEL, Johann Nicolaus: Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 2, Leipzig 1801, S. 352.

⁵⁹ Zahlreiche Register tragen die Namen anderer Musikinstrumente z. B. Flöte, Gambe, Trompete, Oboe etc. Außerdem werden Pfeifen weiter Mensur ‚Flöten‘ und enger Mensur ‚Streicher‘ genannt.

⁶⁰ PRAETORIUS, Michael: De Organographia. Zweiter Teil des Syntagma musicum, Wolfenbüttel 1619, Gurlitt, Wilibald (Hrsg.), Originalgetreuer Nachdruck, Kassel 1929, S. 85.

⁶¹ Diese Bezeichnung findet sich schon bei dem französischen Dichter und Komponisten Guillaume de Machaut (um 1300-1377). Vgl. JAKOB: Die Orgel, S 8. und HASELBÖCK, Hans: Vom Glanz und Elend der Orgel. Ein Quellenlesebuch, Zürich und Mainz 1999, S. 18.

⁶² GIESEL: Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche, S. 168 f.

*„Wird derowegen die Orgel wegen ihrer Hochheit nicht unge-
reumt dem Menschlichen Leibe verglichen, welcher in verrich-
tung seines Ambts von der Seelen dirigieret und geleitet wird.
Denn gleich wie die Orgel mit höchster belüstigung der Men-
schen Augen auff sich locket, und mit jren süssen Thon und lieb-
lichen klang (durch hülff und zulassung deß Windes, welcher
gleichsamb der Orgel Seele ist) die Ohren erfüllet und erweicht:
Also auch der Mensch / in dem er anderer Leutte Augen auff sich
ziehet, so nimbt er durch seine süsse und liebliche wolberedsam-
keit der Zuhörer Ohren ein / und gibt mit den worten die innerli-
che Gedancken / so im Herzen verborgen sind, zuerkennen. Fer-
ner so referiren vnd zeigen die Blaßbälge die Lunge an; Die
Pfeiffen die Kehle oder Lufftröhre; die Clavier kommen gar fein
mit den Zehnen uberein; der aber der Orgel Thon künstlich gibt,
ist an stat der Zungen / un wenn er mit der Hände artlichen be-
wegung un künstlichen geschwindigkeit darauff schlegt / un es
lieblich lautent macht, so redet er gleichsam uffs zierlichste.“⁶³*

Eine wichtige Rolle im Rahmen des Organismusgedankens spielt die Luft, welche die Orgel zum Klingen bringt. So diente Tertullian (ca. 160-220 n. Chr.) die *hydraulis*, deren Erfindung er sehr rühmt, in seiner um das Jahr 209 n. Chr. entstan- denen Schrift „De Anima“ als bildliches Beispiel für das Wirken der unteilbaren Seele:

*„Betrachte das wunderbare Geschenk, das uns Archimedes ge-
macht hat: die Wasserorgel! Sie hat so viele Glieder, so viele
Teile, Gelenke, Tonkanäle, Verstärkungen des Schalles, so viele
Verbindungen der Tonarten, so viele Reihen von Pfeifen, und al-
les bildet doch nur ein Instrument. Der Hauch, der dort durch
den Druck des Wassers flötet, wird darum nicht in Teile zerteilt,
weil er in Teilen angewendet wird, seiner Substanz nach ist er
einer, den Verrichtungen nach hingegen geteilt. Dem Strato, Äne-
sidemus und Heraklit lag dieses Beispiel nicht fern: denn auch
sie halten an der Einheit der Seele fest, welche, durch den ganzen
Körper verbreitet und überall sie selbst, durch die Sinne wie der
Luftstrom im Rohr durch die Löcher in verschiedener Weise zum
Vorschein kommt, nicht sowohl zerschnitten als vielmehr ver-
teilt.“⁶⁴*

Die Luft, welche die Orgel betreibt, wird im Orgelbau „Wind“ genannt. Der grie- chische Begriff lautet *pneuma*. *Pneuma* bedeutet übersetzt zunächst „Hauch“ und

⁶³ PRAETORIUS: De Organographia, S. 86 f. Praetorius zitiert hier ‚Hieronymus Diruta Italus‘, ge- meint ist Girolamo Diruta (*1561), der Verfasser von ‚Il Transilvano‘ (Venedig 1593), einem der ersten Lehrwerke für Orgel- und Cembalospiele.

Eine Form der Personifizierung der Orgel hat sich in unserem Sprachgebrauch erhalten. Noch heute redet man davon, dass „die Orgel spielt“.

⁶⁴ TERTULLIAN: Sämtliche Schriften, aus dem lateinischen übersetzt von Kellner, Karl Ad. Heinrich (Hrsg.), Bd. 1, Köln 1882, S. 307.

„Atem“. Zusätzlich wird damit in der stoischen Philosophie das umfassende, all-durchdringende Prinzip der Natur, in der Gnosis das von der Materie unterschiedene, rein geistige Prinzip und in der christlichen Theologie der „Heilige Geist“ bezeichnet. Auf diesen Auslegungsmöglichkeiten basierend diente die Orgel zahlreichen frühchristlichen Schriftstellern als bildlicher Vergleich mit dem Heiligen Geist und seiner Wirkung in Wort und Lehre.⁶⁵ Die Anbringung von Heilig-Geist-Tauben an Orgelgehäusen, in Regensburg z. B. an der Späth-Orgel von St. Oswald (Abb. 115 und Abb. 116), zeigt wie präsent diese Vorstellung im barocken Orgelbau noch war.

Zwischen den Orgelpfeifen und dem menschlichen Sprachorgan wurde eine große Ähnlichkeit erkannt. Die Stimme wurde wie die Orgel zur Gruppe der Aerophone gezählt. Die Vielteiligkeit der Orgel, die stimmig zu einem großen Ganzen verbunden ist, wurde als Symbol für *Harmonie* und *Concordia* gedeutet. So können die Pfeifen für die Predigenden, für die Kirchenlehrer oder sogar für die Verbreitung der Heiligen Schrift stehen.⁶⁶ Die Orgel ist wie der Altar und die Kanzel Ort und Sinnbild für die Verkündigung des Gotteswortes. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Orgelton aufgrund seiner Entstehung durch ein Gebläse theoretisch ewig ist.⁶⁷ Auch hier lässt sich eine Parallele zum christlichen Verständnis von Gott, dem ewigen Vater, und der Kraft des Evangeliums herstellen.

Bei der Betrachtung der Schriften der frühchristlichen Kirchenlehrer muss beachtet werden, dass die Orgel hier in einem rein weltlichen Zusammenhang gesehen wurde. Als Kircheninstrument wurde sie, da man sie als Symbol römischer Dekadenz verachtete, strikt abgelehnt. Das schloss nicht aus, dass man ihren Klang schätzte und sie aufgrund ihrer technischen Vorzüge für bildliche Vergleiche heranzog. Erste Orgeleinbauten sind in Kirchen spätestens ab dem 10. Jahrhundert

⁶⁵ GIESEL: Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche, S. 169.

⁶⁶ BUTZEL, Günter und JACOB, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart 2008, S. 259.

⁶⁷ Diesen Gedanken nimmt auch das Kunstprojekt Halberstadt von John Cage (1912-1992) auf.

nachweisbar. Doch bereits um das Jahr 1300 befanden sich schon in fast allen größeren Kirchen Orgelwerke.⁶⁸

Dass sich dieses Gedankengut jedoch bis in die Barockzeit gehalten hat und Eingang in die kirchliche Dichtung fand, beweist ein Zitat von Angelus Silesius (1624-1677) aus dem „Cherubinischen Wandersmann“:

*„Gott ist ein Organist, wir sind das Orgelwerk / sein Geist bläst jedem ein und gibt zum Ton die Stärk.“*⁶⁹

Eine weitere symbolische Bedeutung ergibt sich aus der wechselvollen Geschichte des Instruments. Die Orgel avancierte von der Insignie weltlicher zur Insignie himmlischer Macht. In der Antike war sie sehr beliebt. Mehrere römische Kaiser sollen sich sogar selbst im Orgelspiel geübt haben.⁷⁰ Das Instrument diente damals zur musikalischen Untermalung bei Gastmählern, bei Theateraufführungen und Zirkusveranstaltungen. Außerdem ist anzunehmen, dass kleinere Exemplare auch für die Hausmusik eingesetzt wurden. In der westlichen Welt lässt sich der Gebrauch der Orgel nur bis in das 6. Jahrhundert nachweisen.⁷¹ Im Ostreich hingegen fand die Orgel Eingang in den byzantinischen Kaiserkult. Für kirchliche Zwecke wurde sie hier allerdings nicht verwendet. In den Westen gelangte die Orgel erst wieder im Jahr 757 n. Chr., als eine byzantinische Gesandtschaft im Auftrag des Kaisers Konstantin V. (718-775) Pippin III. (714-768) eine Orgel als Geschenk überreichte. Ein bedeutsames Ereignis, dessen Erwähnung Eingang in sämtliche zeitgenössische Chroniken fand. Kaiser Konstantin V. bezeugte damit Pippin, der

⁶⁸ HERMELINK, Siegfried: Artikel Orgel, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Gallig, Kurt (Hrsg.), Bd. 4, Tübingen 1960³, Sp. 1683. Eine identische Aussage findet sich auch bei: KLOTZ, Hans: Die kirchliche Orgelkunst, in: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, Müller, Karl Ferdinand und Blankenburg, Walter (Hrsg.), Bd. 4, S. 759-804, Kassel 1961, S. 765.

⁶⁹ ANGELUS SILESIUS: Sämtliche poetische Werke in drei Bänden, Bd. 3, München 1952³, S. 178 f. Johann Scheffler, der sich nach seinem Übertritt zum katholischen Glauben 1653 Angelus Silesius nannte, war stark von der Mystik Jakob Böhmes (1575-1624) beeinflusst. Er gehört zu den bedeutendsten Lyrikern des Barockzeitalters und ist Wegbereiter der pietistischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts (LUEKEN, Wilhelm: Lebensbilder der Liederdichter und Melodisten, in: Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Mahrenholz, Christhard und Söhngen, Oskar (Hrsg.), Bd. II, Erster Teil, Göttingen 1957, S. 199-202). Viele Kantaten von Dietrich Buxtehude (1637-1707) beruhen auf seinen Texten (MOSER, Hans Joachim: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin-Darmstadt 1954, S. 162). Obwohl Bach ein überzeugter Anhänger der Orthodoxie war, ist sein Oratorien- und Kantatenschaffen ebenfalls stark von der Lyrik des Pietismus geprägt (SCHWEITZER, Albert: J. S. Bach, Wiesbaden 1972, S. 147).

⁷⁰ DEGERING: Die Orgel ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit, S. 54.

⁷¹ DEGERING: Die Orgel ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit, S. 54.

gerade in Italien erfolgreich gegen die Langobarden gekämpft hatte, seine Ehrerbietung, denn die Orgel galt als Symbol kaiserlicher Macht und Würde.⁷²

Die erste im Westen gefertigte Orgel entstand unter der Herrschaft Ludwigs des Frommen (778-840). Erbauer war ein venezianischer Mönch namens Georgius, der seine Kenntnisse wahrscheinlich noch direkt aus Byzanz bezogen hatte. Diese technische Aneignung wurde als Triumph über das byzantinische Reich angesehen. Georgius dürfte sein Wissen über den Orgelbau an seine geistlichen Brüder weitergegeben haben. Auch wenn diese ersten Instrumente noch ausschließlich im weltlichen Zusammenhang genutzt wurden – z. B. bei Freiluftveranstaltungen oder zur musikalischen Unterweisung – ist anzunehmen, dass der geistliche Stand der Orgelbauer nach anfänglicher Ablehnung zum Einzug der Orgel in die christliche Kirche beigetragen hat.⁷³ Ihre Herkunft als höfisches Zeremonieninstrument wurde so auf den himmlischen Herrscher übertragen. Der Eingang des „Kyrie eleison“ in die christliche Messe, eigentlich eine vorchristliche Anrufung des gottgleichen Herrschers, stellt vergleichbar eine musikalische Übernahme heidnischer Traditionen dar.⁷⁴ In diesem Zusammenhang ist auch die Darstellung einer Orgel in der Alten Kapelle Regensburg an der südlichen Langhauswand, in direkter Angrenzung an die Orgelempore, zu betrachten. Das von Christoph Thomas Scheffler (1699-1756) 1753 gemalte Fresko (Abb. 13 und Abb. 14) zeigt die Heiligsprechung Kaiser Heinrichs II. im Jahr 1146⁷⁵ durch Papst Eugen III.⁷⁶ Im Hintergrund ist eine Orgel zu sehen. Das Instrument steht hier also im eindeutigen Zusammenhang mit weltlicher und himmlischer Würde. Die Platzierung des Wandgemäldes ergibt sich einerseits aus der Leserichtung des Bilderzyklus, dürfte aber andererseits in Bezug auf die Nähe zur Orgel der Alten Kapelle gewählt sein. So geht z. B. auch der Eingang des Nicänischen Glaubensbekenntnisses in der lateinischen Übersetzung als „Credo“ in die römische Messe auf Intervention Kaiser Heinrichs II. bei Papst Benedikt VIII. zurück.⁷⁷

⁷² JAKOB: Die Orgel, S. 30.

⁷³ JAKOB: Die Orgel, S. 32 und S. 43.

⁷⁴ KALB, Friedrich: Grundriss der Liturgik, München 1982, S. 118 f.

⁷⁵ BETZ, Karl-Heinz: Das ikonologische Programm der Alten Kapelle in Regensburg, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 118, S. 7-52, Regensburg 1978, S. 28.

⁷⁶ BETZ, Karl-Heinz: Regensburg. Die Stiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle, Kleiner Kunstführer, Nr. 415 von 1940, Regensburg 1998¹⁰, S. 20.

⁷⁷ KALB: Grundriss der Liturgik, S. 137 f.

Eine weitere symbolische Ebene ergibt sich aus der Orgel als Attribut. Durch die Entdeckung des auf Pythagoras zurückgehenden Prinzips der mathematischen Ordnung in der Ton- und Klangwelt gelang es der Musik in den Rang einer Wissenschaft aufzusteigen. Der Musiker – der von den mathematischen Verhältnissen wusste, also nicht der rein ausübende Spieler oder Sänger – wurde nun als Gelehrter innerhalb der mathematischen Disziplinen angesehen. Zusammen mit der Geometrie, der Arithmetik und der Astronomie bildete die Musik fortan das klassische Quadrivium innerhalb der *artes liberales*. Es ist daher nicht verwunderlich, dass nun auch die Orgel, als das vornehmste und technischste aller Musikinstrumente, in Darstellungen der Wissenschaften bzw. der sieben freien Künste der Musica als Attribut beigegeben wurde. Bereits in Andrea Bonaiutos (1319-1377) „Triumph der katholischen Doktrin“ in Santa Maria Novella erscheint die Musica mit einem Portativ auf ihrem Schoß (Abb. 16). Aus der Barockzeit sei als Beispiel Cornelis Schuts (1597-1655) Radierung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genannt. Die Musica spielt hier eine kleine Standorgel, ein sogenanntes Positiv. Wohl aufgrund des Druckverfahrens sind die Pfeifenreihen spiegelverkehrt wiedergegeben (Abb. 17). Gerade die Rückführbarkeit der Musik auf allumfassende und allgemeingültige Zahlenproportionen bewirkte die theologische Legitimität der *musica instrumentalis* im christlichen Gottesdienst.⁷⁸ Die *musica instrumentalis*, die alle hörbare Musik beinhaltet, wurde als Abbild der *musica coelestis*, die nach christlichem Verständnis das gemeinsame Schöpferlob der Himmelskörper und der Engel⁷⁹ umfasst, verstanden. Als allegorisches Instrument der *musica coelestis* galt die Orgel.⁸⁰

Erst seit dem 15. Jahrhundert⁸¹ wird auch die Heilige Cäcilia als Patronin der Kirchenmusik, Musiker und Instrumentenbauer mit einer Orgel dargestellt.⁸² Die Zu-

⁷⁸ SÖHNGEN, Oskar: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, in: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Müller, Karl Ferdinand und Blankenburg, Walter (Hrsg.), Bd. 4, S. 1-266, Kassel 1961, S. 90 f.

⁷⁹ GURLITT, Wilibald (Hrsg.): *Riemann Musiklexikon (Riemann)*, 3 Bde., Sachteil, Mainz 1967¹², S. 894.

⁸⁰ LURKER: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 500.

⁸¹ KIRSCHBAUM, Engelbert und BRAUNFELS, Wolfgang (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, Bd. 5, Sonderausgabe, Freiburg 1994, Sp. 455.

⁸² Ein Patronat, das sie im Spätmittelalter, wohl aufgrund einer Interpretation des gregorianischen Responsorioms „*Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat [...]*“ erhielt.

ordnung zu der frühchristlichen Märtyrerin erfolgte also erst, nachdem sich die Orgel endgültig im Kirchenraum hatte etablieren können. Die Orgel erscheint in den Darstellungen der Heiligen meist in ihrer Kleinform als Portativ (Abb. 18), bzw. Positiv (Abb. 19 und Abb. 20). Dabei kann der Heiligen Cäcilia die Orgel einfach als Attribut beigegeben werden, sowohl von Engeln als auch von ihr selbst gehalten, oder sie spielt persönlich darauf.

Eine der interessantesten Cäciliendarstellungen ist Raffaels (1483-1520) um 1514 entstandenes Altarblatt für die Familienkapelle der Elena Duglioli dall'Oglio in Bologna (Abb. 21). Die Heilige hat den Blick gen Himmel gewandt, um dem Gesang der Engel zu lauschen. Geistesabwesend lässt sie das Portativ in ihren Händen niedersinken, aus dem bereits die ersten Pfeifen herauszufallen drohen. Raffael zeigt hier eindrucksvoll den Vorrang der himmlischen vor der irdischen Musik. Im 16. und 17. Jahrhundert kam es zu einem starken Aufschwung ihrer Verehrung, der sich auch in der bildenden Kunst niederschlug. Cäcilienabbildungen finden sich im süddeutschen Raum u. a. häufig an Orgelemporen (Abb. 22). In Regensburg ziert ein Stuckrelief mit der Positiv spielenden Cäcilia das südliche Oratorium im Chor der Alten Kapelle (Abb. 23).

III.5. Die Orgel als Musikinstrument der Kirche

Da es sich bei der Orgel in erster Linie um ein kirchliches Musikinstrument handelt, wird im folgenden Kapitel auf ihre liturgische Funktion eingegangen. Darin werden die biblischen und kirchengeschichtlichen Grundlagen für die Musik im christlichen Gottesdienst behandelt. Die Entwicklung der Orgelmusik bis ins 18. Jahrhundert erfolgt in diesem Rahmen beispielhaft anhand herausragender Komponistenpersönlichkeiten. Den Schwerpunkt bildet die süddeutsche Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Da die beiden hier behandelten Orgeln für protestantische Kirchen errichtet wurden, wird besonders das lutherische Musikverständnis berücksichtigt.

Für die musikalische Ausgestaltung des christlichen Gottesdienstes bilden nachstehende, inhaltlich fast identische Stellen aus zwei Paulusbriefen die biblische Grundlage.

Die erste findet sich im Brief des Apostels an die Kolosser:

*„Lasst das Wort Christi reichlich unter euch wohnen: Lehrt und ermahnt einander in aller Weisheit; mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern singt Gott dankbar in euren Herzen.“
(Kol 3,16)⁸³*

Die zweite in seinem Schreiben an die Epheser:

„Ermuntert einander mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singt und spielt dem Herrn in eurem Herzen und sagt Dank Gott, dem Vater, allezeit für alles, im Namen unseres Herrn Jesus Christus.“ (Eph 5,19 f)

Gemäß dieser Anweisung war die frühchristliche Musikpraxis hauptsächlich durch den Gesang gekennzeichnet. Dieser beinhaltete demnach das Musizieren von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern. Möglicherweise gab es also schon zur Zeit der Apostel verschiedene Formen, wobei eine klare Abgrenzung der Gattungen nicht möglich ist. Mit Psalmen ist mit großer Sicherheit der alttestamentarische Psalter Davids gemeint. In der Passionsgeschichte ist nachzulesen, dass auch Jesus mit seinen Jüngern die traditionellen Hallel-Psalmen des Passafestes beim letzten Abendmahl rezitierte (Mt 26,30).

Die Hymnen beziehen sich wahrscheinlich auf die Gesänge aus der Zeit der Apostel, die zum Teil im Lukasevangelium genannt werden und die nach dem Vorbild der Psalmen gedichtet wurden. Dazu gehören u. a. die drei *Cantica*, die im Zusammenhang mit der Weihnachtsgeschichte stehen: das „Magnificat“ (Lk 1,46-55), das „Benedictus“ (Lk 1,68-79) und das „Nunc dimittis“ (Lk 2,29-31).

Bei den *Odai pneumatikai* (Luther übersetzt „geistliche Lieder“) handelt es sich wohl um neutestamentliche Dichtungen, die nicht nach dem Schema der Psalmen aufgebaut sind.⁸⁴ Im weiteren Sinne können auch das frühchristliche „Laudamus te“, der sogenannte *Hymnus angelicus*, ein ursprünglich in griechischer Sprache verfasster Hymnus, der eine Fortführung des Gesangs der Engel in der Weihnachtsgeschichte (Lk 2,14) darstellt und Bestandteil des „Gloria“ der Messe geworden ist, sowie das erst später entstandene „Te deum“, das auf die beiden

⁸³ Sämtliche Bibelstellen sind, wenn nicht anders angegeben, zitiert nach: Die Bibel, Lutherübersetzung, mit Apokryphen, Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.), revidierte Fassung von 1984, Stuttgart 1999. Im griechischen Urtext lautet die Bezeichnung für die drei Arten von Gesängen „*Psalmoi*“, „*Hymnoi*“ und „*Odai pneumatikai*“. Hieronymus übersetzt diese in der Vulgata mit „*Psalmi*“, „*Hymni*“ und „*Cantica spiritualia*“. (Vgl. Novum Testamentum. Graece et Latine, Nestle, Erwin und Aland, Kurt (Hrsg.), Stuttgart 1962, S. 514 und S. 498.)

⁸⁴ BRODDE, Otto: Hymnologie, in: Die evangelische Kirchenmusik. Handbuch für Studium und Praxis, Valentin, Erich und Hofmann, Friedrich (Hrsg.), S. 119-201, Regensburg o. J., S. 120.

Kirchenväter Ambrosius und Augustinus zurückgehen soll, als Beispiele genannt werden.

Ein außerbiblisches Zeugnis für die frühchristliche Gesangspraxis findet sich bei Plinius d. J. In einem Brief an Kaiser Trajan schrieb er im Jahr 112 n. Chr., dass die von ihm befragten Christen angaben, dass sie zu festgesetzten Zeiten Christus, wie einem Gott, Lieder im Wechselgesang darbrächten.⁸⁵ Mit der Entwicklung der römischen Messe und der gleichzeitigen Einführung des Lateins als Sprache des Gottesdienstes wurde der Gemeindegesang in den folgenden Jahrhunderten immer mehr zugunsten des Chorgesangs aufgegeben.

Die genauen Umstände, die zur Verwendung der Orgel im Rahmen des christlichen Gottesdienstes geführt haben, sind ungeklärt. Die Tatsache, dass Bestandteile des byzantinischen Kaiserkults in die christlichen Zeremonien übernommen wurden und dass sich die Orgel durch ihre Nähe zur menschlichen Stimme⁸⁶ besonders für die musikalisch-instrumentale Umsetzung der Gesänge eignet, dürften hier mit ausschlaggebend gewesen sein.

Anknüpfend an die Worte der Heiligen Schrift erhielt die Orgel im christlichen Gottesdienst zunächst die gleichen Aufgaben wie der Sängerkhor. So konnte sie bestimmte Teile der Liturgie selbständig übernehmen oder im Wechsel mit den Sängern ausführen.⁸⁷

Bis in unsere Zeit sind die Kompositionen für Orgel, neben rein instrumentalen Formen, von liturgischen Inhalten, wie z. B. der Vertonung des Ordinariums und des Proprium des Gottesdienstes stark beeinflusst. Beispielhaft hierfür seien bis ins 18. Jahrhundert folgende Werke angeführt: Arnolt Schlick (vor 1460-nach 1520) „Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein“, Samuel Scheidt (1587-1654) „Tabulatura nova“, Girolamo Frescobaldi (1583-1643) „Fiori musicali“ und Johann Sebastian Bach (1685-1750) „Dritter Teil der Klavierübung“.⁸⁸

⁸⁵ VAN UNNIK, Willem Cornelis: Artikel Pliniusbrief, in: RGG, Bd. 5, Sp. 418.

⁸⁶ Die enge Verbindung des Instruments mit der menschlichen Stimme ist bis heute Konsens. Der Gesangspädagoge Adolf Rüdiger baut z.B. seine Stimmbildung und Sprecherziehung für die Praxis des Kirchenmusikers am Beispiel der Pfeifen der Orgel auf (RÜDIGER, Adolf: Stimmbildung-Sprecherziehung, in: Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik, Musch, Hans (Hrsg.), Regensburg 1975, S. 287-329.

⁸⁷ KLOTZ: Die kirchliche Orgelkunst, S. 780.

⁸⁸ Für das 20. Jahrhundert können die Werke von Jean Langlais (1907-1991), Olivier Messiaen (1908-1992) und Gaston Litaize (1909-1991) genannt werden.

Mit Martin Luther (1483-1546) und seiner Neugestaltung gottesdienstlicher Formen ergaben sich für die Kirchenmusik neue Aufgaben. Hauptpunkt der gottesdienstlichen Reform Luthers, die er im Jahr 1526 in seiner „Deutschen Messe“⁸⁹ darlegte, war die Beteiligung der Gemeinde am Ordinarium und Proprium durch deutsche Lieder. Für diesen Bedarf entstand eine ganze Reihe reformatorischer Choräle. Jedes dieser neuen Lieder stellt eine in sich geschlossene gedankliche Einheit dar, weshalb es üblich war jeden Choral *per omnes versus* zu singen, um diese nicht zu zerstören. Die Strophen wurden aufgeteilt zwischen Gemeinde, Chor und Orgel. Die Gemeinde sang einstimmig und unbegleitet, Chor und Orgel musizierten jeweils mehrstimmig, wobei die Organisten die Chorsätze auf die Orgel übertrugen, d. h. intavolierten. Diese mehrstimmigen Liedbearbeitungen stellten eine wichtige Aufgabe der jungen evangelischen Kirchenmusik dar.⁹⁰

Der hohe Stellenwert der gottesdienstlichen Musik in der evangelischen Kirche ergab sich aus der Wertschätzung, die Luther, der selbst komponierte,⁹¹ in vielen schriftlichen Zeugnissen dargelegt hat. Aus seinen Tischreden ist folgender Satz überliefert: *„Ich gebe nach der Theologia der Musica den nehesten Locum und höchste Ehre.“*⁹² In dem Vorwort zu Johann Walters (1496-1570) „Geistliches Gesangbüchlein“ aus dem Jahr 1524 geht Luther auf die Stellung der Künste, besonders der Musik, im christlichen Gottesdienst ein. Hier heißt es:

*„Auch das ich nicht der Meinung bin, das durch das Evangelium, sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie es etzliche abergeistlichen furgeben, sondern ich wolt alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst, des der sie gegeben und geschaffen hat.“*⁹³

⁸⁹ LUTHER, Martin: Deutsche Messe und Ordnu[n]g Gotes dientsts, zu Wittemberg, fürgenommen, Augsburg 1526. http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00022395/image_5 (eingesehen am 12. Januar 2023).

⁹⁰ BLUME, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel-Basel-Paris-New York 1965, S. 63 und S. 67. Sterl belegt diese Praxis in weiten Teilen für Regensburg anhand von Kirchenordnungen für den Gottesdienst der Neupfarrkirche des 16. und 17. Jahrhunderts. Vgl.: STERL, Raimund Walter: Regensburger Musik im Jahrhundert der Reformation, in: Regensburger Almanach 1992, Regensburg 1992, S. 92 f.

⁹¹ BLUME: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, S. 6 f.

⁹² LUTHER, Martin: Tischreden oder Colloquia Doct. Mart. Luthers, Faksimiledruck der Originalausgabe aus dem Jahr 1566, Leipzig 1967, Kap. LXIX.

⁹³ Zitiert nach BLUME: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, S. 10.

Das Wesen des christlichen Gottesdienstes hat Luther später noch einmal in seiner Torgauer Kirchweihpredigt aus dem Jahr 1544 beschrieben:

„[...] daß nichts anderes geschehe, denn daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.“⁹⁴

Das bedeutet, dass Gott den Menschen durch sein Wort und Sakrament dient und dass der Mensch darauf durch sein Beten und Singen antwortet.

Obwohl sich die gottesdienstlichen Formen der beiden Konfessionen verschieden entwickelten, ist dennoch ein reger Austausch zwischen katholischen und evangelischen Musikern festzustellen. Luther selbst war mit dem Münchner Hofkomponisten Ludwig Senfl (um 1490-1543), den er musikalisch sehr schätzte, befreundet. Eine Freundschaft, die für letzteren nicht ungefährlich war. Von der Veste Coburg aus schrieb Luther an Senfl:

„Obwohl ich fürchten muss, dass ein Brief von mir dich gefährden könnte [...] Ich wenigstens rühme und preise vor andern deine mir so ungnädigen Herzöge von Bayern, weil sie die Musik begünstigen und ehren.“⁹⁵

Das Konzil von Trient, das als Reaktion auf die Reformation von 1545-1563 tagte, befasste sich auch mit Fragen der Kirchenmusik. Im Gegensatz zu Luthers überschwänglichem Lob der Musik im Gottesdienst, erklärten die Konzilsväter sachlich:

„Aus den Kirchen sind diejenigen Musikarten zu verbannen, die, sei es im Orgelspiel, sei es im Gesang etwas Zügelloses oder Unreines enthalten, damit das Haus Gottes wahrhaft als Haus des Gebetes gehalten und genannt werden könne.“⁹⁶

Im Gegensatz zum norddeutschen Kulturraum, der die Reformation annahm, ist der süddeutsche weitgehend katholisch geblieben, oder nach der Gegenreformation wieder katholisch geworden. Auch in der Musik haben sich Norden und Süden unterschiedlich voneinander entwickelt.

In der katholischen Kirche musste sich die gottesdienstliche Musik der Messe dem strengen Ritus unterwerfen. Sie besaß weniger Eigenwert. Hier lag der Schwer-

⁹⁴ Zitiert nach KALB: Grundriss der Liturgik, S. 31.

⁹⁵ Zitiert nach MOSER: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, S. 27.

⁹⁶ Zitiert nach MUSCH, Hans: Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, in: Musik im Gottesdienst, Musch, Hans (Hrsg.), S. 13-83, Regensburg 1975, S. 40.

punkt besonders auf der Begleitung des Gesangs und der Improvisation. Der Organist musste sein Spiel zu jeder Zeit unterbrechen können, wenn es der Ablauf der Liturgie erforderte. Große durchkomponierte Vor- oder Zwischenspiele waren nicht möglich.⁹⁷

In den lutherischen Gottesdiensten Süddeutschlands kam der Orgel, wie auch im Norden, eine herausragende Stellung zu. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts war es das Bestreben selbst der kleinsten Dorfkirche eine Orgel zu erwerben. Besonders der Pietismus schätzte die „*seelische Einstimmung*“ auf den Gottesdienst durch das Orgelspiel. „*Das Instrument galt als Ausdruck größter Verherrlichung Gottes, vermittelte es doch einen Vorgeschmack der ewigen Seligkeit.*“⁹⁸ Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Orgel immer öfter zur Unterstützung des Gemeindegesangs herangezogen. Bis dahin hatte die lutherische Gemeinde die Choräle *a cappella*, also ohne Begleitung durch die Orgel, gesungen. Durch die neue Funktion hat die Orgel sicher etwas von ihrer Bedeutung das Abbild der himmlischen Liturgie darzustellen eingeübt.

Dass dieses Gedankengut im 18. Jahrhundert auch in Regensburg noch präsent war, beweist die „Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre.[ffend]“, die als Auftakt zur Spendensammlung verfasst wurde (Anlage II.1.):

„*Ja solch ein Werck ein Vorbild und Vorsmack des himmlischen Chores der Auserwählten laut der Offenbarung Joh. 5.v.8.9. nicht unfüglich mag genannt werden.*“⁹⁹

Das 17. und 18. Jahrhundert zählen zu der wichtigsten Epoche der protestantischen Kirchenmusik. Die Aufführung von Kantaten, Oratorien und geistlichen Konzerten konnte im Rahmen des Gottesdienstes mindestens genauso viel Zeit in Anspruch nehmen wie die Predigt. Der Dienst des Kantors war fast ebenso geachtet wie der des Pfarrers.¹⁰⁰ Dies zeigt sich auch in den ausgedehnten Feierlichkeiten, die zu Ehren des fünfzigjährigen Dienstjubiläums des Kantors Christoph Stolzenberg (1690-1764)¹⁰¹ in Regensburg veranstaltet wurden. Die umfangreiche Tätigkeit

⁹⁷ FINKEL, Klaus: Süddeutscher Orgelbarock. Untersuchungen und Studien über Orgelbau, Orgelmeister und Orgelmusik im süddeutschen Raum, Wolfenbüttel und Zürich 1976, S. 12 f.

⁹⁸ ROEPKE, Claus-Jürgen: Die Protestanten in Bayern, München 1972, S. 260. Vgl. Fußnote 69.

⁹⁹ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre., producirt in senatu d. 6. Juny 1749.

¹⁰⁰ ROEPKE: Die Protestanten in Bayern, S. 260.

¹⁰¹ STERL, Raimund Walter: Evangelische Kirchenmusik. Von 1500 bis ca. 1803, in: Musikgeschichte Regensburgs, Emmerig, Thomas (Hrsg.), Regensburg 2006, S. 123.

Stolzenbergs als Komponist ist ein Beweis für die herausragende Stellung der Kirchenmusik im Gottesdienst der protestantischen Gläubigen Regensburgs.¹⁰²

Obwohl das 17. und 18. Jahrhundert von großen konfessionellen Gegensätzen geprägt waren, ist auch in dieser Blütezeit der protestantischen Kirchenmusik der künstlerische Austausch mit den katholischen Kollegen fortgesetzt worden. Dieser vollzog sich in zweifacher Hinsicht. Viele bedeutende protestantische Kirchenmusiker erhielten ihre Ausbildung bei katholischen Lehrmeistern. So war Heinrich Schütz (1585-1672) von 1609-1612 aufgrund eines landgräflichen Stipendiums bei Giovanni Gabrieli (um 1553-56-1612/13), dem Kirchenmusiker des Markusdoms in Venedig, den Schütz zeitlebens als seinen Lehrer bezeichnete.¹⁰³

Im Jahr 1637 erhielt Johann Jacob Froberger (1616-1667) eine Anstellung am Wiener Hof und damit verbunden ein kaiserliches Stipendium, um bei Girolamo Frescobaldi, den in ganz Europa berühmten Organisten der Capella Giulia am Petersdom, zu studieren. Der in Stuttgart aufgewachsene Protestant Froberger war hierfür zum katholischen Glauben übergetreten. Froberger ist der bedeutendste Vertreter der süddeutschen Orgelmusik im 17. Jahrhundert. Er hat viele Organisten, wie z. B. auch Johann Kaspar Kerll (1627-1693) beeinflusst.¹⁰⁴

Ein weiterer wichtiger Vertreter der süddeutschen Orgelmusik war Georg Muffat (1653-1704). Durch seine Studien bei Jean-Baptiste Lully (1632-1687) in Paris und Arcangelo Corelli (1653-1713) in Rom lernte er die damals vorherrschenden französischen und italienischen Musikstile kennen, die er als erster in seinem Werk vereinigte. Am Ende seines Lebens war er Hofkapellmeister des Erzbischofs von Passau. Auch wenn er verhältnismäßig wenige Orgelwerke komponierte, ist sein „Apparatus Musico Organisticus“ (1690) noch heute eines der bedeutendsten Zeugnisse süddeutscher Orgelmusik.¹⁰⁵

Die rasante Entwicklung der Reformation war vor allem auch durch die Erfindung des Buchdrucks begünstigt worden. Ein halbes Jahrhundert nach Gutenberg entwickelte Ottaviano Petrucci (1466-1539) den modernen Notendruck und brachte am

¹⁰² Zu Christoph Stolzenberg, der beim Bau der behandelten Orgeln als Sachverständiger fungierte, siehe Kapitel VI.2.

¹⁰³ Riemann: Personenteil L-Z, S. 645.

¹⁰⁴ FABER, Rudolf und HARTMANN, Philip (Hrsg.): Handbuch Orgelmusik, Kassel 2002, S. 125.

¹⁰⁵ FABER: Handbuch Orgelmusik, S. 132 f.

„15.05.1501 den ersten Mensuralnotendruck mit beweglichen Typen heraus.“¹⁰⁶

Durch diese Erfindung wurde der Austausch zwischen den europäischen Musikern auf ungeahnte Weise gefördert. Daher konnte Johann Sebastian Bach, der seinen Wirkungskreis in Deutschland nie verlassen hat, die verschiedensten Musiktraditionen anhand gedruckter Werke, die er handschriftlich kopierte, studieren. So kann im Orgelwerk des Thomaskantors ein großer Einfluss des römischen Meisters Frescobaldi nachgewiesen werden,¹⁰⁷ dessen „Fiori Musicali“ er um 1714 erwarb.¹⁰⁸

Durch die Verbreitung seiner eigens für den kirchenmusikalischen Gebrauch gedruckten Werke hatte Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) großen Einfluss auf die süddeutsche Orgelpraxis. Hervorzuheben ist seine „Ariadne Musica“, die in verschiedenen Städten gleich in mehreren Auflagen erschien. Mit einer Verbreitung von 2000 Exemplaren ist sie die meistverkaufte Sammlung für Tasteninstrumente der Bachzeit.¹⁰⁹ Sie enthält 20 Präludien und Fugen in ebenso vielen halbtönartig ansteigenden Tonarten. Interessant ist, dass der Katholik Fischer als Thema der Fuga VI¹¹⁰ die erste Choralzeile des Lutherlieds „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ verwendet. Als Anhang sind dem Kompendium fünf Ricercari, die jeweils die erste Liedzeile eines Chorales bearbeiten, beigelegt. Deren Gang durch das Kirchenjahr (Advent, Weihnachten, Karfreitag, Ostern und Pfingsten) beinhaltet zwei katholische und zwei evangelische Choräle, sowie ein ökumenisches Kirchenlied.¹¹¹ Dieser Faden durch das harmonische Labyrinth¹¹² gilt als Vorläufer des „Wohltemperierten Klaviers“. Es darf als sicher gelten, dass Bach dieses Werk kannte.

¹⁰⁶ Riemann: Personenteil L-Z, S. 396.

¹⁰⁷ So ist z.B. seine Canzona d-moll (BWV 588) auf dem zweiten Thema einer Canzona dopo l'Epistola Frescobaldis aufgebaut. Noch im 20. Jahrhundert verwendet Langlais das erste Thema derselben Canzona im achten Stück seiner „Suite Hommage à Frescobaldi“.

¹⁰⁸ KELLER, Hermann: Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, Leipzig 1948, S. 70.

¹⁰⁹ FABER: Handbuch Orgelmusik, S. 137 f.

¹¹⁰ Im „Handbuch Orgelmusik“ wird hier fälschlicherweise die Fuga V genannt. Vgl. FABER: Handbuch Orgelmusik, S. 139.

¹¹¹ Fischer erhoffte sich durch das interkonfessionelle Vorgehen wohl eine weitere Verbreitung seines Druckwerks.

¹¹² FISCHER, Johann Caspar Ferdinand: Ariadne Musica. Neo-Organoedum, Faksimile, New York o. J. Frontispiz.

Auf protestantischer Seite soll in diesem Rahmen Johann Pachelbel (1653-1706) genannt werden, der aufgrund seiner Tätigkeit in Sachsen-Eisenach, Erfurt, Stuttgart und Nürnberg zwar eher der mitteldeutschen Tradition zugerechnet wird, aber von 1670 bis zum Frühjahr 1673 Zögling des Regensburger protestantischen Alumniums war und hier auch Organistendienste verrichtet hat.¹¹³ Es ist anzunehmen, dass Pachelbel, der ab 1673 in Wien am Stephansdom als Hilfsorganist tätig war, Unterricht bei Kerll hatte.¹¹⁴

Die Späth-Orgel in St. Oswald ist das adäquate Instrument, um die Musik der beispielhaft genannten Komponisten darzustellen. Als eine der wenigen erhaltenen historischen süddeutschen Barockorgeln kommt ihr neben ihrer kunsthistorischen auch eine herausragende Bedeutung als musikhistorisches Dokument zu.¹¹⁵

¹¹³ Zu Pachelbel siehe STERL: Evangelische Kirchenmusik, S. 117 und TOPP, Martina: Begleitheft zur CD Johann Pachelbel. Orgelwerke, Bernhard Buttman spielt an der großen Orgel der Sebaldus-Kirche, Nürnberg, 2004, S. 4-6. Buttman ist einer der Amtsnachfolger Pachelbels an St. Sebald, Nürnberg.

¹¹⁴ FABER: Handbuch Orgelmusik, S. 49. Vgl. Riemann: Personenteil L-Z, S. 355.

¹¹⁵ Von der Oswaldorgel existiert eine CD-Einspielung aus dem Jahr 2006, die besonders auf die süddeutsche Orgeltradition ausgerichtet ist: BAIER, Stefan: Musik der Gesandten, Stefan Baier an der Orgel von Frantz Jacob Späth (1750) in St. Oswald zu Regensburg. Das Textheft beinhaltet einen Beitrag der Verfasserin.

IV. DIE ORGELLANDSCHAFT DES BAROCK IN REGENSBURG

Regensburg kann auf eine lange Orgelbautradition zurückblicken. Erhalten geblieben ist eine erstaunlich hohe Anzahl an durchwegs qualitätvollen Orgelprospekten aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die Werke stammen von zu ihrer Zeit sehr bekannten Instrumentenbaumeistern. Da diese Vergleichsinstrumente für eine kunsthistorische Einordnung der beiden Späth-Orgeln in den regionalen Kontext von Bedeutung sind, werden ihre Gehäuse kurz beschrieben.

IV.1. Die Orgel in St. Emmeram

Eines der ältesten noch vorhandenen barocken Orgelgehäuse stammt von dem Straubinger Orgelbaumeister Joseph Christoph Egedacher (1641-1706).¹¹⁶ Das Werk in der ehemaligen Klosterkirche St. Emmeram (Abb. 31 und Abb. 32) zeigt einen für den Meister typischen¹¹⁷ Aufbau mit breitem, dreiteiligem Hauptwerksmittelfeld und kleinerem Oberwerk, das sich optisch dem Hauptwerk angleicht. Zwei geflügelte Engelsköpfe mit Fruchtfestonen vor der Brust sind neben dem Oberwerk als ursprünglicher figürlicher Schmuck angebracht. Rechts und links befinden sich, flankiert von je zwei monumental wirkenden korinthischen Säulen, die Pedaltürme. Diese werden von zwei Sprenggiebelaufsätzen überspannt, an deren Außenseiten Frucht- und Pflanzengebilde herabhängen. Auffällig ist die kompositorische Betonung der Waagerechten. Das vergoldete, geschnitzte Blendwerk zeichnet sich durch kräftige vegetabile Ornamente aus. Noch in der Barockzeit erfuhr das Instrument eine klangliche und optische Veränderung. Im Jahr 1731 überarbeitete der Stadtamhofer Orgelbauer Johann Konrad Brandenstein (1695-1757)¹¹⁸ das Werk. Im Zuge dieser Arbeiten erhielt das Gehäuse weiteren figürlichen Schmuck. Über dem Oberwerk thront auf Wolkengebilden eine Weltkugel. Darüber befindet sich ein langes Schriftband, dessen geteilte Enden sich durch die Sprenggiebelöffnungen schlängeln. Es trägt einen Vers aus dem lateinischen Lobhymnus des „Te Deum“: „*Te Aeternum Patrem Omnis Terra Veneratur*“ (Dich, ewiger Vater, ehrt die ganze Welt). Auf dem Scheitel der Weltkugel, von dem Band hinterfangen, sind zwei Puttenköpfe angebracht. Je ein

¹¹⁶ REICHLING, Alfred: Artikel Egedacher, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Finscher, Ludwig (Hrsg.), Personenteil 6, Kassel-Basel-London-New York-Prag 2001², Sp. 94.

¹¹⁷ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 268.

¹¹⁸ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 75.

kindlicher Fanfarenengel zierte die beiden großen Giebelaufsätze der Pedaltürme. Diese späteren Zugaben werden Egid Quirin Asam (1692-1750) zugeschrieben.¹¹⁹ Farblich ist die Orgel heute in Schwarz und Gold gehalten. Da die Empore von St. Emmeram das Kirchenschiff im Westen in zwei Teile trennt, ist die Orgelrückseite einsichtig. Eine einfache Felderung mit vergoldeten Rosetten gliedert die Gehäusewand (Abb. 32). Den seitlichen Abschluss bildet je ein Pilaster mit korinthischem Kapitell.

IV.2. Die Orgel in St. Georg, Prüfening

Ebenfalls noch aus dem 17. Jahrhundert stammt das Gehäuse der Orgel in der ehemaligen Klosterkirche St. Georg, Prüfening (Abb. 33). Es wird in einen Zeitraum zwischen 1660 und 1670 datiert. Aus stilistischen Gründen wird es Joseph Christoph Egedacher zugeschrieben.¹²⁰

Der Orgelprospekt gliedert sich in ein dreiteiliges, flaches Hauptwerk und ein ebenfalls dreiteiliges, kleiner dimensioniertes, flaches Oberwerk begleitet von zwei Pedalfeldern auf 16'-Basis. Vier mächtige ionische Säulen gliedern den Aufbau. Die Säulenschäfte sind durch Blattwerk und Ringe reich verziert. Über den kleineren Hauptwerkspfeifenfeldern sind – zweiseitig von Schleierwerk umgeben – auf längsrechteckigen Platten zwei geflügelte, fast vollplastische Puttenköpfe angebracht. Den Übergang zum Oberwerk bildet ein zweibahniger Fries mit Rollwerk. Das Mittelfeld des Oberwerks ist von zwei kleineren, gedrehten Säulen umgeben. Darüber befindet sich eine Rundbogennische mit Segmentbogenabschluss und geschnitztem Ohrwerk. In der Nische steht eine Skulptur der Gottesmutter im Strahlenkranz mit dem Christuskind auf dem linken Arm. Über den Pedalfeldern bilden etwas flacher gestaltete, segmentbogenüberdachte Rundbogennischen den oberen Abschluss des Gehäuses. Diese werden von geschweiften, gebrochenen Giebeln eingefasst. Im Rücksprung steht links eine weibliche Figur mit Kind und rechts eine weibliche Figur mit erhobenem linkem Arm. Es könnte sich um allegorische Darstellungen handeln – eventuell Caritas und Fides. Die seitlichen Segmentbögen werden in der Mittelachse von Pinienzapfen bekrönt. Kräftige Rollwerksschnitzereien zieren die

¹¹⁹ RÖHRL, Anton: Die Künstlerfamilie Asam und ihr Wirken in der Oberpfalz, Weltenburg 1987, S. 117.

¹²⁰ FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Lexikon süddeutscher Orgelbauer, Wilhelmshaven 1994, S. 77 f.

Seitenteile des Prospekts und die Schleierbretter über den Pfeifenfeldern. Das Instrument ist in einem dunklen Branton gehalten, seine äußere Form zeichnet das Rundbogengewölbe des Langhauses nach.

IV.3. Die Orgel in der Dominikanerkirche St. Blasius

Der älteste noch erhaltene Orgelprospekt aus dem 18. Jahrhundert befindet sich in der Dominikanerkirche St. Blasius (Abb. 34). Er stammt aus dem Jahr 1727. Als Erbauer zeigt sich der Stadtamhofer Orgelbaumeister Johann Konrad Brandenstein verantwortlich. Brandenstein und Späth waren zeitgleich in Regensburg tätig. Mit einem Oeuvre von mindestens 30 Orgeln zählt er zu den bedeutendsten Instrumentenbauern der Oberpfalz.¹²¹ Der in Kitzingen geborene Katholik übernahm 1724 durch Heirat die Werkstatt in Stadtamhof.¹²² Für die barocke Orgellandschaft Regensburgs ist er von entscheidender Bedeutung.

Die Gestaltung der Orgel ist sehr originell. Rücksichtnehmend auf das große Maßwerkfenster an der Westwand der Bettelordenskirche, vor dem die Orgel platziert ist, fällt der neunteilige Prospekt zur Mitte hin stark ab. Das Zentrum der Schauseite bildet ein Feld, das eine zentralperspektivische Architektur vortäuscht. Nachgeformt wird ein tonnenüberwölbter Innenraum mit Schachbrettboden. Die Seitenwände und die Decke sind vollständig aus kleinen Metallpfeifen gebildet. Rechts und links daneben zwei leicht ansteigende Flachfelder, gefolgt von zwei in der Höhe deutlich abgesetzten Spitztürmen. An diese direkt anschließend je zwei nach außen hin ansteigende Harfenfelder. An beiden Seiten des Gehäuses steht abschließend eine große, gedrehte, korinthische Säule. Die drei äußersten Felder sind auf beiden Seiten von einem breiten Gesims überformt, das den Schwung der Pfeifenstellungen nochmals akzentuiert. Der Pfeifenprospekt selbst krägt etwas über das geringfügig schmälere Untergehäuse heraus. Die Lisenen zwischen den Feldern sind mit unterschiedlich geformten, vergoldeten Rahmen geschmückt. Die Schleierbretter zeichnen sich durch großformatiges, vergoldetes Akanthusrollwerk aus. In seiner Farbfassung bildet das Gehäuse rötlichen Marmor in einer helleren und einer dunkleren Schattierung nach. Interessant ist auch der Zierrat der Orgel. In der Mittelachse – über den zentralen Flachfeldern und zwischen den Spitztürmen – scheint ein Strahlenkranz mit Marienmonogramm zu schweben. Sechs Putti bevölkern den

¹²¹ FISCHER/WOHNHAAS: Lexikon süddeutscher Orgelbauer, S. 43 f.

¹²² KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 75.

Gesimsbereich. Zwei von ihnen halten Notenblätter in den Händen. Mit ihren verzückten Gesichtern scheinen sie den himmlischen Klängen zu lauschen. Ein Band von Rosetten zeichnet den oberseitigen Gehäuseverlauf nach. Je zwei weitere Kinderengel zieren die ansteigenden Pfeifenfelder neben dem Mittelfeld.

IV.4. Die Orgel in St. Johann

Zu den kleinsten noch erhaltenen barocken Kirchenorgelgehäusen gehört das um 1730 entstandene Werk in St. Johann (Abb. 35). Urkundlich sind keine Quellen über den Erbauer bekannt, aus stilistischen Gründen wird es ebenfalls Johann Konrad Brandenstein zugeschrieben. Das Instrument wurde 1769 von Brandensteins Werkstattnachfolger und Schwiegersohn Michael Herberger (1712-1784)¹²³ an seinen heutigen Standort auf der damals neu errichteten Westempore versetzt.¹²⁴ Das fünfteilige Werk ist einfach gegliedert: ein erhöhter mittlerer Rundturm und zwei Spitztürme, mit zwei leicht konkaven nach außen hin abfallenden, kleineren Pfeifenfeldern dazwischen. Bekrönt werden die Pfeifentürme von mächtigen, profilierten Gesimsen. Reich hingegen ist der ornamentale Schmuck. Die Lisenen sind auf gesamter Länge mit vergoldetem Bänderwerk überzogen. Vegetabile Ornamente und Volutenformen, durchwebt von weiterem Bänderwerk, bilden das Blendwerk, das Gesprenge über den Zwischenfeldern und die Ohren des Prospekts. Das schmalere Untergehäuse wird durch seitliche Wülste auf die Ausmaße des Pfeifenprospekts überführt.¹²⁵ Das Gehäuse ist gräulichblau mit rötlichen Gesimsen gefasst. Das Instrument verzieren acht geflügelte Puttenköpfe – je drei an den Spitzturmfriesen und zwei im Gesprenge – und zwei vollfigurliche Putten am Flügelwerk. Sie sind weiß gefasst. Mit Ausnahme der beiden Engel im Gesprenge sind ihre Flügel vergoldet.

IV.5. Die Orgel in der Niedermünsterkirche

Die Brandensteinorgel in der Niedermünsterkirche Mariae Himmelfahrt (Abb. 36) ist im Todesjahr des Instrumentenbaumeisters 1757 entstanden und gehört zu sei-

¹²³ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 78 f.

¹²⁴ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 270.

¹²⁵ Die Abbildung bei Kraus zeigt noch den Zustand vor dem Neubau durch die Firma Eisenbarth, Passau (Weihe 2004). Das Untergehäuse weist hier noch dieselbe Breite auf wie das Obergehäuse.

nen letzten Werken. Sie kann im direkten zeitlichen Zusammenhang mit den Neubauten durch Späth in der St. Oswaldkirche (1750) und in der Dreieinigkeitskirche (1758) gesehen werden. Das Gehäuse zeigt einen für Brandenstein charakteristischen Aufbau. Mittelachsig ein hoher Rundturm, zu beiden Seiten ein etwas niedrigerer Spitzturm, der jeweils von zwei konkav geschwungenen Pfeifenfeldern umgeben ist. Den nördlichen und südlichen Abschluss bilden schräg gestellte, gedrehte, korinthische Säulen und reich geschnitzte Ohren, die hier nicht freistehend sind, sondern vom Obergehäuse hinterfangen werden. Die Form der Türme wird durch mächtige, eingezogene, profilierte Gesimse nachgeformt, die sich nach außen über das anschließende Pfeifenfeld und das Säulenkapitell hinausziehen. Über den Bereich mit den Säulen erheben sich zusätzlich die Segmente eines Sprenggiebels. Unter den gedrehten Säulen leitet eine plastisch ausgearbeitete Volute zum schlichten, mit schmalen Rahmungen versehenen Untergehäuse über. In der Mittelachse ist hier eine große, vergoldete Muschel mit begleitenden Akanthusranken platziert. Die im Grunde schlichte Gliederung des Instruments wird durch reichen und qualitätsvollen ornamentalen und figürlichen Schmuck überformt.

Sieben musizierende, vollfigürliche Engel bevölkern das Instrument. Die drei größten befinden sich auf der Gehäusedecke. Auf einem Podest über dem Rundturm, auf dem die Wappen der Reichsabtei Niedermünster und der Äbtissin Katharina Helena von Aham (1723-1757)¹²⁶ abgebildet sind, steht ein kindlicher Engel mit zwei Kesselpauken – die Hände mit den Schlegeln erhoben, als wolle er gleich mit seinem Spiel beginnen. Auf den Sprenggiebeln sitzen nach innen gewandt zwei jugendliche Engel, die langgezogene Trompeten an ihre Lippen führen. Sie sind in goldene Gewänder gehüllt. Ihre aufwendig geschnitzten Flügel sind in Gold und Silber gefasst. Auf den Spitztürmen stehen reich mit Blumen und Blättern gefüllte Vasen zwischen Blumenranken. Über den äußeren Pfeifenfeldern platziert sitzen Putti mit Notenblatt und flötenähnlichem Instrument in den Händen. Über den inneren Pfeifenfeldern sieht man zwei weitere, Violine spielende Kinderengel. Das

¹²⁶ MADER, Felix (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz; Bd. 12, Stadt Regensburg II, Die Kirchen der Stadt, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe München 1933, München-Wien 1981, S. 225 f.

Blendwerk besteht aus kräftig geschnitzten goldenen Ranken, Blumen und Bändern. Das Gehäuse selber ist mit einer rötlichen Marmorierung überzogen.¹²⁷

IV.6. Die Orgel in St. Andreas, Stadtamhof

Die Entstehungsgeschichte der Orgel in St. Andreas, Stadtamhof (Abb. 37 und Abb. 38), ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Der größte Teil der Anlage dürfte aus dem 18. Jahrhundert stammen. Aufgrund ihrer Originalität, die mehrere ikonologische und architektonische Prinzipien der barocken Gehäusegestaltung vereint, findet sie hier ebenfalls Erwähnung.

Der zweigeschossige, leicht konvex geschwungene Mittelteil mit den angrenzenden, abfallenden Seitenfeldern wird zum ältesten Teil des Instruments gezählt und könnte aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammen.¹²⁸ Im unteren Bereich wird der Pfeifenprospekt von einem Rundbogen, im oberen von einem Segmentbogen begrenzt. Zwei Segmentbogenbrückenfelder leiten zu den schräg gestellten Eckfeldern über. Die Brückenfelder wurden erst im 20. Jahrhundert mit raumfüllenden Pfeifen bestückt und verfügen deshalb über keine Schleierbretter. Ursprünglich waren sie frei und ließen so den Lichteinfall durch die rückwärtigen Fensteröffnungen zu. Bei den Eckfeldern handelt es sich um Attrappen mit im Flachrelief geschnitzten Pfeifennachbildungen und Rocaillestuckaturen. Die querformatige Anlage wird von einem mächtigen, auskragenden Gesims überspannt, das sich von den Eckfeldern zur Mitte hin – auf Höhe der Brückenbögen – zu je einer überdimensionierten Volute verdichtet. Die Fassade füllt fast den gesamten Emporenbereich in der Waagerechten und Senkrechten aus. Grund für den Einbau der Eckfelder war wohl die Kaschierung der südlichen Wendeltreppe. Das zurückhaltende Blendwerk bildet sich aus symmetrischen Ranken im Hauptwerk und Bändern im Oberwerk. Die Pfeifenenden der abfallenden Pfeifenfelder daneben werden von Blumengirlanden verdeckt. Die Gesimse über dem eigentlichen Pfeifenprospekt sind mit figürlichem Schmuck besetzt: an der Fassade sieben geflügelte Engelsköpfe, auf der Gehäusedecke vier vollfigürliche Putten mit wie zum Gesang geöffneten Mündern und jubelnd erhobenen Armen. Auslöser für diesen himmlischen Enthusiasmus ist die le-

¹²⁷ Die Abbildung bei KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 266, ist seitenverkehrt abgedruckt.

¹²⁸ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 280.

bensgroße, sitzende Figur des Harfe spielenden König Davids im Zentrum des Geschehens. Bärtig, mit Krone und rotem Mantel angetan, ist sein Blick gen Himmel gerichtet. Die dreidimensionale Darstellung des alttestamentarischen Herrschers bildet ein Novum für die bekannte Regensburger Kirchenorgelikonologie.

Kraus, geht davon aus, dass es sich bei dem Gehäuse – vergleichbar mit dem in der Klosterkirche Waldsassen – um das Ergebnis der Umgestaltung eines Egedacherinstruments durch Brandenstein, oder dessen Werkstattnachfolger Herberger handeln könnte.¹²⁹ Bei Fischer und Wohnhaas „Zweimanualige Orgeln in der Oberpfalz um 1866“ findet sich folgende Zuschreibung:

„Aus dem Prospekt ergibt sich folgende Geschichte: Die Mitte stammt wohl aus der Zeit um 1700 und trägt die typischen Egedacher-Merkmale, wenn auch verstümmelt; die Seitenkästen mit den ungewöhnlichen Gesimsrollen könnten aus dem Rokoko stammen, wahrscheinlich aber sind sie neubarock von 1902, als Binder & Siemann ein neues Werk schuf [...]“¹³⁰

IV.7. Die zerstörte Orgel in der Obermünsterkirche

Ein weiteres Instrument soll hier noch erwähnt werden: Die 1744¹³¹ von Johann Konrad Brandenstein¹³² erbaute Orgel für die Obermünsterkirche Regensburg. Das Werk wurde bei einem Bombenangriff im 2. Weltkrieg vernichtet.¹³³ Sein Aussehen ist jedoch durch eine Fotografie überliefert (Abb. 39 und Abb. 40). Leider lässt die Qualität der Abbildung eine genauere Beschreibung nicht zu. Dennoch soll es wegen der formalen Ähnlichkeit zu der Orgel in der Dreieinigkeitskirche mit aufgeführt werden.

¹²⁹ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 20 und S. 280.

KRAUS, Eberhard und STERL, Raimund: Regensburger Instrumentenbau, in: Musikstadt Regensburg, Mayer, Bernd (Hrsg.), S. 39-51, Regensburg 1985, S. 44.

¹³⁰ FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Zweimanualige Orgeln in der Oberpfalz um 1866, in: Oberpfälzer Heimat, Bd. 27, Weiden 1983, S. 91.

Die hier angegebene Literaturangabe (KRAUS, Eberhard: Mit Orgelklang und Paukenschall. Musikkultur in Oberpfälzer Klöstern, Regensburg 1980, S. 132 ff.) scheint sich nur auf den Neubau durch Binder & Siemann zu beziehen, da Kraus in dem Artikel auch von einer Arbeit Brandensteins bzw. Herbergers ausgeht.

¹³¹ MADER: Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Bd. 12, S. 264.

¹³² KRAUS/STERL: Regensburger Instrumentenbau, S. 44.

¹³³ MÄRTEL, Claudia: Die Damenstifte Obermünster, Niedermünster, St. Paul, in: Geschichte der Stadt Regensburg, Schmid, Peter (Hrsg.), Bd. 2, S. 745-763, Regensburg 2000, S. 760.

In den Kunstdenkmälern der Oberpfalz, die vor der Zerstörung erschienen sind, findet sich folgende Kurzbeschreibung:

„Laut Inschrift 1744 unter der Äbtissin Franziska Magdalena von Dondorf durch Johann Andreas Pruckmayer, Richter zu Sallach, errichtet. Fünfteilige Anlage, flankiert mit Säulen und Seitenranken. Geschweiftes Gesims mit Putten, zuoberst Wappen des Stifters und der Äbtissin Dondorf. Dekor Bandwerk und Gitter. Fassung rötlicher Marmor und Gold.“¹³⁴

Gut zu erkennen und der Beschreibung hinzuzufügen sind der doppelgeschossige Aufbau des Orgelwerks und die steilen, seitlichen Harfenfelder. Vier vollfigurliche Engel (bei einem ist eine Geige zu erkennen) bevölkern das starke Hauptwerksgesims, das sich über die Harfenfelder hinauszieht.

Ebenfalls noch dem 18. Jahrhundert zuzurechnen sind die Gehäuse der Orgeln von St. Rupert (Michael Herberger zugeschrieben) aus dem Jahr 1774¹³⁵ (Abb. 41) und in der Alten Kapelle (Andreas Weiß, Nabburg), datiert auf das Jahr 1791¹³⁶ (Abb. 42). Da diese erst nach der Errichtung der Werke Späths entstanden sind und so keine Bedeutung für deren Gestaltung haben, werden sie hier nur genannt.

¹³⁴ MADER: Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Bd. 12, S. 264.

¹³⁵ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 274.

¹³⁶ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 252.

V. ENTWURFSPRAXIS

Das folgende Kapitel versucht Licht in die Frage der künstlerischen Urheberschaft der Prospekt- und Gehäuseentwürfe der vorgestellten Instrumente zu bringen. Dabei wird diese Frage zunächst allgemein diskutiert und daran anschließend auf die Regensburger Verhältnisse aufgrund erhaltener Entwurfszeichnungen und Quellen übertragen. Der Schwerpunkt wird auch hier auf das Werk der Orgelbaufamilie Späth gelegt.

V.1. Urheberschaft der Gehäuseentwürfe

Betrachtet man einen Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts aus kunsthistorischer Sicht, stellt sich die Frage nach der Urheberschaft des Prospektentwurfs. Neben dem ausführenden Orgelbauer, der in der Regel bekannt ist, kommen noch Architekten, Schreiner, Bildhauer etc. als Mitwirkende an der Gestaltung des Orgeläußeren in Betracht. Es ist auch damit zu rechnen, dass der Gemeinde und dem zuständigen Organisten ein Mitspracherecht bei einem derart aufwendigen Bauvorhaben eingeräumt wurde. Leider fehlen häufig Dokumente, die darüber Aufschluss geben könnten.

Von technischer Seite gibt es keine Zweifel, dass der Orgelbauer allein für die Ausführung der Arbeiten verantwortlich war. Die Größe der Orgel richtete sich nach räumlichen und auch finanziellen Gesichtspunkten. Technische Details, wie z. B. die Disposition und Intonation, wurden mit dem „Orgelsachverständigen“ oder Organisten geklärt. Doch wie verhielt es sich mit der optischen Gestaltung des Orgelgehäuses und des Orgelprospekts? Im Lauf der Jahre wurde diese Frage in der Forschung unterschiedlich behandelt. Karl-Ludwig Skutsch sieht in seiner 1930 erschienenen Dissertation „Zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospekts in Deutschland bis in das 18. Jahrhundert“ den Orgelbauer als entscheidenden Faktor bei der künstlerischen Gestaltung des Prospekts. Lediglich die Dekoration konnte nach Meinung von Skutsch aus anderer Hand stammen.¹³⁷

¹³⁷ SKUTSCH: Zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospekts in Deutschland bis in das 18. Jahrhundert, S. 2.

Zu einem anderen Ergebnis kommt 1939 Walter Kaufmann. In seinem Buch „Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung“ schreibt er:

„... die Zeit [gemeint ist das 18. Jahrhundert] wünschte also, dass nicht mehr der Orgelbauer, sondern der Architekt, der Maler, das äußere Bild der Orgel bestimmen soll. Man wollte nicht mehr länger an der Tradition der ‚Werk’orgel festhalten, neue Wege wurden, wie im Orgelbau, so in der Prospektgestaltung eingeschlagen.“¹³⁸

Eine dritte Möglichkeit beschreibt Herbert Weiermann. Nach seiner Auffassung können sowohl der Orgelbauer als auch ein Vertreter der bildenden Kunst an der Entwicklung des Orgelprospekts beteiligt sein. Für das 18. Jahrhundert geht er davon aus, dass sich das Verhältnis etwas mehr zu Gunsten der bildenden Kunst verschoben hat. In seiner Dissertation zum Thema „Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts“ aus dem Jahr 1956 heißt es diesbezüglich:

„Schwierig zu klären bei den Orgelprospekten ist die Künstlerfrage des Entwurfs. Nur in wenigen Fällen ist die genaue Urheberschaft bekannt, bei manchen liegen gut begründete Vermutungen vor; für den größten Teil der Werke aber muß diese Frage offen gelassen werden. Sicher ist nur, daß das Entwerfen des Orgelprospekts nicht an eine bestimmte Handwerksgruppe gebunden war.“¹³⁹

Wenig später schreibt Weiermann weiter:

„Am häufigsten allerdings stammen die Entwürfe des 18. Jahrhunderts von Bildhauern [...] – Deren Werke sind zusammen mit jenen von Architekten im Allgemeinen die bedeutendsten im 18. Jahrhundert; sie bringen die entscheidenden Lösungen für das Verhältnis von Orgel und Raum.“¹⁴⁰

Auch in der späteren Forschung, vertreten durch Ulrich Asper,¹⁴¹ Georg Brenninger,¹⁴² sowie Hermann Fischer und Theodor Wohnhaas,¹⁴³ konnte diese Frage nicht weiter geklärt werden. Zwar verweisen einzelne Autoren, wie z. B. Fischer und Wohnhaas in ihren Arbeiten auf den persönlichen Prospektstil einzelner Orgelbauer, können aber bei weniger typischen Werken den Einfluss eines Architekten nicht ausschließen. Einen ähnlichen Ansatz vertritt Ulrich Asper, der

¹³⁸ KAUFMANN: Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung, S. 74.

¹³⁹ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, S. 31.

¹⁴⁰ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, S. 34.

¹⁴¹ ASPER: Typologie des Orgelprospekts im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland, S. 181 ff.

¹⁴² BRENNINGER: Orgeln in Altbayern, S. 28.

¹⁴³ FISCHER/WOHNHAAS: Personalprospekte im altbayerischen Barockorgelbau, S. 101 ff.

Sonderformen im Orgelbau auf die Prospektgestaltung von Architekten, Bildhauern etc. zurückführt.

Es ist bis heute nicht gelungen schlüssige Beweise für die Urheberschaft der künstlerischen Konzeption des Orgelprospekts zu finden. Am sinnvollsten erscheint es jedes Werk einzeln hinsichtlich seiner Merkmale zu überprüfen, da davon ausgegangen werden kann, dass die Entwurfspraxis von Ort zu Ort unterschiedlich gehandhabt wurde.

Bei den von Franz Jacob Späth für die St. Oswaldkirche und Dreieinigkeitskirche gebauten Orgeln dürften die Gehäuse- und Prospektentwürfe von Späth selbst stammen. Zwar gibt es dafür keine schriftlichen Beweise, dennoch spricht einiges für eine Planung von Seiten Späths. Erstens handelt es sich bei den Instrumenten in ihrem äußeren Aufbau um nicht besonders ausgefallene Werke. Damit ist gemeint, dass sie vor allem nach technisch sinnvollen und nicht – wie andere große süddeutsche Orgeln – vor allem nach optischen Gesichtspunkten erbaut wurden. Zweitens ist bekannt, dass Späth für die von ihm projektierte Orgel im Regensburger Dom ein Modell zur Veranschaulichung angefertigt hat.¹⁴⁴ Hier war er mit Sicherheit vor größere künstlerische Schwierigkeiten gestellt als bei den Entwürfen für die Oswald- und Dreieinigkeitskirche. Außerdem war bei der Planung der Orgelbauten Franz Jacob Späth der alleinige Ansprechpartner der Gemeinde. In einer Ratsproklamation¹⁴⁵ bezüglich des Orgelneubaus für die Oswaldkirche wird für alle anfallenden Arbeiten ein von Späth genannter Pauschalpreis von 1200 fl angegeben. Darin sind auch die Kosten für den Bildhauer enthalten, der das Schnitzwerk auszuführen hatte. Von Späths zeitweiligem Mitarbeiter Johann Andreas Stein (1728-1792) ist ebenfalls bekannt, dass er sein bedeutendstes Orgelwerk in der Augsburger Barfüßerkirche (Abb. 226 und Abb. 227) selbst entworfen hat.¹⁴⁶

¹⁴⁴ SCHUEGRAF, Joseph Rudolf: Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg und der dazugehörigen Gebäude, Regensburg 1855, S. 245.

¹⁴⁵ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre., producirt in senatu d. 6. Juny 1749.

¹⁴⁶ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, S. 34. Für die Ausführung des Figureschmucks war hier Franz Xaver Habermann (1721-1796) zuständig. Wie weit jedoch sein Einfluss auf die Gesamtkonzeption war, ist unbekannt (KÖNNER: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, S. 66).

Für eine Urheberschaft Späths spricht auch eine Textstelle aus dem „Annalium Ratisbonensium Ecclesiasticorum“, das den Zeitraum von 1742-1750 festhält. Dort steht über den Bau der Oswaldorgel geschrieben:

„Wie die Orgel in der S'. Oswaldkirche sehr schadhafft worden, so wurde vom [...] Magistrat die Erlaubnis erteilt, eine neue und bessere dahin zu setzten. Zu solchem Endzweck wurde eine freiwillige Collekte in der Bürgerschaft angestrebt und vom hiesig Orgelmacher Spath juniore ein Riß und Projekt von deren Erbauung und Einrichtung fürgelegt.“¹⁴⁷

Dabei dürften ihm aber die Rahmenbedingungen, Größe des Werks, klangliche Ausrichtung etc. von der Gemeinde bzw. in deren Vertretung von Stolzenberg vorgegeben worden sein. Inwieweit der ausführende Bildhauer Einfluss auf die Gestaltung nahm, kann nicht geklärt werden.

Die Frage, wer der Initiator der umfangreichen ikonographischen Programme war, muss leider unbeantwortet bleiben, da bisher keine Quellen bekannt sind, die darüber Aufschluss geben könnten. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass hier die Regensburger Superintendenten maßgeblich beteiligt waren. Beim Bau der Oswaldorgel war Johann Joachim Metzger (1673-1753) von 1724-53 Oberhaupt der protestantischen Gemeinde Regensburgs (Abb. 43), beim Bau der Dreieinigkeitskirchenorgel Johann Matthäus Barth (1691-1757). Metzger hat u. a. ein Liedermanual¹⁴⁸ für Regensburg herausgegeben und Barth hat sich gleichermaßen als Theologe und Naturforscher einen Namen gemacht. Aus seiner Feder stammt z. B. eine Abhandlung über die Stechmücke.¹⁴⁹ Barth bekleidete das Amt von 1754-57, bevor es ein Jahr unbesetzt war.¹⁵⁰ In diese Vakanz fällt die Einweihung der Dreieinigkeitskirchenorgel. Das theologische Konzept dürfte aber bereits vorher festgestanden haben. Vielleicht ist der stilistisch augenscheinliche Wandel der Orgelgehäusegestaltung vom figürlichen zum fast rein ornamentalen

¹⁴⁷ LKAR (Archivnr. 86): Annalium Ratisbonensium Ecclesiasticorum (Konzept), Bd. VI, 1742-50.

¹⁴⁸ Regenspurgisches Lieder-Manual, Mit alten und neuen Evangelischen Psalmen und Lobgesängen vermehret und einer Vorrede von Johann Joachim Metzger, Regensburg 1731. Bavaricon: <https://images.app.goo.gl/r3MaQxjh4AcRstmZ8> (eingesehen am 26. Februar 2023).

¹⁴⁹ BARTH, Johann Matthäus: De Culice dissertatio, Regensburg 1737: Internet Archive: <https://images.app.goo.gl/jZJJSFJbacph2qYG9> (eingesehen am 26. Februar 2023).

¹⁵⁰ Donaudekanat Regensburg, Liste der Dekane und Superintendenten: <https://www.donaudekanat.de/dekanat/liste-der-dekane-und-superintendenten> (eingesehen am 20. Januar 2023).

auch auf den Amtswechsel der Superintendenten und einer damit verbundenen unterschiedlichen theologischen Auffassung zurückzuführen.

Zum Abschluss dieses Kapitels soll ein Zitat von Jacob Adlung aus dem Jahr 1768 angeführt werden. In seiner „Musica Mechanica organoedi“ beschreibt er die Anforderungen an den Orgelbauer mit folgenden Worten:

„Sie [die Orgelmacherkunst] erfordert einen guten Grund in der Mathematik, weil sie stets mit Aus- und Abmessungen zu thun hat. Es gehören viel Handwerke dazu. Es muß einer ein guter Tischler, Klempener, Schmidt, usw. seyn. Nicht weniger muß auch ein guter Orgelmacher die Metalle und Holzarten aus der Physik verstehen; er muß dreheln können: sonderlich aber wird erfordert, dass er die Architektur gründlich inne habe. Es haben auch die Orgelmacher desfalls besondere Priuilegia, und heißet diese Sache kein Handwerk sondern eine Kunst.“¹⁵¹

V.2. Entwurfszeichnungen

Das Historische Museum der Stadt Regensburg ist im Besitz von zwei Orgelprospektentwurfszeichnungen aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts.¹⁵² Beide Risse befanden sich im Plankonvolut der Dreieinigkeitskirche. Bisher in der Literatur unbeachtet geblieben ist ein weiterer Orgelgehäuseentwurf. Dieser wird im Landeskirchlichen Archiv Regensburg aufbewahrt. Er ist unten rechts mit folgender Signatur versehen: „Anno 1728. Den 16. Decembere / J. B. Schlee“.¹⁵³ Da zu dieser Zeit ein Neubau der Orgel in der Neupfarrkirche geplant wurde und Johann Jacob Späth (1672-1760), der Vater Franz Jacob Späths, bereits 1725 einen Vorschlag hierfür ausgearbeitet hatte, könnte es sich bei der auf diesem Blatt dargestellten Orgel um einen Entwurf des protestantischen Orgelbauers handeln. Bei dem von

¹⁵¹ ADLUNG, M. Jacob: Musica Mechanica Organoedi. Das ist gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, Mahrenholz, Christhard (Hrsg.), Faksimile der Ausgabe Berlin 1768, Kassel 1961, S. 5.

¹⁵² Publiziert bei ANGERER, Martin; GERMAN-BAUER, Peter und TRAPP, Eugen (Hrsg.): 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Regensburg 1992, S. 331 und bei KÖNNER: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, Kat.-Nr.: 12 und 13.

¹⁵³ LKAR (Archivnr. 249): Kirchliche Bauten, Bauwesen Neupfarrkirche, bes. Orgel betr. 1537, 1572, 1709-1728: Orgelentwurfszeichnung für die Neupfarrkirche.

Kantor Stolzenberg initiiertem Projekt waren anscheinend mehrere Gutachter beteiligt.¹⁵⁴

Die erste Zeichnung (Abb. 28) im Format 565 mm × 405 mm zeigt einen zweigeschossigen, flächigen Säulenprospekt. Die Architekturteile und der Pfeifenprospekt sind mit sepiafarbener Tinte über einem Blindriss ausgeführt. Der figürliche und ornamentale Schmuck ist durch graue Lavierungen plastisch herausgearbeitet. Hier ist eine Stiftvorzeichnung erkennbar. Der Aufbau der Anlage lässt darauf schließen, dass es sich um einen Entwurf mit einem Brüstungspositiv handelt.¹⁵⁵ Der untere, dreiteilige Bereich besteht aus rundbogigen Flachfeldern, die durch vorhangbogenförmige Draperien verhängt sind. Das mittlere Pfeifenfeld – hier ist der Rundbogen eingerückt und überschneidet das oben angrenzende Gesims – ist breiter als die beiden äußeren. Die dargestellten Pfeifen könnten aufgrund ihrer Mensur¹⁵⁶ als blinde Pfeifen gedacht sein. Die Pfeifen selbst zeichnen sich durch fast gleich hohe Pfeifenfüße und runde Ober- und Unterlabien aus. Sie nehmen zur Mitte hin an Länge zu, sodass die jeweils tiefste Pfeife im Zentrum der Felder zu stehen kommt. Das Untergehäuse wird zudem durch vier Pilaster gegliedert, die auf der rechten Seite mit Akanthuswerk und auf der linken Seite mit geflügelten Engelsköpfen und Fruchtcompositionen überformt werden. Seitlich wird das untere Stockwerk durch je ein Flankenornament, das sich aus Früchten und Blättern zusammensetzt, abgeschlossen. Den unteren Abschluss des Positivs bildet ein reich geschmücktes Zierband, in dem Engelsköpfe und Putti, welche die Orgel zu tragen scheinen, sowie Früchte und Blätter zu erkennen sind. Der sich über einem profilierten Gesims anschließende Hauptwerksprospekt ist ebenfalls dreiteilig. Das mittlere – durch zwei Lisenen wiederum dreigliedrige – Flachfeld ist niedriger als die beiden angrenzenden, ebenfalls flach gehaltenen Pfeifenfelder. Es wird durch einen mit Triglyphen geschmückten Giebelaufsatz nach oben hin abgeschlossen, der in der Mitte einen auf einem Podest stehenden Engel aufweist. Dieser hält in beiden Händen je einen auf dem Boden aufgesetzten Schild. Auf den abgeschrägten Giebelseiten sitzt jeweils ein musizierender, kindlicher Engel. Der linke spielt

¹⁵⁴ KRAUS/STERL: Regensburger Instrumentenbau, S. 45 f.

JACOBI, Manfred: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, in: Festschrift und Programm der Festwochen zur Einweihung der neuen Jann-Orgel in der Neupfarrkirche Regensburg, S. 18-36, Regensburg 1986, S. 26 f.

¹⁵⁵ Es wird weder die Spielnische noch das Untergehäuse abgebildet.

¹⁵⁶ Die Pfeifenkörper erscheinen im Verhältnis zu ihrer Länge zu weit.

Trompete, der rechte scheint mit einer Notenrolle in der linken Hand zu dirigieren. Das längsrechteckige Podest ist mit einem geflügelten Engelskopfreliëf bestückt. Das mittlere Pfeifenfeld wird seitlich durch zwei weitere stehende Engelsfiguren auf sich verjüngenden Podesten eingerahmt. Die Schleierbretter bilden sich aus Akanthusschnitzwerk. Sie überziehen das gesamte Flachfeld mit einem vorhangartigen Arrangement. Die beiden mächtigen seitlichen Pfeifenfelder werden durch je zwei gestelzte, korinthische Säulen mit glattem Schaft und Entasis eingefasst. Im Gegensatz zum Mittelteil, bei dem die längste Pfeife in der Spiegelachse steht, befindet sich hier der tiefste Ton an der Gehäuseaußenseite. Der freie Zwickel wird durch ein Akanthusschleierbrett verblendet. Ein flaches, auf Höhe der Kapitelle verkröpftes Gesims mit ornamentalem Aufsatz, schließt das Gehäuse nach oben hin ab. Die seitlichen Flügel nehmen fast die gesamte Länge des Obergehäuses ein. Sie zeigen gerolltes Blattwerk und je einen Putto.

Auffälligerweise ist der figürliche und vegetabile Schmuck des Orgelentwurfs nicht symmetrisch gehalten. Das lässt darauf schließen, dass die Zeichnung mehrere zur Auswahl stehende Varianten in sich vereinigt. Die stilistische Diskrepanz zwischen der Strenge der technischen Komposition und der Leichtigkeit des dargestellten Zierrats lässt Könnner zu der Annahme kommen, dass hier zwei Gestalter am Werk waren.¹⁵⁷ Tatsächlich könnten die technischen Bestandteile von einem Orgelbauer konstruiert und die künstlerischen Ausschmückungen von einem Bildschnitzer entworfen worden sein. Insgesamt zeigt sich der Entwurf in seiner flächigen Gestaltung sehr konservativ und scheint so in seinem architektonischen Aufbau noch dem 17. Jahrhundert verbunden zu sein.

