Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 18 (1971)

Artikel: Der Orgelbau im Kanton Zürich : von seinen Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts : Textband

Autor: Jakob, Friedrich

Kapitel: Abschnitt II : der Profane Orgelbau vom 16.-19. Jahrhundert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858872

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ABSCHNITT II

DER PROFANE ORGELBAU VOM 16.–19. JAHRHUNDERT

Mit der Reformation hatten Gesang und Orgelspiel aus der Kirche zu weichen. Daß diese Tatsache jedoch nicht den Untergang der Musikpflege in den reformierten Landen bedeutet hat, haben bereits verschiedene Autoren aufgezeigt [1]. Im Gegenteil, man kann mit einem gewissen Recht geradezu von einem Aufblühen der weltlichen Musikpflege sprechen. Nicht zuletzt Zwinglis persönliches Vorbild mit seinem häuslichen Musizieren mag da und dort den Weg gewiesen haben. Wollte die Orgel nicht untergehen, so mußte auch sie in vermehrtem Maße den Weg aus der Kirche ins profane Musikleben zurückfinden. Haus, Schule und Volkstheater wurden zu den hauptsächlichsten Pflegestätten der Musik; welche Rolle dabei die Orgel gespielt hat, soll in den folgenden Kapiteln erörtert werden.

[1] Vgl. u. a. Karl Nef, Lv 122; Arnold Geering, Lv 52; Hannes Reimann, Lv 138.

6. KAPITEL

DIE ORGEL IM VOLKSTHEATER

Geering sieht sicher richtig, wenn er schreibt [2]: «Der Beitritt zur Reformation und die Entfernung der Bilder, Orgeln und Chöre aus den Kirchen der reformierten Städte bedeutete für Auge und Ohr ihrer Bürger eine große Einbuße an altgewohnten Schönheiten. Man verzichtete auch nicht ohne weiteres darauf, sondern schuf sich außerhalb der Kirche einen Ersatz. Mit dem prächtigen Zeremoniell der alten Kirche wanderte auch der Gesang in die Komödie. Was bisher Gegenstand der höchsten Verehrung gewesen war, wurde nun in Fastnachtspielen und geistlichen Komödien kritisiert und zuweilen verspottet. Bis zu einem gewissen Grade ersetzten diese Spiele, was der nüchterne Gottesdienst der evangelischen Kirche nicht mehr bot: Farbe, Geste, Handlung, Musik.» Auch in Zürich war das Volksschauspiel sehr beliebt; Zwingli selbst förderte es nach Kräften. Erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erließ der damalige Antistes J. J. Breitinger verschiedentlich Verfügungen, welche den Theaterbetrieb stark einschränkten.

Neben eingestreuten Gesängen nahm die Instrumentalmusik in diesen Schauspielen einen wichtigen Platz ein. Meist waren es die Stadtpfeifereien oder dann sonst geübte Bläser, welche zu Beginn und am Ende der Stücke «aufbliesen». Aber auch im Verlauf der Handlung selbst wirkten sie mit Marschmusik bei großen Aufzügen mit, brachten eine hübsche Tafelmusik dar oder spielten zum Tanz auf. Über das Instrumentarium schweigen sich die Zürcher Quellen aus; die Textbücher verlangen meistens nur «musica». Daß aber bisweilen auch eine Orgel mitgewirkt haben mag, geht aus genaueren Regieanweisungen ähnlicher öffentlicher Theateraufführungen in Basel und Luzern hervor. In der «History von der frommen gottsförchtigen frouwen

[2] Lv 52, S. 67.

Susanna» von Sixt Birck, welche 1532 in Basel gedruckt und aufgeführt wurde, spricht eine Jungfrau, begleitet von einem Positiv, die Verse [3]:

Gott hatt eüwr gericht hübsch conterfeyt,
So er in psalmen also seyt,
Wie ich jetzunder singen wil
Von hertzen uff dem orgel spil ...

Weitaus am reichhaltigsten sind die Auskünfte, welche die Rödel von Renward Cysat (1545–1614) über die Luzerner Osterspiele von 1583 und 1597 erteilen [4]. Hier waren die Musikanten in drei Gruppen eingeteilt, welchen offensichtlich auch eine soziologische Abstufung entsprach: «Harsthörner», «Trommetter» und «gmeine Spillüt». Das Hauptinstrument der letztern war das Positiv. Auffallend ist, daß es gerne zu besinnlichen und traurigen Szenen verwendet wurde, etwa zum letzten Abendmahl, zur Fußwaschung der Jünger und zur Kreuzabnahme [5]. Dies besagt jedoch kaum, man habe damals das Positiv für besonders fähig erachtet, Schmerz und Trauer auszudrücken. Es handelte sich wohl eher um eine rein äußerliche Folge der verschiedenen Lautstärke: gegenüber dem «herrlichen uffblasen» der Blechbläser (z. B.: «So das nüw testament angat, sond sy mitt den pusonen uff das herrlichest uffblasen») ergab das Positiv von selbst eine «klägliche nider [6] music», vor allem als Freiluftinstrument wie hier. In analoger Weise dürfte auch bei Zürcher Theateraufführungen ab und zu ein Positiv gebraucht worden sein. Diese Volksschauspiele waren eine typische Erscheinung des 16. Jahrhunderts. Im 17. Jahrhundert treten sie spärlicher auf; in Zürich werden sie überdies durch einschneidende Verordnungen beeinträchtigt. Über die Verwendung der Orgel ist auch andernorts nichts mehr überliefert. Mag sie vereinzelt vielleicht noch verwendet worden sein, so erlischt der letzte Rest mit Sicherheit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen des modernen Orchesters.

[3] Bd. II, S. 31, 3–10.

[4] Bd. II, S. 31, 11 bis S. 32, 21. – Diese Quellen sind neulich bequem erreichbar im «Schweizer Theater Jahrbuch XXVII», Bern 1961; «Das Osterspiel von Luzern» von M. B. Evans.

[5] Bd. II, S. 32, 8–11.

[6] nider = leise. Vgl. die seit dem späten 14. Jahrhundert in Frankreich übliche Einteilung in «hauts instruments» und «bas instruments» (laute und leise Instrumente).

7. KAPITEL

DIE ORGEL IN DER SCHULE

Auch über den Platz, den die Orgel in der Schule gefunden haben mag, schweigen die Zürcher Quellen zunächst. Immerhin zeigen sich drei Möglichkeiten, wie das Positiv oder ein Regal im Dienste der Schule gestanden haben könnte. Da wäre einmal – in unmittelbarem Zusammenhang mit dem vorangehenden Kapitel – die Verwendung im Schuldrama zu erwähnen. Nicht nur in der weitern Öffentlichkeit, sondern auch in der Schule erfreute sich das Drama im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit. Musikeinlagen in derartigen Dramen sind mehrfach belegt [7], und es ist daher gar nicht ausgeschloßen, daß dabei in Analogie zu den großen Volksschauspielen auch eine kleine Orgel mitgewirkt haben könnte. Aber auch im normalen Schulbetrieb behauptete die Musik seit Zwinglis Lebzeiten ihren festen, wenn auch bescheidenen Platz. Die Schulordnung Bullingers von 1532 für die Lateinschule am Chorherrenstift in Zürich enthält u. a. folgende Bestimmung [8]: «Am morgen sol man zu allen tagen die schul mit dem gebett anheben. Da sol einer ernstlich und mit luter verständlicher stimm ein Vaterunser bettin. Ze end der schul umb die 4 mit einem psalmen enden, aber am zinstag, donstag und samstag sol man die carmina singen wie bisher gebracht.» Natürlich läßt sich die Verwendung eines Begleitinstrumentes für dieses Singen nicht beweisen; auf der andern Seite fehlen aber auch ausdrückliche Hinweise, daß es sich um reine a-cappella-Musik gehandelt hat. Eine dritte, ebenfalls nicht schlüssig zu beweisende Möglichkeit besteht in der Verwendung im eigentlichen Musikunterricht, der

[7] Vgl. Geering, Lv 52, S. 48 und S. 72 ff. Zwingli hat sogar persönlich für Aufführungen von solchen Schultheatern komponiert, so z. B. für den am 1. Januar 1531 in griechischer Sprache dargebotenen «Plutos» von Georg Binder; die Melodie des Kappelerliedes Zwinglis taucht in einem Chor der Schulkomödie «Philargyros» des Frauenfelder Scholarchen Peter Hasenfratz (Dasypodius) aus dem Jahre 1530 auf.

[8] Geering, Lv 52, S. 61.

sich keineswegs nur auf die Vokalmusik beschränkte. Auch hier stand Zwingli in vorderster Front. Vermutlich auf sein Betreiben hin kam Johannes Vogler, der als Organist und Geistlicher in St. Gallen gewirkt hatte, im Jahre 1528 nach Zürich. Dieser «celeber musicus»[9] wohnte als Gast im Hause Zwinglis und richtete – wohl mit dessen Hilfe – im ehemaligen Barfüßerkloster die erste Musikschule Zürichs ein. In einem Brief berichtet er hierüber nach St. Gallen: «Ich lass üch wissen, wie so früntliche gselschaft by mir lernet allerlay saitenspil, und hab die besten, lüstigsten gmach inn zů den Barfůssen. Es sind iren 28, die da lernen. Noch sind ir vil willens ze lernen nach dißen monat, dass ich nit gewiss bin, wan ich ledig bin»[10]. Der alte Ausdruck «allerlay saitenspil» deckt sich keineswegs mit dem modernen Begriff «Streichinstrumente»; er steht vielmehr häufig als Synonym für «allerlei Musikinstrumente» schlechthin. Der Gedanke, beim ehemaligen St. Galler Organisten könnte auch das Spiel auf Tasteninstrumenten (Clavichord, Regal, Positiv) inbegriffen sein, ist sicher nicht abwegig.

An den Zürcher Schulen ist also auch im 16. Jahrhundert stets musiziert worden, und zwar – zumindest an der Musikschule Hans Voglers – auch instrumental. Bei der Frage, ob auch das Orgelspiel gepflegt worden sei, tappen wir vorläufig im Dunkeln; die Möglichkeit besteht durchaus, aber Konkretes läßt sich vorerst nicht nachweisen.

Dies ändert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1781 erbaute die vor den Toren Zürichs gelegene Gemeinde Riesbach an der alten Landstraße (heute Zollikerstraße) ein eigenes Schulhaus. Dieses war mit einem großen Saal versehen, in welchem auch eine kleine Orgel aufgestellt war[11]. Das Lokal diente der Gemeinde als Bethaus, doch wurde es auch in modernem Sinne als «Singsaal» benützt. Über die Herkunft der Orgel ist nichts bekannt. 1837 wurde dieses Instrument zum Verkaufe ausgeschrieben[12]; dabei erfahren wir, daß es 6 Register besaß. Schon 1784 bot ein gewisser Jakob Wirz, Schulmeister in Othmarsingen (AG), im Zürcher Donnerstagsblatt eine vierregistrige Orgel zum Verkauf an[13]. Ob das Werk aus dem dortigen Schulinventar stammte oder Privatbesitz des Lehrers war, konnte bisher nicht ermittelt werden. 1825 wurde eine alte Orgel von fünf Registern aus dem Schulhaus Richterswil (ZH) verkauft[14], 1828 das alte Orgelwerk[15] im Schulhaus Hottin-

[9] Der Ausdruck stammt von Zwingli (Geering, Lv 52, S. 50).
[10] Geering, Lv 52, S. 50. Zehn Tage später waren es bereits 31 Schüler.
[11] Vgl. unten 15. Kapitel, S. 159 f.
[12] Bd. II, S. 45, 35.
[13] Bd. II, S. 41, 12–21.
[14] Bd. II, S. 44, 39–40.
[15] Bd. II, S. 34, 1–10.

gen-Zürich durch ein neues ersetzt. Sowohl das alte wie das neue Instrument gehörte einerseits der Singgesellschaft Hottingen, diente aber andrerseits auch der Schule zum Musikunterricht. Die neue Orgel von Johann Grob [16] wies in Manual und Pedal zusammen sieben Register auf [17]. Bald werden Orgeln als «dienlich in eine Schule» angepriesen [18], bald suchen Lehrer entsprechende Instrumente für ihre Schulstuben [19]. Kurz: Im 19. Jahrhundert häufen sich die Nachrichten über Orgeln in Schulhäusern. Wann diese Entwicklung eingesetzt hat, läßt sich nicht genau ermitteln; sicher wurzelt sie schon im 18. Jahrhundert. Aus den oben dargelegten Erwägungen heraus ist es aber durchaus denkbar, daß die Anfänge über das 17. Jahrhundert zurück bis ins 16. Jahrhundert reichen.

[16] Bd. II, S. 35, 15.
[17] Bd. II, S. 36, 39–45.
[18] Bd. II, S. 45, 26 und 40–45.
[19] Bd. II, S. 46, 46 bis S. 47, 4.

8. KAPITEL

DIE PRIVATE HAUSORGEL

Für Orgeln in mehr oder weniger öffentlichem Besitz (z. B. Kirchenorgeln, Orgeln von Musikgesellschaften) fließen die Quellen relativ reichlich, denn die «Seckelmeister» hatten seit jeher über Einnahmen und Ausgaben genau Buch zu führen und Rechenschaft abzulegen. Deshalb haben wir – sofern die entsprechenden Rödel noch vorhanden sind – in vielen Fällen nicht nur sichere Kunde von der Existenz einer Orgel, sondern darüber hinaus auch über die nähern Umstände der Anschaffung sowie über Reparaturen im weitern Verlauf der Zeit. Die große Schwierigkeit beim Bearbeiten des privaten Hausorgelbaues [20] liegt im grundsätzlichen Fehlen derartiger Rechenbücher und Protokolle. Man ist zunächst auf die rein zufällige Überlieferung verwiesen, welche zwar manche interessante Einzelheit berichtet, sich aber für eine systematische Übersicht doch wohl als zu lückenhaft erweist.

Vorerst sei eine Reihe derartiger zufälliger Überlieferungen vorgelegt, um einen Begriff der Spannweite dieser Quellen zu vermitteln. Eine Vollständigkeit kann dabei nicht erstrebt werden; sie wäre auch unwesentlich, ja illusorisch, da ja die Überlieferung an sich lückenhaft, die Auswahl zufällig ist.

- Der Zürcher Hans Georg Gessner besaß um 1640 ein Positiv, das nach seinem Tode im Frühjahr 1641 ins Raritäten-Kabinett der Burgerbibliothek in der Wasserkirche überführt wurde [21].
- Im Hause Salomon Hirzels muß eine Orgel gestanden haben, denn in seinem «Memoriale», einem Tagebuch aus dem Jahre 1663, berichtet er nebenbei von seinem Spiel auf dem Positiv im Saale des Hauses [22].

[20] Zur Terminologie siehe die Bemerkungen im Vorwort.

[21] Nach einer Beschwerde von Johann Jakob Breitinger, Antistes, an den Zürcher Rat. Bd. II, S. 104, 21–33.

[22] A. Nüscheler: Lv 125. Vgl. auch Lv 76, S. 24.

- Ein Herr Steinacher in Zürich hat 1663 ebenfalls eine Orgel besessen, denn seine in Winterthur ansässigen Erben boten sie 1664 um 100 Louisblancs der Winterthurer Stadtbibliothek zum Verkauf an [23].
- 1694 probierten Zürcher Musikliebhaber das Positiv eines Herrn Pfarrer Zeller aus [24].
- Im Jahre 1699 besaß Hauptmann Salomon Ott von der Safranzunft in Zürich eine Orgel. Er wurde nämlich von einer Delegation der Musikgesellschaft zur Teutschen Schule aufgesucht, welche bei ihm Ratschläge für ein anzuschaffendes Instrument der Gesellschaft einholte [25].
- Herr Hauptmann Keller am Rennweg (Zürich) verfügte 1699 über ein verkäufliches Positiv: Der eben erwähnte Salomon Ott machte die Abgeordneten der Musikgesellschaft im Verlaufe der Unterredung auf diese Möglichkeit aufmerksam [26].
- Am Berchtoldstage 1717 lieh Hauptmann Vögeli, von Beruf Müller, dem Musikkollegium beim Fraumünster sein kleines Positiv aus, da die große Orgel im Gesellschaftssaal infolge Bauarbeiten nicht benützbar war [27].
- Im Frühjahr 1732 ließ die Familie H.C. Escher durch den Schaffhauser Orgelmacher Speisegger eine Orgel in dem großen Saal ihres Landgutes «Zur Schipf» in Herrliberg (ZH) errichten. Das Instrument steht noch heute im selben Saal [28].
- 1756 stand im Pfarrhaus zum St. Peter (Zürich) ein Positiv mit sechs Registern feil [29].
- Der Hutstaffierer Wilpert Grimm in Fluntern bei Zürich besaß um 1760 ein hübsches Positiv. Nach dessen Tode schenkte seine Witwe das Instrument testamentarisch der Musikgesellschaft Fluntern [30].
- 1779 verkaufte Herr Ingenieur Müller in Zürich eine Hausorgel mit vier Registern [31].
- In den 1780er Jahren besaßen die Zürcher Familien Escher (im Wollenhof) und Bürkli (im Tiefenhof) Hausorgeln mit 10 resp. 7 Registern. Dies geht aus erhaltenen Briefen des Orgelbauers Johann Georg Speisegger aus dem Jahre 1792 hervor [32].

Das oben erwähnte Positiv Hans Georg Gessners ist bis jetzt die früheste Zürcher Hausorgel, von der wir Kenntnis besitzen. Der Aufruhr, den dieses Instrument 1641 verursacht hat, steht jedoch nicht damit in Zusammenhang;

[23] Protokoll der Bibliothek Winterthur 1660–1852, S. 26. Siehe Bd. II, S. 78, 2–4.

[24] Protokollbuch der Musikgesellschaft zur «Teutschen Schul», Dezember 1694. Siehe Bd. II, S. 58, 15.

[25] Ebenda, 12. Juni 1699; siehe Bd. II, S. 58, 18–20.

[26] Ebenda; siehe Bd. II, S. 58, 30–33.

[27] Protokollbuch der Musikgesellschaft auf dem Musiksaal, 2. Januar 1717. Siehe Bd. II, S. 49, 19–21.

[28] Im Njbl. der AMG Zürich auf das Jahr 1961 berichtet der Verfasser eingehend über dieses Instrument (Lv 76).

[29] Verkaufsinserat in den Zürcher «Donnerstags-Nachrichten» vom 25. März 1756. Siehe Bd. II, S. 39, 30–31.

[30] David von Moos: Lv 115, III. Teil. Siehe Bd. II, S. 142, 37–39.

[31] Verkaufsinserat vom 15. April 1779; siehe Bd. II, S. 40, 27–28.

[32] Bd. II, S. 77, 2–9.

wir berichten darüber ausführlich im 14. Kapitel, S. 135 ff. Aus derselben Zeit ist uns auch der erste Orgelbauername aus Zürich überliefert. Es handelt sich dabei um den Zürcher Bürger «schryner und orgellenmacher Hans Hardtmann Eberhardt», von welchem im Jahre 1656 erwähnt wird, er sei seit «vielen und langen Jahren» in Hamburg ansässig [33]. Über seine Tätigkeit in Zürich und Hamburg fehlen leider jegliche Anhaltspunkte. Trotz der zufälligen Koinzidenz dieser Jahreszahlen um etwa 1640/1650 liegen die Anfänge des Profanorgelbaues auch in Zürich aber zweifellos bereits im 16. Jahrhundert.

In Basel gab – nach der Chronik Christian Wurstisens [34] – das häusliche Spiel auf einem Positiv den direkten Anstoß zur Wiedereinführung des Orgelspiels im Münster im Jahre 1561. Wurstisen berichtet, Orgelmacher Meyel habe in seiner dem Münster gegenüberliegenden Wohnung jeweils nach beendeter Mittagspredigt bei offenem Fenster ein Positiv gespielt, in der Absicht, einen Käufer zu finden. Oftmals sei dann vornehmlich junges Volk auf dem Platz stehen geblieben, um dem Orgelspiel zu lauschen. Dies habe Antistes Simon Sulzer (gest. 12. Juni 1585) zum Anlaß genommen, um beim Rat die Wiedereinführung des Orgelspiels im Gottesdienst durchzusetzen, weil damit die Jugend besser in der Kirche behalten werden könne [35]. Als 1598 der Rat von Zürich die Wiedereinführung des Kirchengesanges verfügte, verwahrte er sich mit aller Deutlichkeit, hiemit gleichzeitig auch etwa das Orgelspiel oder andere Begleitinstrumente in die Kirche einführen zu wollen [36]. Wäre in Zürich die Orgel nicht mehr bekannt gewesen, so wäre eine derartige scharfe Formulierung nicht notwendig gewesen; aber vermutlich standen eben auch hier private Hausorgeln bereit, den Weg zur kirchlichen Orgelmusik wiederum zu öffnen.

Die im großen gesehen doch recht magern Mitteilungen über private Orgeln, von welchen wir oben einige Muster mitgeteilt haben, sagen beinahe nichts aus über Gestaltung und Beschaffenheit dieser Werke. Beachtenswert ist immerhin eine Musterdisposition, welche Salomon Ott am 12. Juni 1699 den Abgeordneten der Musikgesellschaft vorschlug. Nach ihm bedurfte ein Positiv für einen Musiksaal folgender Register [37]:

1. Copula	4 schüig, dekt
2. Octav zur Copula	2 schüig, dekt, oder 4 schüig, offen
3. Octav	2 schüig, zinn

[33] StAZ, B IV 125, S. 31; 4. September 1656, Ratsmissiven. Den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. U. Helfenstein, Zürich.

[34] Die Chronik Christian Wurstisens (geb. 1544, gest. 1588) mit der Geschichte des Basler Münsters entstand nach 1580 (Lv 188).

[35] Vgl. 13. Kapitel, S. 128 f.

[36] Vgl. 13. Kapitel, S. 132.

[37] Bd. II, S. 58, 23–28.

4. Quint	1 1/2	schüig, zinn
5. Octav	1	schüig, zinn
6. Quint	3/4	schüig, zinn

Die Interpretation dieser Disposition erfolgt in größerem Zusammenhang im 10. Kapitel. Die meist dürftigen Angaben vermitteln kein deutliches Bild über die speziellen Eigenheiten dieser Instrumente, noch viel weniger aber ist aus ihnen der Grad der Verbreitung solcher Hausorgeln in Stadt und Landschaft Zürich abzulesen. Als viel ergiebigere Quelle hiezu erweist sich das systematische Auswerten von Zeitungsinseraten über den An- und Verkauf von Instrumenten. Es wäre eine reizvolle Arbeit für sich, das erstaunlich reichhaltige Material in jeder Hinsicht voll auszuschöpfen. Hier beschränken wir uns natürlich auf die Belange des Orgelbaues. Leider erschien das erste «Zürcher Avis-Blättlein» von regelmäßiger Ausgabe erst seit 1730 [38]; das 17. Jahrhundert fällt somit ganz aus dem Rahmen der nun folgenden Betrachtungen. Immerhin gestatten die insgesamt 113 Jahrgänge der Zeitung (1730-1842) einen interessanten Überblick über den Instrumentenmarkt zur Zeit des Aufkommens des modernen Orchesters und des Siegeszuges des Hammerklaviers über alle andern Tasteninstrumente. Die rund 180 gesammelten Kaufgesuche und Verkaufsinserate von Orgeln sind im Quellenband wortgetreu wiedergegeben. Ganz unabhängig von jeglicher statistischer Auswertung bergen sie einen Schatz wichtiger Nachrichten über vorhanden gewesene Instrumente. Die orgelbaulichen Einzelheiten werden im 10. Kapitel besonders behandelt; hier mag lediglich die statistiche Bearbeitung folgen.

Zur Materialbereitstellung

Die Zeitung führte seit Beginn ihres Erscheinens u. a. die vier Abteilungen «Zum Verkauf wird angetragen», «Zu kaufen wird begehrt», «Zum Ausleihen wird angetragen» und «Auszuleihen wird begehrt». In allen diesen Sparten erschienen Inserate, welche Musikinstrumente betrafen; registriert und hier verwertet wurden jedoch nur Inserate der beiden ersten Sparten. Viele Inserate erschienen gleichlautend in zwei sich folgenden Nummern, bisweilen auch in größerem Abstand. Selbstverständlich wurde nur das erste Erscheinen berücksichtigt. Eine Ausnahme wurde gemacht, wenn das zweite Inserat gegenüber dem ersten einen wichtigen Zusatz enthielt (Name des Besitzers, Registerzahl usw.). In diesen relativ seltenen Fällen wurde die zweite Fassung registriert und die erste blieb unbeachtet. Auf diese Weise wurde angestrebt, eine doppelte Zählung desselben Instrumentes auszuschließen. Ganz zu umgehen war dies vielleicht trotzdem nicht, da das gleiche Objekt innerhalb der 113 Jahre möglicherweise unter verschiedenem Text mehr als einmal zum Verkauf gelangte. Im Hinblick auf spätere Auswertung

[38] Das Blatt änderte zweimal seinen Namen, hielt sich aber inhaltlich stets im gleichen Rahmen. Siehe Bd. II, S. 38, Anmerkung 2.

wurden sämtliche Instrumente im Wortlaut registriert. Für den jetzigen Zweck wurden sie jedoch nur in drei Gruppen eingeteilt: 1. Orgeln, 2. übrige Tasteninstrumente (excl. Orgeln), 3. übrige Instrumente (Blas-, Streich-, Zupf- und andere Instrumente).

Hinweise zur Bewertung der Statistik

Selbstverständlich repräsentieren die 180 Orgeln der verschiedenen An- und Verkaufsinserate keineswegs den Totalbestand an Hausorgeln in Stadt und Kanton Zürich im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ja nicht einmal die Summe an verkauften Instrumenten, da ein direkter Verkauf von Hand zu Hand (ohne Inserierung) nicht berücksichtigt werden konnte. Es handelt sich dabei also nur um eine zufällige, aber vom Bearbeiter unabhängige, d. h. objektive Auswahl. Dies gilt nun aber in gleichem Maße auch für die andern Instrumentengruppen. Vergleiche zwischen den drei Gruppen sind deshalb zulässig und korrekt. Die Analysen sind demnach nicht quantitativ zu verstehen («Wieviele Hausorgeln gab es im 18. Jahrhundert?»), sondern qualitativ: Auf Grund einer objektiven Auswahl wird die Tendenz des Vollbestandes ermittelt. – In den Tafeln I und II sind die Durchschnittswerte von jeweils zehn Jahren graphisch veranschaulicht. Die «Randunschärfen» von 10 bzw. 12 Jahren wurden in den Kurven nicht berücksichtigt. Zu Beginn (nach 1730) sind die Resultate unzuverlässig wegen der Neuheit dieser Verkaufswerbung; der Reiz der Neuheit steigert, die Ungewohntheit des Weges reduziert die später ausgeglichenen Werte in unberechenbarer Form. Ab 1830 werden die Resultate unzuverlässig, weil sich die Konkurrenz im Zeitungswesen bemerkbar macht. Die bis hieher auf *eine* Zeitung konzentrierten Inserate beginnen sich auf mehrere derartige Blätter zu zerstreuen. Dies führte 1842 auch zur Einstellung des hier als Quelle dienenden Blattes.

Es soll nun versucht werden, folgende Fragen zu beantworten:

- In welcher Weise entwickelte sich (isoliert betrachtet) das Bedürfnis nach Hausorgeln in der Zeit zwischen 1730 und 1840?
- In welchem gegenseitigen Verhältnis stehen Orgel und übrige Tasteninstrumente im Verlaufe dieser Zeit?
- In welchem Verhältnis stehen Orgel und übrige Tasteninstrumente zum Totalbestand an Musikinstrumenten?

Diese Fragen lassen sich eindeutig beantworten durch die bloße Analyse der Verkaufsinserate.

Diese befremdliche Feststellung muß kurz erläutert werden, denn vernünftigerweise erwartet man eine Antwort von den Kaufgesuchen her: Entscheidend für das Vorliegen eines wirklichen Orgelbedürfnisses ist ein Ankauf, nicht ein Verkauf. Dazu ist zu bemerken:

- Ankauf und Verkauf liegen im Handel nie weit auseinander. Verkauf ist nur möglich, wenn das Interesse für den Ankauf noch immer vorhanden ist. Ein Verkaufsinserat (das bezahlt werden muß) lohnt sich nur, wenn einigermaßen eine Aussicht besteht, einen Käufer zu finden; wenn nicht, ist die Abwanderung

in den Schutt (im Falle der Orgel: die Verarbeitung zu Brennholz, Einschmelzen des Metalls) billiger. Die Kurve des Verkaufs folgt daher im Prinzip der Kurve des Ankaufs, nur mit einer gewissen Phasenverschiebung; kleinere Abweichungen können dabei selbstverständlich auftreten.

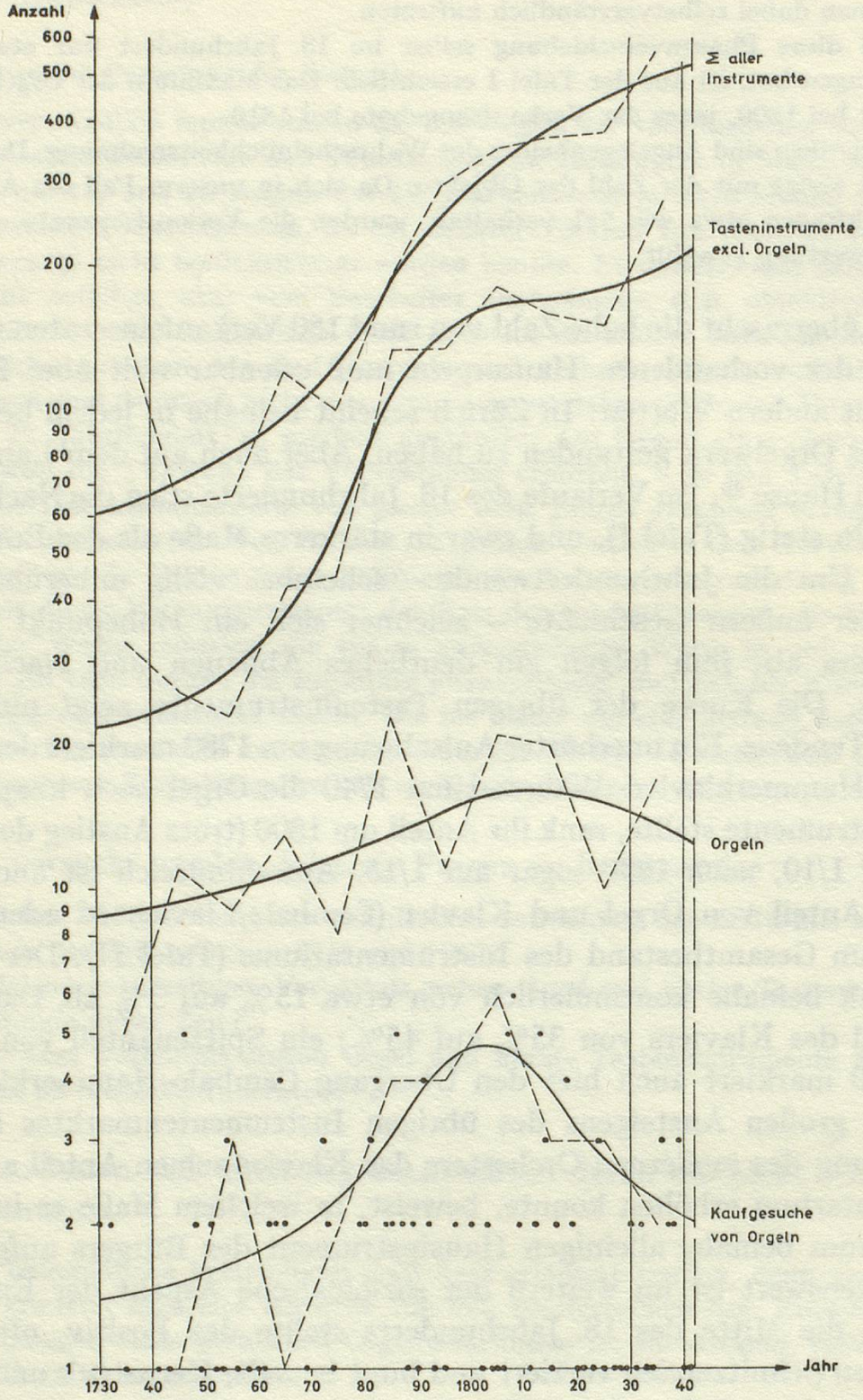
- Daß diese Phasenverschiebung selbst im 18. Jahrhundert nur etwa 10 Jahre betragen hat, ist aus der Tafel I ersichtlich. Das Maximum der Orgelkaufgesuche liegt bei 1800, jenes der Verkaufsangebote bei 1810.
- Statistiken sind Angelegenheiten der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Ihr Wahrheitswert steigt mit der Zahl der Objekte. Da sich in unserm Fall die Angebote und Nachfragen etwa wie 5:1 verhalten, wurden die Verkaufsinserate als Basis der Auswertung gewählt.

Zunächst überrascht die hohe Zahl von rund 150 Verkaufsinseraten von Orgeln. Die Zahl der vorhandenen Hausorgeln muß offenbar weit über 200 gelegen haben. Mit andern Worten: In Zürich scheint beinahe in jedem bessern Haus ein solches Orgelwerk gestanden zu haben. Aber auch auf dem Lande war das Positiv zu Hause [39]. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts stieg die Nachfrage nach Hausorgeln stetig (Tafel I), und zwar in stärkerm Maße als der Bevölkerungszuwachs. Um die Jahrhundertwende – scheinbar völlig unberührt von den Wirren der äußern Geschichte – zeichnet sich ein Höhepunkt des Orgelbedürfnisses ab; ihm folgen ein deutliches Abflauen und Nachlassen des Interesses. Die Kurve der übrigen Tasteninstrumente zeigt nirgends eine sinkende Tendenz. Ein unerhörter Aufschwung um 1780 markiert den Übergang Cembalo-Hammerklavier. Während um 1740 die Orgel noch knapp 1/3 aller Tasteninstrumente stellte, sank ihr Anteil um 1800 (trotz Anstieg der absoluten Zahl) auf 1/10, nach 1830 sogar auf 1/15. Aufschlußreich ist auch der prozentuale Anteil von Orgel und Klavier (Cembalo/Clavichord oder Hammerklavier) am Gesamtbestand des Instrumentariums (Tafel II). Der Anteil der Orgel sank beinahe kontinuierlich von etwa 15% auf 3% ab. Dagegen stieg der Anteil des Klaviers von 35% auf 45%; ein Spitzenanteil von über 50% nach 1780 markiert auch hier den Übergang Cembalo-Hammerklavier. Daß trotz des großen Ansteigens des übrigen Instrumentenmarktes infolge der Entwicklung des modernen Orchesters das Klavier seinen Anteil am Gesamtinstrumentarium erhöhen konnte, beweist, in welchem Maße es im 19. Jahrhundert zum beinahe alleinigen Hausinstrument des Bürgers aufgerückt ist.

Bemerkenswert ist im weitern der soziologische Aspekt der Entwicklung. Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts stellte das Positiv, oft reich mit vergoldeten Schnitzereien verziert und bunt bemalt, Kernstück und Blickfang der sogenannten «Säle», der großen Empfangs- und Unterhaltungssalons der bürgerlichen Herrensitze, dar. Gleichzeitig schmückten im äußern Aufwand

[39] Bd, II, S. 38, 17–19.

Tafel I: Die Entwicklung des antiquarischen Instrumentenmarktes im Spiegel der Verkaufsinserate im Zürcher Wochenblatt, 1730–1842



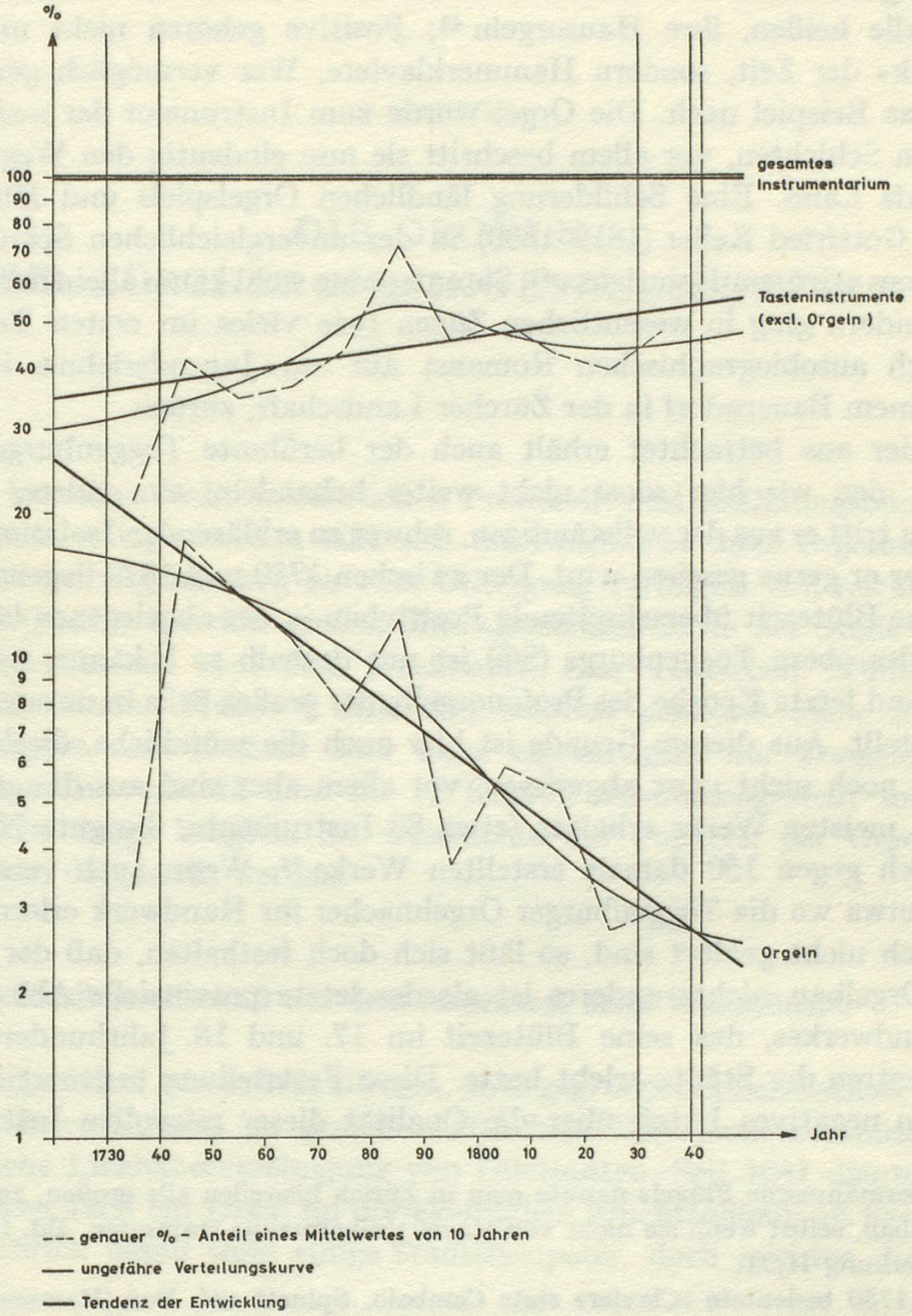
• genaue Zahl der in jedem Jahr zum Verkauf inserierten Orgeln

--- Durchschnittswerte von je 10 Jahren

—— Kaufgesuche von Orgeln

—— Approximative Verteilungskurve

Tafel II: $^0/_0$-Anteil von Orgel und übrigen Tasteninstrumenten am gesamten Instrumentarium



bescheidenere, aber sonst durchaus ähnliche Instrumente die kleinern Stuben der Handwerker und Krämer in der Stadt und etwa der Schulmeister, Pfarrherren und vermöglichen Bauern auf dem Lande. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts musizierte man in den vornehmen Familien mehr und mehr auf den «modernen» Klavierinstrumenten, namentlich auf dem großen «Sil-

bermannischen Flügel»[40], später auf den neuen «Pianoforte»[41]; das Positiv sank zur bloßen Dekoration der Säle. Ab 1770/80 veräußern in erster Linie die alteingesessenen Patrizierfamilien der Escher, Bürkli, Werdmüller und wie sie alle heißen, ihre Hausorgeln[42]; Positive gehören nicht mehr zum «new look» der Zeit, sondern Hammerklaviere. Wer vermöglich genug war, ahmte das Beispiel nach. Die Orgel wurde zum Instrument der sozial tieferstehenden Schichten, vor allem beschritt sie nun eindeutig den Weg von der Stadt aufs Land. Eine Schilderung ländlichen Orgelspiels und Musizierens gibt uns Gottfried Keller (1819–1890) in der unvergleichlichen Schulmeisterszene seines «Grünen Heinrichs»[43]. Sie entsprang wohl kaum allein der Dichterkraft, sondern ging in wesentlichen Zügen (wie vieles im ersten Teil dieses anfänglich autobiographischen Romans) auf ein Jugenderlebnis in Glattfelden, einem Bauerndorf in der Zürcher Landschaft, zurück.