Der zweite Entwurf trägt in seiner technischen Genauigkeit die Handschrift eines Orgelbauers (Abb. 29). Das großformatigere Blatt mit den Maßen 685 mm × 470 mm ist wesentlich aufwendiger ausgeführt als das eben beschriebene. Wieder sind die orgelbaulichen Komponenten mit brauner Tusche und Feder über einem Blindriss gezeichnet. Die Ornamente sind mit brauner und schwarzer Farbe eingezeichnet und teilweise laviert. Das Pfeifenwerk ist durch Silberhöhungen herausgearbeitet. Die Ornamente werden durch Goldbronze akzentuiert. Gezeigt wird ein siebenteiliger Pfeifenprospekt, der auf einem auffällig schmal gehaltenen Untergehäuse aufsitzt. Die beiden seitlichen Rundtürme ragen

¹⁵⁷ KÖNNER: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, S. 190.

fast vollständig in den freien Raum hinein. Auf einer schlichten Sockelplatte steht der Orgelfuß. In ihm ist mittig die perspektivisch nicht ganz korrekt wiedergegebene quadratische Spielnische eingelassen. Das Werk sollte 16 Register auf einem Manual und Pedal, anscheinend mit kurzer Oktave, aufnehmen. Die Zeichnung ist bis ins kleinste Detail genau ausgeführt, sogar die Verzierungen der Tastenstirnseiten sind erkennbar. Die Pedalklavatur und die schlichte Orgelbank sind jeweils auf einem einfachen Podest untergebracht. Rechts und links neben der Spielnische befinden sich je zwei übereinander gestaffelte Füllungen. Über ihr ist eine Rollwerkskartusche (eventuell sollte sie einen Spiegel beherbergen) mit geflügeltem Engelskopf und gewendelten mit Früchten und Blättern gefüllten Füllhörnern angebracht. Mächtige Konsolen, die durch je einen Wulst akzentuiert werden, leiten zum Pfeifenprospekt über. Der Bereich zwischen Unter- und Obergehäuse wird durch ein profiliertes Gesims optisch getrennt. Unterhalb der beiden äußersten Pfeifenfelder ist auf der Gehäusevorderseite je eine Konsole angebracht, die mit Akanthusschnitzwerk überzogen ist. Der spiegelsymmetrische Prospekt setzt sich aus einem mittleren Rundturm, dem zwei niedrige Flachfelder folgen, sowie aus zwei etwas erhöhten Spitztürmen und außenstehenden, alles überragenden Rundtürmen zusammen. Die eingestellten Pfeifen sind – bis auf die beiden Flachfelder, wo sie zur Gehäusemitte hin ansteigen – in Dreieckskomposition angeordnet. Die Höhe der Aufschnitte läuft der Bewegung der Pfeifen entgegen. Bei den Flachfeldern sind alle Aufschnitte auf gleicher Höhe. Rund- und Spitztürme weisen Pfeifen mit Rundlabien auf. Die mittlere Pfeife der drei Rundtürme ist durch ein eselsrückenförmiges Oberlabium besonders hervorgehoben. Die Pfeifen der Flachfelder zeigen hingegen Spitzlabien. Die freien Bereiche der Pfeifenfelder werden durch Akanthusschnitzwerk verschleiert. Am zentralen Rundturm ist zusätzlich ein achtstrahliger Zimbelstern angebracht. Wellenförmige Flankenornamente aus Akanthusblättern begleiten das Obergehäuse. Auf den niedrigen Verbindungsfeldern stehen flammende Herzen. Neben dem bereits beschriebenen vegetabil-ornamentalen Zierrat verfügt das Werk auch über figürlichen Schmuck. Die Rund- und Spitztürme sind oberhalb ihrer reich profilierten Gesimse mit Engeln auf barock geschwungenen Podesten bestückt. In der Mittelachse des Instruments steht ein Engel, der in jeder Hand eine Schriftrolle oder ein gerolltes Notenblatt hält. Daneben sitzen auf volutenförmigen Aufsätzen zwei weitere Engel. Der linke spielt Laute, der rechte eine Gitarre mit auffallend langem Hals. Wahrscheinlich aus

Gründen der Symmetrie zupft der Lautenspieler entgegen der üblichen Spielweise das Instrument mit der linken Hand und greift die Saiten mit der rechten. Die Gottesboten auf den Spitztürmen blasen Horn, die auf den großen Rundtürmen Trompete. Insgesamt zeigt sich der Entwurf in Bezug auf die architektonischen Proportionen nicht sehr harmonisch. Der figürliche Schmuck wirkt aufgesetzt.

Das Blatt aus dem Landeskirchlichen Archiv (Abb. 25-27) ist aus mehreren Gründen aufschlussreich. Einerseits zeigt es einen Gehäuseentwurf, andererseits beschäftigt es sich ausführlich mit der Platzierung des Instruments auf einer der westlichen Emporen der Neupfarrkirche. Der Entwurf zeigt ein schmales Untergehäuse, das durch zwei wuchtige Wülste in das auf einem profilierten Gesims stehende Obergehäuse überleitet. Der siebenteilige Aufbau des Prospekts besteht aus einem fünfteiligen, gestaffelten Mittelteil und zwei angrenzenden stark erhöhten Seitentürmen. Das Hauptwerk ist in einen mittleren Turm, zwei flankierende, kleindimensionierte Pfeifenfelder und zwei wiederum etwas erhöhte Felder gegliedert, die nicht an die Länge des Mittelturms heranreichen. In den Entwurf sind keine Pfeifen eingestellt. Da das untere Gesims in Frontalansicht gezeigt wird und so in einer Ebene wiedergegeben ist, kann nicht eindeutig festgestellt werden, ob es sich bei den einzelnen Sektionen des Gehäuses um Türme oder Felder handelt. Die drei erhöhten Bereiche werden von profilierten Segmentbögen überspannt, die vier erniedrigten von ebenfalls profilierten flachen Gesimsen. Der Entwurf ist mit einem aufklappbaren Papierstreifen überklebt, der eine Variante der Gehäusegestaltung aufzeigt. Wird dieser Streifen nach oben geklappt, erscheinen die Pedaltürme mit reicher profilierten, zur Mitte hin ansteigenden Flachbögen. Betrachtet man beide Pedaltürme als Ganzes, zeichnen sie einen gesprengten Korbbogen nach und fügen sich so architektonisch stimmiger in das durch den Kirchenbau vorgegebene Rundgewölbe ein. Anders als bei den vorhergehend beschriebenen Entwürfen wird hier vollständig auf Zierrat verzichtet. Die Betonung liegt auf der architektonischen Einbindung des Instruments auf der Empore. Dies zeigt sich auch durch den zweigeteilten Aufbau des Blattes. Unterhalb des Aufrisses ist ein Grundriss des Orgelfußes mit vorgelagertem Podest für das Pedal eingezeichnet. Der Verlauf der Emporenbrüstung ist jeweils hinzugefügt. Eine links auf dem Blatt angefügte Legende erläutert die Maßnahmen zur Aufstellung der Orgel. Ob es unter Johann Jacob Späth tatsächlich zu einem Neubau kam, ist bisher unbekannt. In der Literatur finden sich

dazu unterschiedliche Angaben.¹⁵⁸ Bekannt ist jedoch, dass Kantor Stolzenberg im Jahr 1719 ein Gesuch zur Verbesserung der alten Orgel in der Neupfarrkirche an den Rat der Stadt sandte. Hierin beschrieb er die Mängel des Instruments und ging auch auf den ungünstigen Standort an der Westwand der dritten Empore ein. Er schlug vor die Orgel in die Mitte der Empore zu versetzen. 1725 legte Johann Jacob Späth ein Angebot für eine Orgel mit 15 Registern vor. Die Frage nach der Finanzierung und nach einem geeigneten Aufstellungsort verzögerte das Bauvorhaben über Jahre hinweg.¹⁵⁹ Der Entwurf kann also im Zusammenhang mit dieser Planungstätigkeit gesehen werden. Für ein letztendliches Scheitern des Vorhabens spricht eine kurze, leider undatierte Aktennotiz:

„Weil nach Cantoris eigenem Ermessen die gebettene Verbesserung der Orgel nichts helfen würde, wo nicht selbe von dem jetzigen Ort weg und in die Mitte des Chores gesetzt wird; dergleichen Veränderung aber derzeit nicht thunlich: So ist mit Cantoris Einstimmen gut befunden worden, lieber die gantze Sach annoch in stato quo zu lassen. pro noticia“¹⁶⁰

Die zuvor festgestellte Baufälligkeit der dritten Empore dürfte hierfür ausschlaggebend gewesen sein.¹⁶¹

Vergleicht man die vorhandenen Entwürfe fällt die Ähnlichkeit zwischen dem zweiten Blatt aus dem Historischen Museum (Abb. 29) und dem Aufriss aus dem Landeskirchlichen Archiv (Abb. 25-27) auf. Der Aufbau der beiden Instrumente ist bis auf Kleinigkeiten identisch. Es scheint, als sei das erste eine mit Zierrat versehene, ausgearbeitete Fassung des zweiten, bzw. das zweite eine auf die Architektur reduzierte Version des ersten. Es dürfte sich also hier nicht um ein Vorstadium für die Dreieinigkeitskirche, sondern um einen Entwurf für die Neupfarrkirche handeln. Allerdings fällt auf, wenn man von einer architektonisch korrekten Wiedergabe des Risses für die Neupfarrkirche ausgeht, dass der Figurenschmuck auf den

¹⁵⁸ Dass der Neubau nicht zustande kam, findet sich z.B. bei:

KRAUS/STERL: Regensburger Instrumentenbau, S. 45 f.

JACOBI: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, S. 26 f.

KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, 83 f und S. 270.

Dass es einen Neubau gab, steht u.a. bei:

HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 135.

FISCHER/WOHNHAAS: Lexikon süddeutscher Orgelbauer, S. 395.

¹⁵⁹ JACOBI: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, S. 25 f.

¹⁶⁰ LKAR (Archivnr. 249): Kirchliche Bauten, Bauwesen Neupfarrkirche, bes. Orgel betr. 1537, 1572, 1709-1728: Aktennotiz, o. O., o. J.

¹⁶¹ JACOBI: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, S. 27.

Pedalfeldern oder -türmen des ausgearbeiteten Entwurfes keinen Platz auf der Empore gefunden hätte.

Die erste hier beschriebene Entwurfszeichnung lässt sich eher, wie von Könnner vermutet,¹⁶² der Dreieinigkeitskirche zuordnen. In ihr findet sich die korinthische Säulenordnung wieder, die auch am Altar der Dreieinigkeitskirche verwendet wurde. Außerdem gleicht das Mittelfeld mit seinem Sprenggiebel dem Aufbau mit dem Wappenschild am Altar. Der bekrönende, stehende Engel kann als Pendant zum Altarengel gesehen werden. Die Konsolengel auf der linken Seite des Entwurfs könnten als Zitate der Putten an der Predella angelegt worden sein. Orgelbautechnisch und architektonisch wäre in der Dreieinigkeitskirche ein Rückpositiv, wie im Entwurf gezeigt, denkbar gewesen. Stilistisch betrachtet wäre es aber auch möglich, dass es sich um einen Entwurf für die St. Oswaldkirche handelt. Im Jahr 1707 wurde hier von Jacob Harrer eine neue Orgel verwirklicht.¹⁶³ Der Zierrat mit den geflügelten Puttenköpfen über Blatt- und Fruchtgebinden findet sich an den Emporen der ehemaligen Stiftskirche wieder. Eine Entwurfszeichnung¹⁶⁴ der Emporen, mit eingezeichnetem Zierrat befindet sich im Landeskirchlichen Archiv (Anlage II.2.). Diese ist zeichnerisch genauer ausgeführt als die Orgelentwurfszeichnung, zeigt aber deutliche inhaltliche Parallelen. In der kleineren Kirche erscheint der Einbau eines Rückpositivs naheliegender.

Auch wenn die Urheberschaft und die Verwendung der Entwurfszeichnungen nicht eindeutig geklärt werden können, handelt es sich bei ihnen doch um wichtige Dokumente, die Einblick in die damals übliche Entwurfspraktik geben. Eine Arbeitsteilung der verschiedenen Gewerke scheint vorgelegen zu haben. Die Platzierung und Einordnung in den Kirchenraum waren von großer Bedeutung. Neben den bereits bestehenden Orgeln in Regensburg, dürfte auch das Schaffen seines Vaters und anderer zeitgenössischer Orgelbauer Franz Jacob Späths Arbeitsweise in technischer und gestalterischer Hinsicht beeinflusst haben.

¹⁶² KÖNNER: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, S. 190.

¹⁶³ Der Vorgang wird in Kapitel VI.3.2.1. genauer beschrieben.

¹⁶⁴ LKAR (Archivnr. 249): Kirchliche Bauten, Bauwesen Neupfarrkirche, bes. Orgel betr. 1537, 1572, 1709-1728: Entwurfszeichnung der Empore der St. Oswaldkirche.

Die Zuordnung des Blattes zum Bauwesen Neupfarrkirche bleibt ungeklärt.

VI. DAS ORGELBAULICHE OEUVRE FRANZ JACOB SPÄTHS

Das bekannte orgelbauliche Gesamtwerk Franz Jacob Späths besteht aus zwei Orgelwerken, den Instrumenten in der St. Oswaldkirche und in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, die den thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit bilden. Von weiteren realisierten Orgelbauten des Regensburger Meisters, der sein Hauptaufgabengebiet im Klavierbau sah, ist nichts bekannt.

VI.1. Der Orgelbauer: Franz Jacob Späth

Franz Jacob Späth zählt zu den bekanntesten und bedeutendsten Instrumentenbauern seiner Zeit. Die Bezeichnung Klavier- oder Orgelbau steht im Barock für die Fertigung jeglicher Art von Tasteninstrumenten. Eine Spezialisierung auf einen bestimmten Bereich gab es damals nicht. Da Späth, nachdem sein Schwiegersohn Christoph Friedrich Schmahl in der Firma Teilhaber wurde, auch internationale Anerkennung erfuhr, soll im folgenden biografischen Abriss die Firmengeschichte und die Bedeutung Späths als Instrumentenbauer aufgezeigt werden.

VI.1.1. Biografie und Firmengeschichte

Franz Jacob Späth¹⁶⁵ wurde im Jahr 1714 als Sohn des protestantischen Orgel- und Instrumentenbauers Johann Jacob Späth in Regensburg geboren.¹⁶⁶ Er erlernte das Handwerk seines Vaters. Im Alter von 33 Jahren heiratete Franz Jacob die Kunstfärberstochter Johanna Rosina Schessinger.¹⁶⁷ Das Paar hatte sieben Kinder, fünf Töchter und zwei Söhne. Im Januar des Jahres 1760 verstarb sein Vater im hohen Alter von 88 Jahren.¹⁶⁸ Franz Jacob Späths zweitälteste Tochter, Anna Felicitas, die 1751 geboren wurde, heiratete 1772 den aus Heilbronn stammenden Instrumentenbaumeister Christoph Friedrich Schmahl (1739-1814).¹⁶⁹ Schmahl hatte erst wenige Monate vor seiner Hochzeit das Regensburger Bürgerrecht erworben. Spätestens

¹⁶⁵ Der Name findet sich in der Literatur in verschiedenen Schreibweisen. Im Folgendem wird die am häufigsten vorkommende verwendet.

¹⁶⁶ SCHARNAGL, August: Artikel Späth und Schmahl, in: MGG: Bd. 12, Sp. 969.

¹⁶⁷ Bei STERL, Raimund Walter: Musiker und Instrumentenbauer in den Totenregistern der Stadt Regensburg, in: Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde, Bd. 12, 36.-38. Jg., Kallmünz 1973-75, S. 138, findet man den Namen Johanna Rosina Schessinger, statt Schlessinger, wie bei HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 30, angegeben.

¹⁶⁸ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 29 f.

¹⁶⁹ SCHARNAGL, August: Artikel Späth und Schmahl, in: MGG: Bd. 12, Sp. 969.

seit seiner Heirat arbeitete Schmahl in Gesellschaft mit seinem Schwiegervater Franz Jacob Späth. Die Firma Späth und Schmahl wird unter diesem Namen 1774 das erste Mal erwähnt.¹⁷⁰ Späth und sein Schwiegersohn besaßen nebeneinander liegende Häuser in Regensburg: Unter den Schiltern, heute Ecke Silberne-Fisch-Gasse und Am Ölberg.¹⁷¹ Franz Jacob Späth starb 1786 im Alter von 72 Jahren in Regensburg. Im Totenbuch der Neupfarrkirche ist als genauer Todeszeitpunkt der 23. Juli, 13 Uhr, angegeben.¹⁷² Die Sterberegister der Stadt Regensburg nennen hingegen bereits den 21. Juli¹⁷³ als Todesdatum. Im gleichen Jahr wie ihr Vater starb auch Anna Felicitas Schmahl, geborene Späth.¹⁷⁴

Nach dem Tode Franz Jacob Späths leitete zunächst sein verwitweter Schwiegersohn die Firma alleine weiter. Die Doppelsignatur „Späth und Schmahl“ behielt dieser aber noch bis zum Jahr 1793 bei.¹⁷⁵ Die beiden Söhne von Christoph Friedrich und Anna Felicitas Schmahl, Jacob Friedrich (1777-1819) und Christian Carl (1782-1815), erlernten ebenfalls das Orgel- und Instrumentenbauerhandwerk.¹⁷⁶ Ab 1802 wurde Jacob Friedrich Teilhaber am Betrieb seines inzwischen dreiundsechzigjährigen Vaters. Zehn Jahre später trat Christoph Friedrich Schmahl aus der Firma aus, seinen Platz übernahm sein zweiter Sohn Christian Carl. Die beiden Brüder arbeiteten nun unter dem Namen „Schmahls Söhne“ oder „Gebrüder Schmahl“.¹⁷⁷ Christoph Friedrich Schmahl war nur ein kurzer Ruhestand gewährt, bereits zwei Jahre nach seinem Ausscheiden aus der Werkstatt verstarb er fünfund-siebzugjährig in Regensburg. Nach dem Tod Christian Carls im Jahr 1815 gab sein

¹⁷⁰ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 29 f.

¹⁷¹ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 39.

¹⁷² Totenbuch der Neupfarrkirche von 1780-1790, S. 320. Zitiert nach: HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 30.

¹⁷³ STERL, Raimund Walter: Regensburgs Musikinstrumentenbauer von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Neuzeit, Sonderdruck aus Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 113. Bd., Regensburg 1973, S. 151.

¹⁷⁴ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 39.

¹⁷⁵ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 48.

¹⁷⁶ STERL: Regensburgs Musikinstrumentenbauer von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Neuzeit, S. 151.

¹⁷⁷ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 44.

Bruder Jacob Friedrich die Werkstatt auf¹⁷⁸ und erwarb eine Brauerei und das dazugehörige Braurecht.¹⁷⁹

VI.1.2. Späths Bedeutung als Instrumentenbauer

Obwohl der Name Franz Jacob Späth heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist, handelt es sich bei ihm doch um einen der bedeutendsten Instrumentenbauer des 18. Jahrhunderts. Sein Ruhm gründet sich hauptsächlich auf seine Tätigkeit als Klavierbauer. Ihm wird die Erfindung des sogenannten Tangentenflügels zugeschrieben. Bei diesem Instrument handelt es sich um eine „*geistvolle Kombination von Clavichord, Cembalo und Hammerklavier*“¹⁸⁰.

Franz Jacob Späth findet in zahlreichen, zum Teil sogar zeitgenössischen musikalischen Abhandlungen und Lexikaartikeln Erwähnung. Um einen Eindruck von seiner Person und der Wertschätzung seiner Arbeit zu vermitteln, werden im Folgenden einige Stimmen angeführt. So reiht Johann Nicolaus Forkel in seiner Chronik „Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782“ Späth in das „*Verzeichnis der besten Instrumentenmacher in Deutschland*“ ein. Dort steht über ihn geschrieben:

„*Spath (Franz Jakob) Instrumentenmacher in Regensburg. Verfertigt mehrerley Clavierinstrumente von ungemeiner Güte. Seine Pianoforteinstrumente in Flügelform sind insonderheit vorzüglich, nicht bloß in Betracht der schönen, sauberen und dauerhaften Arbeit, sondern der ganzen Einrichtung. Der Preiß eines solchen Instrumentes auf der Stelle ist 40 Dukaten.*“¹⁸¹

Ebenfalls von Späth berichtet Ernst Ludwig Gerber in seiner Veröffentlichung „Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler“. In dem 1792 erschienenen zweiten Band werden gleich zwei Regensburger Instrumentenbauer namens „Spath“ genannt: Zum einen Franz Jacob und zum anderen Johann Adam.¹⁸² Dabei handelt es sich um eine Verwechslung mit dem Ansbacher Kantor gleichen Namens, die sich zum Teil durch die weitere Literatur hindurch zieht. Der berühmte

¹⁷⁸ STERL: Regensburgs Musikinstrumentenbauer von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Neuzeit, S. 151.

¹⁷⁹ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 44.

¹⁸⁰ Riemann: Personenteil L-Z, S. 703.

¹⁸¹ FORKEL, Johann Nicolaus: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, Leipzig o. J., S. 201.

¹⁸² GERBER, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil II, Leipzig 1792, Sp. 538.

Regensburger Instrumentenbauer heißt Franz Jacob Späth, wie Herrmann darlegt.¹⁸³ Franz Jacob Späth findet sich bei Gerber ein zweites Mal. Diesmal unter richtigem Namen in seinem Folgewerk „Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler“.¹⁸⁴ Hier wird neben dem von Späth erfundenen Tangentenflügel auch die große Orgel in der Dreieinigkeitskirche erwähnt. Fast identisch findet sich dieser Inhalt in Gustav Schillings „Universallexikon der Tonkunst“ wieder.¹⁸⁵

Das von Heinrich Christoph Koch herausgegebene „Musikalisches Lexikon“¹⁸⁶ aus dem Jahr 1802 enthält einen Artikel über den Tangentenflügel. Hier werden vor allem der durch das Knie bedienbare Lautenzug und der starke, prachtvolle Ton des Instruments hervorgehoben. Neben Späth wird auch sein Kompagnon Schmahl als Erfinder dieser Flügelart angeführt. Tatsächlich scheint die Produktion dieser Instrumente in größerem Umfang erst unter der Firmenleitung seines Schwiegersohns Christoph Friedrich Schmahl angelaufen zu sein.¹⁸⁷

Noch ein weiteres musiktheoretisches Werk soll hier zitiert werden. In Felix Joseph Lipowskys „Baierisches Musik-Lexikon“ ist über Späth (hier auch unter falscher Angabe der Vornamen) zu lesen:

*„Späth, (Johann Adam), ein berühmter Orgel- und Instrumentenmacher zu Regensburg. Er hat die prächtige Orgel in der Domkirche daselbst erbaut, und fertigte Flügel, Fortepiano, und Klaviere die wegen ihrer schönen Bauart, ihres schönen hellen Klanges, ihrer andauernden Stimmhaltung, so andere Vollkommenheiten starken Abgang in Inn- und Auslande fanden, und allgemein beliebt sind.“*¹⁸⁸

Lipowsky irrt noch in einem zweiten Punkt. Zwar gab es Pläne aus der Hand Späths den Dom mit einer neuen Orgel über dem Westportal auszustatten. Diese sind jedoch nie ausgeführt worden. Derselbe Fehler findet sich auch noch in der nachfolgenden Literatur. In Conrad Maria Färbers Buch „Regensburger Handwerk“¹⁸⁹ von 1966 wird der Neubau der Domorgel durch Späth geschildert. Schuegraf, der Späth

¹⁸³ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 27 f.

¹⁸⁴ GERBER, Ernst Ludwig: Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil IV, Leipzig 1814, Sp. 225.

¹⁸⁵ SCHILLING, Gustav: Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst, Bd. IV, Stuttgart 1838, S. 439 f.

¹⁸⁶ KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1493.

¹⁸⁷ HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 24.

¹⁸⁸ LIPOWSKY, Felix Joseph: Baierisches Musiklexikon, München 1811, S. 332.

¹⁸⁹ FÄRBER, Conrad Maria: Regensburger Handwerk, Regensburg 1966, S. 37.

bereits im ersten Teil seiner „Geschichte des Domes von Regensburg“¹⁹⁰ kurz erwähnt, geht in den Nachträgen zur Dombaugeschichte näher auf den Vorfall ein. Den Abschnitt über das nicht durchgeführte Projekt leitet er mit folgenden Worten ein, die zeigen, wie sehr die Arbeit des Regensburger Orgelbauers noch lange nach seinem Tod gewürdigt wurde:

„Weiter muß ich eines projektierten Werkes erwähnen, das, wäre es durch den auf S. 10 benannten kunstreichen Orgelbauer Franz Jacob Späth zu Stande gekommen, jetzt zu einer der schönsten Zierden des inneren Domes dienen, und zugleich als ein den Kunstsinn des Meisters und des Domkapitels verewigendes Werk gepriesen werden würde, ich meine den vorgehabten Bau einer großen Orgel ‚versus chorum occidentale‘ beim großen Domportal [...]“¹⁹¹

Der anfänglich mit Begeisterung aufgenommene Plan eines Orgelneubaus scheiterte nach Schuegraf letztendlich am Veto des Bischofs. Dieser ließ nur die alte, auf einer hölzernen Empore im Chorbereich aufgestellte Orgel durch Späth reparieren.¹⁹² Schon die Tatsache, dass für den Bau bzw. die Reparatur der Domorgel ein protestantischer Instrumentenbauer herangezogen wurde, spricht für den guten Ruf Späths. Schließlich gab es in Stadtamhof katholische Orgelbaufirmen, die ebenso mit dieser Arbeit hätten beauftragt werden können.

Das wohl größte, wenn auch indirekte, Lob erfährt Späths Instrumentenbaukunst durch Wolfgang Amadeus Mozart. Dieser schrieb am 17. Oktober 1777 von Augsburg aus an seinen Vater in Salzburg:

„Nun muß ich gleich bey den steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten; Nun muß ich aber den steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser als die Regensburger.“¹⁹³

Obwohl er Stein (Abb. 44) den Vortritt lässt, zählt Mozart die Klaviere Späths zu den von ihm bevorzugten Instrumenten. Bei dem besagten Stein handelt es sich um

¹⁹⁰ SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude. Größtenteils aus Original-Quellen, Teil II, Regensburg o. J., S. 10.

¹⁹¹ SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude, Regensburg 1855, S. 242.

¹⁹² SCHUEGRAF: Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude, S. 242. Siehe auch: HERRMANN: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, S. 30-35.

¹⁹³ MOZART, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen, herausgegeben von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto Erich, Bd. 2, 1777-79, Kassel-Basel-London-New York 1962, S. 68.

Johann Andreas Stein (1728-1792).¹⁹⁴ Dieser unterhielt eine Werkstatt in Augsburg. Wie damals üblich fertigte er Tasteninstrumente aller Art. Seine bekannteste Orgel befand sich in der Barfüßerkirche in Augsburg (Abb. 226 und Abb. 227), deren Organistendienst er ebenfalls versah. Stein arbeitete vor seiner Selbstständigkeit bei Johann Andreas Silbermann (1712-1783) und bei Franz Jacob Späth. Der Aufenthalt von Stein fällt genau in die Bauzeit der Oswaldorgel, nämlich in die Jahre 1749/50.¹⁹⁵ Vom 4. August 1748 bis 9. Juni 1749 war er in Straßburg bei Johann Andreas Silbermann in Diensten gewesen. Anschließend begab er sich auf Wanderschaft, wohl um Geld zu verdienen, Berufserfahrung zu sammeln und um einen geeigneten Ort für seine Existenzgründung zu finden.¹⁹⁶ Es ist anzunehmen, dass Stein wenigstens zeitweilig an dem Orgelneubau mitarbeitete – er verließ Regensburg vor der Einweihung des Werks wieder – denn ein Auftrag dieser Größenordnung dürfte den gesamten Werkstattbetrieb in Anspruch genommen haben. Bekräftigt wird diese Annahme durch eine Aufzeichnung Steins in seinem Notizbuch, in der er seine Mitarbeit sogar als maßgeblich bezeichnet:

„Ist in Regensburg in der großen schönen Orgel zu St. Oswald das ganze Pfeifenwerck, als das Wesen von einer Orgel, von meiner eigenen Handt verfertiget und intoniered.“¹⁹⁷

Sein sehr kurzer Aufenthalt in Regensburg – er blieb nur vom 16. Oktober 1749 bis Anfang des Jahres 1750¹⁹⁸ in der Domstadt – spricht aber eher gegen diese Selbsteinschätzung. Das Instrument wurde erst Ende 1750 eingeweiht und dürfte Anfang des Jahres noch nicht fertig gestellt gewesen sein.

¹⁹⁴ Riemann: Personenteil L-Z, S. 725.

¹⁹⁵ Riemann: Personenteil L-Z, S. 725.

Obwohl der Brief Mozarts oft zitiert wird, bleibt die Tatsache, dass Stein zeitweilig für den Regensburger Meister gearbeitet hat, in Bezug auf die Art seiner Tätigkeit in Regensburg, in der Literatur zur Orgel in der St. Oswaldkirche vor den Veröffentlichungen der Verfasserin bisher unbeachtet.

¹⁹⁶ KLAUS, Sabine Katharina: Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830. Unter besonderer Berücksichtigung der Instrumente im Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum, Tutzing 1997, S. 379 f.

¹⁹⁷ HERTZ, Eva: Johann Andreas Stein (1728-1792). Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues, Würzburg 1937, S. 88.

Vgl.: MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 49.

¹⁹⁸ KLAUS: Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830, S. 379 f.

Es wäre möglich, dass Stein gezielt nach Regensburg gekommen war, um bei dem Orgelbau mitzuwirken. Eventuell hatte er von Silbermann erfahren, dass in Regensburg ein Gehilfe benötigt würde. Späth wandte sich später beim Bau der Dreieinigkeitskirchenorgel brieflich verbürgt an Silbermann um einen Gehilfen.¹⁹⁹

Zu einem ähnlichen Urteil wie Mozart kam auch Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) in seinen 1806 posthum veröffentlichten „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“:

„Spath in Regensburg, Frick in Berlin, Silbermann in Straßburg, und vor allen anderen Stein in Augsburg, machen jetzt die besten Fortepianos, die man kennt.“²⁰⁰

Abschließend lässt sich sagen, dass Franz Jacob Späth zu den renommiertesten Instrumentenbauern seiner Zeit zählte. Mit dem bei Schubart gleichfalls genannten Johann Andreas Silbermann, der heute sicher bekannter ist, stand er im Briefkontakt.²⁰¹ Späth erhoffte sich von Silbermann u. a. einen tüchtigen Gesellen, um ihn mit einer seiner Töchter verheiraten zu können.²⁰² Späths handwerkliche Fähigkeiten wurden stets lobend erwähnt. Dabei bescheinigte man ihm große Sorgfalt und Präzision. So heißt es z. B. auch im Restaurierungsbericht der Oswaldorgel durch die Firma Klais aus dem Jahr 1993, dass Späth nur die edelsten Holzarten verwendete und dass sogar bei weniger wichtigen Orgelteilen höchste handwerkliche Qualität sichtbar sei.²⁰³ Seine Klaviere verkauften sich gleichermaßen im In- und Ausland. Obwohl seine Tätigkeit als Orgelbauer auf die Stadt Regensburg beschränkt blieb, scheint er auch auf diesem Gebiet großes Ansehen gehabt zu haben.

Franz Jacob Späth wird der süddeutschen Orgelbautradition zugerechnet. Eine Beeinflussung durch den französisch-elsässischen Stil ist aber durchaus anzunehmen, da er, wie oben bereits erwähnt, mit Johann Andreas Silbermann in Briefkontakt stand und mit Andreas Stein zeitweilig einen ehemaligen Mitarbeiter Silbermanns beschäftigte. Leider sind aus der Hand Späths nur zwei Orgelneubauten bekannt.

¹⁹⁹ SCHAEFER, Marc (Hrsg.): Das Silbermannarchiv. Der handschriftliche Nachlaß des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712-1783), Winterthur 1994, S. 309.

²⁰⁰ SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, S. 288.

²⁰¹ Silbermann erwähnt mehrere Briefe Späths. Abschließend bemerkt er abschätzig über seinen Regensburger Kollegen: „Dieser Künstler macht von seiner Clavesin-Arbeit [...] erschrocklichen Wind. Ein Herr von Waldburg der 1777 bey uns war, hat seine Instrumenten gesehen, und will nichts rühmlisches davon sagen.“ (SCHAEFER: Das Silbermannarchiv, S. 309).

²⁰² SCHAEFER: Das Silbermannarchiv, S. 309.

²⁰³ Archiv der Regensburger Kantorei (ARK): Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Typoskript, Bonn 1993, S. 9.

Bei der Orgel in St. Oswald aus dem Jahr 1750 ist sogar das Spielwerk in Teilen erhalten geblieben. Dieses Instrument ist die einzige barocke Denkmalsorgel in einer Regensburger Kirche. Bei dem Instrument der Dreieinigkeitskirche, ursprünglich 1758 erbaut, hat nur der wertvolle Barockprospekt die Jahre überdauern können.

VI.2. Der Sachverständige: Christoph Stolzenberg

Christoph Stolzenberg war zur Zeit der Orgelneubauten in der St. Oswaldkirche und der Dreieinigkeitskirche Hauptkantor der evangelischen Gemeinde Regensburgs. Dadurch steht er im engen Zusammenhang mit der Planung und Durchführung der Projekte. Aus den Ratsprotokollen geht klar hervor, dass er bei allen wichtigen orgelbaulichen Entscheidungen mit eingebunden war.²⁰⁴ Da Stolzenberg zu den bedeutendsten Regensburger Kantoren gehört und als Kantatenkomponist im süddeutschen Raum sehr gefragt war, wird auf seinen Lebenslauf und seine Bedeutung näher eingegangen.

VI.2.1. Biografie

Christoph Stolzenberg, auch Stoltzenberg (Anlage II.7.), wurde am 16. Februar 1690 in Wertheim als Sohn des Schul- und Rechenmeisters Andreas Stolzenberg und dessen Frau Anna Maria geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er aufgrund seiner schönen Knabenstimme von dem Wertheimer Kantor Nothnagel.²⁰⁵ Von 1702 bis 1703 besuchte er die Heilig-Geist-Schule in Nürnberg. Nachdem er sich kurz in Worms aufgehalten hatte, ging er ab 1706 in Frankfurt am Main auf das Gymnasium, wo er ebenfalls als Chorsänger tätig war.²⁰⁶ Bereits zwei Jahre später zog er wieder nach Nürnberg. Auch sein weiteres Leben verlief unstet. Eine mehrjährige Wanderfahrt führte ihn u. a. nach Hamburg, Lüneburg und Dresden. Er bereiste Mähren, Böhmen und Österreich. Von Salzburg aus kehrte er schließlich über Regensburg und Altdorf nach Nürnberg zurück. Den Plan einer Italienreise musste er aus finanziellen Gründen aufgeben.

²⁰⁴ Vgl. LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche.

²⁰⁵ SCHARNAGL, August: Artikel Stoltzenberg, Christoph, in: MGG: Bd. 12, Sp. 1397 f.

²⁰⁶ EITNER, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, erste Auflage Leipzig 1900-1904, Graz 1959², S. 301.

Bei dem Nürnberger Komponisten und Organisten Nikolaus Deinl nahm er Kompositionsunterricht. Außerdem war er ein vielseitiger Instrumentalist, der sowohl Blas-, Streich- und Tasteninstrumente zu spielen verstand. Seine Fähigkeiten bewies er in Konzerten der Collegia musica.²⁰⁷ Im Jahr 1711 erhielt Stolzenberg seine erste Kantorenstelle in Sulzbach-Rosenberg. Noch im selben Jahr heiratete er die Tochter des Bürgermeisters Kunigunda Wuttig.²⁰⁸ Drei Jahre später erhielt Stolzenberg einen Ruf als Kantor und Gymnasiallehrer an das Gymnasium poeticum in Regensburg.²⁰⁹ Damit war er zum Hauptkantor der drei evangelischen Stadtkirchen, Neupfarrkirche, St. Oswald- und Dreieinigkeitskirche geworden. Ihm unterstanden drei weitere Organisten: Andreas Daniel Welhammer, Johann Martin Lippe und Johann Hiller. Als 1717 seine Frau starb, heiratete er ein zweites Mal, diesmal die Predigertochter Christina Anna Thill. 1719 erlangte Stolzenberg das Bürgerrecht der Stadt Regensburg.

Im Jahr 1764 beging der Regensburger Kantor sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. Stolzenberg erhielt von der Kirche, dem Gymnasium, sowie der Stadt und dem Rat Auszeichnungen und Glückwünsche. Aus diesem Anlass wurde eine Gedenkmünze zu Ehren des Jubilars geprägt. Auch wurde der Kirchenmusiker öffentlich mit Lorbeer bekrönt.²¹⁰ In der eigens für die Feierlichkeiten gedruckten Festschrift waren die Namen von 990 Schülern, die der Kantor unterrichtet hatte, nachzulesen.²¹¹

Christoph Stolzenberg starb kurze Zeit nach seiner Ehrung am 11. Juni desselben Jahres im Alter von 74 Jahren in Regensburg.²¹² Sein Sohn Ehrenreich Karl, der

²⁰⁷ SCHINDLER, Jürgen-Peter: Zur Stolzenberg-Biographie, in: Musik in Bayern, Halbjahresschrift der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e.V., Heft 17, Tutzing 1978, S. 6.

²⁰⁸ STERL, Raimund Walter: Christoph Stolzenberg (1690-1764). Gymnasiallehrer, Kantor, Komponist und Orgelsachverständiger, Sonderdruck aus: Musik in Bayern, Halbjahresschrift der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e.V., Heft 11, o. O. 1975, S. 5.

²⁰⁹ METTENLEITER, Dominicus: Aus der musikalischen Vergangenheit bayerischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866, S. 224 f.

²¹⁰ STERL, Raimund Walter: 450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs, in: Thamm, Joseph (Hrsg.): Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1962, S. 9.

²¹¹ WOLLENWEBER, Werner: Die evangelische Kirchenmusik und die Kantoren in Regensburg von 1542-1888, in: Festschrift 100 Jahre Regensburger Kantorei, S. 7-12, Regensburg 1988, S. 11.

²¹² STERL: Musiker und Instrumentenbauer in den Totenregistern der Stadt Regensburg, S. 136.

schon seit 1750 als Präzeptor am Gymnasium poeticum und als Kantor an St. Oswald angestellt war, übernahm die Stelle des Vaters.²¹³

VI.2.2. Bedeutung und Sachverständigentätigkeit in Regensburg

Stolzenberg war zu seiner Zeit ein geachteter und hoch angesehener Tonsetzer. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind leider nur noch wenige Kantaten für gemischten Chor, Orchester und Orgel²¹⁴ bzw. für Chor a cappella erhalten. Dennoch weisen ihn seine Werke als den „wohl bedeutendsten süddeutschen Kantatenkomponisten seiner Zeit“²¹⁵ aus. Zahlreiche seiner heute noch bekannten Kompositionen wurden von Jürgen-Peter Schindler (1937-1997), der von mindestens elf Kantatenjahren Stolzenbergs ausging,²¹⁶ wiederentdeckt, herausgegeben und eingespielt. In Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“²¹⁷ von 1740 erscheint seine Autobiographie bis zum Jahr 1720. Mattheson hatte sein Handexemplar mit handschriftlichen Nachträgen für eine Neuauflage versehen, in denen auch der Lebenslauf Stolzenbergs fortgesetzt wird.²¹⁸ Dadurch ist seine Vita weitgehend bekannt geblieben. In dem 1732 von Joseph Friedrich Bernhard Casper Majer herausgegebenen Lehrbuch „Musik-Saal“ wird Stolzenberg zusammen mit heute noch bekannten Persönlichkeiten, wie Telemann, Graupner, Fux, Mattheson und Walther genannt.²¹⁹

Neben seiner Tätigkeit als Lehrer, Kantor und Komponist war Stolzenberg für die Anschaffung und den Erhalt von Instrumenten für Kirche und Schule zuständig.

²¹³ KLEINSTÄUBER, Christian Heinrich: Ausführliche Geschichte der Studien-Anstalten in Regensburg 1538-1880, 1. Teil: Geschichte des evangelisch reichsstädtischen Gymnasii poetici (1538-1881), in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 36, Regensburg 1882, S. 217.

²¹⁴ WOLLENWEBER: Die evangelische Kirchenmusik und die Kantoren in Regensburg von 1542-1888, S. 11.

²¹⁵ STERL, Raimund Walter: 450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs, in: 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Angerer, Martin; German-Bauer, Peter und Trapp, Eugen (Hrsg.), S. 165-179, Regensburg 1992, S. 171.

²¹⁶ SCHINDLER, Jürgen-Peter: Die Kantate. Eine Sammlung geistlicher Musik für Singstimmen und Instrumente, Christoph Stolzenberg, Willkommen, teures Gnadenlicht, Neuhausen-Stuttgart o. J., S. 5.

²¹⁷ MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 348-350.

²¹⁸ Die handschriftlichen Nachträge Matthesons sind publiziert im Anhang zu: MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, Schneider, Max (Hrsg.), Faksimile, Berlin 1910, Anhang, S. 37-40.

²¹⁹ MAJER, Joseph Friedrich Bernhard Casper: Musik-Saal, Schwäbisch Hall 1732.

Zudem hat er sich als Sachverständiger mit Orgelfragen beschäftigt. Seine Eingaben aus dem Jahr 1719 zur Verbesserung der 1591 von Caspar Sturm gebauten Orgel der Neupfarrkirche Regensburg sind erhalten.²²⁰ In seinem Gutachten bemängelt er neben technischen Details auch den „*unzeitgemäßen Prospekt*“²²¹ und den Aufstellungsort der Orgel. Stolzenberg spricht sich letztendlich für ein neues Instrument aus, da die Geldsumme für die Reparatur des alten Werks schon fast eine Neuanschaffung erlauben würde. Der geplante Neubau durch Johann Jacob Späth, den Vater Franz Jacobs, kam jedoch nicht zustande.²²² Im weiteren Verlauf seines Kantorats konnte er dennoch die beiden Orgelneubauten in der St. Oswald- und der Dreieinigkeitskirche bewirken.

VI.3. Die Orgel in der St. Oswaldkirche

Als älteres der beiden schwerpunktmäßig in dieser Arbeit behandelten Instrumente wird im Folgenden die Orgel in der St. Oswaldkirche Regensburg genau betrachtet.

VI.3.1. Der Kirchenraum

Spätestens seit dem 18. Jahrhundert kann der süddeutsche Kirchenraum nicht mehr als additive Zusammenstellung einzelner Ausstattungselemente gesehen werden. Es zeichnet sich immer deutlicher die Entwicklung ab, einheitliche Innenräume zu schaffen, welche die unterschiedlichen Kunstgattungen zu einem Ganzen vereinen. Deshalb ist es notwendig bei der Betrachtung der Orgel und im Besonderen ihres Gehäuses auf den Raum einzugehen, für den sie geschaffen wurde.

VI.3.1.1. Lage und Patrozinium

Die Kirche St. Oswald befindet sich direkt an der Donau, am sogenannten Eisernen Steg. Sie liegt im Winkel der Straßenzüge Weißgerbergraben und Keplerstraße. Dass ein Vorgängerbau existiert hat, wird angenommen, konnte aber bisher nicht

²²⁰ LKAR (Archivnr. 249): Kirchliche Bauten, Bauwesen Neupfarrkirche, bes. Orgel betr. 1537, 1572, 1709-1728, vgl. KRAUS, Eberhard: Regensburgs Orgeln – das Bild einer Städtischen Orgellandschaft, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 113, Regensburg 1973, S. 64 f.

²²¹ STERL: Christoph Stolzenberg (1690-1764), S. 7.

Die Orgel verfügte noch über hölzerne Türen vor den Pfeifen des Principal 8'. LKAR (Archivnr. 249): Christoph Stolzenberg: Gutachten über die Mängel der Orgel in der Neupfarrkirche, Regensburg 1719.

²²² LKAR (Archivnr. 249): Aktennotiz o. O., o. J., vgl. JACOBI: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, S. 24-26.

nachgewiesen werden.²²³ Patron der Kirche ist der Heilige Oswald, ein im 7. Jahrhundert lebender englischer König, der als Märtyrer verehrt wurde.²²⁴ Durch die Tätigkeit des Heiligen Willibrord²²⁵ wurde der Oswaldkult schon bald nach dessen Tod auch auf dem Festland bekannt und wohl durch angelsächsische Missionare²²⁶ weiter verbreitet. Der Heilige war im Mittelalter besonders beliebt. Regensburg galt als ein „Zentrum des Oswald-Kultes.“²²⁷

VI.3.1.2. Baugeschichte und Beschreibung

Für die unsichere Baugeschichte der St. Oswaldkirche scheinen zwei Ereignisse von Bedeutung gewesen zu sein. Zum einen die Ansiedlung eines Karmeliterkonvents in den angrenzenden Gebäudeteilen seit 1290 und zum anderen die Stiftung eines Frauenspitals in den Jahren 1306/07 durch die Regensburger Patrizierfamilien der Auer und Prager.²²⁸ Die Wappen der genannten Geschlechter befinden sich an den nördlichen Chorstrebepeilern. Die genauen Umstände des Neubaus der Oswaldkirche im frühen 14. Jahrhundert sind nicht geklärt. Es wäre möglich, dass die Planung und Durchführung des Bauvorhabens in Zusammenarbeit beider Gruppen, der Karmelitermönche und der Spitalstifter, geschah.²²⁹

In dieser ersten Bauphase bestand das Gotteshaus aus dem eingezogenen im Fünftachtschluss endenden Chor und einem Langhaus, das die beiden östlichen Fensterachsen beinhaltete. Der Außenbau wird durch kräftige Strebepeiler, spitzbogige, zweibahnige Maßwerkfenster und ein umlaufendes Kaffgesims gegliedert (Abb. 45-50). Im Inneren (Abb. 51 und Abb. 52) öffnet sich der

²²³ BORGMEYER, Anke; HUBEL, Achim; TILLMANN, Andreas und WELLNHOFER, Angelika: Stadt Regensburg. Ensembles-Baudenkmäler-Archäologische Denkmäler, in: Petzet, Michael (Hrsg.), Denkmäler in Bayern, Bd. 3., 37, Regensburg 1997, S. 628.

²²⁴ JÖCKLE, Clemens: Das große Heiligenlexikon, München 1995, S. 350.

²²⁵ ROLLASON, David W.: Artikel Oswald, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. VI, München 2002, Sp. 1549.

²²⁶ MEYER, Fredy: Sankt Laurentius und Oswald. Eine Studie zu den kirchlichen Anfängen von Mindersdorf unter besonderer Berücksichtigung der Laurentius- und Oswald-Verehrung im Bodenseeraum, S. 146 f, Hegau Geschichtsverein: [hegau_5152_199495_meyer_sankt_laurentius_und_oswald.pdf](https://www.hegau-geschichtsverein.de/hegau_5152_199495_meyer_sankt_laurentius_und_oswald.pdf) (hegau-geschichtsverein.de) (eingesehen am 21.08.2023) und LCI: Bd. 8, Sp. 102.

²²⁷ VON UNGERN-STERNBERG, Wolfgang: St. Oswald. Der Schutzpatron der Kirche, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Renovierung der St. Oswald-Kirche, S. 13-14, Regensburg 1991, S. 13 f.

²²⁸ MORSBACH, Peter: Evangelische Kirchen in Regensburg, München-Zürich 1991, S. 25.

²²⁹ RUHLAND, Armin: Geschichte und Ausstattung der St. Oswaldkirche, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St. Oswald-Kirche, S. 8-12, Regensburg 1991, S. 8.

einjochige Chor in einem weiten Spitzbogen zum Langhaus hin. Seine gekehlten Rippen ruhen auf profilierten Konsolen und enden in wappengeschmückten Schlusssteinen (Abb. 59-61). An der Stirnseite des Langhauses befinden sich rechts und links neben der Choröffnung zwei Spitzbogenportale. Das nördlichere, reicher profilierte bildete den Hauptzugang zur Kirche. Das etwas schlichtere, südliche Portal führt in einen schmalen Gang, von dem aus Kanzel, Altarraum und die 1588 angefügte Sakristei²³⁰ erreichbar sind. Das kurze Langhaus besaß nur an der nördlichen Seite Fenster, denn im Süden wurde die Wand eines angrenzenden romanischen Hausturms in den Bau eingefügt (Abb. 45). Im Westen schlossen sich die Spitalräume an den Sakralraum an. In dieser Gestalt soll die Oswaldkirche um das Jahr 1325 fertig gestellt worden sein. Die Bettelmönche verließen Regensburg bereits im Jahr 1367 wieder. Nach einer Auseinandersetzung mit dem Bischof siedelten sie nach Straubing um.²³¹

1553, elf Jahre nach der offiziellen Einführung der Reformation in Regensburg, wurde die Spitalkirche von den Protestanten als Gottesdienstraum übernommen. Zunächst diente sie lediglich als Predigtkirche. Bereits zehn Jahre nach der Adaptierung stürzte das Dach des Gotteshauses bei einem heftigen Sturm ein. Die Gottesdienste verteilten sich nun auf die Neupfarrkirche, die Spitalkirche St. Ignaz (auch Bruderhauskirche genannt) und die von nun an unter Protest der Dominikanermönche simultan genutzte Bettelordenskirche St. Blasius. Als 1586 das Langhaus der Neupfarrkirche eingewölbt wurde, kam es wiederum zu Platzproblemen, sodass man sich für eine Instandsetzung der Oswaldkirche entschied. In diesem Zusammenhang wurde die Sakristei angefügt. Von nun an wurde auch die Abendmahlsfeier in der Oswaldkirche abgehalten.²³² Die wachsende protestantische Gemeinde erforderte Anfang des 17. Jahrhunderts eine Erweiterung des Langhauses. Deshalb wurde ab 1604 die Oswaldkirche im Westen um drei Fensterachsen vergrößert (Abb. 45 und Abb. 46). Dazu waren die ehemaligen Spitalräume abgerissen worden. Die Nahtstelle zwischen Alt- und Neubau ist deutlich an dem Knick in der Nordwand zu erkennen. Bei der Erweiterung der Kirche wurden bauliche Unregelmäßigkeiten in Kauf genommen.

²³⁰ DOLLINGER, Robert: Das Evangelium in Regensburg. Eine evangelische Kirchengeschichte, Regensburg 1959, S. 263.

²³¹ RUHLAND: Geschichte und Ausstattung der St. Oswaldkirche, S. 8.

²³² RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, Magisterarbeit, Regensburg 1987, S. 13-17.

So ist die Langhauswestseite kürzer als die Ostseite. Auch die hinzugefügten Fensterachsen sind wegen der Ausdehnung des Hausturms im Süden nicht symmetrisch zueinander angeordnet. Der Anbau selbst ist stilistisch genau an die Bauteile aus dem 14. Jahrhundert angepasst und vermittelt so den „*Eindruck einer geschlossenen gotischen Anlage*“²³³. Das Hauptportal befindet sich von nun an im Westen in der Saallängsachse (Abb. 48). Darüber ist knapp unterhalb der Giebelzone ein Oculus angebracht. Um der Gemeinde genügend Platz zu verschaffen, wurde das Langhaus mit doppelgeschossigen Emporen versehen (Abb. 51). Das Kirchenschiff wird von einer freitragenden Flachdecke überspannt.

Im Jahr 1708 wurde das Langhaus der Kirche barockisiert. Die hier entstandenen Fresken und Stuckaturen an der Decke (Abb. 53-58) und den Emporenbrüstungen (Abb. 51) werden aus stilistischen Gründen Künstlern der Wessobrunner Schule aus dem Umkreis Johann Schmutzers (1642-1701) zugeschrieben.²³⁴ 1724-26 erfolgte die Umgestaltung des Chores (Abb. 52).²³⁵

Von der Beliebtheit der Oswaldkirche bei den Gesandten des Immerwährenden Reichstags zeugen die zahlreichen Oratorieneinbauten im Kirchenschiff und im Chorraum (Abb. 51 und Abb. 52). Diese sind zum größten Teil in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden. Den Zugang zu den Oratorien an der nördlichen Chorflankenwand bildet der 1750 angefügte Treppenaufgang, der den früheren Haupteingang im Nordosten überbaute. Im selben Jahr wurde auch die neue, von Franz Jacob Späth für St. Oswald erbaute Orgel (Abb. 88) eingeweiht. Um ihre Aufstellung zu ermöglichen, musste die obere Westempore vollständig abgebrochen und der untere Teil dieser Anlage verbreitert werden.²³⁶

Bei einer Restaurierung der Kirche im Jahr 1908 wurde der ehemals hölzerne Glockenturm (Abb. 47) durch einen nach Plänen von German Bestelmeyer (1874-1942) gefertigten kupferbeschlagenen Dachreiter (Abb. 50) ersetzt und die ebenfalls von Bestelmeyer entworfene Westvorhalle angefügt.

²³³ RUHLAND: Geschichte und Ausstattung der St. Oswaldkirche, S. 8.

²³⁴ RUHLAND: Geschichte und Ausstattung der St. Oswaldkirche, S. 8.

²³⁵ BORGMEYER/HUBEL/TILLMANN/WELLNHOFER: Stadt Regensburg, S. 628.

²³⁶ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 75 f.

Im zweiten Weltkrieg war St. Oswald durch die Sprengung des direkt gegenüber der Kirche befindlichen Eisernen Stegs stark beschädigt worden. Die von dem Regensburger Maler Balthasar Hueber 1724-1726 geschaffene Gewölbedekoration im Chorraum (Abb. 59-61) wurde anlässlich der notwendig gewordenen Restaurierung des teilweise einsturzgefährdeten Raums wieder freigelegt. Die Arbeiten an der Kirche dauerten von 1953-1955.²³⁷ Im Rahmen dieser Restauration erfolgte auch der aus heutiger Sicht missglückte Umbau der Orgel durch die Firma Paul Ott aus Göttingen.

In den Jahren 1985-1986 wurde der Außenbau von St. Oswald instandgesetzt. Von 1988-1991 wurde schließlich der Innenraum erneut restauriert. Ein Hauptanliegen war hier die Rekonstruktion und Restauration der wertvollen Orgel durch die Firma Klais in Bonn.²³⁸ Da die Oswaldkirche immer wieder unter statischen und feuchtigkeitsbedingten Problemen leidet, sind bis heute durchgehend restauratorische Maßnahmen notwendig.

VI.3.1.3. Ausstattung

In Anbetracht des schlicht erscheinenden Außenbaus überrascht die nicht nur für protestantische Verhältnisse prachtvolle Ausstattung der St. Oswaldkirche. Die wichtigsten Elemente sollen vorgestellt werden. Dadurch wird die spätere Einordnung der Orgel in den Kirchenraum erleichtert.

VI.3.1.3.1. Die Bilderzyklen

Obwohl die Bilderzyklen von St. Oswald in keinem direkten Zusammenhang zur Orgel stehen – diese ist über vierzig Jahre später entstanden – ist ihre Erwähnung wichtig, um einen Gesamteindruck vom Ausstattungsensemble zu erhalten. Zusammen mit der Orgel bilden sie die dominierenden Elemente der Innengestaltung. Die überwiegend in Malerei, Stuck und Freskotechnik ausgeführte Dekoration der Kirche umfasst ein zusammenhängendes Programm protestantischer Religionslehre. Hauptthema der Darstellungen ist die antithetische Gegenüberstellung von Altem

²³⁷ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 26-28.

²³⁸ GRIEB, H.: Die Inneninstandsetzung der St. Oswald-Kirche in Regensburg. Anmerkungen zum Restaurierungskonzept, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St.-Oswald-Kirche, Regensburg 1991, S. 17-20.

und Neuem Testament. Das Bildprogramm kann so als barocke Weiterentwicklung der mittelalterlichen *biblia pauperum* gesehen werden.

VI.3.1.3.1.1. Die Deckengestaltung des Langhauses

Die Anfang des 18. Jahrhunderts reich stuckierte Flachdecke (Abb. 53) zeigt an zentraler Stelle eine querovale Kartusche mit dem lateinischen Schriftzug „VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM“ (Das Wort des Herrn währet ewiglich). Der aus dem alttestamentarischen Buch Jesaja entlehnte Bibelvers (Jes 40,8a) ist von Akanthusranken umgeben und wird von zwei plastisch modellierten Putten (Abb. 53 und Abb. 54) gehalten. In ihm vereinen sich die einzelnen Bildinhalte des Dekorationssystems zu einem übergeordneten Ganzen.²³⁹ Die Besinnung auf das in Ewigkeit gültige Wort Gottes war herausragendes Motto der Reformation und bildet ein Herzstück protestantischer Theologie.

Die östlich und westlich der Mittelkartusche folgenden Hauptfresken zeigen zum einen Moses, wie er mit den Gesetzestafeln vom Berg Sinai hinabsteigt, und zum anderen Jesus bei der Bergpredigt (Abb. 53). Moses gilt als Überbringer der Gesetze des Alten Bundes, den er stellvertretend für das jüdische Volk mit Gott abgeschlossen hatte. Jesus hingegen stiftete nach christlichem Verständnis den Neuen Bund Gottes mit allen Gläubigen. Bekräftigt wird diese Bildaussage durch das Wort, welches aus seinem Mund hervorkommt: „*Ein neu Gebot gebe ich Euch*“ (Joh 13,34).²⁴⁰

Dem Mosesfresko schließt sich im Norden eine Darstellung der Sintflut an, die versinnbildlichen soll, wie der sündige Mensch nach dem Willen Gottes vernichtet wird. Im Süden erscheint die Taufe Jesu im Jordan (Abb. 85). Durch die Einsetzung dieses Sakraments vermag sich der Mensch in der Nachfolge Jesu von seiner Schuld reinzuwaschen.²⁴¹ Auf die Szene der Bergpredigt folgt nördlich eine Abbildung Davids, der seine Schafherde vor dem Angriff eines Löwen beschützt. Dem wird Jesus

²³⁹ RUHLAND, Armin: Barocke Bildprogramme in den protestantischen Kirchen Bayerns, in: Geschichte des protestantischen Kirchenbaues, Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag, Raschzok, Klaus und Sörries, Reiner (Hrsg.), Erlangen 1994, S. 279 f.

²⁴⁰ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 26-28.

²⁴¹ Vgl. Luthers Choral „Christ, unser Herr zum Jordan kam“. In der ersten Strophe heißt es „*da wollt er stiften uns ein Bad, zu waschen uns von Sünden, ersäufen auch den bittern Tod durch sein selbst Blut und Wunden, es galt ein neues Leben.*“ (nach Mt 3,13-17) Bach hat dieses Lied im „Dritten Theil der Clavierübung“ zweimal bearbeitet. Choral zitiert nach: Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen (EG), München 1994, Lied Nr. 202.

als „*Guter Hirte*“ gegenübergestellt. Die die Hauptfresken begleitenden Darstellungen werden jeweils durch eine Inschrift kommentiert. In den Ecken der Decke sind die aus Stuck gefertigten Evangelisten mit ihren Symbolen angebracht (Abb. 58). Zwischen den einzelnen Freskenfeldern winden sich ebenfalls aus Stuck gearbeitete Akanthusranken. In der Hohlkehle der Deckennordseite erscheint das „*Opferlamm*“. An entsprechender Stelle der Südseite „*Gottvater beim dritten Schöpfungstag*“. Ursprünglich soll hier eine Darstellung der „*Errettung der Jünger aus dem Sturm*“ gewesen sein, die verloren gegangen ist.²⁴² Die östlichste Kartusche, die in ihrer Form ein aufgeschlagenes Buch nachahmt, stellt einen fliegenden Engel dar (Abb. 56). Er hält die Heilige Schrift in seinen Händen. Auf den Seiten sind die Kürzel „VT.“ und „NT.“ (für *Vetus Testamentum* bzw. *Novum Testamentum*) zu lesen. Auf dem darunter befindlichen Spruchband steht „QUAM BENE CONVENIUNT“ (Wie gut passen sie zusammen) geschrieben. Hier wird die Einheit der Heiligen Schrift gepriesen und somit nochmals auf den Sinnzusammenhang der Dekoration verwiesen. Die Abbildung in dem letzten Feld der insgesamt zehn Bilder umfassenden Deckengestaltung ist heute nicht mehr erhalten. Der Inhalt des Rahmens ist hellblau gestrichen. Das Fresko fiel wohl dem Einbau zweier Belüftungsschächte zum Opfer. Es würde sich um das westliche Gegenstück zur eben beschriebenen Kartusche handeln. Sein Platz ist oberhalb der Orgelempore.²⁴³

VI.3.1.3.1.2. Die Emporen

Wie bereits erwähnt, ist der Bilderzyklus an den Emporenbrüstungen (Abb. 51) nicht mehr vollständig erhalten. Der Einbau der Orgel erforderte den Abriss der zweiten Westempore und eine Erweiterung des unteren Geschosses. Die Brüstung dieser um 1750 neu entstandenen Orgelempore schwingt zum Kirchenschiff hin leicht konvex aus (Abb. 89). Anhand der Säulenstellungen kann man annehmen, dass sie an ihrem Scheitelpunkt um ca. 1,70 m verbreitert wurde. Die Darstellungen sind hier nicht wie bei den anderen Emporenbrüstungen auf Kalkputz gemalt, sondern auf Holztafeln. Die die Felder umrahmenden Stuckornamente wurden durch Schnitzereien nachgeahmt.²⁴⁴ Heute ist ein Bestand von 29 Einzeldar-

²⁴² MORSBACH: *Evangelische Kirchen in Regensburg*, S. 28.

²⁴³ RUHLAND: *Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg*, S. 55-72.

²⁴⁴ RUHLAND: *Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg*, S. 75-76.

stellungen erhalten. Diese sind jeweils aus Bild und kommentierender Inschrift zusammengestellt. Die Felder sind von vegetabilem Stuck umgeben. Zwischen den Rahmen befinden sich ebenfalls stuckierte Früchte, Blumen und Engelsköpfe.

Die obere Nordempore stellt Szenen aus der Passion Christi dar. Diesen werden wiederum ihre alttestamentarischen Vorbilder typologisch gegenübergestellt. Der „*Kreuzigung*“ entspricht die rituelle „*Opferung eines Lammes*“. Die „*Grablegung Christi*“ steht ohne Pendant für sich alleine. Die „*Errettung Jonas*“ aus dem Bauch des Walfisches wird in Verbindung mit der „*Auferstehung Christi*“ gebracht. Der „*Himmelfahrt Jesu*“ wird die „*Himmelfahrt des Propheten Elias*“ im Feuerwagen zugeordnet.

An der zweiten Südempore sind Abbildungen der beiden protestantischen Sakramente „*Abendmahl*“ und „*Taufe*“ zu sehen. Das Abendmahl wird durch das erste Abendmahl, das von Jesus selbst gefeiert und somit eingesetzt wurde, versinnbildlicht. Die Darstellung der Taufe ist hingegen als zeitgenössischer Kasualgottesdienst ausgeführt. Das dritte Bild der Südempore ist im rechten Winkel zur Langhauswand angebracht. Es zeigt eine aufgeschlagene Bibel, also das Hauptthema der Kirchendekoration.

Die untere umlaufende Empore umfasst 19 Bilder. Die Leserichtung der Abbildungen verläuft von Südosten nach Nordwesten. Die Reihenfolge lautet: „*Erschaffung der Eva*“ – „*Der sündige Mensch*“ – „*Die Taufe, die von Sünden befreit*“ (Abb. 84) – „*Christus segnet die Kinder*“ – „*Festmahl*“ (wohl im Zusammenhang mit der Erzählung vom verlorenen Sohn) – „*Der verlorene Sohn als Schweinehirt*“ – „*Hagar und Ismael in der Wüste*“ – „*Der Verrat des Petrus*“ – „*Heimkehr des verlorenen Sohnes*“ – „*Empfang der Seligkeit als himmlischer Tugendlohn*“ – „*Fußsalbung Christi durch die Sünderin*“ – „*Hiob als Dulder*“ – „*Demut des David*“ (Abb. 80) – „*Paulus sehnt sich nach Christus*“ – „*Paulus spürt die Angriffe der Hölle*“ – „*König David beim Gebet*“ (Abb. 78) – „*Elias bittet um Regen*“ – „*Predigt über die Heilung des Gichtbrüchigen*“ – „*Lobgesang des greisen Simeon*“.

Die Bildinhalte sind auf zwei Grundgedanken aufgebaut, zum einen dem Verlauf eines gottgefälligen Lebens von der Taufe bis zum Tod und zum anderen der Gegenüberstellung menschlich verschuldeter Sünde und gottgegebener Gnade. Das

Programm diene also mit großer Wahrscheinlichkeit zur Belehrung der Gemeinde.²⁴⁵ Die inhaltlichen Zusammenhänge der emblematischen Darstellungen konnten von dem jeweiligen Prediger aufgenommen und erläutert werden. Die Künstler der Bilddekoration des Langhauses sind leider nicht namentlich bekannt. Da die Kosten für die Neugestaltung von der Bürgerschaft gedeckt wurden „*fehlen genauere Eintragungen in den Stadtrechnungsbüchern.*“²⁴⁶

An mehreren Stellen des Zyklus werden Szenen musikalischen Inhalts gezeigt. Dabei fällt auf, dass diese die Musik immer in einem eher negativen Kontext zeigen. In dem Mosesfresko an der Decke wird das israelitische Volk bei seinem Tanz um das goldene Kalb von einem Tamburin spielenden Mädchen und einem auf einem Zink blasenden Mann begleitet (Abb. 83). Ein Streichquartett fordert in der Darstellung an der südlichen Emporenbrüstung die verschwenderische Gesellschaft zum Tanz auf (Abb. 82). Selbst König David hat in beiden Bildern an der nördlichen Empore seine Harfe weggelegt, als würde sie ihn beim Gebet stören (Abb. 79 und Abb. 81). So zeigen nur die blasenden und paukenden Engel auf dem Orgelhäuse (Abb. 109, Abb. 110 und Abb. 113) die Musik in einem positiven Licht, da ihr Spiel ausschließlich dem Lob Gottes dient.

VI.3.1.3.2. Der Chorbereich

Nachdem das Langhaus so prachtvoll ausgestattet worden war, kam in der Gemeinde der Wunsch auf, den Chor ebenfalls zu verzieren. Da es Probleme mit der Finanzierung der Ausschmückung gab, konnten die Arbeiten am Chorraum erst 1724 begonnen werden. Die knappen Geldmittel ließen keinerlei Stuckdekorationen zu, sodass man sich für kostengünstigere Grisaillemalereien (Abb. 59-61) entschied. Der Auftrag hierzu wurde an Balthasar Hueber vergeben, einem der wenigen namentlich bekannten Künstler, die an der Dekoration der Kirche beteiligt waren.²⁴⁷ Er füllte das Chorgewölbe mit Akanthusranken, die stilistisch an den Stuck des Langhauses angeglichen waren. Die Maßwerkfenster versah Hueber mit Volutenkompositionen und hängendem, quastenartigen Blattwerk. Unter den profilierten Konsolen brachte er an Bandschleifen geknüpfte Frucht- und Laubgebilde an. Hueber nahm bei seiner Arbeit direkten Bezug auf die Stuckaturen

²⁴⁵ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 85-108.

²⁴⁶ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 144.

²⁴⁷ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 111-113.

des Kirchensaals. Dadurch wurde der schlichte Chor in die Gesamtkomposition der Ausstattung eingefügt.

Diese Bestrebung, einen einheitlich durchgestalteten Innenraum zu erhalten, spielte später beim Einbau der neuen Orgel eine große Rolle. Denn auch hier wurde das Instrument harmonisch in den Kirchenraum integriert. Die gleiche Vorgehensweise zeigte sich bereits bei der Langhauserweiterung, als man sich dazu entschied, diese in der Art der älteren Bauteile zu gestalten.

Besondere Bedeutung kommt dem Altar (Abb. 62) zu. Dieser war im Verlauf der Arbeiten am Chor ebenfalls neugestaltet worden. Die hier tätigen Künstler waren der schon erwähnte Maler Balthasar Hueber und der Bildhauer und Schreiner Johann Wolfgang Lincken. Das hölzerne Retabel befindet sich auf einem sockelartigen Unterbau hinter der steinernen Mensa. Von dem Vorgängeraltar wurden die um 1604 von Isaak Schwenter gefertigten Bilder und das Uhrwerk (Abb. 67) übernommen.²⁴⁸ Das Predellengemälde (Abb. 64) zeigt drei Szenen aus dem Alten Testament: Moses vor dem brennenden Dornbusch, die Erhöhung der ehernen Schlange und die Errettung Jonas aus dem Bauch des Walfisches.²⁴⁹ Letztere Begebenheit war bereits Gegenstand eines Emporenfreskos im Rahmen der Passionsgeschichte. Auf dem Altarblatt ist eine vielfigurige Kreuzigung Christi mit Johannes, der Gottesmutter Maria, Maria Magdalena und Zuschauern dargestellt (Abb. 63). Je zwei Säulen begleiten das Altarbild. Die außenstehenden haben einen gedrehten Säulenschaft. Die Kapitelle sind korinthisch, wobei die äußeren um 45° gedreht sind. Dadurch und durch die leichte Vorstellung der gedrehten Säulen wird eine geringe Raumtiefe erreicht, die den Blick des Betrachters auf das Altarblatt lenkt. Die Seiten des Altars zieren flügelartige vergoldete Schnitzereien aus mit Perlstäben geschmücktem Blattwerk. Oberhalb der Säulenkonstruktion schließt sich ein kräftiges Gebälk mit sprenggiebelartigem Aufsatz an, auf dem zwei Putten sitzen. Die Kinderengel sind nur mit einem goldenen Lententuch bekleidet. Der südliche (Abb. 66) hält das wie vom Wind bewegte Kleidungsstück mit seiner linken Hand fest, mit der rechten weist er auf den Altar. Dabei ist eine Handfläche zu sehen. Der nördliche Engel zeigt mit dem leicht ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand direkt zur Altarmitte hin (Abb. 65). Mit dem linken Arm scheint er

²⁴⁸ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 113.

²⁴⁹ Die neutestamentarischen Entsprechungen dieser Bibelstellen sind: Geburt Jesu, Kreuzigung und Auferstehung Christi.

sich auf dem Giebelstück abzustützen. Beide haben braunes, welliges Haar und goldene Flügel. Ihr kindliches Gesicht zeigt eine auffallend hohe Stirn. Zwischen den Sprenggiebelstücken befindet sich eine Kartusche mit der Inschrift „AMORI SACRAVIT AMOR“. Darüber ist das von prachtvollen Schnitzereien umgebene Uhrwerk angebracht. Sein römisches Ziffernblatt ist von einem mit Blumenmalereien geschmücktem Band umfassen. Nach oben hin wird der Altaraufsatz durch einen Wolkenkranz abgeschlossen, aus dem fünf goldene Strahlen hinausleuchten (Abb. 67). Davor schweben drei geflügelte Engelsköpfe (Abb. 68).

Altar und Orgel stehen schon durch ihre gegenüberliegende Aufstellung im Osten bzw. Westen in direktem Verhältnis zueinander. Die Westorgel bildet so ein optisches Gegenstück zum Altar im Osten, wodurch sie innerhalb der Kirchengestaltung an Bedeutung gewinnt. Auf die genauen Wechselwirkungen zwischen Altar und Orgel wird an späterer Stelle eingegangen.

VI.3.1.3.3. Weitere Ausstattungsstücke

Erwähnung sollen noch drei weitere Ausstattungsstücke finden, die im Zusammenhang mit der Orgel gesehen werden müssen. Sowohl die Kanzel als auch der Engel am Chorbogen und das Schnitzwerk auf der Westemporenbrüstung zeigen ikonographische Parallelen zum Schmuck des Orgelgehäuses.

VI.3.1.3.3.1. Die Kanzel

Die Kanzel (Abb. 69) stammt, wie auch der größte Teil des Chorgestühls aus der Zeit der Langhauserweiterung. Die Kartusche mit der Jahreszahl 1709 nimmt Bezug auf die damaligen Umgestaltungsmaßnahmen.²⁵⁰ Die Kanzel ist am südlichen Übergang von Chor und Kirchenschiff angebracht. Der Zutritt erfolgt über den schmalen Gang südlich des Chores. Der achteckige Kanzelkorb erhebt sich über einer auf einen Sockel gestellten monolithen Marmorsäule mit Entasis und Halsring. Wie die Orgel ist sie aus akustischen Gründen erhöht. Über dem Korb ist ein ebenfalls achteckiger, kassettierter Schalldeckel angebracht, der durch Schnitzwerk geschmückt ist. Über dem Standort des Predigers schwebt eine silberne Heilig-Geist-Taube vor einem Strahlenkranz (Abb. 70). Diese Darstellung der dritten

²⁵⁰ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 30.

göttlichen Person findet sich in abgewandelter Weise im Zierrat der Orgel (Abb. 115 und Abb. 116) wieder.

Zwei weitere Heilig-Geist-Darstellungen sind in der Oswaldkirche zu finden. Die eine an der Decke in dem Fresko der Taufe Jesu (Abb. 85) und die andere in dem Taufbild an der südlichen Emporenbrüstung (Abb. 84). Hier erscheint die Taube zusammen mit den beiden anderen göttlichen Personen: Gott-Vater und Gott-Sohn.

VI.3.1.3.3.2. Der Engel am Chorbogen

Gegenüber der Kanzel befindet sich auf dem nördlichen Kämpfergesims des Triumphbogens eine lebensgroße hölzerne²⁵¹ Engelsfigur (Abb. 71). Sie ist in Dreiviertelansicht gearbeitet. Von hinten betrachtet sieht man den hohlen Körper und die Befestigung am Chorbogen.

Der Gottesbote scheint sich gerade erst dort niedergelassen zu haben. Sein Kopf ist der Gemeinde zugewandt. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand deutet er auf das Buch, das er aufgeschlagen mit der linken auf seinem Oberschenkel abstützt. Sein linkes Bein ist angewinkelt, das rechte hängt vom Gesims herunter. An den Füßen trägt er goldene Sandalen. Das ebenfalls goldene Gewand des Engels scheint von einem starken Wind bewegt zu sein, der vom Chorraum zum Langhaus hin weht. Es lässt seine linke Brust und das rechte Bein vom Knie ab frei. Zusammengehalten wird das Kleid von einem Riemen, der über seine Schulter gelegt ist. Der rechte Ärmel ist zum Ellenbogen hinaufgerutscht. Die Gesichtszüge des fliegenden Boten sind ebenmäßig und schön, er schlägt seine Augen nieder. Sein Haar ist kurz gewellt, die langen Flügel sind vergoldet.

In dem Buch ist ein Vers aus dem Alten Testament zu lesen. Dort steht geschrieben: *„Jesaia Cap IIX V.20 Nach dem Gesetz und Zeugnis werden sie das nicht sagen, so werden sie die Morgenröthe nicht haben.“* Diese Worte können zweierlei Bedeutung haben. Im biblischen Sinn wird die Gemeinde davor gewarnt falschen Propheten Glauben zu schenken und ihre Dienste in Anspruch zu nehmen. In der reformatorischen Auslegung kann der Vers auch als Mahnung an den Prediger gesehen werden das Wort Gottes immer unverfälscht an die Gläubigen zu verkünden.

²⁵¹ Die Figur ist aus Holz gefertigt, nicht aus Stuck, wie Morsbach in seinem Kunstführer „Evangelische Kirchen in Regensburg“, S. 30, schreibt.

Leider konnten bis jetzt weder Schaffenszeit noch Künstler ausgemacht werden. Ruhland spricht sich für eine Datierung zwischen 1708 und 1724 aus.²⁵²

Die Engelsfigur wurde an dieser Stelle ausführlich betrachtet, da sich auf dem Orgelprospekt ebenfalls zwei lebensgroße Engel (Abb. 109 und Abb. 110) befinden. Diese ähneln in ihrer Ausführung der Figur am Chorbogen. Ein genauer Vergleich folgt bei der Beschreibung des Orgelgehäuses.

VI.3.1.3.3. Das Schnitzwerk auf der Westemporenbrüstung

An den seitlichen Begrenzungen der Westempore sind großformatige Rocailleschnitzereien angebracht (Abb. 76 und Abb. 77). Beide bestehen aus drei mächtigen C-Schwüngen und sind annähernd spiegelsymmetrisch ausgeführt (Abb. 88).

Die der Kirchenwand zugerichtete Seite wird je durch einen basislosen rechteckigen Holzpfeiler begrenzt. Auf den profilierten Kapitellen sitzen geschnitzte Putten (Abb. 72-Abb. 75). Beide sind bis auf ein bewegt flatterndes, goldenes Lendentuch nackt. Sie haben kleine goldene Flügel und gescheiteltes braunes Haar. In ihren Händen halten sie jeweils ein beschriebenes Notenblatt und eine Papierrolle. Damit deuten sie auf die Orgel. Die Rolle des südlichen Engels ist nicht wie die seines nördlichen Gegenstücks aus Holz geschnitzt, sondern besteht aus angemalter Leinwand. Es wäre also möglich, dass eine von beiden nachträglich ergänzt wurde. Der nördlichere Putto (Abb. 74 und Abb. 75) sitzt mit dem Körper frontal zum Langhaus hingewandt. Der Leib des anderen ist mehr nach Norden ausgerichtet (Abb. 72 und Abb. 73). Dadurch bieten sich dem Betrachter im Kirchenschiff eine seitliche und eine frontale Ansicht der Kinderengel. Ihre goldenen Flügel sind an der der Orgel zugewendeten Seite angewinkelt und an der wegführenden ausgestreckt. Die gleiche Flügelhaltung nehmen die großen Engel auf dem Orgelgehäuse auf.

Die Rocaille fällt von den Pfeilerkapitellen zur Emporenbrüstung hin ab (Abb. 76). Als grobes Kompositionsschema ist ein rechtwinkliges Dreieck zu erkennen. Den Abschluss bildet ein zur Spielnische der Orgel hin offener C-Schwung. Den Übergang zur Brüstung und zum Pfeiler rahmt eine vergoldete Zierleiste. Die Ornamentalschnitzereien sind stark durchbrochen. Teilweise erinnern sie an Engelsflügel (Abb. 77). Von den C-Schwüngen ist je einer zum Pfeiler, zur Empore und zur Spielnische hin offen. Sie sind mit Gold überzogen und an den Ecken leicht gerollt.

²⁵² RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 108 f.

In die sonst weiß gehaltenen Schnitzereien ist auf jeder Seite ein goldenes Blumenfeston mit je vier Blüten und Blattwerk eingefügt. Die Rückseite der Schnitzereien ist nicht weiter bearbeitet und einfach in Weiß gehalten. An einigen Stellen ist sie durch aufgeschraubte bzw. verleimte Bretter verstärkt.

Diese Emporenaufsätze lenken den Blick des Betrachters auf den Orgelprospekt (Abb. 88). Gleichzeitig verdecken sie den künstlerisch nicht gestalteten Raum rechts und links des Instruments. Sie sind so bemessen, dass sie sich vom Langhaus aus gesehen mit dem Prospekt kaum überschneiden. Die Schnitzereien dienen dazu einen möglichst harmonischen Übergang zwischen Emporenbrüstung und Orgel zu schaffen. Die Orgel ist auf die Langhausachse hin ausgerichtet. Da die nördliche Empore tiefer ist als ihr Gegenüber, steht die Orgel nicht symmetrisch zur Achse der Westempore. Die Emporenschnitzereien haben so die Aufgabe diesen optischen Mangel auszugleichen und zu kaschieren.

Dieser Überblick über die St. Oswaldkirche und ihre Innenausstattung soll einen Eindruck von dem Kirchenraum vermitteln, der bei der Beschreibung des Orgelgehäuses die Einordnung in das Ausstattungsganze erleichtert.

VI.3.2. Entstehungsgeschichte der Orgel

Bevor es im Jahr 1750 zum Neubau der Orgel in der protestantischen St. Oswaldkirche kam, vergingen mehrere Jahrhunderte, in denen sich die ehemalige Stiftskirche mit den abgelegten Instrumenten aus der Neupfarrkirche bzw. Dreieinigkeitskirche zufriedengeben musste. Die Geschichte der Vorgängerinstrumente und der Weg zum prachtvollen Neubau Späths werden im folgenden Kapitel behandelt.

VI.3.2.1. Vorgängerinstrumente

Im Jahr 1591 wurde die alte Orgel aus der Neupfarrkirche nach St. Oswald überführt. Diese war 1574 von Hans Dech, einem Orgelbauer aus Schneeberg bei Chemnitz, erbaut worden. Bei dem Instrument handelte es sich um ein Positiv ohne Pedal. Die Orgel hatte acht klingende Register und eine „Nachtigall“ als Nebenregister.

Die Windversorgung erfolgte über vier Blasebälge, die von Hand gezogen werden mussten. Die Kosten bei der Anschaffung betragen 290 Gulden.²⁵³

Der Einbau in die St. Oswaldkirche wurde von dem Orgelbauer Kaspar Sturm, ebenfalls aus Schneeberg stammend, übernommen. Sturm, der an der Neupfarrkirche zeitweilig als Organist tätig war, erhielt noch im gleichen Jahr den Auftrag für einen Orgelneubau in der 1542 von den Protestanten übernommenen ehemaligen Wallfahrtskirche zur „Schönen Maria“.²⁵⁴ Zu dieser Zeit war der wohl bekannteste und bedeutendste evangelische Komponist Regensburgs, Andreas Raselius (um 1563-1602), Kantor der protestantischen Gemeinde.²⁵⁵ Das Orgelwerk Dechs in St. Oswald wurde 1604 im Rahmen der Kirchenerweiterung von dem Regensburger Bartholomäus Spatz (vor 1604-1634) mit einem Pedal versehen. Anstelle der Nachtigall baute er ein Regal ein. Die Bauamtschronik aus diesem Jahr berichtet davon mit folgenden Worten: *„Desgleichen die Orgel durch den Spatzen Orgelmacher, von neuen mit einem Petal und Regal, deren es keines zuvor gehabt zugericht.“*²⁵⁶

Die Disposition²⁵⁷ lautete:

Coppel	8'
Principal	4'
Spitzflöte	4'
Octav	2'
Quint	1 1/3'
Superoktav	1'
Terz	
Mixtur	
Regal	8'

²⁵³ STERL, Raimund Walter: Die ersten Orgeln in der Regensburger Neupfarrkirche, in: Die Oberpfalz, Heimatzeitschrift für den ehemaligen Bayerischen Nordgau, 54. Jg., S. 161-164, Kallmünz 1966, S. 161-163.

²⁵⁴ Sturm hat zahlreiche Orgelwerke auf süddeutschem und österreichischem Gebiet gebaut. 1583 unterschrieb er einen Vertrag zur Errichtung einer neuen Orgel in der Alten Kapelle zu Regensburg. Als Protestant war er zeitweilig Mitglied der Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Siehe hierzu: STERL, Raimund Walter: Leben und Werk Kaspar Sturms. Ein Beitrag zur Orgelbaugeschichte Süddeutschlands im ausgehenden 16. Jahrhundert, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 107, Kallmünz 1967, S. 65-83.

²⁵⁵ MORCHE, Gunther: Artikel Raselius, Rasel, Andreas, in: MGG online, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27385> (eingesehen am 25. August 2023).

²⁵⁶ STAR: Bauamtschronik von 1604, Archivnr. IA E1 Bd. 9, folio 43.

²⁵⁷ JACOBI: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, S. 23.

Fünfzig Jahre später wurde das Orgelwerk der Dreieinigkeitskirche in die Oswaldkirche transferiert. Eine großzügige Spende der Bürgerstochter Maria Jacobe Aichinger hatte den Neubau in der Dreieinigkeitskirche 1654 ermöglicht.²⁵⁸

1672 schrieb der damalige Organist an St. Oswald, Jacob Harrer (1644-1717), einen Bittbrief an den Rat der Stadt Regensburg. In diesem ging er auf die Mängel des Instruments ein. Dabei kritisierte er neben dem unzureichenden Zustand des Pfeifenwerks auch die Aufstellung der Orgel im Kirchenraum. In dem Brief heißt es:

„[Das] Werkh stehet ihme selbsten sehr unbequem, in deme der Organist von rechts wegen sollte die Herrn Geistlichen zum Altar, Auf- und Abtretung der Kanzel sehen können, und kann solches Werkh ihren Thon nicht voll von sich vernehmen lassen, wegen obgedachter Stell, dieweil er ihren natürlichen Orth auf der Phor gegen dem Chorgewölbe nicht hat.“²⁵⁹

Aus Harrers Beschreibung kann auf einen Standpunkt der Orgel an einer der Langhausseiten geschlossen werden. Von dort aus bleibt der Blick zur Kanzel durch den eingerückten Chor versperrt. Die in seinem Schreiben abgedruckte Disposition dürfte sich auf das Instrument aus der Dreieinigkeitskirche beziehen.²⁶⁰

Prinzipal
Oktave
Quinte
Superoktave
Spitzflöte
Regal
Terz
Mixtur

1707 kam es nun zu einem ersten Neubau in der St. Oswaldkirche. Gumpelzhaimer berichtet davon kurz in seinem Werk „Regensburgs' Geschichte“: „Die Oswaldkirche wurde verschönert, die Decke mit Stukkaturarbeit verzieret, der Chor erweitert

²⁵⁸ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 41.

²⁵⁹ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Jacob Harrer: Brief an den Rat der Stadt Regensburg, Defecten oder Mängel der Orgel zu Sanct Oswaldt, März 1672.