Von hier aus betrachtet erhält auch der berühmte Toggenburger Hausorgelbau, den wir hier sonst nicht weiter behandeln, ein anderes Gesicht. Vor allem tritt er aus der vollständigen, schwer zu erklärenden Isolation heraus, in welcher er gerne gesehen wird. Der zwischen 1750 und 1830 liegende, gegen 1800 seine Blütezeit überschreitende Positivbau in der abgelegenen ländlichen Gegend des obern Toggenburgs (SG) ist nur deshalb so bekannt, weil er die jüngste und letzte Epoche des Profanorgelbaues großen Stils in unseren Gegenden darstellt. Aus diesem Grunde ist hier auch die mündliche, direkte Überlieferung noch nicht ganz abgerissen, vor allem aber sind aus dieser Epoche noch am meisten Werke erhalten (etwa 80 Instrumente, die gute Hälfte der vermutlich gegen 150 damals erstellten Werke[44]. Wenn auch verschiedene Fragen, etwa wo die Toggenburger Orgelmacher ihr Handwerk erlernt hatten usw., noch nicht geklärt sind, so läßt sich doch festhalten, daß der Toggenburger Orgelbau nichts anderes ist als der letzte provinzielle Ableger eines Kunsthandwerkes, das seine Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert in den Kulturzentren der Städte erlebt hatte. Diese Feststellung bedeutet in keiner Weise ein negatives Urteil über die Qualität dieser reizvollen Instrumente.

[40] «Silbermannische Flügel» nannte man in Zürich bisweilen alle großen, zweimanualigen Cembali, selbst wenn sie nicht von einem «Silbermann» stammten. Bd. II, S. 52, 4 und Anmerkung II/71.

[41] Um 1780 bedeutete «Clavier» stets Cembalo, Spinett usf. Das (Hammer-)Klavier hieß damals immer «Pianoforte», später auch «Fortepiano».

[42] Bd. II, S. 77, 2–9.

[43] Vgl. auch Bd. II, S. 293, 24–38; ebenso Njbl. der Orgelbau Th. Kuhn AG auf das Jahr 1969.

[44] Die bemerkenswerte Arbeit von Otmar Widmer über den «Hausorgelbau im Toggenburg» (Lv 187) enthält ein Inventar der damals bekannten Instrumente. Vgl. auch Jakob in MG, Jg. 1967, S. 147 ff.

9. KAPITEL

DIE ORGELN DER ZÜRCHER MUSIKGESELLSCHAFTEN

Dank der bisweilen recht ausführlichen Protokoll- und Rechnungsbücher der verschiedenen collegia musica läßt sich die Geschichte ihrer Orgelwerke oft von der Entstehungszeit weg bis zum Untergang verfolgen. Am reichlichsten fließen die Quellen der drei großen Musikgesellschaften in der Stadt Zürich, der Musikgesellschaft «auf dem Musiksaal», «zur Teutschen Schule» und «auf der Chorherren Stube»[45]. Alle drei besaßen zunächst keine Positive, sondern Regale. Die Notizen über diese eigenartigen, nur Zungenregister enthaltenden Instrumente sind im 11. Kapitel zusammengestellt und verarbeitet. Hier möge lediglich die Geschichte der Positive, der Orgeln mit Labialpfeifen, dargestellt werden.

A. Musikgesellschaft auf dem Musiksaal beim Fraumünster

Die Mitglieder dieser vermutlich ältesten, 1613 gegründeten Gesellschaft kamen vorerst in Privathäusern zu gemeinschaftlichem Musizieren zusammen, als eine wirkliche Liebhabervereinigung von Dilettanten. Seit 1641 diente ihnen unter anderen auch ein Lokal im obrigkeitlichen Fruchtzollhaus als Versammlungsort. Zürich besaß wohl einige Stadttrompeter, doch reichten diese zur

[45] 1772 vereinigten sich die Musikgesellschaften zur Teutschen Schule und auf der Chorherren Stube zur «Musikgesellschaft der mehrern Stadt» (Die Quartiere links der Limmat nannte man die «kleine» oder «kleinere» Stadt, diejenigen rechts der Limmat die «große» oder «mehrere» Stadt). 1812 vereinigte sich schließlich die Musikgesellschaft auf dem Musiksaal mit der Gesellschaft der mehrern Stadt zur «Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich», einer heute noch bestehenden Vereinigung (AMG Zürich).

Aufführung einer «vollständigen music» nicht aus. Bei großen Empfängen und Festlichkeiten wurde deshalb diese Privatgesellschaft zur Mitwirkung gebeten. So rückte diese ursprünglich reine Liebhabergesellschaft mit der Zeit zu einer halboffiziellen Institution auf. In Anerkennung ihrer Verdienste ließ die Stadt der Gesellschaft beim Kornhaus einen eigenen Musiksaal erbauen [46]. Bluntschli [47] berichtet darüber unter dem Stichwort «Music=Saal»: «Auf dem Haberhaus ist aus oberkeitlichen kosten gebauet worden, anno 1684. Das erste mahl hat man am neuen jahrtag darauf die stubenhitzen [48] eingenommen, anno 1685. Die musicanten kommen darauf alle dinstag [49] zusammen. Die orglen hat gemachet Heinrich Blattmann, der tischmacher, burger zu Zürich.» Dieses Instrument kostete die Gesellschaft 500 Gulden. Obwohl Schreinermeister Blattmann [50] in den Protokollen «ein sinnreicher künstler» [51] genannt wird, scheint er nicht eben solide Arbeit geliefert zu haben. Das Aktenbuch selbst bemerkt: «Aber diß orgelwerk manglete hernach viel verbessernus» [52], und tatsächlich verschlang es zwischen 1685 und 1711 nochmals über 500 Gulden an Reparaturen, Verbesserungen und Umbauten. Schon im Sommer 1685 mußte Orgelmacher Müller [53] von Rapperswil (SG) einige Pfeifen des

[46] Daher kam die Gesellschaft zu ihrem Namen.

[47] Bluntschli: Lv 11.

[48] Die «stubenhitzen» waren obrigkeitlich bewilligte Kollekten, welche am Berchtoldstage (2. Januar) jeweils als Entgelt für die gratis abgegebenen Neujahrsblätter eingesammelt wurden.

[49] Noch heute ist in Zürich der Dienstag der offizielle Tag für die großen Sinfoniekonzerte.

[50] Von Tischmacher *Heinrich Blattmann* konnten bis jetzt keine weitern Werke festgestellt werden.

[51] Bd. II, S. 48, 9–10.

[52] Bd. II, S. 48, 11.

[53] Das Rechnungsbuch der Gesellschaft nennt den Orgelmacher «Meister Melchior Müller ... von Rapperschwyll», Bd. II, S. 54, 4–5. Verschiedene Sprosse dieser alteingesessenen Rapperswiler Familie waren im Orgelbau tätig gewesen. Das SKL nennt:

1. *Hans Melchior Müller:* Orgelmacher, von Kerns, im 17. Jahrhundert. In den Ratsprotokollen begegnet er uns 1683. Er war wahrscheinlich ein Schüler von Orgelmacher Nikolaus Schönenbül.

2. *Johann Jakob Müller:* Maler und Bildhauer, von Rapperswil. Am 10. April 1649 beschloß der Rat von Obwalden, «dem Organist zu Kerns ist bewilliget, seine Bildhauerarbeit und wenige Malerei fortzuüben». 1651–53 war er Schulmeister und Organist in Schüpfheim und ließ sich im Bauernkriege 1653 bereden, Schrift- und Wortführer der Entlebucher zu sein. Ein Bruder, Franz Müller, war 1639 Lehrer in Alpnach. – Müller betrieb die Einberufung des ersten großen Bauerntages in Wolhusen (am 26. Februar 1653) und verfaßte die maßvoll gehaltene Klageschrift. Nach dem unglücklichen Treffen bei Gisikon erfolgte am 8. Juni der Spruch der eidgenössischen Schiedsrichter zu Ungunsten der

Subbasses reparieren [54]. 1692 mußten Registerzüge abgeändert werden [55], 1694 wurden neuerdings Reparaturen notwendig [56]. Bereits 1704 mußte das Werk wiederum zur Reparatur übergeben werden. Diesmal wurde die Arbeit aber einem «graduirten» [57] Orgelmacher, nicht mehr einem ortsansässigen Tischmacher übertragen. Meister Jakob Messmer [58] von Rheineck (SG) brach das ganze Werk ab und erneuerte es beinahe vollständig [59]. Jetzt arbeitete das Instrument einigermaßen zuverlässig, zumindest hatte Meister Leu von Augs-

Entlebucher. Müller flüchtete sich mit seiner Frau und fünf Kindern nach Obwalden, über den Brünig nach Sulgau, Meßkirch, Müllheim, Haigerloch, Rafz ... Seine Verfolger kamen immer zu spät. Nachdem er mit der Politik kein gutes Geschäft gemacht hatte, hat er sich wahrscheinlich wieder der Malerei und Bildhauerei zugewendet.

3. *Johann Balthasar Müller (Molitor)*: Orgelbauer, von Rapperswil. Er übernahm laut Vertrag vom 19. Februar 1663 den Neubau oder Umbau einer Orgel in der Pfarrkirche Altdorf für 600 Gulden und ein Trinkgeld, sowie gegen freie Wohnung und gewisse Materiallieferungen. Gehäuse und Blasbalg wurden auf alle Fälle diesmal neu erstellt.

Über den letztgenannten Müller schrieb Mainrad Schnellmann (Lv 159, S. 16): «So war bereits der erste Besitzer des Hauses, den wir kennen, Johann Balthasar Müller oder Molitor ein Orgelmacher. Im Jahre 1660 bat er als Sohn des verstorbenen Bürgers Franz Müller den Rat, sich mit seiner Familie in Rapperswil niederlassen zu dürfen, worauf er im Jahre 1663 das heutige Haus zum Bellevue erwarb und zwar samt dem Garten dahinter gegen den Fischmarkt. Wie man aus dem Merian'schen Stadtprospekt ersieht, stieß das Haus damals auf der hintern oder Südseite an das Vorwerk neben dem Schutzgatterturm, wo offenbar ein kleines Gärtchen Platz hatte. Müller gehörte einer bekannten Lehrer- und Organistenfamilie an und war ein geachteter Orgelbauer» – Den freundlichen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. M. Schnellmann in Luzern.

4. *Hans Müller*, offenbar ein Vorfahre der erwähnten Müller, ist im SKL nicht erwähnt, jedoch in den Akten des Konstanzer Münsters. Ein 1609 (?) datiertes Reparaturgutachten samt Kostenvoranschlag für die Münsterorgel stammt von «Hanß Myller von Rapperschweyll». Vgl. Lv 145, S. 140.

[54] Bd. II, S. 54, 4–6.

[55] Bd. II, S. 48, 11–12 und S. 54, 17–21.

[56] Bd. II, S. 48, 13–14 und S. 54, 22–28.

[57] Ausdruck der Zeit für einen gelernten Orgelbauer, im Gegensatz zu den vielen Gelegenheitsorgelbauern unter den Tischmachern und andern Handwerkern. Vgl. Bd. II, S. 38, 5.

[58] *Johann Jakob Messmer*, geb. 1648, gest. 1707, von Rheineck SG, ein Sohn des dortigen Sonnenwirtes Konrad Messmer-Wettler, war Dreher, Degen- und Orgelmacher. 1701 lieferte er ein Positiv für das Collegium musicum in Burgdorf, 1701/02 eines für die Musikgesellschaft zur «Teutschen Schul» in Zürich. Um 1700 schuf er – wahrscheinlich für Schaffhausen – das vierregistrige Positiv, welches Speisegger 1730/32 für die «Schipf» in Herrliberg ZH umbaute (vgl. oben Anmerkung 28). Von ihm scheint auch die nachmalige Orgel der Musikgesellschaft Fluntern/Zürich zu stammen (vgl. unten S. 87 und S. 218).

[59] Bd. II, S. 48, 15–21 und S. 54, 30–34.

burg [60] im Jahre 1711 neben der Stimmung und kleinern Reparaturen nurmehr Änderungen am Gebläse vorgenommen [61].

In der Zwischenzeit war der Saal für die ständig zunehmende Musikantenschar eng geworden. In einem «Memoriale» bat man 1716 die Obrigkeit um Bewilligung zum Bau eines größern Musiksaales. Diese wurde bereitwilligst erteilt. Bluntschli berichtet über die Einweihung des neuen Saales [62]: «Mit anno 1717 wurde der Music=Saal bey dem Kornhauß neu gebauet, worzu im vorigen jahr von meinen gnädigen hohen herren räth und burgern 1500 thaler verehrt worden. Obgemeldten jahrs, dinstags den 9. novembris, wurde in beywesen des Venetianischen herrn residenten und seiner gemahlin, auch der hohen herren kleinen räthen, auf beschehene einladung in offentlicher rathsversammlung von herrn stadthalter Heinrich Hirzeln als vorderstem ehrenglied der gesellschaft, dieser saal mit einer trefflichen music eingeweihet.» Während der Bauzeit stand die Blattmannsche Orgel – mit Bewilligung des Stillstandes – im Chor des Fraumünsters; selbstverständlich wurde sie niemals zum Gottesdienst benützt. Den Abbruch und die Wiederaufstellung im neuen Saal hatte Hauptmann Vögeli [63] übernommen. Die geschnitzten Ornamente des Prospektes wurden neu «nach dem dermaligen geschmack» verfertigt und von den beiden Meistern Hagenwyler in Baden (AG) und Hotz in Oberrieden (ZH) vergoldet [64]. Malermeister Stadler von Zürich, welcher schon 1685 mit den Arbeiten an der Orgel betraut worden war [65], besorgte wiederum den passenden Anstrich des Gehäuses [66].

Die Orgel besaß ursprünglich eine hohe Stimmung, denn im Jahre 1726

[60] *Meister Johann Christoph Leu*, gest. 1736 in Augsburg, fürstlich Mainzisch-Bambergischer Hoforgelbauer und Landorgelinspektor zu Augsburg, war wiederholt in der Schweiz tätig. 1691 lieferte er der Gesellschaft zur Teutschen Schul ein Regal (Bd. II, S. 85, 31), der Gesellschaft auf dem Musiksaal dagegen ein «Nürnbergisch Geigenwerk» (Anmerkung II/264). 1711/12 reparierte er die Orgel auf dem Musiksaal und lieferte gleichzeitig ein neues Spinett (Bd. II, S. 48, 22–25 und S. 54, 35–36). Anschließend erstellte er sein Hauptwerk in der Schweiz, die noch erhaltene große Orgel in der Klosterkirche zu Rheinau ZH, 1711–1715 (siehe 19. Kapitel S. 259 ff.). – Nicht zu verwechseln mit *Leonhard Gottlieb Leu* von Bremgarten (AG), welcher 1726–1730 die Berner Münsterorgel erbaute.

[61] Bd. II, S. 48, 22–25 und S. 54, 35.

[62] Lv 11.

[63] Herr Hauptmann *Vögeli*, ein Zürcher Mühlenmacher (oft «Müller» genannt), betätigte sich bisweilen als Orgelmacher. 1711 reparierte und stimmte er das Positiv in der Teutschen Schule (Bd. II, S. 60, 9–19); 1717 arbeitete er an der Orgel des Musiksaals (Bd. II, S. 49, 19–24 und S. 55, 6, 9).

[64] Bd. II, S. 49, 25–27; S. 49, 40 bis S. 50, 4; S. 55, 4, 7–8.

[65] Bd. II, S. 54, 7–9.

[66] Bd. II, S. 49, 28–37 und S. 55, 5, 10.

erhielt der Schaffhauser Orgelmacher Johann Konrad Speisegger [67] den Auftrag, das Werk «in den rechten chorthon hinunter» zu stimmen und es damit «sowol zur vocal- als instrumentalmusic, sonderheitlich aber zu den blaaßenden instrumenten tractabler» zu machen [68]. Gleichzeitig wurde die Orgel auf ein hölzernes Podium von etwa einem halben Meter Höhe gestellt. Weitere Renovationen und Reparaturen erfolgten durch den selben Meister 1741 und 1755, daneben war 1753 ein Orgelmacher Reding am Werk tätig [69]. Seit etwa 1755 teilten sich Speisegger und der aus dem Elsaß gebürtige Orgelmacher

[67] Speisegger entstammt einer alten Schaffhauser Künstlerfamilie. Das SKL nennt:

1. *Paul Speisegger*, Holzschnitzer des 17./18. Jahrhunderts, von Schaffhausen; Werke von 1672–1697 im Kloster Marchtal (Donau), wo er als Konvertit und Laienbruder lebte.

2. *Johann Konrad Speisegger*, Schreiner und Bildhauer, von Schaffhausen, geb. 27. Sept. 1696, gest. 5. Okt. 1781; weiter nichts bekannt.

3. *Alexander Speisegger*, Portraitmaler, von Schaffhausen, geb. 10. Sept. 1750, gest. 1798.

4. *Georg Heinrich Speisegger*, Maler von Schaffhausen, geb. 24. Aug. 1774, gest. 12. Okt. 1846.

Als Orgelbauer wirkten:

Johann Konrad Speisegger, von Schaffhausen, geb. 22. Aug. 1699, gest. 5. April 1781. Verheiratet mit Margarethe Gelzer. Von seinen Arbeitsplätzen sind bis jetzt bekannt: Musiksaal Zürich (1726, 1741, 1755, 1760), Teutsche Schule Zürich (1724/25/26, 1730/31/32), Chorherren Stube Zürich (1725/27, 1732), Schipf Herrliberg (1730/32), Winterthur (1732 oder früher: nachmalige Kirchenorgel von Klosters GR, 1734 Musikkollegium Winterthur), Rheinau Klosterkirche (1746 Chororgel, arbeitete aber auch an der großen Orgel), Murten (1748), Neuchâtel (1749–1752, Collégiale und Temple du Bas). Ferner taucht sein Name in Glarus und Bern auf. 1747 Orgel im Franziskanerkloster Fribourg.

Als Söhne sind bekannt:

Alexander, geb. 19. Januar 1727 in Schaffhausen, gest. 16. Juli 1782 in Neuchâtel; durfte 1750 die Orgel in der Collégiale von Neuchâtel vollenden und wurde am 23. Dez. 1750 zum dortigen Organisten gewählt, welches Amt er bis zu seinem Tode behielt. War daneben aber auch als Orgel- und Klavierbauer tätig.

Johannes, geb. 1728, ging als Orgelbauer nach Wien und Nordamerika.

Johann Heinrich, geb. 1751, gest. 1831, war ebenfalls Orgelbauer.

Johann Georg, Orgelbauer, logierte im April 1791 in Zürich an der Brunngasse, im Sommer 1792 in Küsnacht ZH.

Im Frühjahr 1813 kam ein Organist Speisegger von Lenzburg nach Zürich, um im Auftrag der Gemeinde Ammerswil AG über den Kauf der alten Orgel im Musiksaal zu verhandeln. – In Anbetracht der Wichtigkeit und des großen Tätigkeitsfeldes der ganzen Speisegger-Dynastie wäre eine Monographie über sie angezeigt.

[68] Bd. II, S. 50, 17–21 und 27–35.

[69] Bd. II, S. 55, 15. – Orgelbauer *Reding* war schon 1739 am Positiv auf der Teutschen Schule tätig (Bd. II, S. 67, 41–44) und erhielt am 13. Juli 1739 auf sein Begehren hin ein schriftliches Attest über seine geleistete Arbeit (Bd. II, S. 65, 21–41). Weitere Angaben über sein Leben und seine Werke fehlen.

Christian Kühlwein [70] in die Unterhaltsarbeiten an der Orgel (Speisegger: 1755, 1760; Kühlwein: 1756/57, 1765, 1770).

Nach 1770 wird es still um die Orgel; das Interesse wendet sich dem neuen «Silbermannischen Pedal-Clavier» zu [71], später dem Hammerklavier. Seit 1805 gab man sich mit dem Gedanken ab, das seit langem unbenutzte, in der Zwischenzeit auch unspielbar gewordene Instrument zu verkaufen, um vermehrten Platz für das stets größer gewordene Orchester (und Geld in die Kasse) zu erhalten. 1813 wurde das achtregistrige Werk dann schließlich um 500 Gulden an die Kirchgemeinde Ammerswil AG verkauft [72]. Was in der Stadt zu nichts mehr nütze war, diente nun in einer Landgemeinde noch über hundert Jahre als Kirchenorgel. 1873 wurden die Schnitzereien durch Maler Fehlmann von Seengen AG frisch vergoldet [73], und noch 1897 äußerte sich Orgelbauer Goll von Luzern in einem Gutachten, eine Reparatur des Werkes lohne sich durchaus [74]. Sie wurde in der Folge auch ausgeführt und 1911 wiederholt. Es befremdet daher umso mehr, daß das Werk 1925 plötzlich nicht mehr als erhaltungswürdig gelten sollte [75]. So unverständlich es uns heute erscheint, wurde das altehrwürdige Werk 1927 einer neuen pneumatischen Orgel (welche seither bereits wieder durch ein neues mechanisches Instrument ersetzt worden ist!) mit bronzierten Zinkpfeifen im Prospekt geopfert; trotz vielseitiger Bemühung konnte nicht einmal der alte Prospekt erhalten und anderswo wieder verwendet oder zumindest eingelagert werden. Dieser Verlust des einzig nachweisbaren Gehäuses eines Stadtzürcher Orgelbauers aus dem 17. Jahrhundert zu einer Zeit, da die «Orgelbewegung» längst im Gange war, bedeutet eine Schande. Nun, in Abwandlung des römischen Sprichwortes über Bücher ließe sich sagen: Habent sua fata organa.

Über die Disposition und andere technische Eigenheiten der Orgel gibt das 10. Kapitel Auskunft. Die Titelbilder der Neujahrsblätter der Gesell-

[70] *Christian Jakob Kühlwein*, gebürtig von Rappoltsweiler im Elsaß, ließ sich vermutlich um 1750 im Zürichbiet nieder. Er betätigte sich als Orgel- und Klavierbauer. Bekannte Orgelreparaturen: 1752 Musikkollegium Winterthur (Bd. II, S. 82, 22 bis S. 83, 14); 1753 Teutsche Schule Zürich (Bd. II, S. 65, 42 bis S. 66, 9); Zürich, nachmalige Orgel der Musikgesellschaft Fluntern (vgl. S. 87 S. 158 und S. 215); 1756/57 + 1765 + 1770 auf dem Musiksaal in Zürich (Bd. II, S. 50, 43–46; S. 55, 22–24, 28–32).

[71] Protokollnotiz vom 12. Nov. 1771: «V° präsentirte unser hochgeehrtester herr präsident das sehr kostbare Silbermannische Pedal-Clavier, so nun unser orchester zieret, der gantzen gesellschaft als ein geschenk». (ZBZ, AMG Arch. 5.) Vgl. Anmerkung II/40.

[72] Bd. II, S. 53, 3–42 und S. 55, 36–37.

[73] Bd. II, S. 55, 40–42.

[74] Bd. II, S. 56, 1–10.

[75] Bd. II, S. 56, 25 bis S. 57, 30.

schaft aus dem Jahre 1718 und 1769 zeigen, wohl mit einigen Freiheiten, zeitgenössische Abbildungen der Orgel. Aus der Zeit vor dem endgültigen Abbruch des Instrumentes in Ammerswil sind mehrere Aufnahmen erhalten; sie entsprechen in technischer Hinsicht natürlich nur dem damaligen Stand der Photographie, vermitteln aber immerhin noch einen gültigen Eindruck des überaus reichen Prospektes.

B. Musikgesellschaft zur Deutschen Schule

Am 1. August 1679 taten sich im «collegium humanitatis» einige Musikfreunde zusammen und gründeten die «Musikgesellschaft zum Fraumünster». Nach verschiedentlichem Wechsel des Gesellschaftsortes traf man sich schließlich regelmäßig im Haus zur Teutschen Schule am Rindermarkt. Dieses neue collegium musicum wuchs bald zur Konkurrenz der schon bestehenden Gesellschaft «auf dem Musiksaal» heran. Die Stadtväter waren froh, nicht mehr vom guten Willen einer einzigen Gesellschaft abhängig zu sein, und förderten daher das Unternehmen gerne bis zur Ebenbürtigkeit. Ganz analog zum Jahre 1684 ließen sie der neuen Gesellschaft bereits 1701 ebenfalls einen Musiksaal errichten. Bluntschli berichtet – in mancher Beziehung etwas ungenau – über das Ereignis [76]: «Auf der Teutschen Schul hat sich seit etlichen jahren zusammen gethan eine anzahl junger herren und burgeren, geist- und weltlichen stands; diesen hat die obrigkeit anno 1702 [77] in gemeldter Teutschen Schul einen saal bauen lassen, woselbst auch ein fein orgelwerk von 8 registern [78], jedoch von mindrer gattung [79] zu finden, von Jacob Messmer von Reinegg gemacht. Anno 1711, den 21. decembris, ist denen herren musicanten auf der Teutschen Schul bewilliget worden, stubenhitzen [80], gleich andern gesellschafften, einzusamlen».

Messmer hatte eben ein Positiv für das collegium musicum in Burgdorf (BE) geliefert, als er den neuen Auftrag für Zürich erhielt. Die neue Musikgesellschaft hatte offensichtlich aus den Schwierigkeiten und Verdrießlichkeiten der ältern gelernt und war daher, als sich leider kein käufliches älteres Werk

[76] Lv 11, Stichwort «Music-Saal».

[77] Mit dem Bau des Saales war schon am 8. August 1701 begonnen worden (Protokoll der Gesellschaft).

[78] Bluntschlis Werk datiert von 1742 (3. Aufl.). Ursprünglich vermutlich nur 6 Register, 1725 wahrscheinlich um 2 Register vergrößert.

[79] Bedeutet kein Qualitätsurteil über die Arbeit; Prospektregister hier nur Principal 4′, bei der Orgel auf dem Musiksaal dagegen Principal 8′.

[80] Vgl. oben Anmerkung II/48.

zeigte, nicht gewillt, den Bau einer neuen Orgel einem Zürcher Schreiner anzuvertrauen; sie beauftragte damit sogleich einen tüchtigen Fachmann. Auch bezüglich Disposition wußte man genau, was man haben wollte, hatte doch schon 1699 eine Delegation der Gesellschaft den Zürcher Orgelbesitzer und -kenner Salomon Ott aufgesucht, um sich darüber beraten zu lassen [81]. Mit etwas Verspätung gegenüber der im Vertrag festgesetzten Zeit erschien Messmer am 20. Dezember 1701 in Zürich und begann sogleich mit der Arbeit am sechsregistrigen Positiv; für seine Arbeit forderte er 100 Thaler [82]. Den Gehäusekasten lieferte Tischmacher Kaspar Weber [83]. Er erhielt dafür 78 Gulden und schenkte der Gesellschaft hiefür noch eine schön gearbeitete «Verehrungstafel» [84]. Die nötigen Schlosserarbeiten besorgte Meister Kesselring. Seine offenbar übertriebene Forderung von 44 Gulden zog einen länger sich hinziehenden Disput nach sich. Über die Bemalung ist nichts bekannt; die ganze äußere Erscheinung des Werkes wirkte jedenfalls bescheidener als bei der Orgel «auf dem Musiksaal» (vgl. das oben erwähnte Urteil Bluntschlis). Messmer hatte aber trotzdem bessere Arbeit geliefert als Blattmann: Außer für eine kleine Blasbalgreparatur und eine notwendige Stimmung im Jahre 1711 sind während zwanzig Jahren keine Ausgaben für die Orgel notwendig gewesen, und selbst das Urteil eines fremden Orgelbauers im Jahre 1723 lautete dahin, «dass daran keine hauptfehler, doch außbutzens und stimmens bedörffe» [85]. Diese Reinigung wurde 1724 mit dem bereits bekannten Schaffhauser Speisegger verabredet, doch wurde die Arbeit nochmals um ein Jahr verschoben, denn «anno 1725 wurde auf der Teutschen Schul ein schöner saal und bequeme gelegenheit zum musicieren gemacht» [86]. Im Zuge dieses Saalausbaues blieb es dann nicht bei einer bloßen Instandstellung des Instrumentes: Das Werk wurde an die gegenüberliegende Wand gerückt [87], vermutlich um zwei Register vermehrt [88] und vor allem in der äußern Erscheinung mächtig gesteigert und der Blattmannschen Orgel «auf dem Musiksaal» ebenbürtig gestaltet. Meister Hammer vergoldete die geschnitzten Verzierungen und malte

[81] Bd. II, S. 58, 16–33.

[82] Bd. II, S. 59, 26.

[83] Bd. II, S. 59, 29–31. Weber arbeitete 1717 auch am Gehäuse der Orgel auf dem Musiksaal (Bd. II, S. 54, 37–43).

[84] Bd. II, S. 59, 30–31. Das Anbringen von Tafeln mit Inschriften an Orgeln ist auch andernorts belegt, so z. B. in Winterthur (Bd. II, S. 82, 19–20) und auf der Chorherren Stuben in Zürich (Bd. I, S. 72, 41–44). Schon an der vorreformatorischen Großmünsterorgel von 1507 hing möglicherweise eine solche Tafel (Bd. II, S. 15, 4, 25).

[85] Bd. II, S. 60, 36–37.

[86] Bluntschli, Lv 11, Stichwort «Music-Saal».

[87] Bd. II, S. 61, 6–8 und S. 67, 17–18.

[88] Bd. II, S. 67, 7, 13, Anmerkung 10.

den ganzen Gehäusekasten «himelblau». Auf den Innenseiten der (neuen?) Flügeltüren stellte er links König David mit der Harfe dar, rechts «den das schöne magnificat absingenden B. V. Mariae bildnuß» [89].

Die Gesellschaft scheint um diese Zeit – zumindest wirtschaftlich – einen Höhepunkt erreicht zu haben. Bereits sechs Jahre nach diesem Umbau nahm man nämlich eine notwendige Blasbalgreparatur zum Anlaß, eine nochmalige Erweiterung des Werkes zu erwägen und gleich einen entsprechenden Vertrag mit Speisegger abzuschließen. Danach sollten das Gebläse auf den Dachboden des Saales versetzt [90] und ein Pedal von 24 Tönen hinzugebaut werden [91]. Speisegger konnte diese Arbeiten nicht sogleich ausführen, da er mit Arbeit überlastet war. Inzwischen hatte man etwas Zeit zu ruhiger Überlegung, welche 1732 schließlich zum Widerruf der bereits vertraglich vereinbarten Arbeiten führte. «Endlich der author dises werks, herr Messner, dasselbe also eingerichtet zu haben bezeüget (wie herr obmann Lavater und andere alte herren es bestätigten), dass man dabeÿ keines pedals werde nöthig haben. Bekannte also die ganze gesellschafft, dass man sich merklich übereilet, als man ein solches pedal machen zu lassen erkennt, welches bÿ einem abendtrunk und nicht bim quartal [92], wie es hätte seÿn sollen, geschehen; deßwegen seÿe es besser, einen kleinen schaden zu tragen als noch größeren auf sich zu laden, und wurde hiemit einmüthig geschlossen, herrn Speisegger zu antworten, dass man auß erheblichen gründen resolviert und erkennt, kein pedal zu unserem organo machen zu lassen, und sich benügen wolle, dass er den blaßbalg wider in den alten stand stelle, also dass der bisher gehemmte schöpfbalg widerum seinen effect thun könne wie zuvor, und dass er das organum wider ausbuze und stimme. Wegen der bereits geliferten sachen wolle man vernemmen, was er fordere, und dann trachten, wie man ihm begegnen könne» [93]. Viele der weitläufig angeführten Gründe [94], auf die geplanten Erweiterungen zu verzichten, vermögen – heute zumindest – nicht völlig zu überzeugen. Ein allerdings nirgends aufgeführter Hauptgrund mag wohl darin gelegen haben, daß die Gesellschaft nach einem gewissen Höhepunkt jetzt wieder schlechteren Zeiten entgegenging. Die Erledigung der ganzen Angelegenheit beschäftigte den Vorstand noch ein halbes Jahr.

[89] Bd. II, S. 61, 10–15.

[90] Bd. II, S. 62, 5–6.

[91] Bd. II, S. 62, 3–5.

[92] Quartal: Gemeint ist das sog. Quartal-Bott, die vierteljährliche Hauptversammlung aller Mitglieder, an welcher alle wichtigen Beschlüsse zur Sprache kommen mußten und der Seckelmeister über die Kasse Rechenschaft abzulegen hatte.

[93] Bd. II, S. 63, 18–31.

[94] Bd. II, S. 63, 4–21.

Für den Rest des Jahrhunderts haben wir noch Kunde von vier weitern Reparaturarbeiten. 1739 arbeitete Orgelmacher Reding am Instrument [95], 1753 Meister Christian Kühlwein [96]. Am 22. Dezember 1775 erhielt Gesellschaftspfleger Wirz den Auftrag, auf den Berchtoldstag 1776 die Orgel instandstellen zu lassen [97]. Schließlich hatte 1796 der Zürcher Klavierbauer Maag [98] nochmals daran zu arbeiten [99].

Im September 1803 wurde das Instrument um 15 Louisd'or der Gemeinde Steinhausen ZG verkauft [100], wo es in der katholischen Pfarrkirche St. Mathias als Chororgel aufgestellt wurde. Da über den Abbruch und die Wiederaufstellung des Werkes keinerlei Akten überliefert sind, kennt man nicht nur den Namen des Orgelbauers nicht, sondern es fehlen auch genauere Angaben über gleichzeitig erfolgte Veränderungen. Auf alle Fälle erhielt die Orgel damals nun doch ein Pedal, denn als 1811 Orgelbauer Anton Braun [101] in Au (ZH) den Auftrag erhielt, das Werk instandzustellen, hieß man ihn die offenbar in störender Weise seitlich oder hinter der Orgel angebrachten großen Pedalpfeifen hinter den Hochaltar versetzen [102]. In den Jahren 1861/62 wurde das ganze Instrument aus dem Chor auf die untere Westempore versetzt [103], überholt und um 1/4-Ton höher gestimmt [104]. Ferner hatten dabei die beiden Orgelbauer Lütolf und Kaufmann [105] aus Horw (LU) noch Änderungen am Gehäuse vorzunehmen, nämlich eine «Abnahme der beiden Flügel des vordern Orgelkastens in der Dicke gegen hinten und zwar um so viel, als möglich ist» [106]. Anläßlich der Außenrenovation der Kirche im Jahre 1879 führte Friedrich Goll von Luzern eine Reinigung durch.

Das Schiff der Kirche war für die anwachsende Gemeinde inzwischen zu klein geworden. Die Kirche wurde deshalb mit Ausnahme des Chores in den

[95] Bd. II, S. 65, 21–41 und S. 67, 41–44.

[96] Bd. II, S. 65, 42 bis S. 66, 9.

[97] Bd. II, S. 66, 11–14 und S. 68, 1.

[98] Maag war Klavierbauer in Zürich. Lange Jahre hindurch besorgte er die monatliche Stimmung der Cembali der Musikgesellschaften. Als Orgelbauer trat er sonst nicht in Erscheinung.

[99] Bd. II, S. 68, 4–5.

[100] Bd. II, S. 66, 15–25 und S. 68, 6–9.

[101] Die Braun waren eine angesehne Württemberger Orgelbaufamilie. Ein Seitenzweig ist heute noch im Schweizer Orgelbau tätig.

[102] Bd. II, S. 68, 17–18. Eine verwandte Lösung wurde bei der Chororgel in der Klosterkirche Rheinau ZH gefunden, wo die großen Pedalpfeifen hinter das hohe Chorgestühl gestellt wurden (vgl. 19. Kapitel).

[103] Bd. II, S. 69, 25, 33.

[104] Bd. II, S. 69, 1.

[105] Über die sonstige Tätigkeit dieser Orgelbauer ist bisher wenig bekannt.

[106] Bd. II, S. 69, 4–6.

Jahren 1911-1915 abgebrochen und vergrößert wieder aufgebaut. Die Orgel auf der Westempore erlebte auch den Abbruch, allein den Wiederaufbau nicht; ein größeres Instrument der Firma Goll nahm künftighin ihre Stelle ein.

Als Bildquellen für das Orgelwerk sind wiederum zuerst zwei Neujahrsblätter der Gesellschaft zu erwähnen. Das Titelblatt von 1713 zeigt das Messmersche Positiv mit dreiteiligem Prospekt an der rechten Seitenwand des Saales. Das Titelbild von 1761 zeigt die Veränderungen von 1725: die rechte Wand ist herausgebrochen; die Orgel ist an die linke Wand versetzt und umgebaut worden. Der Prospekt ist jetzt fünfteilig und mit zwei verschließbaren Flügeln versehen. Eine alte Photographie zeigt die Orgel in der Kirche von Steinhausen vor ihrem Abbruch im Jahre 1911/13; die Identität der Instrumente ist nach dem mehrmaligen Umbau kaum mehr zu erkennen.

C. Musikgesellschaft auf der Chorherren-Stube

Die gelehrteste der drei größern Musikgesellschaften der Stadt kam jeweils auf der «obern Stube» des Chorherrenstiftes beim Großmünster zusammen. Sie bestand schon vor 1641, doch sind Protokolle erst seit 1698 erhalten, als dieses collegium musicum durch den Kantor Kaspar Albertin erneuert und reorganisiert wurde. Seit 1765 veranstaltete diese Gesellschaft große Chorkonzerte (Oratorien, Kantaten [107]), die auch beibehalten wurden, als sie sich 1772 mit der Gesellschaft «zur Teutschen Schule» zur «Musikgesellschaft der mehrern Stadt» vereinigte.

Wohl angespornt durch das Beispiel der beiden andern Gesellschaften wünschten sich die Herren Musikanten «auf der Chorherren Stube» seit der Wende zum 18. Jahrhundert ein eigenes Positiv. Immer wieder taucht die Protokollnotiz auf, man habe «auch geredt von einem organo». Bei einer ersten Sondierung im Frühjahr 1719, ob die Chorherren wohl die Aufstellung eines Orgelwerkes in ihrem Saal erlauben würden, stieß man auf günstiges Echo, und tatsächlich erfolgte am 9. Januar 1720 von den «hochgelehrten herren von der stifft» die offizielle Antwort, «dass ein collegium musicum auf der chorherren möge und dörfe ein orgelwerk in den sal hinein stellen» [108].

[107] Die Aufführung des Oratoriums «Der Tod Jesu» von C. H. Graun im Jahre 1765 war die erste *große* Konzertveranstaltung in Zürich. Das Stück hatte einen unglaublichen Erfolg; über Jahre hinweg wurde es immer und immer wieder aufgeführt, noch 1801 stand es auf dem Spielplan der Musikgesellschaft der mehrern Stadt. Vgl. 15. Kapitel, S. 156.

[108] Bd. II, S. 71, 5–9.