²⁶⁰ RUHWANDL und STERL gehen in ihren Arbeiten davon aus, dass es sich hier um die Disposition der Deck-Orgel aus der Neupfarrkirche handelt. Dabei lassen sie aber die Transferierung der Orgel aus der Dreieinigkeitskirche außer Acht (Tatsächlich ist die Disposition der der Deck-Orgel erstaunlich ähnlich, es fehlt lediglich die Coppel 8' (ein gedacktes Register), stattdessen hat die Orgel aus der Dreieinigkeitskirche einen Prinzipal 8'. Orgelbauer und Erbauungsdatum dieses Instruments sind leider nicht bekannt.

und eine neue Orgel hereingemacht.“²⁶¹ Dieser Neubau wurde durch ein Legat von Susanna Magdalena Gumpelzhaimer ermöglicht. Orgelbauer war der bereits erwähnte, auch als Organist tätige, Jacob Harrer. Im Hauptrechnungsbuch der Stadt Regensburg von 1708 ist dazu vermerkt:

„Den 31. December, ist auff eines wohledlen Rathes gnädigliche Verwilligung, von weyl. Frauen Susanna Magdalene Gumpelzhaimerin seel. Legat, wegen der neu gefertigten Orgel in der St. Oswaldkirche bezahlet und dem Orgelmacher und Organisten zur heil. Dreyfaltigkeit, Jacob Harrern [...] das bedungener Aufgab Geld entrichtet worden, nemblich 500 fl. Dann dessen Gesellen Trinkgeld 2 fl. Mehr dem Schreiner und Tagelöhner, welcher das Werck in die Kirchen gebracht und musts setzen helfen 13 fl, 30 x und dem Mahler, Christian Auckendobler und seines Gehülffen, Johann Adam Rogl, dieses Werckh zu fassen und zu vergulden 81 fl. Bringt zusammen 596 fl, 30 x.“²⁶²

Wenig später wurde der Maler Heinrich Kleinschmid damit beauftragt ein Bild zur Überdeckung der hölzernen Pfeifen²⁶³ zu verfertigen. In den Stadtrechnungsbüchern ist der Vorgang folgendermaßen festgehalten:

„Den 18then July sind Jacob Heinrich Kleinschmid, Mahlern, wegen Verfertigung eines Bildes, zu Bedeckung der hölzernen Pfeiffen an der Orgel zu St. Oswald, worauff die Anordnung der Kirchen Music des König David [...] zahlt 7 fl.“²⁶⁴

Der Neubau fällt in die Zeit der ersten barocken Ausgestaltung der Oswaldkirche. Vielleicht sollte das Gemälde das Instrument optisch an die Raumverhältnisse anpassen. Geht man allerdings davon aus, dass es sich bei dem Entwurf im Historischen Museum Regensburg (Abb. 28) um die Orgel in der St. Oswaldkirche handelt,²⁶⁵ könnte damit eine Überdeckung des Mittelfelds des Brüstungspositivs gemeint sein. Die merkwürdigen Proportionen des Entwurfs könnten auf Blindpfeifen, eventuell Holzimitationen zurückzuführen sein, die später nicht mehr erwünscht waren. Auch die Erweiterung der Orgelempore beim Neubau durch Späth ließe sich so erklären, da mit dem Abriss des alten Werks auch das Rückpositiv

²⁶¹ GUMPELZHAIMER, Christian Gottlieb: Regensburgs' Geschichte. Sagen und Merkwürdigkeiten von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Bd. III, Regensburg 1838, S. 1516.

²⁶² STAR: Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1708, Cam.Nr. 156, folio 141.

²⁶³ Holzpfeifen befinden sich nur äußerst selten in Orgelprospekten. Im Orgelbau ist es allgemein üblich, dass immer der größte Prinzipal eines Werks im Prospekt zu stehen kommt. Wenn dies aus Platzgründen nicht möglich ist, wird auf den nächstkleineren zurückgegriffen. Falls es sich aus bestimmten Gründen nicht verhindern lässt, können Holzpfeifen in die Prospektgestaltung aufgenommen werden.

²⁶⁴ STAR: Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1709, Cam.Nr. 157, folio 140.

²⁶⁵ Vgl. Kapitel V.2.

weichen musste. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Wahl des Sujets der bestellten Darstellung. König David gehört zu den klassischen Motiven an Orgelprospekten.²⁶⁶ In der Oswaldkirche befinden sich bereits zwei Abbildungen des alttestamentarischen Herrschers an der unteren nördlichen Emporenbrüstung (Abb. 78-81).

Ein Antrag zur Verbesserung dieser Orgel wurde bereits im Jahr 1744 gestellt. Diesmal stammte er von dem an St. Oswald tätigen Organisten Georg Hiller. Dieser wurde zur Geduld aufgefordert, da die „*kriegerischen Zeitläufe*“ ein derartiges Projekt nicht gestatten würden.²⁶⁷

VI.3.2.2. Die Späth-Orgel

Dennoch wurden die Pläne für einen Neubau in der St. Oswaldkirche nicht ad acta gelegt. Im Dezember 1748 schrieb der Kantor der Kirche Johann Emanuel Minderlein an den Rat der Stadt Regensburg. Dabei erinnerte er auch an das Gesuch des Organisten Georg Hiller. Die Konsequenzen aus dem maroden Zustand der Orgel beschrieb er mit nachstehenden Worten:

„Daß wegen dessen [des Orgelwerks] Schwäche kein Lied, das nur etwas lang in Versen daraus gepredigt werden, wo nicht der stark anwachsenden Gemeinde sofort wohl 2 Thon herabfällt und ich und der Organist ohne unser Verschulden prostituiert, und es besser wäre, der Organist hörte zur selben Zeit auf zu spielen, indeme weder er noch ich mit den wenigen Alumnis vermögend die starke Gemeinde im Thon zu erhalten. Woher es dann kommt, dass in und außer der Kirche eine erstaunliche Disharmonie vermerkt wird.“²⁶⁸

Außerdem ging er auf die technischen Mängel des Werks ein und bat darum, Spenden für die Orgel bei der Bürgerschaft eintreiben zu dürfen. Minderlein hatte mit seinem Brief Erfolg und erhielt noch im selben Monat die Erlaubnis Gelder zu sam-

²⁶⁶ In Regensburg schmücken Darstellungen König Davids zum Beispiel die Gehäuse der Orgeln von St. Andreas und der Alten Kapelle (Abb. 37 und Abb. 42).

²⁶⁷ Das Schreiben ist indirekt überliefert. Kantor Minderlein nimmt in einem Brief vom 4. Dezember 1748 darauf Bezug (L KAR Archivnr. 255: Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Kantor Johann Emanuel Minderlein: Brief an den Rat der Stadt Regensburg, Regensburg, 4. Dezember 1748).

²⁶⁸ L KAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Kantor Johann Emanuel Minderlein: Brief an den Rat der Stadt Regensburg, Regensburg, 4. Dezember 1748.

meln. Außerdem wurde er dazu aufgefordert im Beisein des Hauptkantors Christoph Stolzenberg und der Kirchenprobste einen Kostenvoranschlag von dem Regensburger Klavier- und Orgelbauer Franz Jacob Späth erstellen zu lassen.²⁶⁹

Für die weitere Baugeschichte der Orgel in St. Oswald ist die Ratsproklamation vom 6. Juni 1749 (Anlage II.1.) besonders aufschlussreich. Da sie nicht nur historisch interessante Fakten enthält, sondern auch die Bedeutung der Orgel zu dieser Zeit widerspiegelt, wird sie hier vollständig zitiert:

*„Proclama
den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald
betre.*

Geliebte im Herrn!

Es ist mir fast durchgehende allhier bekannte Sache, welcher gestalt bey hoch oberherrlich vorgenommener genauer Besichtigung das in hiesiger S'. Oswaldkirche befindliche, sehr schwache und verdorbene Orgelwerk so befunden worden, dass füglich selbiges wegen seiner Schwäche und anderer Gebrechen nicht imstande, die ganze Gemeinde in einer Harmonie zu erhalten; da der hiesige bürgerliche Orgelmacher Spath Gott und der hohen Obrigkeit zu Ehren, wie auch aus christlicher Liebe gegen seine lieben Mitchristen und Bürger ohne den geringsten Gewinn zu suchen in Zeit von einem Jahr (so Gott Gesundheit gibt) ein ganz neues Werck von 16 meistens zinnernen Registern zu verfertigen sich anheischig gemacht, mithin durch dessen Thon die ganze Kirche ausgefüllt und die Lieder reiner als leyder bißhero zu manchen Christen Ärgernis geschehen, konnten abgesungen werden, über diese auch ernannter Orgelmacher Spath solches herrliche Werck zu einem sehr brüderlichen Preis und unter den Kosten als Orgelmacher, Schreiner, Bildhauer, Schlosser und aller anderen Arbeit zusammen gerechnet von 1200 fl machen will. Also haben ein hochedler, gestrenger, fürsichtig und hochweiser Herr Cämmerer und Rath auf untertänigstes Ansuchen die hohe Erlaubnis ertheilt, bey hiesig evangel. Gemeinde nach derselben berühmten Gutherzigkeit durch eine privat Sammlung das benötigte Quantum zusammen zu bringen. Werden demnach alle und jede hohe und wertgeschätzte Glieder hiesiger evangelischer Gemeinde hiermit geziemend ersucht sich durch Anschaffung eines so nötigen als nützlichen Werks ein ewig Denkmal zu stiften, ihre milde Hand aufzutun und nach eigenen Gefallen das nächstens herumgehende Büchlein mit Bezeichnung dero werthsten Namens der Devise und gutherzigen Beytrag zu beehren, damit seiner Zeit daraus jedermann behörige Rede und Antwort gegeben werden, und auch der liebe Potentat ersehen

²⁶⁹LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Extractus Rathsprotokolli vom 5., 17. und 30. Dec. 1748.

möge wie gutthätig unsere werthsten evangelische Gemeinde gegen ihre Kirchen gewesen, und wie embsig sie dem hocherleuchteten König David der zur Verherrlichung des Gottesdienstes allerley Musical-Instrumenta erfunden, die unseren Orgeln aber allen Vorzug völlig lassen müssen, nachzuarten getrachtet, weil die Gemüther dadurch nicht wenig zur Andacht bewegt, und darinnen erhalten, der Herr unser Gott auch nicht nur durch betten, sondern auch durch singen und klingen gelobet und geehret werden kann. Ja solch Werck ein Vorbild und Vorschmack des himmlischen Chors der Auserwählten laut der Offenbarung Joh. 5.v.8.9.²⁷⁰ nicht unfüglich mag genannt werden. Daher dann gewiß zu hoffen, der Gott aller Gütigkeit werde die zu erzeigende Wohltat in Zeit und Ewigkeit vielfältig einem jeden gutthätigen Herzen wieder ersetzen.

*producirt in Senatu d. 6. Juny 1749*²⁷¹

Der Spendenaufruf gibt unter anderem Auskunft über die Baukosten der St. Oswald-Orgel. Der Neubau soll 1200 fl ausmachen. Außerdem zeigt sich, dass das Werk durch Spenden der Gemeindemitglieder finanziert werden sollte. Die Genehmigung dazu musste vom Rat der Stadt Regensburg bzw. vom Kämmerer eingeholt werden. Die Proklamation macht auch den hohen Stellenwert, den man dem Instrument zuschrieb, deutlich.

Da der Orgelbauer Franz Jacob Späth einen Pauschalpreis angeboten hatte, der die Arbeiten anderer Handwerker und Künstler beinhaltete, sind diese nicht bekannt. Lediglich der Schlosser und der Vergolder sind namentlich überliefert. Ersterer, da er einen Beschlag an der Spielschranktür mit „*David Nordman, In Regensburg 1750*“ signiert und datiert hat (Abb. 130), letzterer, da er in einem Ratsprotokoll vom 21. April 1750 zur Geduld ermahnt wurde. Sein Name lautet Johann Paul Brückner.²⁷² Auch in den Rechnungsbüchern der Stadt Regensburg sind keine Eintragungen über den Orgelneubau zu finden. Wie schon bei der Ausstattungserneuerung sind auch hier alle Kosten von den Gemeindemitgliedern getragen worden.

²⁷⁰ Besagte Bibelstelle lautet: „*Und als es das Buch nahm, da fielen die vier Gestalten und die vierundzwanzig Ältesten nieder vor dem Lamm, und ein jeglicher hatte eine Harfe und goldene Schalen voll Räucherwerk, das sind die Gebete der Heiligen, und sie sangen ein neues Lied.*“ (Offb 5,8-9)

²⁷¹ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre., producirt in senatu d. 6. Juny 1749.

²⁷² LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Extraktus Rathsprotokolli vom 21. April 1750.

Späth selbst hat seine Orgel signiert und datiert. In der Positivwindlade wurde bei der Restaurierung durch die Firma Klais²⁷³ ein Zettel mit folgender Inschrift gefunden (Anlage II.8.):

*„Frantz Jacob Spath iunior
bürgerlicher Orgell und Instrumentenmacher
fecit Regensburg 1750
Durch Jesu Gnadentrieb soll meine Orgel klingen,
gib Jesu deinen Geist, so wird es wohl gelingen.“*

Der hier erflachte Geist ist an dem Orgelgehäuse in Form der Heilig-Geist-Taube eindrucksvoll sichtbar gemacht worden. Späth gelingt es in dem schlichten Vers das Innere mit dem Äußeren des Gehäuses, den technischen mit dem künstlerischen Aspekt des Instruments und die musikalischen mit den theologischen Komponenten der Orgel zu vereinen.

Die rekonstruierte Disposition ist in Kapitel VI.3.3.1. Technische Beschreibung abgedruckt.

Die Einweihung des Instruments erfolgte am dritten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1750. Christoph Stolzenberg hatte dazu eigens eine Kantate komponiert, welcher der Text des 150. Psalms zugrunde lag (Anlage II.3.).²⁷⁴

Amtierender Superintendent war zu der Zeit Johann Joachim Metzger (Abb. 43). Neben den Kantoren von St. Oswald, Johann Emanuel Minderlein²⁷⁵ und Ehrenreich Karl Stolzenberg,²⁷⁶ dem Sohn des Hauptkantors, war als Organist dieser Kirche Johann Heinrich Hiller²⁷⁷ angestellt.

²⁷³ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Fotodokumentation, Bonn 1993, S. 21.

²⁷⁴ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Textblatt, Musikalische Werke, welche an dem dritten H. Weihnachts-Feyertage, da nemlich die bey St. Oswald neu-erbaute schöne Orgel das erste Mal gespielet wird, sollen aufgeführt werden. Regensburg, gedruckt von den Gebrüder Zunkel, 1750.

²⁷⁵ STAR: Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1750, Cam.Nr. 189.

²⁷⁶ KLEINSTÄUBER: Ausführliche Geschichte der Studien-Anstalten in Regensburg 1538-1880, S. 217.

²⁷⁷ STAR: Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1750, Cam.Nr. 189.

VI.3.2.3. Umbauten und Restaurierungen

Die Oswaldorgel erfuhr im Lauf der Jahrhunderte mehrmalige Reparaturen und Umbauten. Bekannt sind die Arbeiten im 19. Jahrhundert an dem Musikinstrument durch Augustin Bittner (1817-1879) aus Nürnberg. Der Kostenvoranschlag vom 7. August 1844 und der Vertragsabschluss vom 22. Oktober 1848 sind erhalten.

Laut Kostenvoranschlag lautete die Disposition 1844²⁷⁸ folgendermaßen:

<i>1. Manual</i>		<i>2. Manual</i>		<i>Pedal</i>	
Principal	8'	Bordun	8'	Violonbaß	16'
Gamba	8'	Salicet	4'	Pileata	16'
Fugara	8'	Diapente	3'	Octavbaß	8'
Quintatön	8'	Flageolet	1'	Bassetto	4'
Pileata maior	8'				
Flauto	8'				
Diapason	4'				
Mixtur 4fach	2'				
Sesquialtera	1 1/2'				
Cornett	1'				

Bittner zählt in dem Kostenvoranschlag die Mängel auf und macht Vorschläge, wie die Orgel klanglich dem „*veränderten Zeitgeschmack angepasst*“ werden könne. Um dem Werk die „*Schärfe*“ zu nehmen und um dem „*Ton mehr Abrundung*“²⁷⁹ zu geben, soll die Disposition wie folgt verändert werden. Im Hauptwerk soll der Sesquialter 1 1/2'²⁸⁰ zur Quinte 2 2/3' werden und das Cornett 1' zur Oktave 2'. Im Oberwerk möchte Bittner aus dem Salicet 4' ein Salicet 8' machen. Außerdem möchte er die Diapente 3' zur Fluta dulce 4' und das Flageolet 1' zu einem 2' umbauen. Ein weiterer Punkt in Bittners Kostenvoranschlag ist die Umstimmung des im Cornetton stehenden Instruments um einen Ganzton nach unten und die Neueinrichtung der Koppel.²⁸¹ Am 22. Oktober 1848 wurde der Nürnberger Orgelbaumeister vertraglich mit den Reparatur- und Umbaumaßnahmen betraut.²⁸²

²⁷⁸ ARK: Augustin Bittner, Orgelbau: Kostenvoranschlag zur Reparatur der Orgel in St. Oswald vom 7. August 1844.

²⁷⁹ RUHWANDL: Geschichte der Orgeln in der St. Oswaldkirche, S. 22.

²⁸⁰ Damit dürfte die Terz 1 3/5' gemeint sein.

²⁸¹ ARK: Augustin Bittner, Orgelbau: Kostenvoranschlag zur Reparatur der Orgel in St. Oswald vom 7. August 1844.

²⁸² ARK: Vertrag zur Reparatur der Orgel in der St. Oswald-Kirche zwischen Orgelbaumeister Augustin Bittner und der Protestantischen Kirchenverwaltung vom 22. Oktober 1848.

Die Disposition²⁸³ des Instruments lautete nun:

<i>1. Manual</i>		<i>2. Manual</i>		<i>Pedal</i>	
Principal	8'	Bordun	8'	Violonbaß	16'
Gamba	8'	Salicet	8'	Pileata	16'
Fugara	8'	Fluta douce	4'	Octavbaß	8'
Quintatön	8'	Flageolet	2'	Basetto	4'
Pileata maior	8'				
Flauto	8'				
Diapason	4'				
Mixtur 4fach	2'				
Sequialtera	2 2/3'				
Cornett	2'				

Vom Anfang des 20. Jahrhunderts existieren Aufzeichnungen der Orgelbaufirma Strebel aus Nürnberg. Strebel wird im Rahmen der Renovierungsarbeiten an der Kirche von der protestantischen Kirchenverwaltung gebeten ein Gutachten über die Orgel zu erstellen. Da dieses Zeugnis inhaltlich und zeitgeschichtlich äußerst aufschlussreich ist, wird es hier vollständig abgedruckt:

„In Erledigung des dem ergebenst Unterzeichneten erteilten Auftrages vom 14. ds. M. nahm derselbe am 18. ds. eine Untersuchung der Orgel in der St. Oswaldkirche vor, um, wie gewünscht wurde, sich über das Werk an sich, wie darüber zu äußern, welche Arbeiten zur vorläufigen Instandsetzung desselben vorzunehmen seien.

Der erste Eindruck, den man von der Orgel gewinnt, ist ohne Frage ein sehr vorteilhafter, denn das reiche und außerordentlich reizvoll gegliederte Barockgehäuse ist von ganz hervorragender Schönheit. Wesentlich anders gestaltet sich allerdings dann das Urteil, wenn man das Innere des Werkes in Augenschein nimmt, wenn man die Disposition desselben, die Beschaffenheit des Pfeifenmaterials und dessen klangliche Wirkung sowie die ganze Konstruktion und Anlage der Orgel kennen gelernt hat.

Schon die Disposition ist höchst mangelhaft und unzweckmäßig. Bei einer Gesamtzahl von 18 klingenden Registern zählt das I. Manual 10 Register, das II. Manual nur 4; es ist also ein großes Missverhältnis in der Klangstärke des I. zu dem des II. Manuals vorhanden. Das Pedal ist mit 4 Registern besetzt, darunter ein bei einem Werk von 18 Stimmen ganz deplatziertes 4-Fuß-Baßregister. Von einer ausgeprägten Charakteristik der Klangfarben

²⁸³ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, Anlage.

ist bei den einzelnen Registern sehr wenig zu merken. Die sind nahezu alle von mittlerer Tonstärke und ein wirklich kräftiges Register ist überhaupt nicht vorhanden.

Das Pfeifenwerk ist durchweg von ganz minderwertiger Beschaffenheit. Die Zinnpfeifen sind größtenteils sehr dünn, oxydiert, schlecht gelötet, die Kerne zu schwach, Mensurierung und Labierung unwichtig und meist ohne Stimmvorrichtungen. Die ebenfalls aus zu schwachem Holz gefertigten Holzpfeifen sind bereits fast durchweg einer schon sehr weit fortgeschrittenen Zerstörung durch den Holzwurm anheimgefallen.

Ein großer nicht zu beseitigender Übelstand macht sich beim Pedal bemerkbar und nötigt den Organisten sobald ein höherer Ton als a im Pedalspiel vorkommt, den Pedalsatz abzuändern, also unrichtig zu spielen. Das Pedal reicht nämlich nur bis a ,²⁸⁴ hat also 5 Töne weniger, als zu einem korrekten Spiel unbedingt notwendig ist. Auch der Umfang der beiden Manualclaviaturen, die nur bis c^3 statt mindestens bis f^3 gehen, ist unzulänglich.

Höchst mangelhaft ist ferner der Mechanismus der, in vieler Beziehung unrichtig konstruiert und nicht mit der nötigen Sorgfalt gearbeitet, sehr ausgespielt ist und daher sowohl hinsichtlich der Sicherheit und Zuverlässigkeit wie namentlich Geräuschlosigkeit seiner Funktion viel zu wünschen übrig läßt.

Die nach dem längst veralteten System der „Schleiflade“ gebauten Windladen sind vom Holzwurm angegriffen, undicht und haben alle die mannigfachen Fehler, welche stets mit der Schleifladenkonstruktion verknüpft sind, nämlich viel zu enge Pfeifenstellung und unzureichenden Windzufluß zu den Pfeifen bei stärkerem Spiel.

Zusammenfassend ergibt sich aus den vorstehenden Ausführungen das Endurteil, dass die Orgel ein in jeder Hinsicht unzulängliches und den heutigen Anforderungen längst nicht mehr entsprechendes Werk ist, das auch bescheidenen Ansprüchen nicht lange mehr genügen kann. Eine Orgel, die nun bald 200 Jahre (sie soll im Jahre 1725 erbaut worden sein) im Gebrauch steht, muß naturgemäß durch die langjährige Benützung und die zerstörenden Einflüsse von Temperaturwechsel, Staub etc. allmählich unbrauchbar werden. Es wäre nun allerdings, wenn die nötigen Mittel dazu vorhanden wären, das einzig richtige, in das alte wertvolle Gehäuse ein vollständig neues Werk nach moderner Disposition und Konstruktion einzubauen, jedenfalls wäre dies ein schöner und würdiger Abschluß der Kirchenrenovierung. Wie dem Unterzeichneten jedoch mitgeteilt wurde, hat die umfassende Renovierung der Kirche bereits so erhebliche Kosten verursacht, daß ein Neubau der Orgel vorerst noch nicht zur Ausführung

²⁸⁴ Diese Quelle war zur Zeit der Restaurierung des Instruments durch die Firma Klais, Bonn, in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts noch nicht bekannt. Hiermit kann der Ansatz bezüglich des Tonumfangs des Pedals von $C-a^0$ endgültig bestätigt werden.

kommen kann. Es ist allerdings zu bedenken, dass gerade die Orgel, die doch in einer protestantischen Kirche von großer Wichtigkeit ist, wie so häufig, so auch hier, gegenüber anderem zurückstehen muß.

Unter diesen Umständen kann es sich nun zunächst nur darum handeln, das Werk, welches abgesehen von verschiedenen häufigen störenden Defekten, deren Beseitigung unumgänglich notwendig ist, durch die Renovierungsarbeiten in der Kirche sehr verstaubt ist, abzuheben und gründlich zu reinigen. Eine größere Reparatur hätte keinen Zweck, da die Beschaffenheit der Orgel in keiner Hinsicht mehr eine derartige ist, dass durch eine umfassende Reparatur wirklich eine merkbare Verbesserung erzielt werden könnte und die Kosten einer solchen in keinem Verhältnis zu dem zu erreichenden Erfolg ständen. Der Gedanke an die Erbauung eines neuen Werks wird jedenfalls festzuhalten sein, während es sich empfiehlt, vorläufig nur die absolut nötigen Arbeiten zur Erhaltung des gegenwärtigen Bestands und dessen teilweiser Verbesserung vorzunehmen.

Die Kosten für Reinigung und Instandsetzung der Orgel sind in dem beiliegenden Voranschlag angegeben. Sollten sich im Verlauf der Arbeit noch Mängel zeigen, die eben erst nach Ausheben des ganzen Pfeifenwerkes erkennbar sind, und deren Beseitigung absolut notwendig ist, so müsste sich der ergebenst Unterzeichnete allerdings vorbehalten, hiefür nachträglich noch einen entsprechenden Betrag in Rechnung zu bringen. Es ist jedoch ziemlich sicher, dass mit dem veranschlagten Kostenbetrag die Arbeit ausgeführt werden kann, ja vielleicht sogar möglich, daß die Kosten sich noch etwas niedriger stellen werden. Die verehrl. Kirchenverwaltung kann sich in dieser Beziehung ganz auf die Reelität der unterzeichneten Firma verlassen.

Nürnberg, den 25. September 1908

Hochachtungsvollst

*J. Strebel*²⁸⁵

Die vernichtende Einschätzung Strebels ist aus ihrem zeitgeschichtlichen Umfeld heraus zu verstehen. Der Nürnberger Orgelbaumeister war noch einem romantischen Klangideal verpflichtet. Außerdem ist davon auszugehen, dass er schon aus finanziellen Gründen an einem Neubau interessiert gewesen sein dürfte. Aus heutiger Sicht ist es ein Glück, dass die Kirchengemeinde damals nicht die Mittel aufbrachte ein neues Orgelwerk in der Oswaldkirche zu realisieren. Sonst wäre auch

²⁸⁵ LKAR (Archivnr. 650): Bauwesen Oswaldkirche, Renovierung der Oswaldkirche 1907-1909, Johann Strebel Orgelbauanstalt Nürnberg: Schreiben an die die Prot. Kirchenverwaltung der Dreieinigkeitskirche in Regensburg, Manuskript, vom 25. September 1908.

hier das alte Instrument – wie das in der Dreieinigkeitskirche – vollständig zerstört worden.

Strebel hat auch die damalige Disposition²⁸⁶ des Werks in seinen Aufzeichnungen und Skizzenbüchern aus den Jahren 1908-1910 vermerkt:

<i>1. Manual</i>		<i>2. Manual</i>		<i>Pedal</i>	
Principal	8'	Liebl. Gedeckt	8'	Violonbaß	16'
Gedeckt	8'	Flöte dulze	4'	Subbaß	16'
Quintatön	8'	Salicional	8'	Bassetto	4'
Fugara	4'	Waldflöte	2'	Octavbaß	8'
Viola da Gamba	8'				
Octave	4'				
Quint	3'				
Superoctave	2' + 1'				
Mixtur 5fach					
		<i>Manuelschiebekoppel</i>		<i>Pedalkoppel</i>	

Als Reparaturmaßnahmen empfiehlt er hier lediglich (im starken Gegensatz zum Schreiben an die Kirchenverwaltung), dass die verwurmtten Holzpfeifen geleimt werden und die Klaviatur, die Mechanik und die Kernspalten von Mörtelteilchen²⁸⁷ gereinigt werden müssten.

In den Kriegsjahren 1914-1918 und 1939-1945 blieb die Oswaldorgel von der allgemeinen Metallabgabepflicht verschont, sodass auch die originalen Prospektpfeifen erhalten geblieben sind.²⁸⁸

Nach dem 2. Weltkrieg muss die Orgel durch den Staub, der bei der Sprengung des in unmittelbarer Nähe zur Kirche gelegenen Eisernen Stegs aufgewirbelt wurde, stark beschädigt und verschmutzt gewesen sein. Der damalige Kirchenmusikdirektor und Kantor Ralf von Saalfeld²⁸⁹ beschrieb den schlechten Zustand des Instruments in einem Brief an die Orgelbaufirma Steinmeyer folgendermaßen:

²⁸⁶ FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900. Eine Bestandsaufnahme auf Grund der Aufzeichnungen der Orgelbauer Strebel in Nürnberg, in: Beiträge zum Orgelbau in Süddeutschland, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1973, S. 160.

²⁸⁷ Wohl Folgeerscheinungen der Kirchenrenovierung von 1908.

²⁸⁸ LKAR (Archivnr. 659): Metallabgaben i. d. Kriegen 1914-1918 u. 1939-1945.

²⁸⁹ Zur Person und dem Wirken Ralf von Saalfelds in Regensburg siehe: TOPP, Martina: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, in: Musikgeschichte Regensburgs, Emmerig, Thomas (Hrsg.), Regensburg 2006, S. 306 f.

*„Die Oswald-Orgel, 200 Jahre alt, ein kleines 2-manualiges Werk mit Pedal nur bis a und unvollkommenem Oberwerk ist jetzt so verstimmt, dass man ihren Klang der Gemeinde kaum mehr zumuten kann. Vor dem Stimmen müsste aber eine gründliche Reinigung erfolgen, die seit dem Bombenschaden von 1944 noch aussteht. Die Orgel ist noch voll von Glassplittern und Kalkstaub.“*²⁹⁰

Dennoch war bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts der Originalbestand der Orgel trotz der mehrmaligen Reparaturen und Umbaumaßnahmen weitgehend erhalten geblieben. Erst durch den Umbau der Orgelbaufirma Paul Ott aus Göttingen²⁹¹ in den Jahren 1953-1955 wurde die Substanz der Anlage weitgehend zerstört. Dabei blieb *„kein Bereich der Orgel – Balganlage, Spieltisch, Gehäuse, Disposition, Pfeifenwerk, Windladen, Lagerwerk und Mechanik – von den Veränderungen verschont.“*²⁹² Als amtlicher Sachverständiger war Landeskirchenmusikdirektor Friedrich Högner (1897-1981) tätig. Obwohl er in seinem Gutachten feststellte, *„dass es sich bei der Orgel in der St. Oswaldkirche um ein glücklicherweise noch zu rettendes Denkmal von hohem künstlerischen Rang handelt [...], das mit aller Sorgfalt erneuert werden muß“*²⁹³, war die Bedeutung des Instruments als bedeutendes Beispiel für den süddeutschen Orgelbau nicht erkannt worden. So wurde das Erscheinungsbild der Orgel technisch und klanglich im Sinne der *„damals vorherrschenden Vorstellung einer norddeutschen Barockorgel“*²⁹⁴ verwandelt.²⁹⁵

Neben der fast vollständigen Veränderung der Disposition wurden auch die *„nicht*

²⁹⁰ LKAR (Archivnr. 656): Bauwesen, Orgelumbau in der Oswald- und Dreieinigkeitskirche, von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 11. März 1947.

²⁹¹ ARK: Paul Ott, Werkstatt für Orgelbau: Kostenvoranschlag über die Restaurierung der Orgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Göttingen 7. Juli 1953.

²⁹² ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, S. 2.

²⁹³ ARK: Högner, Friedrich: Gutachten über die Orgel in der St. Oswaldkirche, Regensburg, vom 23. März 1953.

²⁹⁴ THEOBALD, Hans-Wolfgang: Die Restaurierung der Frantz Jacob Späth-Orgel von 1750, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St. Oswald-Kirche, S. 24-26, Regensburg 1991, S. 24.

²⁹⁵ Beim Einweihungskonzert spielte Prof. Högner u. a. Toccata, Adagio und Fuge in C-Dur (BWV 564), sowie die bekannte Toccata in d-moll (BWV 565) von Johann Sebastian Bach (StA: Regensburger Tagesanzeiger: Barockorgel wurde mit einem Konzert eingeweiht, Zeitungsartikel vom 18. Oktober 1955). Beide Werke gehören nicht zur einheimischen, süddeutschen Orgeltradition und hätten auf dem ursprünglichen Instrument nicht realisiert werden können.

*erhaltungswürdigen Froschmäuler*²⁹⁶ stillgelegt und die Orgel mit einem elektrischen Gebläse und Magazinbalg ausgestattet. Das Positiv musste, um Platz für eine zusätzliche Schleife zu erhalten, um ca. 70 cm nach oben versetzt werden. Diesem Schritt fielen die originalen Gehäusedecken zum Opfer. Außerdem wurden Schwimmbälge eingebaut, wodurch die Windladen zum Teil zersägt werden mussten. Auch die Manualtrakturen wurden vollständig erneuert und der Pedalumfang um fünf Töne auf C-d¹ erweitert.²⁹⁷ Die neu erstellte Disposition von 1955²⁹⁸ lautete:

<i>Hauptwerk</i>		<i>Brustwerk</i>		<i>Pedal</i>	
C-c ³		C-c ³		C-d ¹	
Prinzipal	8'	Gedeckt	8'	Subbaß	16'
Gedackt	8'	Oktave	4'	Bassetto	8'
Quintade	8'	Rohrflöte	4'	Octav	4'
				Rauschpfeife 4fach	
Quinte	5 1/3'	Waldflöte	2'	Posaune	16'
Blockflöte	4'	Zimbel 3fach			
Octav	4'	Krummhorn	8'		
Octav	2'				
Quarte de Nasard	2'				
Sesquialter 2fach					
Mixtur 5fach					

Die letzte Restaurierung der Späth-Orgel sollte die Eingriffe des vorhergehenden Umbaus wieder rückgängig machen und das Instrument dem Zustand seiner Erbauung möglichst nahebringen. Als Fachmann für historische Orgeln und Sachverständiger der Evangelisch Lutherischen Landeskirche in Bayern war Jürgen Eppelsheim, Professor für Musikwissenschaft an der Universität München, mit der Leitung der Restaurierungsarbeiten betraut worden. Eppelsheim verfasste ein erstes

²⁹⁶ ARK: Högner, Friedrich: Gutachten über die Orgel in der St. Oswaldkirche, Regensburg, vom 23. März 1953. Gemeint sind die drei originalen Froschmaulbälge (eine Art Keilbälge) auf dem Dachboden der Kirche, direkt oberhalb der Orgel (Abb. 146 und Abb. 147).

²⁹⁷ RUHWANDL: Geschichte der Orgeln in der St. Oswaldkirche, S. 22.

²⁹⁸ ARK: Eppelsheim, Jürgen: Gutachtliche Äußerung zum derzeitigen Zustand des Werks und zu den Problemen seiner Restaurierung; zugleich Stellungnahme zu den drei vorliegenden Restaurierungsangeboten, München 26. Oktober 1984, Anlage. Vgl. KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 272. Leicht abgewandelt findet sich die Disposition bei RUHWANDL: Geschichte der Orgeln in der St. Oswaldkirche, S. 23 (Spitzflöte 4' und Nachthorn 2' statt Blockflöte 4' und Quarte de Nasard 2').

Gutachten über die Orgel.²⁹⁹ In diesem beschrieb er den Zustand des Instruments und die Probleme, die sich bei der Restaurierung stellen würden. Außerdem ging er auf die bereits vorliegenden Angebote der Firmen Georg Jann, Allkofen,³⁰⁰ Orgelbau Sandtner, Dillingen³⁰¹ und Steinmeyer & Co., Oettingen,³⁰² ein. Da keine der Offerten der zu bewältigenden Aufgabe gerecht wurde, wurden die genannten Orgelbaufirmen dazu aufgefordert ihre Restaurierungsvorschläge zu präzisieren. Zusätzlich wurde ein Angebot der Firma Klais, Bonn, eingeholt.³⁰³ In einer weiteren Stellungnahme vom 8. Mai 1986³⁰⁴ sprach sich Eppelsheim für den Bonner Betrieb aus. Dieser erhielt schließlich den Auftrag für die Restauration der Orgel. Der vertragliche Abschluss mit der Firma Klais erfolgte im Juni 1986.³⁰⁵

Schon im darauffolgenden Monat untersuchte Eppelsheim eingehend das Pfeifenwerk und baute die historischen Pfeifen aus. Noch im gleichen Jahr, in dem der Auftrag erteilt wurde, transportierte man die noch erhaltenen originalen Pfeifen und Bälge nach Bonn. 1988 folgten die Windladen, die Mechanik, die Spielanlage, die schadhaften Seitenwandfüllungen und die originalen Balggewichte. Das restliche Gehäuse wurde in der Kirche belassen. Als Projektleiter der Firma Klais übernahm Dr. Hans-Wolfgang Theobald die Verantwortung für die Maßnahmen zur Wiederherstellung der Orgel.

Durch die gleichzeitige Sanierung der St. Oswaldkirche verzögerten sich die Arbeiten an dem Instrument bis in das Jahr 1991. Am 6. Oktober 1991 konnte die Wiederinweihung des Bauwerks gefeiert werden. Die Arbeiten an dem Orgelwerk wurden

²⁹⁹ AKR: Eppelsheim, Jürgen: Gutachtliche Äußerung zum derzeitigen Zustand des Werks und zu den Problemen seiner Restaurierung, zugleich Stellungnahme zu den drei vorliegenden Restaurierungsangeboten, München 26. Oktober 1984.

³⁰⁰ ARK: Georg Jann, Orgelbau Meisterbetrieb: Orgel der Oswaldkirche, Allkofen 1983.

³⁰¹ ARK: Orgelbau Sandtner: Kostenangebot über die Restaurierung der Orgel in der Oswaldkirche zu Regensburg, Dillingen 1983.

³⁰² ARK: G. F. Steinmeyer: Angebot über die Restaurierung der Orgel der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Oettingen 1984.

³⁰³ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Bericht und Kostenschätzung für die Restaurierung der Späth-Orgel in der ev. St. Oswaldkirche zu Regensburg, Bonn 1986.

³⁰⁴ ARK: Eppelsheim Jürgen: Schreiben an das Pfarramt Dreieinigkeitskirche, Btr.: Orgel in der St. Oswaldkirche, Typoskript, vom 8. Mai 1986, S. 3.

³⁰⁵ Persönliche Auskunft von Stadtkantor Christian Kroll, der zur Zeit der Restaurierung Kirchenmusiker der Innenstadtgemeinden war.

im selben Monat abgeschlossen. Die offizielle Abnahme durch Eppelsheim fand erst im November des folgenden Jahres statt.³⁰⁶

Die Rekonstruktion der Orgel basiert hauptsächlich auf den noch erhaltenen Originalteilen des Instruments aus dem Jahr 1750. Der Befund konnte damals nur zum Teil anhand der damals bekannten Archivalien bestätigt werden.³⁰⁷ Die wichtigsten Maßnahmen der Restauration werden kurz aufgeführt:

Die Manualspielmechanik konnte nach dem Vorbild der noch vorhandenen historischen Wellenbretter des Pedals gefertigt werden. Die 1955 durch Ott vollständig veränderte Registertraktur musste neu erstellt werden, dabei wurden zum Teil Originalstücke, wie z. B. abgeschnittene Wellenbäume, gerichtet und wieder mit eingebaut. Einige Trakturteile mussten eigens von Hand geschmiedet werden. Die Balganlage konnte reaktiviert werden. Sie befindet sich auf dem Dachboden der Kirche. Die drei Froschmaulbälge können durch eine Tretvorrichtung hinter der Orgel bedient werden. Bei ihrer Restaurierung reichte eine Imprägnierung der Ledernteile aus. Nur gebrochene Bahnen wurden ersetzt. Im Inneren der Bälge wurden beschriebene Notenblätter entdeckt. Auf eine Öffnung der Windanlage verzichtete man aber zugunsten der Bälge. Die Orgel kann nun entweder über die alte mechanische oder durch die neue elektrische Balganlage mit Schleudergebläse mit Wind versorgt werden. Die mechanische Kalkantenanlage betreibt das Werk mit einem „atmenden Wind“, der von Organisten besonders geschätzt wird.

Gravierend waren 1955 die Windladen beschädigt worden. Der Originalbestand war zersägt und mit modernen Zusätzen, wie z. B. Schwimmerbälgen, versehen worden. Die dabei verwendeten Materialien wie Sperrholz, Pressspanplatten und Philedonabdichtungen wurden jetzt wieder entfernt, fehlende Teile, wie Windkasten und Pulpeten, gerichtet oder nachgebaut. Die Belederung der Schleifenbahnen musste ausgebessert werden. Die ursprüngliche Registerreihenfolge auf den Laden wurde rekonstruiert.

Das Gehäuse war durch den Einbau der erweiterten Pedalklavatur im Bereich der Spielnische verändert worden. Dabei wurden die den Spieltisch flankierenden Lise-

³⁰⁶ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, S. 2-4.

³⁰⁷ Im Laufe dieser Arbeit hat sich durch das Quellenstudium gezeigt, dass die Ansätze der Orgelbaufirma weitgehend als gesichert gelten können.

nen zersägt. Durch den Einbau des nach französischem Vorbild gefertigten, in seinem Umfang verkleinerten Messerrückenpedals (von C-d¹ auf C-a⁰), konnte diese Zerstörung optisch rückgängig gemacht werden. Die fehlenden Lisenenteile wurden wieder ergänzt.

Der verschließbare Spielschrank war weitgehend unverändert geblieben. Spätere Zusätze, wie z. B. die Neubelegung der Tasten mit Ebenholz, wurden entfernt. Die neuen Registerschilder fertigte man in der Art der Originale aus Elfenbein. Die Tastatur mit den intarsiengeschmückten Backen wurde poliert. Die Schäden am Gehäuse, die auf die Installierung der Balganlage auf dem Laufboden hinter der Orgel zurückgingen, wurden ebenfalls behoben. Die 1955 bei der Höherlegung des Positivs entfernten Gehäusedecken wurden wieder eingebaut. Das gesamte Gehäuse ist im Verlauf der Kirchenrestaurierung neu gestrichen worden. Die Vergoldungen wurden lediglich gereinigt.³⁰⁸

³⁰⁸ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, S. 10-23.

VI.3.3. Beschreibung des Instruments

Bei der Beschreibung der Späth-Orgel werden neben den künstlerisch-ästhetischen auch die technischen Aspekte besonders berücksichtigt, da diese das optische Erscheinungsbild des Instruments entscheidend prägen.

VI.3.3.1. Technische Beschreibung

Bei dem von Späth erbauten Werk handelt es sich um eine vollmechanische Schleifladenorgel (Abb. 86 und Abb. 87). Die 19 Register verteilen sich auf zwei Manuale und Pedal. Der Tonumfang der beiden Klaviere beträgt 49 Töne, das Pedal umfasst 22 Töne. Die Orgel besitzt eine Schiebekoppel II an I und eine Pedalkoppel I an P. Als weitere Spielhilfe ist ein Tremulant eingebaut, der sich auf das gesamte Werk auswirkt. Die 1992 rekonstruierte Disposition³⁰⁹ lautet:

<i>Disposition</i>	<i>Erläuterung</i>
<i>I. Hauptwerk C-c³</i>	
1. Regula primaria	entspricht Prinzipal 8' C-h ² original im Prospekt, dazu 46 Blindpfeifen, c ³ neu, cs ⁰ als einzige Pfeife unberührt, da zuletzt stumm
2. Miscella acuta	entspricht Mixtur 5fach 2' Zusammensetzung: C 2' 1 1/3' 1' 2/3' 1/2' c ¹ 4' 2 2/3' 2' 1 1/3' 1' c ² 8' 5 1/3' 4' 2 2/3' 2' von 245 Pfeifen wurden 35 rekonstruiert
3. Cornetti	2fach Zusammensetzung: C 2' 1 1/3' c ² 2 2/3' 2' von 98 Pfeifen wurden 48 rekonstruiert
4. Sesquialtera	2fach Zusammensetzung: C 2 2/3' 1 3/5' vom 2 2/3'-Chor neu: h ¹ , d ² , f ² , gs ² , h ² , c ³ vom 1 3/5'-Chor waren vorhanden: Fs, h ¹
5. Diapason	entspricht Octave 4', neu: c ³

³⁰⁹ Die eher ungewöhnlichen, latinisierten Registernamen könnten auf Stolzenberg zurückgehen, der neben seiner Tätigkeit als Kantor auch als Lehrer am Gymnasium poeticum tätig war.

6. Gamba con traverso 8', nach archivalischen Hinweisen seit 1844 wohl einheitlich als Viola da Gamba 8' gebaut ohne Bauformenwechsel. Vorhanden: G, B
7. Fugare 8'
vorhanden: F, Fs, A, e⁰, fs⁰, h⁰, cs¹, e¹, a², b²
8. Quintitenens entspricht Quintadena 8'
neu: h², c³
Deckel und Kastenbärte 1955 erneuert
9. Pileata major entspricht Gedackt 8'
neu: C-H Fichte; fs², c² Metall
10. Vakant Nach Ausweis an den Schleifenangriffen erst nachträglich besetztes Register, im 19. Jahrhundert mit Kleingedackt 4' besetzt, vorgesehen etwa für Quintitenens 16', wie bei der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg

II. Positiv C-c³

1. Diapente 3', C-h¹ gedeckt
neu: C-Gs, H, e⁰, c²-c³
ab c² offen, konisch
2. Flageolet 2', offen
signiert mit „*Octav 2fuß positiv*“
vorhanden: C, Cs, Fs, H
3. Tibia vulgaris entspricht Blockflöte 4', neu,
gedeckt, Metall
4. Bourdon 8'
neu: C-H Fichte, von der Lade weggeführt, c⁰-c³ original
5. Salicet 4', neu

Schiebekoppel II-I

Pedal C-a⁰

1. Basset 4', C-h⁰ im Prospekt original
2. Pileata maxima entspricht Subbass 16'
vermutlich erst 1955 aus älterem Fremdbestand in die Orgel versetzt und ergänzt, jedoch neu aufgearbeitet und beibehalten
3. Basso di Violone entspricht Violonbass 16'
rekonstruiert nach der vorhandenen Pfeife von B, Fichte

Zusatzlade im Untergehäuse

4. Violone entspricht Oktavbass 8',
neu: gs⁰, a⁰

Spielhilfen

Tremolo	Als „Tremblant fort“ gebauter Auslasstremulant, auf das gesamte Werk wirkend
Tutti	Pedalkoppel als mechanische Wippenkoppel auf die Manualmechanik wirkend, nach archivalischem Nachweis vor 1955 vorhanden ³¹⁰

Die Temperierung der Orgel sollte damals nach der Stimmanweisung von Herrieden aus dem Jahr 1778 erfolgen. Da diese aber zu keinem befriedigenden Ergebnis führte, wurde das Instrument 2005 im Rahmen einer Ausreinigung nach Schimmelbefall von der Firma Armin Ziegeltrum, Mallersdorf-Pfaffenberg, behutsam umintoniert. Die Stimmtonhöhe beträgt bei 8°C 450,5 Hz, auf 15°C umgerechnet 456 Hz. Das entspricht in etwa dem um einen Halbton höheren Cornetton.³¹¹ Der Cornetton war der Stimmton der Bläser und Stadtpfeifer.

Aufgrund der durch die Donaunähe der St. Oswaldkirche bedingten Feuchtigkeit leidet das Instrument immer wieder unter Schimmelbefall, der im Zuge der Sanierungsmaßnahmen am Gebäude beseitigt werden muss.

VI.3.3.2. Das Gehäuse

Für die kunstgeschichtliche Betrachtung einer Orgel sind das Gehäuse und der Zierat des Instruments von besonderem Interesse. Über die musikalische und liturgische Nutzung hinaus wird durch die Gestaltung des Prospekts, den Aufbau des Gehäuses und die Ausstattung mit schmückender Skulptur das Instrument auch zu einem Objekt der bildenden Kunst.

VI.3.3.2.1. Das Untergehäuse

Das aus feijnährigem Fichtenholz³¹² gefertigte Untergehäuse (Abb. 89) hat die Maße von 476 cm Breite, 235 cm Höhe und 126 cm Tiefe. Es wird auf drei Seiten

³¹⁰ Disposition inklusive Erläuterungen abgedruckt bei: THEOBALD, Hans-Wolfgang: Die Restaurierung der Frantz Jacob Späth-Orgel von 1750, Regensburg 1991, S. 24-25. Die unter „6. Gamba con traverso“ genannte Quelle wird leider nicht genannt. Der Vertragsabschluss mit Bittner erfolgte nach der der Autorin bekannten Quellenlage erst 1848, aus dem Jahr 1844 stammt lediglich der Voranschlag. Vgl. Kapitel VI.3.2.3.

³¹¹ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, S. 23.

³¹² Fichtenholz eignet sich aufgrund seiner physikalischen Beschaffenheit besonders als Klangholz zum Instrumentenbau. Es wird zum Beispiel auch im Geigenbau verwendet. Gerade feijnähriges Holz verfügt über besonders gute Eigenschaften.

von einer profilierten Sockelzone umgeben. Diese setzt sich aus einer ca. 7 cm hohen Platte, einem abgesetzten Halbwulst, einem Anlauf und einem anschließenden flachen Wulst zusammen. Der Sockel ist 6 cm breiter als das restliche Untergehäuse.

Auf der Prospektseite ist die Spielnische mittig in das Gehäuse eingelassen. Daneben befinden sich je zwei herausnehmbare Füllungsrahmen. Daraus ergibt sich eine Fünffachgliederung des Orgelunterbaus. Die einzelnen Rahmen umschreiben je zwei untereinander liegende, längsrechteckige Füllungen. Diese sind zur Nut hin abgegründet. Den Übergang zum Rahmen verdeckt eine durch drei Stäbe gebildete Zierleiste. Bei den oberen Feldern, die vom Langhaus aus sichtbar sind, ist diese jeweils vergoldet. Die unteren Zierleisten, die von der Emporenbrüstung verdeckt werden, sind wie der Großteil des Gehäuses weiß gestrichen. Die Mitte der Füllungen ist in der Form eines stehenden Rechtecks mit kreisförmig eingeschnittenen Ecken gearbeitet.

An der Südseite des Orgeluntergehäuses befindet sich eine Tür. Diese ist ebenfalls mit einer Füllung versehen, die wie die gerade beschriebenen an der Prospektvorderseite gearbeitet ist. Die Vergoldungen fehlen hier. Die Tür ist an zwei schön geschmiedeten Scharnieren aufgehängt. Ihre Beschläge erinnern an stilisierte Blumenranken. Ein weiterer Türbeschlag umfasst das Schlüsselloch. An der Türinnen-seite fällt das schöne Schloss (Abb. 133) auf. Obwohl es in der Regel nicht sichtbar ist, wurde es durch dezente vegetabile Verzierungen geschmückt. Die Nordseite (Abb. 143) ist fast identisch mit der Südseite, nur fehlt hier der Beschlag um das Schlüsselloch. Der vorhandene Schlüssel sperrt beide Türen.

In die schlichte, holzfarbene Gehäuserückwand (Abb. 138) sind fünf Füllungsrahmen eingelassen. Die beiden äußeren sind in ihren Abmessungen den prächtigeren Pendants an der Ostseite angeglichen, der mittlere ist etwas breiter. Er liegt auf gleicher Höhe wie die Spielnische. Auch diese Rahmen sind mit je zwei Füllungen versehen. Den Übergang zum Rahmen bildet ein einfacher abgesetzter Wulst. Zwischen der Gehäuserückwand und der Kirchenwestwand ist ein schmaler Korridor (Abb. 140) freigelassen. Nach oben wird dieser durch den Laufgangboden begrenzt. Hier befindet sich die Kalkantenanlage für die Froschmaulbälge (Abb. 146 und Abb. 147) am Dachboden. In einem Holzverschlag direkt an der Kirchenwand sind die Führungen für die drei steigbügelartigen Balgtreter (Abb. 141) und je ein Griff

eingelassen. In dem schmalen Gang befindet sich zudem eine lange Holzbank. Um die Orgel mechanisch mit Wind zu versorgen, steigt der Kalkant – es ist nur eine Person notwendig – auf die Holzbank. Er hält sich mit beiden Händen an dem Griff fest und gibt einen Fuß in den „Steigbügel“. Dieser senkt sich nun aufgrund des Körpergewichts des Balgtreters ab und zieht so den über ein Seil mit dem Steigbügel verbundenen Balg am Dachboden der Kirche auf. Dies wird mit den anderen Bälgen wiederholt. Wenn der mit Gewichten³¹³ beschwerte Froschmaulbalg seine Luft abgibt, zieht er den Bügel automatisch wieder mit hoch. Der Vorgang beginnt von neuem.³¹⁴ Im Gegensatz zum elektrischen Gebläse erzeugen die mechanischen Bälge einen sogenannten „atmenden Wind“.

Im Untergehäuse der Orgel sind die Register- und die Spieltraktur untergebracht. Außerdem befindet sich hier auf einer Zusatzlade der Violone 8' (Abb. 145).

VI.3.3.2.2. Die Spielanlage

Die Spielanlage (Abb. 121 und Abb. 122) ist mittig in die Gehäusevorderseite eingelassen. Sie besteht aus der nur leicht eingerückten Pedalklavatur und dem Spielschrank, in dem sich die beiden Manualklavaturen und die Manubrien befinden.

Das Pedal liegt auf einem dem Gehäuse vorgelagerten Podest auf. Dieses ist aus dunklem Holz gefertigt. Der Absatz ist 23 cm hoch, 254 cm breit und 88,5 cm tief (Abb. 89). Seine der Orgel abgewendeten Seiten sind abgerundet. Die Pedalklavatur selbst ist vollständig rekonstruiert. Es handelt sich um ein sogenanntes Messerrückenpedal. Bei diesem sind die Zwischenräume der einzelnen Tasten geschlossen. Der Tonumfang geht von C-a⁰, umfasst also 22 Töne. Als Material wurde Eiche verwendet. Die Klaviatur ist ca. 14 cm in das Gehäuse eingelassen. Das bedeutet, dass sich die Obertasten in der so entstandenen Nische befinden. Da diese mit 90 cm Breite etwas schmaler ist als der Klaviaturrahmen, musste dieser auf Höhe der Obertasten leicht eingeschnitten werden. Die 58 cm hohe Nische beinhaltet eine

³¹³ Es dürfte sich hier um die originalen Balggewichte handeln (ARK: Johannes Klais Orgelbau: Bericht und Kostenschätzung für die Restaurierung der Späth-Orgel in der ev. St. Oswaldkirche zu Regensburg, Bonn 1986, S. 7.) Eines der Gewichte zeigt eine gemeißelte Inschrift. Die Worte „Carl“ und eventuell „(?) iit“ sind zu entziffern. Der Stein wurde offensichtlich beschnitten. Vielleicht handelt es sich dabei um einen wiederverwendeten Grabstein.

³¹⁴ Der Kalkantendienst gehörte zu den Aufgaben der Zöglinge des protestantischen Alumneums. Die Rückwand der Orgel ist mit zahlreichen Graffiti der Schüler versehen (Abb. 139). Vgl. KÖNIG, Eginhard: 500 Jahre Gymnasium Poeticum, Vortrag gehalten am 23. Februar 2005 im großen Runtingersaal, Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg (Veranstalter), Typoskript, Regensburg 2005, S. 28.

ebenfalls rekonstruierte, abgeplattete Kniefüllung. Diese wird durch eine Zierleiste betont. Über der Pedalklavatur steht die nach altem Vorbild neu gefertigte Orgelbank.

Besonders wertvoll ist der verschließbare Spielschrank mit den Manualklavaturen gearbeitet. Seinen oberen Abschluss bildet ein Karniesbogen (Abb. 121). Dieser ist von unten nach oben betrachtet durch einen vergoldeten Wulst, eine Kehle und einen nach oben flachen, abgesetzten Viertelwulst profiliert. In den Bogen ist im Scheitelpunkt eine zierliche, von Rocaille umgebene, vergoldete Kartusche eingelassen. Das leere Mittelfeld wird von zwei C-Schwüngen umrahmt. Rechts und links davon ist auf dem im Profil leicht nach vorne springenden Bogen begleitend weiteres vergoldetes Schnitzwerk angebracht.

Die seitliche Begrenzung der Spielnische bilden zwei vergoldete Pilaster mit korinthisierendem Kapitell (Abb. 127 und Abb. 128). Diese nehmen sowohl Bezug auf die Säulenstellung des Altars als auch auf die der zweiten Emporen. Der Schaft schwingt zur Mittelachse hin leicht bogenförmig aus. Im Profil zeigt sich, dass Fuß- und Kapitellbereich etwas vorspringen. Der mittlere Teil des Schaftes ist weiß gelassen. Er wird durch eine gerissene Linie von dem vergoldeten Rahmen getrennt. Oben ist er in der Art eines Schulterbogens gestaltet, unten als eingerückter Rundbogen. An den Pilaster schließt unten je eine stark gerollte, goldene Volute an. Ihre einzelnen Windungen treten nach vorne etwas hervor. Dadurch verstärkt sich ihr plastischer Eindruck. Durch einen vergoldeten Wulst und eine weiß gestrichene Kehle wird zu der den Spielschrank optisch abschließenden Rahmenleiste übergeleitet. Die zweiflügelige Spielschranktür nimmt die Karniesbogenform auf (Abb. 122). Die Türblätter sind mit abgeplatteten Füllungen versehen. Den Übergang zum Rahmen bildet auch hier eine Zierleiste. Die Eckpunkte des erhabenen Füllungsmittelteils werden durch eingerückte Rundbogenformen eingefasst. Die Türflügel sind an der Innen- und Außenseite, von den Beschlägen abgesehen, gleich gearbeitet. Je zwei Messingscharniere halten die beiden Türblätter. Diese Scharniere sind mit balusterartigen Fortsätzen (Abb. 128) verziert. In dem rechten Türflügel befindet sich das Schloss. Die Schlüsselöffnung wird außen von einem Beschlag (Abb. 132) umgeben. Auf dem linken Türblatt ist, wohl aus Symmetriegründen, ebenfalls ein Beschlag angebracht. Besonders kunstvoll sind die an den Flügelinnenseiten. Der Beschlag an dem rechten Türblatt (Abb. 129) ist dem Schloss zugeordnet, der am linken gehört zu einer Entriegelungsvorrichtung (Abb. 130).

Beide sind annähernd quadratisch. Sie befinden sich auf gleicher Höhe. Das flache Mittelfeld wird von einem profilierten Rahmen eingeschlossen. Die Ornamente sind in die Metallfläche eingeritzt. Die Rillen sind zum Teil mit weißer Farbe gefüllt. Der Schmuck des Schlossbeschlags erinnert an Bandelwerk, das von üppigen Blattwerks- und Volutenkompositionen umspielt wird. Durch ein kleines Loch in der Metallplatte ist die Spitze des außen steckenden Schlüssels sichtbar. Das gegenüberliegende Türblatt enthält einen vertikal verlaufenden Riegel. Seine Führung ist in den Rahmen eingelassen. Laubförmige Beschläge halten ihn in der Vertiefung. Die Verriegelung kann mit Hilfe eines Griffs an der Innenseite aufgehoben werden. Durch eine Drehung im Uhrzeigersinn bewegt sich der Riegel nach unten, sodass der Flügel geöffnet werden kann. Beim Loslassen springt er durch eine Feder in die Ausgangsposition zurück. Die Mechanik dieser Vorrichtung ist hinter einem Beschlag verborgen. Dieser bildet das Gegenstück zu dem bereits beschriebenen Schloss. In der Mitte ist der drehbare Griff (Abb. 131) angebracht. Seine Gestalt ähnelt einem verzierten Schlüsselring, der aus vier zierlichen C-Schwüngen zusammengesetzt ist. In den Spiegel des Beschlags ist eine aus vegetabilen Ornamenten und Rollwerk gebildete Kartusche eingeritzt. Ihr oberer Abschluss ist ein im Scheitel durch eine vierblättrige Blume geschmückter, eingerückter Segmentbogen (Abb. 130). Dieser wird von in Herzform gestaltetem Rollwerk bekrönt. In dem Kartuschenfeld ist eine Inschrift zu lesen: „*David Nordman, / In Regensburg / 1750*“. Neben der Signatur Späths ist dies der einzige direkte Hinweis auf einem beim Bau der Orgel tätigen Handwerker an dem Werk.

Die in das Gehäuse eingeschnittene Spielnische (Abb. 121) ist 27,5 cm tief und 96 cm breit. An ihrer höchsten Stelle, im Scheitel des Bogens, erreicht sie 99 cm. An ihrer niedrigsten misst sie noch 77 cm. Der Rahmen ist in seinen Ausmaßen etwas kleiner angelegt. Den Übergang vom Nischenboden zu den Seitenwänden verdeckt eine fast schwarze Ebenholzleiste. Ihr Profil zeigt von unten nach oben eine hohe Platte, eine abgesetzte Kehle und eine kleine Platte. Das erste Manual (Abb. 123 und Abb. 124) wird durch einen ebenfalls profilierten Ebenholzsockel erhöht. Dieser setzt sich aus einer hohen Platte, einer abgesetzten Kehle, einem Wulst und einer kleinen Platte zusammen. Oberhalb des ersten Manuals schließt sich nach hinten versetzt das zweite an. Der Tonumfang geht über vier Oktaven von C-c³ (49 Töne). Die Obertasten der beiden Klaviaturen bestehen aus weißem Holz mit Elfenbeinauflage. Die Untertasten sind mit schwarzem Ebenholz belegt, in das

zwei Zierrillen gerissen wurden. Die Tastenhebel selbst sind aus Fichte. Besonders schön sind die Stirnseiten der Tasten gestaltet. Jede ist mit einer rotgründigen Einlegearbeit geschmückt. Die Papierintarsien haben je einen weißen Rahmen, in dessen obere Ecken kleine Kreise eingeschrieben sind. Darin eingebettet ist je ein halbiertes, stehender Vierpass. Die ebenhölzernen Backen der Klaviaturen sind mit eingelegtem Elfenbeinrahmen versehen. An ihrer Stirnseite sind Messingknöpfe befestigt. Diese haben die Form stehender Quadrate. Mit Hilfe dieser Knöpfe kann die Schiebekoppel nach vorne geschoben werden. Dadurch wird das zweite Manual an das erste gekoppelt. Die Knöpfe an der unteren Klaviatur haben keinen praktischen Nutzen, sie dienen zur Dekoration. Oberhalb der Klaviaturen befindet sich das Notenpult (Abb. 121). Es ist an der konkav nach hinten schwingenden, herausnehmbaren Füllung der Rückwand festgemacht. Diese ist von einem einfachen, vergoldeten, querrechteckigen Rahmen umgeben. Rechts und links davon sind je elf Manubrien (Abb. 125 und Abb. 126) vertikal untereinander angeordnet. Ihre Abfolge lautet:

<i>Linke Seite</i>	<i>Rechte Seite</i>
Bourdon	Regula primaria
Tibia vulgaris	Vakant
Salicet	Pileata major
Flageolet	Quintitenens
Diapente	Fugare
Violone	Gamba con traverso
Basset	Diapason
Pileata maxima	Sesquialtera
Basso di Violone	Cornetti
Tutti	Miscella acuta
Vakant	Tremolo

Die originalen Registerknöpfe sind aus Horn gedrechselt. 1955 wurden drei neue aus Ebenholz hergestellt. Die Registerschilder sind aus sehr feinem Elfenbein gefertigt. Die mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Signaturen wurden flach eingraviert und geschwärzt.³¹⁵

Oberhalb des rückwärtigen Füllungsrahmens befindet sich ein Spiegel (Abb. 121). Dieser ist von üppigem Rocailleschnitzwerk umgeben, das sich in die Bogenform

³¹⁵ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, S. 12.

des Spielschranks einpasst. Durch die leichte Schrägstellung des Spiegels kann der Organist auch während des Spiels den Chorraum und die Kanzel überblicken.

Das Obergehäuse ist breiter und tiefer als das Untergehäuse. An den Seitenwänden der Orgel wird zum Prospektbereich durch ein fast 60 cm hohes stützendes Karnies übergeleitet. Dieses ruht auf einer durch eine abgesetzte Kehle, einen Zweidrittelwulst, eine abgesetzte Kehle und einen Viertelwulst profilierten Zierleiste. An der Vorderseite des Werks wird das Obergehäuse optisch durch ein 30,5 cm breites Gesims (Abb. 90-92) vom Untergehäuse getrennt. Sein Profil beinhaltet von unten nach oben gesehen ein steigendes bekrönendes Karnies, einen vergoldeten Viertelwulst, ein hohes steigendes, stützendes Karnies, eine Kehle, eine vergoldete Platte und einen vergoldeten Wulst. Oberhalb und unterhalb des Gesimses schließt sich ein breites Band mit vergoldeter Rocaille (Abb. 90-94) an. Vergoldetes Rokoko-schnitzwerk (Abb. 107 und Abb. 108) verdeckt ebenfalls die Vorderseite des seitlichen Karnieses. Die Schnitzereien nehmen dabei die Dreiecksform des Karniesquerschnitts auf. Die untere Spitze bildet eine Volute aus, die obere greift rankenartig nach dem Gesims. Das beherrschende Element dieser Verzierung bildet eine fast mittig angebrachte große Volute.³¹⁶

VI.3.3.2.3. Das Obergehäuse

Das Obergehäuse (Abb. 88) ist mit einer Tiefe von 153 cm und einer Breite von 568 cm etwas größer als der untere Teil der Orgel. An den beiden Seiten tritt es je 46 cm über den Unterbau hinaus. Auf der Prospektseite springt es 27,5 cm vor. Nur an der Rückseite schließt sich der obere Bereich in einer Linie an den unteren an. Da das Obergehäuse durch ein stark bewegtes Gesims nach oben abgeschlossen wird, besitzt es unterschiedliche Höhen. Die größte Höhe von 356 cm wird am Übergang zum äußersten Pfeifenfeld erreicht. In der Mittelachse ist es mit 256 cm am niedrigsten. Die Gesamthöhe der Orgel beträgt also 591 cm bzw. 491 cm (ohne figürlichen Schmuck).

Der Prospekt der Oswaldorgel ist neunfach gegliedert. In der Mitte befindet sich das niedrigste Pfeifenfeld der Anlage (Abb. 102). Es ist mit sieben Pfeifen besetzt.

³¹⁶ Die Verklammerung der beiden Gehäuseteile durch Voluten nimmt ein gestalterisches Prinzip auf, das sich seit der Fassadengestaltung von Il Gesù, Rom, durch Giacomo della Porta (1532-1602) als richtungsweisend für die barocke Architektur erwiesen hat. In Regensburg fand es z. B. am Außenbau der Karmeliterkirche St. Josef Verwendung. Im Orgelbau wird, in Umkehrung zur Fassadengestaltung, ein schmäleres Untergeschoß mit einem breiteren Obergeschoß verbunden.

Daran schließen sich zu beiden Seiten jeweils zwei zweigeschossige Seitenfelder mit je sieben bzw. elf Prospektpfeifen (Abb. 96-98) an. Diesen fünfgegliederten Mittelteil umrahmen zwei mit acht Pfeifen bestückte hochgezogene Harfenfelder. Als seitliche Begrenzung dienen zwei zweigeschossige, schmale Außenfelder mit je sechs Pfeifen (Abb. 88). Die einzelnen Felder sind zur Mittelpfeife hin spiegel-symmetrisch ausgerichtet. Diese mittlere Pfeife ist durch ein rundes Oberlabium (Abb. 102) besonders hervorgehoben. Alle anderen Prospektpfeifen sind mit einem gerissenen Dreieckslabium und einem runden Unterlabium versehen. Damit ist die Späth-Orgel in der Regensburger St. Oswaldkirche ein für Süddeutschland seltenes Beispiel eines originalen Prospekts dieser Labienart.³¹⁷

Der Prospekt besteht aus Pfeifen der Register *Regula primaria* und *Basset*. Außerdem sind 46 sogenannte blinde Pfeifen eingebaut worden. Diese haben keinen musikalischen Wert, da sie nicht mit Wind versorgt werden. Sie dienen ausschließlich zum Schmuck des Werks. Die Prospektpfeifen sind bis auf die E-Pfeife im linken Seitenfeld vollständig original erhalten. Auf alten Aufnahmen der Orgel kann man an besagter Stelle eine Pfeife mit Rundlabium erkennen. Diese wurde bei der letzten Restaurierung ausgetauscht. Der Prospekt wirkt nicht zuletzt durch das mächtige obere Gesims (Abb. 89) sehr stark bewegt. Es hat eine Breite von 37 cm und verläuft um drei Seiten des Gehäuses. Von oben nach unten ist es durch einen kleinen vergoldeten Halbwulst, einen flacheren Wulst, eine vergoldete Platte, eine größere Platte, ein schwungvolles bekrönendes Karnies, einen vergoldeten Halbwulst und eine abgesetzte Kehle profiliert. An den Seitenwänden schließt sich noch ein vergoldeter Viertelwulst, eine Kehle, ein kleiner vergoldeter Halbwulst und eine ebenfalls mit Gold überzogene Platte an.

An der Vorderseite des Instruments verläuft das Gesims in großen Schwüngen oberhalb der Pfeifenfelder. Seine bewegte, flüssige Linienführung erweckt den textilen Eindruck einer Vorhangdraperie. Der vertikale Verlauf des Gesimses nimmt von links nach rechts betrachtet einen kurzen Aufschwung, der in ein steil fallendes Karnies übergeht. Dieses läuft über dem dritten Feld von links flach aus. Darauf fällt das Gesims abermals in einem Abschwung zur Mitte hin ab. Nach einem kurzen waagerechten Stück bildet es über dem mittleren Pfeifenfeld einen nach oben

³¹⁷ ARK: Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Bonn 1993, S. 12.

offenen Bogen aus. Der folgende Aufschwung ist spiegelsymmetrisch zum Ab-
schwung gestaltet. Die vertikale Linienführung wird in der Horizontalen, im Ver-
lauf des unteren Gesimses, in abgeflachter Form wiederholt. Nur das Mittelstück,
das dementsprechend konvex vorspringen müsste, ist in der Gegenbewegung kon-
kav ausgebildet. Der Schwung des unteren Gesimses wird von den Pfeifenflächen
aufgenommen. Am deutlichsten ist dies bei den großen Harfenfeldern sichtbar. Die
Pfeifenfüße sind hier im S-Schwung in den Stock eingelassen. Damit folgen sie
dem unteren Gesims und nehmen gleichzeitig Bezug zu dem das Feld bekrönenden
Karnies.

Der bewegte Charakter des Prospekts beruht auch auf den Variationen im Labien-
verlauf, der Pfeifenfußstellung und der Pfeifenlänge. Im Mittelfeld ist die mittlere
Pfeife die längste (Abb. 88). Die Pfeifenhöhen nehmen zu beiden Seiten hin ab.
Damit sich die Pfeifen in ihren Ausmaßen ungefähr entsprechen sind sie in C- und
Cis-Seite unterteilt. Der Labienverlauf ist dem entgegengesetzt. Die mittlere Pfeife
hat den am tiefsten sitzenden Aufschnitt, die beiden äußeren den höchsten. Die Pfei-
fenfüße dieses Feldes sind in einer Ebene in den Stock eingefügt.

Die angrenzenden Felder nehmen im unteren Stockwerk den eben beschriebenen
Labienverlauf auf, nur werden hier die Pfeifen nach außen hin länger. Das zweite
Geschoss wird ausschließlich durch Blindpfeifen gebildet. Deren Stock verläuft zur
Mitte hin schräg nach unten. Diese abfallende Linie wird in der Pfeifen- und Fuß-
höhe, sowie bei den Labien aufgenommen.

Bei den beiden nächsten Flachfeldern sind die Labien und die Füße in beiden Eta-
gen auf gleicher Ebene angebracht. Nur die Pfeifenlängen bilden wie im Mittelteil
eine Dreieckskomposition aus. Auch in den Harfenfeldern befinden sich die Labien
im gleichen Abstand zum Fuß, nur nehmen die Pfeifen nach außen hin in ihrer
Länge zu.

Das untere Stockwerk der letzten Seitenfelder zeigt nach außen hin einen abfallen-
den Labienverlauf bei steigender Pfeifenlänge (Abb. 95). Der Pfeifenstock des
oberen Felds (Abb. 88) ist zur Mitte hin schräg abfallend. Die Labien folgen dieser
Linienführung. Die größte Pfeife steht hier jeweils innen, die kleinste außen.

Die einzelnen Pfeifenfelder werden durch schmale weiße Lisenen³¹⁸ voneinander getrennt. Diese sind vollständig mit teilweise durchbrochener, vergoldeter Rocaille besetzt. Die Schnitzereien greifen mit kapitellartigem, flammend spitzem Blattwerk (Abb. 103 und Abb. 104) bis über das obere Gesims hinaus. Die Pfeifenstöcke werden von einem breiten Rocailleband (Abb. 90-92) verdeckt. Die Rocaille der Schnitzereien ist nicht streng auf Symmetrie gearbeitet. Dennoch erscheint sie im Gesamteindruck einheitlich geschlossen und harmonisch abgestimmt.

An den Seitenwänden des Obergehäuses sind in der Prospektebene vergoldete, flügelartige Schnitzereien angebracht (Abb. 88 und Abb. 106). Diese erstrecken sich in voller Länge zwischen den beiden die Pfeifenfelder begrenzenden Gesimsen. Ungefähr auf halber Höhe erreicht das Flankenornament seine größte Breite (Abb. 105). Die „Flügel“ sind an den Gehäuseseitenwänden mit Hilfe von Winkeleisen befestigt. Ihre ausschwingenden Bewegungen binden die Orgel optisch in den Kirchenraum ein. Abgrenzende Elemente, wie etwa harte, klare Linien werden vermieden. Durch die durchbrochene Rokokoschnitzerei mit ihren ausfransenden Rändern scheint das Instrument direkt in den seitlichen Raum überzugehen. Derartige Fortsätze befinden sich auch an den Altarseiten (Abb. 62).

Besonders schön sind die Schleierbretter (Abb. 95-101) gestaltet. Diese dienen bei der Orgel dazu den Blick in das weniger dekorative Gehäuseinnere zu verhindern. Eventuelle Unstimmigkeiten bei den Pfeifenlängen können durch sie ebenfalls kaschiert werden. Die Schleierbretter nehmen jeweils die durch die Pfeifenaufstellung vorgegebene Form an. Dabei überschneiden sie die Pfeifen am oberen Ende geringfügig. Vergoldete Rocailleornamente umranden mit Netzwerk gefüllte unregelmäßige Felder. Dieses Netzwerk ist viereckig, oval, rund, nieren- oder vierpassförmig durchbrochen. Teilweise werden die Knotenpunkte durch erhabene Scheibenformen oder vierblättrige Blumen betont. Sie können aber auch rund bzw. vierpassförmig ausgespart sein.

Die Rocailleschnitzerei am Orgelprospekt der St. Oswaldkirche spielt mit verschiedenen Ornamentarten und -formen. Gefächerte C- und S-Schwünge, Volutenformen, Perlschnüre, gezackte Muscheln, stilisierter Akanthus und Palmzweige wech-

³¹⁸ Im Orgelbau werden die seitlichen Begrenzungen der Pfeifenfelder als „Lisenen“ bezeichnet. Dieser Terminus wird hier und im folgenden Text in diesem Sinn gebraucht.

seln sich ab. Verfeinertes, zierliches Knorpelwerk ist ebenso zu finden wie Ohrmuschelformen. Die Lisenenfortsätze gleichen flammenden Feuerzungen (Abb. 103 und Abb. 104), das Band unterhalb des Gesimses eher brandenden, sich überschlagenden Wellen (Abb. 93). Manche Ornamente sind erhaben gearbeitet, manche durchbrochen (Abb. 94).

Die Seitenwände (Abb. 142 und Abb. 143) des Obergehäuses sind identisch gearbeitet. Sie sind mit einer fensterartigen, mit Stoff bezogenen, längsrechteckigen Öffnung und einer darüber liegenden, querrchteckigen Füllung mit vergoldetem Rahmen versehen.

An der Rückseite des Orgelgehäuses befindet sich in über zwei Meter Höhe ein ca. ein Meter breiter Laufgang. Dieser ist mittels einer Leiter erreichbar. Dort ermöglichen fünf herausnehmbare Füllungen den Einblick und den Eingriff (Abb. 144) in das fast den gesamten Pfeifenbestand beherbergende Obergehäuse. Zudem sind hier die Windladen, die Schleifen und die Pfeifenstöcke untergebracht. Vom Laufgang aus kann man die von der Balganlage in das Gehäuse führenden Windkanäle und einige gekröpfte Holzpfeifen sehen, die zur Schauseite hin durch den figürlichen Schmuck verdeckt werden.

Die Farbigkeit des Gehäuses konzentriert sich auf Weiß und Gold. Die Schnitzereien und einige herausgearbeitete Profile sind vergoldet. Die Struktur des Schnitzwerks wird in den Vertiefungen zum Teil durch rote Farbe akzentuiert. Die tragenden Teile des Gehäuses wurden weiß gestrichen. Als „*bezaubernde Symphonie in Weiß und Gold*“³¹⁹ bezeichnet Eberhard Kraus in seinem Buch „Historische Orgeln in der Oberpfalz“ das Werk Franz Jacob Späths. Der farbliche Eindruck der Orgelfront wird auch stark durch das glänzende Silbergrau der Zinnpfeifen beeinflusst.

VI.3.3.2.4. Der Schmuck auf der Gehäusedecke

Die Orgel ist mit drei hölzernen Figuren besetzt. Die musizierenden Engel haben sich auf der Gehäusedecke niedergelassen.

Der kleinste unter ihnen, er gleicht einem Kind, steht in der Mittelachse oberhalb der runden Einbuchtung des oberen Gesimses (Abb. 113 und Abb. 114). Rechts und links von ihm befinden sich zwei Kesselpauken. Diese sind mit purpurfarbenem

³¹⁹ KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 272.

Stoff bespannt, in den goldene Ornamente eingearbeitet sind. Das Paukenfell ist von Lambrequins umrahmt. Der Putto steht mit erhobenen Händen hinter dem Schlaginstrument. Sein blondes Haar ist leicht gewellt. Es scheint wie von einem Südwind bewegt. Das Gesicht des Kinderengels zeichnet sich durch eine breite Nase und leicht auseinander stehende, dunkle Augen aus. Seine Brauen sind fein gezeichnet. Die Pausbacken und das Doppelkinn lassen ihn kindlich feist erscheinen. Seine roten, etwas aufgeworfenen Lippen sind leicht geöffnet und lassen die kleinen Zähne aufblitzen. Die geröteten Wangen verleihen seinem Aussehen Frische. Der kleine Musikant trägt einen goldenen, vorne offenen Mantel. Der ebenfalls vergoldete Riemen seiner Beuteltasche verläuft über seine linke Schulter und seinen runden Bauch. Der Nabel des Engels ist sichtbar. Die weiten Ärmel des Gewandes sind über den Ellenbogen zusammengebunden. So ergibt sich eine Art Puffärmel. Um die Lenden trägt er einen silbergrauen Schurz. In den Händen hält er die Paukenschlegel. Seine abgewinkelten Arme sind bis auf Kopfhöhe erhoben. Sie zeugen von einem regen Einsatz beim Spiel. Die Klöppel sind sehr realistisch ausgeführt. Zum Griff hin verbreitern sie sich, um gut in der Hand des Spielers zu liegen. Ihr Kopf ist aus scheibenförmigem Holz gearbeitet, was auf einen harten, lauten Paukenton schließen lässt. Seine goldenen Flügel sind seitlich ausgestreckt. Rechts und links von dem Paukisten sind noch zwei weitere himmlische Musikanten auf dem Orgelgehäuse angebracht (Abb. 109 und Abb. 110). Diese sitzen über den beiden großen Harfenfeldern des Prospekts – an der Stelle, an der das Gehäuse seinen höchsten Punkt erreicht. Die beiden zwillingsgleichen, jünglingshaften Engel (Abb. 111 und Abb. 112) spielen Trompete. Beide haben braunes, gewelltes Haar, mit einigen vom Kopf abstehenden Strähnen. Ihre Augen sind hell mit erweiterten Pupillen und schön geschwungenen, braunen Augenbrauen. Ihre jungen Gesichter sind ebenmäßig, Lippen und Wangen gerötet. Jeder Engel hat ein Paar gewaltige, silberfarbene Flügel. Von diesen ist der zur Orgelmittelachse gewandte Flügel jeweils angewinkelt und der zur Kirchenwand gerichtete ausgestreckt (Abb. 88). Die gleiche Haltung ist bei den kleinen Putten auf der Westemporenbrüstung (Abb. 72 und Abb. 75) zu beobachten. Beide tragen ein in der Taille geschnürtes goldenes Gewand. Die weit geschnittenen Dreiviertelärmel sind, wie bei dem Paukenputto, oberhalb des Ellenbogens zusammengerafft. So ergibt sich ein am Oberarm gepuffter Trompetenärmel, der bis knapp unterhalb des Ellenbogens reicht. Der tiefe Ausschnitt des bodenlangen Kleides wird von einer schalartigen

Falte eingerahmt. Die beiden Trompetenspieler sind barfuß. Jeder von ihnen lässt eines seiner Beine auf der Prospektseite herunterbaumeln. Dieses ist im Gegensatz zu dem anderen Bein, das an dem Gesims des Harfenfeldes ruht, vom Knie ab unbekleidet. Die Sitz- und Flügelhaltung der Engel ist fast spiegelsymmetrisch. Variationen finden sich nur in der Arm-, Hand- und Kopfstellung.

Der südliche Spieler (Abb. 110) hält seine Trompete in der rechten Hand. Seine Finger spreizt er geziert ab. Das Instrument liegt auf seinem Handballen auf und wird vom Daumen gestützt. Das kesselförmige Mundstück liegt an seinen Lippen. Da diese leicht geöffnet sind, ist der Augenblick des Atemholens dargestellt. Der Kopf des Musikers ist leicht nach rechts geneigt, sein Gesicht blickt gen Osten. Mit der linken Hand scheint er eine der beiden großen Quasten ergreifen zu wollen, die an einer roten Kordel aufgehängt, sein Instrument schmücken. Ein Gewandzipfel flattert, wie vom Wind bewegt, zur Mitte hin.

Der nördliche Engel (Abb. 109) hat die Trompete mit der linken Hand³²⁰ ergriffen. Seine Finger sind um das Rohr des Blasinstruments gelegt. Seine Lippen sind dem Mundstück nahe, berühren es aber noch nicht. Sein Kopf ist etwas nach links vorne gebeugt. Das Gesicht wendet sich gen Nordosten. Der rechte Arm ist erhoben. Daumen und Zeigefinger berühren einander fast, die Handfläche ist sichtbar. Die Geste wirkt, als würde der Trompetenengel seinen Mitspielern einen Einsatz geben.

Die drei Hauptfiguren des Gehäuses sind aus Holz geschnitzt. Ihre Bekleidung ist jedoch aus grobem, angemaltem und vergoldetem Stoff gefertigt. Dadurch erklärt sich auch der unruhige, zackige Faltenverlauf. Ihre kulissenhaft auf Dreiviertelansicht gearbeiteten Körper sind von hinten ausgehöhlt (Abb. 137). Die beiden jünglingshaften Trompetenengel füllen den gesamten Bereich zwischen Gehäuse- und Kirchendecke aus. Sie machen einen etwas gedrängten Eindruck, der durch ihre geneigten Köpfe noch verstärkt wird. Ebenfalls nicht aus Holz ist die um die Trompeten gewickelte rote Kordel. Die mit roter Farbe strukturierten Holzquasten sind mittels Bohrung und Knoten an den Zierstricken angebracht.