Orgelmacher Joachim Rychener [109] aus Rupperswil (AG) sprach hierauf bei der Gesellschaft vor. Zunächst verhandelte man mit ihm über ein Werk von sieben Registern, «so gut oder ehe besser alß das auf dem musiksal» [110], schließlich aber übertrug man ihm lediglich den Bau eines zweiregistrigen Werkleins [111]. Einerseits mag ein gewisses Mißtrauen gegenüber dem nicht zünftigen Orgelbauer zu diesem Entschluß geführt haben, andrerseits die Überlegung, rasch für den Augenblick etwas Billiges anzuschaffen, um dann in aller Ruhe für ein großes, «richtiges» Instrument sammeln zu können. Dieses kleine Interimsörgelchen versah seine Dienste schlecht und recht; 1725 wurde es von Speisegger – anläßlich des Vertragsabschlusses über ein neues, sechsregistriges Positiv um 200 Gulden – repariert und in den Chorton hinaufgestimmt [112]. Nach Ankunft der neuen Orgel Speiseggers wurde es 1727 von Kaspar Wirz um 27 Gulden erworben [113].

Am 1. Juli 1727 kam Speisegger mit seinem Positiv nach Zürich und begann mit dessen Aufstellung im Saal der Chorherren. Diese machten vorerst große Augen, daß ein derartiges Werk bei ihnen Einzug halten sollte. Schließlich wurde ihnen ihre inzwischen offenbar vergessene schriftliche Erlaubnis vom Januar 1720 vorgelegt, worauf sie ihren Widerstand aufgeben und sich zufriedengeben mußten [114]. Das Werk Speiseggers muß tadellos gearbeitet gewesen sein, denn außer einer kleinen Reparatur durch den Meister selbst (1732) [115]

[109] *Joachim Rychener*, Orgelbauer in Rupperswil (AG), war ein einfacher Bauer, dabei aber von großer Erfindungsgabe. Der Rat von Bern bewilligte ihm am 14. Juni 1704, «seine künstliche, selbst gemachte orgel» in der Stadt Bern 14 Tage lang öffentlich zu zeigen und von jedem Besucher einen Batzen zu fordern. Am 24. August 1705 nahm der Rat die Dienste Rycheners in Anspruch, um durch ihn mittelst seiner neu erfundenen Maschine das Bett der Aare bei Biberstein etc. zu vertiefen und gerade zu legen. Wegen der Opposition der Herrschaften von Wildegg, Wildenstein und Auenstein konnte indessen das projektierte Unternehmen nicht ausgeführt werden. Am 20. Mai 1709 meldete sich Rychener in Bern mit einer «Maschine», die einige 20 Vogelstimmen nachahmte. Er durfte das Werk 14 Tage lang ausstellen und von jedem Besucher 1/2 Batzen verlangen. Als Joachim und sein Bruder *Johann Jakob Rychener* im Februar 1728 in Bern eine große Orgel ausstellen wollten, verweigerte ihnen der Rat zuerst die dazu ausersehene welsche Kirche und wies sie an, sich um den Musiksaal im Chore der Kirche zu bewerben. Trotzdem wurde die Orgel auf Duldung hin in der genannten Kirche aufgestellt. Der Rat trat darauf mit den zwei Brüdern in Kaufunterhandlungen und erwarb das Werk am 30. April 1728 für 3000 Berngulden.

[110] Bd. II, S. 71, 10–20.

[111] Bd. II, S. 75, 18–20.

[112] Bd. II, S. 72, 14–16.

[113] Bd. II, S. 72, 45 bis S. 73, 1.

[114] Bd. II, S. 72, 33–39.

[115] Bd. II, S. 75, 30–32.

ist durch Jahrzehnte hindurch von keinerlei Ausgaben für die Orgel die Rede. Das Geld für den Orgelbau wurde durch eigene Mittel sowie durch eine nach bewährtem Beispiel in weitern Kreisen durchgeführte Sammlung zusammengebracht [116]; allein die Gesellschaft zur Teutschen Schule spendete in kollegialer Weise 72 Gulden. An der äußern Aufmachung des Werkes wurde nicht gespart. Schlossermeister Jakob Ochsner an der Krebsgasse lieferte für 14 Gulden eine in Metall gefaßte Inschrift (oder Beschlägwerk?) hiezu [117], Malermeister Freytag übernahm für 30 Gulden das Vergolden der geschnitzten Ornamente und Profilstäbe sowie das Malen des ganzen Gehäuses [118]. Die großen Flächen wurden grau marmoriert, die kleinern Stücke, Rahmen und Fassungen dagegen blau gestrichen. Auch dieses Positiv besaß wie dasjenige der Teutschen Schule zwei bemalte Flügeltüren zum Verschließen des Prospektes. Auf den Innenseiten dieser Flügel fanden sich rechts der «Parnaß mit dem Pegaso, Apollo, brunnen [119] und einer Musa, so künst und wüssenschafft vorstellt, mit einer anmuthigen landschafft, wodurch ein lustig bach von dem berg härfließe», dargestellt, während links «Arion mit seiner harf auf dem Delphin, mit einer schönen landschafft und prospect von der statt Zürich» auf den Wogen des Zürichsees ritt.

Das Neujahrsblatt von 1784 zeigt ein zeitgenössisches Bild vom Verkauf der Neujahrsblätter auf der obern Stube des Chorherrenstiftes. Im Hintergrund ist auch das an der Wand stehende Positiv angedeutet, jedoch so skizzenhaft, daß es für die Orgel keinen weitern dokumentarischen Wert besitzt. Hingegen zeigt das 1718 begonnene Protokollbuch der Gesellschaft auf dem Musiksaal auf dem Titelbild ebenfalls Arion mit dem Delphin auf dem Zürichsee [120]. Vermutlich diente dieser Stich als Vorlage für die Bemalung des linken Orgelflügels.

Etwa nach 1770 scheint die Orgel nicht mehr benützt worden zu sein, denn 1791 weiß man nicht einmal mehr Bescheid, wem das Werk überhaupt gehört, und sieht sich genötigt, in den Protokollbüchern Nachschau zu halten [121]. Die Gesellschaft beschließt alsdann, das unnütze und reparaturdürftige Instrument zu veräußern, jedoch nicht ohne vorher das Einverständnis der Chorherren eingeholt und ihnen den Dank für die damalige Bewilligung zur

[116] 1701/02 hatte die Gesellschaft auf der Teutschen Schule ebenfalls eine derartige Sammlung durchgeführt (Bd. II, S. 59, 14–21).

[117] Bd. II, S. 72, 41–44 und S. 75, 26–27.

[118] Bd. II, S. 73, 2–12.

[119] Über das Brunnenmotiv und andere Allegorien vgl. Andres Briner im Njbl. 1961 der AMG Zürich, Lv 76.

[120] Der selbe Stich zierte schon das erste Njbl. der Gesellschaft vom Jahre 1686.

[121] Bd. II, S. 74, 2–10.

Aufstellung des Werkes ausgesprochen zu haben [122]. Dank der öffentlichen Ausschreibung der Orgel im Zürcher Donnerstagsblatt ist die Disposition des Werkes überliefert [123]. Als Käufer meldete sich ein Sohn Speiseggers, der sich als Orgelbauer in Küsnacht (ZH) niedergelassen hatte. Drei Briefe aus seiner Hand, in denen er um den Preis des Instrumentes feilscht, sind im Archiv der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich erhalten. Schließlich verkaufte ihm die Gesellschaft die Orgel um schäbige 10 Louis d'or [124]; ihr neuer Aufstellungsort blieb aus begreiflichen Gründen ein Geheimnis des geschäftstüchtigen Orgelbauers.

D. Übrige Musikgesellschaften der Stadt Zürich

Neben den besprochenen drei Musikgesellschaften, welche dank ihrer Größe und der finanziellen Unterstützung durch die Stadt im Laufe der Zeit in gewissem Sinne zu halböffentlichen Institutionen wurden, fand sich in Zürich oder unmittelbar vor seinen Toren noch eine Anzahl kleinerer, ganz in der privaten Sphäre gebliebener musikalischer Vereine. Dies geht schon aus einer Protokollnotiz vom 17. März 1735 der Gesellschaft auf dem Musiksaal hervor, wonach beratschlagt wurde, wie man wohl die Glieder «der vilfaltigen privatcollegia» der eigenen Gesellschaft zuführen könnte [125]. Mit Namen sind bekannt das «*collegium musicum*» *des Herrn Lieutenant Morf* an der Gräbligasse, eine 1736 erwähnte Gesellschaft «*im Almosenkloster*» [126], die *Musikgesellschaft Fluntern* und die *Musikgesellschaft Oberstrass*. Ferner muß es noch eine Gesellschaft gegeben haben, die ihre Zusammenkünfte im *Waisenhaus* abhielt, und schließlich erwähnt Samuel Gottlob Auberlen in seiner Selbstbiographie noch einen weitern privaten Musikzirkel. Er schreibt hierüber [127]: «Unermüdet

[122] Bd. II, S. 74, 31–36.

[123] Bd. II, S. 42, 32–34.

[124] Die drei Briefe sind publiziert in Bd. II, S. 76/77. Die Gesellschaftsrechnung vom März 1792 bis März 1793 (AMG-Archiv in der Tonhalle, nicht signiert) vermerkt: «Eingenommen von herrn Speisegger für den betrag der orgel auf der corherren fl. 100.»

[125] «Den 17. merz [1735] praesentibus ... ward berathschlaget, wie zur beförderung, vermehrung und auffnahm des collegii die vilfaltige privatcollegia einiger music liebender heren auff den musicsahl könen gebracht werden, danahen gutbefunden und erkennt, selbige durch einige heren auff die music invitieren zu lassen, da ihnen freÿ stehen solle, sich darinen nach gusto zu üben, auch solle jederman freÿ stehen, eintweders jedes mahl vor die ürten s. 10 oder das ganz jahr durch 5 fl. zu bezahlen». ZBZ, AMG Archiv 5, fol. 185r.

[126] Nach G. R. Zimmermann (Lv 194) sollen die Gesellschaften des Herrn Morf und des Almosenklosters identisch sein.

[127] Lv 5, S. 26. Auberlen kam 1782 nach Zürich.

war mein Freund B., mir bey Kunstfreunden und Liebhabern freien Zutritt zu verschaffen. Unter denselben war Herr Hauptmann Daniel Nüscheler in der Schipfi einer der Ersten, durch den ich in die sonntägliche Privatmusik=Gesellschaften bey Herrn Pfarrer Pfenninger eingeführt und als ordentliches Mitglied aufgenommen wurde» [128]. Man geht also kaum fehl, wenn man im 18. Jahrhundert für Zürich allein mit etwa einem Dutzend Musikgesellschaften rechnet. Nach der Jahrhundertwende vereinigten sie sich teils in die große Allgemeine Musikgesellschaft Zürich, teils wurden sie von den Singgesellschaften im Sinne Nägelis abgelöst. Wohl die meisten dieser kleinen Privatmusikgesellschaften kamen jeweils – wie die drei großen Gesellschaften zu ihrem Beginn im 17. Jahrhundert – in den sogenannten «Sälen», den großen Salons der begütertsten Mitglieder zusammen und gruppierten sich zum Musizieren um die dortige Hausorgel, dem repräsentativen Continuoinstrument der Zeit. Entsprechend dem Privatcharakter nicht nur der Gesellschaften, sondern vor allem auch der Instrumente, fehlen hier jegliche Protokoll- und Rechnungsbücher (oder sie sind noch heute in unbekanntem Privatbesitz), so daß wir auf spärliche sekundäre Quellen angewiesen sind. Im Waisenhaus soll eine derartige Orgel gestanden haben, doch fehlen genauere Hinweise [129].

Zuverlässiges läßt sich nur über das Positiv der *Musikgesellschaft Fluntern* berichten. Der Hutstaffierer Wilpert Grimm besaß ein aus dem frühen 18. Jahrhundert stammendes, wahrscheinlich von Jakob Messmer von Rheineck verfertigtes Positiv, das 1756 durch den Elsässer Christian Jakob Kühlwein repariert und erweitert worden war. Seine Witwe, Frau Regula Grimm geborene Seebach, vermachte dieses Instrument testamentarisch der Musikgesellschaft Fluntern [130]. Die Erben der Regula Grimm machten vorerst Schwierigkeiten, so daß die ganze Angelegenheit vor den Rat der Stadt kam. Dieser entschied, das Orgelwerk sei der Musikgesellschaft zu übergeben, und diese dürfe es – gemäß dem letzten Wunsche der Frau Grimm – im Bethaus Fluntern aufstellen, doch selbstverständlich mit der Bedingung, daß es für gottesdienstliche Zwecke nicht verwendet werde [131]. Immerhin erklang die Orgel dann doch

[128] Nach S. 15 der Selbstbiographie handelt es sich bei «Freund B.» um Johann Georg Banzhaf, gebürtig aus Kornwestheim bei Ludwigsburg, welcher seit 1782 als Postsekretär in Zürich tätig war. «Pfarrer Pfenninger» war identisch mit Pfarrer Johann Konrad Pfenninger (1747–1792).

[129] Im «Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses in Zürich» auf das Jahr 1879 wird auf S. 15 ohne nähere Quellenangabe von einem Positiv im Waisenhaus gesprochen, das einer privaten Musikgesellschaft gehört habe.

[130] Bd. II, S. 142, 12–27.

[131] Bd. II, S. 142, 25–27.

im Jahre 1772 anläßlich der Feier der Amtsübergabe des Flunterner Katechisten [132]. Heute befindet sich das Instrument in der Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel [133].

E. Musikgesellschaft Winterthur (Musikkollegium)

Der Bärenwirt Abraham Brunner zu Winterthur machte in zweierlei Hinsicht von sich reden. In Rats- und Gerichtsakten verzeichnete endlose Händel und Streitereien lassen das Bild eines äußerst zanksüchtigen Menschen vor uns erstehen; 1669 mußte er wegen Mißhandlung seiner Frau sechs Tage lang bei Wasser und Brot im Kerker auf dem Schmidtor brummen [134]. Andrerseits beschäftigte sich dieser Wirt mit dem Bau von Positiven. Er scheute sich auch keineswegs, sich «Orgelmacher» zu nennen, und dies nicht zu Unrecht, denn anscheinend verfertigte er recht gute Instrumente. 1664 baute Brunner ein achtregistriges Positiv mit Pedal für die Winterthurer Bibliothek [135]. Die Disposition war ihm von den Herren der Bibliothek vorgeschrieben worden; sie enthielt sogar ein Zungenregister [136]. Der Preis betrug 240 Gulden und ein Trinkgeld von einem Dukaten [137]. Das Gehäuse wurde von Maler Weber schwarz marmoriert, die Stäbe vergoldet [138]. Seine offenbar übertriebene Forderung von 50 Gulden bot Anlaß zu einem unerquicklichen Streit [139].

Zu einer nicht genau bestimmbaren Zeit wurde dieses Instrument dem Musikkollegium zum Gebrauche überlassen. 1728 stand das Werk jedenfalls in unbrauchbarem Zustand im Musiksaal [140]. Das Musikkollegium wollte die Reparaturkosten nicht auf sich nehmen, weil das Werk ja schließlich der Bibliothek gehörte. Deshalb gelangte man an den Stadtrat mit der Bitte, die Orgel auf obrigkeitliche Kosten instandstellen zu lassen [141]. Der Rat beschloß, das Instrument dem Kollegium zu schenken und sechs Taler an die Reparaturkosten zu stiften, mit der Bedingung, daß das Kollegium für den weitern

[132] Bd. II, S. 143, 1–4.

[133] Eine genaue Beschreibung des Instrumentes folgt im 17. Kapitel, S. 210 ff.

[134] StdtA Winterthur, Ratsprotokolle B 2, 24 (1668–1670). Vgl. auch J. C. Troll im «Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur auf das Jahr 1845», S. 146.

[135] Bd. II, S. 77, 37–S. 78, 35.

[136] Eine eingehendere Interpretation der Disposition (Bd. II, S. 78, 7–8) erfolgt im 10. Kapitel, S. 100 f.

[137] Bd. II, S. 78, 9.

[138] Bd. II, S. 78, 19–21.

[139] Bd. II, S. 78, 21–35.

[140] Bd. II, S. 81, 15.

[141] Bd. II, S. 81, 14–23.

Unterhalt selbst aufkomme [142]. In der Folge wurde das Werk durch Jakob Bommer [143] aus Weingarten im Thurgau instandgestellt [144]. 1733 erhob sich plötzlich ein Streit zwischen den Herren der Bibliothek und des Kollegiums, indem beide Parteien Eigentumsansprüche an die Orgel erhoben [145]. Dabei standen beide Seiten im Recht, denn die Orgel gehörte einerseits der Bibliothek, die sie seinerzeit bei Meister Brunner bestellt und bezahlt hatte, andrerseits gehörte sie aber auch dem Kollegium, denn es hatte das Werk ja vom Stadtrat als Geschenk erhalten und es in teilweise eigenen Kosten reparieren lassen. Der Stadtrat hatte – offensichtlich in Unkenntnis der genauen Besitzverhältnisse – fremdes Eigentum verschenkt. Nach langem Hin und Her fällte er am 9. April 1734 den Schiedsspruch zwischen den Parteien: die Orgel verblieb ganz dem Kollegium, der Bibliothek aber wurden aus der Stadtkasse 40 Gulden als Entschädigung bezahlt [146].

Der lange Streit hatte sich wirklich nicht gelohnt, denn bereits im Dezember desselben Jahres 1734 wurde Johann Konrad Speisegger von Schaffhausen mit 360 Gulden für ein inzwischen von ihm neu erbautes Positiv im Musiksaal ausbezahlt [147]. Über das äußere Aussehen der neuen Orgel fehlen genaue Hinweise, doch waren auch hier «gold, farben und anders» verwendet worden [148]. Beinahe 2/3 der gesamten Kosten deckte Hans Ulrich Steiner zum Drachen aus dem eigenen Beutel [149]. Dafür sollte ihm ein «ehrengedächtnuß an der orgel» aufgerichtet werden, wohl in Form einer der bereits besprochenen «Verehrungstafeln» [150]. 1752 war die Orgel revisionsbedürftig. Mit einem unbekannten Orgelbauer aus Konstanz war die Arbeit bereits verabredet ge-

[142] Bd. II, S. 83, 27–32.

[143] *Johann Jakob Bommer* aus Weingarten im Kanton Thurgau war neben Speisegger einer der bedeutendsten Orgelbauer der Ostschweiz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bis jetzt bekannte Werke: 1720 sechsregistrige Orgel für Unterägeri ZG (noch nicht gesichert); 1727 ein fünfregistriges Positiv für den Chor im Kloster Fischingen TG (erhalten); Sommer 1728 Reparatur eines Positivs in Winterthur; 1728 «verheurathet zu Guttenberg in Böhmen», wo er vermutlich an der neuen Orgel in der St. Barbarakirche arbeitete (vgl. Albert Knoepfli: Lv 97, S. 31); 1730 Positiv für das Kloster Kalchrain; 1736 Fischingen (Umbau); 1736 Orgel für die Klosterkirche St. Katharinenthal (erhalten); 1750 Orgel für Kirchberg im Toggenburg; 1750 elfregistriges Werk für die Iddakapelle in Fischingen; 1761 Orgel in Eschenbach (TG) und zu St. Laurenzen in St. Gallen; 1767 St. Nikolaus zu Frauenfeld (Umbau).

[144] Bd. II, S. 81, 42–45.

[145] Bd. II, S. 78, 36 bis S. 81, 7.

[146] Bd. II, S. 83, 34 bis S. 84, 5.

[147] Bd. II, S. 82, 1–3.

[148] Bd. II, S. 82, 4.

[149] Bd. II, S. 82, 8–9.