Besonders beeindruckend wirkt der goldene Strahlenkranz mit der Heilig-Geist-Taube (Abb. 115 und Abb. 116). Dieser befindet sich hinter dem Paukenengel und

³²⁰ Die unterschiedliche Armhaltung der Trompetenengel dürfte der Symmetrie geschuldet sein.

ist ungefähr auf die Mittelachse hin ausgerichtet. Züngelnde, goldene Flammen bilden ein querovales Mittelfeld aus, in dem eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln zu schweben scheint. Aus diesem Flammenkranz brechen zweiunddreißig gebündelte Strahlen hervor. Diese sind abwechselnd kürzer bzw. länger gestaltet. Von hinten gesehen kann man erkennen, dass die längeren Strahlen die Eisenkonstruktion des Aufbaus verdecken (Abb. 136). Das durch den direkt dahinter liegenden Oculus an der Westwand der Kirche scheinende Licht wird mit Hilfe von gelbem Glas, das der Strahlensonne hinterlegt ist, eingefärbt. Alles wird so mit einem warmen, goldenen Schein übergossen. In der Mitte ist, für den Betrachter unsichtbar, an einem dünnen Metalldraht die hölzerne Taube (Abb. 115) angebracht. Sie scheint in der Luft zu schweben. Ihre Haltung ist sehr aufrecht. Bauch und Schwanz des Vogels sind frontal zu sehen. Die dunkleren Füße hält er vor seinen silbernen Körper. Seine Zehen bilden jeweils eine Kreuzform nach. Die silbernen Flügel mit schwarzer Oberflügeldecke sind seitlich hoch erhoben abgespreizt. Der mit einer Haube versehene Kopf der Taube ist leicht nach rechts gewendet. Die Komposition der Heilig-Geist-Taube ist in ein stehendes Dreieck eingeschrieben. Die Körperhaltung des Tieres ist kreuzförmig. Hier findet sich ein Hinweis auf die heilige Dreieinigkeit, deren Einzelpersonen symbolisch durch Dreieck, Kreuz und Taube dargestellt werden können.

Um den Strahlenkranz haben sich silbergraue Wolken (Abb. 88) zusammengezogen. Ein erstes Wolkenband zieht sich, die ovale Form aufnehmend, um die Flammensonne herum. Weitere, etwas dickere Wolkenformationen bilden einen querechteckigen Rahmen, der den gesamten Raum zwischen Gehäuse- und Kirchendecke ausfüllt. Schon fast hinter den Trompetenengeln gelegen ist dieser Rahmen doppelt ausgeführt. Das ovale Mittelstück vereinigt sich oben und unten mit diesem Rahmen, an den Seiten berührt es ihn lediglich an je zwei Punkten. Die kugeligen Wolken rollen sich an manchen Stellen spiralförmig ein und erscheinen so in erregter Aufwallung. Vier geflügelte Puttenköpfe blicken aus dem Wolkenmeer heiter auf den Betrachter herab. Es sind zwei unterschiedliche Typen zu beobachten. Die einen Kinderengel scheinen nur aus Kopf und Flügeln (Abb. 118 und Abb. 120) zu bestehen, die direkt am Hals anschließen. Die anderen besitzen noch Schultern, die in zierliche Schwingen übergehen (Abb. 117 und Abb. 119). Alle Puttenköpfe haben welliges, goldenes Haar und goldene Flügel. Sie blicken freundlich lächelnd mit leicht geöffnetem Mund aus den Wolkenwirbeln. Der südlichste Putto (Abb. 117)

schaut mit erhobenem Kopf gen Norden. Sein Gesicht ist das belebteste und strahlendste. Sein fast schon breites Lächeln und die kokett hochgezogenen, kugeligen Schultern wirken kindlich vergnügt, fast keck. Der nördlich anschließende Engelskopf (Abb. 118) blickt in das Langhaus hinab. Seine Haltung weist leicht nach unten. Im Gegensatz zu seinem Nachbarn ist seine Miene eher reserviert und still. Der nächste (Abb. 119) hält seinen Kopf ziemlich aufrecht, nur leicht nach rechts geneigt. Die erhobenen Augen sind gen Südosten gerichtet. Er gehört mit seinen kleinen runden Schultern zu dem zweiten beschriebenen Typus. Auch er hat ein ausdrucksstärkeres Gesicht als sein Vorgänger. Er lächelt ruhig beseelt und freundlich. Der nördlichste Engelskopf (Abb. 120) blickt in Richtung Altar. Er hat wie der zweite beschriebene Puttenkopf eher gröbere Gesichtszüge und eine schneckenförmige Haartolle über der Stirn. Die auffallend unterschiedliche Qualität der Puttenköpfe könnte auf zwei ausführende Künstler hinweisen. Eventuell handelt es sich um die Arbeit von Meister und Schüler. Es wäre auch möglich, dass zwei ältere Figuren in den neuen Gehäuseschmuck aufgenommen wurden.³²¹

Als letzte Schmuckstücke der Gehäusedecke sollen die beiden großen, vergoldeten Vasen (Abb. 89 und Abb. 109) auf dem seitlichen Gesimsrand genannt werden. Sie stehen auf einem breiten Fuß mit quadratischer Grundform. Der glockenförmige Vasenkörper sieht aus, als wäre er aus mehreren zusammengebundenen, stilisierten Blättern gefertigt. Unterhalb der Bindung ist er kugelig ausgebildet, oberhalb fällt er trichterförmig auseinander. Die Enden der Blätter rollen sich etwas ein. In jedem Gefäß befindet sich ein Strauß aus gefüllten Rosen und Sonnenblumen.

VI.3.4. Ikonographische Betrachtungen zum Gehäuseschmuck

Nach der rein äußerlichen Betrachtung des Gehäuseaufbaus und seines Schmucks wird der kulturhistorische Hintergrund der Motivauswahl erläutert. Dabei zeigt sich, dass sich der symbolische Inhalt der einzelnen Darstellungen zu einem komplexen theologischen Gesamtkonzept zusammenfügt.

Engel, wie sie die Späth-Orgel in der St. Oswaldkirche zieren (Abb. 109-114 und Abb. 117-120), gehören zu den ältesten und beliebtesten Figuren an Orgelgehäusen. Ihre früheste bekannte Erwähnung ist in dem Werk „Der Jüngere Titurel“³²²,

³²¹ Hier fällt die stilistische Ähnlichkeit mit den Engelsköpfen am Brüstungspositiv der Entwurfszeichnung aus dem Historischen Museum auf (Abb. 28).

³²² HAHN, Karl August (Hrsg.): Der jüngere Titurel, Quedlinburg und Leipzig 1842, S. 37.

das Albrecht von Scharfenberg zugeschrieben wird, zu finden. In der um das Jahr 1270 entstandenen Schrift befindet sich im Zusammenhang mit der Beschreibung des Gralstempels auch die Schilderung eines Orgelprospekts im Westen des Bauwerks.³²³ Vom 13. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fehlen Engel an fast keinem bedeutenden Orgelwerk. Lediglich im 16. Jahrhundert war ihre Beliebtheit etwas zurückgegangen.³²⁴

Auch im evangelischen Kirchenbau sind Engelsdarstellungen zu finden. Obwohl Luther keine spezifische Angelologie entwickelte, werden in seinen Aussagen immer wieder die apotropäischen Eigenschaften der himmlischen Wesen betont. Engel sind für ihn Mitstreiter und Mitwirkende an der göttlichen Regierung über die Welt und das Leben des Einzelnen. Durch das Erlösungswerk Christi ist ihnen jedoch nach lutherischem Verständnis ihre Tätigkeit als Heilmittler abgesprochen worden.³²⁵

Die Vorstellung der Engel als wehrhafte Gegenspieler der teuflischen Mächte und Wächter der Himmelspforte basiert auf den biblischen Beschreibungen bei Mose im ersten Buch, Kapitel 3, Vers 24³²⁶ und in der Offenbarung des Johannes, Kapitel 21, Vers 12.³²⁷ Hieraus erklärt sich auch ihre Verwendung bei der Portalgestaltung. Weitere beliebte Anbringungsorte sind der Altarraum und der Kanzelbereich,

³²³ BROKMANN, Steffen: Die Beschreibung des Gralstempels in Albrechts „Jüngerem Titurel“, Inauguraldissertation, Bochum 1999, S. 182-184. Brokmann identifiziert das beschriebene Instrument als „Orgelbaum“ – einer Art Symbiose aus orientalischem Musikapparat in Pflanzenform und byzantinischer Orgel. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Andreas Stein, sein bedeutendstes Orgelwerk in der Barfüßerkirche in Augsburg auch mit einem aufgesetzten Baumzierrat schmückt (Abb. 226 und Abb. 227). Stein war zeitweilig Mitarbeiter in der Werkstatt Späths (vgl. Kapitel VI.1.2.). Auch der Orgelprospektentwurf aus dem Umkreis Berninis für Santa Maria del Popolo, Rom, der eine Eiche in den Orgelprospekt (als Reminiszenz an das Wappen Papst Alexanders VII.) integriert, sei hier erwähnt.

³²⁴ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 91.

³²⁵ GLOEGE, Gerhard: Artikel Engel. III. Dogmatisch, in: RGG, Bd. 2, Sp. 468.

³²⁶ Die Bibelstelle lautet: „*Und er trieb den Menschen hinaus und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert, zu bewachen den Weg zu dem Baum des Lebens.*“

³²⁷ Die betreffende Stelle heißt: „[...] sie [die heilige Stadt Jerusalem] hatte eine große und hohe Mauer und hatte zwölf Tore und auf den Toren zwölf Engel und Namen darauf geschrieben, nämlich die Namen der zwölf Stämme der Israeliten.“

denn Cherubim zierten die Stiftshütte (2. Mose 37,6-9) und waren im salomonischen Tempel Schmuck des Allerheiligsten (1. Kön 6,23-28).³²⁸

Außerdem war bereits seit der Zeit der Kirchenväter die Vorstellung von der „Anwesenheit der Engel beim kirchlichen Gottesdienst“ und „von der Teilhabe der Engel an der Liturgie des Himmels und am Gottesdienst der Kirche“³²⁹ lebendig. So spielen sie durch ihren in den Messtext aufgenommenen Gesang des „Sanctus“ im ältesten, schon in der Apostelgeschichte (Apg 2,42) bezeugten Sakramentsteil und durch den Gesang des „Gloria“ in dem sich ab dem 4. Jahrhundert³³⁰ herausbildenden Eingangsteil der Messe eine wichtige Rolle. Das „Gloria“, auch *Hymnus angelicus* oder *Große Doxologie* genannt, ist Höhepunkt des Eingangsteils und schließt dessen Gesänge jubelnd ab. Es beginnt mit dem Lobpreis der Engel aus der Weihnachtsgeschichte: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens“ (Lk 2,14). Darauf folgt ein dreiteiliger Hymnus, der eine Huldigung Gott des Vaters, eine Anrufung Jesu Christi und abschließend eine Lobpreisung des dreieinigen Gottes enthält.³³¹ Die Komposition der Heilig-Geist-Taube als Kreuz im Triangulum, umgeben von musizierenden Engeln, kann so als Sinnbild des Gloriagesangs betrachtet werden. Das „Sanctus“, oder auch *Hymnus seraphicus* genannt, ist der Höhepunkt des Sakramentsteils des Gottesdienstes. Wie das Gloria gehört es zum Ordinarium der christlichen Messe. Es ist so auch fester Bestandteil der Abendmahlsliturgie des lutherischen Gottesdienstes. Hier wird der liturgische Dienst der Engel nach Jesaja am deutlichsten. In einer Vision des Propheten rufen die sechsflügeligen Seraphim einander „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!“ (Jes 6,3) zu. Daran schließt sich in der Liturgie der Ruf an: „Hosianna in der Höhe. Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herren. Hosianna in der Höhe“³³². Dieser zweite Teil ist dem

³²⁸ Bei Mose steht: „Und er [Bezalel] machte den Gnadenthron aus feinem Golde, zwei und eine halbe Elle lang und anderthalb Ellen breit, und zwei Cherubim aus getriebenem Golde an die beiden Enden des Gnadenthrons, einen Cherub an diesem, den anderen an jenem Ende. Und die Cherubim breiteten ihre Flügel nach oben aus und bedeckten damit den Gnadenthron, und sie standen Antlitz gegen Antlitz und sahen auf den Gnadenthron.“

Im 1. Buch der Könige ist zu lesen: „Er machte im Chorraum zwei Cherubim, zehn Ellen hoch, von Ölbaumholz. [...] Und er überzog die Cherubim mit Gold.“

³²⁹ MÖSENER, Karl: Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: Martin Luther. Eine Spiritualität und ihre Folgen, Vortragsreihe der Universität Regensburg zum Lutherjahr 1983, Bungert, Hans (Hrsg.), Regensburg 1983, S. 188.

³³⁰ KALB: Grundriss der Liturgik, S. 110.

³³¹ KALB: Grundriss der Liturgik, S. 120.

³³² EG: Lied Nr. 185,1.

Matthäusevangelium im Zusammenhang mit der Schilderung des Einzugs Jesu in Jerusalem entlehnt (Mt 21,9). Er ist auch der Huldigungsruf für den israelitischen König (Ps 118,25 f).³³³

Nach christlichem Verständnis ist Gott bei der Versammlung von Gläubigen, wie sie im Gottesdienst gegeben ist, anwesend: „*Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.*“ (Mt 18,20). In der Eucharistie ist er leibhaftig³³⁴ erfahrbar und zieht bei den Menschen ein. Für Luther war die Teilnahme am Sakrament des Abendmahls ein Bekenntnisakt vor Gott, den Menschen und auch den Engeln. Der Kirchenraum selbst ist nach protestantischem Verständnis kein geheiligter Ort. Erst durch den Gottesdienst und die Verkündigung ist der Herr mit seinen Gefolgsleuten, den Engeln, anwesend. Aus diesem Grund ist die Kanzel als Ort der Verkündigung ebenfalls ein geeigneter Platz für die Anbringung von Engelsgestalten.³³⁵ Der lebensgroße Engel gegenüber der Kanzel der Oswaldkirche (Abb. 71) und die beiden Putten, welche die Mittelkartusche der Decke mit der Aussage über die Ewigkeit des Wortes Gottes begleiten (Abb. 53 und Abb. 54), sind Beispiele für diese gedankliche Verbindung.

Wie erklärt sich die Verwendung von Engelsfiguren an Orgelprospekten? Neben dem Amt der Engel als Beschützer von Personen oder Völkern und als Boten Gottes und Träger der göttlichen Offenbarung war ihnen auch die Anbetung sowie der Lobpreis als Dienst anvertraut worden. Musizieren war dafür eine geeignete Form. Seit der Spätantike haben sich Klassifikationen der Musik herausgebildet, die auch im 18. Jahrhundert noch bekannt waren und ihre Gültigkeit hatten.³³⁶ In Anlehnung an die von Boethius (um 480/485-um 524/526) um das Jahr 500 verfasste Musiktheorie „*De institutione musica*“ wurden z. B. die *musica instrumentalis* (sie beinhaltet die für den Menschen vernehmbare Instrumental- und Vokalmusik), die *musica humana* (sie beschreibt die innere Harmonie von Körper und Seele des Menschen) und die *musica mundana* (sie bezeichnet u. a. die Sphärenmusik, die

³³³ KALB: Grundriss der Liturgik, S. 153.

Luther übersetzt das hebräische „Hosianna“ mit „*Oh Herr, hilf!*“.

³³⁴ Einsetzung des Heiligen Abendmahls durch Jesus: „*Und als sie aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Nehmet; das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch, dankte und gab ihnen den; und sie tranken alle daraus. Und er sprach zu ihnen: Das ist mein Blut des Bundes, das für euch vergossen wird.*“ (Mk 14,22-24).

³³⁵ MÖSENER: Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: Martin Luther, S. 186-189.

³³⁶ Diese sollen hier nur in Ansätzen wiedergegeben werden.

durch die Bewegung der Himmelskörper erklingt) unterschieden.³³⁷ Im Mittelalter ergänzt Jakobus Leodiensis (um 1260-nach 1330) in seiner Schrift „Speculum musicae“ die *musica mundana* durch die Musik der Engel. Diese *musica coelestis* wurde dementsprechend als ranghöchste Form angesehen.³³⁸ Analog dazu wurden die Engel im christlichen Verständnis als *optimi musici* betrachtet. Der Zusammenhang zwischen der *musica mundana* und der *musica angelica* gründet sich auf eine Stelle aus dem Buch Hiob:

„Und der Herr antwortete Hiob, [...] Wo warst du, als ich die Erde gründete? [...] Weißt du, wer ihr das Maß gesetzt hat oder wer über sie die Richtschnur gezogen hat? Worauf sind ihre Pfeiler eingesenkt, oder wer hat ihren Eckstein gelegt, als mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten alle Gottesöhne?“ (Hiob 38,1-7)

Eine weitere Bibelstelle hierzu findet sich bei Jesaja: „Jauchzet, ihr Himmel; freue dich Erde!“ (Jes 49,13). Noch deutlicher bringt es der Psalm 148 auf den Punkt: „Lobet ihn, alle seine Engel, lobet ihn, all sein Heer! Lobet ihn, Sonne und Mond, lobet ihn, alle leuchtenden Sterne!“ (Ps 148, 2-3).

Die irdische Liturgie wurde als Abbild bzw. Abglanz und zugleich Teil dieser universalen Liturgie verstanden. Damit wurde sie zur eigentlichen Aufgabe der Gläubigen.³³⁹ Die Engel am Orgelprospekt sind also als Abbilder der *optimi musici*, das Orgelspiel selbst als Abglanz der *musica coelestis* zu verstehen.³⁴⁰ Da allen Klassifikationen der *musica* nach pythagoreischem und theologischem Verständnis das gleiche ordnende, mathematische Prinzip zugrunde liegt, ist die Orgel durch ihre technische Anlage das geeignetste Instrument dieses christliche Axiom zu versinnbildlichen. Hierauf begründet sich auch die Beigabe der Orgel als Attribut der personifizierten Musica (Abb. 16 und Abb. 17).³⁴¹

Dabei muss bedacht werden, dass der Orgel noch während des 18. Jahrhunderts im Gottesdienst die gleichen Aufgaben zukamen wie den liturgischen Sängern. Bestimmte Teile der Liturgie konnten solistisch von der Orgel übernommen werden. Orgel und Chor musizierten also nicht nur miteinander, sondern wechselten sich

³³⁷ Riemann: Sachteil, S. 594.

³³⁸ Riemann: Sachteil, S. 894.

³³⁹ Riemann: Sachteil, S. 595.

³⁴⁰ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 87.

³⁴¹ Vgl. Kapitel III.4.

gegenseitig ab. Für die Gläubigen war das Orgelspiel, als Liturgie und teilweise sogar als Verkündigung des Wortes Gottes, durchaus verständlich.³⁴²

Bedeutungsvoll ist die Wahl der Instrumente, welche die Engel auf dem Gehäuse der Orgel in St. Oswald spielen. Die jünglingshaften Gottesboten blasen Trompete (Abb. 109 und Abb. 110), der kindliche Putto schlägt die Pauke (Abb. 113). Die abgebildeten Trompeten entsprechen in ihrer Ausführung den damals üblichen Instrumenten. Im Alten Testament findet sich eine Passage, in der die Trompete und ihre Verwendung beschrieben wird:

„Und der Herr redete mit Mose und sprach: Mache dir zwei Trompeten von getriebenem Silber und gebrauche sie, um die Gemeinde zusammenzurufen und wenn das Heer aufbrechen soll. Wenn man mit beiden bläst, soll sich bei dir versammeln die ganze Gemeinde vor der Tür der Stiftshütte.“ (4. Mose 10,1-3)

Die Trompeten wurden, wie auch in dem Bibelzitat erwähnt, von jeher bei feierlichen Anlässen und bei kriegerischen Auseinandersetzungen gebraucht. Die Trompete war zudem durch ihre Entwicklungsgeschichte hindurch ein majestätisches Herrschaftsinstrument.³⁴³ Alle drei Aspekte lassen sich mit dem christlichen Gottesdienst vereinbaren. Erstens stellt der Gottesdienst eine Versammlung der Gemeinde der Gläubigen dar, zu der die Trompete im alttestamentarischen Sinn aufruft. Zweitens ist ihr kriegerischer Charakter gut mit den apotropäischen Eigenschaften der Engel vereinbar und drittens ist sie als Blasinstrument des Herrschers würdig die feierliche Ausgestaltung des Gottesdienstes zu übernehmen.

Ähnlich verhält es sich mit den Pauken. Auch sie gelten als Instrumente der Festlichkeit und der Militärmusik. Die Kombination der beiden Musikinstrumente ist sprichwörtlich geworden. Sie war bereits im Orient üblich, lange bevor die beiden Instrumententypen im Abendland bekannt waren. Ihre symbolkräftige Zusammenstellung war besonders im Barock sehr beliebt.³⁴⁴ Bach verwendet sie z. B. im Eingangschor *„Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“*, bei der Arie *„Großer Herr und starker König“* und im Schlusschoral *„Ach, mein herzliebes Jesulein“* der ers-

³⁴² Vgl. Kapitel III.5.

³⁴³ VALENTIN: Handbuch der Instrumentenkunde, S. 82 f und S. 337 f.

³⁴⁴ VALENTIN: Handbuch der Instrumentenkunde, S. 81 f und S. 391-394.

ten Kantate des Weihnachtsoratoriums als Symbol für den ankommenden Herrscher. In der Bibel werden beide Instrumente im 150. Psalm aufgezählt. Da dieser Psalm auch die Verbindung zur Orgel beinhaltet, wird er hier vollständig zitiert:

„Halleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht! Lobet ihn für seine Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit! Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen! Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobtet ihn mit Saiten und Pfeifen! Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja!“ (Ps 150,1-6)

In dem Lobpreis ist auch von „Pfeifen“ die Rede. Obwohl sicher keine Orgel gemeint ist, sind diese Bibelverse eine gern zitierte Stelle, wenn von der Orgel und ihrer kirchlichen Legitimation die Rede ist. In der Vulgata wird der vierte Vers des 150. Psalms folgendermaßen ins Lateinische übersetzt: *„Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo.“*³⁴⁵ Die aufgezählten Pfeifen können als pars pro toto für die Orgel betrachtet werden.

Der von Christoph Stolzenberg anlässlich der Weihe des Instruments in der Oswaldkirche komponierten Kantate lag dieser Text (Anlage II.3.) zugrunde.³⁴⁶ Von Stolzenberg ist bekannt, dass er in seinen Musikstücken die Kombination von Orgel und Blasinstrumenten gerne verwendete.³⁴⁷ Vielleicht erklärt sich hieraus auch die Stimmung der Orgel im Cornetton, der der Stimmtone der Bläser war.

In dem oben zitierten Psalm ist, nach der Übersetzung von Luther³⁴⁸, eigentlich von Posaunen die Rede. Trompeten und Posaunen haben die gleiche Entwicklungsgeschichte. Etymologisch ist das z. B. im Italienischen zu erkennen, in dem der Trombone die Vergrößerungsform der Tromba darstellt. Die Posaune

³⁴⁵ Biblia Sacra Vulgata. Vulgata.net:

<https://www.google.de/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwjAyv2nk5iBAxUAAAAAHQAAAAAQAg&url=https%3A%2F%2Fvulgata.net%2Fpsalms%3Fchapter%3D150&psig=AOvVaw0bUsjbfCPey2pQgOxQ0ZB&ust=1694164066859733&opi=89978449> (eingesehen am 23.08.2023).

³⁴⁶ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Textblatt, Musikalische Werke, welche an dem dritten H. Weihnachts-Feiertage, da nemlich die bey St. Oswald neu-erbaute schöne Orgel das erste Mal gespielet wird, sollen aufgeföhret werden. Regensburg, gedruckt von den Gebrüdern Zunkel, 1750.

³⁴⁷ SCHINDLER: Zur Stolzenberg-Biographie, S. 16. Außerdem: Im Hauptrechnungsbuch der Stadt Regensburg sind eigens besondere Ausgaben für Trompeter bei Aufführungen des Regensburger Hauptkantors vermerkt (vgl. STAR: Cam. Nr. 189).

³⁴⁸ Luther verwendet den Terminus „Posaune“ in seiner Bibelübersetzung für das hebräische „šōfār“ und das altgriechische „salpinx“. In der lateinischen Fassung der Bibel finden sich die Begriffe „tuba“ und „buccina“ (Jos).

als eigenständiges Instrument existiert erst seit dem 15. Jahrhundert.³⁴⁹ Im Volksmund sind die Begriffe austauschbar. Selbst im kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch hat sich der Terminus „Posaunenengel“ eingebürgert, obwohl besagte Figuren in der Regel Trompete spielen. Die Blasinstrumente des Alten Testaments waren lange Rohre, die aus Tierhörnern, Holz oder Metall gefertigt waren. Es ist deshalb statthaft, die zahlreichen Bibelstellen, die nach der Lutherübersetzung Posaunen nennen, im ikonographisch-ikonologischen Zusammenhang mit den Trompetenengeln zu bringen. Auf eine Stelle aus der Offenbarung des Johannes soll aufmerksam gemacht werden, in welcher der Verfasser die Stimme Gottes gleich dem Klang einer Posaune beschreibt: *„Ich wurde vom Geist ergriffen am Tag des Herrn und hörte hinter mir eine Stimme wie von einer Posaune.“* (Offb 1,10). Hier wird die Verbindung zum Wort Gottes noch einmal deutlich. In diesem Zusammenhang gewinnt auch der Aufstellungsort des Instruments im Rücken der versammelten Gemeinde eine neue Bedeutung. Der Posaune kommt nach christlichem Verständnis auch eine tragende Bedeutung im Rahmen der letzten Dinge und des Jüngsten Gerichts zu. In Jesu Reden über die Endzeit steht im Matthäusevangelium:

„Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum anderen.“ (Mt 24,31)

In der Offenbarung wird dieses Motiv ausführlich aufgenommen: *„Und die sieben Engel mit den sieben Posaunen hatten sich gerüstet zu blasen.“* (Offb 8,6). Es folgt eine Beschreibung des Weltuntergangs, dessen sieben Abschnitte jeweils durch das Posaunespielen eines Engels eingeleitet werden. Weiter steht geschrieben:

„[...] wenn der siebte Engel seine Stimme erheben und seine Posaune blasen wird, dann ist vollendet das Geheimnis Gottes, wie er es verkündet hat seinen Knechten, den Propheten.“ (Offb 10,7)

An dem Orgelprospekt der Oswaldorgel sind sieben Engel zu sehen.

³⁴⁹ VALENTIN: Handbuch der Instrumentenkunde, S. 346.

Versöhnlicher erscheint die Verwendung der Posaune im 1. Korintherbrief, wenn es um die Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag geht:

„Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune erschallen und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.“
(1. Kor 15,51 f)³⁵⁰

Wie die Trompete wird auch die Posaune zur Kriegsführung verwendet, wie sich bei Josua im Zusammenhang mit der Einnahme der Stadt Jericho nachlesen lässt (Jos 6,4-6). Hier sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich bei der biblischen Posaune (ähnlich wie bei der Trompete) um ein längliches Blasinstrument, wahrscheinlich das noch heute im jüdischen Gottesdienst gebrauchte *šōfār* – auch Halljahrposaune genannt – handelte und nicht um die Posaune nach heutigem Verständnis. Auch der Text der Kantate, die der Regensburger Kantor Stolzenberg zur Einweihung des neuen Instruments komponiert hat, nimmt auf die Posaune Bezug. In der ersten Arie heißt es: *„Erhebet die Stimme wie eine Posaune, ihr Helden, ihr Engel, ihr Lehrer des Wortes.“*³⁵¹

Ein weiterer Grund, weshalb Orgelgehäuse häufig mit Instrumenten geschmückt wurden, liegt in der Vorstellung, dass die Orgel alle anderen Instrumentenarten beinhaltet. So schreibt Michael Praetorius in seinem 1619 erschienenen „Syntagma musicum“:

„Denn das ist einmal gar gewiß, daß unsere Vorfahren sonst auff kein Instrument so mercklich grossen Fleiß gewendet haben, als eben auff künstliche wol klingende Orgeln: Haben sie auch nicht alleine aus Erz, Silber und Gold gemacht und gebauet, sondern oft aus solcher wunderlich seltsam Materi, das es einem fast unmöglich zusein deuchtet, wie sie doch immermehr dergleichen Materi dazu haben brauchen können. [...] Ja dieses vielstimmige liebliche Werck begreiffet alles das in sich, was etwa in der Music erdacht und componieret werden kann, und gibt so einen rechten natürlichen Klang laut und thon von sich, nicht anders als ein ganzer Chor voller Musicanten, da mancherley Melodien, von junger Knaben und grosser Männer Stimmen gehöret werden. In

³⁵⁰ Diese Verse verwendet Georg Friedrich Händel (1685-1759) im dritten und letzten Teil des „Messias“ als Rezitativtext und in der Arie *„The trumpet shall sound“*. In der deutschen Übersetzung heißt es *„Es tönt die Posaun“*.

³⁵¹ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen: Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Textblatt, Musikalische Werke, welche an dem dritten H. Weihnachts-Feyertage, da nemlich die bey St. Oswald neu-erbaute schöne Orgel das erste Mal gespielet wird, sollen aufgeführt werden.

summa die Orgel hat und begreiff alle andere Instrumenta musica, groß und klein, wie die Nahmen haben mögen, alleine in sich. Willst du eine Trummel, Trummet, Posaun, Zincken, Blockflöt, Chorpfeiffen, Pommern, Schallmeyen, Dolzian, Racketen, Bordounen, Krumphörner, Geigen, Leyern, etc. hören, so kannst du dieses alles, und noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in diesem künstlichem Werk haben: Also daß, wenn du dieses Instrument hast und hörest, du nicht anders denckest, du habest und hörest die anderen Instrumenta alle miteinander [...] Und bleibt wol war, das unter allen, was Instrumenta können und mögen genennet werden, die Orgel die fürnemeste und oberste Stelle, präeeminenz unn würde habe, alldieweil sie alle süßigkeit und lieblichkeit, so die andern Instrumenta in sich haben, oder zuwege bringen können, ihr alleine zumisset und zuschreibet: Bevoraus, weil sie solchen Grad der hoheit erreicht, daß keine Musica oder Seytenspiel auff dem ganzen Erdboden ist, dadurch der lieben heiligen Engel liebliche Harmonia und Gesang zu Gotteslobe eigentlicher repraesentiret und abgebildet werde, als durch sie. Welches in de Organo da D. Petrum in Perusio gar fein ausgedruckt und gegeben ist mit diesen Verßlein: haec si contingunt terris, quae gaudia Coelo? Weil dieses auf der Welt geschicht, was wird allererst vor Freude und lieblich Gedöhne im Himmel seyn? “³⁵²

In diesem Zitat wird noch einmal der Zusammenhang zwischen dem Orgelspiel und der *musica angelica* oder *musica coelestis* deutlich.

Neben den musizierenden Engeln befindet sich eine Abbildung des Heiligen Geistes als Taube auf dem Gehäuse der Späth-Orgel. Sie schwebt im Zentrum eines goldenen Strahlenkranzes (Abb. 88 und Abb. 115). Durch ihre etwas maniert wirkende, aufrechte Haltung mit den ausgebreiteten Schwingen nimmt sie, vom Kirchenraum aus betrachtet, eine Kreuzform ein, die auf das heilsgeschichtliche Wirken Jesu verweist. Die Taube repräsentiert die dritte göttliche Person. Bei der Versammlung der Gemeinde ist diese nach christlichem Verständnis anwesend. Die Darstellungsweise als Vogel basiert auf dem Evangelienbericht der Taufe Jesu, wie sie bei Matthäus beschrieben wird:

„Und als Jesus getauft war, stieg er alsbald herauf aus dem Wasser. Und siehe, da tat sich ihm der Himmel auf, und er sah den Geist Gottes wie eine Taube herabfahren und über sich kommen.“ (Mt 3,16)

³⁵² PRAETORIUS: De Organographia, S. 84-88.

In der Apostelgeschichte erscheint der Heilige Geist beim Pfingstwunder in Form von Feuerzungen. Gleichzeitig wird von einem gewaltigen Brausen berichtet, das vom Geist ausgeht:

*„Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt wie von Feuer, und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem Heiligen Geist und fingen an zu predigen in anderen Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.“
(Apg 2,2-4)*

Diese beiden Erscheinungsformen des Heiligen Geistes können mit seiner Darstellung am Orgelgehäuse in Verbindung gebracht werden. Erstens erzeugt der Geist ein Geräusch gleich einem Sturmwind. Damit gleicht er der Orgel, die mit Hilfe des „Windes“³⁵³ den Ton in den Pfeifen erzeugt. Eine inhaltliche Verbindung stellt hier auch das griechische Wort *pneuma* her, das für „Geist“ und „Wind“ verwendet wird. Noch eine weitere Stelle der Heiligen Schrift berichtet von einer klanglichen Äußerung der dritten göttlichen Person. Im Brief des Paulus an die Römer steht:

„Desgleichen hilft auch der Geist unserer Schwachheit auf. Denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebührt; sondern der Geist selbst vertritt uns mit unaussprechlichem Seufzen.“ (Röm 8,26)³⁵⁴

Noch deutlicher als in den Bibelstellen ist der Zusammenhang von Geist und Ton bzw. Musik in der protestantischen Lieddichtung zu finden. So verfasste Paul Gerhard (1607-1676) 1653 das Pfingstlied „*Zeuch ein zu deinen Toren*“ in Anlehnung an die oben zitierte Stelle aus der Heiligen Schrift:

„Du bist ein Geist, der lehret, wie man recht beten soll; dein Beten wird erhöret, dein Singen klinget wohl, es steigt zum Himmel an, es lässt nicht ab und dringet, bis der die Hilfe bringet, der allen helfen kann.“³⁵⁵

³⁵³ „Wind“ ist der orgelbauliche Fachterminus für die in der Orgel zirkulierenden Luft.

³⁵⁴ Diesen Text aus dem Römerbrief legte zum Beispiel auch Johann Sebastian Bach seiner Motette „*Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*“ zugrunde. Diese war 1729 anlässlich der Beerdigung des „*seel. Professors und Rectoris Ernesti*“ komponiert worden. Siehe dazu. SCHWEITZER: J. S. Bach, S. 627.

³⁵⁵ EG: Lied Nr. 133,5.

Die im gleichen Jahr wie der Text entstandene Melodie stammt von Johann Crüger (1598-1662). Crüger weilte u.a. auch in Regensburg und war hier Schüler des protestantischen Kantors Paul Homberger (BRUNNERS, Christian: Artikel Crüger, Johann, in: MGG-online, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, Kassel, Stuttgart 2016ff, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58187> (eingesehen am 23. August 2023)). Homberger war zur Zeit der Erbauung der Dreieinigkeitskirche in Regensburg tätig, deren Grundsteinlegung er musikalisch ausgestaltete (Abb. 152).

Zweitens kann der flammende Strahlenkranz neben seiner Funktion als Gloriole für den Geist gleichzeitig auch als Symbol für dessen Kraft gesehen werden. Denn der Heilige Geist hat nach dem Pfingstbericht die Jünger in Form von Feuerzungen erleuchtet. Außerdem gleicht die Darstellung an der Orgel einer Sonnenabbildung. Die Verbindung der Sonne mit der Trinität zeigt die von 1627-1631 erbaute Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Dort ist die zentrale Stelle der Stuckdecke mit einem Flammenkranz versehen (Abb. 167). Die Inschrift lautet „SANCTAE TRINITATI SACRUM“. Die Sonne gilt in der christlichen Kunst auch als Quelle des göttlichen Lichts. Besonders in barocken Kirchengestaltungen findet man deshalb sonnenartige Glorioten an Kanzeln, Altären und Orgeln. Im katholischen Bereich sind Strahlenmonstranzen weit verbreitet.

Die besondere Wirkung des Strahlenkranzes in der St. Oswaldkirche beruht auf der Kombination mit dem sich dahinter befindenden Oculus. So wird der Eindruck vermittelt, dass das hineinscheinende Licht von der Sonnenabbildung ausgeht. Die Heilig-Geist-Taube erscheint mystisch verklärt im Gegenlicht. Gerade am Abend, wenn die Strahlen der Sonne durch den westlichen Oculus ins Kircheninnere fallen, wird die gesamte Orgel von einem feierlichen, rotgoldenen Licht überflutet.

Die Anbringung einer Heilig-Geist-Taube vor dem Gloriefenster über dem Hochaltar war besonders im Barock sehr beliebt. Das bedeutendste Vorbild für diese kompositorische Lösung ist Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) Altar in der Peterskirche in Rom aus den Jahren 1657-1666 (Abb. 228). Als Beispiel aus der näheren Umgebung Regensburgs sei der Hochaltar der Asamkirche in Rohr von 1723 genannt (Abb. 229).

Gottes Anwesenheit im Kirchenraum wird so am Orgelgehäuse durch Licht und Schall – beides für den Menschen eigentlich unfassbar – versinnbildlicht. Durch die Form des Strahlenkranzes auf dem Instrument drängt sich der Vergleich mit dem Schallloch eines Saiteninstruments auf. So erscheint die Gloriole nicht nur als Ursprung des Lichts, sondern auch als Quelle des klingenden Tons. Gottes Offenbarung in Vision und Audition wird hier in engste Beziehung zueinander gebracht.

Der Schmuck des Orgelgehäuses nimmt nicht nur auf die himmlische, sondern auch auf die irdische Sphäre Bezug. Betrachtet man die Schnitzereien, so kann man Beispiele für die vier Elemente³⁵⁶ erkennen. Das Feuer ist durch die flammenartigen Lisenenfortsätze (Abb. 103) vertreten. Die verschiedenen Muschelformen und die wellenartigen Schnitzereien (Abb. 93 und Abb. 94) spielen auf das Wasser an. Die Erde wird durch Blumen, Palmzweige und Akanthusblätter (Abb. 99 und Abb. 100) symbolisiert. Da die Luft unsichtbar ist, erscheint sie indirekt im Wehen der Engelskleider (Abb. 110). Die Luft ist es auch, die die Orgel zum Klingen bringt. Bei dieser Betrachtungsweise des Zierrats können im weiteren Sinn auch die Engel, die Wolken, die Strahlensonne und die angebrachten Vasen (Abb. 109) als Mischformen der Elemente gesehen werden. Die Engel repräsentieren Wesen, die der Luft und der Erde zugeordnet werden können. Sie stehen aufgrund ihrer Aufgabe als Vermittler sowohl mit dem Himmel als auch mit der Erde in Verbindung. Wolken entwickeln sich aus dem Zusammentreffen von Luft und Wasser. Das Licht galt als eine Kombination aus Feuer und Luft. Die beiden Vasen schließlich, die Wasser enthalten, um irdische Pflanzen am Leben zu erhalten, vereinen das Wasser mit der Erde. Die Muscheln werden traditionell als Wesen des Wassers und der Erde verstanden. Aus der Entstehungsgeschichte der Orgel lassen sich auch derartige Gedanken ableiten. Denn bei dem Prototyp des Instruments, der antiken *hydraulis*, diente das Wasser in der Kolbenpumpe zur Kompression des Spielwinds (Abb. 1 und Abb. 2). Insgesamt ist die Verbindung zur Luft besonders betont. Da die Orgel zu der Instrumentengruppe der Aerophone gezählt wird, ist eine derartige Gewichtung durchaus verständlich.

Wie dicht das künstlerische Programm der Oswaldorgel zu verstehen ist, zeigt auch die Auswahl der Blumen (Abb. 109), die sich in den Vasen auf dem Gesims der seitlichen Harfenfelder befinden. Die Sträuße³⁵⁷ sind aus Sonnenblumen und Rosen zusammengestellt. Blumen gelten als Zeichen weltlicher Schönheit, aber auch ihrer Vergänglichkeit. Der Blumenstrauß kann in der christlichen Symbolik zudem die geistliche Vollkommenheit darstellen.³⁵⁸ Die Sonnenblume ist durch ihr Aussehen

³⁵⁶ Elementdarstellungen gehören zu den häufigsten ikonologischen Inhalten der Rocaille. Vgl. BAUER, Hermann: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, in: Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Sedlmayr, Hans (Hrsg.), Bd. 4, Berlin 1962, S. 36.

³⁵⁷ Frescobaldi nennt seine 1635 erstmals erschienene Sammlung von Orgelstücken „Fiori musicali“. Die 27 Kompositionen werden also mit Blumen gleichgesetzt. Vgl. Kapitel III.5.

³⁵⁸ HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Freiburg-Basel-Wien 1991, S. 56 f.

und ihre stete Sonnenzugewandtheit dem Himmelslicht zugeordnet. Sie gilt als Symbol der Seele, die ihre Gedanken auf Gott richtet und so auch als Sinnbild des Gebetes. Symbolisch tiefgründig ist die Rose. Als sichtbares Zeichen der Liebe wird sie auch im christlichen Sinn besonders im Hinblick auf das Heilsgeschehen gesehen. Ihre rote Farbe erinnert an die Wundmale und das vergossene Blut Jesu Christi. Die Rose kann, laut Lexikon der Symbole, auch als Synonym des Gottessohns und seines Titels „Sonne der Gerechtigkeit“ verstanden werden.³⁵⁹ Dieser beruht auf einer Textstelle bei dem Propheten Maleachi „*Euch aber, die ihr meinen Namen fürchtet, soll aufgehen die Sonne der Gerechtigkeit und Heil unter ihren Flügeln.*“ (Mal 3,20). Dadurch wird wieder ein inhaltlicher Bezug zu dem Strahlenkranz und zu den Sonnenblumen des Vasengestecks hergestellt. Neben Gott Vater und dem Heiligen Geist zeigen sich hier wieder Anklänge auf die Anwesenheit der zweiten göttlichen Person. Hinsichtlich der Orgel ist besonders der bereits in den Fensterrosetten der Gotik vorhandene Sinngehalt der Rose als Zeichen der Sphärenharmonie herauszuheben.³⁶⁰ So steht sie in direkter Verbindung zu den musizierenden Engeln des Orgelgehäuses.³⁶¹ Gleichzeitig beinhaltet die Verwendung von Rosenblüten zum Schmuck der Orgel eine unbewusste Antikenrezeption, die in diesem Zusammenhang wenigstens genannt werden soll. Schon Cicero stellte im dritten „Gespräch von Tusculum“ den akustischen Genuss des Orgelklangs dem olfaktorischen des Rosenduftes gleich.³⁶²

Das Orgelgehäuse ist weiß gefasst mit vergoldetem Zierrat. Weiß und Gold sind Farben von hohem symbolischen Charakter. Weiß gilt im christlichen Sinn als Farbe der Unschuld, der Reinheit und der absoluten Wahrheit. Die neugetauften

³⁵⁹ HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole, S. 267 f.

In dem 1599 entstandenen Choral „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ von Philipp Nicolai (1556-1608) wird Jesus direkt als „*Blümlein*“ und „*coeli rosa*“ angesprochen (Vgl. EG: Lied Nr. 70 – hier in überarbeiteter Textfassung – und BÜCHNER, Arno und FORNACON, Siegfried (Hrsg.): Die Lieder unserer Kirche. Eine Handreichung zum Evangelischen Gesangbuch von Johannes Kulp †, Göttingen 1958, S. 85).

³⁶⁰ HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole, S. 268.

³⁶¹ Nach protestantischem Verständnis weniger von Bedeutung, aber für die Orgelikonologie aufschlussreich ist die Verbindung der mariologischen Rosensymbolik mit der Orgel. Zu den ersten christlichen Darstellungen von orgelspielenden Engeln und somit zu den ersten religiösen Abbildungen des Instruments überhaupt zählen die Bilder, die im Zusammenhang mit der Motivik der Madonna in der Rosenlaube (Abb. 9) entstanden sind (vgl.: LCI: Bd. 3, Sp. 564-568).

³⁶² CICERO, Marcus Tullius: Tuscularum Disputationum. Ad M. Brutum Libri Quinque, S. 29. Vgl. Kapitel III.3.

Christen trugen von Ostern an eine Woche lang weiße Kleider.³⁶³ Weiß ist auch die Farbe der Theophanie. Bei dem Evangelisten Markus heißt es im Bericht über die Verklärung Jesu: „[...] Und er wurde vor ihnen verklärt; und seine Kleider wurden hell und sehr weiß, wie sie kein Bleicher auf Erden so weiß machen kann.“ (Mk 9,2-3) In der Offenbarung findet sich Weiß in Verbindung mit der „siegreichen endgültigen Verklärung“³⁶⁴. Hier ist zu lesen: „Und um den Thron waren vierundzwanzig Throne und auf den Thronen saßen vierundzwanzig Älteste, mit weißen Kleidern angetan, und hatten auf ihren Häuptern goldene Kronen.“ (Offb 4,4). Weiß ist die Farbe Jesu. Die Christusfeste werden noch heute im Lauf des Kirchenjahres durch weiße Antependien angezeigt.

Gold steht bedingt durch seine Reinheit und Langlebigkeit für die Ewigkeit.³⁶⁵ Es ist das Symbol des himmlischen Lichts und der Sonne. Gold zählt zu den traditionellen Herrschaftsfarben. Weiß und Gold stehen, da sie dem Licht am ähnlichsten galten, für die die Gottheit symbolisierenden Farben.³⁶⁶

Für die Orgel kann daraus folgende Interpretation abgeleitet werden. Die Bedeutung als Herrschaftsinstrument wird durch die Farbgebung noch einmal deutlich hervorgehoben. Der Sinngehalt der Heilig-Geist-Taube wird durch den Zusammenhang von Weiß mit dem Sakrament der Taufe verstärkt. Als Symbol der Theophanie kann Weiß, wie der Wind der Orgel, auch mit dem Pfingstwunder in Verbindung gebracht werden. Der goldene Strahlenkranz steht für das göttliche Licht und symbolisiert die himmlische Sphäre, in der sich Gott und die Engel (am Orgelgehäuse in Form der Taube und der Engelsskulpturen) befinden. Die Wiederkunft Jesu wird bei Jesaja folgendermaßen beschrieben: „Von Norden habe ich einen kommen lassen und er ist gekommen vom Aufgang der Sonne her, den der meinen Namen anruft.“ (Jes 41,25). Die Erscheinung des Herren, traditionell durch die Farbe Weiß besetzt, zeigt sich hier in enger Verbindung zu der Strahlensonne am Orgelgehäuse. Einen Bezugspunkt hierzu bildet der Engel am Triumphbogen (Abb. 71), der ebenfalls auf einen Vers aus dem Buch Jesaja verweist (Jes 8,20): „Nach dem Gesetz

³⁶³ Der Sonntag nach Ostern (Quasimodogeniti) wird deshalb auch als „Weißer Sonntag“ bezeichnet, da die in der Osternacht getauften Christen hier ihre weißen Taufgewänder ablegten. Vgl. KALB: Grundriss der Liturgik, S. 66.

³⁶⁴ HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole, S. 107.

³⁶⁵ HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole, S. 108.

³⁶⁶ LCI: Bd. 2, Sp. 9.

*und Zeugnis werden sie das nicht sagen, so werden sie die Morgenröthe nicht haben.*³⁶⁷ Die dem Gold zugeschriebene Ewigkeit und Reinheit bilden eine Entsprechung zur Unvergänglichkeit und akustischen Schönheit des Orgeltons.

Abschließend soll erwähnt werden, dass im Orgelbau auch die Zahlensymbolik eine wichtige Rolle spielte. Dabei war u. a. die Anzahl der Pfeifen bedeutend. So soll die Orgel in Weingarten nach der Disposition von Dom Bedos (1709-1779) genau 6666 Pfeifen besessen haben. Damit sollte auf die legendäre Zahl der Peitschenhiebe Jesu angespielt werden.³⁶⁸ Eine der Ottobeurer Chororgeln, die der Dreifaltigkeit geweiht war, soll aus 3333 Pfeifen bestanden haben, wodurch sie auf ihr Patronat verwies.³⁶⁹

Für die Oswaldorgel können derartige Überlegungen leider nicht mehr angestellt werden, da ihre ursprüngliche Disposition nicht überliefert ist. Dennoch verweist die im Orgelbau häufige Neungliederung des Prospekts traditionsgemäß auf die neun Himmelschöre.³⁷⁰ Zählt man alle Engel zusammen, die im direkten Bezug zu dem Werk in der ehemaligen Stiftskirche stehen – dazu gehören auch die beiden Notenblätter haltenden Putten an den Emporenbrüstungen – kommt man ebenfalls auf die Zahl Neun (Abb. 88). Drei Engel sind Instrumentalisten, sechs können als Vokalistinnen bezeichnet werden, wenn man ihre geöffneten Münder als Ausdruck des Singens versteht. Die Zahl Neun bildet sich aus 3+3+3, wodurch der Bezug zur Trinität hergestellt wird. Auch die Vier ist häufig vertreten. Die vier Elemente werden dargestellt. Vierpässe finden sich vermehrt in der Gestaltung der Schleierbretter (Abb. 95 und Abb. 99). Vier geflügelte Puttenköpfe zieren das Wolkenband. Halbierte Vierpässe schmücken die Tastenstirnseiten (Abb. 124). Im Prospekt sind vier Pfeifenfelder mit einem 4'-Register bestückt. Es handelt sich um die äußersten, doppelstöckigen Bereiche seitlich neben den Harfenfeldern (Abb. 88 und Abb. 95). Die Vier gilt u. a. als die symbolische Zahl des irdischen Universums, der Jahreszeiten und der Elemente.³⁷¹ So versinnbildlicht die vermehrte Verwendung der Drei- und Vierzahl bei der Gestaltung die Annäherung von Gott

³⁶⁷ Der Bibelvers ist nach der Inschrift an der Skulptur zitiert.

³⁶⁸ Ein seltenes Beispiel, da die Passionsthematik nur selten Eingang in die Orgelsymbolik findet. Das erklärt sich zum Teil auch daraus, dass der Gebrauch der Orgel in der Quadragesimalzeit eingeschränkt bzw. zwischen Karfreitag und der Osternacht sogar ganz eingestellt wurde und wird.

³⁶⁹ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 99 f.

³⁷⁰ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 100.

³⁷¹ HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole, S. 337 f.

und dem Menschen im christlichen Gottesdienst. Diese wird auch im „Gloria“ durch den Engelsgesang aus der Weihnachtsgeschichte bezeugt. In diesem Zusammenhang gewinnt die Tatsache eine besondere Bedeutung, dass das Werk am dritten Weihnachtsfeiertag eingeweiht wurde.³⁷²

Der Zierrat der Oswaldorgel zeigt von unten nach oben gesehen eine deutliche Steigerung. So bleibt das Untergehäuse noch betont schlicht, während sich im rocaillegeschmückten Prospektbereich schon die Bekrönung durch den Figureschmuck der Decke ankündigt. Die Darstellung des Heiligen Geistes schließlich bildet den Höhepunkt der Anlage. Die Orgel soll optisch und klanglich die Verbindung zwischen Himmel und Erde versinnbildlichen. Ihre liturgische Funktion kommt in der Gehäusegestaltung zum Ausdruck, denn in diesem Instrument, das in seiner Art eine Vermittlerrolle einnimmt, zeigt sich die wechselseitige Beziehung zwischen göttlicher und irdischer Sphäre. Die Orgelmusik ist Abbild der himmlischen Liturgie, sie kann sowohl Wort verkündigen als auch auf verkündetes Wort antworten. In ihrer alternierenden Haltung liegt ihre besondere Bedeutung.

Bei der näheren Betrachtung dieser historischen Orgel zeigt sich, dass man ihr nicht gerecht werden kann, wenn man sie einseitig unter rein musikalischen Gesichtspunkten behandeln würde. Das Gehäuse mit seinem reichen Schmuck³⁷³ weist ein theologisches Konzept auf, das die Aufgaben und Funktionen der Orgel und ihren besonderen Stellenwert im Gottesdienst beeindruckend anschaulich macht.

Die ikonologischen und stilistischen Parallelen der Späth-Orgel in St. Oswald zu anderen Regensburger Orgelwerken werden im Kapitel VI.6. behandelt.

VI.3.5. Einordnung in den Kirchenraum

Die von Franz Jacob Späth für St. Oswald zu Regensburg gefertigte Orgel passt sich sensibel in den vorgegebenen Kirchenraum ein. Der Einbau des Werks brachte einige einschneidende Veränderungen der Inneneinrichtung mit sich, wie den Abriss der oberen und die Verbreiterung der unteren Westempore. Letztere hatte einen

³⁷² LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Textblatt, Musicalische Werke, welche an dem dritten H. Weihnachts-Feyertage, da nemlich die bey St. Oswald neu-erbaute schöne Orgel das erstemal gespielt wird, sollen aufgeführt werden.

³⁷³ Leider zeigt sich der Zierrat der Orgel heute stark angegriffen. Besonders die Farbfassung des figürlichen Schmucks ist restaurierungsbedürftig (Abb. 117-120).

veränderten Brüstungsverlauf zur Folge.³⁷⁴ Dennoch ist es gelungen, die entstandenen Lücken optisch ansprechend auszufüllen.

Durch den asymmetrischen Grundriss des Sakralraums und die unterschiedlichen Seitenemporentiefen ergeben sich einige architektonische Unstimmigkeiten. Das Hauptportal, der Scheitelpunkt der konvexen Emporenbrüstung und die Mittelachse der Orgel befinden sich nicht in einer vertikalen Linie. Das Orgelgehäuse selbst ist architektonisch streng spiegelsymmetrisch aufgebaut. Die Symmetrie wird im Schmuck spielerisch aufgenommen und nur leicht abgewandelt. Dabei fällt auf, dass die Heilig-Geist-Taube nicht in einer senkrechten Geraden mit der Spiel-schrankachse und der Mittelpfeife des Obergehäuses angebracht ist (Abb. 88). Die Taube ist vom Langhaus aus gesehen etwas nach links verrückt.

Das Instrument füllt in der Höhe den ganzen ihm zur Verfügung stehenden Platz auf der Empore aus. Die Köpfe der Trompetenengel berühren fast die Decke der Kirche. Da sie ihre Häupter leicht neigen, wirken sie sogar etwas gedrängt oder eingengt. Die Breite ist so gewählt, dass das Werk zwar den vorhandenen Raum ausnützt, aber trotzdem nicht zu massiv erscheint. Die Abmessung nimmt Bezug auf das westliche Hauptfresko, dessen Rahmenbreite ungefähr eingehalten wird. Durch den schmaleren Unterbau, die geschwungenen Gesimse, die zarten, durchbrochenen Seitenschnitzereien und die bewegten Pfeifenfelder ist dem eigentlich mächtigen Instrument seine Schwere optisch genommen. Der Blick auf den seitlichen Emporenbereich wird durch das Schnitzwerk auf der Brüstung verdeckt. Da die Orgel auf die Längsachse des Langhauses ausgerichtet ist und die nördliche Empore tiefer ist als die südliche, befindet sich vom Kircheninneren aus gesehen links neben der Orgel mehr Freiraum als rechts. Diese Unstimmigkeit wird durch ein Holzgitter ausgeglichen. Dasselbe Gitter befindet sich auf der Brüstung der unteren Nordempore.

Neben einer möglichst stimmigen Einordnung der Orgel in die Architektur des Langhauses nimmt das Instrument auch in seiner Formensprache und in seinem Zierwerk Bezug zur Einrichtung und zum Schmuck des Raums. So befindet sich auch auf dem Altar, dem optischen Gegenstück zur Orgel, ein Strahlenkranz mit Puttenköpfen und Wolkenband (Abb. 67). Weitere Gemeinsamkeiten bestehen in den geschnitzten Seitenflügeln und in den sitzenden, auf den Altar bzw. auf die

³⁷⁴ Vgl. Kapitel VI.3.1.3.1.2.

Orgel deutenden Putten (Abb. 62 und Abb. 72-75). Beide Ausstattungsstücke zeigen breite Gesimsformen. Altarblatt und Spielschrank nehmen die Karniesbogenform auf. Die korinthischen Kapitelle der Altarsäulen erscheinen vereinfacht bei den die Spielnische begleitenden Pilastern (Abb. 127 und Abb. 128). Die die zweite Empore tragenden Säulen weisen die gleiche Kapitellart auf (Abb. 51). Farblich ist der Altar passend zu seinem passionsgeschichtlichen Thema und zur Bestuhlung des Gotteshauses in dunklen Farben gehalten. Die Orgel hingegen ist weiß gestrichen. So erscheint sie leicht und freundlich, eher den Verzierungen der Decke und der Emporen angeglichen. Das Schnitzwerk beider Ausstattungsstücke ist festlich vergoldet.

Besonders häufig befinden sich in der St. Oswaldkirche Darstellungen des Heiligen Geistes in Gestalt einer Taube. Sie erscheint zweimal gemalt: in einem Fresko an der südlichen Emporenbrüstung, das eine Kindstaufe (Abb. 84) zeigt und in einem weiteren Fresko an der Decke, das die Taufe Jesu (Abb. 85) abbildet. Außerdem ist sie zweimal als Skulptur gestaltet: am Schalldeckel der Kanzel (Abb. 70) und über der Orgel (Abb. 115). In allen Abbildungen nimmt die Taube dieselbe Haltung ein. Ihr Federkleid ist weiß bzw. silbern mit ausgestreckten Flügeln und dicht vor dem Körper gehaltenen Füßen. Die gemalten und skulpturierten Darstellungen unterscheiden sich lediglich hinsichtlich der Perspektive. Auffallend ist auch der Licht- oder Strahlenkranz, vor dem sie jedes Mal schwebt. In den beiden dreidimensionalen Nachbildungen hat sie eine kleine Haube auf dem Kopf.

Das augenscheinlichste Bezugssystem bilden die drei in der Oswaldkirche angebrachten großen Engelsskulpturen. Die beiden Trompetenspieler (Abb. 109 und Abb. 110) und der Engel am Kämpfergesims (Abb. 71) des Triumphbogens sind in ihrer Art ähnlich gestaltet. Alle drei sind im Jünglingsalter, mit braunem Haar und langen Flügeln dargestellt. Sie tragen ein goldenes Gewand, das mit Hilfe eines über der Schulter verlaufenden Gurtes gehalten wird. Jeweils ein vom Knie ab unbedecktes Bein hängt vom Gesims herunter. Dennoch ist die Ausführung der Figuren sehr unterschiedlich. Der Gottesbote am Chorbogen ist im Gegensatz zu den Engeln auf der Orgel vollständig aus Holz gearbeitet. Die Gewänder der Trompeter dagegen sind aus vergoldetem Stoff. Außerdem wirkt der Engel mit der aufgeschlagenen Bibel etwas zarter und edler. Sein Gesicht ist ovaler und seine Züge erscheinen ebenmäßiger. Obwohl das Kleid geschnitzt ist, wirkt es schwungvoller als das der Engel am Orgelgehäuse. Da der Triumphbogenengel

wahrscheinlich früher entstanden ist als die beiden anderen, kann davon ausgegangen werden, dass die Engel der Orgel nach seinem Vorbild von einem anderen Meister gefertigt wurden. Sicher nicht zufällig ist die damit erreichte Dreizahl, die wiederum auf die Trinität hinweist.

Auch der kleine Paukenspieler (Abb. 114) hat seine Gegenstücke in der Kirchenausstattung. Diese sind nicht so augenscheinlich wie bei den eben beschriebenen Engeln, bei näherer Betrachtung aber doch eindeutig. So können dem paukenden Putto die beiden die Mittelkartusche haltenden Kinderengel an der Decke gegenübergestellt werden (Abb. 53 und Abb. 54). Die Gemeinsamkeiten beziehen sich hauptsächlich auf die Haltung und die Gewandung der Figuren. Abweichungen ergeben sich durch die unterschiedlichen Herstellungstechniken. Der Engel an der Orgel ist in Zweidrittelsicht aus Holz gefertigt (Abb. 137), die Deckenengel sind reliefartig in Stuck gestaltet. Alle drei haben die gleiche kindlich feiste Figur, ein ähnlich geschnittenes Gesicht mit leicht geöffneten Lippen und wehendes Haar. Auch in der Kleidung zeigen sich Gemeinsamkeiten. Ein Riemen verläuft quer über den Körper zum Lendenschurz. Der Pauke spielende Engel trägt zusätzlich einen Mantel mit gepufften Ärmeln. Die Arme sind jeweils erhoben, bei dem einen zum Spielen, bei den beiden anderen zum Halten der Kartusche. Die linke Hüfte der Putten ist leicht ausgestellt und ihre Schwingen sind seitlich abgespreizt. Wieder wird die Dreizahl erreicht. Der Paukenengel ist in seiner Gestaltung sicher im Wissen um diese beiden Stuckengel entstanden.

Außerdem ist festzustellen, dass die Rocaille der Orgel Elemente der Kirchenverzierung übernimmt, wie z. B. Akanthus, Palmzweige, Blüten etc. (Abb. 54-57).

So gelingt es der Späth-Orgel in der St. Oswaldkirche den reich geschmückten Kirchenraum durch ihre eigenständige, aber harmonisch eingefügte optische Gestaltung und durch ihre durchdachte theologische Symbolik zu bereichern und in seiner Wirkung zu steigern.

VI.4. Die Orgel in der Dreieinigkeitskirche

Die Orgel in der Dreieinigkeitskirche ist das zweite Instrument, dem sich diese Arbeit widmet. Das Vorgehen ist dem bei der Oswaldorgel vergleichbar. Leider sind von dieser Späth-Orgel nur noch das Gehäuse und einige Prospekt Pfeifen erhalten geblieben.

VI.4.1. Der Kirchenraum

Bei der Dreieinigkeitskirche handelt es sich um die repräsentativste und größte protestantische Kirche der ehemaligen freien Reichsstadt Regensburg.

VI.4.1.1. Lage und Patrozinium

Der mächtige Sakralbau befindet sich an prominenter Stelle in der Altstadt Regensburgs an der Kreuzung der Straßenzüge Gesandtenstraße und Am Ölberg (Abb. 157). Er ist der heiligen Trinität, der Dreieinigkeits³⁷⁵ von Gott-Vater, Gott-Sohn und Heiligem Geist geweiht. Die Kirche trägt somit das ranghöchste Patrozinium. Diese Zueignung wird sinnfällig an zentraler Stelle der Decke des Kirchenraums durch die Inschrift „SANCTAE TRINITATI SACRUM“ (Abb. 167) bekräftigt.

VI.4.1.2. Baugeschichte und Beschreibung

Die seit der Einführung der Reformation anwachsende Zahl an Protestanten in der freien Reichsstadt Regensburg, die nach der Gegenreformation durch die Zuwanderung zahlreicher Exulanten aus der Oberpfalz und Österreich noch verstärkt wurde, machte einen Kirchenneubau unumgänglich. Bisher standen der evangelischen Gemeinde nur die Neupfarrkirche und die beiden relativ kleinen Stiftskirchen St. Ignaz und St. Oswald zur Verfügung. Die 1563 erzwungene Simultannutzung der Dominikanerkirche musste 1626 aufgegeben werden, als der Reichshofrat in Wien entschied, dass die Kirche gegen eine vom Orden zu leistende Ablösesumme von 6000 Gulden wieder allein den Dominikanern zur Verfügung stehen solle.³⁷⁶

1627 wurde der Neubau der Dreieinigkeitskirche vom Rat der Stadt offiziell beschlossen.³⁷⁷ Den Auftrag hierfür erhielt der Nürnberger Festungsbaumeister und Ingenieur Johann Carl (1587-1665). Die Grundsteinlegung erfolgte bereits am

³⁷⁵ Ursprünglich als Dreifaltigkeitskirche benannt, wurde der Name später in Dreieinigkeitskirche geändert. Siehe dazu: STEIN-KECKS, Heidrun und KECKS, Ronald: ...zur Satisfaction des Bauherren und Verlegers...-Überlegungen zum Holzmodell der Regensburger Dreieinigkeitskirche im Spiegel architekturtheoretischen Schrifttums, in: Roma Quanta Fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, Dietl, Albert; Dobler, Gerald; Paulus, Stefan und Schüller, Hans (Hrsg.), S. 597-622, Augsburg 2010, S. 599.

³⁷⁶ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 17.

³⁷⁷ STEIN-KECKS/KECKS: ...zur Satisfaction des Bauherren und Verlegers...-Überlegungen zum Holzmodell der Regensburger Dreieinigkeitskirche im Spiegel architekturtheoretischen Schrifttums, S. 598 f.

4. Juli desselben Jahres.³⁷⁸ Die Feierlichkeiten sind auf einem Stich von Matthäus Merian (1593-1650) festgehalten, der auch die musikalische Ausgestaltung des Festaktes unter Kantor Paul Homberger (1559/60-1634)³⁷⁹ wiedergibt (Abb. 152). Nach einer Bauzeit von nur vier Jahren konnte dieser erste unter der Hoheit der protestantischen Gemeinde entstandene Bau am 5. Dezember 1631 eingeweiht werden. Auch diese gottesdienstliche Veranstaltung, bei der Superintendent Samuel Lenz³⁸⁰ die Festpredigt hielt, hat Merian im Bild festgehalten (Abb. 156).

1632 wurde der Bau der mitten im Dreißigjährigen Krieg errichteten Kirche zwangsweise eingestellt, sodass der Südturm bis heute unvollendet geblieben ist. Auch der für die drei Portale des Sakralbaus vorgesehene Figurenzyklus aus der Hand von Leonhard Kern (1585/88-1662)³⁸¹ konnte nicht mehr zur Aufstellung gebracht werden. Vier der Statuen mit Tugenddarstellungen befinden sich heute im Innenhof des Alten Rathauses Regensburg.

Bei der Dreieinigkeitskirche handelt es sich um einen Saalbau mit längsrechteckigem Langhaus und ebenfalls längsrechteckigem, eingezogenen, flach abschließenden Chorraum (Abb. 148). Den Chor flankieren zwei Türme auf quadratischem Grundriss, die im dritten Obergeschoß ins Oktogon übergeleitet werden (Abb. 150). Den Abschluss des nicht fertig gestellten Südturms bildet ein schlichter Achteckhelm über dem Glockenstuhl. Der Nordturm hingegen verfügt über ein weiteres zurückgenommenes Achteckgeschoss, das von einer Galerie mit Balusterbrüstung umgeben ist. Den Turmhelm ziert eine doppelte Laterne. Vor dem Südturm wurde 1755 ein als Sakristei genutzter Anbau angefügt.³⁸² Chor und Langhaus werden durch steile Satteldächer überspannt. Die Dachstuhlkonstruktion stammt von Lorenz Friedrich (1590-1677)³⁸³ aus Nürnberg.³⁸⁴ Den gesamten Außenbau

³⁷⁸ MÖSENER, Karl: Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Angerer, Martin; German-Bauer, Peter und Trapp, Eugen (Hrsg.), S. 109-151, Regensburg 1992, S. 305.

³⁷⁹ STERL: Evangelische Kirchenmusik, S. 114 f. Vgl. Fußnote 355.

³⁸⁰ PFEIFFER, Wolfgang: Regensburg. Dreieinigkeitskirche, Kleine Kirchenführer Nr. 874, München und Zürich 1967, S. 4.

³⁸¹ THIEME, Ulrich und BECKER, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 20, Leipzig 1999, S. 180-182.

³⁸² MORSEBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 17.

³⁸³ MORSEBACH, Peter: Evang.-Luth. Dreieinigkeitskirche Regensburg. Schauplätze. Unterwegs in Bayerns Geschichte, Regensburg 2005, S. 7.

³⁸⁴ BORGMEYER/HUBEL/TILLMANN/WELLNHOFER: Stadt Regensburg, S. 63.

(Abb. 157) umgibt eine Sockelzone, die sich aus einer hohen Platte, einem markanten Wulst und einer kleineren Platte zusammensetzt. Das ebenfalls umlaufende Traufgesims ist fast entsprechend aus Platte, Wulst und Platte gebildet. Die Ecken des Gebäudes werden durch Rustikaquader optisch hervorgehoben. Die Giebel zieren Vasenaufsätze. Vier Engelskonsolen an den äußeren Ecken des Sakralbaus bereichern den figürlichen Schmuck der Kirche. Der entschlossene Blick der dargestellten Gottesboten und ihre muskulösen Unterarme verleihen ihnen einen wehrhaften Charakter, der den trutzigen Gesamteindruck der Dreieinigkeitskirche unterstreicht. Der Bau erscheint so als eine „feste Burg“ im Sinne des 46. Psalms bzw. des Lutherchorals „Ein feste Burg ist unser Gott“.³⁸⁵

Das Gotteshaus verfügt über drei Doppelsäulenportale. Zwei befinden sich gegenüberliegend in der Querachse des Langhauses. Sie zeichnen sich durch einen gekröpften Architrav und einen gesprengten Segmentgiebel aus. Das Hauptportal ist in der Längsachse des Kirchensaals in die Westwand eingelassen. Anders als bei den Seitenportalen finden hier rötliche Dreiviertelsäulen und nicht Sandsteinvollsäulen Verwendung. Außerdem schließt das Hauptportal nach oben hin flach ab, allerdings mit einem annähernd quadratischen Giebelaufsatz. Die Flügel der Doppeltüren sind jeweils reich mit Schnitzwerk versehen.

Im Inneren trägt der Altarbereich, der nicht ganz die Höhe des Kirchenschiffs erreicht und dessen Bodenniveau um drei Stufen angehoben ist, ein Halbtonnengewölbe (Abb. 163). Dieses ist mit durchsteckten, tropfenförmigen Bögen, die mit geflügelten Engelsköpfen versehen sind, stuckiert (Abb. 166). Vier zweibahnige Rundbogenfenster mit Oculus beleuchten den Chorraum. In der Mittelachse der Altarstirnwand ist dicht unter dem Gewölbe ein zusätzliches Ochsenaugenfenster in das Mauerwerk eingelassen (Abb. 163). Im Scheitelpunkt des Triumphbogens befindet sich dem Kirchensaal zugewandt eine Rollwerkskartusche mit Engelskopf, die in ihrem Spiegel das Regensburger Stadtwappen mit seinen gekreuzten Schlüsseln zeigt.

Der Innenraum des Langhauses wird von einer mächtigen, stuckierten Segmenttonne überspannt. In ihrer Mitte ist in einem Flammenkranz die Inschrift „SANCTAE TRINITATI SACRUM“ angebracht (Abb. 165 und Abb. 167). Daran anschließend befinden sich zwei große Quadrate, die sechsfach geflügelte Engelsköpfe in

³⁸⁵ EG: Lied Nr. 362.

achteckigen Feldern zeigen (Abb. 167). Großformatige, achtstrahlige Rautensterne (Abb. 149) und Felder mit vegetabilen Ornamenten runden die Deckengestaltung ab. Der Übergang zu den Langhausseitenwänden ist mit karyatidenartigen Frauenkopfkonsolen (Abb. 168) versehen.

Die Fenster des Kirchensaals sind aufgrund der umlaufenden Empore (Abb. 163 und Abb. 164) im Inneren in zwei Geschossen angeordnet. In der unteren Zone der Seitenwände erfolgt der Lichteinfall durch je vier Ochsenaugenfenster, in der oberen Zone – axial dazu – durch zweibahnige Rundbogenöffnungen. Oberhalb der Seitenportale befindet sich zusätzlich je ein Oculus. Diese Ordnung wird auch an der Westfassade verwendet, nur dass hier über dem Hauptportal statt eines Oculus ein weiteres Rundbogenfenster zu finden ist. Die drei in Dreieckskomposition zueinander in Beziehung gebrachten Rundbogenfenster der Westwand erinnern sinnfällig an das Patrozinium der Kirche.

Mit der Errichtung der Dreieinigkeitskirche in Regensburg ist die Idealvorstellung eines barocken, protestantischen Kirchenbaus Stein geworden. Deutlich wird dies durch die Beurteilung des Architekten und Architekturtheoretikers Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) unterstrichen, *„es sey eines der besten Meister-Stücke in ganz Teutschland“*³⁸⁶

VI.4.1.3. Ausstattung

Eine Eigenschaft der Prospektentwürfe Späths ist die herausragende optische Eingliederung seiner Werke in den Kirchenraum. Auch wenn das Instrument erst über 120 Jahre nach Einstellung der Bauarbeiten an der Dreieinigkeitskirche errichtet wurde, fügt es sich doch harmonisch in das sakrale Bauwerk ein. Aus diesem Grund werden, wie bereits in den Kapiteln über die Orgel in St. Oswald, die wichtigsten Ausstattungsgegenstände beschrieben, um die spätere Analyse zu erleichtern.

VI.4.1.3.1. Der Altar

Der 1637 vollendete Altar (Abb. 171) wurde von dem Regensburger Schreinermeister Georg Stellenberger nach einem Entwurf von Georg Jakob Wolf unter Beteiligung des Architekten Johann Carl gefertigt (Abb. 170). Bei dem Altarblatt könnte

³⁸⁶ STURM, Leonhard Christoph: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsburg 1718, S. 39.

es sich laut Pfeiffer und Morsbach um eine Augsburger Arbeit handeln. Das Predel-
lenbild stammt aus der Hand des Regensburger Malers Johann Paul Schwenter.³⁸⁷

Der Altar ist ein Viersäulenretabel über Mensa und Predella (Abb. 171). Der Unterbau des Altars ist rechts und links neben der Mensa mit vergoldeten durch vegetabile Ornamente gefüllte Rahmen bestückt. Darüber befindet sich die Predella mit dem Gemälde einer figurenreichen Darstellung der Taufe Jesu. An den seitlichen Übergängen zum Retabel werden die Ecken durch je einen geflügelten Engelskopf kaschiert, dessen Schwingen in mehreren C-Schwüngen fortgesetzt werden. Die paarweise das Altarblatt flankierenden Säulen sind mit vergoldeten, korinthischen Kapitellen und gewundenen Flammleisten um die Schäfte verziert. Das längsrechteckige Altarblatt zeigt perspektivisch ungewöhnlich das erste, von Christus selbst eingesetzte Abendmahl. Darüber befindet sich ein geflügelter Engelskopf mit weit ausgespannten Schwingen und einer Rollwerkskartusche über dem Haupt. Zu beiden Seiten des Altars sind betende, jünglingshafte Engelsfiguren angebracht, deren Unterleiber durch Volutenpilaster gebildet werden. Ihre goldenen Gewänder sind mit unterschiedlich gefärbtem Futter versehen. Beim rechten Engel ist die linke Stoffseite rot, beim linken Engel grünblau.

Über dem Retabel – durch ein gekröpftes Gesims getrennt – ist zwischen Sprenggiebelsegmenten in einem quadratischen Feld das Wappen des Stifters Herzog Franz Albert von Sachsen-Lauenburg³⁸⁸ angebracht. Es wird von zwei Obelisksen mit eichelartigen, goldenen Aufsätzen flankiert. Diese stehen auf goldenen Kugeln, die auf mit Puttenköpfen bestückten Sockeln ruhen. Die Obelisksen sind mit Schleifen und Quasten geschmückt. Das Wappen wird von einem runden Rahmen mit goldener Zierleiste umfassen, die entstehenden Zwickel sind mit Blattwerk ausgefüllt. Neben dem Schild befinden sich Gebinde, die an Quasten und hängende Blüten erinnern.

Den oberen Abschluss des Altars bildet ein weiteres Gesims mit volutenbesetztem Sprenggiebelaufsatz. Ein geschwungener Sockel bietet dem bekrönenden, großen

³⁸⁷ PFEIFFER: Regensburg. Dreieinigkeitskirche, S. 10 und MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 21.

³⁸⁸ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 20.

Engel seinen Standplatz. Die imposante, qualitätvolle Skulptur eines jungen, geflügelten Mannes stammt aus der Hand Leonhard Kerns.³⁸⁹ Die Figur steht mit erhobenem rechten Arm im Kontrapost. Das braungelockte Haupt ist leicht nach rechts geneigt. Das goldene, in der Hüfte gegürtete Gewand ist mit rotem Futter versehen. Ein hoher Schlitz lässt das leicht angewinkelte linke Spielbein bis auf Oberschenkelhöhe frei. Die Ärmel sind hochgeschoppt. Am Oberkörper ist das Kleid kreuzförmig mit einem grünlichblauen Band, das unter der Brust geknotet ist, zusammengebunden. In der erhobenen Rechten hält er eine vielzackige, goldene Krone, in der gegenläufig nach unten gehaltenen Linken einen schwertartigen Palmwedel. Die Füße sind unbeschuht. Auf dem Stich, der die Einweihungsfeierlichkeiten der Dreieinigkeitskirche dokumentiert, ist der Altar noch unvollendet – der krönende Engel noch nicht angebracht (Abb. 156). Im Landeskirchlichen Archiv befindet sich eine Entwurfszeichnung (Abb. 170), in welcher der Engel noch Trompete spielend geplant war.³⁹⁰

Die Altargemälde zeigen, dass der Altar thematisch den beiden biblisch begründeten, evangelischen Sakramenten Abendmahl und Taufe gewidmet ist.

VI.4.1.3.2. Die Kanzel

Die Kanzel befindet sich auf der Epistelseite der Kirche an der Ecke vom Langhaus zum eingerückten Chorbereich (Abb. 172 und Abb. 173). Der Schalldeckel aus dem Jahr 1631 wurde 1656 mit einem neuen Kanzelkorb auf einer freistehenden, gestelzten Rotmarmorsäule versehen.³⁹¹ Der achteckige Sockel des Predigtstuhls steht auf einer ebenfalls oktogonalen Basis, die aus einer Platte, einem fallenden Karnies, einem Wulst und einer schmalen Platte aufgebaut ist. Den oberen Abschluss des Sockels bildet ein Gesims, das durch ein aufsteigendes Karnies, zwei Platten, einem Wulst und einer Platte gebildet wird. Darüber erhebt sich auf einer wiederum achteckigen Platte die monolith gearbeitete Rotmarmorsäule toskanischer Ordnung. Das Kapitell der Säule leitet durch zwei achteckige Platten und zwei aufsteigende Karniese in den ebenfalls achteckigen, hölzernen Kanzelkorb über. Der Kanzelkorb ist gefeldert. Die einzelnen Felder werden durch schmale, vergoldete Profilleisten

³⁸⁹ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 21.

³⁹⁰ ANGERER, Martin; GERMAN-BAUER, Peter und TRAPP, Eugen (Hrsg.): 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Regensburg 1992, S. 330.

³⁹¹ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 21.

akzentuiert. Der Zugang zur Kanzel erfolgt über eine Stiege an der östlichen Langhauswand. Unter der Treppe, im Raum zwischen Kanzelkorb und Mauerecke, befindet sich ein verzierter Schild mit dem Regensburger Stadtwappen (zwei gekreuzte Schlüssel auf rotem Grund) und der Jahreszahl 1656.

Der mächtige Schalldeckel (Abb. 173), der die Form des Kanzelkorbes vergrößert zeigt, ist an der Oberseite durch zwei metallene, durch Feinschmiedearbeit gestaltete Aufhängungen befestigt. Eine große, stehende Engelsgestalt scheint diese zu seiner Brust hin sich verjüngenden Metallstreben zu halten. Der Engel hat braunge-locktes Haar, das sein mit einer hohen Stirn versehenes Gesicht umrahmt. Sein zweiteiliges, goldenes Gewand ist blaugrau gefüttert und unter der Brust gegürtet. Das hochgeschlitzte Unterkleid lässt das rechte Bein frei. Seine Flügel sind so ausgebreitet, dass der eine die Chorsüdwand und der andere die Langhausostwand berührt. Zwei weitere, kleinere Engelsfiguren scheinen den Schalldeckel im Flug zu tragen. Diese befinden sich rechts und links von der Mauerecke. Sie haben lange, gegürtete, goldene Gewänder, die jeweils eine Schulter unbekleidet lassen. Der Umschlag über der Brust und am Ärmel ist bei dem einen rot, bei dem anderen grün gehalten. Die Unterseite des Schalldeckels ziert mittig ein reich gestalteter, achteckiger Rahmen mit einer Rosette im Mittelpunkt. Darum gruppieren sich strahlenförmig acht dreieckige Felder. Die sich ergebenden Zwickel sind durch weitere Dreiecksformen ausgefüllt. Die reiche Felderung wird durch Pflanzenwerk verziert. Eine bandartige Felderung aus gefüllten Ovalen und Sechsecken schließt die Unterseite nach außen hin ab. An den Ecken des Schalldeckels befinden sich von Engelsköpfen gestützte Podeste. Auf sechs von ihnen stehen kleine, nur mit Lendenschurz bekleidete Engelsskulpturen auf goldenen Kugeln (Abb. 174 und Abb. 175). Die beiden dem Mauerwerk zugewandten Podeste sind nur mit goldenen Kugeln versehen. Drei der Figuretten spielen lange, vergoldete Blasinstrumente mit Schalltrichter. Die Gattung dieser Instrumente lässt sich durch die vereinfachte Darstellung nicht eindeutig feststellen. Ihr Aussehen erinnert am ehesten an Zinken.³⁹² Hierfür spricht auch die Spielhaltung der Engelsfiguren. Die drei übrigen Engel sind stehend, mit über der Brust gekreuzten Armen, oder in Vorwärtsbewegung ge-

³⁹² Der Zink galt als ein Instrument, das die menschliche Stimme besonders gut nachahmen konnte. Eine Anbringung an der Kanzel erscheint deshalb inhaltlich sinnvoll.

staltet. Zwischen den Podesten befindet sich je ein Sprenggiebel mit Obelisken zwischen den Segmenten. Jeder davon wird von einem eichelartigen Aufsatz abgeschlossen.

VI.4.1.3.3. Emporen und Gestühl

Besonders bestimmend für den Raumeindruck der Dreieinigkeitskirche sind die Emporen (Abb. 163 und Abb. 164) und das Gestühl (Abb. 176 und Abb. 177). Ersterer umlaufen das Langhaus an drei Seiten. Sie werden nicht durch vertikale Stützen, sondern durch schräg in der Wand verankerte Konsolen gehalten. Im Westen sind sie doppelgeschossig. Die obere Westempore dient als Aufstellungsort für die Orgel.

Das dunkelbraune, hölzerne Gestühl stammt aus der Erbauungszeit der Kirche.³⁹³ Die Kunstfertigkeit seiner Gestaltung ist der ständischen Ordnung angepasst.³⁹⁴ Im Chorbereich sind die Sitzgelegenheiten für die Mitglieder des Inneren Rats dementsprechend mit besonders aufwendigen Knorpelwerksschnitzereien versehen (Abb. 177).

1755, kurz vor der Errichtung der Orgel, wurden auf der unteren Empore – nördlich und südlich am Übergang zum Chor – Logen für die Magistratsmitglieder und die Gesandten des Reichstags eingebaut (Abb. 163). Die sogenannte Fürstenloge unterhalb der Orgelempore stammt aus dem Jahr 1790 (Abb. 186). Sie wurde für die evangelische Gattin Karl Alexanders von Thurn und Taxis, Therese zu Mecklenburg-Strelitz, errichtet.³⁹⁵ Für die Planung und den Einbau der Späthorgel spielt sie deshalb keine Rolle.

VI.4.2. Entstehungsgeschichte der Orgel

Von der barocken Späthorgel in der Dreieinigkeitskirche sind heute lediglich das schön gearbeitete Gehäuse und einige Prospekt Pfeifen erhalten geblieben. Zwei große Umbaumaßnahmen im 19. Jahrhundert, sowie die Neubauten des 20. und 21. Jahrhunderts haben das Spielwerk vollständig verändert. Dadurch ergaben sich

³⁹³ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 21.

³⁹⁴ Siehe dazu: MÖSENER: Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, S. 119.

³⁹⁵ MORSBACH: Evangelische Kirchen in Regensburg, S. 20.

auch Konsequenzen für das barocke Gehäuse. Es ist deshalb wichtig die Genese des Instruments vollständig darzustellen und zu dokumentieren.

VI.4.2.1. Vorgängerinstrumente

Schon bei der Grundsteinlegung der Dreieinigkeitskirche am 4. Juli 1627 erklang Orgelmusik. Auf einem Stich von Matthäus Merian, der die Feierlichkeiten anschaulich dokumentiert, ist u. a. der damalige Kantor und Lehrer am Gymnasium poeticum Paul Homberger abgebildet, wie er mit drei Gruppen von Alumnen die „*Solennien*“ musikalisch ausgestaltet (Abb. 152). Jeder Teilchor wird von mehreren Instrumentalisten, mit jeweils einem Organisten, begleitet (Abb. 153-155). Bei den dargestellten Orgeln handelt es sich um sogenannte Regale. Die Aufgaben dieser kleinen, transportierbaren, mit kurzbechrigen Zungenstimmen besetzten Werke liegen im Continuospiel.