[150] Bd. II, S. 82, 19–20. Vgl. auch oben Anmerkung II/84.

wesen, aus nicht bekannten Gründen dann aber doch nicht ausgeführt worden [151]. Im Juni 1752 schloß das Kollegium einen neuen Vertrag mit Christian Jakob Kühlwein ab [152]. Die Kosten der Wiederherstellung beliefen sich auf 50 Gulden [153]; Kühlwein arbeitete zur vollen Zufriedenheit der Gesellschaft [154]. 1761 wurde im Protokollbuch der Beschluß festgehalten, das Positiv solle «zu keinen zeiten» verkauft werden [155]. Nachdem aber 1774 Heinrich Biedermann zum Steinalder der Gesellschaft ein Spinett geschenkt hatte, war das Positiv nicht mehr begehrt. 1777 wurde es um 200 Gulden verkauft [156]. Die weitern Geschicke dieser Speisegger-Orgel sind unbekannt.

F. Musikgesellschaft Wetzikon

Pfarrer Johannes Schmidlin [157], der bekannte Komponist und Herausgeber zahlreicher Gesangbücher, hatte in seiner Gemeinde Wetzikon nicht nur das Gesangswesen sehr gefördert, sondern auch die Instrumentalmusik eifrig gepflegt. 1768 gründete er das dortige collegium musicum. Im Ortsmuseum Wetzikon liegt ein von seiner Hand geschriebener Bericht über die Gründung und die Satzungen dieser Gesellchaft [158]. Über den Zusammenkunftsort der Musikfreunde berichtet Schmidlin: «Herr haubtmann Wäber zu Wezikon hate die generosité, in seinem hausse der gesellschaft ein zimmer und orgel zu offerieren zum gebrauch» [159]. Zunächst kam man also – wie andernorts – bei begüterten Mitgliedern zum gemeinsamen Musizieren zusammen. Über die Orgel Hauptmann Webers ist weiter nichts bekannt.

Pfarrer Schmidlin selbst besaß ebenfalls eine Hausorgel. Nach seinem Tode wurde sie 1773 im Namen einiger Mitglieder des Kollegiums von Heinrich Büeler aus Walfershausen erworben [160]. Später (oder schon 1773?) wurde das

[151] Bd. II, S. 82, 28. Es könnte sich dabei um «herrn Bihler von Constantz» gehandelt haben, welcher im Sommer 1756 die große Orgel der Klosterkirche Rheinau (ZH) repariert hat (vgl. 19. Kapitel, S. 262).

[152] Bd. II, S. 82, 22–36.

[153] Bd. II, S. 82, 37 bis S. 83, 9.

[154] Bd. II, S. 82, 33–36.

[155] Bd. II, S. 83, 15–20.

[156] Bd. II, S. 83, 23–24.

[157] *Johannes Schmidlin*, geb. 22. Mai 1722 in Zürich, gest. 5. November 1772 in Wetzikon (ZH), wo er seit 1754 als Pfarrer wirkte.

[158] Die Satzungen sind vollständig abgedruckt bei Karl Nef, Lv 122, S. 46–49.

[159] Bd. II, S. 150, 4–5.

[160] Bd. II, S. 150, 17–20 und S. 153, 1.

Werk in der Kirche aufgestellt, aber selbstverständlich niemals zum Gottesdienst verwendet. Ab und zu hielt das Musikkollegium seine Übungen in der Kirche ab. 1807 wurde das Instrument abgebrochen und ins Pfarrhaus transportiert [161]. Schon damals waren die Besitzverhältnisse unklar und umstritten, denn das Musikkollegium hatte seine Tätigkeit eingestellt: die Singbewegung Pfarrer Nägelis entzog dem instrumentalen Musizieren beinahe vollständig den Boden. Ausgerechnet auf das Reformationsjubiläum von 1819 hin wurde das Werk wiederum in die Kirche verpflanzt und instandgestellt [162]. Obwohl ehemalige Mitglieder des Musikkollegiums oder deren Nachkommen immer wieder Eigentumsrechte geltend machten und die Orgel demzufolge auch als Privatbesitz galt, handelte es sich nun doch um eine «offizielle Kirchenorgel». Allein, im sangesfreudigen Wetzikon bestand vorerst noch kein Bedürfnis nach Orgelbegleitung. Nach und nach verwahrloste das Instrument, war nach 1830 nicht mehr spielbar und wurde 1860 wieder abgebrochen [163]. Da aber immer noch Privatansprüche an das Werk gestellt wurden, konnte es vom Stillstand nicht verkauft werden; es wurde auf dem Dachboden der Kirche magaziniert, und man ließ die Zeit arbeiten. 1863 erhob niemand mehr Einsprache, und die letzten Überreste des Instrumentes verkaufte man um 15 Franken an Jakob Kägi in Gibswil bei Fischenthal [164].

Im Ortsmuseum Wetzikon hangen zwei alte bemalte Flügel, welche nach der – nicht unwahrscheinlichen – Legende von dieser Orgel Pfarrer Schmidlins stammen sollen. Die Innenseite der Flügel zeigen rechts die Szene der Hirten auf dem Felde, links Sängerkönig David mit der Harfe.

[161] Bd. II, S. 152, 2–11.
[162] Bd. II, S. 153, 31–35.
[163] Bd. II, S. 151, 40–47.
[164] Bd. II, S. 153, 24–25.

10. KAPITEL

KLANGLICHE UND TECHNISCHE EIGENHEITEN DES POSITIVBAUES

a) Disposition

Alle bekannten Zürcher Kleinorgeln waren einmanualig, nur wenige verfügten zudem über ein Pedal. Die Frage des Pedals soll in einem besondern Abschnitt S. 100 ff. behandelt werden; hier soll vorerst nur die Manualdisposition untersucht werden.

Die 150 aus Verkaufsinseraten bekannten Orgeln weisen folgende Registerzahlen auf:

Anzahl der Manualregister:	unbekannt	2	3	4	5	6	7	8
Anzahl der Instrumente:	34	5	18	31	20	29	9	4

Einregistrige Instrumente scheinen nicht bekannt gewesen zu sein, die zweiregistrigen sind relativ selten. Die Mehrzahl der Instrumente weist drei bis sechs Register auf, größere Registerzahlen sind wiederum seltener. Über achtregistrige Werke erscheinen hier überhaupt nicht, doch läßt sich aus anderer Quelle zum Beispiel ein zehnregistriges Positiv in Zürcher Privatbesitz nachweisen [165]. Dank näherer Beschreibung käuflicher Instrumente sind 18 Dispositionen überliefert; zwei hievon betreffen größere Orgeln mit Principal 8′ im Manual und einem Pedal und fallen hier nicht in Betracht, die übrigen sechzehn ergeben einen schönen Querschnitt durch die Positivdispositionen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Sie lauten:

[165] Positiv der Familie Escher im Wollenhof; Bd. II, S. 77, 4–9. Vielleicht haben allerdings von den erwähnten zehn Registern eines oder zwei zu einem allfälligen Pedal gehört.

in der Originalsprache:	in moderner Übertragung:	
1. cupel [166] von holz, 4 schuh thon	Gedackt	4′
octävlein von zinnernen pfeiffen	Principal	[2′]
2. eine kleine orgel mit 2 registern	[Gedackt]	8′
und 4 und 8 fuss ton	[Flöte]	4′
3. copel	Gedackt	[8′]
flaut	Flöte	[4′]
suavial	Suavial [ab c′]	[8′]
4. copul 8 fuss	Gedackt	8′
flat 4	Flöte	4′
prinzix 2, worvon 23 gläntzende pfeiffen im gesicht	Principal	2′
octav 1, von zinn	Octav	1′
5. kuppel von holz und 8 schuh ton	Gedackt	8′
flötenregister von holz und 4 schuh ton	Flöte	4′
principal, 3 schuh hoch [167] und 2 schuh ton, zinn	Principal	2′
dreyregistrige mixtur, ganz von zinn	Mixtur 3fach	[?]
6. kupel von acht fuss	Gedackt	8′
kupel von vier fuss	Gedacktflöte	4′
principal ins gesicht, sauber von zinn	Principal	[2′]
zimbeli, durchs ganze register	Zimbel [2f. oder 3f.]	[?]
cornu, durchs halbe register	Cornett, ab c′	[?]
7. kuppelton von 4 schuhen [168]	Gedackt	8′
flötenton, auch von 4 schuhen	Flöte	4′
principalton von zween schuhen, zinn	Principal	2′
quintton von anderhalb schuhen [169], zinn	Quinte	1 1/3′
zweyfache mixtur, zinn	Mixtur 2fach	[?]
8. copal 8 fuss, holz	Gedackt	8′
flaut 4 fuss, holz	Flöte	4′
principal 2 fuss, zinn, in frontospizio	Principal	2′
quint 3 fuss [169], zinn	Quinte	2 2/3′
suavial 8 fuss, zinn, im discant	Suavial, ab c′	8′
9. copal 8 fuss	Gedackt	8′
flöte 4 fuss	Flöte	4′
principal 2 fuss	Principal	2′
quint 3 fuss	Quinte	2 2/3′
suavial 8 fuss	Suavial [ab c′]	8′

[166] In Analogie zu Anmerkung I/62 (betr. «Posaune») ließe sich aus den folgenden Dispositionen eine hübsche Reihe von Abwandlungen der Orthographie des Registernamens «Copula» zusammenstellen: cupel, copel, copul, copal, copula, kuppel, kupel; dazu kommt noch coppel (Bd. II, S. 78, 7).

[167] «2schuh ton», also Principal 2′; «3 schuh hoch»: Gesamtlänge der Prospektpfeife inkl. dem einfuß-hohen Pfeifenfuß.

[168] Im älteren Orgelbau werden die (gedackten) Register bisweilen nach ihrer effektiven Länge benannt, welche von der «Klanghöhe» abweicht.

[169] Quinte 3′ und Quinte 1 1/2′ sind die üblichen Bezeichnungen des älteren Orgelbaues für Quinte 2 2/3′ und Quinte 1 1/3′.

10.	kuppel von 8 fuss	Gedackt	8′
	flöten von 4 fuss	Flöte	4′
	principal von 4 fuss	Principal	4′
	octav	Octav	[2′]
	quint	Quinte	[2 2/3′]
	terz	Terz	[1 3/5′]
11.	kuppel 6 fuss ton [170]	Gedackt	8′
	flöten 4 fuss	Flöte	4′
	principal 4 fuss	Principal	4′
	octav 2 fuss	Octav	2′
	quint 1 und ein halben fuss	Quinte	1 1/3′
	superoctav 1 fuss	Superoctav	1′
12.	offnen copal 8 fuss ton	Holzflöte	8′
	flöten 4 fuss	Flöte	4′
	dulcian 4 fuss [171]	«Dulcian»	4′
	octav 2 fuss	Octav	2′
	superoctav 1 fuss	Superoctav	1′
	quint 1/2 fuss [172]	Quint [ab c′]	[2 2/3′]
13.	kupel 8 fuss	Gedackt	8′
	flûte 4 fuss	Flöte	4′
	principal 4 fuss	Principal	4′
	octav 2 fuss	Octav	2′
	superoctav 1 fuss	Superoctav	1′
	quint 1/2 fuss [172]	Quint [ab c′]	[2 2/3′]
14.	copal 8 fuss	Gedackt	8′
	flauten 4 fuss	Flöte	4′
	principal 4 fuss, von zinn	Principal	4′
	octav 2 fuss, von zinn	Octav	2′
	mixtur zweyfach, von zinn	Mixtur 2fach	[?]
	quint 3 fuss, von zinn	Quinte	2 2/3′
15.	copel	Gedackt	[8′]
	flaute	Flöte	[4′]
	principal	Principal	[4′]
	octav	Octav	[2′]
	ripieni	Mixtur [2fach od. 3fach]	[?]
	dulcian	«Dulcian»	[8′]

[170] Sehr wahrscheinlich ein Versehen des Setzers, hervorgerufen durch die vorangehende Angabe «orgel mit 6 registern» (Bd. II, S. 41, 25).

[171] Normalerweise wird die offene Holzflöte 8′ mit «Dulcian» bezeichnet. Da diese hier «offene copula» heißt, wird der Name für Principal 4′ verwendet. Daß dem so ist, sieht man aus den nachfolgenden Bezeichnungen Octav 2′ und Superoctav 1′. Wäre der «Dulcian» nicht principalisch, so wären die Bezeichnungen um eine Stufe reduziert zu Principal 2′ und Octav 1′.

[172] 1/2 fuß bedeutet (wie bei «Copel 4 fuß», vgl. Anmerkung II/168) die effektive Pfeifenlänge der Quinte 2 2/3′ auf der Taste c′ (eigentlich 2/3′, im alten Orgelbau bald 3/4′, bald 1/2′ geheißen).

16.	copula	Gedackt	[8′]
	flauto	Flöte	[4′]
	principal	Principal	[4′]
	octav	Octav	[2′]
	mixtur	Mixtur [2fach od. 3fach]	[?]
	quint	Quinte	[2 2/3′]

Die beiden zweiregistrigen Positive repräsentieren zufälligerweise gerade die beiden möglichen Typen solcher Kleininstrumente. Der eine Typ bringt die Äquallage mit ihrer Oktave (8′ + 4′), der andere weicht dagegen von ihr ab und bringt nur ihre Oktave und Doppeloktave, ab und zu auch die Tripeloktave (4′ + 2′; selten auch 4′ + 1′). Schon Praetorius kennt beide Typen [173]:

> «Ob auch etzliche gar kleine wercklein, derer principal nur von 2 fuss thon, gefunden werden, so gehören doch solche nicht unter der orgelwercken zahl der namen, sondern allein unter die disposition der positiff: aus ursachen, weil sie gemeiniglich auch andere gröbere stimmen zu ihren fundamentis, als gedackt oder quintadehn von 4, auch wol von 8 fuss thon haben, und dahero gross- oder kirchenpositiff, auch klein octaven-principal-wercklin genennet werden.»

Praetorius wertet die beiden Typen nicht, sie stehen neutral nebeneinander. Dies ändert sich jedoch gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Beim Typ ohne 8′-Stimme erklingt alles Gespielte um eine Oktave transponiert; während man sich früher offenbar an dieser Tatsache nicht stieß [174], beginnt dies den Leuten zu mißfallen. Bereits Werckmeister schreibt 1698 für 4 bis 6 Register mindestens ein 8′-Register vor [175]:

> «..., so habe doch zu erinnern für gut geachtet, dass man, wo ichtens ein werckchen oder positiv von 4, 5 bis 6 stimmen gebauet wird, dass man ja ein gedackt oder quintathona von 8 fus thon hineinsetzen lasse, denn hierin kann man auf allerhand ahrt musiciren und alle chorale in natürlicher gravität mitmachen; ein gedackt aber von 4 füß thon ist hierzu gantz unnatürlich zu gebrauchen, denn es ist eben, als wenn ein discantiste den bas und das fundament halten wolte gegen den bassisten.»

[173] Lv 132, S. 123.

[174] Von hier aus fällt auch ein Licht auf die vielen mittelalterlichen Miniaturen mit Portativen, deren Pfeifen ja höchstens etwa 2′ lang waren. Es ist durchaus denkbar, daß man auf diesen Instrumenten die langgezogenen liturgischen Tenores der Organa und Motetten spielte, ohne sich um die doppelte Oktavierung gegenüber dem Notentext zu kümmern.

[175] Lv 85, S. 47.

Noch deutlicher wird Adlung:

> «Ohne eine gedeckte stimme 8 fuss gross sind sie [die positive] zur musik wenig zu gebrauchen» [176]. «Das gedackte 8′ kann zur musik wohl gebraucht werden, welches ich ohnedieß bey allen positiven für nothwendig erachte» [177].

> Der kleinere Typ mit Gedackt 4′ + Principal 2′ eignete sich natürlich besonders gut für Tragorgeln [178], doch wurden auch großformatige Positive mit dieser Disposition gebaut. Ein Beispiel letzterer Art stellte die Speisegger-Orgel der Familie Kägi in Steinenbach (ZH) dar. Das nur zweiregistrige Instrument war schätzungsweise 1,20 m breit und 2 m hoch. 13 Pfeifen des Principal 2′ standen im Prospekt, welcher mit zwei Flügeltüren verschließbar war. Selbst die gewohnten reich vergoldeten Ornamentschnitzereien fehlten nicht. Leider wurde das Werk um 1920 vernichtet; erhalten sind nur zwei vergilbte Photographien mit dem offenen und geschlossenen Prospekt. – Das tiefere Register war starr, der Principal 2′ konnte hinzugezogen oder abgestoßen werden.

Die einzige genau überlieferte dreiregistrige Disposition erweist sich mit ihrem halben Discantregister von offener 8′–Länge (die größte Pfeife c′ ist also 2′ lang) als Ausnahmefall. Der Normaltypus für 3 Register besteht aus Gedackt 8′, Flöte 4′ und Principal 2′. Beim vierregistrigen Werk kommt noch eine principalische Klangkrone hinzu (Octav 1′ oder eine kleine, meist nur zweifache Mixtur). Bei fünf Registern treten erstmals Aliquotreihen (Quinten) in Erscheinung; sie können durchgehend oder nur in der Discanthälfte gebaut sein. Bisweilen finden sich anstelle der Quinten auch andere Halbregister für Solozwecke (Suavial 8′, Cornett). Bei sechs Registern wird die Principalbasis von 2′ auf 4′ verlegt [179], der übrige Aufbau bleibt sich im Prinzip gleich. Selten tritt hier bereits die erste durchgehende offene 8′–Stimme auf, doch nicht als Prospektprincipal (Zimmerhöhe!), sondern als doppelt gekröpfte 8′–Holzpfeife im Innern («Dulcian» genannt). Zusammenfassend lassen sich, ohne einer Uniformität der Dispositionskunst das Wort reden zu wollen, eindeutige «Normaltypen» von Positivdispositionen herausschälen:

[176] Lv 2, S. 551.
[177] Lv 3, II, S. 98.
[178] Bd. II, S. 44, 31.
[179] Die Bestimmung der Principalbasis scheint sich hier eindeutig auf die Registerzah zu stützen: ein sechsregistriges Positiv erheischte einen Principal 4′. – Die heutige Methode weicht von der historischen erheblich ab, indem sie die Principalbasis nicht nach der Registerzahl, sondern nach der Raumgröße (bzw. Anzahl Sitzplätze) zu bestimmen sucht. Vgl. Walter Supper: Lv 172, S. 33/34. Nach dieser neuern Methode wären alle oben erwähnten Positive als überdimensioniert zu qualifizieren!

Dispositionsschema:	*Beispiel:*	
2 Register →	Gedackt	8′
Grundformen 8′ + 4′ oder 4′ + 2′:	Flöte	4′
→	Gedackt (od. Flöte)	4′
Kombination beider Grundformen:	Principal	2′
3 Register →	Gedackt	8′
	Flöte	4′
+ principalische Klangkrone:	Principal	2′
4 Register →	Gedackt	8′
	Flöte	4′
+ Aliquoten oder halbe (Discant-)Register:	Principal	2′
	Octav (od. Mixtur)	1′
5 Register →	Gedackt	8′
	Flöte	4′
	Principal	2′
Verlegung der Principalbasis von 2′ auf 4′:	Mixtur 2fach	1′
	Quinte	2 2/3′
	(od. Suavial 8′ ab c′)	
6 Register →	Gedackt	8′
	Flöte	4′
	Principal	4′
	Octav	2′
	Mixtur 2- od. 3fach	1′
	Quinte 2 2/3′ od. 11/3′	
	(statt Quinte auch offener «Dulcian» 8′ möglich)	

Die Richtigkeit dieses aus den 150 resp. 16 meist anonymen Positiven des Instrumentenmarktes abgeleiteten Schemas wird durch die wenigen Dispositionen, die wir sonst aus dem 17. und 18. Jahrhundert besitzen, weitgehend bestätigt. Da wäre zunächst die Disposition zu erwähnen, welche Salomon Ott im Jahre 1699 den Herren Musikanten von der «Teutschen Schul» für ein Positiv in den dortigen Musiksaal vorschlug [180]:

copula 4 schüig [181], dekt	Gedackt	8′
octav zur copula, 2schüig, dekt; oder 4schüig offen	Gedackt od. Flöte	4′
octa 2schüig, zinn	Principal	2′
octav einschüig, zinn	Octav	1′
quint 1 1/2 schüig, zinn	Quinte	1 1/3′
quint 3/4 schüig [182], zinn	Quinte (ab c′)	2 2/3′

[180] Bd. II, S. 58, 23–29.

[181] Siehe Anmerkung II/168.

[182] Siehe Anmerkung II/172. Die Aufsplitterung einer Mixtur in ihre hochliegenden

Zur Ausführung gelangte dann aber 1701/02 ein genau nach unserm Schema abgeändertes Projekt, indem man es als wünschenswert erachtete, in das sechsregistrige Werk einen Principal 4′ einzubauen [183]. Welche weitern Folgen dieser Entschluß für die Disposition gezeitigt hat, läßt sich anhand der Akten leider nicht mehr verfolgen [184].

Das vierregistrige Positiv, welches Jakob Messmer um 1700 vermutlich für Schaffhausen erbaut und Speisegger 1730/32 für die «Schipf» in Herrliberg (ZH) umgebaut hatte, wies sehr wahrscheinlich ursprünglich folgende Disposition auf (die ersten drei Register sind sicher belegt, das vierte ist unsicher) [185]:

copula 8 fuss, holz	Gedackt	8′
flauto 4 fuss, holz	Flöte	4′
principal 2 fuss, zinn [Prospekt]	Principal	2′
octav 1 fuss	Octav	1′

Das 1727 von Speisegger für die Musikgesellschaft auf der Chorherren Stube erbaute 6registrige Positiv ist identisch mit dem am 28. Juni 1792 zum Verkaufe ausgeschriebenen Instrument [186], dessen Disposition oben unter Nr. 15

Einzelchöre (hier etwa 1 1/3′, 1′, 2/3′) kennt nur der italienische Orgelbau; für den hiesigen Positivbau des 18. Jahrhunderts wäre eine derartige Deutung obiger Disposition unmöglich.

[183] Bd. II, S. 58, 29.

[184] Die Registerzahl blieb vermutlich vorerst bei sechs (vgl. Anmerkung II/78 und Bd. II, S. 67, Anmerkung 10), doch könnte z. B. statt der Flöte 4′ die Quinte 1 1/3′ oder 2 2/3′ fallengelassen worden sein.

[185] Vgl. Lv 76, S. 27 und 30.

[186] Das Positiv besaß nachgewiesenermaßen 6 Register (Bd. II, S. 72, 12). Im Frühjahr 1792 beschloß nun die Gesellschaft den Verkauf des Werkes (Bd. II, S. 74, 31–36). Mit einem Brief vom 26. Juni 1792 meldete sich Johann Georg Speisegger als Käufer des Instrumentes seines Vaters (Bd. II, S. 76, 7 ff.); er hatte offensichtlich von der Verkaufsabsicht der Musikgesellschaft gerüchtweise oder bestimmt gehört. Der Brief traf vermutlich am 27. Juni beim Präsidenten, dem Gerichtsherrn Johann Konrad Wirz am Neumarkt, ein. Sicher war aber um diese Zeit das Verkaufsinserat bereits in Auftrag gegeben, welches tags darauf im «Donnerstagsblatt» vom 28. Juni erschien; es handelte sich hierbei um das einzige sechsregistrige Positiv, das im Jahre 1792 ausgeschrieben wurde (Bd. II, S. 42, 32–34). Am 29. Juni erstattete der Präsident der Gesellschaft Bericht, das Instrument sei öffentlich zum Verkauf ausgeschrieben worden (Bd. II, S. 74, 37–38). Er wurde hierauf zusammen mit dem Gesellschaftspfleger (Quästor), Herrn Hauptmann Hottinger in Stadelhofen, beauftragt, den Verkauf zu tätigen (Bd. II, S. 74, 38–40). Noch am selben Tage scheint Hottinger dem Interessenten Speisegger den Preis mitgeteilt zu haben, denn ein Antwortschreiben Speiseggers an Hottinger vom 30. Juni ist erhalten (Bd. II, S. 76, 27 ff.). Die Identität der fraglichen Instrumente darf damit als gesichert gelten.

mitgeteilt ist. – Ein 1732 oder früher für Winterthur erbautes 6registriges Positiv, die nachmalige Kirchenorgel von Klosters (GR), wies eine gleiche Disposition auf und dürfte vermutlich ebenfalls von Speisegger stammen [187]:

copula 8′		Gedackt	8′
fleütten 4′		Flöte	4′
principal 4′		Principal	4′
octavo 2′		Octav	2′
ripieno zweyfach		Mixtur 2fach	[1′]
dulcian 8′		«Dulcian»	8′

Als Ausnahme, welche die Regel bestätigt, und als Beweis, daß die Disposition nun doch nicht dermaßen stur gehandhabt worden ist, sei das um 1700, wahrscheinlich von Jakob Messmer erbaute Positiv, welches 1763 in den Besitz der Musikgesellschaft Fluntern überging, erwähnt. Es besaß ebenfalls 6 Register, aber mit folgender Disposition [188]:

cop[ula]	[8′]	Gedackt	8′
flöt[e]	[4′]	Flöte	4′
princ[ipal]	[2′]	Principal (Prospekt)	2′
quint	[1 1/3′]	Quinte (rep.)	1 1/3′
octav	[1′]	Octav (rep.)	1′
mixtur 1fach	[2/3′]	Mixtur (1fach rep.)	2/3′

*

[187] Eine Bleistiftinschrift im Gehäuse (Unterbau, unten links, hinter dem geschnitzten Kopf des Prospektes) lautet: «Dis ist das Contrafait / des bildhauers der dis / gemacht hat. Orgelm. / 1732». Die Orgel wurde 1766 von der Witwe des Ratsherrn Steiner in Winterthur um 28 neue Louisd'or nach Klosters GR verkauft. Nach Vertrag vom 8. November 1766 wurde das Instrument von Meister Anton Friedrich Kraft aus Böllingen [?] als Kirchenorgel von Klosters installiert; die Einweihung des Werkes fand am 31. Dezember 1766 statt. 1914 wurde die Orgel durch Jakob Metzler von Felsberg in die Halle des Hotels «Vereina» in Klosters versetzt, 1966 von Oscar Metzler & Söhne restauriert und wiederum als Kirchenorgel in St. Antönien GR aufgestellt.

Das Manual umfaßt 48 Tasten (C–c‴, ohne Cis), das wohl erst 1766 oder später hinzugefügte Pedal 13 Tasten (C–cis°, ohne Cis). – Leider wurde bei der Restauration die ursprüngliche Registeranschrift «Dulcian» fälschlicherweise in «Dulciana» abgeändert. Auch der originelle Windanzeiger (Herausstrecken der Zunge bei der Prospektfigur rechts) wurde nicht mehr hergestellt.

[188] Diese Disposition besaß das Instrument wenigstens nach dem Umbau durch Kühlwein im Jahre 1756. Die Originaldisposition von Messmer ist nicht mehr mit Sicherheit bestimmbar.

Wir haben jetzt noch einige größere Dispositionen zu betrachten, welche sich von bereits besprochenen auch dadurch unterscheiden, daß Pedalregister hinzutreten. Am 8. Mai 1664 schlossen die Herren Curatoren der Bibliothek Winthertur mit dem dortigen Bärenwirten und Orgelmacher Abraham Brunner einen Vertrag für ein Positiv ab; dabei wurde die Disposition des Werkes wie folgt festgelegt [189]:

principal	Principal	[4′]
coppel	Gedackt	[8′]
octav	Octav	[2′]
superoctav	Superoctav	[1′]
octav von holz	(Sub-)Octav	[16′?]
gwind	Quinte	[2 2/3′ oder 1 1/3′]
flötten	Flöte	[4′]
posaunen	Posaune	[8′]
ein pedal	Pedal	

Dieses Positiv scheint zunächst wohl über ein Pedal, aber über keine Pedalregister zu verfügen. Dem ist jedoch nicht so. Es ist dies ein Überbleibsel des spätmittelalterlichen Orgelbaues, das sich vor allem im Norden Deutschlands ebenfalls bis gegen 1700 gehalten hat. Die Pedalregister stehen zusammen mit den Hauptwerkregistern auf *einer* Lade. Mittels doppelter Schleifen und Ventile sind einzelne Register im Manual *und* Pedal spielbar, wobei die Tasten des Pedals gerne mit der Unteroktave des entsprechenden Manualtones verbunden sind und somit beim Pedalspiel diese Pfeifenreihen um eine Oktave nach unten transmittiert werden – dem Baßbedürfnis des Pedals entsprechend. Nur die tiefste Oktave dieser Register, welche manualiter gewöhnlich nicht verwendet wurden und daher im Manual oft überhaupt nicht spielbar gemacht wurden [190], standen auf einem eigenen Zusatzlädchen (als «Untersatz») hinter der großen Hauptwerk/Pedal-Lade [191]. Die «octav von holz» in der obigen Disposition deutet daher nicht auf die sonst mit dieser Bezeichnung belegte übliche Oberoktave zur Principallage, sondern auf eine Unteroktavlage zu Coppel 8′ = Subbaß 16′. Alter Tradition entsprechend dürfte auch die Posaune 8′ als Pedalregister gedacht gewesen sein [192]. Somit ergäbe sich hier ebenfalls eine sechsregistrige «Normaldisposition» nach unserm Schema, bereichert durch zwei Pedalregister:

[189] Bd. II, S. 78, 7–8.

[190] Ausnahmen bestätigen die Regel; vgl. unten d) Klaviaturumfang.

[191] Vgl. hiezu auch die Anmerkungen I/69 und I/92.

[192] Siehe 1. Kapitel sowie die Anmerkungen I/62–64.

Manual:	Gedackt	8′
	Flöte	4′
	Principal	4′
	Octav	2′
	Superoctav	1′
	Quinte	2 2/3′ oder 1 1/3′
Pedal:	Subbass	16′
	Posaune	8′

Für die Richtigkeit der eben entwickelten «Pedaltheorie» läßt sich gleich ein zweites Beispiel anführen: die 1684 erbaute Orgel der Gesellschaft auf dem Musiksaal in Zürich. 1685 wurde Orgelmacher Melchior Müller von Rapperswil bezahlt für die Reparatur etlicher Pfeifen «in dem subbas» [193]; die Orgel besaß somit unzweifelhaft ein Pedal mit einem Subbaß 16′. Dieses Pedalregister stand aber nicht auf einer eigenen Pedallade, sondern wie oben beschrieben auf der Manuallade. Es war wohl auch manualiter spielbar. Beim großen Umbau von 1704 durch Jakob Messmer von Rheineck wurde nun unter anderem «der sub-baß auß dem werk und dem manual hinaußgethan und absönderlich hinden an rükgen deß organisten auf eine eigne windlad gesezt... und also um ein namhafftes verbesseret» [194]. Die sonstige Disposition dieses Werkes ist leider nicht expressis verbis überliefert, doch kann sie mit großer Sicherheit erschlossen werden. Nach den durchaus glaubwürdigen Angaben des letzten Organisten, welcher bis 1927 auf dem Instrument in Ammerswil gespielt hat, besaß die Orgel bei ihrem letzten, endgültigen Abbruch folgende Register [195]:

Manual:	Prinzipal	8′	Pedal:	Subbaß	16′
	Bourdon	[8′]		Oktavbaß	[8′]
	Salicional	[8′]			
	Oktav	4′			
	Flauto	[4′]	Kopplung Manual-Pedal		
	Quinte	2 1/2′			
	Oktav	2′			

Da einerseits die Gehäusemaße bekannt [196] und andrerseits Photographien des Instrumentes erhalten sind, welche mit den Stichen der verschiedenen Neujahrsblätter aus dem 18. Jahrhundert, auf welchen die Musiksaal-Orgel er-

[193] Bd. II, S. 54, 5.

[194] Bd. II, S. 48, 17–20.

[195] Bd. II, S. 57, 41 bis S. 58, 6.

[196] Archiv der AMG in der Tonhalle Zürich, Brief von Orgelbauer Goll in Luzern an Prof. Fehr in Winterthur im Auftrage der Kirchgemeinde Ammerswil, vom 22. 12. 1926:

scheint, verglichen werden können, kann der Principal 8′ eindeutig als originales Prospektregister bestimmt werden. Das Salicional trat – wie üblich – an die Stelle der ursprünglichen Mixtur [197]; Bourdon ist der neue Name für Copula. Der Oktavbaß 8′ dürfte eine spätere Zutat sein [198]. Als Originaldisposition ergäbe sich demnach eine um ein Prospektprincipal 8′ und ein Pedal bereicherte sechsregistrige «Normaldisposition»:

Manual:	Principal	8′	Pedal:	Subbaß	16′
	Gedackt	8′			
	Octav	4′			
	Flöte	4′		vermutlich starre Koppel	
	Superoctav	2′		Manual-Pedal	
	Mixtur	1 1/3′ oder 1′			
	Quinte	2 2/3′			

Die beiden letztbesprochenen Instrumente sprengen bereits den Rahmen dessen, was man heute im allgemeinen unter «Positiv» versteht: es sind vielmehr schon eigentliche Orgeln. Dennoch ändert dies nichts an der Tatsache, daß sie in den zeitgenössischen Dokumenten zu den «Positiven» gerechnet werden. Die Terminologie der Zeit stützte sich offensichtlich mehr auf den Aufstellungsort der Instrumente als auf konkrete bauliche Eigenheiten. Unabhängig von der Größe hießen profane Orgelinstrumente «Positive»; sie konnten den «Kirchenorgeln» an Registerzahl und Fußlage der Principale gleichkommen oder sie übertreffen. So besaß wie schon erwähnt die Familie Escher im Wollenhof in Zürich um 1785 ein «Positiv» von 10 Registern [199] (die Disposition ist unbekannt), während im «Donnerstagsblatt» vom 23. November 1786 eine «Kirchenorgel» mit ebenfalls 10 Registern aus einem noch nicht identifizierten Kloster zum Verkauf angeboten wurde [200]. Diese um 1745 erbaute Kirchenorgel wies folgende Disposition auf [201]:

Manual:	principal	8′,	Zinn, Prospekt	Principal	8′
	dulciana	8′,	Zinn	Dulcian(a)	8′
	bourdon	8′,	Holz	Gedackt	8′

Gehäusebreite 2,40 m (ohne Seitenverzierungen); Gehäusehöhe 4,80 m. Die Gehäusetiefe kann annähernd errechnet werden, da der Flächeninhalt (Grundriß) bekannt ist (Protokollnotiz vom 24. 4. 1806, Bd. II, S. 51, 40–41); sie betrug ungefähr 95 cm.

[197] Vor und nach 1900 wurden oftmals historische Instrumente «restauriert», indem anstelle der Mixtur ein Salicional 8′ eingebaut wurde. Oft ragten diese modernen Register oben zum teilweise oder ganz abgedeckten Gehäuse hinaus.

[198] 1812 besaß das Instrument nur 7 + 1 Register (Bd. II, S. 52, 29).

[199] Bd. II, S. 77, 3–9.

[200] Bd. II, S. 41, 36–48.

[201] Bd. II, S. 41, 41–45.

	octav	4′,	Zinn	Octav	4′
	flaute	4′,	Holz	Flöte	4′
	super-octav	2′,	Zinn	Superoctav	2′
	quint	1 1/2′,	Zinn	Quinte	1 1/3′
	mixtur	2′,	Zinn	Mixtur	2′
Pedal:	subbass	16′,	[Holz]	Subbass	16′
	octaven-bass	8′,	[Holz]	Octavbass	8′

Zur Disposition des «Positives» im Zürcher Musiksaal tritt also lediglich eine labiale Dulcianstimme (hier jetzt zinnern, hölzern aber schon in sechsregistrigen Positiven vorkommend, siehe oben) und ein Octavbaß 8′ zu weiterer Emanzipation des Pedals hinzu: Eine in ihrer Konsequenz verblüffende Weiterführung des Positiv-Dispositionsschemas!

b) Bemerkungen zu einzelnen Registern

Zu den Registern der Principalfamilie ist nicht viel zu sagen. Sie sind ausnahmslos in Zinn gearbeitet, und die tiefste Stimme steht ganz oder teilweise im Prospekt. Daß diese Pfeifen eine künstlerische Sonderbehandlung erhalten haben, darf nach den erhaltenen Beispielen als sicher angenommen werden (kunstreichere Labienformen, gravierte oder getriebene Mittelpfeifen). Die Vorform des Principal 8′, der sogenannte «Dulcian», war eine offene Holzflöte 8′; die zinnerne Ausführung bei oben erwähnter Kirchenorgel deutet auf eine Verengung der Mensur hin, welche nach einer Streicherstimme, der Viola di Gamba 8′, oder der romantischen Dulciana 8′ tendiert. Das Gedackt 8′ («Coppel») war stets durchgehend hölzern, ebenso die offene Flöte 4′, selbst wenn sie bisweilen als Spitzflöte ausgebildet war [202]. Die Quinten 2 2/3′ (durchgehend oder nur als Discantregister ab c′) und 1 1/3′ waren in der Regel principalisch gehalten und ergaben mit den meist nur zwei- oder dreifachen Mixturen zusammen einen engmaschigen Principalaufbau der Werke.

Zungenregister

Eine rein labiale Disposition gehört eigentlich zum Wesen des Positivs. Dennoch hat es zu allen Zeiten Beispiele mit einzelnen oder mehreren Zungenregistern gegeben. In erster Linie kommen kurzbecherige Regalstimmen in Betracht, da sie wenig Platz beanspruchen und auch dynamisch für kleinere Räume besser geeignet sind als Register der Trompetenfamilie. Immerhin

[202] Beispielsweise in der oben erwähnten Kirchenorgel von St. Antönien.

wies das Positiv der Winterthurer Bibliothek eine (Pedal-) Posaune auf. Im Jahre 1740 meldete sich ein aus Frankreich zurückgekehrter «Emmanuel Bosshard, orgelmacher und burger zu Bern», im Zürcher «Donnerstagsblatt» und empfahl «seine dienste in machung allerhand schönen und wohl harmonirenden orgelregistern von langer beständigkeit als zum exempel trompeten, glairons, vox humana, krumhorn und bombarde, so die gantze zierd des orgelwercks ausmachet» [203]. 1808 wird ein sechsregistriges Positiv zum Verkauf ausgeschrieben, das vier labiale und 2 linguale Stimmen enthält, ebenso 1813 eine «Orgel mit einem Zungen-Register» [204].

Nebenregister

Wie bereits erwähnt, sind zweimanualige Werke überhaupt nicht bekannt, solche mit einem Pedal nur selten. Die Frage der Koppeln ist somit auch nicht aktuell. Die meisten Pedale verfügten nur über einen Subbaß 16′, eventuell über ein 8′–Register, niemals aber über ein kleinfüßiges Cantusfirmus-Register. Das Pedal taugte deshalb nicht zum Solospiel, sondern lediglich als Baßtongeber. Aus diesem Grunde war das Pedal meist fest ans Manual angehängt, die Koppel Manual-Pedal starr. Ab und zu fanden sich aber klingende Nebenregister vor. Hierbei ist bemerkenswert, daß selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch mittelalterliche Nebenregister üblich und beliebt waren. Die beiden sechsregistrigen Positive, deren Dispositionen oben unter Nr. 10 und 13 mitgeteilt wurden, besaßen zum Beispiel zwei schon im Abschnitt über den vorreformatorischen Orgelbau besprochene «fantasi-spiele», nämlich «pauken» und «vogelgesang» [205]. Bisweilen waren durch Registerzüge auch Figuren im Prospekt beweglich gemacht: Beim Positiv in der «Schipf» in Herrliberg (Speisegger, 1730/32) führte beim Bedienen des entsprechenden Zuges der eine Engel die Trompete an den Mund, während der andere den Mund zum Singen öffnete [206]. Zimbelsterne und Tremulanten sind nicht belegt, doch mögen sie in einzelnen Fällen nicht ausgeschlossen gewesen sein.

[203] Bd. II, S. 47, 10–17. Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt sich also, wie die Deutschen eher dem eigentlichen Schnarrwerk den Vorzug geben, während die Franzosen einen edlen Trompetenklang als Krönung einer Orgel auffassen. Daran hat sich bis heute wenig geändert.

[204] Bd. II, S. 43, 19–22 und S. 44, 5.

[205] Bd. II, S. 41, 7 und S. 42, 12–13.