Ein weiterer Stich Merians zeigt den Gottesdienst zur Einweihung der neu errichteten Kirche im Jahr 1631 (Abb. 156). Leider konnte der Künstler die mitwirkenden Musiker aus perspektivischen Gründen, die er in der Bildunterschrift kurz erläutert, nicht porträtieren. Denn schon damals befand sich die Musikempore an der Westwand des Gotteshauses. Auch hier dürften Regale, die trotz ihrer geringen Größe über eine enorme Klangstärke verfügen, zur Unterstützung des Gesangs eingesetzt worden sein.

Bevor es zum Einbau der großen Späth-Orgel kam, scheint es zwei kleinere Vorgängerinstrumente in der Dreieinigkeitskirche gegeben zu haben. Von dem ersteren ist bekannt, dass es 1654 nach St. Oswald transferiert wurde, als ein Legat der Bürgerstochter Maria Jacobe Aichinger einen Neubau in der Dreieinigkeitskirche und somit die zweite Orgel ermöglichte.³⁹⁶

Von dem älteren Instrument ist die Disposition erhalten geblieben. Denn im Jahr 1672 wandte sich der damalige Organist der Oswaldkirche Jacob Harrer in einem Bittbrief an den Rat der Stadt Regensburg, in dem er auf die inzwischen aufgetretenen Mängel des Instruments einging.

³⁹⁶ RUHLAND: Die Barockausstattung der St. Oswald-Kirche in Regensburg, S. 41.
Vgl. Kapitel VI.3.2.1.

Dem Schreiben ist eine Registeraufstellung beigelegt, die sich auf das ehemalige Werk aus der Dreieinigkeitskirche beziehen dürfte: *„Prinzipal / Oktave / Quinte / Superoktave / Spitzflöte / Regal / Terz / Mixtur.“*³⁹⁷ Von der zweiten, privat gestifteten Vorgängerorgel, ist lediglich der Name des Erbauers, Augustin Krottenthaler, bekannt.³⁹⁸

VI.4.2.2. Die Späth-Orgel

Den Plänen für eine neue Orgel in der Dreieinigkeitskirche, die 1758 schließlich verwirklicht werden konnten, scheint eine mehrjährige Vorgeschichte vorangegangen zu sein. Denn bereits 1755 wandte sich Späth an Johann Andreas Silbermann in Straßburg, um von diesem einen Gehilfen zu erbitten. Silbermann berichtete darüber:

*„Von Regensburg hat Aô: 1755. den 10. July [Franz Jacob Spath] an mich geschrieben. Weilen er ein 16. füßig Orgelwerk unterhanden hatte, wozu er einen perfecten Orgelmachers-Gesellen, der auch mit Zinn-Arbeit wohl umzugehen wüste, benötigt hatte, ersuchte er mich, ein solchen ihme zukommen zu lassen, weil ihm wohl bewust ist dass sich bey mir die besten Leute von allen Orten um Condition bewerben.“*³⁹⁹

Bei dem besagten Instrument auf 16'-Basis kann es sich nur um die Orgel in der Dreieinigkeitskirche handeln.

Das neue Instrument wurde schließlich am Sonntag Trinitatis, den 21. Mai 1758, zum ersten Mal gespielt.⁴⁰⁰ Der Termin der Einweihung fand also am Patroziniumstag der Kirche statt. Die älteste aufgezeichnete Disposition der Späthorgel ist durch die Aufstellung des organologisch interessierten Theologen Johann Ulrich Sponzel (1721-1788) in seiner 1771 veröffentlichten „Orgelhistorie“⁴⁰¹ überliefert (Anlage II.4.):

³⁹⁷ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Jacob Harrer: Brief an den Rat der Stadt Regensburg, Defecten oder Mängel der Orgel zu Sanct Oswaldt.

Vgl. Kapitel VI.3.2.1.

³⁹⁸ MORSBACH, Peter: Evang.-Luth. Dreieinigkeitskirche Regensburg. Schauplätze, S. 10.

³⁹⁹ SCHAEFER: Das Silbermannarchiv, S. 309.

⁴⁰⁰ MADER: Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Bd. 12, S. 114.

⁴⁰¹ SPONSEL, Johann Ulrich: Orgelhistorie, Nürnberg 1771, Faksimile, Hilversum 1968, S. 155 f.

<i>Hauptwerk</i>		<i>Oberwerk</i>		<i>Pedal</i>	
Regula primaria	8'	Regula primaria	8'	Regula primaria	16'
Viola da Gamba	8'	Diapason	4'	Basso di Violone	16'
Miscella acuta	2'	Unda maris	8'	Praestans	8'
5, 6, 7fach					
Cornet dreyfach	2'	Pileata maior	8'	Diapason	8'
Ditonus	1 3/5'	Tibia Transversa cum Echo	4'	Pileata maxima	16'
Tibia Silvestris	2'	Tibia angusta	4'		
Diapente	3' ⁴⁰²	Diapente pileata	3'		
Diapason	4'	Disdiapason	2'		
Tibia cuspidata	4'	Miscella acuta 3fach			
Quintitenens	16'	Tremulus			
Quintitenens	8'				
Bordoun	8'				
Tremulus					
Copula					

Erläuternd ist noch zugefügt: „*Dieses Werk wurde 1758. von Franz Jakob Spath, Orgelmacher daselbst, mit 4 großen Bälgen verfertigt.*“⁴⁰³

Mit ihren 26 klingenden Registern war das Instrument in der Dreieinigkeitskirche damals das größte, barocke Orgelwerk Regensburgs.

Eine von der Verfasserin entdeckte Signatur Schmahls an der Rückwand des Kronwerks aus dem Jahr 1792 (Abb. 214) lässt auf eine Reparatur durch den Werkstatt-nachfolger und Schwiegersohn Späths schließen.

⁴⁰² Die Maßangabe 3' entspricht einer Quinte 2 2/3'.

⁴⁰³ SPONSEL: Orgelhistorie, S. 155 f.

VI.4.2.3. Umbauten des 19. Jahrhunderts

Bis zu ihrer ersten umfangreichen Renovierung durch den Nürnberger Orgelbauer Augustin Bittner⁴⁰⁴ im Jahr 1849 dürfte das Späth'sche Werk in seiner Originalsubstanz weitgehend erhalten geblieben sein. Die meisten heute noch in der Orgel vorhandenen Prospekt Pfeifen des Pedals gehen wahrscheinlich auf die Maßnahmen Bittners zurück.⁴⁰⁵

Eine bei dem Neubau im 21. Jahrhundert von dem Orgelbauer Hendrik Ahrend entdeckte geschnitzte Signatur (Abb. 215) mit den Buchstaben „CNR“, umgeben von einem einfachen Schiffsriss, im Obergehäuse der Orgel gibt den Hinweis auf eine frühere Erneuerung der Farbfassung, finanziert durch die Regensburger Fischer- und Schiffsmeisterfamilie Naimer im Jahr 1834.⁴⁰⁶

Einen weiteren Einschnitt in der Baugeschichte der Dreieinigkeitskirchenorgel bildete der Umbau durch die Orgelbaufirma Johannes Strebel aus dem Jahr 1892. Bereits um das Jahr 1885 hatte Strebel einen Verbesserungsvorschlag für die Orgel in der Dreieinigkeitskirche ausgearbeitet, der sich in seinem Archiv erhalten hat.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ ARK: Unsere Orgel. Sanctae Trinitati Sacrum, Spendenaufruf für eine neue Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Gedrucktes Faltblatt, o. J. Das Blatt ist die bisher einzige Quelle, die die Reparatur durch Bittner nennt. Der Spendenaufruf enthält eine stichpunktartige Geschichte des Instruments mit folgenden Eckdaten: 21. Mai 1758 Einweihung, 1849 Orgelreparatur durch Bittner, 1892 Orgelreparatur durch Strebel, 14. August 1946 Auftrag zur Reparatur/Neubau aus Geldmangel zurückgezogen.

TOPP: Sanctae Trinitati Sacrum, S. 663.

Vgl. MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 55. Morath vermutet einen Umbau durch Bittner, ohne Kenntnis der Quellen oder vorhergehender Publikation durch die Verfasserin.

Bittner war 1848 auch mit einer Reparatur an der St. Oswaldorgel betraut worden. Siehe Kapitel VI.3.2.3.

Zu Bittner: FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Historische Orgeln in Oberfranken, München-Zürich 1985, S. 32.

⁴⁰⁵ Im Dispositionsentwurf Strebels ist der Prinzipal 16', der im Prospekt steht, als „alt“ ausgezeichnet (ARK: Orgelbauanstalt Johannes Strebel: Disposition zum Umbau der Orgel in der protestantischen Kirche St. Trinitatis in Regensburg, Nürnberg d. 17. Novbr 1891). Außerdem lassen die Löt nähte, Kern- und Labienverarbeitung eine spätere Zuschreibung unwahrscheinlich erscheinen (persönliche Auskunft von Orgelbaumeister Andreas Utz).

⁴⁰⁶ AHREND: Eine Bachorgel für Regensburg, S. 45.

⁴⁰⁷ FISCHER/WOHNHAAS: Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900, S. 9.

Die Disposition lautet hier⁴⁰⁸:

1. Manual		2. Manual		Pedal	
1. Principal	8'	1. Geigenprincipal	8'	1. Violon	16' H
2. Gamba	8'	2. Gedeckt	8'	2. Principal	16' Z
3. Quintatön	16' H/M	3. Unda maris	8'	3. Gamba	16' H
4. Hohlflöte	8' H	4. Salicional	8'	4. Octavbaß	8' H
5. Gemshorn	8' Z	5. Octav	4'	5. Cello	8'
6. Gedeckt	8' H/M	6. Flöte	4'	6. Untersatz	32' Hg
7. Quintatön	8'	7. Waldflöte	2'	7. Flötenbaß	4'
8. Octav	4'	8. Mixtur 3fach			
9. Flöte	4' H	9. Quint	2 2/3'		
10. Salicet	4' M	10. Spitzflöte	2'		
11. Quint	2 2/3'				
12. Cornett 5fach	ab c ¹				
13. Mixtur 4fach	2'				
14. Octav	2'				

Darunter ist der Vermerk angebracht: „Die Orgel soll zurückversetzt werden und einen Spieltisch erhalten. 1-3 wird in Bourdon 16' umgearbeitet, 1-11 fällt weg und kommt zur Mixtur. Mehrere Metallregister erhalten Stimm Schlitze.“⁴⁰⁹

Die technischen Einzelheiten dieses Umbaus sind in einem Vertrag vom 18. April 1891⁴¹⁰ – dem ein leider nicht überlieferter Kostenvoranschlag vom 6. Januar 1891 vorangeht⁴¹¹ – zwischen der Orgelbauanstalt Johannes Strebel Nürnberg und dem Protestantischen Kirchenchor Regensburg, vertreten durch seinen Vorstand L. Seyboth⁴¹², festgehalten:

Die Kosten für den Umbau belaufen sich hiernach auf 5500 Mark. Dafür erhält das Werk drei neue Zungenregister „Trompete 8 Fuß, Fagott und Clarinette 8 Fuß, und

⁴⁰⁸ Die Abkürzungen H, M, Z bedeuten Holz, Metall, Zinn oder Zink, Hg steht für Holzgedackt.

⁴⁰⁹ FISCHER/WOHNHAAS: Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900, S. 9.

⁴¹⁰ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891.

⁴¹¹ Der Kostenvoranschlag wird im Vertrag erwähnt (ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891).

⁴¹² Interessanterweise ist als Vertragspartner der Protestantische Kirchenchor Regensburg – nicht die Kirchengemeinde – angegeben, der auch für die Finanzierung der Umbauarbeiten aufkommt.

Posaune 16 Fuß. ⁴¹³ Ein weiterer Punkt der Vereinbarung sieht die Zurücksetzung des Werks auf der Empore vor:

*„Es wird ausdrücklich bemerkt, daß in dieser Summe alle Ausgaben inbegriffen erachtet werden, die mit dem Zurückkrücken und der Neubefestigung des Orgelgehäuses, als Verlängerung und Verkürzung der Zweigstangen, Abnahme des alten Balgwerkes samt Unterbau, kurz mit allem entstehen mag durch Verlegung und Aenderung des Orgelwerkes herbeigeführt wird, so dass dem protestantischen Kirchenchor weitere Kosten hieraus nicht erwachsen dürfen.“*⁴¹⁴

Dabei wird eigens Wert daraufgelegt, dass das historische Gehäuse mit seinem Zierrat keinen Schaden erleidet:

*„Herr Strebel haftet vor allem, daß die decorative Ausstattung des Orgelgehäuses durch das theilweise Abtragen und Zurückkrücken des Werkes keinerlei Beschädigung erleidet, und hätten durch seine Verschulden erforderlich gewordene Renovationen auf seine Kosten zu geschehen.“*⁴¹⁵

Die gravierendste technische Umbaumaßnahme dürfte die Umstellung des Instruments von mechanischen Schleifladen auf pneumatische Membranladen bedeutet haben:

*„Herr Strebel leistet für sorgfältige Ausführung aller Arbeiten, insonderheit für die neue pneumatische Röhrenanlage, für genügende Zufuhr des Windes, kurz, für tadellose Erstellung des ganzen Werkes bei reiner Stimmung volle Garantie auf die Dauer von zehn Jahren.“*⁴¹⁶

Dem damaligen Stadtkantor Christian Friedrich Graner (* 1851)⁴¹⁷ oblag vertragsgemäß die Oberaufsicht über die anfallenden Umbauten.⁴¹⁸ Die Arbeiten konnten allerdings nicht wie geplant zwischen dem „*Trinitatissonntage*“ 1891⁴¹⁹ und dem

⁴¹³ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891, Punkt 1. Vgl. ARK: Orgelbauanstalt Johannes Strebel Disposition zum Umbau der Orgel in der protestantischen Kirche St. Trinitatis in Regensburg, Nürnberg d. 17. Novbr. 1891.

⁴¹⁴ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891, Punkt 2.

⁴¹⁵ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891, Punkt 4.

⁴¹⁶ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891, Punkt 6. Vgl. dazu auch ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, Betreff: Orgel, Typoskript (Doppelseiten).

⁴¹⁷ TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 300 f.

⁴¹⁸ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891, Punkt 5.

⁴¹⁹ 1891 fiel das Trinitatisfest auf den 24. Mai.

15. Juli 1891⁴²⁰ in Angriff genommen werden, denn am 15. November desselben Jahres wurde der Vertrag durch einen „*Prolongations-Anhang*“⁴²¹ ergänzt. Da Kantor Graner plante 1892 aus Regensburg wegzugehen,⁴²² wurde unter Punkt 5 eingefügt, dass „*dem Herrn Musikdirektor Graner oder dessen Herrn Nachfolger,*⁴²³ *eventuell einer vom protestantischen Kirchenchor aufzustellenden Persönlichkeit*“ die Kontrolle der Arbeiten zufällt. Der zeitliche Rahmen der Umbaumaßnahmen wurde zwischen dem 13. Juni 1892 („*Montag nach Trinitatis*“) und dem 20. August 1892 festgesetzt. Bei Nichteinhaltung drohte dem Orgelbauer eine „*Conventionalstrafe von je Mk 25.-*“ pro Tag. Ihm wurde jedoch zugestanden bereits zwischen Ostern und Pfingsten einige Pfeifenreihen – „*unter der ausdrücklichen Bedingung, dass die Orgel bis zum Trinitatisfest zum Gemeindechor spielbar und gut verwendbar bleiben muß und der äußere Aufbau bis dorthin nicht gestört wird*“⁴²⁴ – auszubauen.

Die wichtigste Neuerung stellte in diesem Zusammenhang die Bestellung eines neuen Prinzipal 8', statt der vorher vereinbarten Reparatur des alten Prinzipals, dar. Hierfür erhielt Strebel, der das alte Register in Zahlung nahm, zusätzlich 250 Mark.⁴²⁵

Vom 17. November 1891, zwei Tage nach Abschluss des Prolongations-Anhangs, datiert ein Dispositionsentwurf Strebels (Anlage II.6.), aus dem die veränderte Disposition für die Dreieinigkeitskirche ersichtlich ist.⁴²⁶

⁴²⁰ ARK: Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 18. April 1891, Punkt 7.

⁴²¹ ARK: Prolongations-Anhang / zu dem Verträge über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 15. November 1891.

⁴²² TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 300 f.

⁴²³ Auf Kantor Graner folgte 1892 Karl Geiger (1855-1922) im Amt des Stadtkantors. Geiger starb 1922 an einem Schlaganfall, der ihm auf der Orgelbank der Dreieinigkeitskirchenorgel ereilte (TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 302-304).

⁴²⁴ ARK: Prolongations-Anhang / zu dem Verträge über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 15. November 1891, Punkt 2.

⁴²⁵ ARK: Prolongations-Anhang / zu dem Verträge über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 15. November 1891.

⁴²⁶ ARK: Orgelbauanstalt Johannes Strebel: Disposition zum Umbau der Orgel in der protestantischen Kirche St. Trinitatis in Regensburg, Nürnberg d. 17. Novbr. 1891.

Dieser lautete:

<i>I. Manual</i>			<i>II. Manual</i>			<i>Pedal</i>		
Principal	8'	neu	Geigenprincipal	8'	neu	Untersatz	32'	alt
Gamba	8'	neu	Aeoline	8'	neu	Principalbaß	16'	alt
		v. G [#] aus						
Salicional	8'	neu	Dolce	8'	alt	Violon	16'	alt
Gedackt	8'	alt	Unda maris	8'	alt	Posaune	16'	neu
Tibia	8'	alt	Lieblich gedeckt	8'	alt	Subbaß	16'	alt
Quintatön	8'	alt	Salicional	16'	neu	Octavbaß	8'	alt
Trompete	8'	neu	Flöte	4'	alt	Cello	8'	alt
Bourdon	16'	alt	Octav	4'	alt	Flötenbaß	4'	alt
Octav	4'	alt	Fagott u Clarinette	8'	neu			
Flöte	4'	alt						
Salicet	4'	alt						
Gemshorn	8'	alt						
Octav	2'	alt						
Mixtur 4fach		alt						
Cornett		von C an alt						

Als Spielhilfen sieht Strebel vor:

„Außer diesen 32 klingenden Registern erhält die Orgel noch 4 Coppelungen nämlich:

- 1) *Copula I Manual zum Pedal*
- 2) *Copula II Manual zum Pedal*
- 3) *Copula II Manual zum I Manual*
- 4) *Copula Pedal zum II Manual, mithilfe deren das Pedal auf dem II Manual gespielt werden kann, eine Einrichtung, die nur wenige Orgeln aufzuweisen haben.*⁴²⁷

Am 7. September 1892 setzte Strebel seine Unterschrift unter eine Quittung in Höhe von 6175,- Mark.⁴²⁸ Die zusätzlichen Kosten ergaben sich laut Auszahlungsbeleg aus der Bestellung des neuen Prinzipal 8' und den Arbeiten an den Pedalregistern Violon 16' und Cello 8'. Außerdem verfügte das Instrument nun über 32 statt 31 Register, wie sich in Gegenüberstellung zu der Aufzeichnung aus dem

⁴²⁷ ARK: Orgelbauanstalt Johannes Strebel: Disposition zum Umbau der Orgel in der protestantischen Kirche St. Trinitatis in Regensburg, Nürnberg d. 17. Novbr. 1891.

⁴²⁸ ARK: Quittung vom 7. September 1892, gezeichnet J. Strebel, Orgelbaumeister.

Strebelarchiv⁴²⁹ ablesen lässt. Die Finanzierung der Orgelrenovierung wurde vom Protestantischen Kirchenchor durch Spendensammlungen und Darlehensscheine (Anlage II.5.) gesichert. Zu den großzügigsten Gebern zählte Graf Ernst von Dörnberg, der allein 300 Mark für das umgebaute Instrument gab.⁴³⁰

Aus einem Dispositionsvergleich zwischen den Aufzeichnungen von Sponsel und Strebel ergibt sich, dass die einschneidendsten klanglichen Erneuerungen – eine neue grundtönigere Disposition – der Späthorgel auf den Umbau von Bittner und die gravierendsten technischen Veränderungen – pneumatische Membranladen und der daraus resultierende Abbruch der alten Spiel- und Registertraktur, sowie die Umstellung auf höheren Winddruck – durch die Renovierung von Strebel hervorgerufen wurden.⁴³¹ Unter Strebel wurden auch die Stilllegung und der Ausbau des alten Spielschranks zugunsten eines Spieltisches beschlossen.⁴³² Bereits 1905 wird dieser Spieltisch erneuert. In einem Schreiben der Firma Steinmeyer an die Evangelisch-Lutherische Gesamtkirchenverwaltung vom 29. Mai 1941 heißt es:

*„Es dürfte ihnen ja bekannt sein, dass das aus dem Jahre 1758 stammende Orgelwerk im Jahr 1892 von der Firma Strebel-Nürnberg zum großen Teil erneuert wurde. Allerdings ist zu bemerken, dass bereits im Jahre 1905 schon wieder ein neuer Spieltisch eingebaut werden musste, der aber die Funktion des Werkes nur teilweise verbesserte.“*⁴³³

Der neue Spieltisch befand sich mittig, nicht freistehend vor dem Untergehäuse der Orgel. Der Organist saß mit dem Gesicht zum Altar gewandt, seinen Rücken konnte

⁴²⁹ FISCHER/WOHNHAAS: Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900, S. 9.

⁴³⁰ ARK: Liste zur Renovierung Vergrößerung u Verstellung der Orgel in der Dreieinigkeitskirche ausgegeben vom Ausschuss des Protest. Kirchenchor.

⁴³¹ Die Genese der Dreieinigkeitskirchenorgel ist bisher noch nie vollständig aufgezeigt worden. Kraus schreibt nichts von dem Umbau durch Bittner und gibt Steinmeyer, die Nachfolgefirma der Orgelbauanstalt Strebel, als Verantwortlichen für einen 1898 erfolgten Neubau des Instruments an (KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 256). Högner erwähnt zwar den Umbau durch Strebel, lässt aber die vorhergehenden, umfangreichen Arbeiten Bittners völlig außer Acht (ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 1 f). Morath schreibt in der Festschrift anlässlich des Orgelneubaus der Firma Ahrend: „... die gesamte Orgelgeschichte der Dreieinigkeitskirche, [ist] derzeit dokumentarisch nicht vollständig belegbar und daher noch nicht hinreichend aufgearbeitet oder bekannt“ (MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 54).

⁴³² Von Strebel gibt es einen undatierten „Voranschlag zur Verbesserung der Orgel in der evangelischen Dreieinigkeitskirche“, der u.a. die Rückversetzung des Instruments, sowie einen neuen Spieltisch vorsieht. FISCHER/WOHNHAAS: Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900, S. 9.

⁴³³ LKAR (Archivnr. 655): Orgel in der Dreieinigkeitskirche 1931-1941, Orgelbau Steinmeyer: Schreiben an die Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg vom 29. Mai 1941.

Vgl. ARK: Mehl, Johannes G.: Gutachten. Zum geplanten Umbau der alten Orgel der Evang. Luth. Dreieinigkeitskirche zu Regensburg. Abschrift, Typoskript, Appetshofen ü. Donauwörth, 2. Febr. 1942.

er an die Gehäusewand anlehnen.⁴³⁴ Auf einer historischen Aufnahme aus der Zeit vor dem Neubau des 20. Jahrhunderts ist noch der schlicht gehaltene Spieltisch zu erkennen (Abb. 178). Weiter schrieb Steinmeyer in dem oben zitierten Brief:

*„Nun wird es sie aber auch interessieren zu hören, dass bei dem Umbau im Jahre 1892 von den 32 Registern nur 9 Register neu hergestellt wurden, während also die weitaus meisten aus der alten Orgel übernommen wurden.“*⁴³⁵

VI.4.2.4. Maßnahmen des 20. Jahrhunderts

Es ist als Glücksfall anzusehen, dass die Dreieinigkeitskirchenorgel in den Kriegsjahren 1914-1918 und 1939-1945 von der allgemeinen Metallabgabepflicht verschont wurde. In der Freistellungsbescheinigung des Stadtmagistrats vom 4. April 1917 heißt es begründend hierzu: *„Die Orgel stammt aus dem Jahr 1758 und hat kunstgeschichtlichen Wert.“*⁴³⁶ So sind immerhin die originalen barocken und romantischen Prospekt Pfeifen erhalten geblieben.

Die Ende des 19. Jahrhunderts erfolgten Umbaumaßnahmen zeigten sich nicht besonders nachhaltig. Bereits in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts beklagte der damalige Stadtkantor Friedrich Högner den Zustand des Werks.⁴³⁷ Besonders die Oxidation der Messingröhrchen, sowie der Holzwurmbefall sämtlicher Holzbauteile (Windladen, Holzpfeifen und Gehäuse) gaben Anlass zur Sorge und bedingten zusammen mit dem stark erhöhten Winddruck, der die Orgel störungsanfälliger machte, mehrere Reparaturmaßnahmen. Außerdem verfügte das Instrument

⁴³⁴ Telefonische Auskunft von Herrn Werner Wollenweber vom 8. Februar 2007. Wollenweber war ab 1955 als nebenamtlicher Organist an der Dreieinigkeitskirche tätig (vgl. TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 308).

⁴³⁵ LKAR (Archivnr. 655): Orgel in der Dreieinigkeitskirche 1931-1941, Orgelbau Steinmeyer: Schreiben an die Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg vom 29. Mai 1941. Die Beurteilung Steinmeyers deckt sich mit den schriftlich erhaltenen Quellen.

⁴³⁶ LKAR (Archivnr. 659): Metallabgaben i.d. Kriegen 1914-1918 u. 1939-1945, Bescheinigung des Stadtmagistrats vom 4. April 1917. Der Magistrat hebt hier ausdrücklich den kunstgeschichtlichen Wert des Orgelwerks hervor.

⁴³⁷ Högner beschreibt den Zustand der Orgel rückwirkend 1961 in einem Gutachten für das Pfarramt Dreieinigkeitskirche (ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 1-3).

damals noch nicht über einen elektrischen Motor,⁴³⁸ sondern musste mittels einer mechanischen Balganlage mit Wind versorgt werden.⁴³⁹

1929 wurde Ralf von Saalfeld Kantor an den evangelischen Kirchen Regensburgs.⁴⁴⁰ Mit Beginn seiner Dienstzeit kam es zu Neubauplänen.⁴⁴¹ Als Orgelsachverständige wurden der Erlanger Universitätsmusikdirektor Georg Kempff (1893-1975)⁴⁴² und der Pfarrer und Organologe Johannes Gustav Mehl (1907-1993) zugezogen. Es kam zu mehreren Dispositionsentwürfen durch Kempff und die Orgelbaufirma Steinmeyer, die zum Teil vier Manuale und über 50 Register vorsahen.⁴⁴³ Neu ist hier der Einfall, neben der Aufteilung des Werks in Hauptwerk, Kronwerk, Schwellwerk und Pedal, auch ein Rückpositiv auf dem westlichen Oratorium zu errichten.⁴⁴⁴ Eine skizzenhafte Entwurfszeichnung dieses Aufbaus von dem Münchner Bildhauer und Architekten Hans Miller aus dem Jahr 1941 befindet sich im Steinmeyerarchiv (Abb. 30).⁴⁴⁵ Außerdem war, wie aus einem Schreiben von Saalfelds an Steinmeyer herauszulesen ist, ein fahrbarer elektrischer Spieltisch angedacht.⁴⁴⁶

Das Gutachten Mehls ist überliefert. Es zeigt deutlich das auch heute noch aktuelle Spannungsfeld zwischen den ambitionierten Interessen der Organisten und der Sichtweise der denkmalpflegerisch orientierten Sachverständigen, in dem sich zum Teil noch historisch erhaltene Orgelwerke bei Restaurierungs-, Um- bzw. Neubauplänen befinden:

⁴³⁸ ARK: Högner, Friedrich: Erinnerungen an meine Regensburger Jahre (1.2.1925-31.10.1929), Typoskript, o. O., o. J., S. 4.

⁴³⁹ Ein Dienst, der oft von den Schülern des gegenüber der Kirche liegenden Protestantischen Alumniums verrichtet wurde, wie die Graffiti an der Balkenkonstruktion der heute fehlenden originalen Gehäuserückwand bezeugen (Abb. 216 und Abb. 217). An der Gehäuserückseite der Oswaldorgel sind ebenfalls Schriftzeichen und Einkerbungen zu finden (Abb. 139).

⁴⁴⁰ TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 306 f.

⁴⁴¹ Von von Saalfeld ist eine Registeraufstellung erhalten. Diese zeigt den Zustand nach dem Umbau durch Strebel mit der einzigen Ausnahme, dass statt der Tibia 8' im 1. Manual, nun eine Quint 2 2/3' aufgeführt ist. ARK: von Saalfeld, Ralf: Innenaufstellung der Orgel in der Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, Typoskript, Regensburg o. J.

⁴⁴² Georg Kempff ist der Bruder des bedeutenden deutschen Pianisten, Organisten und Komponisten Wilhelm Kempff.

⁴⁴³ LKAR (Archivnr. 655): Orgel in der Dreieinigkeitskirche 1931-1941, Orgelbau Steinmeyer: Schreiben an die Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg vom 29. Mai 1941.

⁴⁴⁴ ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 2.

⁴⁴⁵ Von Paul Steinmeyer in Kopie der Verfasserin zur Verfügung gestellt.

⁴⁴⁶ LKAR (Archivnr. 656): Orgelumbau in der Oswald- und Dreieinigkeitskirche 1931-41, von Saalfeld, Ralf: Brief an Paul Steinmeyer vom 17. Juli 1941.

„Aufgabe einer verantwortungsvollen Denkmalpflege wird es in dem vorliegenden Fall nur sein können, in allererster Linie die alten Bestände des Werkes wissenschaftlich einwandfrei zu untersuchen, festzulegen und das originale Material sorgfältig zu konservieren, um auf dieser Grundlage dann das harmonische auf den alten Raum abgestimmte, wertvolle Werk mit allen [Mitteln] der modernen Denkmalpflege wieder möglichst originalgetreu herzustellen. [...] Es darf kein Eingriff in die Originaldisposition des Werkes (sei es durch Vertauschung, Ersetzung oder Versetzung einzelner Stimmen in ein anderes Teilwerk der Orgel) erfolgen. Der Klangkörper des erneuerten alten Werkes ist als in sich geschlossenes Ganzes unverändert zu erhalten.“⁴⁴⁷

Eventuelle Erweiterungen seien *„auf den Stil des alten Werkes in harmonischer Weise abzustimmen, ohne daß dieser deswegen sklavisch imitiert zu werden bräuchte.“*⁴⁴⁸ Weiter kritisiert Mehl offen die vorangegangenen Gutachten und Kostenvoranschläge, da diese nur vorgeblich den historischen Bestand der Dreieinigkeitskirchenorgel berücksichtigen würden. Hierzu schreibt er:

„Eine Berücksichtigung des Denkmalscharakters der vorliegenden Orgel könnte höchstens in dem Vorschlag gesehen werden, die Klaviaturtasten des [...] Spieltisches nach gewissen barocken Vorbildern aus Rosenholz zu fertigen, eine für den Beschauer vielleicht ästhetisch interessante, für den Aufbau und Charakter des Werkes jedoch völlig belanglose Äußerlichkeit.“⁴⁴⁹

Aufschlussreich ist der Absatz, in dem er auf den Umgang mit dem historischen Pfeifenmaterial eingeht und so indirekt Daten zu bereits erfolgten Umbauarbeiten nennt:

„Der Ausdruck ‚alt‘ gibt im Übrigen weder in den Gutachten noch im KA⁴⁵⁰ darüber Aufschluß, ob es sich um Pfeifen von 1892 oder etwa von 1836, 1790 oder von 1758 handelt.“⁴⁵¹ Auf dieser

⁴⁴⁷ ARK: Mehl, Johannes G.: Gutachten. Zum geplanten Umbau der alten Orgel der Evang. Luth. Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, 2. Febr. 1942.

⁴⁴⁸ ARK: Mehl, Johannes G.: Gutachten. Zum geplanten Umbau der alten Orgel der Evang. Luth. Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, 2. Febr. 1942.

⁴⁴⁹ ARK: Mehl, Johannes G.: Gutachten. Zum geplanten Umbau der alten Orgel der Evang. Luth. Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, 2. Febr. 1942.

⁴⁵⁰ Gemeint sind das Gutachten von Kempff vom 9. August 1941 und der Kostenanschlag der Firma Steinmeyer vom 29. Mai 1941. Mehl beklagt auch, dass das Gutachten erst nach der Kostenaufstellung der Orgelbaufirma erstellt wurde.

⁴⁵¹ 1758 und 1892 – der Neubau von Späth und der Umbau von Strebel – sind quellenmäßig gesichert. Mit der Jahreszahl 1790 könnte eine Reparatur- oder Umbaumaßnahme Schmahls gemeint sein (eine Signatur Schmahls, allerdings mit der Jahreszahl 1792, wurde von der Verfasserin in der Orgel entdeckt). 1836 könnte sich auf den Umbau durch Bittner beziehen, allerdings ist er hier früher angesetzt, als die anderen Zeugnisse angeben. Die von Orgelbaumeister Ahrend entdeckte Signatur, die sich auf eine Neuvergoldung der Schnitzereien bezieht, stünde hier im zeitlichen Zusammenhang (Abb. 215).

ungesicherten Grundlage baut sich die neue Disposition auf, die im Stil der im letzten Jahrzehnt vielfach üblichen Nachbauten der Orgelbaukunst des hanseatischen Kulturkreises um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert gehalten ist.“⁴⁵²

Aus dem Schriftverkehr zwischen Orgelbaumeister Hans Steinmeyer und Kantor Ralf von Saalfeld, sowie – nach von Saalfelds Tod 1947⁴⁵³ – mit Stadtpfarrer Friedrich Kaoppel lassen sich die Bemühungen ablesen den Orgelumbau in der Dreieinigkeitskirche doch noch voranzubringen.⁴⁵⁴ Im März 1947 schlug von Saalfeld aus praktischen Gründen vor das angedachte Rückpositiv nicht eigens künstlerisch gestalten zu lassen, sondern einfach die Form der Fürstenloge zu kopieren und es auf diese aufzusetzen. Das originale Geländer sollte dazu abmontiert und auf den neuen Schrein aufgesetzt werden.⁴⁵⁵

Unstimmigkeiten bezüglich der Konzeption zwischen den Sachverständigen, die denkmalpflegerischen Auflagen und Materialbeschaffungsprobleme scheinen die Hauptpunkte gewesen zu sein, dass das Projekt nicht verwirklicht wurde.⁴⁵⁶ Die Gründe für das Scheitern der damals groß angelegten Pläne beschreibt auch Hans Steinmeyer, als in den 1960er Jahren die Neubaupläne wieder aufgenommen wurden, in einem Brief vom 27. November 1961 an Pfarrer Eduard Weber:

„Am 6.7.1941 wurde der Umbau von der Gesamtkirchenverwaltung beschlossen; Mitteilung von Herrn Pfarrer Kaoppel vom 7.7.1941. Dann kamen einige Sachverständige: Herr Pfarrer Mehl, Herr Prof. Georg Kempff, Herr von Saalfeld, mit Gutachten, anschließend der Architekt Hans Miller, München. Die Angelegenheit wurde verschleppt, der Bau der Orgeln verboten, der Krieg verloren – und nun war es aus.“⁴⁵⁷

⁴⁵² ARK: Mehl, Johannes G.: Gutachten. Zum geplanten Umbau der alten Orgel der Evang. Luth. Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, 2. Febr. 1942.

⁴⁵³ TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 307.

⁴⁵⁴ StA: von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 2. Juni 1946.

StA: von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 11. März 1947.

StA: Kaoppel, Friedrich, Pfarrer: Brief an Hans Steinmeyer vom 1. Oktober 1947.

StA: Firma Steinmeyer: Brief an Pfarrer Friedrich Kaoppel vom 21. Oktober 1947.

StA: Kaoppel, Friedrich, Pfarrer: Brief an Firma Steinmeyer vom 28. April 1952.

StA: Firma Steinmeyer: Brief an Pfarrer Friedrich Kaoppel vom 2. Mai 1952.

⁴⁵⁵ StA: von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 11. März 1947.

⁴⁵⁶ Der Schriftverkehr aus den Jahren 1946-1952 aus dem Steinmeyerarchiv ist der Verfasserin von Paul Steinmeyer in Kopie zur Verfügung gestellt worden.

⁴⁵⁷ ARK: Orgel- und Harmoniumbau G. F. Steinmeyer & Co Oettingen: Brief an Pfarrer Eduard Weber vom 27. November 1961.

Dennoch bildeten in der Zeit des 2. Weltkriegs, als chorische Aufführungen unter der Leitung des hauptamtlichen Kirchenmusikers von Saalfeld nur noch selten durchgeführt werden konnten, die regelmäßig auf dem Instrument der Dreieinigkeitskirche veranstalteten Orgelkonzerte eine Konstante im musikalisch-kulturellen Leben der Gemeinde.⁴⁵⁸

Die immer häufiger auftretenden technischen Probleme der Orgel bewirkten schließlich 1947, dass der Leipziger Thomaskantor Günther Ramin (1898-1956), der mit seinen Sängerknaben zu einem Konzert in der Dreieinigkeitskirche eingeladen war, es als Zumutung ablehnte auf dem maroden Instrument zu musizieren.⁴⁵⁹

Dennoch dauerte es noch bis in die sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts, dass ein Orgelneubau ernstlich in Angriff genommen werden konnte. Als Orgelsachverständiger fungierte der ehemalige Regensburger Kantor und inzwischen zum Landeskirchenmusikdirektor ernannte Friedrich Högner.⁴⁶⁰ Seine Einschätzung des Instruments lässt sich in seinem oben bereits erwähnten Gutachten vom 27. November 1961 ablesen:

„Richtunggebend für meinen Entwurf ist die Entsprechung von Äusserem und Innerem der Orgel. Ich sehe keinen zwingenden Grund dafür, dass man von der Gliederung des Prospekts in Hauptwerk, Kronwerk, Pedal abgehen soll. Die jetzige Veränderung gegenüber dem Späthschen Entwurf bedeutet die Hinzufügung eines Schwellwerks (hinter dem Hauptwerk), das von den Orgelbauern Späth schon deswegen nicht gebaut wurde, weil man um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Einrichtung eines Schwellkastens mit Jalousien gar nicht kannte.“⁴⁶¹

Außerdem sprach er sich für eine Rückkehr zur mechanischen Spieltraktur und für den Einbau von Schleifladen aus. Die Registertraktur sollte elektrisch werden. Sein Dispositionsentwurf sah ein kleineres Instrument als das von Kempff in den vierziger Jahren protegierte vor.

⁴⁵⁸ TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 307.

⁴⁵⁹ SCHÖNFELD, Renate: 100 Jahre Regensburger Kantorei. Evangelische Musiktradition in Regensburg, in: Regensburger Almanach 1988, S. 262-270, Regensburg 1987, S. 267, sowie telefonische Auskunft von Herrn Werner Wollenweber vom 8. Februar 2007. Vgl. StA: Regensburger Stadtschau: Neue Klänge in der Dreieinigkeitskirche, Zeitungsartikel vom 29. Juli 1966.

⁴⁶⁰ Zu Högners Tätigkeit in Regensburg siehe: TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 304-306.

⁴⁶¹ ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 1 f.

Bezüglich des historischen Gehäuses empfahl Högner:

„Das alte barocke Gehäuse muß erhalten bleiben, allerdings bedarf es gründlicher Xylamonierung gegen den Holzwurm. Ich empfehle dringend, den Holzfußboden der Orgelempore neuzubelegen, damit nicht der in den Brettern vorhandene Holzwurm weiterarbeiten kann. Alle neuzubauenden Holzteile sollten von Anfang an gegen Wurmfraß präpariert werden. Eine Wiederverwendung alter Pfeifen kann ich nicht empfehlen, da die Oxydationserscheinungen fortgeschritten sind. Da jedoch Johannes Strebel seinerzeit gutes Zinn verwendet hat,⁴⁶² soll die zu beauftragende Orgelbaufirma die alten Zinnpfeifen um den Tagespreis darannehmen. Die Laden und alten Holzpfeifen werden am besten dem Feuer überantwortet.“⁴⁶³

In Bezug auf die Stellung des Spieltisches lässt er die historische Lösung eines ins Untergehäuse eingebauten Spielschranks oder die Platzierung eines Spieltisches in Schrägstellung zum Orgelprospekt (nach dem Vorbild der Walcker-Orgel von St. Matthäus, Erlangen) gelten. Der damalige Stadtkantor Heinz Neubauer (*1925)⁴⁶⁴ sprach sich schließlich für Letzteres aus, da es für den Kirchenmusiker so leichter sei von der Orgel aus auch den Chor zu dirigieren.⁴⁶⁵ Anscheinend waren auch die Planungen die Orgel durch ein Rückpositiv zu erweitern wieder im Gespräch. Högner äußerte sich dazu jedoch vorsichtig ablehnend:

„Dieser Plan [eines Rückpositiveinbaus auf das Westatorium] war aus orgelbaulichen Gründen nicht übel, allerdings hätte die Aufstellung des Rückpositivs auf der Herzogsloge schon wegen des Gewichts einschneidende und teure bauliche Veränderungen bedingt. Ich möchte den Plan des Rückpositivs auch deswegen nicht weiterverfolgen, weil er, abgesehen von den großen Kosten, das Gesicht der Herzogsloge merklich verändern würde. Wenn auch die Herzogsloge in einer späteren Zeit in die 1632 vollendete Kirche eingebaut wurde, so kann man doch feststellen, dass ihre Gestaltung sich dem Kircheninneren sehr gut einfügt. Ich bezweifle sehr, ob das Landesamt für Denkmalpflege jemals seine Zustimmung zum Bau eines Rückpositivs über der Herzogsloge erteilen würde.“⁴⁶⁶

⁴⁶² Wie bereits oben erwähnt, dürfte ein Teil des damals noch erhaltenen Pfeifenmaterials von Bittner stammen. Vgl. Kapitel VI.4.2.3.

⁴⁶³ ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 2 f.

⁴⁶⁴ Zum Wirken Neubauers siehe: TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 308 f.

⁴⁶⁵ ARK: Evang.-Luth. Stadtkantorat: Ergänzungen zum Orgel-Gutachten von Herrn Professor Högner vom 27. November 1961. Telefonische Auskunft von Herrn Werner Wollenweber vom 8. Februar 2007.

⁴⁶⁶ ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 2.

Dass jetzt sogar angedacht wurde das westliche Oratorium gänzlich zugunsten eines Rückpositivs abzureißen, bezeugt die Abschrift eines Schreibens vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege vom 28. März 1962, in dem die Genehmigung hierfür verweigert wurde:

„Der Beseitigung des Oratoriumseinbaus in die westliche Empore können wir nicht zustimmen. Denn die im Laufe der Besprechung ausgesprochene Auffassung, daß der Einbau aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stamme, ist – wie eine genaue Untersuchung vonseiten des oben angeführten Referenten ergab – nicht zutreffend. Der Einbau stammt aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts [Sic!]⁴⁶⁷ und stellt eine ansprechende klassizistische Arbeit vor. Wir müssen daher aus denkmalpflegerischen Gründen die Belassung des Einbaus vertreten.

*Gez. Dr. H. Kreisel, Generalkonservator*⁴⁶⁸

Kostenvoranschläge wurden von den Orgelbaufirmen Detlef Kleuker, Brackwede,⁴⁶⁹ Friedrich Weigle, Echterdingen,⁴⁷⁰ und Georg Friedrich Steinmeyer, Oettingen,⁴⁷¹ eingeholt.

Högner, der in einem Schreiben vom 20. Juni 1963⁴⁷² alle Angebote als gut beurteilt, überlässt die endgültige Entscheidung dem Kirchenvorstand, der sich in seiner Sitzung vom 17. Juli 1963 für die Firma Kleuker ausspricht,⁴⁷³ obwohl diese den kostenträchtigsten Entwurf unterbreitete.

Stadtpfarrer Eduard Weber war im Kirchenvorstand trotz seiner Parteinahme für die Firma Steinmeyer, mit deren Inhaber er befreundet war, überstimmt worden. Die Gründe für die Wahl Kleukers beschreibt Pfarrer Weber in einem persönlichen Absageschreiben an Hans Steinmeyer vom 11. August 1963:

⁴⁶⁷ Die Loge stammt aus dem Jahr 1790. Vgl. MORSBACH, Peter: Evangelische Kirchen in Regensburg, München-Zürich 1991, S. 20.

⁴⁶⁸ ARK: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Brief an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 28. März 1962.

⁴⁶⁹ ARK: Orgelbau Detlef Kleuker: Kostenvoranschlag vom 31. Juli 1962.

⁴⁷⁰ ARK: Orgelbau Friedrich Weigle: Kostenvoranschlag vom 5. Juni 1962.

⁴⁷¹ ARK: Orgel- und Harmoniebau G. F. Steinmeyer & Co: Kostenvoranschlag vom 20. Dezember 1962.

⁴⁷² ARK: Högner, Friedrich: Begutachtung der Kostenvoranschläge vom 20. Juni 1963.

⁴⁷³ ARK: Weber, Eduard: Schreiben an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 23. Juli 1963.

„Was uns dazu bewog [die Firma Kleuker zu wählen], deute ich in Stichworten an: Kanzellen aus witterungsbeständigem und temperaturunempfindlichen Kunststoff, besseres System der elektrischen Schleifenaufziehapparate (geräuschlos und sehr exakt wirkend), Berechnung der Messuren aufgrund genauer elektroakustischer Vermessung des Kirchenraumes, 10jahre Garantie; zuletzt der Wunsch neben der schönen Steinmeyerorgel in der Neupfarrkirche in der Dreieinigkeitskirche etwas anderes zu haben.“⁴⁷⁴

Der Vertrag mit der Firma Detlef Kleuker wurde am 18. September 1963 abgeschlossen. Die Kosten für das neue Instrument sollten sich demnach auf 129 260,- DM belaufen. Die Restaurierung des Orgelprospekts war in dieser Summe nicht enthalten. Der alte Pfeifenprospekt sollte laut Vereinbarung erhalten bleiben.⁴⁷⁵

Die endgültige Disposition wurde nach der bestehenden Ausarbeitung Högners, die unter Mitwirkung Neubauers entstanden war, festgelegt.⁴⁷⁶ Lediglich geringfügige Änderungsvorschläge von Diplomingenieur Ludwig Pirot, der am 12. April 1962 ein akustisches Gutachten des Kirchenraums vorgelegt hatte, mussten noch berücksichtigt werden.⁴⁷⁷

Die Bauarbeiten zogen sich in die Länge, sodass das Werk erst am 9. Oktober 1966 feierlich eingeweiht werden konnte.⁴⁷⁸

Die Disposition der Kleuker-Orgel aus dem Jahr 1966 lautete:⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ ARK: Weber, Eduard: Brief an Hans Steinmeyer vom 11. August 1963.

⁴⁷⁵ ARK: Vertrag zwischen der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Dreieinigkeitskirche mit der Firma Detlef Kleuker vom 18. September 1963.

⁴⁷⁶ ARK: Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, S. 2-3 und Evang.-Luth. Stadtkantorat: Ergänzung zum Orgelgutachten von Herrn Professor Högner vom 27. November 1961, undatiert.

⁴⁷⁷ ARK: Pirot, Ludwig, Dipl. Ing.: Raumakustische Beurteilung des geplanten Orgelneubaus in der evangelischen Dreieinigkeitskirche zu Regensburg vom 12. April 1962.

⁴⁷⁸ ARK: Programm des Festgottesdienstes zur Einweihung der neuen Orgel am Sonntag, den 9. Oktober 1966.

⁴⁷⁹ ARK: Programm des Festgottesdienstes zur Einweihung der neuen Orgel am Sonntag, den 9. Oktober 1966. Vgl. KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 351.

*Hauptwerk**II. Manual*

Prinzipal	8'
	Prospektpfeifen alt, Zinn
Quintade	16'
Gemshorn	8'
Rohrflöte	8'
	große Oktave gedeckt
Oktave	4'
Koppelflöte	4'
Oktave	2'
Rauschflöte	2 2/3' 4fach
Mixtur	1 1/3' 6fach 3 Repetitionen
Trompete	8'

*Schwellwerk**III. Manual*

Rohrgedeckt	16'
Flötenprinzipal	8'
Weidenpfeife	8'
Gedackt	8'
Prinzipal	4'
Blockflöte	4'
Gemsquinte	2 2/3'
Schwegel	2'
Terzsepta	1 3/5' 1 1/7' 2fach
Flageolett	1'
None	8/9'
Plein jeu	2' 5-7fach
Fagott	16' zweimal repetie- rend
Oboe	8' zweimal repetierend
Klarine	4' oberste Oktave labial
Tremulant	

*Kronwerk**I. Manual*

Prästant	4'
	Prospektpfeifen alt
Holzgedeckt ⁴⁸⁰	8' Eiche
Nachthorn	4' gedeckt
Prinzipal	2'
Quinte	1 1/3'
Sesquialtera	2 2/3' 1 3/5' 2fach
Zimbel	1/2' 3fach
Rohrschalmei	8'
Tremulant	

Pedal

Prinzipal	16' alt
Subbass	16' Mahagoni
Oktave	8'
Gedeckt	8'
Choralbass	4'
Flötbass	4'
Nachthorn	2'
Basszink	5 1/3' 3 1/5' 2 2/3' 2 2/7' 4fach
Mixtur	2' 5fach
Posaune	16' Mahagoni
Trompete	8'

⁴⁸⁰ 1968 durch Metallgedackt 8' ersetzt (ARK: Opp, Walter: Brief an Detlef Kleuker vom 11. Dezember 1968).

Das Instrument verfügte über folgende Spielhilfen:

6 Koppeln

3 freie Kombinationen

1 freie Pedalkombination

Pleno, Generalkoppel, Zungen ab, Einzelausschalter für Zungen, Walze ab

Bezüglich der Restaurierung des barocken Orgelprospekts wurde am 3. November 1964 ein Kostenvoranschlag von der Restaurierungswerkstatt und Vergolderei Erwin Brandl, Regensburg, eingeholt, der sich auf 22 642,- DM belief.⁴⁸¹ Am 30. November 1964 lieferte Brandl noch eine detaillierte Aufstellung der anfallenden Arbeiten nach.⁴⁸² Es zeigt sich, dass die Ornamente des Gehäuses damals noch in Gold gefasst waren. Im Zustandsbericht und Leistungsverzeichnis des Restaurators steht hierzu:

„Altar und Kanzel der Dreieinigkeitskirche zeigen jetzt die originale Fassung in Braun und Gold. Das in einer anderen Epoche erbaute Orgelprospekt dürfte dieselbe Fassung erhalten, um den einheitlichen Raumcharakter nicht zu zerstören. Bei erfolgten Schürfproben wurden keine bunten Farbreste aufgefunden, welche auf eine ursprüngliche Marmorierung hinweisen würden.“⁴⁸³

Die jetzt sichtbare Fassung der ornamentalen Holzschnitzteile, ist in Ölgold ausgeführt und wird durch eine Vergoldung auf Poliment und Kreidegrund erneuert. Momentan sind alle Ornamente durch Striche und Punkte in Ölgold stark „zerstückelt“. Es ergibt sich dadurch eine grundlegende Veränderung der eigentlichen Ornamentform.“⁴⁸⁴

Auf alten Aufnahmen, die aus der Zeit vor der Restaurierung des Orgelprospekts stammen, sind diese Vergoldungen noch deutlich zu erkennen (Abb. 161 und Abb. 178). Nach der Restaurierung durch Kleuker waren davon bis zum Neubau

⁴⁸¹ ARK: Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Kostenvoranschlag zur Restaurierung des Orgelgehäuses in der Dreieinigkeitskirche vom 3. November 1964.

⁴⁸² ARK: Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Detaillierung der Arbeiten und der genannten Endsumme im Angebot vom 3. November 1964. Ein zweites, nicht berücksichtigtes Angebot, von den Restaurierungswerkstätten des Parsberger Kirchenmalermeisters Hugo Preis vom 4. Januar 1965 belief sich auf lediglich 8400,- DM (ARK: Preis, Hugo, Kirchenmalermeister Restaurierungswerkstätten: Kostenangebot für die Restaurierung des Orgelgehäuses in der Evang. Dreieinigkeitskirche in Regensburg vom 4. Januar 1965).

⁴⁸³ Da das Gehäuse ursprünglich weiß-gold gefasst war, konnten keine Farbspuren entdeckt werden. Vgl. Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg (GKVR): Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche, Typoskript, München, 2. November 2017, S. 1. Eine Marmorierung wäre unwahrscheinlich gewesen, da der Altar nicht aus Marmor gefertigt ist bzw. eine derartige Imitationsmalerei aufweist.

⁴⁸⁴ ARK: Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Kostenvoranschlag zur Restaurierung des Orgelgehäuses in der Dreieinigkeitskirche vom 3. November 1964, S. 2.

des Spielwerks und der Überarbeitung des Gehäuses im 21. Jahrhundert noch wenige Reste in den Vertiefungen der Ornamentschnitzereien zu erkennen (Abb. 218 und Abb. 219). Zum Erhalt des Gehäuses empfiehlt Brandl in der Detaillierung seines Zustandsberichts folgende Maßnahmen:

„Pos. 1: Abmontieren der Ornamente und Abbeizen derselben, Ablaugen des gesamten Gehäuses, Neutralisieren mit Säure usw.

Pos. 2: Holzwurm abtöten, Konservierung der Holzteile. Dazu tiefausladende Architekturteile rückseitig anbohren, Konservierungsmittel einbringen, Bohrlöcher mit eingeleimten Holzrundstäben schließen.

Pos. 3: Architekturteile schreinermäßig instand setzen. Fehlende Holzschnitzteile ergänzen.

Pos. 4: Orgelgehäuse laut Leistungsbeschreibung bearbeiten. Später Ornamente anbringen.

Pos. 5: Vergolderarbeiten mit allen Grundierungen laut Leistungsbeschreibung.“⁴⁸⁵

Nach einer Ortsbesichtigung des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege am 3. August 1965 wurde festgestellt, dass vor der Restaurierung des Gehäuses zunächst noch Untersuchungen *„über die Holzmaserierung bzw. originale Fassung des Gehäuses“* und *„die fragliche Vergoldung oder originale Fassung der Schnitzwerke“*⁴⁸⁶ angestellt werden müssten. Weiter heißt es:

„Zu den dann zu erfolgenden Festlegungen über die Art der weiteren Behandlung, die aus Gründen der Einheitlichkeit der Gesamtrestaurierung wohl der bisherigen Restaurierung der Emporen und ihrer Schnitzwerke angepasst werden sollte, wäre eine nochmalige gemeinsame Besprechung erforderlich.“⁴⁸⁷

Der Verzicht auf eine Wiedervergoldung der ornamentalen Bestandteile des Orgelgehäuses scheint auf einen Vorschlag des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege zurückzuführen zu sein. Für die Kirchengemeinde war dieser sicher aus kostentechnischen Gründen verlockend, da aus einem Schreiben Stadtpfarrer Webers an das Landesamt für Denkmalpflege vom 29. November 1966 hervorgeht, dass

⁴⁸⁵ ARK: Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Detaillierung der Arbeiten und der genannten Endsumme im Angebot vom 3. November 1964. Die betreffende Textstelle im Leistungsbeschrieb lautet: *„Die Vergoldung der Ornamente erfolgt in Glanz- und Mattgold auf Kreidegrund und Poliment. Es wird 23 karätiges Poliergold verarbeitet.“* (Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Kostenvorschlag zur Restaurierung des Orgelgehäuses in der Dreieinigkeitskirche vom 3. November 1964, S. 2).

⁴⁸⁶ ARK: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Schreiben an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 31. August 1965.

⁴⁸⁷ ARK: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Schreiben an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 31. August 1965.

sich die Gesamtkosten der Restaurierung des Orgelgehäuses durch die Firma Brandl jetzt auf lediglich 12 172,- DM⁴⁸⁸ beliefen, also mehr als 10 000,- DM unter dem ersten Kostenvoranschlag lagen. Zusätzlich mussten 910,- DM für die Arbeiten des Bildhauers Anselm Gleixner⁴⁸⁹ und 3416,26 DM für die Tätigkeit des Schreinermeisters Hans Wenzlick⁴⁹⁰ aufgebracht werden. Die Kosten für die Gehäuserestaurierung betrugen demnach 16 498,26 DM.⁴⁹¹ Dazu kamen noch Aufwendungen in Höhe von ca. 9000,- DM, die der Orgelbauer durch die Vorgaben des Landesamts für Denkmalpflege in Rechnung stellte.⁴⁹² Laut Verwendungsnachweis vom 14. März 1968 betrugen die Kosten der neuen Orgel insgesamt 163 927,18 DM. In dieser Summe sind 25 000,- DM für die Arbeiten am Orgelprospekt und dem Orgelgehäuse enthalten.⁴⁹³ In dem Abnahmegutachten Högners vom 8. Dezember 1966 sind die wichtigsten Maßnahmen bezüglich des Gehäuses- und Pfeifenprospekts zusammengefasst. Außerdem lässt sich hier auch die Wirkung der neuen Farbfassung ablesen:

„Von der alten Orgel blieb lediglich erhalten der schön verzierte Barockprospekt der zweifellos aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammt, als die Orgel von der berühmten Orgelbauerfamilie Späth neu erbaut wurde; außerdem die alten Prinzipalpfeifen, soweit sie in den Prospektfeldern stehen. Von diesen wurden die Pfeifen im Prospekt des Kronwerks wegen ihrer zu dünnen Wandungen nicht mehr zum Klingen gebracht. Sie waren auch schon von der Nürnberger Firma Strebel beim letzten Orgelumbau stillgelegt worden.

Der schöne Barockprospekt schreit geradezu nach einem Farb-anstrich mit leuchtenden Farben; dieses äussere Bild würde viel besser dem jetzt von der Firma Kleuker erreichten strahlenden Plenum der Orgel entsprechen als der jetzige triste Anstrich in einem Graubraun.“⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ ARK: Brandl, Erwin Georg, Restaurator – Kirchenmalermeister: Rechnung der Restaurierung des Orgelprospekts der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 9. März 1966.

⁴⁸⁹ ARK: Gleixner, Anselm, Akademischer Bildhauer: Rechnung über die Renovierung bzw. Ergänzung der Ornamente am Orgelgehäuse der Dreieinigkeitskirche vom 22. März 1966.

⁴⁹⁰ ARK: Wenzlick, Hans: Rechnung Schreinerarbeiten an dem Prospekt der Orgel vom 1. November 1966.

⁴⁹¹ ARK: Weber, Eduard: Schreiben an das Landesamt für Denkmalpflege vom 29. November 1966.

⁴⁹² ARK: Kleuker, Detlef, Orgelbau: Schreiben an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 14. August 1967.

⁴⁹³ ARK: Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche: Verwendungsnachweis an das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege vom 14. März 1968.

⁴⁹⁴ ARK: Högner, Friedrich: Abnahmegutachten der Dreieinigkeitskirchenorgel vom 8. Dezember 1966.

Auch wenn Högner die neue Farbfassung nicht historisch oder theologisch begründet verurteilt, hat er dennoch erkannt, dass diese dem Instrument in keiner Weise gerecht wird.

Die Kleuker-Orgel wurde am Sonntag, den 9. Oktober 1966 in einem Festgottesdienst feierlich eingeweiht. Die Predigt hielt Kreisdekan Oberkirchenrat Wilhelm Schwinn, die musikalische Ausgestaltung erfolgte unter Stadtkantor Kirchenmusikdirektor Heinz Neubauer.⁴⁹⁵

Die neue Orgel (Abb. 179-181) war von Anfang an störungsanfällig, sodass in der Folge oft nachgebessert werden musste. Als Gründe für die Unzuverlässigkeit des Instruments gab der Orgelbauer die besonderen Voraussetzungen an, die an den Neubau geknüpft waren: z. B. die Notwendigkeit den historischen Orgelprospekt, der für eine wesentlich kleinere Orgel konzipiert worden war, zu erhalten und den schwingenden Holzboden der Empore, der technische Probleme verursachte. Außerdem beklagte Kleuker, dass sich die akustischen Begebenheiten der Kirche durch den neuen Anstrich wesentlich verschlechtert hätten.⁴⁹⁶

Auch hatte der Personalwechsel an der Stelle des Stadtkantors (auf den nach Rummelsberg berufenen Neubauer folgte Walter Opp⁴⁹⁷) Konsequenzen für das Instrument. Opp zeigte sich unzufrieden mit der Intonation der Orgel:

*„Sie erscheint mir um einige Grade zu zart und wohl auch zu elegant intoniert, auch in vielen Registern im mittleren Bereich zu stark [...]“*⁴⁹⁸

Opp erwirkte eine Erhöhung des Winddrucks, die sogenannte „Heuler“⁴⁹⁹ zur Folge hatte und die Gängigkeit der Spielmechanik verschlechterte. Die Orgel wurde immer unzuverlässiger, die Schleifenzugapparate arbeiteten nicht exakt,⁵⁰⁰ die unterschiedlichen Druckpunkte der Klaviaturen erschwerten das Spiel. Außerdem ließen sich die Register teilweise nicht abschalten und einige Töne blieben hängen. Um ein größeres Tonvolumen zu erzielen, wurde zudem das Holzgedeckt 8' im Kron-

⁴⁹⁵ StA: Regensburger Stadtumschau: Nun ertönt die Orgel bald, Zeitungsartikel vom 5. Oktober 1966.

⁴⁹⁶ ARK: Kleuker, Detlef: Schreiben an den Kirchenvorstand der Dreieinigkeitskirche vom 15. Februar 1968.

⁴⁹⁷ TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 309 f.

⁴⁹⁸ ARK: Opp, Walter: Brief an Detlef Kleuker vom 31. Mai 1967.

⁴⁹⁹ Als „Heuler“ werden im Orgelbau technische Störungen bezeichnet, bei denen Töne erklingen, ohne dass die entsprechende Taste betätigt wurde.

⁵⁰⁰ Gerade auch die zugesicherte Genauigkeit der Schleifenzugapparate hatten die Gemeinde zur Wahl der Firma Kleuker bewogen. Vgl. ARK: Weber, Eduard: Brief an Hans Steinmeyer vom 11. August 1963.

werk durch ein Metallgedackt 8' ausgetauscht und die Seitenfüllungen des Schwellwerks herausgenommen, wodurch die Schwellwirkung fast gänzlich verloren ging.⁵⁰¹

Seit 1981 wurde die Dreieinigkeitskirche zum Aufführungsort der Regensburger Orgelwoche. Häufig kam es durch die technischen Mängel der Orgel zu Störungen der Konzerte. Deshalb erfolgte 1983 unter Stadtkantor Christian Kroll (*1943)⁵⁰² eine Sanierung des Werks in der Dreieinigkeitskirche durch die Firma Georg Jann, Alkofen. Im Rahmen dieser Maßnahme wurde das Instrument mit neuen Schleifenzugapparaten (Rodomatic) versehen.⁵⁰³

Im Frühsommer des Jahres 2009 wurde die Kleuker-Orgel im Rahmen der Innenrenovierung der Dreieinigkeitskirche von dem Pielenhofener Orgelbaumeister Andreas Utz aus dem alten Gehäuse entfernt.⁵⁰⁴

VI.4.2.5. Der Bau der Bach-Orgel

Von 2009 bis zur endgültigen Fertigstellung des neuen Instruments 2020 blieb das verwaiste Orgelgehäuse (Abb. 182 und Abb. 183) ruinenhaft in der Dreieinigkeitskirche stehen.

Für das Konzept des Neubaus zeigte sich eine fünfköpfige Kommission zuständig. Diese bestand aus Stadt- und Dekanatskantor in Regensburg KMD Roman Emilius, Prof. Stefan Baier, Rektor der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik und zweiter Organist an den evangelischen Innenstadtkirchen in Regensburg, sowie den Orgelsachverständigen Christoph Reinhold Morath, Hans Ulrich Funk und Dr. Martin Balz.⁵⁰⁵

Am 15. Juni 2009 kam es zu einer Ortseinsicht und Orgelprüfung durch Dr. Nicolaus Könner vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Fachbereich

⁵⁰¹ ARK: Seidel, Max, Pfarrer: Brief an Detlef Kleuker vom 4. April 1968 und Opp, Walter: Brief an Detlef Kleuker vom 15. Januar 1969.

⁵⁰² Zum Wirken Krolls siehe TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 312-317.

⁵⁰³ TOPP: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, S. 315.

⁵⁰⁴ Persönliche Auskunft durch Orgelbaumeister Andreas Utz.

Micus schreibt in ihrem Aufsatz in der Festschrift zur Einweihung der Bach-Orgel, dass diese „Anfang der 2010er Jahre ihren Dienst gänzlich verweigerte“. Zu dieser Zeit befand sich das Werk nicht mehr in der Dreieinigkeitskirche (vgl. MICUS: Dreieinigkeitskirche. Bau, Ausstattung, Orgelprospekt, S. 95).

⁵⁰⁵ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 73.

Orgeldenkmalpflege. Eine Rekonstruktion der Späth-Orgel wurde demnach aus denkmalpflegerischer Sicht nicht in Erwägung gezogen. Die Kleuker-Orgel selbst wird nicht als Denkmal im Sinne des Bayerischen Denkmalschutzgesetzes eingestuft. Könnner äußert sich folgendermaßen:

„Denkmalgeschützter Bestandteil der Kirche ist hingegen der gesamte überlieferte Bestand der Franz Jacob Späth-Orgel. Im Einzelnen handelt es sich dabei um den barocken Gehäusebestand in allen Bestandteilen (Prospektfront, Gehäuseseiten, Rückwand, Gehäusedächer, Tragwerk) sowie um den historischen Pfeifenbestand des Prospektes. Ein wichtiger organologischer Befund ist ferner der im Gehäuseunterbau erhalten gebliebene Ausschnitt des ehemaligen Spielschranks.“

Weiter heißt es in der denkmalpflegerischen Begutachtung:

„Gleichwohl sollte im Neubaufalle ein handwerklich und künstlerisch gediegenes Instrument angestrebt werden, das sich bruchlos in das barocke Gehäuse und die vorgegebenen Parameter integriert und das zusammen mit dem Späth'schen Orgelgehäuse eine stimmige Gesamtanlage ergibt. Das würde z. B. bedeuten, dass der ursprüngliche Werkaufbau aufgegriffen wird und dass die Windladen (Hauptwerk, Oberpositiv und Pedal) an den historischen Standorten platziert werden.“⁵⁰⁶

Könnner empfahl das originale Bodenniveau wieder herzustellen und infolgedessen die später eingebauten Chorpodeste zu entfernen. Außerdem sollte der Pfeifenbestand vor 1964 für eine spätere Wiederverwendung dokumentiert werden und erhalten bleiben.

In einem ersten Gutachten zum Neubau der Dreieinigkeitskirchenorgel vom 26. Juli 2010 schrieb Funk, dass das barocke Gehäuse mit dem noch erhaltenen historischen Pfeifenbestand, sowie die überlieferte Disposition von 1758 den Maßstab für die Konzeption der Orgel bilden müssten. Als Vergleichsinstrument wurde die Oswaldorgel angeführt, die als Vorbild für die *„Mensuration, Materialbeschaffenheit, Konstruktion und Klanggebung“* dienen könnte. Morath bezeichnete dieses wohl noch eher auf die historische Substanz ausgerichtete Gutachten als *„Diskussionsgrundlage“*⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ GKVR: Abdruck Aktenvermerk: Ortseinsicht und Orgelprüfung durch Dr. Nicolaus Könnner (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Fachbereich Orgeldenkmalpflege) am 15. Juni 2009, gezeichnet: Dr. Nikolaus Könnner (Hauptkonservator).

⁵⁰⁷ Zitiert nach: MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 62. Der Verfasserin wurden die Originalunterlagen für ihre Arbeit von der GKV Regensburg, sowie von der Kirchengemeinde nicht zur Verfügung gestellt. Als Grund wurde Datenschutz angegeben.

Zur Finanzierung des Projekts wurde am 13. Juni 2012 der „Bachorgel Regensburg Förderverein e.V.“ gegründet. Unter § 2 der Vereinssatzung wird der Vereinszweck wie folgt beschrieben:

„[...] die Finanzierung eines Orgelneubaus für die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Die neue Orgel nach thüringisch-mitteldeutschem Vorbild soll die Orgellandschaft in Regensburg um ein Instrument bereichern, auf dem sich spezifisch die Musik Johann Sebastian Bachs adäquat darstellen lässt.“⁵⁰⁸

Morath schreibt zur Namensgebung „Bach-Orgel“ in seinem Aufsatz in der Festschrift zur Einweihung des neuen Instruments:

„Von Beginn an war „Bachorgel“ sowohl ein Arbeitstitel als auch eine Herausforderung und ein Orientierungsrahmen für höchste handwerkliche und klangliche Qualität.“⁵⁰⁹

Der Titel scheint auch aus Marketinggründen gewählt. Johann Sebastian Bachs Werke stellen unbenommen einen Höhepunkt der protestantischen Kirchenmusik dar. Dennoch war Bach nie in Regensburg und hatte zur Zeit der Erbauung der Späth-Orgel auch keinerlei Einfluss auf die Kirchenmusik der freien Reichsstadt. Zudem wurde die Dreieinigkeitskirchenorgel erst acht Jahre nach dem Tod Bachs erbaut. Betrachtet man die Ausführungen Moraths wird deutlich, dass hier neben dem Wunsch die Musik des Thomaskantors „adäquat darstellen“ zu können, ein größeres Instrument angestrebt wurde, als der denkmalgeschützte Prospekt vorgibt.⁵¹⁰ Es sollte außerdem allen stilistischen Ansprüchen genügen und die neuere „Orgellandschaft Regensburgs“ bereichern. Die einheimische Orgelbautradition des 18. Jahrhunderts spielte also eine untergeordnete Rolle für die Konzeption des Neubaus. Morath erarbeitete auf dieser Grundlage den Ausschreibungstext vom 15. Juli 2012, der an acht Orgelbauunternehmen versandt wurde.⁵¹¹

⁵⁰⁸ WEINDL, Martin: Wie bekomme ich eine Million? Der Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V., in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 111-123, Regensburg 2020, S. 111 f.

⁵⁰⁹ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 62.

⁵¹⁰ Morath bemerkt in seinen Erklärungen zum Konzept der „Bach-Orgel“, dass der Prospekt und die erhaltenen Prospekt Pfeifen beim Einbau der Kleuker-Orgel von 1966 lediglich als „Schauseite und Hülle“ gedient hätten (vgl.: MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 55). Einige Veränderungen des 20. Jahrhunderts wurden beim Neubau zwar dem originalen Befund wieder angepasst (z. B. das neue Tragwerk aus Holz, die eichenen Windladen, die Keilbälge, der Spielschrank etc.), bezüglich des Spielwerks wurde dieser Zustand allerdings beibehalten (z. B. durch die stark erhöhte Registerzahl und den Einbau eines Schwellwerks).

⁵¹¹ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 63.

Ein Angebot haben daraufhin folgende Betriebe eingereicht:

- Jürgen Ahrend Orgelbau, Inhaber Hendrik Ahrend, Leer
- Hermann Eule Orgelbau GmbH, Bautzen
- Gebrüder Hillebrand GmbH Orgelbau KG, Isernhagen
- Orgelmakerij Reil B.V., NL-Heerde
- Alexander Schucke Potsdam Orgelbau GmbH, Werder
- Orgelbau Waltershausen GmbH, Waltershausen
- Orgelwerkstatt Kristian Wegscheider, Dresden

Trotz Einladung hat die Firma Orgelbau Johannes Rholf, Neubulach, keine Offerte abgegeben. Ohne Aufforderung hat die Firma Orgelbau Felsberg, CH-Felsberg, eine Bewerbung eingereicht.⁵¹² Am 11. April 2014 fiel die Wahl auf die Orgelbaufirma Jürgen Ahrend, Inhaber Hendrik Ahrend.⁵¹³ Morath gibt an, dass sich die Konzeption des neuen Instruments bis zum Jahr 2015 mehrfach verändert habe.⁵¹⁴ Am 22. Juli 2015 fand die Vertragsunterzeichnung zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde Dreieinigkeitskirche Regensburg und Orgelbaumeister Hendrik Ahrend statt. Die Kosten beliefen sich laut Vertrag auf 957 500 €, zuzüglich Mehrwertsteuer⁵¹⁵. Bezüglich des Umgangs mit der historischen Substanz wird unter § 6 lediglich vermerkt:

„Das vorhandene historische Gehäuse von Franz Jakob Späth, Regensburg (1758), mit originalen Prospektpfeifen soll Verwendung finden.“⁵¹⁶

Da für diese Arbeit der ursprüngliche Zustand des Instruments wichtig ist, werden im Folgenden die geplanten Maßnahmen im Umgang mit der historischen Substanz und die gutachtlichen Erkenntnisse dazu referiert. In einer Besprechungsnotiz vom Juli 2015 heißt es:

⁵¹² Mail von Diakon Klaus Neubert, Geschäftsführer der GKV Regensburg, an die Verfasserin vom 17. Februar 2022.

⁵¹³ WEINDL: Wie bekomme ich eine Million? S. 113.

⁵¹⁴ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 63.

⁵¹⁵ Durch Nachbesserungen haben sich die Kosten für das neue Instrument in der Folge auf weit über eine Million erhöht.

⁵¹⁶ GKVR: Orgelbauvertrag zwischen der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Dreieinigkeitskirche Regensburg und der Firma Jürgen Ahrend Orgelbau Inh. Hendrik Ahrend e. Kfm, Mühlenweg 10, 26789 Leer, gezeichnet Martin Schulte und Hendrik Ahrend, Regensburg, den 22. Juli 2015.

Weindl gibt den 21. Juli 2015 als Datum der Vertragsunterzeichnung an (WEINDL: Wie bekomme ich eine Million? S. 113).

„Erhaltenswert ist das Gehäuse in allen überlieferten historischen Bauteilen. Es fehlen die Rückwand und die gesamten Füllungen im Unterbau der Front⁵¹⁷, sowie die Aussägungen, die für den Einlass der Spielmechanik wahrscheinlich beim Neubau 1966 (Fa. Kleuker) vorgenommen wurden.

Die erhaltene (wohl bauzeitliche) Aussparung für den Spielschrank soll wieder verwendet werden, ein neuer Spielschrank soll dort eingebaut werden, das alte Maß respektiert werden, ebenso wie die erhaltenen Zapfenlöcher für die Auflage der Manuale. Das geschweifte Sockelprofil des Prospektes soll auch beim Spielschrank nicht angetastet werden, d.h. für die Pedalklavatur muss ein Podest gebaut werden (so ist es bei der „kleinen Schwester“, der Späth-Orgel von St. Oswald, 1750). [...] Das Gehäuse soll rückwärtig wieder verschlossen werden. Denkmalpflegerisches Ziel ist es, den gesamten erhalten gebliebenen Gehäusebestand konsequent in seinem materiellen Bestand zu wahren, wie auch alle damit verbundenen Befundsituationen. Ergänzungen sollen analog der historischen Befundsituation vorgenommen werden. Die Fragen der historischen Oberflächenbehandlung des Gehäuses sind auf Grundlage einer qualifizierten restauratorischen Befunduntersuchung gesondert mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege abzustimmen.“

Zu den noch erhaltenen historischen Pfeifen und dem Aufstellungsort der Orgel ist zu lesen:

„Pfeifenwerk: die (vermutlichen) Originalpfeifen von Späth (1758) im Kronwerk sollen untersucht werden. Die Frage, ob sich mit ihrer Hilfe Erkenntnisse über Stimmungsart und Stimmtonhöhe gewinnen lassen, muss bei einer Befunduntersuchung geklärt werden. In jedem Falle sind Eingriffe an den historischen Prospektpfeifen zu vermeiden. Die Pfeifen des Pedals und des Hauptwerkes sind unbekannter Herkunft (19. Jahrhundert). Sie müssen näher untersucht werden. Denkmalpflegerisches Ziel ist auch hier die Einhaltung der Funktion. [...] Der Standort der Orgel soll nicht verändert werden, es sei denn, es gäbe neue Erkenntnisse über einen anderen ursprünglichen Standort. Der Gehäuseschrein verbleibt während der Bauzeit in der Dreieinigkeitskirche, ein Abbau des Gehäuses muss auch aus denkmalpflegerischer Sicht vermieden werden.“⁵¹⁸

⁵¹⁷ Die Füllungen des Untergehäuses waren original vorhanden. Nach Rücksprache mit der Verfasserin und Auskunft von Herrn Orgelbaumeister Utz wurden sie wiederaufgefunden.

⁵¹⁸ GKVR: Besprechungsnotiz 01 AZ:61/32-R51b-4, Betr. Dreieinigkeitskirche Regensburg, Neuerrichtung Bach-Orgel vom 15. Juli 2015, Anwesende: Dr. Schmidt, Dr. Könner (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Dr. Trapp, Herr Unger (Stadt Regensburg), Herr Kugelstadt (Landeskirchenamt), Dekan Herrmann, Frau Michelis, Diakon Neubert, Frau Romanov (GKV), Pfarrer Burkhardt, Herr Unger (Kirchengemeinde), KMD Emilius, Frau Hofmann (Regensburger Kantorei), gez. KMD Emilius (Ergänzungen: Dr. Könner, Herr Kugelstadt, Dr. Schmidt, Frau Romanow, 3. August 2015).

Von Bedeutung sind die neuen Erkenntnisse zu den verschiedenen Farbfassungen und zum Originalzustand des Orgelgehäuses. Die Ergebnisse lassen sich anhand der Besprechungsprotokolle⁵¹⁹ der Fachkommission und dem Gutachten des zuständigen Restaurators Andreas Scheuch⁵²⁰, München, folgend dokumentieren und zusammenfassen: Die ursprüngliche Fassung des Gehäuses zeigte sich Weiß mit vergoldeten Schnitzereien. Die in den 1960er Jahren vergitterten Schallfelder waren im Originalzustand mit Leinen oder Baumwolle bespannt. Im 19. Jahrhundert oder bei der Kirchenrenovierung Anfang des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Veränderung des originalen Anstrichs. Dieser wurde durch eine „*künstlerisch und handwerklich unbefriedigende Holzimitationsfassung*“⁵²¹ übermalt.

An den Rückseiten einiger Schnitzapplikationen lassen grünblaue Farbreste darauf schließen, dass die 1920 an Altar und Kanzel angewendete Fassung in Grün und Gold auch am Orgelgehäuse angewandt wurde. Umfangreiche und einschneidende Änderungen ergaben sich beim Einbau der Kleuker-Orgel in den 1960er Jahren: Das Gehäuse wurde gegen Wurmbefall mit heute unzulässigen Mitteln chemisch behandelt und die vorhandenen Farbschichten fast komplett abgelautet.⁵²² Es erhielt einen Anstrich in dunklerem Braun, die ebenfalls abgelauteten Schnitzereien wurden mit einem ockerfarbenen, matten Farbton versehen. Der Zierrat wurde zum Teil in geänderter Weise neu angebracht. Einige Teile gingen verloren. Auf alten Abbildungen sind noch Blumenranken am Hauptwerksturm und reicheres Schnitzwerk unter den Pfeifenstöcken des Hauptwerks zu erkennen (Abb. 161 und Abb. 162). Um Platz für das nun größer dimensionierte Werk zu erhalten, wurde die Rückwand

⁵¹⁹ GKVR: Besprechungsnotiz vom 6. Juni 2017, Bauvorhaben Inneninstandsetzung der Dreieinigkeitskirche, Anwesende: Frau Romanov (GKV), Herr Scheuch (Fachbauleitung holzsichtige Ausstattung), Herr Feil (Architekt), gez. Michael Feil.

GKVR: Besprechungsnotiz vom 18. Juli 2017, Bauvorhaben Inneninstandsetzung der Dreieinigkeitskirche, Anwesende: Diakon Neuberth, Frau Romanov (GKV), Herr Messmer, Herr Henschen, Herr Markus (Kirchengemeinde), Herr Kugelstadt (Baureferat Landeskirchenamt), KMD Emilius, Herr Dr. Schmidt, Frau Dr. von Miller, Frau Brendel (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Herr Scheuch, Frau Landskron (Restauratoren), Herr Kugler (Statik), Herr Feil (Architekt), gez.: Feil.

⁵²⁰ GKVR: Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche, Typoskript, München, 2. November 2017.

⁵²¹ GKVR: Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche, S. 2.

⁵²² Vgl. StA: Regensburger Stadtumschau: Neue Klänge in der Dreieinigkeitskirche, Zeitungsartikel vom 29. Juli 1966 und Regensburger Stadtumschau: Nun ertönt die Orgel bald, Zeitungsartikel vom 5. Oktober 1966. Beide Zeitungsartikel heben die veränderte, dem Kirchenraum angepasste Farbfassung explizit hervor. Auch der Erhalt der Prospektpfeifen wird erwähnt.

entnommen und das Balken- und Ständerwerk teilweise ausgebaut. Eine Metallträgerkonstruktion wurde anstelle der ursprünglichen Holzkonstruktion eingebaut.

Entgegen dieser Erkenntnisse einigten sich die zuständigen Gremien in Bezug auf die Restaurierung des Orgelgehäuses beim Neubau der Bach-Orgel auf ein rein konservierendes Konzept:

„Auf Wunsch und Empfehlung des Bauherren, der Kirchengemeinde und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege soll das Aussehen des bestehenden Orgelgehäuses beibehalten werden.“⁵²³

Begründet wurde diese Entscheidung u. a. damit, dass sich das Werk in seinem derzeitigen Zustand farblich gut in den Kirchenraum mit seinen Emporen und dem Gestühl einfüge. Aus kunstgeschichtlicher und liturgischer Sicht ist dieses Vorgehen zu bedauern. Die Orgel wird so zu einem Gegenstand der Inneneinrichtung, ihrer historischen Bedeutung und ihrer Stellung als Prinzipalstück des Kirchenraums nicht mehr Rechnung getragen.

Da die neue Orgel über 48 Register⁵²⁴ verfügt und das Gehäuse im Original auf 26 Register angelegt war, wurde das Instrument zur Kirchenwestwand hin erweitert. Durch vorangehende Umbaumaßnahmen waren Teile der Gehäuserückwand bereits verloren gegangen, sodass diese Erweiterung keinen größeren Einfluss auf die historische Substanz hatte. Hinter dem Orgelgehäuse befinden sich nun in Bodennähe die Register des Großpedals.⁵²⁵ Hinter dem Kronwerk wurde auf gleicher Höhe ein Echowerk im Schwellkasten eingebaut.⁵²⁶

Ein optischer Eingriff in das Gehäuse ist der Einbau der neuen Spielnische. Da diese aber an der originalen Stelle platziert wurde und in ihren äußeren Dimensionen nicht über den ursprünglichen Einschnitt hinausgeht, stellt sie keine bauliche Veränderung des barocken Untergehäuses dar. In ihrer handwerklich ansprechenden Gestaltung bemüht sie sich Bezug auf historische Vorbilder zu nehmen.

Moraths Überlegungen zur Konzeption basierten zum großen Teil auf folgenden Grundsätzen, welche die neue Orgel erfüllen sollte. Er begründete sie mit Aussagen und Dokumenten, die er u. a. dem Orgelverständnis Bachs zuschrieb: Die Orgel

⁵²³ GKVR: Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche, S. 2.

⁵²⁴ Das neue Spielwerk ist also noch größer dimensioniert als die Kleuker-Orgel aus dem Jahr 1966.

⁵²⁵ Die zum Teil gekröpften Holzpfeifen ragen über den Orgelschrein hinaus und beeinträchtigen die Optik des historischen Gehäuses (Abb. 186).

⁵²⁶ AHREND: Eine Bachorgel für Regensburg, S. 32.

sollte technisch stabil und zuverlässig sein. Das Pedal üppig und gravitatisch ausgestattet werden. Die einzelnen Stimmen sollten vielfältig sein (Prinzipale, Streicher, Flöten, Zungen, Aliquoten). Das bedeutete, dass eine höhere Registerzahl, als das Gehäuse vorgibt, angestrebt wurde. Klangfarben in gleicher Stimmtonehöhe sollten gut unterscheidbar sein. Die Anzahl der Zungenstimmen sollte erhöht werden und auch tiefere Zungen beinhalten. Koppeln für alle Manuale sollten die Kombinationsmöglichkeiten maximieren. Die neue Orgel sollte ein Schwellwerk erhalten (hier findet sich kein Hinweis auf Bach). Außerdem sollten die noch erhaltenen historischen Pfeifen wiederverwendet werden. Die Disposition Späths sollte in modifizierter Weise, da nicht vollständig rekonstruierbar und mangels Vergleichsmöglichkeiten, in der neuen Orgel aufgehen.⁵²⁷ Wohl auf Wunsch von KMD Emilius wurde das Instrument mit einem Carillon und zwei Zimbelsternen ausgestattet.

Die Abnahme der Orgel fand am 4. Juni 2020 durch Emilius, Bayer, Funk und Morath statt. Die Einweihung der neuen Bach-Orgel durch Regionalbischof OKR Klaus Stiegler erfolgte im Rahmen eines Festgottesdienstes am 27. September 2020.⁵²⁸

Abschließend ist festzustellen, dass der Neubau des Spielwerks im historischen Gehäuse der Späth-Orgel weitgehend ohne Bezug zum Orgelschrein vorgenommen wurde. Jedoch wurden weitere Eingriffe in die historische Substanz vermieden und der vorgefundene Bestand gereinigt und gesichert. Durch den Ausbau der Rückwand in den 1960er Jahren war das Gehäuse instabil geworden. Dieser Zustand wurde durch statische Ergänzungen (Abb. 197) behoben. Da das neue Spielwerk ebenfalls größer ist als die ursprüngliche Orgel, konnte die Rückwand nicht geschlossen werden. Die Pedaltürme wurden mit Dachpanelen versehen, alte Füllungen neu verleimt und die Gitterfüllungen an den Seitenwänden durch massive Füllungen ausgetauscht (Abb. 212).⁵²⁹

Bezüglich des Pfeifenwerks gibt Morath an, dass von den 102 Prospektpfeifen in den 14 Feldern 67 von Späth stammen. Sie betreffen den Principal 8' und die

⁵²⁷ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 47-81.

Die meisten von Morath vorgebrachten Punkte können unabhängig von der Stilistik auf jedes größere Orgelbauvorhaben angewendet werden.

⁵²⁸ WEINDL: Wie bekomme ich eine Million? S. 113.

⁵²⁹ Mail von Orgelbaumeister Hendrik Ahrend an die Verfasserin vom 21. Juli 2020.

Oktav 4' im Oberwerk, sowie den Principal 16' im Pedal.⁵³⁰ Die Prospektpfeifen wurden überarbeitet und die stillgelegten Pfeifen des Oberwerks wieder spielbar gemacht. Die archivalischen Quellen und die Bauart der Pfeifen sprechen allerdings dafür, dass lediglich die Prospektpfeifen der Octav 4' von Späth herrühren, der Principal 16' wahrscheinlich von Bittner stammt und die Principalregister 8' im Kron- und Hauptwerk von Strebel gefertigt wurden.⁵³¹

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die ursprüngliche Disposition, der Werkaufbau und die Dimensionierung, die durch das Gehäuse vorgegeben sind, aufgegeben wurden. Die liturgische Bedeutung und Wirkung des Instruments innerhalb des Kirchenraums, die bereits durch vorhergehende Um- und Neubaumaßnahmen verloren gegangen waren, wurden nicht wieder hergestellt. Ein derartig ambitioniertes Projekt hätte die Möglichkeit geboten eine historisch befriedigendere Lösung zu verwirklichen. Das wertvolle Gehäuse diente auch beim Neubau der Bach-Orgel lediglich als Kulisse für das neue Instrument.

VI.4.3. Beschreibung des Instruments

Zur Zeit ihrer Erbauung war die Orgel der Evangelisch-Lutherischen Dreieinigkeitskirche das größte Kircheninstrument Regensburgs. Ihre damalige Bedeutung lässt sich noch an dem repräsentativen, äußerst qualitätvollen Barockgehäuse ablesen. Da dieses im Lauf seines Bestehens durch die einschneidenden Um- und Neubauten seines Spielwerks starken Veränderungen ausgesetzt war, soll die vorhandene Substanz – auch im Hinblick auf zukünftige Restaurierungen – genau dokumentiert werden.

⁵³⁰ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 69 f.

⁵³¹ Vgl. Kapitel VI.4.2.3.

Der Verfasserin sind die Unterlagen zur Untersuchung des historischen Pfeifenmaterials leider nicht zur Verfügung gestellt worden. Die Datierungen von Herrn Morath können deshalb nicht nachvollzogen werden.

VI.4.3.1. Technische Beschreibung

Bei der von der Orgelbaufirma Hendrik Ahrend aus Leer (Ostfriesland) erbauten Bach-Orgel handelt es sich um eine mechanische Schleifladenorgel mit drei Manualen und Pedal. Ihre Disposition lautet:

<i>Hauptwerk/I. Manual C-f³</i>		<i>Oberwerk/II. Manual C-f³</i>	
Principal	8'	Principal	8'
Quintatön	16'	Fugara	8'
Gemshorn	8'	Unda maris ab f ⁰	8'
Viola da Gamba	8'	Grobgedackt	8'
Quintatön	8'	Octav	4'
Octav	4'	Kleingedackt	4'
Rohrflöt	4'	Nassat	3'
Quint	3'	Waldflöt	2'
Octav	2'	Octav	2'
Terz	aus 2'	Terz	aus 2'
Mixtur 5-7fach		Quint	1 1/2'
Trompete	16'	Mixtur 3fach	
Trompete	8'	Fagott	16'
		Vox humana	8'
 <i>Echo (im Schweller) /</i>		 <i>Pedal C-f¹</i>	
<i>III. Manual C-f³</i>			
Gedackt	8'	Prinzipalbaß	16'
Principal	4'	Violonbaß	16'
Flauto en Echo	4'	Subbaß	16'
Petit	4'	Großquinte	12'
Salizet	2'	Octavbaß	8'
Echo 3fach		Violon	8'
Hoboe	8'	Gedacktbaß	8'
		Quintbaß	6'
		Octavbaß	4'
		Mixturbaß 5fach	
		Posaunenbaß	32'
		Posaunenbaß	16'
		Trompetenbaß	8'
		Clarinbaß	4'

Koppeln:

III an I, II an I, II an Pedal, I an Pedal als Wippenkoppeln

III an II als Schiebekoppel

Carillon auf III (Schalenglocken aus Bronze) c⁰ bis d³

Zimbelstern tief / Zimbelstern hoch (mit Schalenglocken)

Windauslasstremulant geschwind (Oberwerk)

Windauslasstremulant gemächlich (Echowerk)⁵³²

Das Instrument verfügt über drei Keilbälge (Druck 83 mm WS) die mittels elektrischem Gebläse oder mechanischem Fußtritt – letzterer als Reminiszenz an das barocke Orgelwerk – bedient werden können.⁵³³

VI.4.3.2. Das Gehäuse

Die Orgel befindet sich oberhalb des Haupteingangs auf der zweiten Westempore der Kirche (Abb. 186). Das imposante Gehäuse gliedert sich horizontal in ein quereckiges Untergehäuse und ein auskragendes Obergehäuse auf 16'-Basis, das durch ein Kronwerk auf 8'-Basis nach oben hin abgeschlossen wird (Abb. 184).

In der Vertikalen wird das Werk im Untergehäuse durch vier axial angeordnete Füllungen und die mittig angebrachte Spielschranköffnung unterteilt (Abb. 185). Letztere wurde beim Neubau des Spielwerks durch die Firma Ahrend wieder geöffnet. Zuvor war sie durch eine schlichte karniesbogenförmige Füllung verschlossen gewesen, da die Orgel durch Umbauten externe Spieltische erhalten hatte.⁵³⁴ Der flächig wirkende Pfeifenprospekt des Hauptwerks ist neunteilig, der des Kronwerks fünfteilig.

Die Orgel ist heute mit einem dunkelbraunen, den Pinselduktus sichtbar lassenden Farbanstrich versehen. Die reichen Ornamentschnitzereien und Schleierbretter sind ungefasst. Zur Erbauungszeit zeigte sie sich in Weiß mit vergoldeten Schnitzereien.⁵³⁵ Bei der letzten Restaurierung wurde die Fassung aus den 1960er Jahren

⁵³² AHREND: Eine Bachorgel für Regensburg, S. 39-44, sowie: MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 73.

⁵³³ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 64.

⁵³⁴ Die Spieltische aus dem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts waren mittig vorgesetzt, der Organist saß mit dem Rücken zur Orgel. Der Spieltisch aus der Mitte des 20. Jahrhunderts war freistehend, schräg gestellt durch den Neubau der Firma Kleuker zugefügt worden.

⁵³⁵ GKVR: Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche, S. 1.

aufgefrischt beibehalten. Die Sockelprofilleiste wurde mit einer schwarzgründigen Marmorimitationsmalerei mit weißen Einschlüssen versehen (Abb. 187).⁵³⁶

VI.4.3.2.1. Das Untergehäuse

Das historische Gehäuse ist bis ins Detail sorgfältig gearbeitet. Dies zeigt sich schon an den vier karniesbogenförmigen Füllungen des Untergehäuses, die von reich profilierten, deutlich abgesetzten Rahmungen umgeben sind (Abb. 185 und Abb. 188). Die Füllungen selbst bestehen aus je zwei ebenfalls gerahmten Feldern. Der obere Bereich des abschließenden Karniesbogens ist eingerückt. An den Flanken des Untergeschosses ist unterhalb einer zur Schauseite hin nicht fortgesetzten Profilleiste je eine ehemals abschließbare, gefelderte Tür angebracht, die Zutritt ins Innere des Instruments gewährte (Abb. 221), als das Gehäuse noch rückwärtig geschlossen war.

Der Übergang vom Untergehäuse zum auskragenden Obergehäuse wird durch zwei große, von Rocailleschnitzereien umfangene, leicht schräg gestellte Voluten kaschiert, die das anschließende Gesims konsolenartig zu tragen scheinen (Abb. 198). Die Windungen dieser an F-Schlüssel oder Violinschnecken erinnernden Voluten treten zum Zentrum der Spirale hin immer weiter hervor (Abb. 199). Der eingekerbte Rücken der Windung ist mit einem sich nach unten verjüngenden Knorpelband versehen.

Den Übergang von der glatten Wand des Untergeschosses zur profilierten Gesimszone umspielt ein reich geschnitztes Rocailleornamentband, das abschnittsweise bis zwischen die Füllungsrahmen hinunterreicht (Abb. 185). Es setzt sich aus Muschelwerk, C- und S-Schwüngen, Nierenformen, Buckeln und Plättchen (Abb. 188-190) zusammen. Besonders schön sind zwei der vertikalen Ausläufer gestaltet, welche die Form kleiner Puttenflügel annehmen (Abb. 190-192). Die Mittelachse wird durch ein großes Muschelornament betont, das sich an der Unterseite zu einer gerippten Volute einrollt (Abb. 189 und Abb. 225). Die annähernd halbrunde Form des Ornaments zeichnet den Verlauf des darüber liegenden Rundturms nach. So

⁵³⁶ Worauf dieser Befund basiert, kann leider nicht nachvollzogen werden. Auf Abbildungen aus der Zeit vor dem Umbau durch Ahrend ist diese Art der Fassung nicht zu erkennen (Abb. 220 und Abb. 221). Das letzte Gutachten zur Untersuchung der Farbfassungen gibt keine Auskunft darüber. Vgl. GKVR: Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche. Auch die telefonische Nachfrage der Verfasserin bei dem Gutachter, Herrn Scheuch und bei der ausführenden Restaurierungswerkstatt Preis & Preis konnten hier keine Klärung bringen.

ergibt sich der Eindruck, dass das mittlere Prospektfeld auf der Muschel ruht (Abb. 185).

Die türenlose Spielnische wurde komplett neu gebaut (Abb. 205). Stilistisch lehnt sie sich, soweit aufgrund der höheren Register- und Manualanzahl möglich, an den original erhaltenen Spielschrank in der St. Oswaldkirche an. Sie befindet sich in der Mittelachse des Untergehäuses, an der Stelle, an der auch der Späth'sche Spielschrank war. Ihre Karniesbogenform gleicht sich dem Ausschnitt der bereits vorhandenen Aussparung an. Farblich hebt sie sich durch das hellere Holz von der Gehäusewand ab. Die Fichtenholztasten der drei Manualklaviaturen (bei Späth waren es zwei) sind mit Schlangen-/Letternholz und Bein (Obertasten) belegt (Abb. 207 und Abb. 208).⁵³⁷ Die Tastenstirnseiten wurden mit halbrunden, profilierten Schnitzereien verziert (in St. Oswald finden sich hier Einlegearbeiten). Die Backen aus Nussbaum sind mit geometrischen Intarsien in schwarz-weiß aus Ebenholz und Rinderknochen bestückt. Die Registerzüge besitzen dunklere, gedrechselte Knäufe aus Nussbaum.⁵³⁸ Die Register werden durch einfache Schilder (Abb. 206) bezeichnet. In Folge der höheren Anzahl an Registern finden sich auch oberhalb der Manuale Registriervorrichtungen. Das Pedal liegt auf einem vorgelagerten, einfachen Podest (Abb. 188) auf. Ein Messingschuh mit Schieber (Abb. 207) dient zur Betätigung des Schwellers im Echo. Im Plateau des Spieltisches befindet sich ein Handschieber aus Messing, der ebenfalls die Bedienung des Schwellers regelt.

VI.4.3.2.2. Das Obergehäuse

Über dem Gesims, das die Teilung des Unter- und des Obergehäuses markiert, schließt sich auf Höhe der Windladen ein glattes Band an, das zu den Stöcken der Prospektpfeifen hin in einem auf einem Plättchen gelagerten Wulst ausläuft (Abb. 184). Dieses Band ist unterhalb der Lisenen mit Rocaillosetten (Abb. 194) verziert. Das Gesims selber setzt sich von unten nach oben gesehen aus einer Platte, einer kleineren Platte, einem steigenden Karnies, einer Platte, einer kleinen Platte und einem Viertelwulst zusammen. In den beiden Abschnitten neben dem mittleren Rundturm befindet sich noch je eine längliche Rocailleschnitzerei (Abb. 197).

⁵³⁷ AHREND: Eine Bachorgel für die Dreieinigkeitskirche Regensburg, S. 39 f.

⁵³⁸ MORATH: Eine neue „Königin“ für Regensburg, S. 71.

Diese ist auf Abbildungen vor dem Neubau durch Ahrend noch zur Mitte hin ansteigend angebracht (Abb. 180), nun verläuft sie in der Horizontalen (Abb. 186). Der neunteilige Pfeifenprospekt wird von sehr schlanken, durchbrochenen Flankenornamenten (Abb. 198) eingerahmt, die zum unteren Gesims hin als Voluten (Abb. 200) ausgebildet sind. Sie sind somit Gegengewichte zu den Eckvoluten des Untergehäuses. Spitz zulaufende, blattartige Ornamente ragen unter den Flankenornamentvoluten in den Gesimsbereich hinein, der Ober- und Untergehäuse trennt. Die seitlichen Flügel (Abb. 198) erreichen auf halber Höhe der Harfenfelder ihre größte Breite. Sie wirken durch ihre transparente, leichte Ausführung und stark bewegte Form wie züngelnde Feuerflammen.

Der Hauptwerksprospekt (Abb. 184) mit den mächtigen 16'-Prinzipalpfeifen des Pedals und den 8'-Prinzipalpfeifen des Hauptwerks ist in C- und Cis-Seite unterteilt. Er ist spiegelsymmetrisch aufgebaut mit einem Rundturm in der Mittelachse. Dieser war vor dem Neubau des 21. Jahrhunderts mit sechs Pfeifen bestückt, sodass sich keine Pfeife, sondern der Leerraum zwischen zwei Pfeifen in der Mittelachse (Abb. 162 und Abb. 180) befand. Im Rahmen der neuesten Maßnahmen wurden in den Turm sieben Pfeifen eingestellt. Zu beiden Seiten des mittleren Rundturms schließt sich ein abfallendes Flachfeld mit sechs Pfeifen an (Abb. 184). Darauf folgt jeweils ein kleinerer Rundturm mit früher acht, jetzt sieben Pfeifen. Daneben schließt sich je ein konkaves Pfeifenfeld mit sechs Pfeifen an. Diese steigen zu den abschließenden, großen Harfenfeldern – diese werden ebenfalls aus sechs Pfeifen gebildet – hin an. Rundtürme und Harfenfelder sind mit reich profilierten Gesimsen versehen. Diese bestehen von unten nach oben betrachtet aus einem auslaufenden Karnies, einem abgesetzten Viertelwulst, einer auskragenden Platte, einer schmälere Platte und einem bekrönenden Karnies (Abb. 193). Die dazwischen liegenden Pfeifenfelder haben nur schmale Gesimse, die sich aber aus den reicheren entwickeln, sodass der untere Gebälkbereich eine geschlossene Linie bildet. Die Profilierung besteht hier aus einer Platte, einer schmalen Platte und einem Wulst.

Das Kronwerk (Abb. 184) nimmt mit seinen drei Rundtürmen und den zwei dazwischen liegenden Flachfeldern den Aufbau des direkt darunter befindlichen mittleren Hauptwerksprospekts auf. Allerdings sind hier die Flachfelder mit ihren elf Pfeifen trapezförmig, zum Mittelturm hin ansteigend, ausgeführt. Sie haben kein eigenes Gebälk, sondern werden durch Rocaillezierrat abgedeckt, der sich teilweise volutenförmig bis über die Gesimse der seitlichen Rundtürme erstreckt (Abb. 203).

Auch hier hat sich die Pfeifenstellung durch den Einbau der Bach-Orgel verändert. Im Mittelturm sind jetzt neun, statt früher sieben Pfeifen eingestellt. Die Pfeifenzahl in den seitlichen Rundtürmen ist gleichgeblieben. Das Oberwerksgehäuse ist wie der Hauptwerksprospekt durch zierlich flammende Flankenornamente bestückt. Diese laufen nach unten hin in längliche, mit je einer Blüte besetzte Blattformen aus (Abb. 196). Sämtliche Lisenen des Gehäusaufbaus sind am Kopf- und Fußende sowie in der Mitte mit Rocailleschnitzereien besetzt (Abb. 193 und Abb. 194). Am Lisenenfuß gleichen sie auflodernden Feuerzungen. Am Lisenenkopf wirken die mit jeweils zwei Nierenformen versehenen Ornamente kapitellartig. Sie greifen kaum auf das darüber liegende Gebälk über.

Eine Verklammerung der einzelnen Pfeifenfelder bzw. -türme des Kronwerks wird durch die durchbrochenen, volutenförmigen, fast freischwebenden Schnitzereien (Abb. 203), die sich über den Trapezfeldern und zwischen den Rundtürmen befinden, bewirkt. Die Gesimse aller sechs Rundtürme weisen das gleiche Profil auf. Sie sind mit Rocaillekartuschen (Abb. 203 und Abb. 204) versehen.⁵³⁹ Die größte ist auf dem mittleren Kronwerksrundturm angebracht. Sie ist künstlerisch besonders gestaltet. In ihrem Zierrat lassen sich Federn, Blattranken und eine siebenblättrige Blüte⁵⁴⁰ erkennen. Um einen etwas beengten Eindruck zu vermeiden – die Orgel füllt den gesamten Raum zwischen zweiter Empore und Gewölbe aus – wurden die Stuckrippen des Segmenttonnengewölbes der Langhausdecke hinter der bekrönenden Kartusche in Holz nachgebildet (Abb. 203). Die Orgel scheint so mit der Decke zu verschmelzen. Da sich die Rippen bei der jetzigen Positionierung des Instruments fast ergänzen, könnte es sich bei dem heutigen Standpunkt der Orgel um den Originalaufstellungsort handeln.

Die optische Verbindung zwischen Ober- und Hauptwerksprospekt wird durch die steil hochgezogenen, durch einen S-Schwung belebten, seitlichen Harfenfelder (Abb. 186) hervorgerufen. Die an den Ecken aufgesetzten, nur noch entfernt an die üblichen Vasen erinnernden Holzbildhauereien (Abb. 201 und Abb. 202) reichen fast bis zur Decke der Kirche. In der Gestaltung des rechten Harfenfeldaufsatzes

⁵³⁹ Die Kartusche des rechten unteren Rundturms war im 20. Jahrhundert abgefallen und achtlos auf dem Gesims abgelegt worden (Abb. 180). Dieser Zustand bestand länger. Auf der Abbildung bei Kraus ist dies ebenfalls zu sehen (vgl. KRAUS: Historische Orgeln in der Oberpfalz, S. 257). Im Zuge des Neubaus durch Ahrend wurde sie wieder befestigt.

⁵⁴⁰ Diese war vor dem Neubau durch Ahrend in dieser Form nicht vorhanden. Alte Aufnahmen zeigen lediglich eine rundliche, knospenartige Form (Abb. 222 und Abb. 223).

(Abb. 202) ist wiederum ein Puttenflügel zu erkennen. Der linke zeigt eine stilisierte Muschelform, aus der sich ein Wasserschwall ergießt (Abb. 201).

Das optische Zentrum der Orgel mit der Kartusche über dem mittleren Rundturm des Hauptwerks wird durch die Schnitzereien der angrenzenden Flächen besonders hervorgehoben (Abb. 204). In ihnen lassen sich in den nach innen geöffneten C-Schwüngen je drei stilisierte Engelsflügel erkennen.

Die Prospektpfeifen stehen verhältnismäßig eng, über den Pfeifen sind keine nennenswerten Hohlräume auszumachen. Für die gedrängte Aufstellung der Pfeifen könnte die veränderte Stimmtonhöhe verantwortlich sein, denn das Werk stand ursprünglich mit Sicherheit – wie die Orgel in der Oswaldkirche – einen Halbton höher.⁵⁴¹ Alle Aufschnitte der Prospektpfeifen befinden sich im Hauptwerksprospekt (Abb. 184) auf gleicher Höhe, sodass hier eine weitere horizontale Gliederung entsteht. Im Kronwerk wird dies durch die Tieferstellung der seitlichen Rundtürme nicht durchgehalten. Die unterschiedlichen Labienhöhen lassen diese Horizontale im Prospektverlauf an- und abschwellen und tragen so zusammen mit der Lichtreflexion der seitlich beleuchteten Metallpfeifen zur Belebung der Anlage bei. Die Schleierbretter sind aufwendig gearbeitet und bilden ein schmales Ornamentband über den Pfeifenreihen (Abb. 193).

Optisch fügt sich die schön bewegte Anlage nicht nur harmonisch in den Kirchenraum ein, sondern bereichert und ergänzt diesen sogar. Der originale Eindruck ist heute jedoch durch den nachträglichen Einbau des Westatoriums (Abb. 186), die fehlende farbliche Fassung und die nicht mehr vorhandenen Ornament- und Profilleistenvergoldungen verändert. Historische Fotos aus der Zeit vor der Restaurierung durch Kleuker beweisen, dass die Vergoldungen die Struktur der Rocailleschnitzereien klar und plastisch hervorgehoben haben (Abb. 161 und Abb. 162). Bedenkt man, dass das Gehäuse im Original weiß gefasst war, dürfte das Instrument im Kirchenraum weniger gravitatisch, viel eigenständiger und kostbarer gewirkt haben. Außerdem ist auf den alten Lichtbildern zu erkennen, dass Teile des originalen Schnitzwerks heute verschollen sind, oder zum Teil verändert am Gehäuse angebracht wurden. Die große Kartusche am mittleren Kronwerksrundturm gehört dementsprechend gegen den Uhrzeigersinn um 90° gedreht, die kleineren an den

⁵⁴¹ Diesen Zustand beklagt auch Kleuker (vgl. ARK: Kleuker, Detlef: Schreiben an den Kirchenvorstand der Dreieinigkeitskirche vom 15. Februar 1968).

seitlichen Kronwerksrundtürmen um 180° gewendet (Abb. 162, vgl. Anlage II.5). Die Kartusche des Mittelturms des Hauptwerks ist erst seit den Arbeiten der Firma Ahrend um 90° gegen den Uhrzeigersinn gedreht (Abb. 180 und Abb. 184). Zudem fehlen die festonartigen Gebinde, die das Oberwerk freischwebend mit den Hauptwerksharfenfeldern verbanden, sowie weitere Pflanzengirlanden an den Flanken des mittleren Kronwerksturms (Abb. 162). Auch die Ornamente an dem glatten Band unterhalb der Pfeifenstöcke sind nur noch rudimentär vorhanden. Gerade durch die Querausrichtung der großen Mittelkartusche zeigt sich der Gesamteindruck des Instruments jetzt viel gedrungener als auf den alten Aufnahmen. Durch die teilweise Vergoldung einiger Profilleisten der Füllungen des Untergehäuses hatte dieses damals einen stärkeren optischen Stellenwert als heute. Die malerische und plastische Verzierung des Instruments wirkte wesentlich klarer und weniger einheitlich. Die künstlerische Qualität der Schnitzereien war durch die ursprüngliche Vergoldung hervorgehoben und verstärkt. Dieser Eindruck ist durch die fehlende Fassung minimiert worden. Der organisch bewegte Charakter der Rocaille wirkt nun plan und leblos. Das Orgelgehäuse erscheint nun eher als tönendes Ausstattungsstück. Seine Bedeutung als weiteres Prinzipalstück des Kirchenraums ist dadurch nur noch schwer zu erkennen. Ohne die späteren Veränderungen hat das Orgelwerk den Blick in das westliche Kirchenschiff in höherem Maße dominiert und bereichert.

Das Instrument in der Dreieinigkeitskirche ist die einzige Regensburger Barockorgel dieser Größenordnung, die rein ornamental gestaltet ist. Ein weiteres derartig dekoriertes Orgelwerk befindet sich in St. Rupert (Abb. 41), es ist aber aufgrund seiner wesentlich kleineren Dimensionierung nicht mit der Dreieinigkeitskirchenorgel vergleichbar. Dennoch gehört das Gehäuse der Späth-Organ mit seinen ausgewogenen Proportionen und seiner qualitätsvollen Ornamentik zu den schönsten künstlerisch-orgelbaulichen Leistungen der Stadt. Der Einschätzung von Kraus und Sterl, dass der Prospekt „den großen Schöpfungen Brandensteins kaum nachstehend“⁵⁴² sei, kann nicht zugestimmt werden. In seiner eigenständigen Gestaltung wirkt das Werk sehr fortschrittlich und steht so den vergleichbaren Instrumenten in keinerlei Hinsicht nach.

⁵⁴² KRAUS/STERL: Regensburger Instrumentenbau, S. 46.

VI.4.4. Ikonographische Betrachtungen zum Gehäuseschmuck und Einordnung in den Kirchenraum

Obwohl die Späth-Orgel über 120 Jahre nach der Einweihung des Gebäudes in die Dreieinigkeitskirche eingebaut wurde, nimmt sie in der Komposition ihres Gehäuseaufbaus und in ihrem Zierrat feinsinnig Bezug auf den sie umgebenden Sakralraum.

Der obere Umriss des Gehäuses zeichnet die Form des Segmentbogens des Tonnengewölbes (Abb. 151 und Abb. 186) nach. In ihren seitlichen Ausmaßen ist die Orgel genau zwischen die beiden Westfenster eingepasst, verdeckt also lediglich das mittlere Rundbogenfenster der Fassade. Dadurch bleibt eine ausreichende Beleuchtung der Empore und des Sängerchors gewährleistet.

Auch der Aufbau des Altars (Abb. 171), dem optischen und liturgischen Gegenstück der Orgel, wird in groben Zügen nachvollzogen. Die zwei Ausstattungstücke verfügen über einen schmalen Unterbau, einen auskragenden Hauptteil und einen wiederum schmäleren, aufgesetzten Oberbau mit diagonal nach unten führenden Kompositionslinien. Beiden gemeinsam sind die dezenten, seitlichen Flankenornamente. Lediglich im Hauptteil sind die Diagonalen des Orgelgehäuses denen des Altars entgegengesetzt. Diese verweisen bei dem Instrument – von der Mittelachse des Langhauses aus gesehen – auf die Schnittpunkte der Stucksterne des Gewölbes (Abb. 184). Bei dem Blick in das westliche Kirchenschiff ergibt sich so zusammen mit den schräg gestellten Treppenaufgängen ein interessanter Gegenpol zu der durch die doppelgeschossigen Emporen stark horizontal ausgerichteten Linienführung des Saalbaus (Abb. 160). Die am Außenbau der Dreieinigkeitskirche durch die Fensterordnung betonte Zweigeschossigkeit des Innenraums wird durch die Gliederung des Instruments in Haupt- und Kronwerk aufgenommen.⁵⁴³

Der innere Eindruck der Dreieinigkeitskirche wird stark durch den warmen Branton der Eichenholzausstattung des Gestühls und der Emporeneinbauten geprägt (Abb. 163 und Abb. 164). Farblich ist das Orgelwerk mit seiner erdigen Fassung heute auf den ihn umgebenden Raum abgestimmt. Das sich monochrom zeigende Instrument mit seinem Schnitzwerk in hellerem Braun wächst harmonisch aus der

⁵⁴³ Vgl. STEIN-KECKS/KECKS: ...zur Satisfaction des Bauherren und Verlegers...-Überlegungen zum Holzmodell der Regensburger Dreieinigkeitskirche im Spiegel architekturtheoretischen Schrifttums, S. 602.

oberen Westempore heraus und erstreckt sich bis zu dem den Langhaussaal überspannenden Tonnengewölbe. Insgesamt zeigt sich die Dreieinigkeitskirche optisch durch die profilierten Gesimse an den Emporen (Abb. 186) und der Segmenttonne (Abb. 168 und Abb. 169) im Innenraum, sowie durch die ebenfalls profilierte Sockel- und Giebelzone im Außenbau (Abb. 157) strukturiert. Diese Gliederungselemente nimmt das Orgelgehäuse auf. Die Gesimse der Emporenbrüstungen bilden eine optische Parallele zu den Gesimsen des Orgelgehäuses (Abb. 186). Die waagerechte Ausrichtung an den Emporen wird im Untergehäuse zuerst aufgenommen, aber bereits in der Ebene durch den Verlauf der Pfeifenfelder modifiziert. Das Kronwerk variiert schließlich das vorgegebene Thema auch in der Vertikalen. Das Untergehäuse des Instruments hat ebenfalls wie der Kirchenbau eine profilierte Sockelleiste (Abb. 187).

Der inhaltliche Bezug zu Altar (Abb. 171) und Kanzel (Abb. 172) war früher durch die durch Vergoldungen hervorgehobenen Akzente und den weißen Anstrich eindeutiger auszumachen. In dem heutigen Zustand scheint die Orgel eher dem Emporenbereich zuzugehören, was aus liturgischer Sicht ihre eigentliche Bedeutung schmälert.⁵⁴⁴ Der Symbolgehalt der Farben Weiß und Gold wurde bereits im Kapitel VI.3.4. behandelt. Für die Orgel in der Dreieinigkeitskirche ließe sich hier eine inhaltliche Verbindung zum Altar ziehen. Weiß als Christusfarbe und Symbol der Taufe kann im Zusammenhang mit dem Altarblatt und dem Predellenbild gesehen werden, die das erste Abendmahl und die Taufe Jesu zeigen. Der linke Harfenfeldaufsatz (Abb. 201) der Orgel zeigt eine stilisierte Muschel aus der Wasser herausfließt. Hierbei handelt es sich um ein tradiertes Symbol für die christliche Taufe. Die Motivik des Altars findet so eine ornamentale Entsprechung in der Gehäusegestaltung der Orgel.

Durch die helle Fassung des Gehäuses war außerdem eine optische Verschmelzung mit dem sternengeschmückten Himmelsgewölbe des Langhauses gegeben (Abb. 165).

⁵⁴⁴ Micus geht in ihrem Versuch einer Einordnung in den Kirchenraum nicht auf die originale Farbfassung ein. Sie hebt die heutige braune Tönung des Instruments als von Späth absichtlich (im Hinblick auf die Farbigekeit der Emporen und des Gestühls) gewählt hervor. „*Ein goldener Ölanstrich, der noch in den 1960er Jahren zu sehen war*“ muss nach ihrer Auffassung „*unberücksichtigt bleiben*“ (vgl. MICUS: Dreieinigkeitskirche. Bau, Ausstattung, Orgelprospekt, S. 96-99). Die liturgische Funktion der Orgel, die sich in ihrer originalen optischen Gestaltung widerspiegelt, wird hier in keiner Weise erkannt.

Die originale Farbgebung in Weiß und Gold ist eine inhaltsreiche, theologisch aufgeladene Kombination, die in der Offenbarung des Johannes von zentraler Bedeutung ist. Im Kapitel 4,4 ff werden die 24 Ältesten mit weißen Gewändern und goldenen Kronen auf ihren Häuptern beschrieben.⁵⁴⁵ Der Thron Gottes wird als tönend und von Feuerflammen umgeben dargestellt. Die Orgel ist in ihrer Eigenschaft als Musikinstrument tönend, feuerflammenartige Schnitzereien zeigen sich in ihrem Zierrat (Abb. 194). Die Prospektfelder des Pedals (Abb. 186), ihre originalen Pfeifenstellungen haben sich erhalten, sind mit 24 Pfeifen bestückt, die auf die Ältesten laut Apokalypse verweisen. Wie im Kapitel III.4. bereits vorweggenommen, ist eine derartige Deutung seit der Zeit der Kirchenväter belegt. Die vier Gestalten, die den Thron laut des Bibeltextes umgeben, sind mit je sechs Flügeln ausgestattet und sprechen ohne Unterlass: *„Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr, der Allmächtige, der da war und der da ist und der da kommt.“* (Offb 4,8a,b). Hier wird auf die Textstelle in der Vision des Jesaja (Jes 6,3) verwiesen, die Teil des „Sanctus“ des Messtextes ist. Die geflügelten Gestalten nehmen Bezug zu den Engeln an der Kirchendecke (Abb. 167). Dementsprechend ist das Zentrum des Orgelgehäuses durch je drei stilisierte Engelsflügel (Abb. 204) betont. Zusammenbetrachtet ergibt sich hier ein direkter Hinweis auf die Seraphim der alttestamentarischen Bibelstelle. Auch bei Praetorius findet sich der Zusammenhang zwischen dem Gotteslob der Engel und der Orgelmusik. In seiner Schrift *„De Organographia“* schreibt er unter der Kapitelüberschrift *„Von der dignitet und fürtreffligkeit der Orgeln/ und wie dieselbige alleine und sonderlich zum Kirchen- und Gottesdienst gerichtet/ allen anderen Instrumenten vorzuziehen sey“*:

„Das etliche es dafür achten/ das nechst der Theologia, der höchste locus, der Musica,⁵⁴⁶ (als einer schönen herrlichen Gaben Gottes/ und die ein Vorbild und Gleichniß ist der himlischen Music/ wie die heiligen Engel Gottes mit dem ganzen himlischen Heer ihren Schöpffer/ in einer lieblichen Harmonia stetigs ohn unterlaß rühmen und preisen/ und das Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth, singen) billig gegeben und zugeeignet werden solle. [...] Zu welchem end auch David selbst seine

⁵⁴⁵ Wie präsent diese Anschauung und dieser Zusammenhang in Bezug auf das Orgelwerk war, beweist schon die von Kantor Minderlein verfasste Proclama zum Bau der Orgel in St. Oswald, in der er ebenfalls die Offenbarung des Johannes zitiert. LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre., producirt in senatu d. 6. Juny 1749. Vgl. Kapitel VI.3.2.2.

⁵⁴⁶ Praetorius zitiert hier einen Ausspruch Luthers. Vgl. LUTHER, Martin: Tischreden oder Colloquia Doct. Mart. Luthers, Faksimiledruck der Originalausgabe aus dem Jahr 1566, Leipzig 1967, Kap. LXIX.

*Harpffen gebraucht/ und ohn zweiffel etliche herrlich Orgelwercke wegen grösse deß Tempels/ fertigen und sezen lassen.*⁵⁴⁷

Der mechanisch erzeugte Orgelklang ist per se ewig. Auch der Engel mit Krone auf dem Altar (Abb. 171) der Dreieinigkeitskirche verweist auf die Offenbarung des Johannes (Offb 2,10). Hier heißt es: „*Sei getreu bis an den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.*“ Altar und Orgel stehen in Korrelation zueinander.

Der Zierrat der Orgel bleibt weitgehend ornamental, auf vollfigurlichen Schmuck wird verzichtet. Damit nimmt das Instrument im Rahmen der großen barocken Kirchenorgeln Regensburgs eine Sonderstellung ein. Vielleicht kann hierin ein Bezug zum biblischen Bilderverbot gesehen werden, wie es in dem Buch Exodus (2. Mose 20,4) niedergeschrieben ist. Im Dekalog heißt es: „*Du sollst Dir kein Bildnis, noch irgendein Gleichnis machen.*“ In der Reformation hatte diese Textstelle u. a. zum Ikonoklasmus geführt, der von Luther als „Bildersturm“ aber weitgehend abgelehnt wurde. Dennoch könnte die Entscheidung die Orgel ohne Figurenschmuck zu gestalten auch auf die zehn Gebote verweisen.

Die vorhandenen Parallelen des Zierrats des Instruments zum Formenrepertoire der Kirche sind vielleicht nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Doch nehmen schon die Voluten am Untergehäuse und an den Flankenornamenten Bezug (Abb. 198) zu den konsolenartigen Voluten (Abb. 169), die das Segmenttonnengewölbe in den Ecken des Langhaussaales zu tragen scheinen. Weitere Spiralformen befinden sich als Gliederung an den Emporenbrüstungen (Abb. 163) und an den Dorsalen des Chorgestühls (Abb. 177). Auffällig ist auch, dass die feuerzungenartigen Verzierungen, die an den Prospektlisenen (Abb. 194) angebracht sind, an den Strahlenkranz der Deckenkartusche, die mit ihrer Inschrift „*SANCTAE TRINITATI SACRUM*“ an das Patronat der Kirche gemahnt, erinnern (Abb. 167). Der Gewölbeschmuck verfügt dabei im Gegensatz zum Orgelgehäuse, das nur 16 (4×4, Quersumme 7) solcher Feuerbündel aufweist, über 18 (3×6, Quersumme 9) Strahlen. Zahlensymbolisch ergibt sich daraus folgendes: Die Zahl Vier steht u. a. für die Elemente und alles Irdische. Die Zahl Sieben bildet sich aus der Verschmelzung der Vier mit der Drei, welche die Trinität und damit das Göttliche darstellt. Die Orgel bildet so gesehen die Verbindung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, während der an der Decke angebrachte Strahlenkranz mit seiner Inschrift und seinem Zierrat (in der

⁵⁴⁷ PRAETORIUS: De Organographia, S. 82.

Quersumme Neun, die Potenzierung der Drei) bereits ganz entrückt dem Göttlichen gewidmet ist.

Die Bedeutung der Vier, als Zahl der Elemente, wird am Gehäuseschmuck aufgenommen. Im Bereich des Untergehäuses herrschen Wellen- und Muschelornamente (Abb. 189) vor. Diese stehen für das Wasser. Die Anbringung an dieser Stelle kann gleichzeitig als Hinweis auf die Entstehung der Orgel aus der antiken *hydraulis* betrachtet werden. Bei dieser Vorgängerin der Balgorgel befand sich ein wassergefülltes Pumpengebläse im Sockel des Instruments. Die heute zum Teil verloren gegangenen Blumen- und Blattschnitzereien (Abb. 161 und Abb. 196) sind dem Element Erde zugeordnet. Die flammenartigen Flankenornamente der Orgel (Abb. 198), ihre züngelnden Kartuschen (Abb. 203 und Abb. 204) und Schleierbretter (Abb. 195 und Abb. 197) spielen auf das Feuer an, das auch als Symbol des Heiligen Geistes gilt. Die Luft wird durch die stürmisch bewegten Schnitzereien und die Engelsflügel (Abb. 191, Abb. 192, Abb. 202 und Abb. 204) dargestellt. Außerdem gilt auch hier, wie bei der Orgel in der St. Oswaldkirche ausführlich behandelt, dass auch der Spielwind besagtes Element symbolisiert. Hier wird wieder auf das Wirken des Heiligen Geistes verwiesen.

Die den Kirchenraum beherrschende Engelsthematik (sechsfügelige Seraphim am Gewölbe, Engelskopfkonsolen am Übergang zu den Chor- und Langhausseitenwänden, Engelsdarstellungen am Altar und an der Kanzel, geflügelte Engelsköpfe an der Stuckdecke des Chores) wird im Gehäuseschmuck, allerdings in sehr reduzierter Form aufgenommen. Insgesamt dreimal wird die ornamentale Schnitzerei der Orgel in kleine Puttenflügel übergeleitet, zweimal am Untergehäuse zwischen den Füllungsrahmen (Abb. 191 und Abb. 192) und einmal an dem rechten Harfenfeldaufsatz (Abb. 202). Daneben finden sich noch stilisierte Federn an der mittleren Kronwerkskartusche (Abb. 223) und die beiden dreiteiligen Flügel in den Flachfeldern neben dem Hauptwerksmittelturm (Abb. 204).

Die Neungliederung des Hauptwerksprospekts, der sich aus der Potenzierung der Drei ergibt, verweist auf die Trinität und steht im barocken Orgelbau traditionell für die Engelschöre.⁵⁴⁸ Die 14 ist zahlensymbolisch eng mit König David verbunden. Dies ergibt sich aus der gematrischen Übertragung seines hebräischen

⁵⁴⁸ WEIERMANN: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 100. Vgl. Kapitel VI.3.4.

Namens. Außerdem wird nach Mt 1,17 Jesu Stammbaum in dreimal 14 Abschnitte unterteilt: Abraham bis König David, König David bis zur babylonischen Gefangenschaft, babylonische Gefangenschaft bis Christus. Die architektonische Gliederung der Orgel verweist also auf König David, den Urvater der christlichen Musiktradition und auf Jesus Christus selbst. Die Fünffachgliederung des Kronwerks kann in diesem Zusammenhang mit der Anzahl der Wundmale Jesu gesehen werden und gibt einen Hinweis auf das Erlösungswerk des Gottessohns.⁵⁴⁹

Wie durchdacht die Gestaltung der Späthorgel ist und mit welch subtilen Mitteln sie sich in die Dreieinigkeitskirche einfügt, zeigt eine genauere Betrachtung der Ornamentgestaltung. Insgesamt ist der schmückende Besatz des Werks im zeitlichen Kontext gesehen als sehr modern zu bezeichnen. Auf das noch bei der nur acht Jahre älteren Oswaldorgel verwendete Gitterwerk wird zugunsten von zurückhaltenden, reich bewegten, stark aufgefächerten und geschmackvoll wirkenden Rokoko schnitzereien verzichtet. Rokokomuschelwerk wird im süddeutschen Orgelbau erst ab ca. 1755 allgemein üblich.⁵⁵⁰ In Regensburg ist die Dreieinigkeitskirchenorgel das einzige Instrument, das über derartig fortschrittliche Schleierbretter verfügt. Die nur ein Jahr zuvor erbaute Brandenstein-Orgel in der Niedermünsterkirche (Abb. 36) zeigt sich sogar noch mit Bandelwerk verziert, das zu dieser Zeit schon seit mehr als zwanzig Jahren veraltet war. Auch die nachfolgenden Orgelwerke Regensburgs aus dem 18. Jahrhundert können in Bezug auf Transparenz und Eleganz nicht mit der Späth-Orgel in der Dreieinigkeitskirche konkurrieren.

⁵⁴⁹ Durch die im Lauf der Geschichte der Dreieinigkeitskirchenorgel veränderte Aufstellung der Prospekt Pfeifen lassen sich heute leider keine weitergehenden zahlensymbolischen Überlegungen mehr hierzu anstellen. Morath führt in seinem Artikel in der Festschrift aus, die Gliederung (14 Pfeifenfelder entsprechen der numerischen Zahl des Namens Bach nach dem Zahlenalphabet) verweise „*bewusst oder unbewusst*“ auf den Thomaskantor. Da Bach, wie bereits erwähnt, nie in Regensburg war und zur Zeit der Erbauung der Orgel auch keinen nachweislichen Einfluss auf die Musiktradition der freien Reichsstadt hatte, ist dies, sowie weitere seiner zahlensymbolischen Überlegungen wissenschaftlich nicht nachvollziehbar. Vgl. MORATH: „Eine neue „Königin“ für Regensburg“, S. 77.

Auf alten Aufnahmen der Orgel (Abb. 162) zeigt sich der mittlere Rundturm des Hauptwerksprospekts noch mit sechs, statt mit heute sieben Pfeifen bestückt (vgl. Kapitel VI.4.3.2.2.). Ob es sich hier um eine Veränderung des 19. Jahrhunderts durch Strebel handelt, der den Prinzipal 8' erneuerte oder ob es sich um die originale Pfeifenstellung Späths handelt ist leider nicht mehr nachvollziehbar. Die Wahl einer geraden Anzahl von Pfeifen an dieser prominenten Stelle ist ungewöhnlich. Der Orgelprospekt verfügte so nicht über eine materielle zentrale Spiegelachse, sondern entwickelte sich aus einem Leerraum heraus. Die Sechszahl würde hier auf die Seraphim verweisen, der Leerraum könnte als Sinnbild des letzten, immateriellen Tempels laut Offenbarung gelesen werden, wie im weiteren Text noch ausgeführt wird.

⁵⁵⁰ BRENNINGER: Orgeln in Altbayern, S. 27.

Dennoch zeigen die Schnitzwerkformen der Späth-Orgel in fein abgestimmter und modifizierter Weise Anklänge an das über 120 Jahre zuvor entstandene Schnitzwerk der Kirchengestaltung. Zeitgemäß angepasst treten hier wieder die typischen Knorpel- und Muschelornamente (Abb. 199 und Abb. 200) auf, die z. B. die Dorssalien der Chorbekleidung zieren (Abb. 177). Auch an der Decke der Kirche finden sich vegetabile Stuckaturen in Blatt- und Rosettenform (Abb. 165). So fügt sich das Werk stimmig in die vorgegebene Ausstattung der Kirche ein, ohne dabei überholt oder veraltet zu wirken.

Die direkteste Verbindung bilden die profilierten Holzrippen am Rundturm des Kronwerks, die in den Gewölbeschmuck überleiten (Abb. 203). Das Orgelgehäuse scheint so mit den stuckierten Sternrippen der Segmenttonne zu verschmelzen. Das Instrument übernimmt die Mittlerrolle zwischen dem irdischen Bereich des Gemeinderaums und dem himmlischen des stern- und engelsgeschmückten Himmelsgewölbes. Dabei wird die strenge Linienführung der Stuckrippen zunächst aufgenommen, bevor sie dann in weichere Volutenformen ausläuft und so das vorgegebene Thema moduliert und an die Gehäuseverhältnisse anpasst. Außerdem zeigt diese architektonische Verschmelzung die Verbindung der Orgel mit der *musica coelestis*.⁵⁵¹

Musikalische Anklänge finden sich im Kirchenbau in den bereits angesprochenen sechsflügeligen Engelsdarstellungen (Abb. 167) an der Decke. Sie erinnern an das dreifache „Sanctus“, den Archetyp der liturgischen Gottesverehrung nach Jesaja und in antithetischer Gegenüberstellung an die vier sechsfach geflügelten Wesen der Offenbarung. Außerdem nehmen die kleinen, stehenden Engelsfiguren am Schalldeckel der Kanzel (Abb. 173-175) mit ihren Blasinstrumenten auf die Musik Bezug. Die beiden Orte der Verkündigung – die Kanzel als verbale und die Orgel als nonverbale Stätte der frohen Botschaft – werden so durch ihren musikalisch inspirierten Zierrat optisch miteinander in Verbindung gebracht.

Die Inschrift im Strahlenkranz an der Langhausdecke (Abb. 167) ist sinngemäß für das Ausstattungsprogramm der Kirche und nicht nur als reine Zueignung zu betrachten. Mit der Dreieinigkeitskirche wurde ein neuer Tempel für die Heilige Dreifaltigkeit errichtet. Dabei wurden Elemente des von König Salomo gebauten Tem-

⁵⁵¹ Vgl. Kapitel III.4.

pels in Jerusalem, wie sie im Alten Testament beschrieben werden, in die Dekoration übernommen (1. Kön 6 und 2. Chr 3). Die Auszierung mit Blatt- und Blumenwerk, die Verwendung von Vergoldungen, sowie die Engelsdarstellungen, besonders die beiden sechsflügeligen Engel an der Decke, dürfen als Reminiszenz an den ersten Tempel betrachtet werden. Da es sich jedoch bei der Dreieinigkeitskirche um einen neuen Tempel handelt, wurde das Programm um das Heilsgeschehen Christi erweitert. So sind am Altar (Abb. 171) Abbildungen der beiden von Jesus eingesetzten Sakramente dargestellt. Die eschatologische Ausrichtung, vertreten u. a. durch die Engelsfigur am Altar, erklärt sich in dem Hinweis auf den letzten, immateriellen und endgültigen Tempel der Offenbarung des Johannes (Offb 21,22). Schon im Textblatt (Anlage II.3.) zur Einweihung der Orgel in St. Oswald findet sich folgender Arientext:

„Wie lieblich HERR! ist deine Wohnung, Wo man dich in der Stille preißt! Hier macht man sich zu jenen Liedern, O du erwürgtes Lamm! geschickt, Wo dich die Schaar von deinen Brüdern Auf deinem Sieges-Thron erblickt. Hier ist der Vorschmack der Belohnung, Die uns dein theures Wort verheißt.“⁵⁵²

Die inhaltliche Verbindung von Gottes Tempel, Jesu Heilsgeschehen und Orgel entsprach demzufolge dem gängigen Verständnis der protestantischen Gemeinde Regensburgs. Sämtliche Motive finden sich auch im Gehäuseschmuck der Orgel wieder. Interessanterweise wird neben König David in der Barockzeit auch König Salomo, der Erbauer des ersten Tempels, als Erfinder der Orgel vermutet, wie bei Praetorius nachgelesen werden kann:

„Sintemahl Salomon / als ein hochweiser König ohn allen zweiffel selbst der fürnembste / hochehrfahnester Orgelmacher / Inventor vnd Angeber solches herrlichen künstlichsten Instruments wird gewesen seyn.“⁵⁵³

Die Aufstellung der Orgel auf einer eigenen Empore im Westen der Kirche in einer Achse mit dem Hauptaltar ist für die damalige Zeit typisch und fügt das Instrument so als Erweiterung in die Reihe der Prinzipalstücke des Sakralraums ein. Auch in seiner annähernd rein ornamentalen Gestaltung gelingt es dem Instrument durch

⁵⁵² LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Textblatt, Musikalische Werke, welche an dem dritten H. Weihnachts-Feyertage, da nemlich die bey St. Oswald neu-erbaute schöne Orgel das erste Mal gespielet wird, sollen aufgeföhret werden.

⁵⁵³ PRAETORIUS: De Organographia, S. 84.

seine harmonischen Proportionen und seine fein modulierten Ornamente theologische Inhalte zu transportieren und so den Stellenwert der Musik im christlichen Gottesdienst zu versinnbildlichen.

VI.5. Vergleich der beiden Gehäuse

Ein Hauptunterschied zwischen den beiden Instrumenten in der St. Oswaldkirche (Abb. 88) und der Dreieinigkeitskirche (Abb. 186) ergibt sich aus der unterschiedlichen Größe der Orgeln. Das Werk in der Dreieinigkeitskirche war ursprünglich um acht klingende Register umfangreicher disponiert als das in der Oswaldkirche. Sein Hauptwerksprospekt wurde auf 16'-Basis⁵⁵⁴ angelegt, die überzähligen Stimmen sind zum Teil in einem aufgesetzten Kronwerk untergebracht, wodurch sich hier zusätzliche Gliederungselemente im Gehäuseaufbau ergeben. Die Oswaldorgel steht auf 8'-Basis, im Gesicht steht der Hauptwerksprinzipal. Von den Pedalregistern eignete sich als einziges offenes Metallregister allein das Bassett 4' für die Übernahme in die Prospektfelder. Es bestückt die äußersten, doppelgeschossigen Pfeifenfelder der Orgel.

Ein Vergleich der beiden Dispositionen erweist sich aus heutiger Sicht schwierig, da die Registeraufstellung der Dreieinigkeitskirche lediglich aufgrund der 13 Jahre nach der Errichtung des Werkes veröffentlichten Aufzeichnungen von Johann Ulrich Sponzel⁵⁵⁵ überliefert ist und es sich bei der Orgel der St. Oswaldkirche teilweise um eine Rekonstruktion handelt, die auf dem historischen Pfeifenbestand sowie auf verschiedenen Archivalien und Quellen basiert.⁵⁵⁶ Auffällig ist jedoch bei beiden Instrumenten die Häufung der Register in 8'-Lage, die bereits auf die Orgelbautradition des 19. Jahrhunderts verweist.

Formal gleicht sich der Aufbau der beiden Instrumente. Beide haben ein im Bezug zum Hauptwerksprospekt schmäleres Untergehäuse, das durch vier Füllungen (je zwei rechts bzw. links neben der mittig eingelassenen Spielnische) akzentuiert wird. Ihr flächig wirkender Hauptwerksprospekt ist neungliedrig. Der Übergang vom Unter- zum Obergehäuse wird durch Voluten kaschiert. Seitlich angebrachte

⁵⁵⁴ In der Barockzeit stand die Regula primaria 16' im Prospekt. Heute befindet sich hier der Principal 16' aus dem 19. Jahrhundert.

⁵⁵⁵ SPONSEL: Orgelhistorie, S. 155 f.

⁵⁵⁶ THEOBALD: Die Restaurierung der Frantz Jacob Späth-Orgel von 1750, S. 24 f.

Flankenornamente modulieren optisch den Übergang vom Gehäuse zum Kirchenraum. Die stark ausgebildeten Gesimse beider Orgeln sind kräftig bewegt, mit steil abfallenden Harfenfeldern. Der äußerste Punkt des Gehäuses wird nach oben hin durch je einen Schnitzwerkaufsatz – bei der Oswaldkirche durch eine blumengefüllte Vase und bei der Dreieinigkeitskirche durch eine kartuschenartige Rocaille – betont.

Auffälliger als die Gemeinsamkeiten erscheinen die Unterschiede beider Instrumente. Bei der Oswaldorgel tritt das dem II. Manual zugeordnete Oberwerk optisch nicht in Erscheinung, während es bei der Dreieinigkeitskirchenorgel als Kronwerk prominent als eigener, fünfteiliger Gehäuseaufsatz auf dem Hauptwerksprospekt thront.

Bei der kleineren Orgel wurde auf eine Verwendung von Rundtürmen verzichtet, sodass hier ein flächigerer Gesamteindruck erzielt wird. Der Prospekt greift so kaum in den Raum ein, er wird in der Mittelachse sogar durch ein leicht konkav nach innen schwingendes Pfeifenfeld zurückgenommen. Obwohl auch auf Breitenwirkung gearbeitet, zeigt sich das Gesicht der größeren Orgel durch den Einsatz von Rundtürmen stärker strukturiert. Das die einzelnen Pfeifenfelder verklammernde obere Gesims verläuft nicht wie bei der Oswaldorgel als durchgängiges Band. Die Niveauunterschiede zwischen den einzelnen Hauptgliederungselementen – Harfenfeldern und Rundtürmen – werden hier durch schmalere, profilierte Gesimsausläufer überspielt. Das Pfeifenfeld in der Mittelachse greift, im Gegensatz zur Oswaldorgel als Rundturm gestaltet, konvex in den Raum ein. Auch fällt das Gehäuse der älteren Orgel zur Mitte hin ab, während das der jüngeren nach einem Abschwung wieder an Höhe zunimmt. Diese Tendenz wird durch den Kronwerksaufsatz, der den Mittelteil des Prospektbereichs verdoppelt, noch verstärkt.

In ihrer Kolorierung nehmen beide Orgelwerke auf den Sakralraum Bezug. Auf eine Marmorierung der Gehäuseoberfläche wurde jeweils verzichtet, was nicht verwunderlich ist, da beide Kirchen über aus Holz gefertigte Altäre verfügen, die ebenfalls keine Marmorimitationsmalerei aufweisen. Der festliche Charakter der Innenausstattung der ehemaligen Spitalkirche wird durch den monochrom weißen Anstrich des Gehäuses der Orgel, der die Farbe der Stuckaturen aufnimmt, verstärkt. Die vergoldeten Schnitzereien bilden Parallelen zu den Verzierungen der Prinzipalstücke. Bei der Orgel der Dreieinigkeitskirche ist der originale Eindruck heute

durch die fehlende Farbfassung verändert. Die ursprüngliche Kolorierung in Weiß und Gold dürfte eine optische Gewichtung zur Langhausdecke verursacht haben, wodurch das Instrument ein transzendenteres und leichteres Erscheinungsbild hatte.

Augenscheinlich bei beiden Orgeln ist der harmonisch wirkende architektonische Aufbau beider Gehäuse. Im Hauptwerk ergibt sich jeweils annähernd ein goldener Schnitt in Korrelation von Breite und Höhe. Die Orgeln wirken so trotz ihrer Dimensionierung gut ausbalanciert.

Der größte Unterschied zwischen den beiden vorgestellten Instrumenten liegt in der abweichenden Behandlung des figürlichen und ornamentalen Schmucks. Die nur acht Jahre nach der Oswaldorgel entstandene Dreieinigkeitskirchenorgel verzichtet vollständig auf figürliche Darstellungen. Bis auf die in der Beschreibung des Instruments bereits angesprochenen Engelsflügelschnitzereien verfügt sie nur über ornamentale, geringfügig durch vegetabile Elemente bereicherte Verzierungen. Die Wirkung der Oswaldorgel hingegen beruht zum großen Teil auf der reichhaltigen Bestückung mit lebensgroßen Holzskulpturen.

Auch die Behandlung und Ausformung der Ornamentbänder, Flankenornamente und Schleierbretter wird auf unterschiedliche Weise gehandhabt. Bei der Oswaldorgel treten sie dominanter und präsenter auf als bei der Dreieinigkeitskirchenorgel, bei welcher der Zierrat auffällig sparsam für diese Zeit eingesetzt wird. So werden bei ersterer z. B. die Lisenen des Pfeifenprospekts vollständig mit Schnitzwerk verblendet, während bei letzterer lediglich einzelne kleinteilige Ornamente aufgesetzt sind. Dabei ist aber zu bedenken, dass Teile der Originalverzierungen der Dreieinigkeitskirchenorgel verschollen sind. Die flammenartigen Lisenenkapitelle der Oswaldkirchenorgel scheinen bei der Dreieinigkeitskirchenorgel an die Basen heruntergerutscht zu sein (Abb. 103 und Abb. 194).

Auch die Schleierbretter der Orgel in der Dreieinigkeitskirche sind auf ein Minimum reduziert. Über den längsten Pfeifen der seitlichen Harfenfelder erscheinen sie nur noch als schmale, ausgefranst wirkende Schnitzwerkbänder (Abb. 198). Die auffällig eng stehenden, fast den gesamten Raum der Pfeifenfelder ausfüllenden Pfeifen kommen dieser Entwicklung entgegen. Auf Gitterwerk (Abb. 100), wie es bei der Oswaldkirchenorgel noch zu finden ist, wird hier vollständig verzichtet. Die Ornamentik der Dreieinigkeitskirchenorgel ist insgesamt wesentlich feinteiliger als

bei dem älteren Vergleichsbeispiel. Mit ihren flammenartig züngelnden Rocaille-schnitzereien wirkt sie trotz der Monumentalität des Orgelwerkes in ihrer Abstraktion moderner und eleganter als die Oswaldorgel. Auffällig ist, dass die Rocaille der Oswaldorgel im Gegensatz zu der der Dreieinigkeitskirche nicht spiegelsymmetrisch zur Mittelachse hin ausgerichtet ist. Bei letzterer finden sich lediglich Abweichungen in der Ausführung der Kartuschen. Der Leichtigkeit der beschriebenen Schnitzereien stehen diese teilweise großformatigen, gravitätischen Kartuschenaufsätze kontrapunktisch gegenüber. Trotz der stärker gegliederten Pfeifenfelder wirkt der Prospekt der Dreieinigkeitskirchenorgel durch den Verzicht auf doppelgeschossige Felder in sich einheitlicher und harmonischer.

Die unterschiedliche Wirkung des Zierrats der beiden eigentlich in direkter zeitlicher Nähe zueinander entstandenen Instrumente könnte durch die Arbeiten verschiedener Bildschnitzer zu erklären sein. Denkbar ist auch ein unterschiedliches theologisches Verständnis der zur Erbauungszeit amtierenden Superintendenten. Selbstverständlich ist auch zu berücksichtigen, dass die beiden Kirchenräume jeweils eigene Anforderungen an die ästhetische Gestaltung der Orgelwerke stellten.

Beide Instrumente sind herausragende Beispiele süddeutscher Orgelbaukunst. Die perfekte Integration in den Sakralraum lassen sie zu einem wichtigen Bestandteil der Innenausstattung werden, der die Wirkung der eigentlichen Prinzipalstücke an Kunstfertigkeit noch zu übertreffen vermag.

VI.6. Einordnung der beiden Werke in die Regensburger Orgellandschaft des 18. Jahrhunderts

Im Folgenden sollen die beiden Orgelwerke Späths in den regionalen Kontext eingeordnet werden. Dazu werden die in Kapitel IV vorgestellten noch vorhandenen bzw. bekannten, barocken Instrumente aus Regensburg, Prüfening und Stadtamhof herangezogen.

Die architektonisch stark gegliederte, flachfeldrige Orgelprospektgestaltung des 17. Jahrhunderts, wie sie noch die Werke in St. Georg (Abb. 33) und St. Emmeram (Abb. 31) aufweisen, wird im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von Brandenstein bereits zugunsten einer bewegteren, mehr in die Breite ausgelegten Anlage der Orgelschauseite aufgegeben. Hierfür ist das Werk in der Dominikanerkirche

(Abb. 34) richtungsweisend. Fischer und Wohnhaas äußern sich dazu folgendermaßen:

„Der Prospekt zeigt nun erstmals in Ansätzen die Brandenstein-Form. Wegen des gewaltigen gotischen Maßwerkfensters im Hintergrund mußte die Mitte niedrig gehalten werden. Die drei kleinen Felder sind deshalb von je drei nach außen ansteigenden Pfeifengruppen eingerahmt, wobei die Gesimsverkröpfungen, die steilen Harfengesimse und der Zusammenhang der Gesimszone schon typisch für den Meister sind. Die schräg gestellten Außenlisenen sind mehr Oberpfälzer Eigenart. Der Dominikaner-Prospekt ist also ein wichtiges Beispiel in der Entwicklungslinie des Brandenstein-Prospekts. Der Vorbildcharakter des Prospekts wird auch dadurch deutlich, daß die 20 bis 30 Jahre jüngeren Prospekte in der Dreieinigkeitskirche und in St. Oswald zu Regensburg davon beeinflusst sind, obwohl sie von einem anderen Orgelbauer stammen.“⁵⁵⁷

Die Abkehr von der Verwendung von Flachfeldern und die bewegte Gesimgestaltung hatten mit Sicherheit direkten Einfluss auf die Entwürfe Späths.⁵⁵⁸ Dieser geht bei seinen ausgeführten Projekten allerdings noch einen Schritt weiter, indem er vollständig auf die flankierenden Säulen verzichtet. Dadurch wirken die Orgeln weniger von dem sie umgebenden Raum abgesetzt. Trotz des Fehlens dieser stark vertikal gliedernden Elemente zeigen sich die protestantischen Orgeln in ihren Proportionen harmonischer und stimmiger als die Orgel in der Bettelordenskirche. Bemerkenswert ist im Zusammenhang mit dem Werk in der Dominikanerkirche auch die Rücksichtnahme auf das hinter der Orgel befindliche Maßwerkfenster. Späth macht sich diesen Effekt der rückwärtigen Beleuchtung in noch höherem Maß zu eigen als Brandenstein, indem er den Lichteinfall durch den Strahlenkranz mit Heilig-Geist-Taube bei der Orgel in St. Oswald (Abb. 88) künstlerisch überformt. Seine Orgel ist dem Fenster nicht nur vorgestellt, sondern sie gestaltet, integriert und verstärkt die vorhandene architektonische Situation durch ihren Figurenschmuck. Die Lichtquelle wird so zum zentralen Bestandteil der Gehäusekomposition.

⁵⁵⁷ FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Der Orgelmacher Johann Konrad Brandenstein, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Zentralinstitut für fränkische Landeskunde und allgemeine Regionalforschung an der Universität Erlangen (Hrsg.), S. 87-110, Neustadt (Aisch) 1979, S. 92 f.

⁵⁵⁸ Diese Entwicklung ist auch bemerkenswert, wenn man die ausgeführten Orgelgehäuse im Vergleich zu dem etwa zur gleichen Zeit wie die Dominikanerkirchenorgel entstandenen Prospektentwurf aus dem Historischen Museum Regensburg betrachtet (Abb. 28).

Ein weiteres Beispiel für die besondere Berücksichtigung der Lichtverhältnisse bei der Gestaltung des Orgelprospekts stellt die Orgel in St. Andreas (Abb. 37) – vor der Schließung der Segmentbögen durch Pfeifenfelder⁵⁵⁹ – dar. Doch auch dieses Instrument reicht nicht an die Originalität der Beleuchtungsgestaltung der Oswaldorgel heran.

Bei seinen übrigen in Regensburg bekannten Gehäusen in St. Johann (Zuschreibung) (Abb. 35), in der Obermünster- und in der Niedermünsterkirche (Abb. 40 und Abb. 36) wendet Brandenstein in der Folge ein wiederkehrendes Gliederungsschema an, das sich aus einem mittleren Rundturm und begleitenden Spitztürmen zusammensetzt. Dieses Kompositionsschema variiert er je nach Größe des Instruments und nach den Anforderungen des Kirchenraums durch hinzugefügte Pfeifen- oder Harfenfelder.

Die Tendenz zur strukturierteren Gestaltung der Orgelfassade durch Türme zeigt sich auch bei der Orgel in der Dreieinigkeitskirche (Abb. 184), hier allerdings abgemildert durch die reine Verwendung von Rundtürmen und die elegante Linienführung des verklammernden Hauptwerksgesimses.

Die 1744 erbaute, heute leider zerstörte Orgel der Obermünsterkirche (Abb. 40) ist in ihrem architektonischen Aufbau dem Werk in der Dreieinigkeitskirche am ähnlichsten. Lässt man die Egedacher-Orgeln des 17. Jahrhunderts außer Acht, handelt es sich bei diesen beiden Instrumenten um die im Behandlungszeitraum der Arbeit einzigen Orgeln mit aufgesetztem Oberwerksgehäuse. Dieses ist bei der 14 Jahre älteren Orgel noch einteilig, bei der größer dimensionierten, jüngeren fünfteilig. Beide haben auch steile, seitliche Harfenfelder. Im Zierrat zeigt sich eine Parallele in den seitlich vom Oberwerk auf das Hauptwerk herabhängenden Girlanden. Diese sind bei der Dreieinigkeitskirchenorgel leider verschollen. Vergleicht man alte Aufnahmen der beiden Gehäuse (Abb. 40 und Abb. 162) ist zu erkennen, dass das Blumenschnitzwerk der Späth-Orgel filigraner ausgeführt war als das der Brandenstein-Orgel. Die Aufgabe war bei beiden Instrumenten dieselbe: eine organische Verbindung der verschiedenen Gehäuseteile.

Sieben Jahre nach dem Bau der Oswaldorgel datiert die Brandenstein-Orgel in der Niedermünsterkirche (Abb. 36). Auch wenn hier der Stadtamhofer Meister in der Fassadengestaltung bereits, wie oben beschrieben, andere Wege einschlägt, ist doch

⁵⁵⁹ Vgl. Kapitel IV.6.

deutlich die Adaption des figürlichen Schmucks in Form des paukenden Puttos und der beiden Trompetenengel zu erkennen. Späth greift im Gegenzug bei der im darauffolgenden Jahr eingeweihten Orgel der Dreieinigkeitskirche das muschelförmige Ornament unter dem Hauptwerksrundturm oberhalb der Spielnische auf (Abb. 189).

Ganz anders verhält es sich hingegen im Hinblick auf das 1731 unter Brandenstein veränderte Gehäuse der Orgel in St. Emmeram (Abb. 31). Die Weltkugel mit dem Schriftband, das eine Zeile aus dem „Te Deum“ zitiert, ist der Tradition verpflichtet und bezieht sich nicht mehr allein auf die biblischen Quellen. Das „Te Deum“ wird nach christlicher Anschauung Augustinus und Ambrosius zugeschrieben, die es während der Taufe des Augustinus aus göttlicher Eingebung heraus frei respondierend gesungen haben sollen. Ambrosius soll in der abendländischen Kirche das wechselseitige Singen eingeführt haben.⁵⁶⁰ In St. Emmeram wird der Schwerpunkt durch den Zierrat auf die Teilhabe der Gemeinde am Gotteslob gelegt. Die Weltkugel steht im Gegensatz zu der das Göttliche symbolisierenden Sonne am Gehäuse der Oswaldorgel (Abb. 116). Hier ist die Mitwirkung am Gotteslob durch das aktive Musizieren der Gläubigen im Gottesdienst gegeben. Sie wird also nicht künstlerisch dargestellt.

Eine Ausnahme stellt die farbliche Behandlung der Instrumente in den protestantischen Kirchen der freien Reichsstadt im Vergleich zu ihren katholischen Schwestern dar. Beide Orgeln waren in Weiß und Gold gefasst, während die Vergleichsinstrumente des 18. Jahrhunderts Marmorimitationsmalereien aufweisen. Herauszuheben ist auch die ungewöhnliche, fast vollständig ornamentale Gestaltung der Orgel in der Dreieinigkeitskirche.

Die Orgeln für die evangelischen Kirchen stellen mit ihren ausgebauten Pedalen eine Besonderheit für den süddeutschen, katholisch geprägten Raum dar, die sich aus der liturgischen Verwendung der Instrumente erklären lässt. Im protestantischen Ritus wurde mehr Wert auf das Literaturspiel gelegt, deshalb musste das Pedal einen größeren Tonumfang und mehr Klangfarben aufweisen.

Vergleicht man die optische Gestaltung der barocken Instrumente Regensburgs miteinander fällt auf, dass sich in der Analyse derselben herausstellt, dass die Orgeln

⁵⁶⁰ HAHN, Gerhard und HENKYS, Jürgen: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Heft 6/7, Bd. 3, Göttingen 2003, S. 108.

Späths über ein abgestimmtes theologisches Konzept verfügen. Dieses verbindet historische Eigenschaften der Orgel, technische Besonderheiten und theologische Überlegungen mit Aussagen aus der Heiligen Schrift. Verschiedene Elemente werden zu einem großen Ganzen verbunden. Der qualitätvolle Schmuck der katholischen Instrumente wirkt im Gegenzug zwar optisch ansprechend, aber weit weniger von inhaltlicher Bedeutung. Hier zeigt sich eine eher additive Verwendung überlieferter Dekorationsformen.

Abschließend ist zu bemerken, dass sich die Werke Späths sowohl nahtlos als auch eigenständig in die barocke Orgellandschaft Regensburgs einfügen.

VII. ZUSAMMENFASSUNG

Bis in unsere Tage hat die Orgel nichts von ihrer Faszination eingebüßt. Seit 2016 beschäftigt sich der Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Regensburg mit dem DFG-Projekt „Orgelpredigt“ zur Katalogisierung, Texterfassung und Auswertung deutscher Orgelpredigtdrucke zwischen 1600 und 1800.⁵⁶¹ 2017 wurde das Instrument zum immateriellen Kulturerbe der UNESCO erklärt. Prof. Dr. Christoph Wulf, Vizepräsident der Deutschen UNESCO-Kommission, äußerte sich dazu u. a. begründend: *„Jede Orgel ist ein Unikat, weil sie einzig für den architektonischen Raum erbaut wird, in dem sie erklingen soll.“*⁵⁶² 2021 wurde die Orgel zudem vom Deutschen Musikrat zum Instrument des Jahres gekürt.

Heute werden allerdings häufig die handwerklichen Vorzüge des Instruments in den Vordergrund gestellt. Die Orgel wird so z. B. einseitig aufgrund ihrer technischen Besonderheiten als *„größte Domorgel der Welt“* (Passauer Dom) oder *„größte freihängende Orgel der Welt“* (Regensburger Dom) gefeiert. Die theologischen und historischen Inhalte der Werke scheinen in den Hintergrund zu treten bzw. aus dem Allgemeinwissen zu verschwinden. Dies ist als ein Rückschritt zu der frühen antiken Sichtweise zu werten, die allerdings die in der Folgezeit über Jahrhunderte gewachsene kulturelle Bedeutung, die dem Instrument zukommen sollte, noch nicht vorhersehen konnte. In ihrer Geschichte hat sich die Orgel zum zentralen Musikinstrument des christlichen Ritus entwickelt. Die einzelnen Schritte dieser Entwicklung haben dem Instrument symbolische Bedeutungsebenen hinzugefügt, die in die christliche Tradition aufgenommen wurden und sich letztendlich auch in seiner äußeren Gestaltung manifestierten. Gerade die Zeit des Barocks kann als Höhepunkt dieser künstlerischen Entwicklung gesehen werden. Wie bereits oben in der Stellungnahme des Vizepräsidenten der deutschen UNESCO-Kommission anklingt, müssen bei der Betrachtung der Orgel die gleichen Parameter angelegt werden, wie bei der Betrachtung der Kirchenräume.

Die beiden von Franz Jacob Späth erbauten Instrumente für die St. Oswaldkirche und die Dreieinigkeitskirche Regensburg stellen hier gute Exempel dar. Sie nehmen

⁵⁶¹ DFG-Projekt „Orgelpredigt“: Digitale Edition, <https://orgelpredigt.ur.de/E110003> (Version 1.00 vom 31. Januar 2020) DOI: [10.5283/orgelpr.portal](https://doi.org/10.5283/orgelpr.portal) (eingesehen am 03. April 2023).

⁵⁶² Deutsche UNESCO-Kommission: Orgelbau und Orgelmusik als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkannt.

<https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/orgelbau-und-orgelmusik> (eingesehen am 9. Februar 2023).

innerhalb des Orgelbaus eine doppelte Sonderstellung ein. Es handelt bei sich bei ihnen einerseits um das abgeschlossene orgelbauliche Oeuvre eines bedeutenden Instrumentenmakers und andererseits um seltene Beispiele protestantischer, barocker Orgelbaukunst im weitgehend katholisch geprägten süddeutschen Orgelbau. Der auf Luther zurückzuführenden Wertschätzung der gottesdienstlichen Musik wird so nicht nur durch ihre technische Ausfertigung, welche den liturgischen Anforderungen der evangelischen Kirchenmusik genügen sollte, Rechnung getragen, sondern gerade auch durch die Visualisierung derselben in ihrer künstlerischen Gestaltung. Dabei ist es unumgänglich die Kirchenräume, für welche die Werke geschaffen wurden, in die Betrachtung einzubeziehen. Die unterschiedlichen Sakralräume stehen im direkten Zusammenhang mit dem architektonischen Aufbau und mit der Ausfertigung des figürlichen und ornamentalen Schmucks der Instrumente.

Die St. Oswaldkirche wurde als ursprünglich gotische Stiftskirche von den Protestanten übernommen, erweitert und ausgestaltet. Dabei wurde auf die vorgefundene Bausubstanz Rücksicht genommen. In ihrer Ausstattung übernimmt sie die Formenfreude katholischer Kirchenbauten des Barock, transportiert aber inhaltlich eindeutig lutherische Glaubensinhalte. Thema ist die Heilige Schrift, die in ihrer Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament bildlich dargestellt wird. Da die Kirche auch für den Katechismusunterricht genutzt wurde, ist es nicht verwunderlich, dass auch am Orgelprospekt in Entsprechung des Bildprogramms die theologische Bedeutung des Instruments optisch ausführlich dargestellt wurde. Die Motivauswahl lässt sich ebenfalls eindeutig auf biblische Quellen zurückführen. Die reformatorischen Grundsätze „*sola scriptura*“ und „*solī deo gloria*“ vereinen sich augenfällig in der Prospektgestaltung.

Bei der Dreieinigkeitskirche handelt es sich um einen der frühesten protestantischen, barocken Sakralbauten Süddeutschlands. Anders als bei den übrigen evangelischen Kirchen der freien Reichsstadt musste hier nicht auf einen vorgefundenen architektonischen Befund Rücksicht genommen werden. Als Neubau konnten in ihr die Vorstellungen von und die Anforderungen an einen idealen protestantischen Kirchenraum verwirklicht werden. Im Dreißigjährigen Krieg entstanden, wurde sie zum Zeichen evangelischen Selbstverständnisses im katholisch geprägten Umland. Der Saalbau mit seinen umlaufenden Emporen ermöglicht den Gläubigen nicht nur die bestmögliche Sicht auf das gottesdienstliche Geschehen, sondern ist auch akus-

tisch so angelegt, dass das gepredigte und musizierte Wort optimal verstanden werden kann. Der eigentlich schlichte, im Außenbau trutzig wirkende Kirchenraum verfügt im segmenttonnenüberwölbten Innenraum über ein ikonographisches Programm, das von alttestamentarischen Überlieferungen, vom evangelischen Sakramentsverständnis und eschatologischen Motiven bestimmt wird. Ein wiederkehrendes Darstellungselement sind die zahlreichen Engelsdarstellungen. Dem schon im Kirchenbau angelegten Fortschritts- und Repräsentationsgedanken wird auch bei der erst nachträglich entstandenen Orgel durch ihre Größe und ihre neuartige Gestaltung Rechnung getragen. Die für damalige Zeit hohe Registerzahl spiegelt die reichhaltige Musiktradition der evangelischen Gemeinde Regensburgs wider. Der Verzicht auf figürlichen Schmuck zeigt eine für die Mitte des 18. Jahrhunderts bei süddeutschen Kirchenorgeln dieser Größenordnung ungewöhnliche Vorgehensweise. Dennoch lassen sich in ihrer architektonischen und ornamentalen Ausformung formale und inhaltliche Parallelen zum Sakralraum erkennen. Leider sind durch die veränderte Farbfassung der Dreieinigkeitskirchenorgel hier mehrere Bezugspunkte verloren gegangen.

Die Orgel ist durch ihre praktische Verwendung als Musikinstrument und durch ihren technischen Aufbau, der keinen strengen Regeln unterworfen ist, von Umbauten oder sogar Zerstörung bedroht. Das Instrument wird musikalisch oft dem jeweiligen Zeitgeschmack angepasst, seine über die Jahre auftretenden Schäden oder Mängel repariert oder vermeintlich verbessert. Dieses Schicksal teilen auch die beschriebenen Orgelwerke Franz Jacob Späths. Immerhin ist die Orgel in der St. Oswaldkirche auch im Spielwerk noch in großen Teilen erhalten. Sie ist somit die einzige barocke Kirchendenkmalorgel Regensburgs. Von der Orgel in der Dreieinigkeitskirche existieren von der ursprünglichen Substanz lediglich das denkmalgeschützte Gehäuse, sowie einige Prospekt Pfeifen. Die auf Langlebigkeit konzipierten Instrumente verfügen über eine teilweise jahrhundertelange Baugeschichte. Für die vorgestellten Werke konnte diese anhand des verfügbaren Quellenmaterials dokumentiert werden, sodass bei zukünftigen Restaurierungen darauf zurückgegriffen werden kann. Bei der Dreieinigkeitskirchenorgel hat sich gezeigt, dass Teile des originalen Zierrats verschollen sind. Deshalb erfolgte in diesem Rahmen auch eine möglichst genaue, durch Bildmaterial ergänzte Beschreibung. Da es sich bei Franz Jacob Späth auch um einen bedeutenden Klavierbauer des 18. Jahrhunderts handelt,

dessen Orgelwerke bisher allerdings kaum Beachtung fanden, kann hier instrumentenkundlich und musikwissenschaftlich eine Lücke geschlossen werden. Kunstgeschichtlich besonders ergiebig war die Beschäftigung mit dem ikonographischen und symbolischen Gehalt der Orgelprospekte. Die Wahl eines kleinen orgelbaulichen Oeuvres erlaubte hier die intensive und genaue Analyse der behandelten Instrumente, eine Aufgabenstellung, die in der kunsthistorischen Praxis bisher nur wenig berücksichtigt wird. Weitergehende Forschungen wären hier wünschenswert. Dabei war neben der Untersuchung des vorhandenen Befundes des jeweiligen Orgelwerks auch der allgemeingültige Sinngehalt des Instruments von Bedeutung. Wie sehr dieser im Wissen der Zeit noch vorhanden, verständlich und selbstverständlich war, wurde durch Beispiele aus Kunst, Literatur und anhand von Quellentexten aufgezeigt.

Auch aus der Mitte des 20. Jahrhunderts lassen sich noch kirchliche Verordnungen finden, die diese herausragende Stellung der Orgel bekräftigen. So heißt es z. B. in den 1951 auf der Kirchenbautagung der Evangelisch-Lutherischen Kirche vorgelegten Rummelsberger Grundsätzen, dass die Orgel im lutherischen Gottesdienst eine „*dem Altardienst korrespondierende Funktion*“ hat. Weiter wird vermerkt:

*„Immer aber sollte die Orgel und ihr Spiel in lebendiger Beziehung zur Verkündigung des Wortes Gottes stehen. [...] Die äußere Gestaltung der Orgel muß ihrer Bedeutung für den Gottesdienst entsprechen. Ein Orgelprospekt ist im allgemeinen geboten. Er soll in seinem Aufbau dem Umfang und der Werkanordnung der Orgel entsprechen und darf nicht unter Zuhilfenahme stummer Pfeifen Register vortäuschen.“*⁵⁶³

Auf katholischer Seite formuliert das zweite Vatikanische Konzil wenig später:

*„Die Pfeifenorgel soll in der lateinischen Kirche als traditionelles Musikinstrument in hohen Ehren gehalten werden, denn ihr Klang vermag den Glanz der kirchlichen Zeremonien wunderbar zu steigern und die Herzen mächtig zu Gott und zum Himmel emporzuheben.“*⁵⁶⁴

⁵⁶³ Zweite Evangelische Kirchenbautagung Rummelsberg 1951: Grundsätze für die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes der evangelischen Kirchen, Absatz C. <https://www.theomag.de/58/prog10.htm> (eingesehen am 9. Februar 2023).

⁵⁶⁴ Sacrosanctum concilium: Konstitution über die Heilige Liturgie vom Zweiten Vatikanischen Konzil, Kapitel VI, Die Kirchenmusik, Punkt 120. Promulgiert 1963. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat_ii_const_19631204_sacrosancum-concilium_ge.html (eingesehen am 9. Februar 2023).

In der Gegenüberstellung zeigt sich das bereits durch Luther postulierte, erweiterte protestantische Verständnis der Orgelmusik, das die Kirchenmusik mit der Verkündigung des Gotteswortes gleichstellt. Der hier formulierte Unterschied ist auch an den behandelten Orgelgehäusen sichtbar. Die Werke Franz Jacob Späths verfügen über ein durchdachtes, in sich verschränktes theologisches Konzept, das über eine rein tradierte Addition einzelner Ausstattungselemente in architektonischer Gestaltung, Figureschmuck und Ornamentik weit hinausgeht. Deshalb soll der Satz aus der Regensburger Ratsproklamation noch einmal zitiert werden:

„Ja solch ein Werk ein Vorbild und Vorsmack des himmlischen Chores der Auserwählten laut Offenbarung Joh. 5.v.8.9. nicht unfüglich mag genannt werden.“⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ LKAR (Archivnr. 255): Kirchliche Bauten und Bauwesen, Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche, Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre., producirt in senatu d. 6. Juny 1749.

VIII. LITERATURVERZEICHNIS

VIII.1. Archivalien und Quellen

VIII.1.1. Archiv der Regensburger Kantorei (ARK)

Augustin Bittner, Orgelbau: Kostenvoranschlag zur Reparatur der Orgel in St. Oswald vom 7. August 1844.

Vertrag zur Reparatur der Orgel in der St. Oswald-Kirche zwischen Orgelbaumeister Augustin Bittner und der Protestantischen Kirchenverwaltung vom 22. Oktober 1848.

Vertrag über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg zwischen Orgelbaumeister J. Strebel und dem Vertreter des Protestantischen Kirchenchores L. Seyboth vom 18. April 1891.

Prolongations-Anhang / Zu dem Vertrage über den Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 15. November 1891.

Orgelbauanstalt Johannes Strebel: Disposition zum Umbau der Orgel in der protestantischen Kirche St. Trinitatis in Regensburg, Nürnberg d. 17. Novbr 1891.

Quittung vom 7. September 1892, gezeichnet J. Strebel, Orgelbaumeister.

Liste zur Renovierung Vergrößerung u Verstellung der Orgel in der Dreieinigkeitskirche ausgegeben vom Ausschuss des Protest. Kirchenchor.

von Saalfeld, Ralf: Innenaufstellung der Orgel in der Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, Typoskript, Regensburg o. J.

Mehl, Johannes G.: Gutachten. Zum geplanten Umbau der alten Orgel der Evang. Luth. Dreieinigkeitskirche zu Regensburg. Abschrift, Typoskript, Appetshofen üb. Donauwörth, 2. Febr. 1942.

Unsere Orgel. Sanctae Trinitati sacrum, Spendenaufruf für eine neue Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Gedrucktes Faltblatt, o. J.

Paul Ott, Werkstatt für Orgelbau: Kostenvoranschlag über die Restaurierung der Orgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Göttingen 7. Juli 1953.

Högner, Friedrich: Gutachten über die Orgel in der St. Oswaldkirche, Regensburg, vom 23. März 1953.

Orgel- und Harmoniumbau G. F. Steinmeyer & Co Oettingen: Brief an Pfarrer Eduard Weber vom 27. November 1961.

Högner, Friedrich: Schreiben vom 27. November 1961 an das Evang.-Luth. Pfarramt Regensburg Dreieinigkeitskirche, Betreff: Orgel, Typoskript (Doppelseiten).

Högner, Friedrich: Erinnerungen an meine Regensburger Jahre (1. Februar 1925-31. Oktober 1929), Typoskript, o. O., o. J.

Evang.-Luth. Stadtkantorat: Ergänzungen zum Orgel-Gutachten von Herrn Professor Högner vom 27. November 1961.

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Brief an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 28. März 1962.

Orgelbau Friedrich Weigle: Kostenvoranschlag vom 5. Juni 1962.

Orgelbau Detlef Kleuker: Kostenvoranschlag vom 31. Juli 1962.

Orgel- und Harmoniumbau G. F. Steinmeyer & Co: Kostenvoranschlag vom 20. Dezember 1962.

Högner, Friedrich: Begutachtung der Kostenvoranschläge vom 20. Juni 1963.

Weber, Eduard, Pfarrer: Schreiben an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 23. Juli 1963.

Weber, Eduard, Pfarrer: Brief an Hans Steinmeyer vom 11. August 1963.

Pirot, Ludwig, Dipl. Ing.: Raumakustische Beurteilung des geplanten Orgelneubaus in der evangelischen Dreieinigkeitskirche zu Regensburg vom 12. April 1962.

Vertrag der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Dreieinigkeitskirche mit der Firma Detlef Kleuker vom 18. September 1963.

Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Kostenvoranschlag zur Restaurierung des Orgelgehäuses in der Dreieinigkeitskirche vom 3. November 1964.

Brandl, Erwin Georg, Restaurator: Detaillierung der Arbeiten und der genannten Endsumme im Angebot vom 3. November 1964.

Preis, Hugo, Kirchenmalermeister Restaurierungswerkstätten: Kostenangebot für die Restaurierung des Orgelgehäuses in der Evang. Dreieinigkeitskirche in Regensburg vom 4. Januar 1965.

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Brief an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 31. August 1965.

Brandl, Erwin, Restaurator – Kirchenmalermeister: Rechnung der Restaurierung des Orgelprospekts der Dreieinigkeitskirche Regensburg vom 9. März 1966.

Gleixner, Anselm, Akademischer Bildhauer: Rechnung über die Renovierung bzw. Ergänzung der Ornamente am Orgelgehäuse der Dreieinigkeitskirche vom 22. März 1966.

Programm des Festgottesdienstes zur Einweihung der neuen Orgel am Sonntag, den 9. Oktober 1966.

Wenzlick, Hans: Rechnung Schreinerarbeiten an dem Prospekt der Orgel vom 1. November 1966.

Weber, Eduard, Pfarrer: Schreiben an das Landesamt für Denkmalpflege vom 29. November 1966.

Kleuker, Detlef, Orgelbau: Schreiben an das Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche vom 14. August 1967.

Evang.-Luth. Pfarramt Dreieinigkeitskirche: Verwendungsnachweis an das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege vom 14. März 1968.

Högner, Friedrich: Abnahmegutachten der Dreieinigkeitskirchenorgel vom 8. Dezember 1966.

Opp, Walter: Brief an Detlef Kleuker vom 31. Mai 1967.

Kleuker, Detlef: Schreiben an den Kirchenvorstand der Dreieinigkeitskirche vom 15. Februar 1968.

Opp, Walter: Brief an Detlef Kleuker vom 11. Dezember 1968.

Seidel, Max, Pfarrer: Brief an Detlef Kleuker vom 4. April 1968.

Opp, Walter: Brief an Detlef Kleuker vom 15. Januar 1969.

Georg Jann, Orgelbau Meisterbetrieb: Orgel der Oswaldkirche, Allkofen 1983.

Orgelbau Sandtner: Kostenangebot über die Restaurierung der Orgel in der Oswaldkirche zu Regensburg, Dillingen 1983.

G. F. Steinmeyer: Angebot über die Restaurierung der Orgel der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Oettingen 1984.

Eppelsheim, Jürgen: Gutachtliche Äußerung zum derzeitigen Zustand des Werks und zu den Problemen seiner Restaurierung; zugleich Stellungnahme zu den drei vorliegenden Restaurierungsangeboten, München 26. Oktober 1984.

Eppelsheim, Jürgen: Schreiben an das Pfarramt Dreieinigkeitskirche, Btr.: Orgel in der St. Oswaldkirche, Typoskript, München 8. Mai 1986.

Johannes Klais Orgelbau: Bericht und Kostenschätzung für die Restaurierung der Späth-Orgel in der ev. St. Oswaldkirche zu Regensburg, Bonn 1986.

Johannes Klais Orgelbau: Restaurierungsbericht der Orgel in St. Oswald zu Regensburg, Typoskript, Bonn 1993.

VIII.1.2. Landeskirchliches Archiv Regensburg (LKAR)

Archivnr. 86:

Annalium Ratisbonensium Ecclesiasticorum (Konzept). Bd. VI, 1742-50.

Archivnr. 249: Kirchliche Bauten, Bauwesen Neupfarrkirche, bes. Orgel betr. 1537, 1572, 1709-1728

- Christoph Stolzenberg: Gutachten über die Mängel der Orgel in der Neupfarrkirche, Regensburg 1719.
- Aktennotiz, o. O., o. J.
- Orgelentwurfszeichnung für die Neupfarrkirche.
- Entwurfszeichnung der Empore der St. Oswaldkirche.

Archivnr. 255: Kirchliche Bauten und Bauwesen: Reparatur der Orgel in der St. Oswaldkirche

- Jacob Harrer: Brief an den Rat der Stadt Regensburg, Defecten oder Mängel der Orgel zu Sanct Oswaldt, März 1672.
- Kantor Johann Emanuel Minderlein: Brief an den Rat der Stadt Regensburg, Regensburg, 4. Dezember 1748.
- Extractus Rathspokolli vom 5., 17. und 30. Dec. 1748.
- Extractus Rathspokolli vom 21. April 1750.
- Proclama den vorhabenden Orgelbau bey S'. Oswald betre., producirt in Senatu d. 6. Juny 1749.
- Textblatt: Musicalische Werke, welche an dem dritten H. Weihnachts-Feyertage, da nemlich die bey St. Oswald neu-erbaute schöne Orgel das erstemal gespielt wird, sollen aufgeföhret werden. Regensburg, gedruckt von den Gebrüdern Zunkel, 1750.

Archivnr. 650: Bauwesen Oswaldkirche, Renovierung der Oswaldkirche 1907-1909

Johann Strebel Orgelbauanstalt Nürnberg: Schreiben an die Prot. Kirchenverwaltung der Dreieinigkeitskirche in Regensburg, Zustandsbeschreibung der Oswaldorgel, Nürnberg, Manuskript, 25. September 1908.

Archivnr. 655: Orgel in der Dreieinigkeitskirche 1931-1941

Orgelbau Steinmeyer: Schreiben an die Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg vom 29. Mai 1941.

Archivnr. 656: Orgelumbau in der Oswald- und Dreieinigkeitskirche 1931-1941

- von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 17. Juli 1941.
- von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 11. März 1947.

Archivnr. 659: Metallabgaben i. d. Kriegen 1914-1918 u. 1939-1945

Bescheinigung des Stadtmagistrats vom 4. April 1917.

VIII.1.3. Archiv der Firma G. F. Steinmeyer GmbH & Co. KG, Oettingen (StA)

Entwurf für ein Rückpositivprospekt. Regensburg Dreieinigkeitskirche, 15. Dezember 1941, Bildhauer und Architekt Hans Miller, München.

von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 2. Juni 1946.

von Saalfeld, Ralf: Brief an die Firma Steinmeyer vom 11. März 1947.

Kaoppel, Friedrich, Pfarrer: Brief an Hans Steinmeyer vom 1. Oktober 1947.

Firma Steinmeyer: Brief an Pfarrer Friedrich Kaoppel vom 21. Oktober 1947.

Kaoppel, Friedrich, Pfarrer: Brief an Firma Steinmeyer vom 28. April 1952.

Firma Steinmeyer: Brief an Pfarrer Friedrich Kaoppel vom 2. Mai 1952.

Regensburger Tagesanzeiger: Barockorgel wurde mit einem Konzert eingeweiht, Zeitungsartikel vom 18. Oktober 1955.

Regensburger Stadtumschau: Neue Klänge in der Dreieinigkeitskirche, Zeitungsartikel vom 29. Juli 1966.

Regensburger Stadtumschau: Nun ertönt die Orgel bald, Zeitungsartikel vom 5. Oktober 1966.

VIII.1.4. Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung Regensburg (GKVR)

Abdruck Aktenvermerk: Ortseinsicht und Orgelprüfung durch Dr. Nicolaus Könner (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Fachbereich Orgeldenkmalpflege) am 15. Juni 2006, gezeichnet: Dr. Nikolaus Könner (Hauptkonservator).

Orgelbauvertrag zwischen der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Dreieinigkeitskirche Regensburg und der Firma Jürgen Ahrend Orgelbau Inh. Hendrik Ahrend e. Kfm, Mühlenweg 10, 26789 Leer, gezeichnet Martin Schulte und Hendrik Ahrend, Regensburg, den 22. Juli 2015.

Besprechungsnotiz 01 AZ:61/32-R51b-4, Betr. Dreieinigkeitskirche Regensburg, Neuerrichtung Bach-Orgel vom 15. Juli 2015, Anwesende: Dr. Schmidt, Dr. Könner (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Dr. Trapp, Herr Unger (Stadt Regensburg), Herr Kugelstadt (Landeskirchenamt), Dekan Herrmann, Frau Michelis, Diakon Neubert, Frau Romanov (GKV), Pfarrer Burkhardt, Herr Unger (Kirchengemeinde), KMD Emilius, Frau Hofmann (Regensburger Kantorei), gez. KMD Emilius (Ergänzungen Dr. Könner, Herr Kugelstadt, Dr. Schmidt, Frau Romanow 3. August 2015).

Besprechungsnotiz vom 6. Juni 2017, Bauvorhaben Inneninstandsetzung der Dreieinigkeitskirche, Anwesende: Frau Romanov (GKV), Herr Scheuch (Fachbauleitung holzsichtige Ausstattung), Herr Feil (Architekt), gez. Michael Feil.

Besprechungsnotiz vom 18. Juli 2017, Bauvorhaben Inneninstandsetzung der Dreieinigkeitskirche, Anwesende: Diakon Neuberth, Frau Romanov (GKV), Herr Messmer, Herr Henschen, Herr Markus (Kirchengemeinde), Herr Kugelstadt (Baureferat Landeskirchenamt), KMD Emilius, Herr Dr. Schmidt, Frau Dr. von Miller, Frau Brendel (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Herr Scheuch, Frau Landskron (Restauratoren), Herr Kugler (Statik), Herr Feil (Architekt), gez.: Feil.

Scheuch, Andreas: Das Orgelgehäuse in der Regensburger Dreieinigkeitskirche, Typoskript, München, 2. November 2017.

Besprechungsnotiz vom 7. November 2017, Inneninstandsetzung der Dreieinigkeitskirche, Anwesende: Pfarrer Schulte (KG), KMD Emilius, Frau Böttcher (Kantorei), Frau Romanow (GKV), Herr Scheuch (Restaurator), Herr Ahrend (Orgelbauer), Herr Feil (Architekt), gez. Michael Feil.

VIII.1.5. Stadtarchiv Regensburg (STAR)

Bauamtschronik von 1604, Archivnr. IA E1 Bd. 9.

Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1708, Cam.Nr. 156.

Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1709, Cam.Nr. 157.

Gemeiner Stadt Regensburg Hauptrechnung 1750, Cam.Nr. 189.

VIII.2. Publierte Quellen

ADLUNG, M. Jacob: *Musica Mechanica Organoedi*. Das ist gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, Mahrenholz, Christhard (Hrsg.), Faksimile der Ausgabe Berlin 1768, Kassel 1961.

ANGELUS SILESIUS: *Sämtliche poetische Werke in drei Bänden*, Bd. 3, München 1952³.

BARTH, Johann Matthäus: *De Culice dissertatio*, Regensburg 1737. Internet Archive: <https://images.app.goo.gl/jZJJSFJbacph2qYG9> (eingesehen am 26. Februar 2023).

Biblia Sacra Vulgata. Vulgata.net:
<https://www.google.de/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwjAyv2nk5iBAxUAAAAAHQAAAAAQAg&url=https%3A%2F%2Fvulgata.net%2Fpsalms%3Fchapter%3D150&psig=AOvVaw0bUsjbfCPey2pOgOxQ0ZB&ust=1694164066859733&opi=89978449>
(eingesehen am 23.08.2023).

CICERO, Marcus Tullius: *Tusculanarum Disputationum. Ad M. Brutum Libri Quinque*, erklärt von Tischler, Gustav (Hrsg.), Bd. II, Buch III-V, Berlin 1887⁸.

C. PLINIUS SECUNDUS D. Ä.: *Naturkunde*, lateinisch-deutsch, Buch VII, Anthropologie, König, Roderich (Hrsg.), München 1975.

DFG-Projekt „Orgelpredigt“: Digitale Edition, <https://orgelpredigt.ur.de/E110003> (Version 1.00 vom 31. Januar 2020) DOI: [10.5283/orgelpr.portal](https://doi.org/10.5283/orgelpr.portal) (eingesehen am 03. April 2023).

Die Bibel, Lutherübersetzung, mit Apokryphen, Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.), revidierte Fassung von 1984, Stuttgart 1999.

EG: *Evangelisches Gesangbuch*, Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen, München 1994.

FISCHER, Johann Caspar Ferdinand: Ariadne Musica. Neo-Organoedum, Faksimile, New York o. J.

HERON von Alexandria: Druckwerke und Automatentheater, griechisch und deutsch, Schmidt, Wilhelm (Hrsg.), Leipzig 1899.

KIRCHER, Athanasius: Musurgia universalis, liber III, Schwäbisch Hall 1662.

LUTHER, Martin: Deutsche Messe und Ordnu[n]g Gotes dientsts, zu Wittemberg, fürgenommen, Augsburg 1526.

http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00022395/image_5 (eingesehen am 15. Januar 2023)

LUTHER, Martin: Tischreden oder Colloquia Doct. Mart. Luthers, Faksimiledruck der Originalausgabe aus dem Jahr 1566, Leipzig 1967.

MOZART, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen, herausgegeben von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto Erich, Bd. 2, 1777-79, Kassel-Basel-London-New York 1962.

Novum Testamentum. Graece et Latine, Nestle, Erwin und Aland, Kurt (Hrsg.), Stuttgart 1962.

PRAETORIUS, Michael: De Organographia. Zweiter Teil des Syntagma musicum, Wolfenbüttel 1619, Gurlitt, Wilibald (Hrsg.), Originalgetreuer Nachdruck, Kassel 1929.

PRESBYTER, Theophilus: Schedula diversarum artium, Revidierter Text, Übersetzung und Appendix von Ilg, Albert (Hrsg.), Nachdruck der Ausgabe von 1874, Bd. 1, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Eitelberger von Edelberg (Hrsg.), Bd. 7, Osnabrück 1970.

Regenspurgisches Lieder-Manual, Mit alten und neuen Evangelischen Psalmen und Lobgesängen vermehret und einer Vorrede von Johann Joachim Metzger, Regensburg 1731. Bavaricon: <https://images.app.goo.gl/r3MaQxjh4AcRstmZ8> (eingesehen am 26. Februar 2023).

Sacrosanctum concilium: Konstitution über die Heilige Liturgie vom Zweiten Vatikanischen Konzil, Kapitel VI, Die Kirchenmusik, Punkt 120, promulgiert 1963. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat_ii_const_19631204_sacrosancum-concilium_ge.html (eingesehen am 9. Februar 2023).

SCHAEFER, Marc (Hrsg.): Das Silbermannarchiv. Der handschriftliche Nachlaß des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712-1783), Winterthur 1994.

SPONSEL, Johann Ulrich: Orgelhistorie. Nürnberg 1771, Faksimile, Hilversum 1968.

STURM, Leonhard Christoph: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsburg 1718.

TERTULLIAN: Sämtliche Schriften, aus dem lateinischen übersetzt von Kellner, Karl Ad. Heinrich (Hrsg.), Bd. 1, Köln 1882.

VITRUV: Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Fensterbusch, Curt (Hrsg.), Darmstadt 1976.

Zweite Evangelische Kirchenbautagung Rummelsberg 1951: Grundsätze für die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes der evangelischen Kirchen, Absatz C. <https://www.theomag.de/58/prog10.htm> (eingesehen am 9. Februar 2023).

VIII.3. Sekundärliteratur

AHREND, Hendrik: Eine Bachorgel für Regensburg. Gedanken eines Orgelbauers, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 27-45, Regensburg 2020.

ANGERER, Martin; GERMAN-BAUER, Peter und TRAPP, Eugen (Hrsg.): 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Regensburg 1992.

ASPER, Ulrich: Typologie des Orgelprospekts im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland, in: Musik und Gottesdienst 36, Heft 5, Basel 1982.

BAUER, Hermann: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, in: Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Sedlmayr, Hans (Hrsg.), Bd. 4, Berlin 1962.

BETZ, Karl-Heinz: Das ikonologische Programm der Alten Kapelle in Regensburg, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 118, S. 7-52, Regensburg 1978.

BETZ, Karl-Heinz: Regensburg. Die Stiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle, Kleiner Kunstführer, Nr. 415 von 1940, Regensburg 1998¹⁰.

BLUME, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 12, Kassel-Basel-London-New York 1965.

BLUME, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel-Basel-Paris-New York 1965.

BORGMEYER, Anke; HUBEL, Achim; TILLMANN, Andreas und WELLNHOFER, Angelika: Stadt Regensburg. Ensembles-Baudenkmäler-Archäologische Denkmäler, in: Petzet, Michael (Hrsg.), Denkmäler in Bayern, Bd. 3, 37, Regensburg 1997.

BRENNINGER, Georg: Orgeln in Altbayern, München 1978.

BRENNINGER, Georg: Orgeln in Altbayern, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, München 1982.

BRODDE, Otto: Hymnologie, in: Die evangelische Kirchenmusik. Handbuch für Studium und Praxis, Valentin, Erich und Hofmann, Friedrich (Hrsg.), Regensburg o. J.

BROKMANN, Steffen: Die Beschreibung des Gralstempels in Albrechts „Jüngerem Titirel“, Inauguraldissertation, Bochum 1999.

BRUNNERS, Christian: Artikel Crüger, Johann, in: MGG-online, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, Kassel, Stuttgart 2016ff, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58187> (eingesehen am 23. August 2023).

BUCHSTAB, Bernhard: Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen. Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext, Inauguraldissertation, Philipps-Universität Marburg, Marburg 2003.

BÜCHNER, Arno und FORNACON, Siegfried (Hrsg.): Die Lieder unserer Kirche. Eine Handreichung zum Evangelischen Gesangbuch von Johannes Kulp †, Göttingen 1958.

BUTZEL, Günter und JACOB, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart 2008.

DEGERING, Hermann: Die Orgel ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit, in: Bibliotheca organologica, Volume 64, Buren 1989.

Deutsche UNESCO-Kommission: Orgelbau und Orgelmusik als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkannt. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/orgelbau-und-orgelmusik> (eingesehen am 9. Februar 2023).

DOLLINGER, Robert: Das Evangelium in Regensburg. Eine evangelische Kirchengeschichte, Regensburg 1959.

Donaudekanat Regensburg, Liste der Dekane und Superintendenten: <https://www.donaudekanat.de/dekanat/liste-der-dekane-und-superintendenten> (eingesehen am 20. Januar 2023).

EBERLEIN, Roland: Die Geschichte der Orgel, Köln 2011.

EITNER, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, erste Auflage Leipzig 1900-1904, Graz 1959².

FABER, Rudolf und HARTMANN, Philip (Hrsg.): Handbuch Orgelmusik, Kassel 2002.

FÄRBER, Conrad Maria: Regensburger Handwerk, Regensburg 1966.

FINKEL, Klaus: Süddeutscher Orgelbarock. Untersuchungen und Studien über Orgelbau, Orgelmeister und Orgelmusik im süddeutschen Raum, Wolfenbüttel und Zürich 1976.

FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Der Orgelmacher Johann Konrad Brandenstein, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Zentralinstitut für fränkische Landeskunde und allgemeine Regionalforschung an der Universität Erlangen (Hrsg.), S. 87-110, Neustadt (Aisch) 1979.

FISCHER, Herman und WOHNHAAS, Theodor: Historische Orgeln in Oberfranken, München-Zürich 1985.

FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Lexikon süddeutscher Orgelbauer, Wilhelmshaven 1994.

FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Personalprospekte im altbayerischen Barockorgelbau, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e.V., 16, Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag, München 1987.

FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900. Eine Bestandsaufnahme auf Grund der Aufzeichnungen der Orgelbauer Strebel in Nürnberg, in: Beiträge zum Orgelbau in Süddeutschland, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1973.

FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor: Zweimanualige Orgeln in der Oberpfalz um 1866, in: Oberpfälzer Heimat, Bd. 27, S. 83-95, Weiden 1983.

FORKEL, Johann Nicolaus: Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 2, Leipzig 1801.

FORKEL, Johann Nicolaus: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, Leipzig o. J.

GALLING, Kurt (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 2, Bd. 4 und Bd. 5, Tübingen 1958³, 1960³ und 1961³.

GERBER, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil II, Leipzig 1792.

GERBER, Ernst Ludwig: Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil IV, Leipzig 1814.

GIESEL, Helmut: Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche. Von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert, Regensburg 1978.

GLOEGE, Gerhard: Artikel Engel. III. Dogmatisch, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Galling, Kurt (Hrsg.), Bd. 2, Tübingen 1958³.

GRIEB, H.: Die Inneninstandsetzung der St. Oswald-Kirche in Regensburg. Anmerkungen zum Restaurierungskonzept, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St.-Oswald-Kirche, S. 17-20, Regensburg 1991.

GUMPELZHAIMER, Christian Gottlieb: Regensburgs' Geschichte. Sagen und Merkwürdigkeiten von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Bd. III, Regensburg 1838.

GURLITT, Wilibald (Hrsg.): Riemann Musiklexikon, 3. Bde., Personenteil L-Z und Sachteil, Mainz 1961¹² und 1967¹².

HAHN, Gerhard und HENKYS, Jürgen: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Heft 6/7, Bd. 3, Göttingen 2003.

HAHN, Karl August (Hrsg.): Der jüngere Titurel, Quedlinburg und Leipzig 1842.

HASELBÖCK, Hans: Vom Glanz und Elend der Orgel. Ein Quellenlesebuch, Zürich und Mainz 1999.

HEINZ-MOHR, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Freiburg-Basel-Wien 1991.

HERMELINK, Siegfried: Artikel Orgel, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Galling, Kurt (Hrsg.), Bd. 4, Tübingen 1960³.

HERRMANN, Heinrich: Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel, Dissertation, Erlangen 1928.

HERTZ, Eva: Johann Andreas Stein (1728-1792). Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues, Würzburg 1937.

JAKOB, Friedrich: Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1977.

JACOBI, Manfred: Die Orgeln in der Neupfarrkirche von der Reformationszeit bis heute, in: Festschrift und Programm der Festwochen zur Einweihung der neuen Jann-Orgel in der Neupfarrkirche Regensburg, S. 18-36, Regensburg 1986.

JÖCKLE, Clemens: Das große Heiligenlexikon, München 1995.

KALB, Friedrich: Grundriss der Liturgik, München 1982.

KAUFMANN, Walther: Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung, Mainz 1939².

KELLER, Hermann: Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, Leipzig 1948.

KIRSCHBAUM, Engelbert und BRAUNFELS, Wolfgang (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2 und Bd. 5, Sonderausgabe, Freiburg 1994.

KLAUS, Sabine Katharina: Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830. Unter besonderer Berücksichtigung der Instrumente im Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum, Tutzing 1997.

KLEINSTÄUBER, Christian Heinrich: Ausführliche Geschichte der Studien-Anstalten in Regensburg 1538-1880, 1. Teil: Geschichte des evangelisch reichsstädtischen Gymnasii poetici (1538-1881), in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 36, Regensburg 1882.

KLOTZ, Hans: Die kirchliche Orgelkunst, in: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, Müller, Karl Ferdinand und Blankenburg, Walter (Hrsg.), Bd. 4, S. 759-804, Kassel 1961.

KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802.

KÖNIG, Eginhard: 500 Jahre Gymnasium Poeticum, Vortrag gehalten am 23. Februar 2005 im großen Runtingersaal, Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg (Veranstalter), Typoskript, Regensburg 2005.

KÖNNER, Klaus: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozeß und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume, in: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 12, Tübingen 1992.

KRAUS, Eberhard: Historische Orgeln in der Oberpfalz, München-Zürich 1990.

KRAUS, Eberhard: Mit Orgelklang und Paukenschall. Musikkultur in Oberpfälzer Klöstern, Regensburg 1980.

KRAUS, Eberhard: Regensburgs Orgeln – das Bild einer Städtischen Orgellandschaft, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 113, S. 59-94, Regensburg 1973.

KRAUS, Eberhard und STERL, Raimund: Regensburger Instrumentenbau, in: Musikstadt Regensburg, Mayer, Bernd (Hrsg.), Regensburg 1985.

LCI: KIRSCHBAUM, Engelbert und BRAUNFELS, Wolfgang (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Bd. 5 und Bd. 8, Sonderausgabe, Freiburg 1994.

LIPOWSKY, Felix Joseph: Baierisches Musiklexikon, München 1811.

LUEKEN, Wilhelm: Lebensbilder der Liederdichter und Melodisten, in: Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Mahrenholz, Christhard und Söhngen, Oskar (Hrsg.), Bd. II, Erster Teil, Göttingen 1957.

LURKER, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991⁵.

MADER, Felix (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Bd. 12, Stadt Regensburg II, Die Kirchen der Stadt, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe München 1933, München-Wien 1981.

MÄRTEL, Claudia: Die Damenstifte Obermünster, Niedermünster, St. Paul, in: Geschichte der Stadt Regensburg, Schmid, Peter (Hrsg.), Bd. 2, S. 745-763, Regensburg 2000.

MAJER, Joseph Friedrich Bernhard Casper: Musik-Saal, Schwäbisch Hall 1732.

MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740.

MATTHESON, Johann: Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, Schneider, Max (Hrsg.), Faksimile, Berlin 1910.

METTENLEITER, Dominicus: Aus der musikalischen Vergangenheit bayerischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866.

MEYER, Fredy: Sankt Laurentius und Oswald. Eine Studie zu den kirchlichen Anfängen von Mindersdorf unter besonderer Berücksichtigung der Laurentius- und Oswald-Verehrung im Bodenseeraum, S. 146 f, Hegau Geschichtsverein: [hegau 5152 199495 meyer sankt laurentius und oswald.pdf](https://www.hegau-geschichtsverein.de/5152_199495_meyer_sankt_laurentius_und_oswald.pdf) (hegau-geschichtsverein.de) (eingesehen am 21.08.2023).

MGG: BLUME, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 12, Kassel-Basel-London-New York 1965.

MICUS, Rosa: Dreieinigkeit. Bau, Ausstattung, Orgelprospekt, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 89-99, Regensburg 2020.

MÖSENER, Karl: Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: Martin Luther. Eine Spiritualität und ihre Folgen, Vortragsreihe der Universität Regensburg zum Lutherjahr 1983, Bungert, Hans (Hrsg.), Regensburg 1983.

MÖSENER, Karl: Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Angerer, Martin; German-Bauer, Peter und Trapp, Eugen (Hrsg.), S. 109-151, Regensburg 1992.

MORATH, Christoph Reinhold: Eine „neue“ Königin für Regensburg. Zur Konzeption der „Bach-Orgel“ in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 47-81, Regensburg 2020.

MORSBACH, Peter: Evangelische Kirchen in Regensburg, München-Zürich 1991.

MORSBACH, Peter: Evang.-Luth. Dreieinigkeitskirche Regensburg. Schauplätze. Unterwegs in Bayerns Geschichte, Regensburg 2005.

MORCHE, Gunther: Artikel Raselius, Rasel, Andreas, in: MGG-online, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, Kassel, Stuttgart 2016ff, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27385> (eingesehen am 25. August 2023).

MOSER, Hans Joachim: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin-Darmstadt 1954.

MUSCH, Hans: Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, in: Musik im Gottesdienst, Musch, Hans (Hrsg.), Regensburg 1975.

OLBRICH, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 5, Leipzig 1993.

PFEIFFER, Wolfgang: Regensburg. Dreieinigkeitskirche, Kleine Kirchenführer Nr. 874, München und Zürich 1967.

REICHLING, Alfred: Artikel Egedacher, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Finscher, Ludwig (Hrsg.), Personenteil 6, Kassel-Basel-London-New York-Prag 2001².

RGG: GALLING, Kurt (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 2, Bd. 4 und Bd. 5, Tübingen 1958³, 1960³ und 1961³.

Riemann: GURLITT, Wilibald (Hrsg.): Riemann Musiklexikon, 3. Bde., Personenteil L-Z und Sachteil, Mainz 1961¹² und 1967¹².

ROEPKE, Claus-Jürgen: Die Protestanten in Bayern, München 1972.

RÖHRL, Anton: Die Künstlerfamilie Asam und ihr Wirken in der Oberpfalz, Weltenburg 1987.

ROLLASON, David W.: Artikel Oswald, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. VI, München 2002.

RÜDIGER, Adolf: Stimmbildung-Sprecherziehung, in: Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik, Musch, Hans (Hrsg.), Regensburg 1975.

RUHLAND, Armin: Die Barockausstattung der St. Oswaldkirche in Regensburg, Magisterarbeit, Regensburg 1987.

RUHLAND, Armin: Barocke Bildprogramme in den protestantischen Kirchen Bayerns, in: Geschichte des protestantischen Kirchenbaues, Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag, Raschzok, Klaus und Sörries, Reiner (Hrsg.), Erlangen 1994.

RUHLAND, Armin: Geschichte und Ausstattung der St. Oswaldkirche, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St. Oswald-Kirche, S. 8-12, Regensburg 1991.

RUHWANDL, Kirsten: Geschichte der Orgeln in der St. Oswaldkirche, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St. Oswald-Kirche, S. 21-32, Regensburg 1991.

SCHARNAGL, August: Artikel Späth und Schmah, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Blume, Friedrich (Hrsg.), Bd. 12, Kassel-Basel-London-New York 1965.

SCHARNAGL, August: Artikel Stoltzenberg, Christoph, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Blume, Friedrich (Hrsg.), Bd. 12, Kassel-Basel-London-New York 1965.

SCHILLING, Gustav: Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst, Bd. 4, Stuttgart 1838.

SCHINDLER, Jürgen-Peter: Zur Stolzenberg-Biographie, in: Musik in Bayern, Halbjahresschrift der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e.V., Heft 17, Tutzing 1978.

SCHINDLER, Jürgen-Peter: Die Kantate. Eine Sammlung geistlicher Musik für Singstimmen und Instrumente, Christoph Stolzenberg, Willkommen, teures Gnadenlicht, Neuhausen-Stuttgart o. J.

SCHLICK, Arnolt: Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Heidelberg 1511, Flade, Ernst (Hrsg.), Neudruck, Kassel 1951.

SCHÖNFELD, Renate: 100 Jahre Regensburger Kantorei. Evangelische Musiktradition in Regensburg, in: Regensburger Almanach 1988, S. 262-270, Regensburg 1987.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806.

SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude. Größtenteils aus Original-Quellen, Teil II, Regensburg o. J.

SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg und der dazugehörigen Gebäude, Regensburg 1855.

SCHWEITZER, Albert: J.S. Bach, Wiesbaden 1972.

SKUTSCH, Karl-Ludwig: Zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospekts in Deutschland bis in das 18. Jahrhundert, Dissertation, Breslau 1930.

SÖHNGEN, Oskar: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, in: Liturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, Müller, Karl Ferdinand und Blankenburg, Walter (Hrsg.), Bd. 4, S. 1-266, Kassel 1961.

STEIN-KECKS, Heidrun und KECKS, Ronald: ...zur Satisfaction des Bauherren und Verlegers...-Überlegungen zum Holzmodell der Regensburger Dreieinigkeitskirche im Spiegel architekturtheoretischen Schrifttums, in: Roma Quanta Fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, Dietl, Albert; Dobler, Gerald; Paulus, Stefan und Schüller, Hans (Hrsg.), S. 597-622, Augsburg 2010.

STERL, Raimund Walter: Christoph Stolzenberg (1690-1764). Gymnasiallehrer, Kantor, Komponist und Orgelsachverständiger, Sonderdruck aus: Musik in Bayern, Halbjahresschrift der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e.V., Heft 11, o. O. 1975.

STERL, Raimund Walter: Die ersten Orgeln in der Regensburger Neupfarrkirche, in: Die Oberpfalz, Heimatzeitschrift für den ehemaligen Bayerischen Nordgau, 54. Jahrgang, S. 161-164, Kallmünz 1966.

STERL, Raimund Walter: Evangelische Kirchenmusik. Von 1500 bis ca. 1803, in: Musikgeschichte Regensburgs, Emmerig, Thomas (Hrsg.), Regensburg 2006.

STERL, Raimund Walter: Leben und Werk Kaspar Sturms. Ein Beitrag zur Orgelbaugeschichte Süddeutschlands im ausgehenden 16. Jahrhundert, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 107, S. 65-83, Kallmünz 1967.

STERL, Raimund Walter: Musiker und Instrumentenbauer in den Totenregistern der Stadt Regensburg, in: Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde, Bd. 12, 36.-38. Jg., Kallmünz 1973-75.

STERL, Raimund Walter: Regensburger Musik im Jahrhundert der Reformation, in: Regensburger Almanach 1992, Regensburg 1992.

STERL, Raimund Walter: Regensburgs Musikinstrumentenbauer von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Neuzeit. Sonderdruck aus Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 113, Regensburg 1973.

STERL, Raimund Walter: 450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs, in: Thamm, Joseph (Hrsg.): Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1962.

STERL, Raimund Walter: 450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs, in: 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Angerer, Martin; German-Bauer, Peter und Trapp, Eugen (Hrsg.), S. 165-179, Regensburg 1992.

SUPPER, Walter: Orgelbau, in: Die Evangelische Kirchenmusik. Handbuch für Studium und Praxis, Valentin, Erich und Hofmann, Friedrich (Hrsg.), Regensburg o. J.

THAMM, Joseph (Hrsg.): Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1962.

THEOBALD, Hans-Wolfgang: Die Restaurierung der Frantz Jacob Späth-Orgel von 1750, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Restaurierung der St. Oswald-Kirche, S. 24-26, Regensburg 1991.

THIEME, Ulrich und BECKER, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 20, Leipzig 1999.

TOPP, Martina: Die Späth-Orgel in der St. Oswaldkirche zu Regensburg, Magisterarbeit, Regensburg 1999.

TOPP, Martina: Kunst im Kirchenraum. 250 Jahre Späth-Orgel in St. Oswald, Regensburg, in: Mälzels Magazin, Zeitschrift für Musikkultur in Regensburg, Müller, Uwe (Hrsg.), 3. Jg., Nr. 4, S. 4-9, Regensburg 2000.

TOPP, Martina: Begleitheft zur CD Johann Pachelbel. Orgelwerke, Bernhard Buttman spielt an der großen Orgel der Sebaldus-Kirche, S. 4-6, Nürnberg, 2004.

TOPP, Martina: Sanctae Trinitati Sacrum. Die Orgel in der Dreieinigkeitskirche zu Regensburg, in: Roma Quanta Fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, Dietl, Albert; Dobler, Gerald; Paulus, Stefan, und Schüller, Hans (Hrsg.), S. 655-678, Augsburg 2010.

TOPP, Martina: 19. und 20. Jahrhundert. Evangelische Kirchenmusik, in: Musikgeschichte Regensburgs, Emmerig, Thomas (Hrsg.), Regensburg 2006.

VAN UNNIK, Willem Cornelis: Artikel Pliniusbrief, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Gallig, Kurt (Hrsg.), Bd. 5, Tübingen 1961³.

VON UNGERN-STERBERG, Wolfgang: St. Oswald. Der Schutzpatron der Kirche, in: Festschrift anlässlich der Festwochen nach der Renovierung der St. Oswald-Kirche, S. 13-14, Regensburg 1991.

VALENTIN, Erich: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Regensburg 1954.

WEIERMANN, Herbert: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, Dissertation, München 1956.

WEINDL, Martin: Wie bekomme ich eine Million? Der Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V., in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 111-123, Regensburg 2020.

WOLLENWEBER, Werner: Die evangelische Kirchenmusik und die Kantoren in Regensburg von 1542-1888, in: Festschrift 100 Jahre Regensburger Kantorei, S. 7-12, Regensburg 1988.

BAND II: ANHANG

BAND II: ANHANG

INHALTSVERZEICHNIS

I. ABBILDUNGEN	227
I.1. Orgelrekonstruktionen nach Vitruv und Heron	227
I.2. Antike Orgeldarstellungen	228
I.3. Darstellungen orgelspielender Engel	229
I.4. Darstellung der Orgel in der weltlichen Kunst	232
I.5. Orgelabbildung in einem mittelalterlichen Psalterium	232
I.6. Die Orgel als Insignie	233
I.7. Die Orgel als Attribut.....	234
I.8. Regensburger Orgelentwurfszeichnungen	239
I.9. Regensburger Orgelprospekte des 17. und 18. Jahrhunderts	244
I.10. Portraits der am Bau der Oswaldkirchenorgel beteiligten Personen.....	253
I.11. St. Oswaldkirche.....	254
I.11.1. Grundriss und Aufriss.....	254
I.11.2. Außenansicht	255
I.11.3. Innenansicht.....	257
I.11.4. Decken.....	258
I.11.5. Ausstattung.....	263
I.11.5.1. Altar.....	263
I.11.5.2. Kanzel	267
I.11.5.3. Engel am Triumphbogen.....	268
I.11.5.4. Schnitzwerk an der Orgelepore	269
I.11.5.5. Musikerdarstellungen an Emporen und Decke	272
I.11.5.6. Heilig-Geist-Darstellungen an Empore und Decke.....	275
I.11.5.7. Orgel.....	276
I.11.5.7.1. Aufriss und Querschnitt	276
I.11.5.7.2. Gesamtansichten der Orgel.....	278
I.11.5.7.3. Schleierbretter und ornamentaler Schmuck	280
I.11.5.7.4. Figurenschmuck.....	289
I.11.5.7.5. Spielschrank.....	295
I.11.5.7.6. Seite und Rückseite.....	301
I.11.5.7.7. Blick ins Innere.....	306
I.11.5.7.8. Balganlage	307
I.12. Dreieinigkeitskirche.....	308
I.12.1. Grundriss, Gewölberiss und Querschnitte	308
I.12.2. Stiche zur Grundsteinlegung und Einweihung	311

I.12.3. Außenansicht	314
I.12.4. Innenansicht.....	315
I.12.5. Decken.....	319
I.12.6. Ausstattung.....	322
I.12.6.1. Altar.....	322
I.12.6.2. Kanzel	324
I.12.6.3 Gestühl	326
I.12.6.4. Orgel.....	327
I.12.6.4.1. Die Kleuker-Orgel	327
I.12.6.4.2. Die Bach-Orgel.....	330
I.12.6.4.3. Das Untergehäuse	333
I.12.6.4.4. Schleierbretter und ornamentaler Schmuck	334
I.12.6.4.5. Spielnische	343
I.12.6.4.6. Blick ins Innere.....	345
I.12.6.4.7. Seitenansicht	346
I.12.6.4.8. Balganlage	347
I.12.6.4.9. Signaturen im Gehäuse der Dreieinigkeitskirchenorgel	348
I.12.6.4.10. Reste alter Vergoldungen und Farbfassungen	350
I.12.6.4.11. Ornamente vor und nach dem Neubau der Bach-Orgel.....	352
I.13. Orgel in der Barfüßerkirche, Augsburg	354
I.14. Vergleichsbeispiele	355
II. ANLAGEN	357
II.1. Proclama (LKAR: Archivnr. 255).....	357
II.2. Entwurfszeichnung der Empore der St. Oswaldkirche (LKAR: Archivnr. 249).....	359
II.3. Textblatt zur Einweihung der Orgel in der St. Oswaldkirche (LKAR: Archivnr. 255)	360
II.4. Disposition der Orgel in der Dreieinigkeitskirche nach Sponsel, 1771.....	362
II.5. Darlehensschein zur Finanzierung der Dreieinigkeitskirchenorgel (ARK).....	363
II.6. Orgelbauanstalt Strebel: Disposition zum Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg (ARK).....	364
II.7. Unterschrift Christoph Stolzenberg (LKAR: Archivnr. 249)	365
II.8. Signatur Franz Jacob Späths in der Positivwindlade der Oswaldorgel	365
III. ABBILDUNGSNACHWEIS	366
IV. GLOSSAR.....	369

I. ABBILDUNGEN

I.1. Orgelrekonstruktionen nach Vitruv und Heron

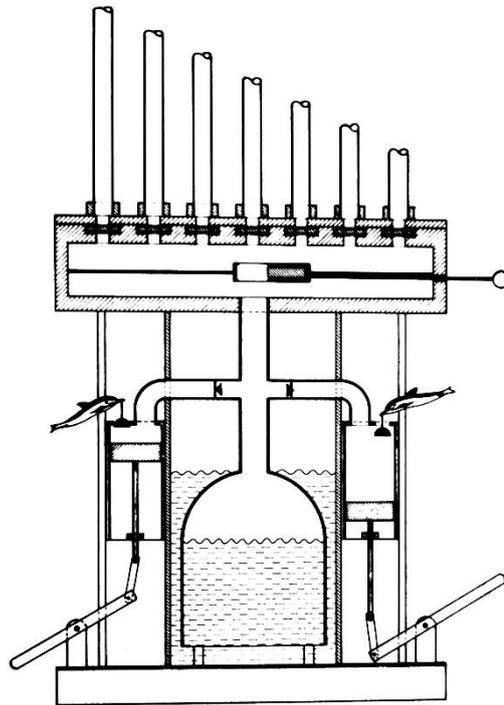


Abb. 1: Rekonstruktion einer Orgel nach Vitruv

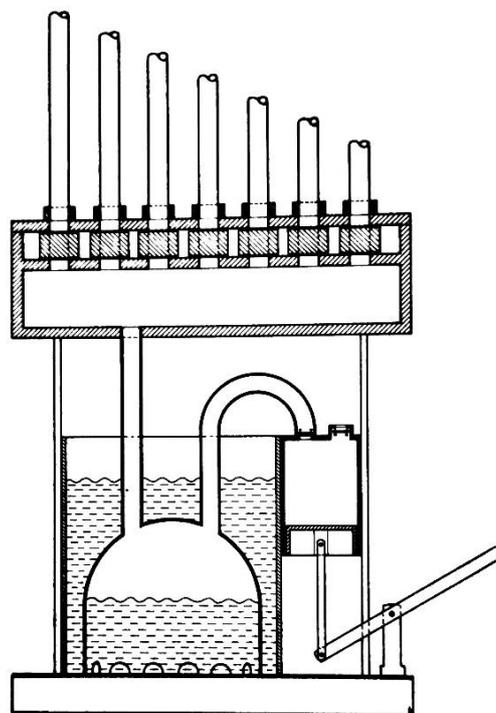


Abb. 2: Rekonstruktion einer Orgel nach Heron

I.2. Antike Orgeldarstellungen



Abb. 3: Öllämpchen in Orgelform, Terrakotta, 2. Jh. n. Chr. (Carthage National Museum)



Abb. 4: Römische Gedenkmünze mit Orgelabbildung, 1. Jh. n. Chr.

I.3. Darstellungen orgelspielender Engel



Abb. 5: Jacopo di Cione (ca. 1325-ca. 1399), Marienkrönung, San Pier Maggiore, Florenz, 1370-71 (National Gallery, London)



Abb. 6: Jacopo di Cione (ca. 1325-ca. 1399), Marienkrönung (Detail), San Pier Maggiore, Florenz, 1370-1371 (National Gallery, London)



Abb. 7: Portativ spielender Engel, Regensburger Domportal, Tympanon, um 1405-1410



Abb. 8: Portativ spielender Engel (Nahaufnahme), Regensburger Domportal, Tympanon, um 1405-1410



Abb. 9: Stefan Lochner (um 1400/1410-1451), Die Muttergottes in der Rosenlaube, um 1440-1442 (Wallraf-Richartz-Museum, Köln)



Abb. 10: Portativ spielender Engel, Reichssaal des Alten Rathauses, Regensburg, um 1448

I.4. Darstellung der Orgel in der weltlichen Kunst

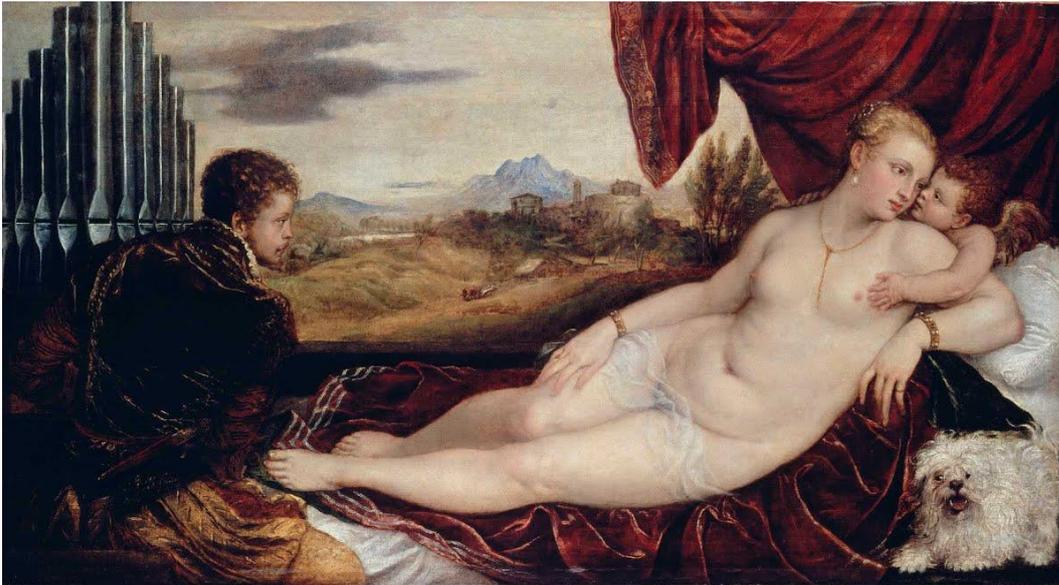


Abb. 11: Tizian (1488/90-1576), Venus mit dem Orgelspieler, um 1550
(Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin)

I.5. Orgelabbildung in einem mittelalterlichen Psalterium



Abb. 12: Illustration des 137. Psalms mit Orgeldarstellung, Ms. fonds latin 11560, réserve, 12. Jahrhundert (Bibliothèque Nationale, Paris)

I.6. Die Orgel als Insignie



Abb. 13: Christoph Thomas Scheffler (1699-1756), Heiligsprechung Kaiser Heinrichs II. 1146, Fresko, Alte Kapelle Regensburg, 1753



Abb. 14: Christoph Thomas Scheffler (1699-1756), Heiligsprechung Kaiser Heinrichs II. 1146 (Detail), Fresko, Alte Kapelle Regensburg, 1753

I.7. Die Orgel als Attribut



Abb. 15: König David als Orgelspieler, Rutland Psalter, um 1260 (British Library, London)



Abb. 16: Andrea di Bonaiuto (1319-1377), Triumph der katholischen Doktrin (Ausschnitt), Fresko, Santa Maria Novella, Spanische Kapelle, Florenz, 1366/67



Abb. 17: Cornelis Schut (1597-1655), Septem Artes Liberales, Radierung, 1635-1645 (Rijksmuseum, Amsterdam)



Abb. 18: Meister des Bartholomäusaltars (1475-1510), Bartholomäusaltar, Die hll. Agnes, Bartholomäus, Caecilia und ein Stifter, um 1500/1505 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek, München)



Abb. 19: Jan van Eyck (um 1390-1441), Genter Altar, Festtagsseite, 1432 (St. Bavo, Gent)



Abb. 20: Jan van Eyck (um 1390-1441), Genter Altar, Musizierende Engel und heilige Cäcilia, 1432 (St. Bavo, Gent)

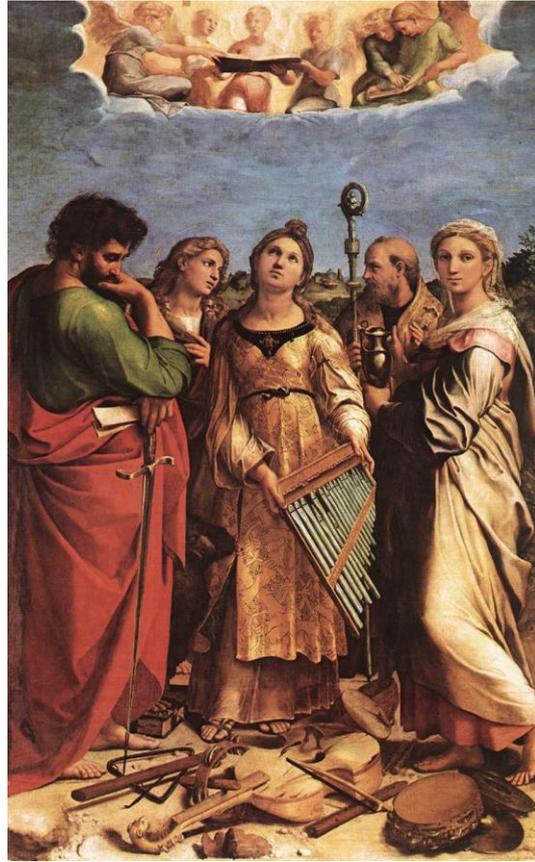


Abb. 21: Raffael (1483-1520), Verzückung der Heiligen Cäcilia, um 1514 (Pinacoteca Nazionale di Bologna)



Abb. 22: Carlo Antonio Bussi (1658-1690), Heilige Cäcilia, Passauer Dom, Orgelempore Unterseite, 1688



Abb. 23: Anton Landes (1712-1764), Heilige Cäcilia, Relief, Chor der Alten Kapelle, Regensburg, 1661/62



Abb. 24: Anton Landes (1712-1764), Könige David, Relief, Chor der Alten Kapelle, Regensburg, 1661/62

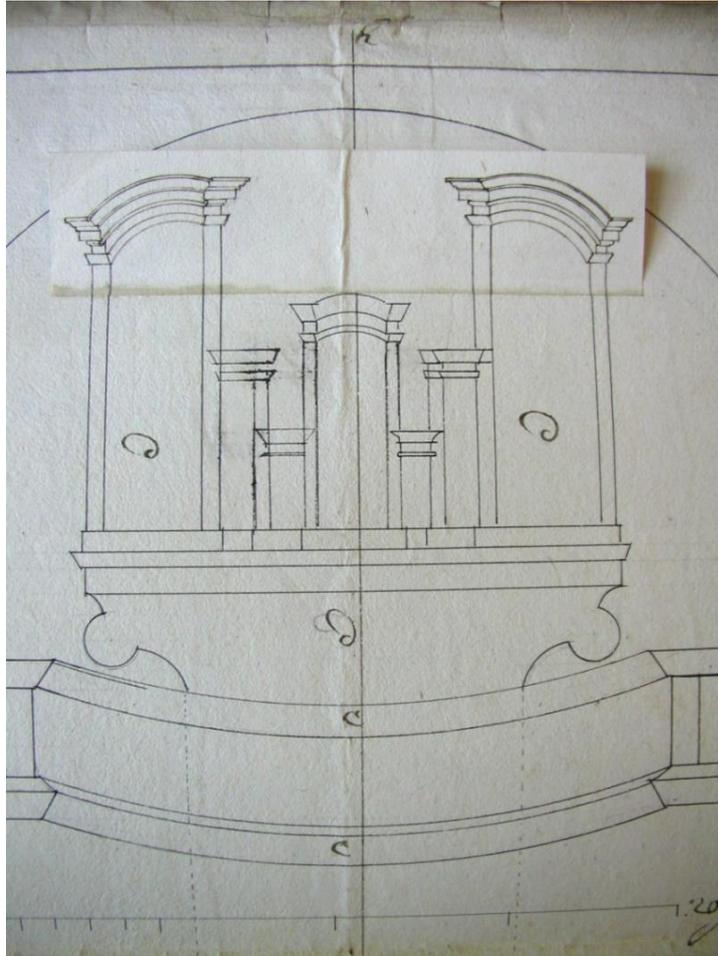


Abb. 26: Entwurfszeichnung für die Orgel der Neupfarrkirche (Detail), (L KAR: Archivnr. 249)

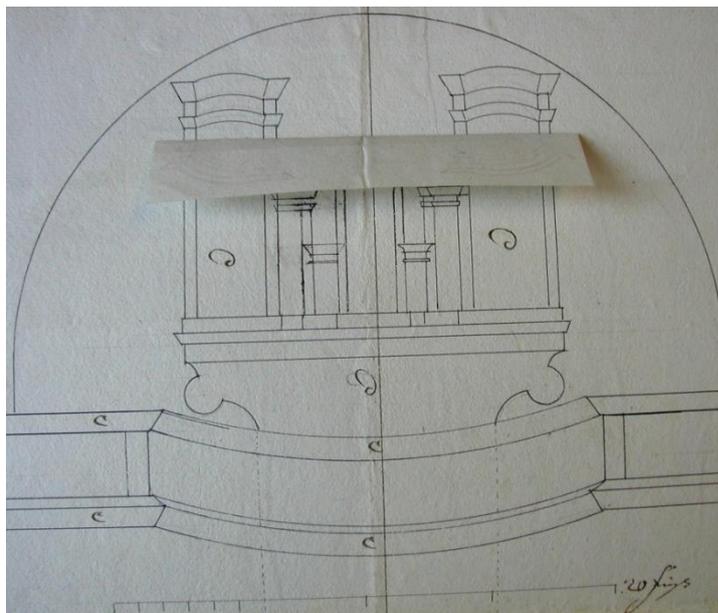


Abb. 27: Entwurfszeichnung für die Orgel der Neupfarrkirche (Detail), (L KAR: Archivnr. 249)



Abb. 28: Orgelentwurfszeichnung aus dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts
(Historisches Museum Regensburg)



Abb. 29: Orgelentwurfszeichnung aus dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts
(Historisches Museum Regensburg)

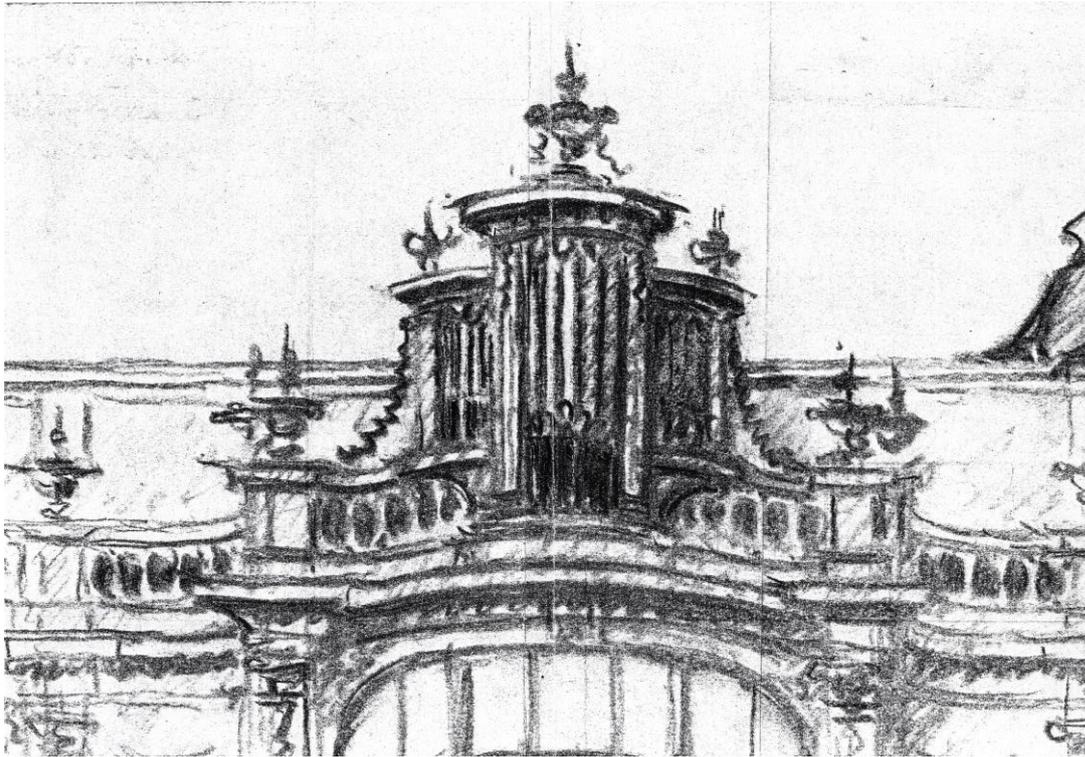


Abb. 30: Hans Miller, Entwurf für ein Rückpositiv in der Dreieinigkeitskirche, 1941 (StA)

I.9. Regensburger Orgelprospekte des 17. und 18. Jahrhunderts



Abb. 31: Orgel in St. Emmeram, Regensburg, Gehäuse 1669/70 und 1731



Abb. 32: Orgel in St. Emmeram, Regensburg, Orgelgehäuse Rückseite, 1669/70



Abb. 33: Orgel in St. Georg, Prüfening, Gehäuse zwischen 1660 und 1670

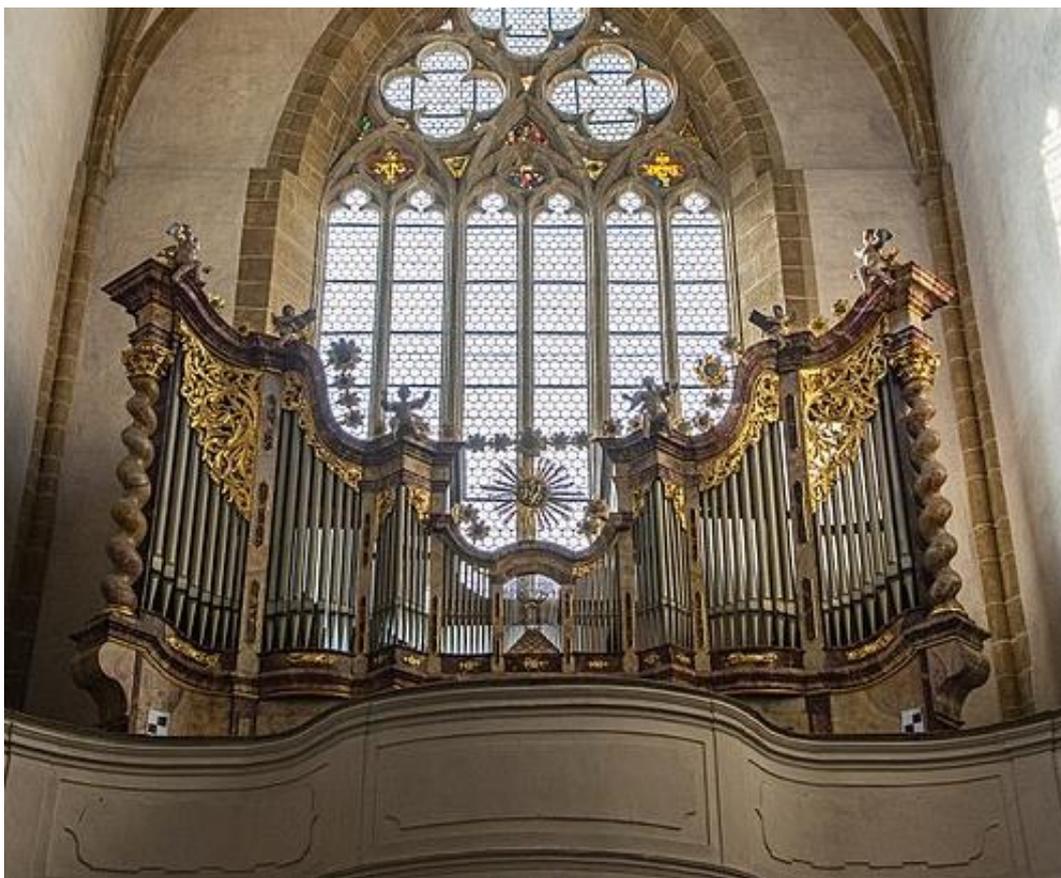


Abb. 34: Orgel in der Dominikanerkirche, Regensburg, Gehäuse 1727



Abb. 35: Orgel in St. Johann, Regensburg, Gehäuse um 1730



Abb. 36: Orgel in der Niedermünsterkirche, Regensburg, Gehäuse 1757



Abb. 37: Orgel in St. Andreas, Stadthof, Gehäuse ursprünglich 18. Jahrhundert



Abb. 38: Orgel in St. Andreas, Stadthof (Nahaufnahme), Gehäuse ursprünglich 18. Jahrhundert



Abb. 39: Obermünster, Regensburg, Blick gen Westen, historische Aufnahme vor 1944



Abb. 40: Orgel der Obermünsterkirche, Regensburg, Gehäuse 1744, historische Aufnahme vor 1944



Abb. 41: Orgel in St. Rupert, Regensburg, Gehäuse 1774



Abb. 42: Orgel in der Alten Kapelle, Regensburg, Gehäuse 1791

I.10. Portraits der am Bau der Oswaldkirchenorgel beteiligten Personen

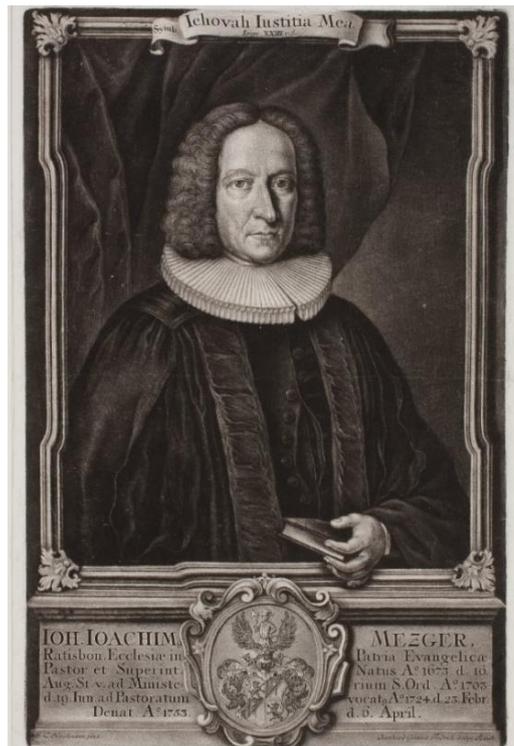


Abb. 43: Johann Leonhard Hirschmann (Maler, 1687-1750), Friedrich Bernhard Gottlieb (Stecher, 1725-1785), Superintendent Johann Joachim Me(t)zger (1673-1753), Schabkunst (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)



Abb. 44: Johann Andreas Stein (1728-1792), ohne Angabe zu Künstler, Entstehungsjahr und Ort

I.11. St. Oswaldkirche

I.11.1. Grundriss und Aufriss

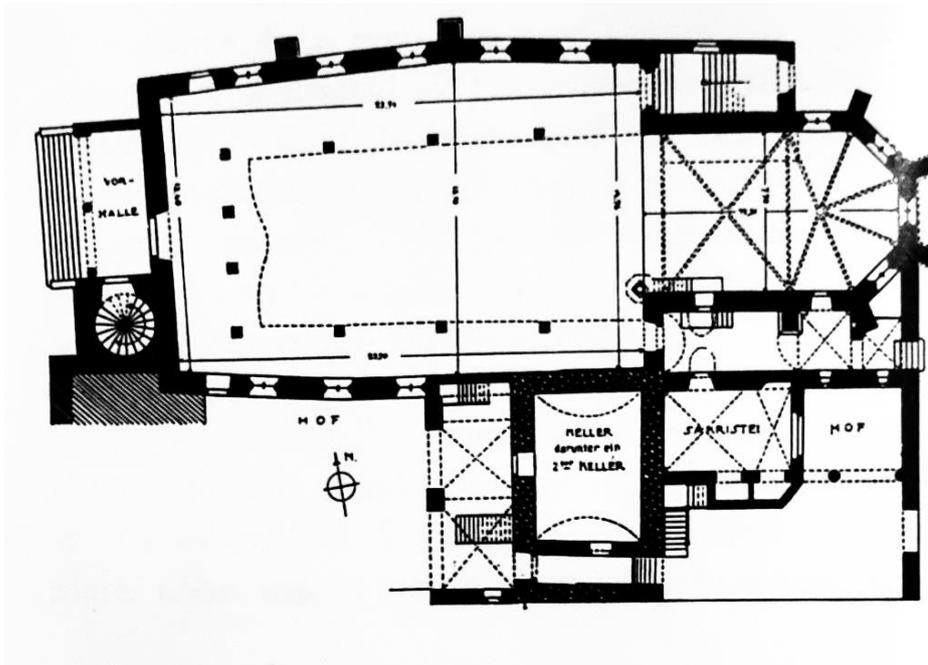


Abb. 45: Grundriss der St. Oswaldkirche

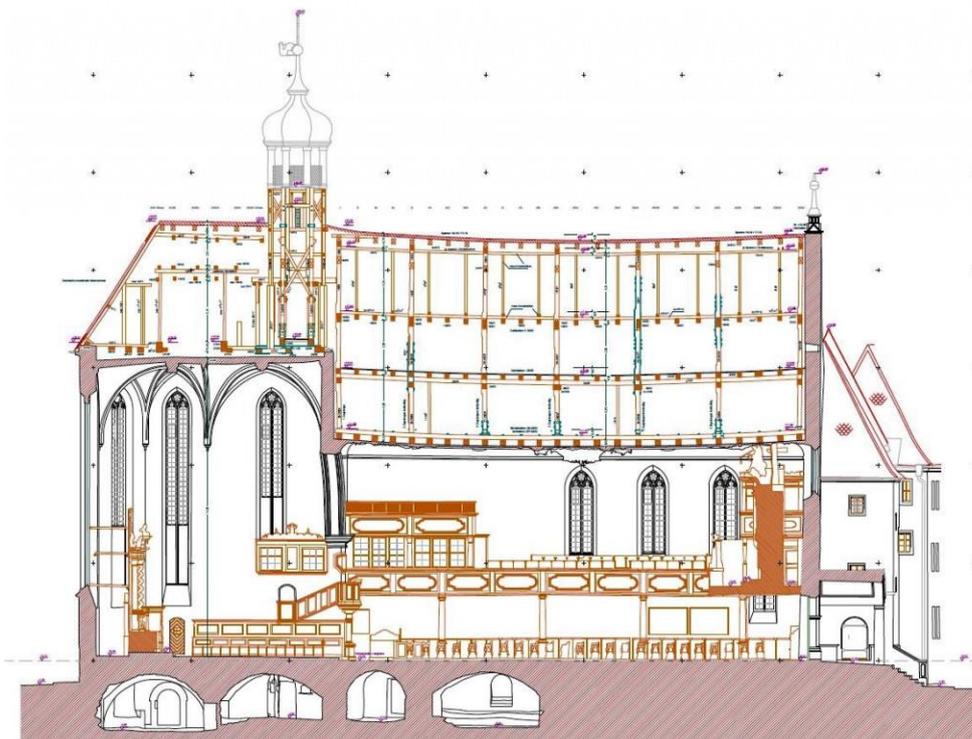


Abb. 46: Aufriss der St. Oswaldkirche

I.11.2. Außenansicht

Abb. 47: St. Oswald, Blick gen Westen, historische Aufnahme vor 1907



Abb. 48: St. Oswald, Blick gen Osten, historische Aufnahme vor 1907



Abb. 49: St. Oswald, Blick von Norden



Abb. 50: St. Oswald, Blick von Osten

I.11.3. Innenansicht



Abb. 51: Langhaus, Blick gen Westen



Abb. 52: Chor, Blick gen Osten

I.11.4. Decken



Abb. 53: Langhausdecke, Wessobrunner Werkstatt, 1708



Abb. 54: Stuckengel an der Langhausdecke

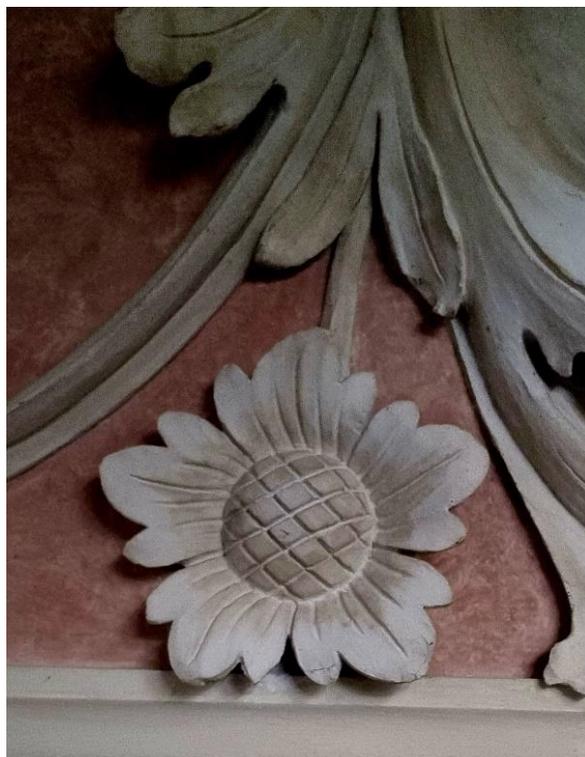


Abb. 55: Sonnenblume an der Langhausdecke



Abb. 56: Östliche Kartusche an der Landhausdecke



Abb. 57: Blumenstück an der Langhausdecke



Abb. 58: Evangelist Johannes an der Langhausdecke



Abb. 59: Decke des Chores



Abb. 60: Schlussstein des Chores mit Regensburger Stadtwappen



Abb. 61: Balthasar Hueber, Grisaillemalerei im Chorraum, um 1724

I.11.5. Ausstattung

I.11.5.1. Altar



Abb. 62: Johann Wolfgang Lincken und Balthasar Hueber, Altar, 1724-1726



Abb. 63: Isaac Schwenter (†1609), Altarblatt mit Kreuzigung Christi



Abb. 64: Isaac Schwenter (†1609), Predellenbild mit Mose vor dem brennenden Dornbusch, Erhöhung der ehernen Schlange und Jonas Befreiung aus dem Bauch des Fisches



Abb. 65: Altar, Engel, Nordseite



Abb. 66: Altar, Engel, Südseite



Abb. 67: Altar, Engel im Strahlenkranz



Abb. 68: Altar, Engel im Strahlenkranz

I.11.5.2. Kanzel



Abb. 69: Kanzel, um 1604



Abb. 70: Kanzel, Heilig-Geist-Taube am Schalldeckel

I.11.5.3. Engel am Triumphbogen



Abb. 71: Engel am Triumphbogen, wahrscheinlich um 1708-1724

I.11.5.4. Schnitzwerk an der Orgelepore



Abb. 72: Engel am Emporenaufsatz, Südseite

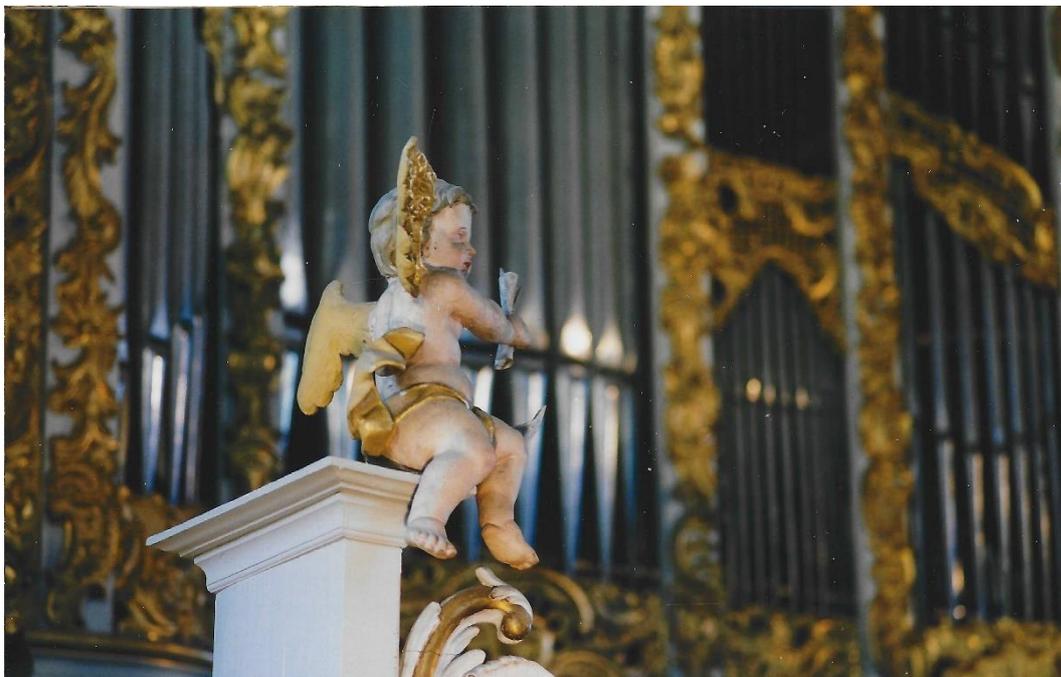


Abb. 73: Engel am Emporenaufsatz, Südseite



Abb. 74: Engel am Emporenaufsatz, Nordseite



Abb. 75: Engel am Emporenaufsatz, Nordseite (während der Restaurierungsarbeiten in der Kirche)



Abb. 76: Schnitzwerk an der Westemporenbrüstung



Abb. 77: Schnitzwerk an der Westemporenbrüstung

I.11.5.5. Musikedarstellungen an Emporen und Decke

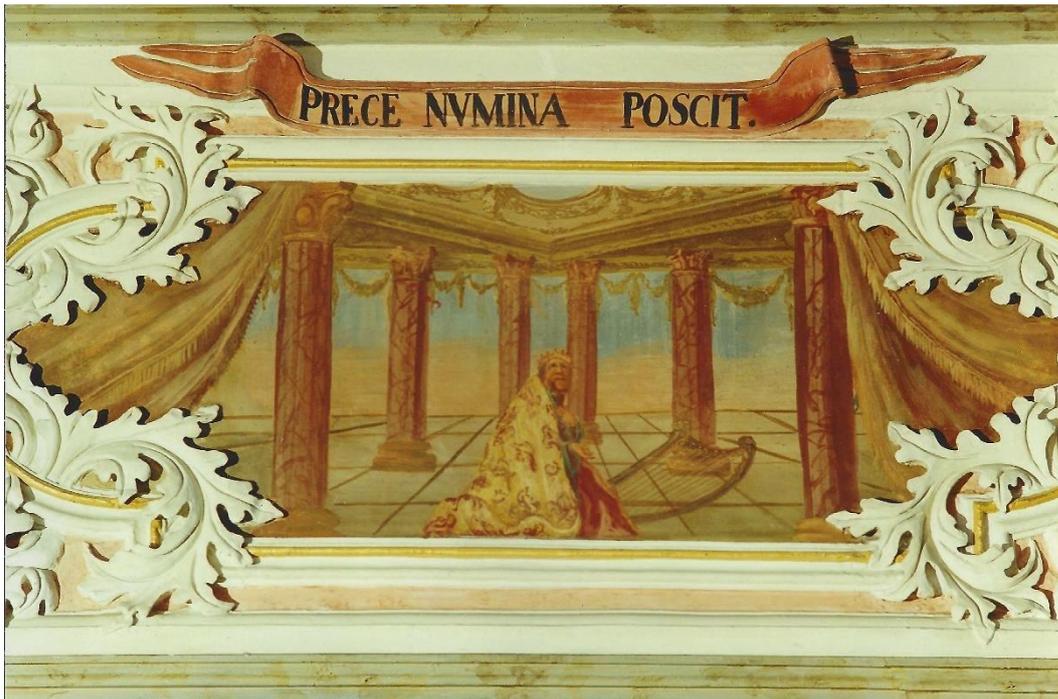


Abb. 78: König David an der nördlichen Emporenbrüstung



Abb. 79: König David an der nördlichen Emporenbrüstung (Detail)



Abb. 80: König David an der nördlichen Emporenbrüstung



Abb. 81: König David an der nördlichen Emporenbrüstung (Detail)



Abb. 82: Streichquartett an der südlichen Emporenbrüstung



Abb. 83: Musikerdarstellung an der Langhausdecke, Fresko

I.11.5.6. Heilig-Geist-Darstellungen an Empore und Decke



Abb. 84: Kindstaufe an der südlichen Empore mit Heilig-Geist-Taube

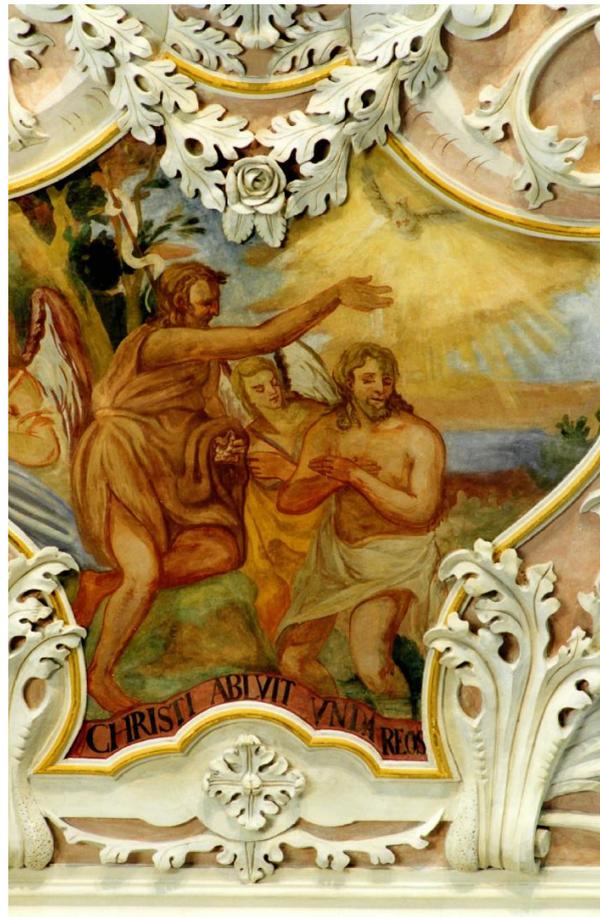


Abb. 85: Taufe Jesu mit Heilig-Geist-Taube, Deckenfresko

I.11.5.7. Orgel

I.11.5.7.1. Aufriss und Querschnitt

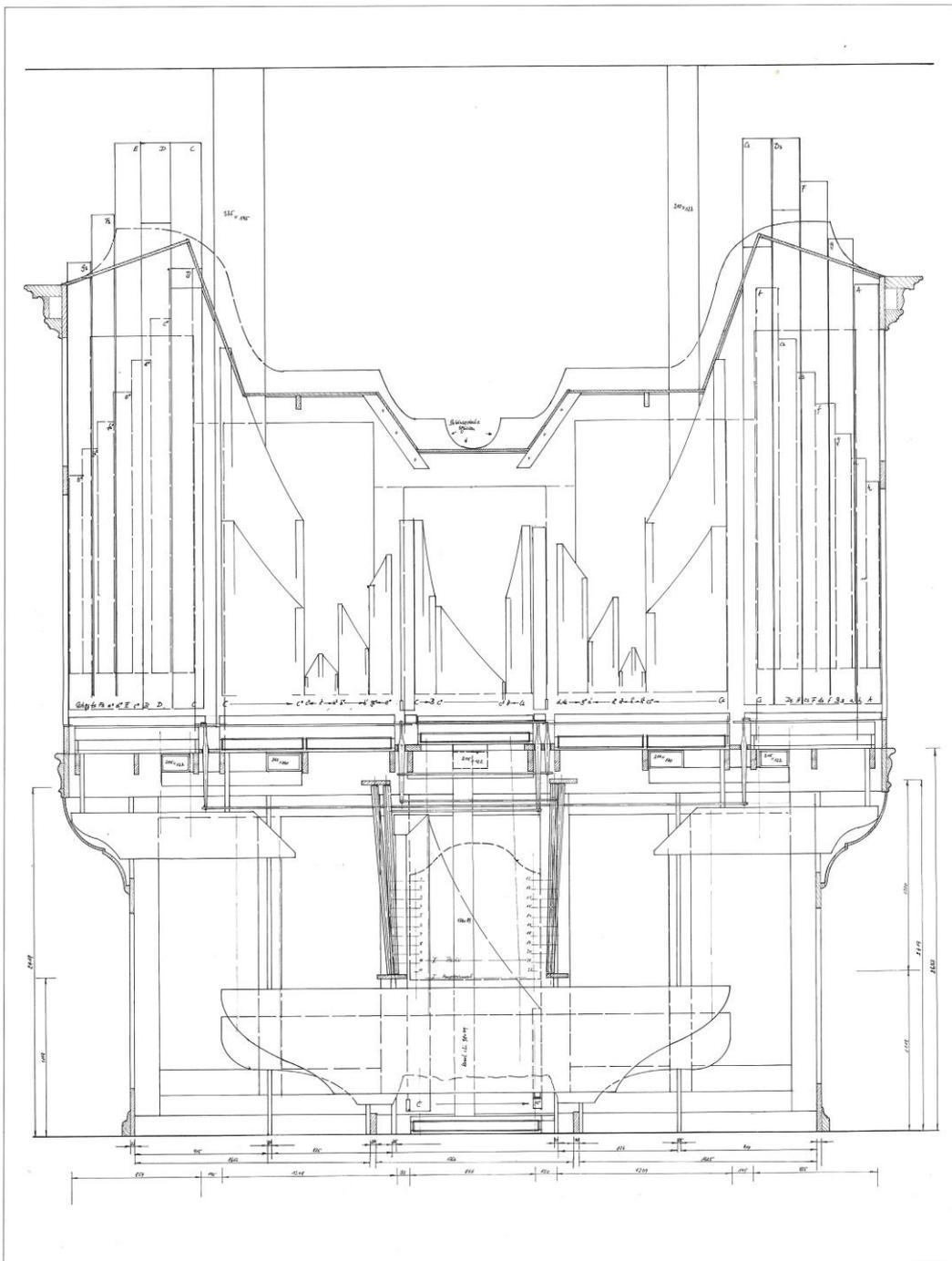


Abb. 86: Aufriss der Oswaldorgel

I.11.5.7.2. Gesamtansichten der Orgel



Abb. 88: Späth-Organ, Gehäuse 1750



Abb. 89: Späth-Orgel, Blick von der zweiten Nordempore, Gehäuse 1750

I.11.5.7.3. Schleierbretter und ornamentaler Schmuck



Abb. 90: Ornamentband, linke Seite



Abb. 91: Ornamentband, Mittelteil



Abb. 92: Ornamentband, rechte Seite



Abb. 93: Rocailleband am Untergehäuse (Detail)



Abb. 94: Rocailleband am Untergehäuse (Detail)



Abb. 95: Schleierbretter, Lisenenschnitzwerk und Ohrwerk



Abb. 96: Schleierbretter und Lisenenschnitzwerk



Abb. 97: Schleierbretter und Lisenenschnitzwerk



Abb. 98: Pfeifenfeld



Abb. 99: Schleierbretter und Lisenenschnitzwerk



Abb. 100: Schleierbretter

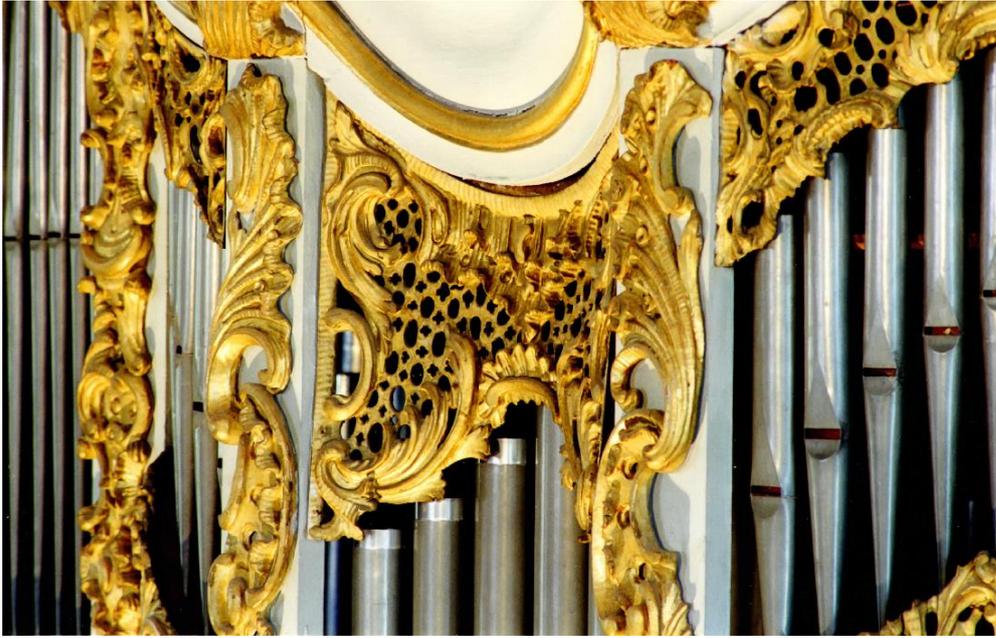


Abb. 101: Schleierbretter



Abb. 102: Mittleres Pfeifenfeld



Abb. 103: Lisenenfortsatz



Abb. 104: Lisenenfortsatz



Abb. 105: Ornament am Gehäuseflügel



Abb. 106: Seitliches Flankenschnitzwerk (während der Restaurierung der Kirche)



Abb. 107: Eckvolute am Untergehäuse, rechts



Abb. 108: Eckvolute am Untergehäuse, links (Detail)

I.11.5.7.4. Figurenschmuck



Abb. 109: Trompetenengel am Orgelgehäuse, rechts



Abb. 110: Trompetenengel am Orgelgehäuse, links



Abb. 111: Trompetenengel, links (ohne Instrument, während der Abdeckung der Orgel)



Abb. 112: Trompetenengel, rechts (ohne Instrument, während der Abdeckung der Orgel)



Abb. 113: Paukenputto am Gehäuse



Abb. 114: Paukenputto am Gehäuse



Abb. 115: Strahlenkranz mit Heilig-Geist-Taube am Gehäuse



Abb. 116: Strahlenkranz mit Heilig-Geist-Taube und Wolkenband am Gehäuse



Abb. 117: Putto am Wolkenband, erster von links



Abb. 118: Putto am Wolkenband, zweiter von links



Abb. 119: Putto am Wolkenband, dritter von links



Abb. 120: Putto am Wolkenband, vierter von links

I.11.5.7.5. Spielschrank



Abb. 121: Spielschrank geöffnet



Abb. 122: Spielschrank geschlossen



Abb. 123: Manualklaviaturen



Abb. 124: Manualklaviaturen (Detail)



Abb. 129: Beschlag Spielschranktür, Innenseite



Abb. 130: Beschlag Spielschranktür, Innenseite



Abb. 131: Entriegelungsvorrichtung



Abb. 132: Beschläge Spielschranktüren, Außenseite

I.11.5.7.6. Seite und Rückseite



Abb. 133: Schloss der Tür im seitlichen Untergehäuse, Innenseite



Abb. 134: Rückseite des Paukenputtos an der Gehäusedecke



Abb. 135: Rückseite des Strahlenkranzes an der Gehäusedecke



Abb. 136: Rückseite des Strahlenkranzes an der Gehäusedecke



Abb. 137: Paukenputto von oben gesehen



Abb. 138: Rückwand der Orgel

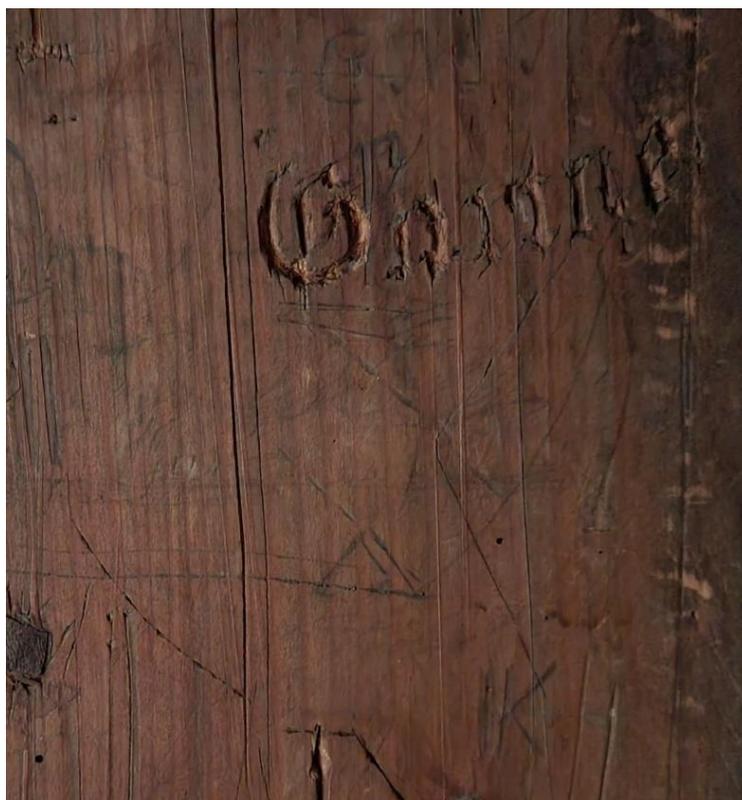


Abb. 139: Graffiti an der Gehäuserückwand



Abb. 140: Rückseite der Orgel mit Kalkantenanlage



Abb. 141: Steigbügel der Kalkantenanlage



Abb. 142: Seitenansicht der Orgel mit stoffbespannter Schallöffnung



Abb. 143: Seitenansicht der Orgel

I.11.5.7.7. Blick ins Innere

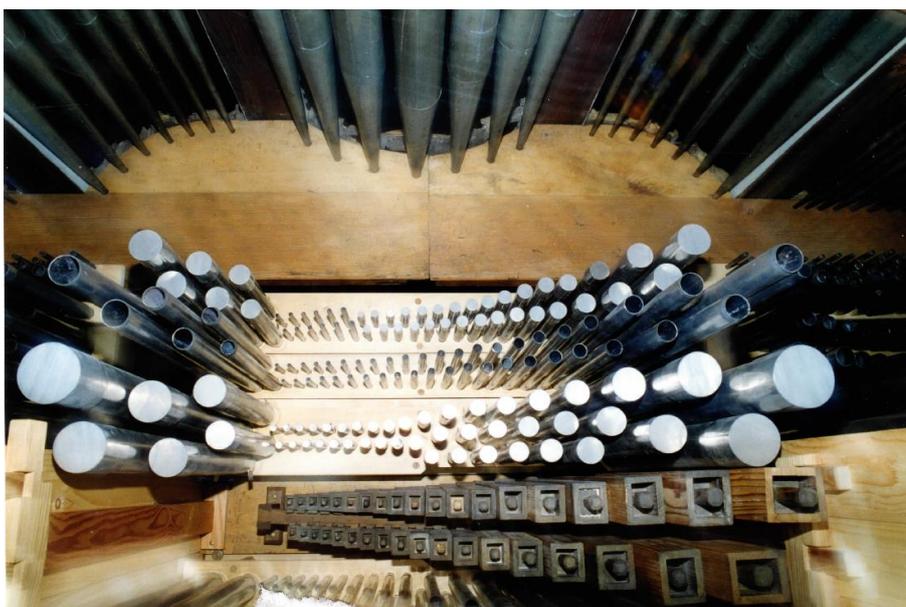


Abb. 144: Blick auf die Positivwindlade



Abb. 145: Blick auf Wellenbrett, Pedalabstrakten und Pfeifen des Violone 8'

I.11.5.7.8. Balganlage



Abb. 146: Froschmaulbälge am Dachboden



Abb. 147: Froschmaulbälge am Dachboden

I.12. Dreieinigkeitskirche

I.12.1. Grundriss, Gewölberiss und Querschnitte

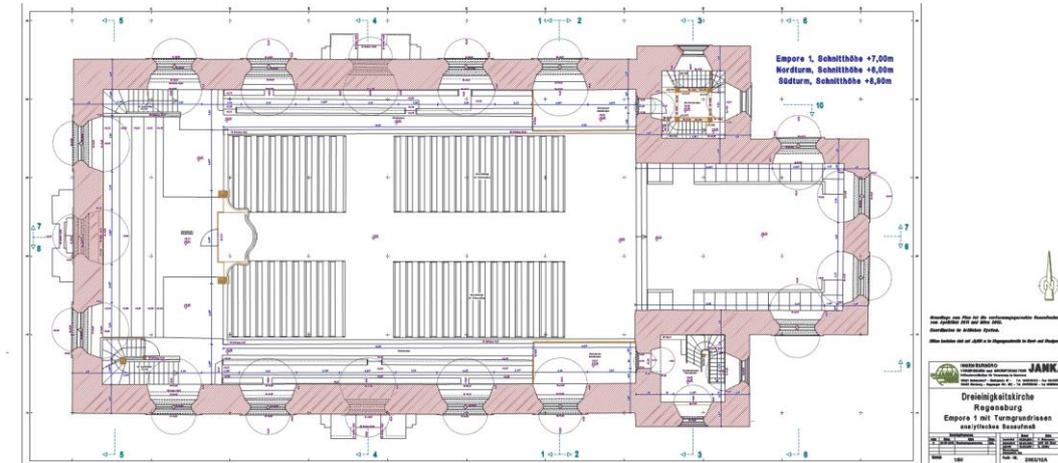


Abb. 148: Grundriss der Dreieinigkeitskirche

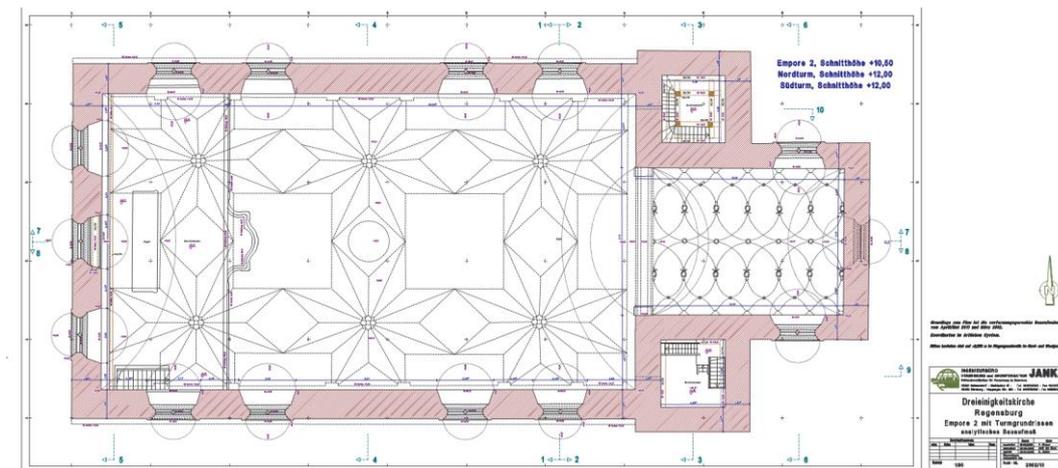


Abb. 149: Riss der Decke

I.12.2. Stiche zur Grundsteinlegung und Einweihung



Abb. 152: Matthäus Merian (1593-1650), Grundsteinlegung der Dreieinigkeitskirche, Kupferstich, Regensburg, 1627 (Museum der Stadt Regensburg)

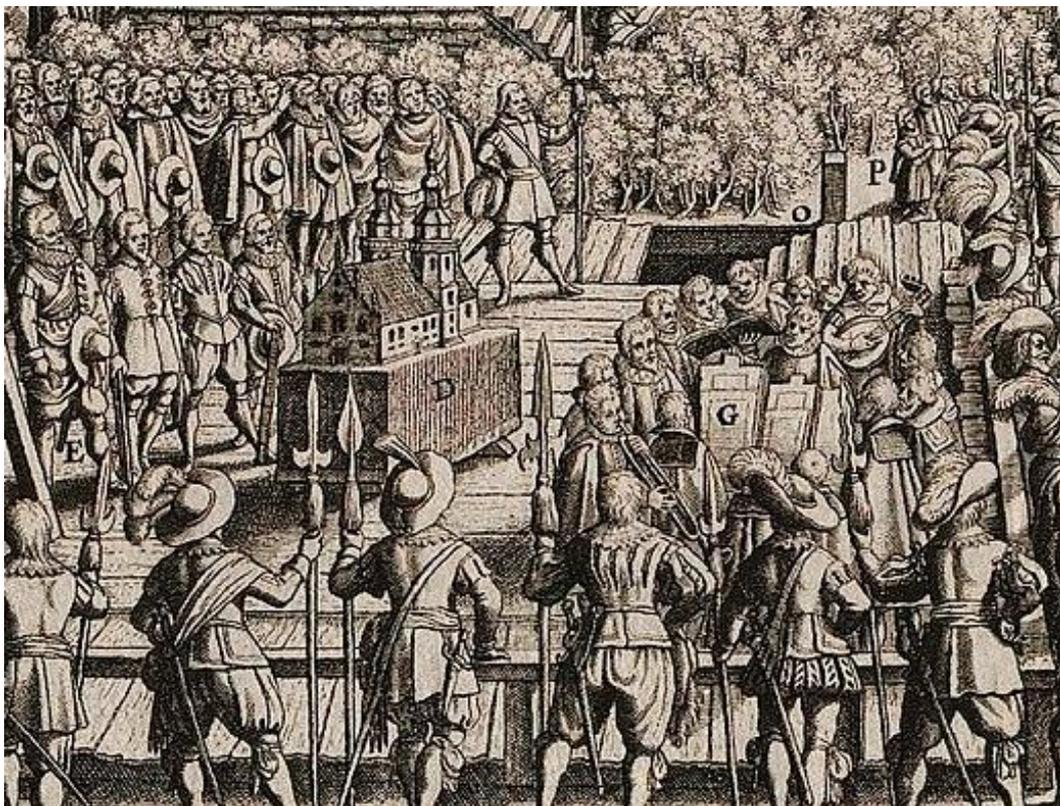


Abb. 153: Matthäus Merian (1593-1650), Grundsteinlegung der Dreieinigkeitskirche (Detail), Kupferstich, Regensburg, 1627 (Museum der Stadt Regensburg)



Abb. 154: Matthäus Merian (1593-1650), Grundsteinlegung der Dreieinigkeitskirche (Detail), Kupferstich, Regensburg, 1627 (Museum der Stadt Regensburg)

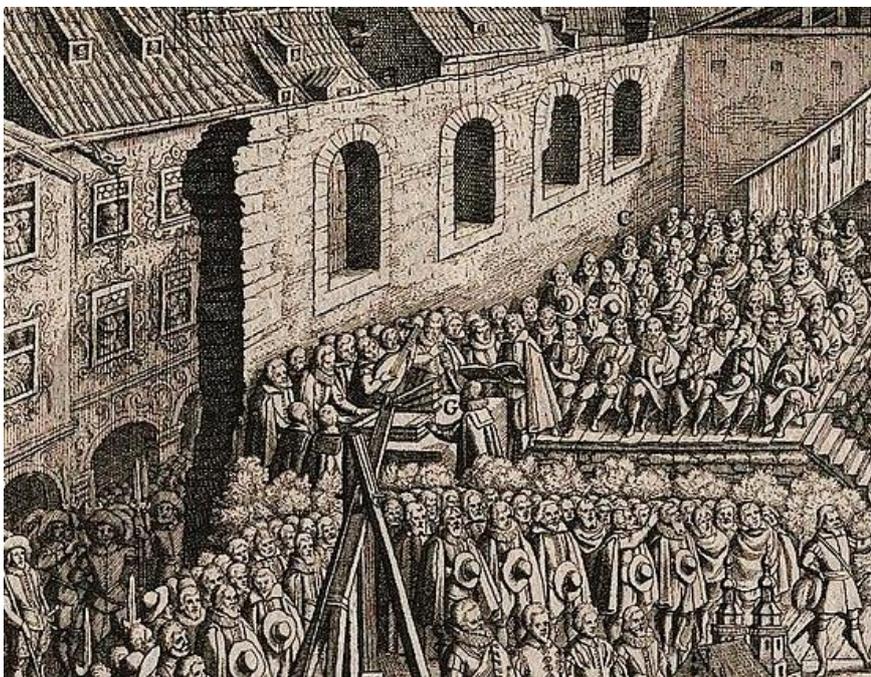


Abb. 155: Matthäus Merian (1593-1650), Grundsteinlegung der Dreieinigkeitskirche (Detail), Kupferstich, Regensburg, 1627 (Museum der Stadt Regensburg)

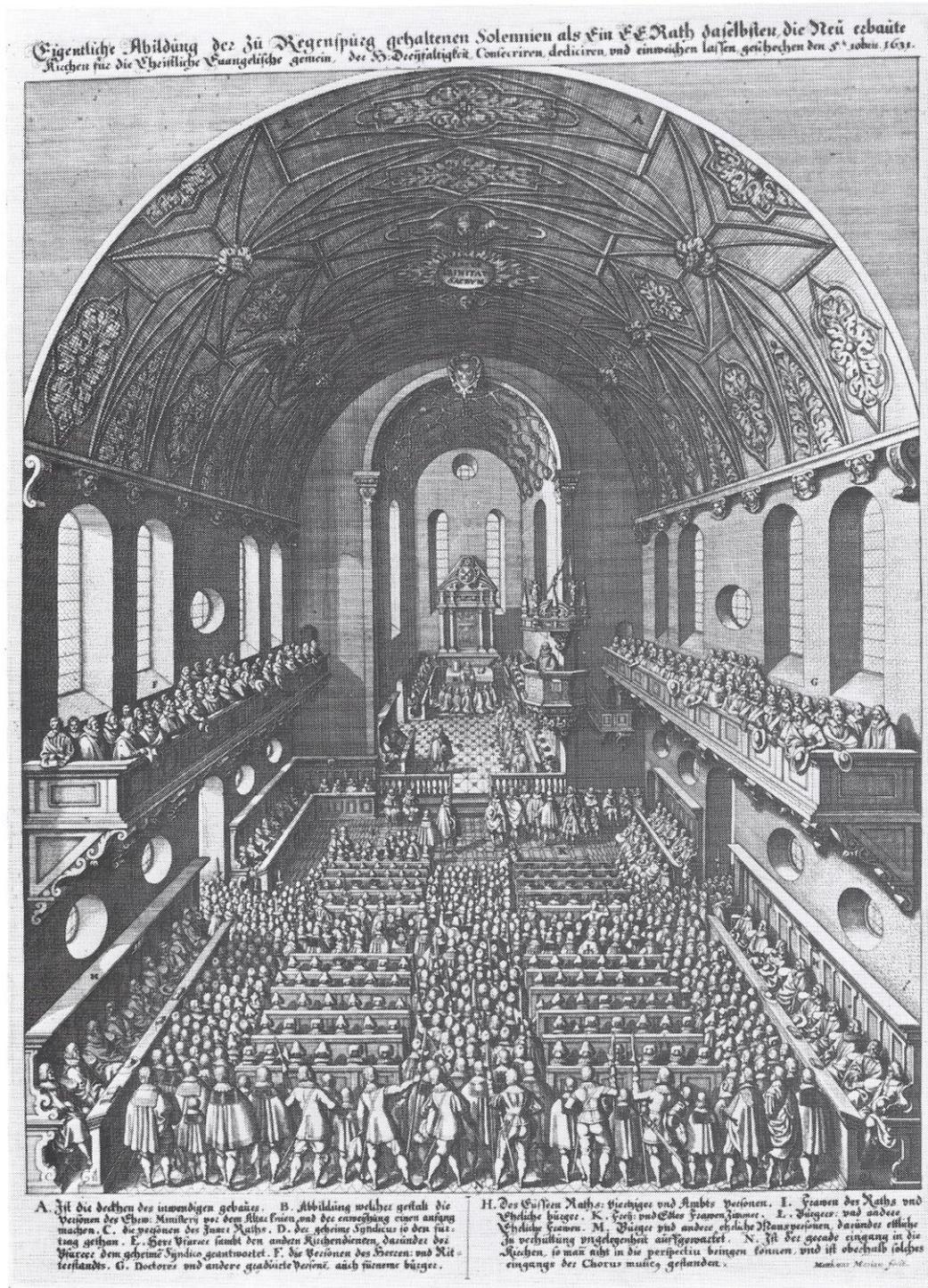


Abb. 156: Matthäus Merian (1593-1650), Einweihung der Dreieinigkeitskirche, Kupferstich, Regensburg, 1631 (Museum der Stadt Regensburg)

I.12.3. Außenansicht



Abb. 157: Außenansicht, Blick gen Osten

I.12.4. Innenansicht



Abb. 158: Blick in den Chorraum, historische Aufnahme, o. J.



Abb. 159: Blick ins Langhaus, historische Aufnahme vor 1966



Abb. 160: Blick ins Langhaus, historische Aufnahme vor 1966



Abb. 161: Blick ins Langhaus (Detail von Abb. 159), Orgelgehäuse, historische Aufnahme vor 1966



Abb. 162: Blick ins Langhaus (Detail von Abb. 160), Orgelgehäuse, historische Aufnahme vor 1966



Abb. 163: Blick von der ersten Empore gen Osten



Abb. 164: Blick von der Nordempore gen Westen

I.12.5. Decken



Abb. 165: Georg (III) Vest (Stuckateur) nach einem Entwurf von Johann Carl (Architekt), Langhausdecke



Abb. 166: Georg (III) Vest (Stuckateur) nach einem Entwurf von Johann Carl (Architekt), Decke des Chores



Abb. 167: Langhausdecke, Strahlenkranz mit Inschrift



Abb. 168: Engelskopfkonsole an der oberen Langhauswand



Abb. 169: Eckvolute an der Langhausdecke

I.12.6. Ausstattung

I.12.6.1. Altar

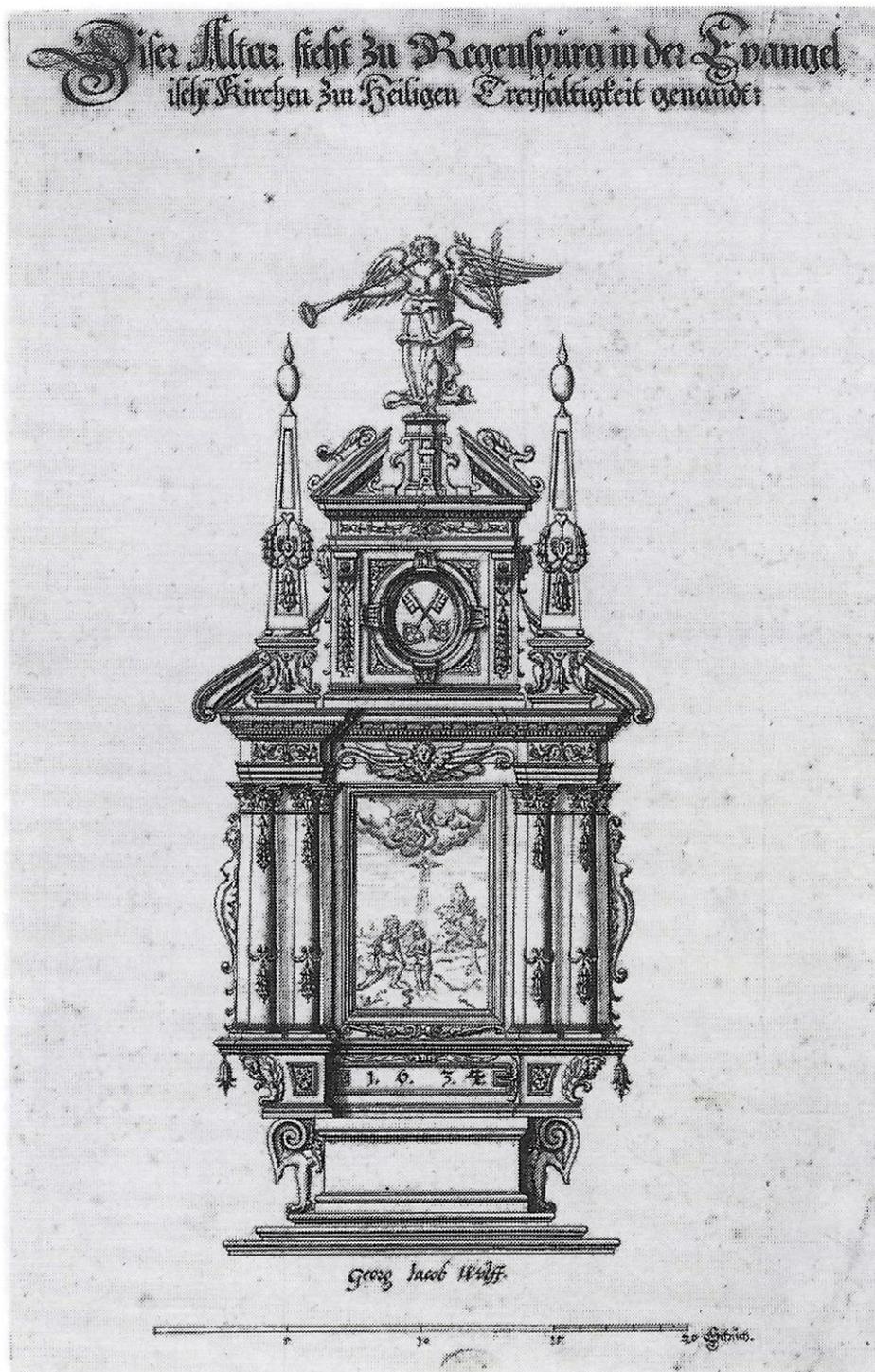


Abb. 170: Georg Jacob Wolff, Entwurf für den Altar, noch mit krönendem Posaunenengel, um 1633 (Museum der Stadt Regensburg)



Abb. 171: Georg Jakob Wolff (Entwurf) und Georg Stellenberger (Schreiner),
Altar, 1637, Altarblatt (unbekannt), Predellengemälde von Johann Paul Schwenker

I.12.6.2. Kanzel



Abb. 172: Kanzel, Schalldeckel 1631, Kanzelkorb 1656



Abb. 173: Schalldeckel der Kanzel, 1631



Abb. 174: Engel am Schaldeckel der Kanzel



Abb. 175: Engel am Schaldeckel der Kanzel

I.12.6.3 Gestühl



Abb. 176: Chorgestühl, um 1630/31



Abb. 177: Chorgestühl, Dorsalien, um 1630/31

I.12.6.4. Orgel

I.12.6.4.1. Die Kleuker-Orgel

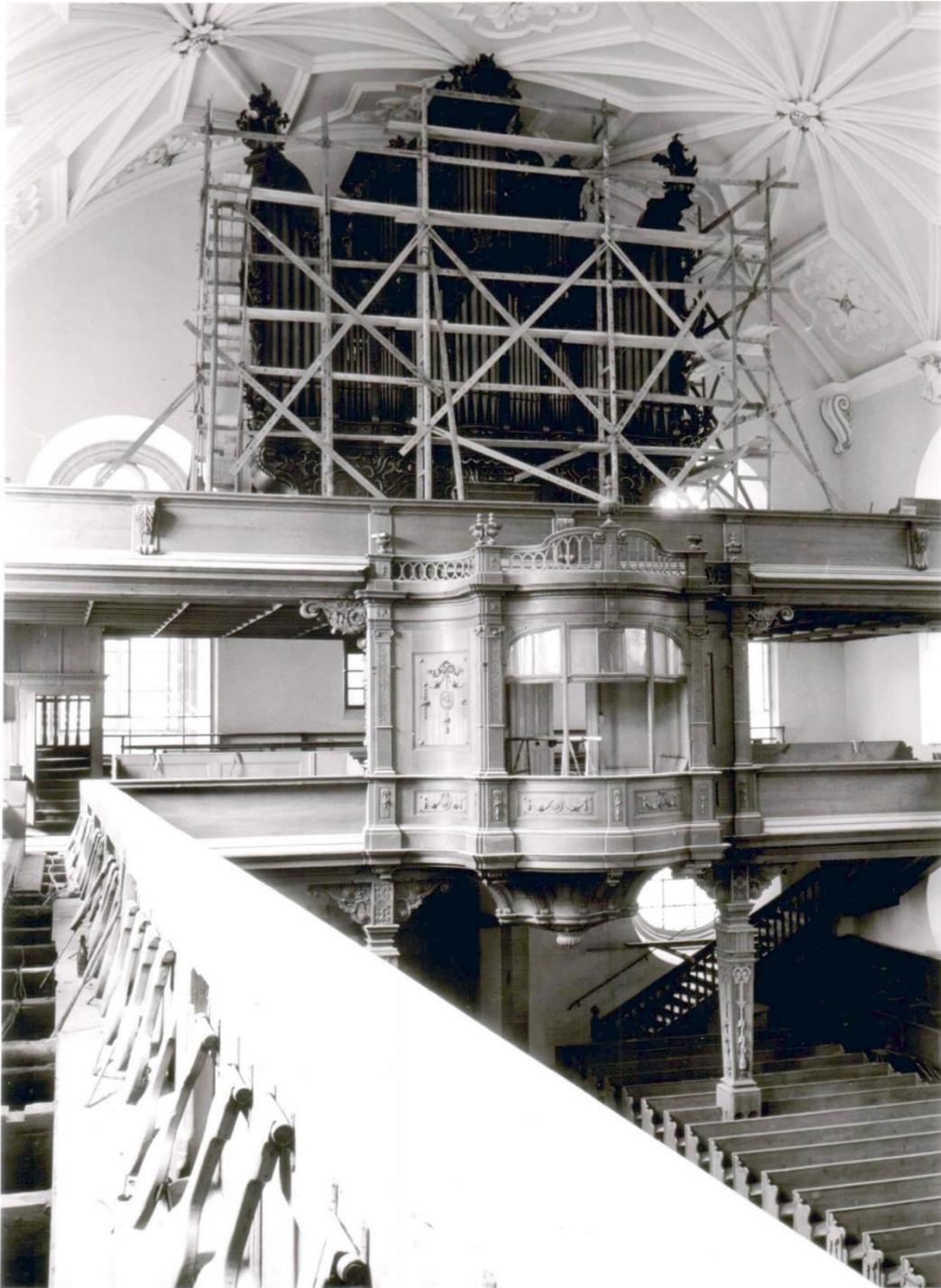


Abb. 178: Eingerüstete Orgel beim Umbau in den 1960er Jahren



Abb. 179: Orgel nach dem Umbau durch die Firma Kleuker 1966



Abb. 180: Kleuker-Organ

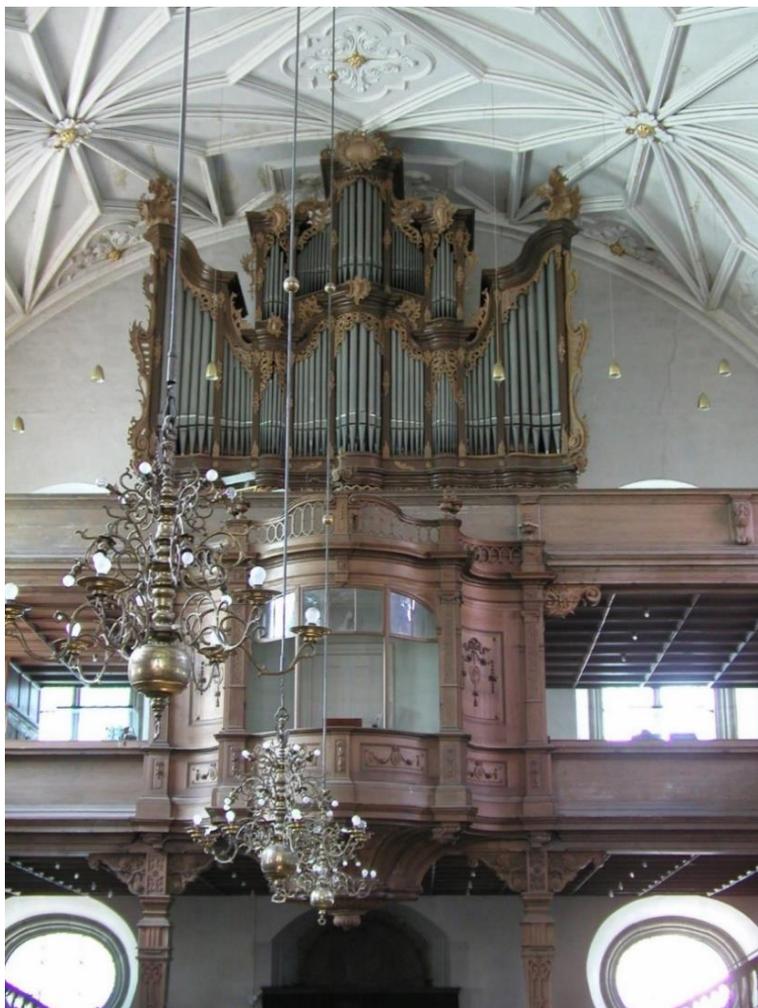


Abb. 181: Kleuker-Organ und Fürstenloge

I.12.6.4.2. Die Bach-Orgel



Abb. 182: Leeres Gehäuse vor dem Einbau der Bach-Orgel



Abb. 183: Eingerüstete Orgel beim Neubau durch die Firma Ahrend



Abb. 184: Bach-Orgel

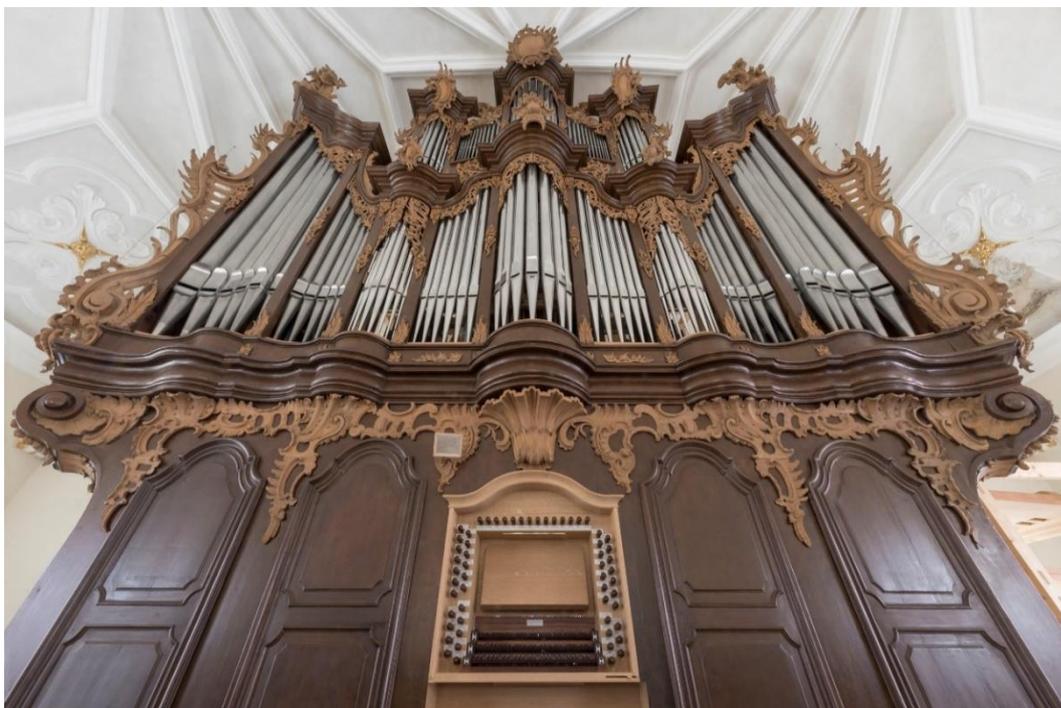


Abb. 185: Bach-Orgel

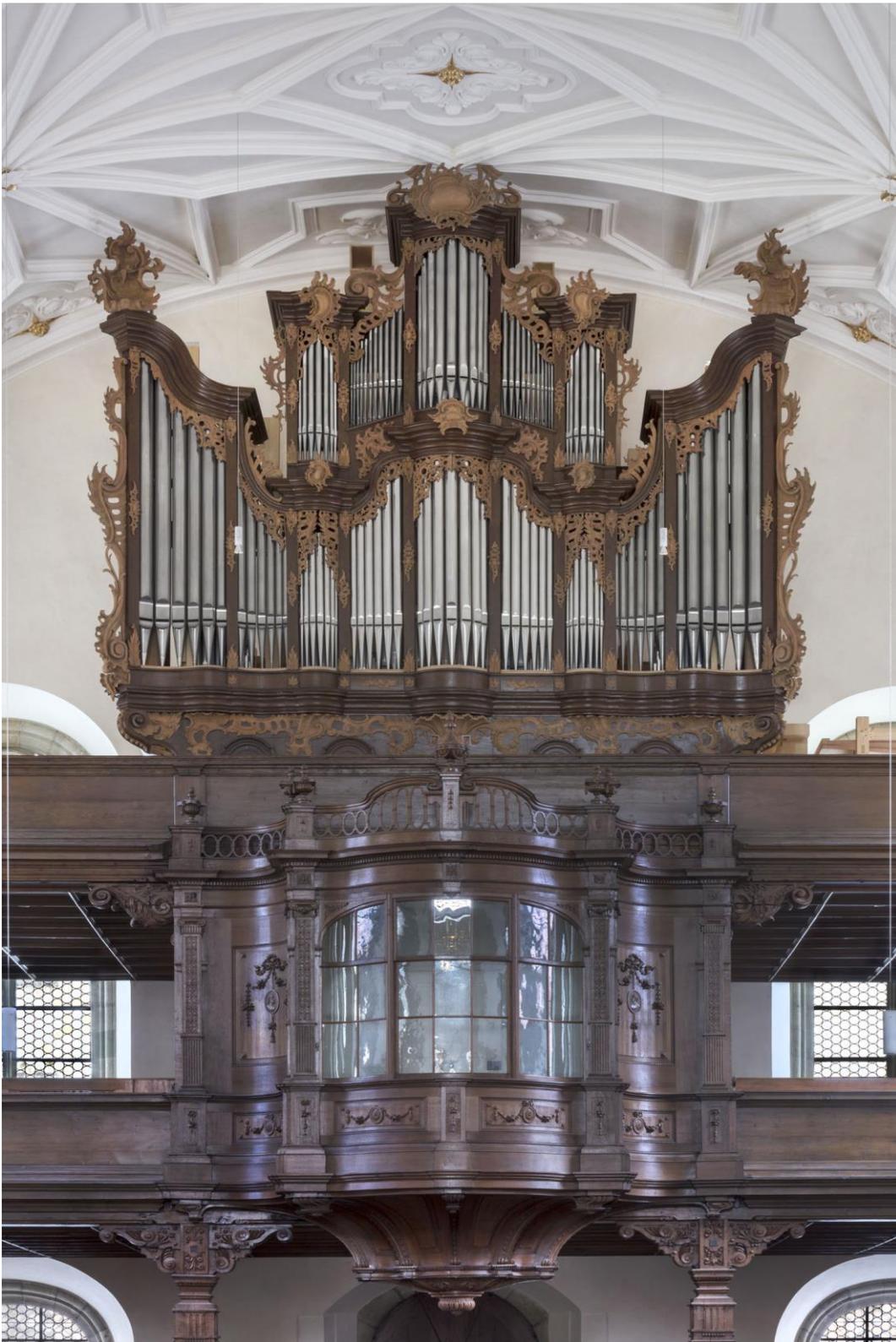


Abb. 186: Bach-Orgel und Fürstenloge

I.12.6.4.3. Das Untergehäuse



Abb. 187: Sockel des Untergehäuses



Abb. 188: Spielnische mit seitlichen Füllungen

I.12.6.4.4. Schleierbretter und ornamentaler Schmuck



Abb. 189: Untergehäuse, vor dem Einbau des neuen Spielwerks



Abb. 190: Schnitzwerk am Untergehäuse mit Puttenflügel



Abb. 191: Puttenflügel am Untergehäuse, rechts



Abb. 192: Puttenflügel am Untergehäuse, links



Abb. 193: Schleierbretter



Abb. 194: Lisenenbasen



Abb. 195: Schleierbretter und Oberwerkskartusche

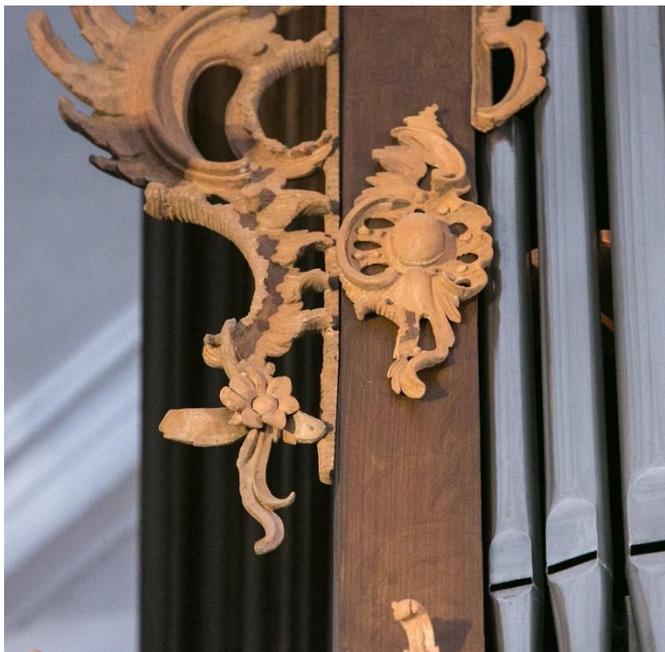


Abb. 196: Schnitzwerk mit Blüte



Abb. 197: Blick auf das Hauptwerksgehäuse mit neuem Trägerwerk



Abb. 198: Pedalfelder mit geschnitztem Flankenornament



Abb. 199: Volute am Untergehäuse



Abb. 200: Volute am seitlichen Flankenornament



Abb. 201: Harfenfeldaufsatz, linke Seite



Abb. 202: Harfenfeldaufsatz, rechte Seite

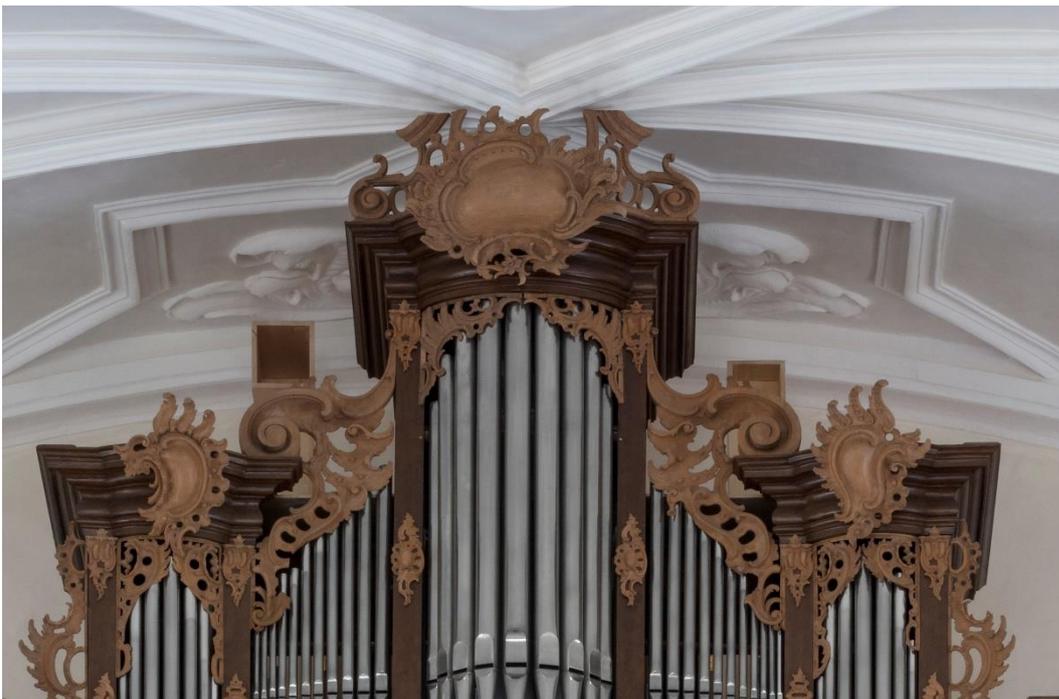


Abb. 203: Schnitzwerk am Kronwerk

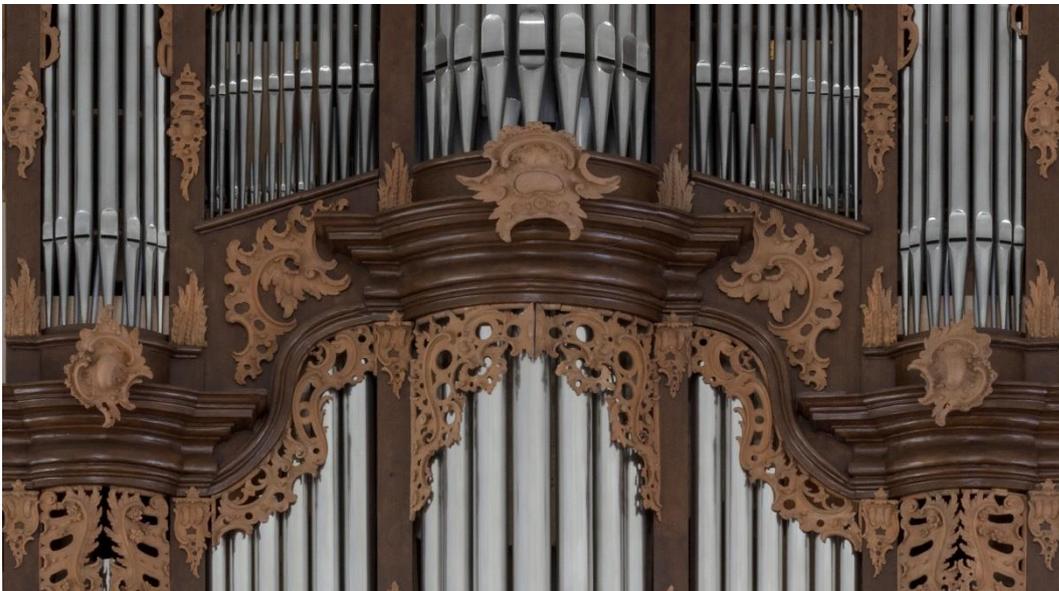


Abb. 204: Schnitzwerk am Hauptwerk

I.12.6.4.5. Spielnische



Abb. 205: Neue Spielnische



Abb. 206: Neue Spielnische, rechte Seite



Abb. 207: Neue Spielnische mit Fußhebel



Abb. 208: Manualklaviaturen

I.12.6.4.6. Blick ins Innere



Abb. 209: Prospektfeld von innen gesehen



Abb. 210: Blick ins Innere der Orgel mit Pedalabstrakten und Wellenbrett

I.12.6.4.7. Seitenansicht



Abb. 211: Seitenansicht der Orgel, Tür im Untergehäuse, linke Seite



Abb. 212: Seitenansicht der Orgel, Obergehäuse, linke Seite

I.12.6.4.8. Balganlage



Abb. 213: Neue Balganlage, rechts neben dem Orgelgehäuse

I.12.6.4.9. Signaturen im Gehäuse der Dreieinigkeitskirchenorgel



Abb. 214: Signatur Schmahls im Gehäuse der Dreieinigkeitskirchenorgel, 1792



Abb. 215: Monogramm Christoph Gottlieb Naimer im Gehäuse der Dreieinigkeitskirchenorgel, um 1834



Abb. 216: Graffitis an der Orgelrückseite

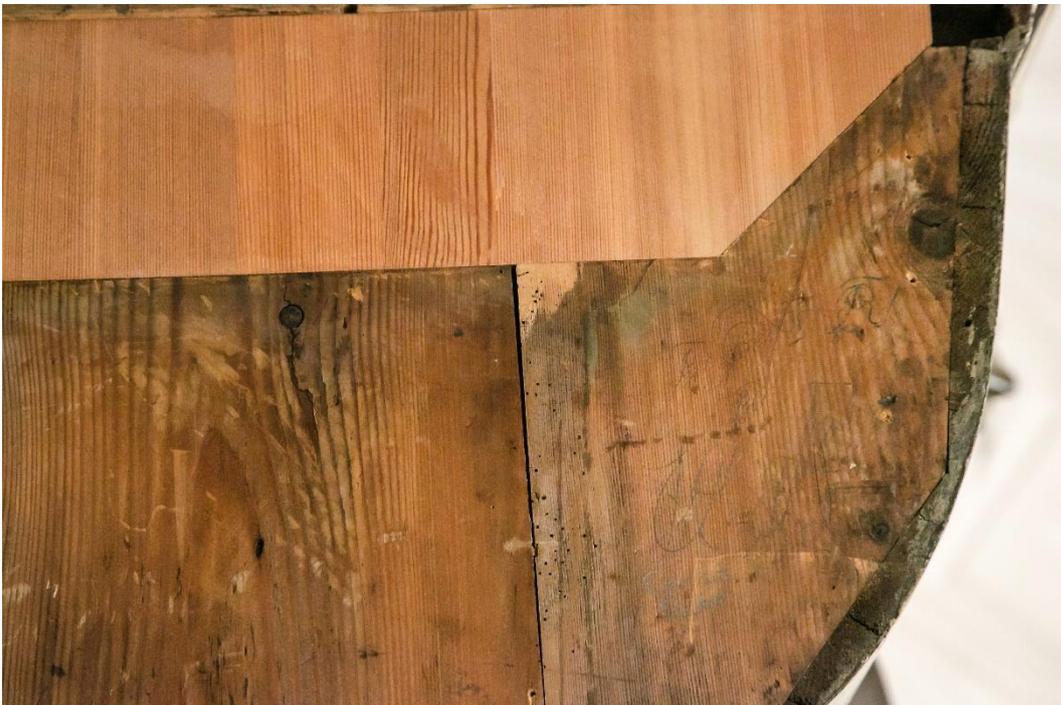


Abb. 217: Graffitis an der Orgelrückseite

I.12.6.4.10. Reste alter Vergoldungen und Farbfassungen



Abb. 218: Schnitzwerk mit Vergoldungsresten vor dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 219: Schnitzwerk mit Vergoldungsresten vor dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 220: Untergehäuse mit verschiedenen Farbfassungsspuren vor dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 221: Sockel des Untergehäuses nach dem Neubau der Bach-Orgel

I.12.6.4.11. Ornamente vor und nach dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 222: Kronwerkskartusche vor dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 223: Kronwerkskartusche nach dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 224: Muschelornament am Untergehäuse vor dem Neubau der Bach-Orgel



Abb. 225: Muschelornament am Untergehäuse nach dem Neubau der Bach-Orgel

I.13. Orgel in der Barfüßerkirche, Augsburg



Abb. 226: Johann Andreas Stein (1728-1792), Orgel der Barfüßerkirche, Augsburg, Gehäuse 1755-1757, historische Ansicht, im Krieg zerstört (Walcker Orgelbau)



Abb. 227: Eichel, E., Orgel in der Barfüßerkirche, Augsburg, (1755-1757), Kupferstich, idealisierte Ansicht (Städtische Kunstsammlungen Augsburg)

I.14. Vergleichsbeispiele



Abb. 228: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Cathedra Petri, Petersdom, Rom, 1657-1666



Abb. 229: Egid Quirin Asam (1692-1750), Hochaltar, Klosterkirche Rohr, 1722-1723

II. ANLAGEN

II.1. Proclama (LKAR: Archivnr. 255)

A. 1749. Proclama
 Von Vorfabanden Orgel Com' bij S. Oswald
 Erbz.

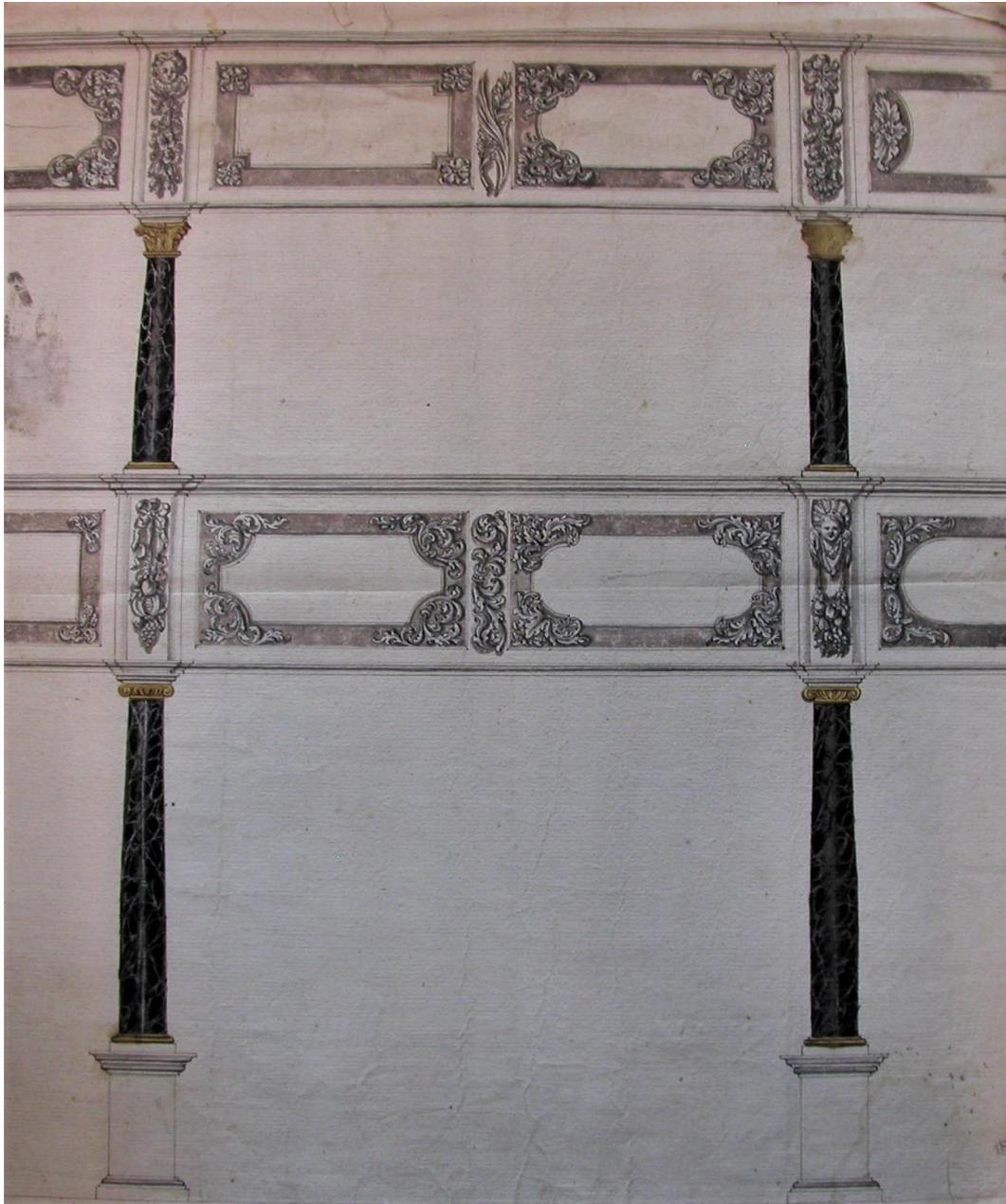
Geliebte im Jaren!

Seid mir sehr dankbar für alle die bekannte Tadel, welcher gestallt
 bey God Oberhandt. Vorgenommenen gewandte bystelligung, das in die
 Jahr S. Oswald Kirche bystelligt, sehr ersucht und verordnete Orgel.
 demselben bystelligt worden, das Königlich Seligab vorgehender Tadel
 und andern Gebrauchen nicht im Namen, die ganze Gemeinde in seiner
 Harmonie zu erhalten; da man der selbigen bystellige Orgelmacher
 Math Gott und der hohen Obrigkeit zu Ehren, wie auch aus Eifer
 Liebe gegen die Liebe mit Christen und Burger ohne den geringsten
 Gewiss zu sein, in Zeit von einem Jahr 1/2 Gott Gg. und Friede
 giedt: ein ganz neues Tadel von 10. meistentheils zusammen
 gestrichen zu verfertigen sich aufreißig gemacht, mit dem Tadel die
 in der alten Ehem die ganze Kirche auch gefüllt, und die Lieder
 waren alle Lieder bystellig zu mancher Ehem dem Orgelmacher
 son, dessen abzugeben werden, über dieses auch verordnete Orgel.
 macher Math Gott selbige Tadel in einem sehr Gedächtnis
 frey und unter den Kosten, als Orgelmacher, Defonier, Bildhau
 re Beschloß und allen andern Kosten zusammengekauft von
 1200. fl. manchen will. Alle haben die Josef Sohn, Gestrung
 fünfzig und Josephine ihre Cammer und Rath, auf unter
 stung die Josef Selbigen Tadel, bystellig gemacht
 gel. Gemeinde nach demselben beabsichtigten Gütlichigkeit durch
 eine Privat Sammlung das bestmögliche Quantum zusammen zu
 bringen. Werden demnach alle und jede Geseh. und Vorfab.
 schickte Glieder seigig Gestrung. Gemeinde wird gezeigend
 müssen sich diese Anstaltung nicht so nötig als möglich
 Vorhand ein wenig Tadel zu stiften, sehr milden Land auf
 zu sein, und nach eigener Gestalt das weit demselben
 beschloß und bystelligung des selbigen Tadel mit der
 und gütlichen bytrag zu dessen, damit man sich daraus
 jedermann befragt werden und Antwort geben werden, und auf
 die Lieb Fortsetzung von fern, wie gütlich im vor Tadel

Evangelische Gemeinder gegen ihre Lieder gesungen, und
 unsie auch für den hochseligen König David,
 der zur Verherrlichung des Gottes Dienstes allerley
 Musical-Instrumente erkundete, die inson Ouzeln
 aber allen Vorzug völlig vor ihm, und zu andern
 gebracht, weil die Gemüther dadurch nicht wenig zu
 Andacht bewegt, und darinnen versinken, der Herr unser
 Gott auch nicht wenig lobten, sondern auf dieselben
 zu und Klängen gelobet und gepflobt worden kan. Da solt
 durch ein Vorbild und Hochachtung des Gütlichsten Herrn
 der Anwesenheit, laut der Ortsbestimmung Joh. 5. v. 29
 nicht unzulässig mag genannt werden. Dasselbe dann
 gezeigt zu sehn, der Gott aller Gütekeit werde die
 so vorzügliche Wohlfahrt in Zeit und Ewigkeit vielfal-
 tig einem jeden Gütthätigen geben wieder zu sehn.

producirt in Senatu
 c. 6. Junij. 1749.

**II.2. Entwurfszeichnung der Empore der St. Oswaldkirche
(LKAR: Archivnr. 249)**



II.3. Textblatt zur Einweihung der Orgel in der St. Oswaldkirche
(LKAR: Archivnr. 255)



Recitat.
Ja, Hoherhauer Zion-GOTT!
Wir loben dich in deinem Heiligthume,
HERR Zebaoth!
Dein Haus erschallt von Deinem Ruhme,
Hier ist der Ort, wo du uns segnen willst,
Und wo du unser Herz mit reichem Trost erfüllst.
Hier wohnt deines Ruhmens Ehre.
O HERR! erhalt uns nur hinfert
Dein reines Wort!

ARIA.
Erhebet die Stimme wie eine Posaune
Ihr Heiden, ihr Engel, ihr Lehrer des Wortts.
Verkündiget die grosse Thaten,
Die GOTT an dieser Stadt erwies,
Wo er sein Wort so wohl gerathen,
Und edle Früchte bringen liess.
Es prauget dem Weinberg, die Stätte des Hortts,
Mit einem ganz unübersehblichen Saame.

Da Capo.
Recitat.
Auf! Lasset uns mit Dank in Gottes Vorhof gehn:
Denn würden wir sein Lob nie Jauchzen, nicht erlöhn,
So müßten wir uns ja des größten Undanks schämen:
Denn seine Treue sorgt für unser Seelen-Heil:
Er löst uns auch den uns beschwerlichen Theil
Für unsers Leibes Nothdurft nehmen.

Er

Er krönte dieses Jahr mit seinem Segen,
Dass aller Scheuren Raum zu enge war,
Der Früchte Menge hinzulegen.

ARIA.
Wie lieblich, freundlich, und wie gut
Ist unser GOTT, der grosse Dinge thut?

ARIA.
Wie lieblich, HERR! ist deine Wohnung,
Wo man dich in der Stille preist!
Hier macht man sich zu jenen Liebden,
O du erwähltes Lamm! geschickt,
Wo dich die Schaar von deinen Brüdern
Auf deinem Sieges-Thron erblickt.
Hier ist der Vorschmack der Belohnung,
Die uns dein theures Wort verheißt.

Da Capo.
CHORAL.
Seh Lob und Preis mit Ehren &c. &c.



CAN-

CANTATA,
Deren erster Theil
Nach der Früh-Predigt,
Der zweyte Theil aber
In der Vesper
wird angeschlossen werden.

ARIA.
Nacht der Feinden Wuth und Stürmen,
Jauchzt und rühmt, denn GOTT ist hier,
Gottes Stadt ist fest gegründet,
Wo man Fried und Heil verkündet.
Machet seinen Ruhmen groß,
Denn er ist ein festes Schloß.
Seine Treue wanket nie,
Die Gerechten zu beschirmen.

Da Capo.
Recitat.
Ihr Bürger Israels und Gottes Hausgenossen,
Auf welche jederzeit
So viele Gnaden-Ströme flössen,
Erkennt des Höchsten Gütekeit.
Jedoch, vergeßet eure Pflicht
Und eure Danken nicht:
Gebt unserm GOTT die Ehre!
Hört seinen Gnaden-Ruff, und folget seiner Lehre.

ARIA.

ARIA.
Nede, HERR! im Heiligthume,
Zion hörets, und ist froh.
Du gesegnetes Geschlechte,
Gottes Sitten, seine Rechte
Machen die den Friedens-Bund
Und den Weg zum Leben kund.
Jauchzt, und sprecht zu seinem Ruhme:
Keinen Heiden thust du so.

Da Capo.



II.4. Disposition der Orgel in der Dreieinigkeitskirche nach Sponzel, 1771

(SPONSEL, Johann Ulrich: Orgelhistorie. Nürnberg 1771, Faksimile, Hilversum 1968.)

155

XIII.
Regenspurg.
In der S. Dreieinigkeitskirche.
Hauptwerk.

	Fuß
1. Regula primaria	8
2. Viola da Gamba	8
3. Miscella acuta 5. 6. 7fach	2
4. Cornet dreifach	2
5. Ditonus	1½
6. Tibia Silvestris	2
7. Diapente	3
8. Diapafon	4
9. Tibia cuspidata	4
10. Quintitenens	16
11. Quintitenens	8
12. Bordoun	8
13. Tremulus	
14. Copula.	
Oberwerk.	
15. Regula primaria	8
16. Diapafon	4
17. Un-	

156

	Fuß
17. Unda maris	8
18. Pileata maior	8
19. Tibia Transversa cum Echo	4
20. Tibia angusta	4
21. Diapente pileata	3
22. Disdiapafon	2
23. Miscella acuta 3fach	
24. Tremulus.	
<i>Pedal.</i>	
25. Regula primaria	16
26. Basso di Violone	16
27. Praestans	8
28. Diapafon	8
29. Pileata maxima	16

Dieses Werk wurde 1758. von Franz Jakob Spath, Orgelmacher daselbst, mit 4 grossen Bälgen verfertigt.

XIV. No.

II.5. Darlehensschein zur Finanzierung der Dreieinigkeitskirchenorgel (ARK)



(Ausschnitt)

II.6. Orgelbauanstalt Strebel: Disposition zum Umbau der Orgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg (ARK)

So. Disposition zum Umbau der Orgel
in der Dreieinigkeitskirche, Kirche St. Trinitatis in Regensburg

I Manual

- 1) Principal 8 Fuß unii
- 2) Gamba 8 Fuß unii u. C# unii
- 3) Salicional 8 Fuß unii
- 4) Gedeckt, 8 Fuß unii
- 5) Tibia 8 Fuß unii
- 6) Quintaton 8 Fuß unii
- 7) Trompete 8 Fuß unii
- 8) Bourdon 16 Fuß unii
- 9) Octav 4 Fuß unii
- 10) Flöte 4 " unii
- 11) Salicet 4 " unii
- 12) Gemshorn 8 Fuß unii
- 13) Octav 2 Fuß unii
- 14) Klarinet 4 Fuß unii
- 15) Cornett von C unii

II Manual

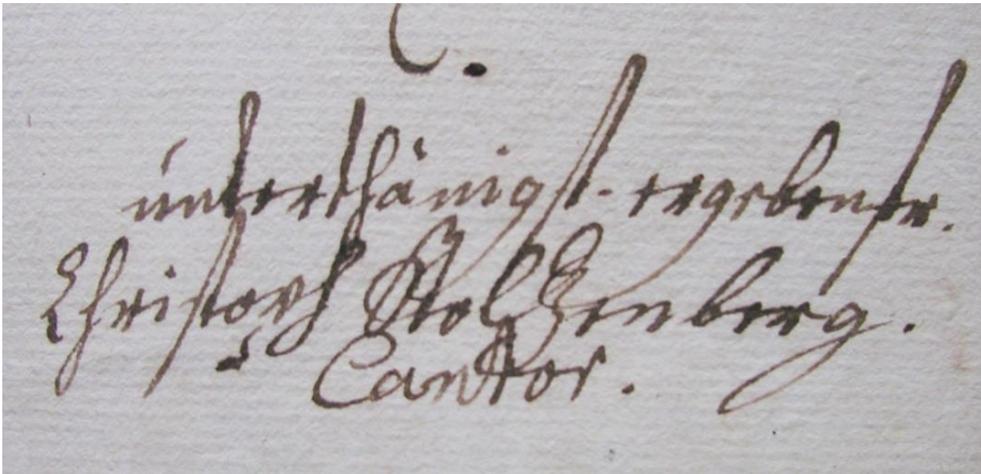
- 16) Geigenprincipal 8 Fuß unii
- 17) Aokline 2 " "
- 18) Golce 8 Fuß unii
- 19) Viola maris 8 Fuß unii
- 20) Lieblich gedeckt 8 Fuß unii
- 21) Salicional 16 Fuß unii
- 22) Flöte 4 Fuß unii
- 23) Octav 4 Fuß unii
- 24) Fagott + Clarinette 8 Fuß unii

Pedal

- 25) Untersatz 32 Fuß unii
- 26) Principalbass 16 " unii
- 27) Violon 16 " unii
- 28) Posaurus 16 " unii
- 29) Subbass 16 " unii
- 30) Octavbass 8 " unii
- 31) Cello 8 " unii
- 32) Flötenbass 4 " unii

secte

II.7. Unterschrift Christoph Stolzenberg (LKAR: Archivnr. 249)



Christoph Stolzenberg.
Cantor.

II.8. Signatur Franz Jacob Späths in der Positivwindlade der Oswaldorgel



Franz Jacob Späths Cantor.
Orgelbau. 1750.

(Foto: Manfred Jakobi)

III. ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1-4: JAKOB, Friedrich: Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1977, S. 13, S. 12, S. 19, S. 17.

Abb. 5 und Abb. 6: <https://images.app.goo.gl/CqS28yj12cCy4Wg3A>

Abb. 7 und Abb. 8: Fotos der Verfasserin

Abb. 9: <https://images.app.goo.gl/nydsM2619t2BCrtK6>

Abb. 10: Stadt Regensburg, Stefan Effenhauser

Abb. 11: <https://images.app.goo.gl/71qT4wBK1Twq6tJWA>

Abb. 12: JAKOB, Friedrich: Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1977, S. 22.

Abb. 13 und Abb. 14: Fotos der Verfasserin

Abb. 15: <https://images.app.goo.gl/6rW6cRKiC51Fp6UF6>

Abb. 16: <https://images.app.goo.gl/2npGiWp3AXXnDYCn7>

Abb. 17: <https://images.app.goo.gl/hwkSE48QD8kVW13fA>

Abb. 18: <https://images.app.goo.gl/zr2sqCqLnVoha6PHA>

Abb. 19: <https://images.app.goo.gl/7R1LvUZXCvzxzBWRG7>

Abb. 20: <https://images.app.goo.gl/gjAZQ8Vawi2VgJn79>

Abb. 21: <https://images.app.goo.gl/imBxihsP8VcoPn5h6>

Abb. 22: <https://images.app.goo.gl/NxHsfuDk57J14BJWA>

Abb. 23: <https://images.app.goo.gl/tVgffqsL7dYHaoqU7>

Abb. 24: <https://images.app.goo.gl/WF2SbVCjDhEAV38w7>

Abb. 25-27: Fotos der Verfasserin

Abb. 28 und Abb. 29: KÖNNER, Klaus: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozeß und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume, in: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 12, Tübingen 1992, Kat.-Nr. 12 und Kat.-Nr. 13.

Abb. 30: Steinmeyerarchiv, Oettingen (StA)

Abb. 31-33: Fotos der Verfasserin

Abb. 34: <https://images.app.goo.gl/aoAUcvGS3s89AhtT6>

Abb. 35: Foto der Verfasserin

Abb. 36 und Abb. 37: <https://images.app.goo.gl/CjMGYvEUrnKYi8GZ8>

Abb. 38: Foto der Verfasserin

Abb. 39 und Abb. 40: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München

Abb. 41: <https://images.app.goo.gl/1Gw1ACSnHkzzPJBM7>

Abb. 42: <https://images.app.goo.gl/m4aYYMKfgyDjnKJp8>

Abb. 43:

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OE5NWUUTAXQWD5ATFWOLRBMEGOJKRUVL>

Abb. 44: <https://images.app.goo.gl/7jKNs8pF2g2cxoDS7>

Abb. 45: MORSBACH, Peter: Evangelische Kirchen in Regensburg, München-Zürich 1991, S. 26.

Abb. 46: <https://images.app.goo.gl/1jDWmbJVJkuucs2b7>

Abb. 47 und Abb. 48: Pfarramt Dreieinigkeitskirche, Regensburg

- Abb. 49 und 50: Foto der Verfasserin
Abb. 51 und 52: Martin Weindl
Abb. 53-58: Fotos der Verfasserin
Abb. 59: Martin Weindl
Abb. 60-65: Fotos der Verfasserin
Abb. 66: Martin Weindl
Abb. 67 und 68: Fotos der Verfasserin
Abb. 69-71: Martin Weindl
Abb. 72 und 73: Fotos der Verfasserin
Abb. 74: Martin Weindl
Abb. 75-85: Fotos der Verfasserin
Abb. 86 und Abb. 87: Orgelbau Johannes Klais, Bonn
Abb. 88: Martin Weindl
Abb. 89-113: Fotos der Verfasserin
Abb. 114: Martin Weindl
Abb. 115: Foto der Verfasserin
Abb. 116: Martin Weindl
Abb. 117-142: Fotos der Verfasserin
Abb. 143.: Martin Weindl
Abb. 144-147: Fotos der Verfasserin
Abb. 148-151: Evang.-Luth. Gesamtkirchenverwaltung, Regensburg
Abb. 152-155: <https://images.app.goo.gl/Uob1LkAfSLDxVL6w8>
Abb. 156: ANGERER, Martin; GERMAN-BAUER, Peter und TRAPP, Eugen (Hrsg.): 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Regensburg 1992, S. 131.
Abb. 157: Hans-Christoph Dittscheid
Abb. 158: Pfarramt Dreieinigkeitskirche, Regensburg
Abb. 159-162: Postkarte
Abb. 163-166: Werner Hofbauer
Abb. 167: Foto der Verfasserin
Abb. 168 und Abb. 169: Werner Hofbauer
Abb. 170: ANGERER, Martin; GERMAN-BAUER, Peter und TRAPP, Eugen (Hrsg.): 450 Jahre Evangelische Kirche in Regensburg 1542-1992, Katalog zur Ausstellung (Museum der Stadt Regensburg, 15.10.1992-19.01.1993), Regensburg 1992, S. 330.
Abb. 171 und Abb. 172: Fotos der Verfasserin
Abb. 173-177: Werner Hofbauer
Abb. 178: Pfarramt Dreieinigkeitskirche, Regensburg
Abb. 179: PFEIFFER, Wolfgang: Regensburg. Dreieinigkeitskirche, Kleine Kirchenführer Nr. 874, München und Zürich 1967, Rückseite.
Abb. 180 und Abb. 181: Fotos der Verfasserin
Abb. 182-186: Uwe Moosburger

- Abb. 187 und Abb. 188: Werner Hofbauer
Abb. 189: Uwe Moosburger
Abb. 190-192: Werner Hofbauer
Abb. 193-195: Uwe Moosburger
Abb. 196: Werner Hofbauer
Abb. 197 und 198: Uwe Moosburger
Abb. 199: Werner Hofbauer
Abb. 200 und 201: Uwe Moosburger
Abb. 202: Werner Hofbauer
Abb.: 203 und 204: Uwe Moosburger
Abb. 205: Werner Hofbauer
Abb. 206-209: Uwe Moosburger
Abb. 210 und 211: Werner Hofbauer
Abb. 212: Hans-Christoph Dittscheid
Abb. 213: Werner Hofbauer
Abb. 214: Foto der Verfasserin
Abb. 215: AHREND, Hendrik: Eine Bachorgel für Regensburg, Gedanken eines Orgelbauers, in: Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, Bachorgel Regensburg-Förderverein e.V. (Hrsg.), S. 27-45, Regensburg 2020, S. 45.
Abb. 216: Foto der Verfasserin
Abb. 217: Werner Hofbauer
Abb. 218-220: Fotos der Verfasserin
Abb. 221: Hans-Christoph Dittscheid
Abb. 222: Foto der Verfasserin
Abb. 223: Uwe Moosburger
Abb. 224: Foto der Verfasserin
Abb. 225: Uwe Moosburger
Abb. 226: <https://images.app.goo.gl/eA4dhSfUzrAXPpj97>
Abb. 227: <https://images.app.goo.gl/Wqs3ETc22BnEnSCp7>
Abb. 228: <https://images.app.goo.gl/AU55oC8xyZUDfp9o6>
Abb. 229: <https://images.app.goo.gl/boBkWgRqWvtns3QM6>
Alle Internetlinks zuletzt eingesehen am 18. April 2023.

IV. GLOSSAR

Abstrakten

Teil der mechanischen Spieltraktur, Verbindung von Tasten zu Tonventilen meist mittels dünner Holzleisten.

Aliquote

Register, bei dem ein Oberton (Terz, Quinte, Septime und None) erklingt und nicht der angeschlagene Ton selbst. Findet als Soloregister in Verbindung mit einem 8' Verwendung. Beispiele: Quinte, Nazart, None etc. Obertonregister, bei denen mehrere Pfeifen pro Taste erklingen, nennt man gemischte Stimmen. Beispiele: Sesquialter, Terzian etc.

Aufschnitt

Öffnung auf der Vorderseite der Lippenpfeifen. Darüber befindet sich das Oberlabium, darunter das Unterlabium.

Bälge

Teil der Windanlage. Die Bälge versorgen die Orgel mit dem Spielwind. Früher wurden sie mechanisch über eine Tretanlage oder mittels Seilzug bedient. In modernen Orgeln werden sie durch ein motorgetriebenes Gebläse gespeist. Die Summe der vorhandenen Bälge wird als Balganlage bezeichnet.

Carillon

Glockenspiel, Effektregister.

Disposition

Aufstellung sämtlicher Register der Orgel und deren Verteilung auf die verschiedenen Windladen bzw. Klaviaturen.

-fach

Bezeichnung der pro Taste erklingenden Pfeifen bei gemischten Registern und Mixturen. Registernamen: Scharf 3fach, Mixtur 4-6fach, Zimbel 3fach, Cornett 3fach etc.

Flöte

Labialregister von weiter Mensur. Registernamen: Rohrflöte, Hohlflöte, Waldflöte etc.

Fuß

Maßeinheit (ein Fuß entspricht ca. 30 cm) für die Pfeifenlängen und die Bestimmung der Tonhöhen im Orgelbau. Die 8'-Lage einer Pfeife wird Normallage genannt, der Ton klingt wie notiert. 4'-Register erklingen eine Oktave höher, 16'-Register eine Oktave tiefer.

Fuß bezeichnet auch den unteren Teil der Orgelpfeife, der in den Pfeifenstock eingestellt ist.

Gedackte

Register, deren Pfeifen durch Deckel oder Hut an der oberen Pfeifenmündung verschlossen (gedeckt) sind. Sie erklingen dadurch eine Oktave tiefer.

Registernamen: Gedackt, Pileata maxima, Subbass etc.

Hauptwerk

Teilwerk der Orgel mit den meisten Prinzipalregistern und Mixturen. Es bildet klanglich und optisch das Kernstück der Orgel.

Kalkant

Balgtreter.

Klaviatur

Tastenreihe. Die Klaviatur für die Hände heißt Manual, die für die Füße Pedal.

Kronwerk

An oberster Stelle des Gehäuses aufgesetztes Teilwerk der Orgel, auch Oberwerk.

Labium

Pfeifenmund einer Lippenpfeife, bestehend aus Aufschnitt, Ober- und Unterlabium. Die Labien können unterschiedlich gestaltet sein: Rundlabien, Spitzlabien etc.

Labialpfeife/Lippenpfeife

Pfeifenbautyp, bei dem die Luftsäule im Pfeifenkörper durch Brechung am Labium in periodische Schwingungen versetzt wird. Labialpfeifen machen den Hauptbestand einer Orgel aus. Beispiele: Prinzipale, Flöten etc.

Manual

Mit den Händen zu spielende Klaviatur.

Mixtur

Diese gemischten Stimmen gehören zum Prinzipalchor und bilden die klangliche Krone der Orgel. Mixturen repetieren, d.h. sie verändern ihren Aufbau mit ansteigender Tonhöhe.

Pedal

Klaviatur für die Füße.

Das Pedal bezeichnet auch ein Teilwerk der Orgel. Es ist überwiegend mit den tiefsten Stimmen besetzt.

Prinzipal

Zylindrisch, offene Labialpfeife aus Metall, die das Klanggerüst der Orgel bildet. Der größte Prinzipal eines Teilwerks steht in der Regel im Prospekt.

Register

Pfeifenreihe einheitlicher Bauart und Klangcharakteristik. Die Größe der längsten Pfeife (d.h. des tiefsten Tones) wird in „Fuß“ angegeben.

Registertraktur

Vorrichtung zum Ein- und Abstellen der Register und damit zur Auswahl der Klangfarben.

Rückpositiv

Teilwerk der Orgel in der Emporenbrüstung, meist im Rücken des Spielers.

Spieltisch/Spielschrank/Spielnische

Der Spieltisch ist der Teil der Orgel, von dem aus der Organist das Instrument bedient. Er enthält die Klaviaturen (Manuale und Pedal), die Registerzüge, das Notenpult, die Spielhilfen etc. Bei mechanischen Orgeln befindet er sich als Spielschrank (mit Türen) bzw. Spielnische meist in der Unterwand der Orgelschauseite.

Spieltraktur

Mechanische Verbindung von der Taste bis zum Tonventil in der Windlade mittels Abstrakten, Winkeln und Wellen.

Wellenbrett

Das Wellenbrett ist eine mechanische Übertragungseinrichtung, die es ermöglicht den unterschiedlichen Spielraum zwischen Tasten und Pfeifen zu überbrücken. Durch seine Erfindung sind größere Instrumente erst möglich geworden.

Werk

Gruppe von Registern, die je einer Tastatur zugeordnet sind und eine oder zwei eigene Windladen besitzt. Beispiele: Hauptwerk, Brustwerk, Oberwerk, Kronwerk, Rückpositiv und Pedal.

Windlade

Kastenartige Konstruktion auf der die einzelnen Pfeifenreihen stehen. Es gibt verschiedene Bauarten. Die besprochenen Orgeln besitzen mechanische Schleifladen. Bei diesen ist der Kasten inwendig der Breite nach in so viele schmale Kammern (Kanzellen) aufgeteilt, wie es für den Tonumfang nötig ist. Durchbohrte Leisten (Schleifen) ermöglichen die Register zu ziehen, indem sie die Bohrungen im Pfeifenstock unter dem Register verschließen oder öffnen.

Zimbelstern

Effektregister, das aus rotierenden kleinen Schellen besteht. Zum Teil als Stern am Orgelgehäuse sichtbar. Bei der Bach-Orgel nicht sichtbar, da spätere Zutat.

Zungenpfeife/Lingualpfeife

Pfeifenbauart. Wird die Pfeife angeblasen wird ein dünnes Metallblättchen (Zunge) im Stiefel (Fuß) der Pfeife in Schwingung versetzt. Beispiele: Posaune, Trompete, Dulcian, Fagott, Vox humana, Krummhorn etc.