[206] Lv 76, S. 34.

c) *Intonation und Stimmung*

Intonation

Zeitgenössische Angaben über die Intonation der Positive sind ziemlich selten. Meist begnügte man sich mit allgemeinen, oft wohl auch bewußt falschen Bemerkungen (Instrumentenhandel!) wie etwa «recht gut im ton» oder «von extra gutem ton» [207]. Für das Generalbaß-Zeitalter nicht verwunderlich ist der häufige Hinweis «guter bass» oder «mit starkem bass» [208]. Die tiefen Lagen dürften oft recht herzhaft intoniert gewesen sein. Schwieriger zu interpretieren ist die da und dort auftretende Klangbezeichnung «lieblich», da der wahre Gefühlsgehalt solcher Worte wandelbar ist [209]. Wird darunter schon ein weicher, süßer, empfindsamer, (früh-)romantischer Klang verstanden? Dafür spräche, daß 1743 ein Instrument mit hölzernen Pfeifen als «gut und lieblich» angepriesen wird [210], doch zeigt eine Verbindung von «lieblich und stark» [211] andrerseits, daß hiemit noch kein schummeriger Klang gemeint sein muß. Erst nach 1820 zeigen sich Ansätze zur Bevorzugung einer gewissen Grundtönigkeit; so wird 1821 von einem Positiv gerühmt, die Copula 8′ und die Flöte 4′ seien «besonders schön und zum Gesange gut» [212].

[207] Bd. II, S. 42, 21 und 41–42.

[208] Bd. II, S. 40, 7 und S. 42, 23–24.

[209] Wie wandelbar der wahre Sinn angeblich allgemein verständlicher Ausdrücke ist, zeigte sich mir zufällig beim Worte «lustig». Dieses Wort diente in unsern Landen vom Spätmittelalter bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur Charakterisierung einer «ansprechenden» Wohnung oder Behausung. Schon Hans von Waldheim nennt im Bericht über seine Pilgerreise vom Jahre 1474 das Sommerhaus seines Wirtes Albrecht Moser auf dem Lindenhof «gar lustig» (vgl. 1. Kapitel, S. 17). «Lustige Häuser» werden im Zürcher Wochenblatt laufend angeboten. Beinahe bis zum Überdruß erscheint der Ausdruck etwa in einem Inserat vom 23. 12. 1756: «*Eine lustige Behausung, zunächst bey der Stadt, an einem gar lustigen Ort, bestehend in einer sehr lustigen Stuben, 4 dergleichen Kammern, und einem überaus lustigen Saal, samt Keller und Holzgehalter, einem gar lustigen Garten und sehr schönen Reblauben; wäre auch auszulehnen, und ist von Stund an in Besiz zu nehmen.*» Im 19. Jahrhundert verschwindet dieses Wort gänzlich aus diesem Zusammenhang, dafür tauchen Adjektive wie frohmütig, angenehm, schön gelegen, günstig usf. auf. Es ist somit klar, daß die alte Bezeichnung «lustig» einen andern Gefühlswert besaß als unser heutiges «lustig», das mit «fröhlich und spaßhaft» umschrieben werden könnte.

[210] Bd. II, S. 38, 26. Hölzerne Pfeifen ergeben bei gleicher Intonation einen weichern Klang als zinnerne.

[211] Bd. II, S. 41, 27.

[212] Bd. II, S. 44, 28–29. Dabei bleibt natürlich zu beachten, daß kleinfüßige Register und Mixturen zur Gesangsbegleitung nie «gut» sind, ganz unabhängig von barocker und romantischer Intonation.

Leider ist eine genaue Nachprüfung der originalen Intonation nicht möglich, da keine in dieser Beziehung unveränderten Werke der Zeit erhalten sind. Immerhin scheint sicher zu stehen, daß der Schaffhauser Johann Konrad Speisegger kernstichlos intoniert hat, denn das von ihm im Positiv der «Schipf» in Herrliberg eingebaute und seit langem nicht mehr spielbare «Flötenwerk» [213] weist keinerlei Stiche auf, während das mehrfach renovierte untere Positivwerk stark zerstochene Kerne zeigt. – Die Pfeifenfüße waren meist ziemlich offen und nicht zugekulpt, dagegen waren die Pfeifenstöcke (namentlich der 8′-Stimmen) oft recht ausgiebig verführt.

Absolute Tonhöhe

Die Positive des 18. Jahrhunderts standen in der Regel im «Chorton». Was man jedoch genau darunter verstanden hat, kann hier nicht erschöpfend erörtert werden. Zumeist herrührend vom kritiklosen Übernehmen aller (Fehl-)Schlüsse Ellis' herrscht in diesen Fragen selbst in der neuern Literatur eine derartige Konfusion, daß eine Klärung nur von einer gründlichen Spezialarbeit erhofft werden kann. Deshalb seien in der Folge – als Quellenbelege für eine solche Arbeit – nur die wenigen Tatsachen mitgeteilt, welche sich diesbezüglich im Zürcher Positivbau feststellen lassen.

- 1725 stimmte Speisegger das zweiregistrige Orgelwerklein der Gebrüder Rychener auf der Chorherren Stube in Zürich «in den chorthon hinauf» [214]; seine Stimmung war vorher folglich tiefer.
- 1726 stimmte Speisegger das Positiv auf dem Musiksaal in Zürich «in den rechten chorthon hinunter» [215]; seine Stimmung war vorher folglich höher. 1812 wird die Stimmung dieses Positivs beschrieben als «um einen halben Ton tiefer als die Pariser Tonhöhe» [216].
- Die Pfeifen des bereits erwähnten, wahrscheinlich original erhaltenen Flötenwerks des Positivs in der «Schipf» stehen ziemlich genau 1 HT unter a′ = 435 Hz. (Speisegger, 1730/32) [217].
- Im Jahre 1732 und 1753 werden zwei Positive «im chorthon» feilgeboten [218].
- 1808 wird von einem Positiv vermerkt, es sei «nach jeziger vervollkommneter Tonkunst berichtigt» worden [219].

[213] Lv 76, S. 32 ff.
[214] Bd. II, S. 72, 15.
[215] Bd. II, S. 50, 29.
[216] Bd. II, S. 52, 29–30.
[217] Lv 76.
[218] Bd. II, S. 38, 10 und S. 39, 23.
[219] Bd. II, S. 43, 30.

Also bereits für den Zürcher Positivbau läßt sich keine allgemein übliche absolute Tonhöhe feststellen, da Instrumente sowohl von oben als von unten her in den «rechten chorthon» abgeändert wurden. Der «rechte chorthon» nach Speisegger für die Zeit um 1720/30 läßt sich jedoch ziemlich genau mit a′ = 410Hz. angeben.

Relative Stimmung

Die diesbezüglichen Hinweise sind noch spärlicher als für die absolute Tonhöhe, zudem sind Stimmungssysteme für eine genaue direkte Überlieferung am Instrument selbst noch wesentlich empfindlicher als die absolute Tonhöhe. Das Stichwort «Temperatur» fällt nirgends, doch dürften sich ihrer wohl die meisten Positive bedient haben.

d) Klaviaturumfang

Die Mehrzahl der Positive besaß einen Klaviaturumfang von vier Oktaven, von C-c‴ reichend. Hierbei gab es sowohl Typen mit kurzer Oktave (Fehlen der Töne Cis, Dis, Fis, und Gis in der tiefsten Oktave: «mit einem abgekürzten clavier», «mit kurzem octav» [220]) wie auch solche mit ausgebauter tiefer Oktave («hat ein ganzes clavier», «mit 4 ganzen octaven», «mit groß octav» [221]). Seit etwa 1750 werden nur noch Instrumente mit ganzen Oktaven gebaut, bisweilen werden bei älteren Werken die fehlenden vier Töne nachträglich noch eingebaut [222]. Auf dem antiquarischen Instrumentenmarkt allerdings tauchen natürlich auch später noch viele Positive mit kurzer Oktave auf.

Daneben gab es aber auch Instrumente mit größerer Tastenzahl. Meistens bedeutete dies eine Erweiterung im Diskant über c‴ hinaus bis zum d‴ oder f‴. Seltener findet sich eine Erweiterung in die Tiefe; 1789 wurde ein Positiv feilgeboten mit einem Manualumfang von Kontra-A bis zum f‴, also von fast fünf Oktaven [223]. Der Ausbau der Kontra-Oktave in der Klaviatur tritt ganz generell bei älteren Instrumenten in Erscheinung und dürfte vermutlich mit dem manualiter-Spiel von auf der Hauptwerkslade stehenden Pedalregistern in Zusammenhang stehen [224]. Auch bei der großen Orgel der Kloster-

[220] Bd. II, S. 38, 17–18 und S. 45, 32.

[221] Bd. II, S. 41, 13; S. 44, 32–33; S. 43, 35.

[222] 17. Kapitel, Fluntern-Zürich, S. 215.

[223] Bd. II, S. 42, 19.

[224] Vgl. oben S. 30. – Vgl. ebenfalls Praetorius, Lv 132, S. 170, über die Orgel zu St. Johannes in Lüneburg: «..., *das mittelste, als das gröste werck, hat unten ein gantz octava mehr als sonsten andere clavir ingemein: nemblich noch eine andere octaven unter das grosse C, welche octava dem pedal angehenget ist und darzu gebrauchet wird ...*»,

kirche Muri (AG) von 1619 war die Kontra-Oktave im Manual bis zum Kontra-C hinunter ausgebaut, allerdings als kurze Oktave [225]. Die Teilung Baß-Diskant lag stets zwischen h° und c′. Geteilte Register waren jedoch unbekannt. Die «normalen» Register waren durchgehend auf *einer* Schleife gebaut. Als «halbe» oder Diskantregister ab c′ waren die Quinte 2 2/3′, der Cornett und der Suavial 8′ bekannt. Die entsprechenden Baßhälften standen aber in jedem Fall leer.

e) Gebläse

Die Balganlage war stets im Unterteil des Gehäuses untergebracht. Zu unterst lag der Schöpfbalg, welcher den über ihm liegenden Magazinbalg (in Keilform, mit einer oder mehreren Falten) versorgte. Von dort führte der Wind durch ein oft nur 15–20 cm langes Kanalstück direkt in den Ventilkasten. Generell wurde der Schöpfbalg durch den Spieler selbst betätigt durch Treten eines Fußhebels. Sehr oft konnte er aber auch zusätzlich durch einen Kalkanten bedient werden, welcher den Balg seitwärts der Orgel durch Ziehen eines Lederriemens aufzuziehen hatte. Die Bezeichnungen «kan vorn getretten und seitwerts gezogen werden» oder «zum ziehen und tretten eingerichtet» tauchen immer wieder auf [226]. Nur bei größeren Positiven, vor allem bei solchen mit einem Pedal, wurde die Balganlage außerhalb des Gehäuses, hinter die Orgel, in einen Nebenraum [227] oder auf den Dachboden [228] verlegt.

Der Natur des Hand- resp. Fußbetriebes entsprechend waren niedrige Winddrucke üblich. Immerhin lagen sie oft höher als im heutigen neobarocken Orgelbau und konnten bis 60/70 mm WS steigen.

f) Traktur

Selbstverständlich waren die Positive ausnahmslos als mechanische Schleifladenwerke gebaut. Meistens war nur die tiefe Oktave seitenweise versetzt, der Rest aber chromatisch angeordnet, etwa in der Weise:

C D E Fis Gis B c° cis° d° dis° ... a″ b″ h″ c‴ H A G F Dis Cis

Eine einfache, direkt wirkende Stechermechanik lieferte eine störungs- und geräuschfreie Traktur; nur die sechs tiefen Töne der Cis-Seite bedurften einer Übertragung mittels Wellen. Um diese Einfachheit zu erreichen, mußte aber

[225] Freundliche Mitteilung von Herrn Jakob Kobelt, Mitlödi (GL).
[226] Bd. II, S. 38, 4, 11, 27; S. 39, 5–6; S. 40, 31; S. 41, 16.
[227] Orgel «auf dem Musiksaal»: Bd. II, S. 49, 9–18.
[228] Orgel «auf der Teutschen Schul»: Bd. II, S. 62, 5–6 und S. 63, 9–18 (nur Projekt).

die Windladenteilung ungefähr der Klaviaturteilung entsprechen. Für die «jungen», d.h. kleinfüßigen Register bot dies keine weitern Schwierigkeiten, bei den «groben», d.h. großfüßigen Registern (Copula 8′, Flöte 4′) erforderte dies jedoch die oben erwähnte, oft recht umfangreiche Verführung der Pfeifenstöcke. Bei derartigen Trakturverhältnissen war eine leichte Spielart ohne Mühe zu erreichen. Bei Positiven fehlen denn auch Klagen über schwere Spielbarkeit, und ein Hinweis auf die offenbar als selbstverständlich erachtete leichte Spielart erscheint daher nur ein einziges Mal: «lieblich und leicht zu schlagen»[229]. Als Material fand Holz, aber auch Eisen und Messing Verwendung[230].

g) Gehäuse und Prospekt

Die Positive waren stets als repräsentative Schmuckstücke ausgestattet, ob sie nun in Musiksälen, Privatsalons oder einfachen Bürgerstuben standen. Einzelne Instrumente waren zwar als leichte Tragorgeln[231], andere in Form eines kleinen Tischchens mit einem flachen Blatt als oberm Abschluß gebildet[232], doch die weitaus größte Zahl der Hausorgeln hatte einen festen Platz an einer Wand und wurde nicht herumgeschoben und transportiert[233]. Hier wurden meistens auch keine Kosten gespart, um etwas Gediegenes und Kostbares zu schaffen.

Als Grundform diente ein hölzerner Kasten. Edle Hölzer (vor allemNußbaum) fanden hie und da Verwendung hiezu, vor allem wenn eine Verzierung mittels Intarsien beabsichtigt war, wofür zwei Beispiele bekannt sind[234]. Meistens war es aber gewöhnliches Tannenholz, denn das Äußere des Gehäuses wurde in der Regel bemalt. Es sind schwarze Anstriche bekannt[235], die Mehrzahl der Kasten war jedoch in irgend einem Blauton marmoriert. Bisweilen wechselte die Marmorierung zwischen blau und rot ab (Rahmen blau und Füllung rot oder umgekehrt). Obligatorisch waren mehr oder minder zahlreiche, stets

[229] Bd. II, S. 38, 10.

[230] Orgel auf dem Musiksaal: «eisernes Zugwerk und Federn» (Bd. II, S. 52, 33). Orgel der Familie Escher im Wollenhof: «structur und mechanismus ... von messing» (Bd. II, S. 77, 6–7).

[231] Bd. II, S. 44, 31.

[232] Vgl. 12. Kapitel; ferner Bd. II, S. 39, 9–10 und S. 42, 23, 31.

[233] Bisweilen wurde sogar bei Umzug auf das Abbrechen und Wiederaufstellen der «Hausorgel» verzichtet; die Orgel wechselte als fest zum Haus gehörig den Besitzer (vgl. Otmar Widmer, Lv 187, S. 250).

[234] Bd. II, S. 40, 42–43, ferner das jetzt in der Kirche Dättlikon stehende Positiv (vgl. 17. Kapitel, S. 201).

[235] Schwarze Anstriche und Marmorierungen sind namentlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt (Bd. II, S. 78, 19–20 und S. 39, 5).

vergoldete geschnitzte Ornamente, meist «laubwerk» genannt. Ab und zu stehen zwischen den Füßen der einzelnen Prospektpfeifen hölzerne, ebenfalls vergoldete Holzflammen, um den Einblick ins Innere der Orgel zu verwehren. Seltener wurden auch Profilstäbe am Kasten selbst vergoldet [236].

Der Prospekt wird immer durch die tiefsten Pfeifen des größten Principalregisters gebildet (meist Principal 2′, bei sechsregistrigen Werken in der Regel Principal 4′). Er ist meist drei- oder fünfteilig angelegt, wobei Mittel- und Außenfelder als spitze oder runde Türme ausgebildet sein können. Sehr oft ist der Prospekt mit zwei Flügeltüren abschließbar. Während die Flügel großer Kirchenorgeln meist nur mit Leinwand überzogene Rahmen darstellten (Gewicht!), sind diese Positivflügel massiv. Die auf den Innenseiten direkt auf das Holz gemalten Szenen bringen immer Motive aus der Antike oder biblischen Geschichte [237]. Von Spielfiguren auf den Prospekttürmen war bereits bei den Nebenregistern die Rede.

[236] Bd. II, S. 78, 19–20.

[237] König David, Jungfrau Maria (Bd. II, S. 61, 10–15); Parnaß mit Pegasus, Apollo und einer Muse, Arion mit der Harfe, auf dem Delphin reitend (Bd. II, S. 73, 2–9); Hirten auf dem Felde, König David (9. Kapitel, Wetzikon, S. 91).

11. KAPITEL

DAS REGAL

Unter Regal versteht man zunächst eine bestimmte Art von Zungenpfeifen, dann aber auch ein kleines Orgelwerklein, das lauter derartige (kurzbecherige) Zungenpfeifen enthält, während das Positiv meist nur Labialpfeifen birgt. Geschichte und Herkunft der Zungenpfeifen sind noch wenig erforscht, infolgedessen auch die Geschichte des Regales selbst. Seine Blütezeit erlebte das Regal im 16. und 17. Jahrhundert; zu Beginn des 18. Jahrhunderts verliert es rasch an Bedeutung und verschwindet in der zweiten Jahrhunderthälfte gänzlich. Während also beim Aufkommen des Regals die Priorität gegenüber dem Positiv nicht genau ermittelt werden kann, geht seine Bedeutung rund hundert Jahre vor dem Abklingen des Positivs stark zurück. Unter diesem Gesichtswinkel steht es somit in der zeitlichen Folge vor jenem.

Im großen gesehen gibt es dreierlei Gründe, welche bei einer Entscheidung Positiv oder Regal jeweils ins Gewicht fielen. Der erste Grund liegt ganz einfach in den äußern Dimensionen der beiden Instrumententypen. Das Regal ist in gewissem Sinne zu den Portativen zu zählen [238]; es hat keinen festen Platz, ist nirgends «montiert» und kann daher bequem und frei herumgetragen werden: dorthin, wo man es gerade braucht. Bei Nichtbenützung irgendwo hingestellt, beansprucht es wenig Platz. Das Positiv dagegen mit seinem viel

[238] Als Kriterium für die Bezeichnung «Portativ» oder «Positiv» wird heute bisweilen die Frage des Kalkanten betrachtet: beim «Portativ» spiele der Organist nur mit der rechten Hand, mit der linken bediene er selber den Schöpfbalg, beim «Positiv» hingegen spiele er mit beiden Händen, während für die Windversorgung ein Kalkant benötigt werde. Ich kann mich diesem Unterscheidungsverfahren nicht anschließen. Einerseits bedürfen viele Positive keines Kalkanten, da sie zum Treten durch den Spieler selbst eingerichtet sind, andrerseits sind die «Regale» (die meistens eines Kalkanten bedürfen!) doch leicht hin und her zu tragen, also «Portative».

größern Pfeifenwerk stellt mit seinem Gehäusekasten und seinem Gewicht ein Instrument dar, das in der Regel nicht herumgeführt wird, sondern seinen fixen Platz in einem bestimmten Raume einnimmt. Dieser erste Grund der beträchtlich verschiedenen Dimensionen steht in direktem Zusammenhang mit einem zweiten, einem ökonomischen. Ein Regal ist wesentlich billiger als ein Positiv, wobei natürlich zu beachten ist, daß auf beiden Seiten einfache und luxuriöse Ausführungen möglich und gebräuchlich waren. Der dritte Grund schließlich, vielleicht der ausschlaggebendste, ist klangästhetischer Art: die Bevorzugung des Lingual- oder Labialklanges. Es ist eindeutig zu belegen, daß sich der kollektive Geschmack vom Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert vom Zungenklang her zugunsten des Labialklanges gewandelt hat. Noch Praetorius [239] schreibt 1619:

> «Durch das wort regall wird nit alleine verstanden das schnarrwerck, so gemeiniglich unnd meistentheils von messingspfeiffen fornen in der brust an den orgeln gefunden wird, sondern es wird auch dieses in käyser-könig-chur- und fürstlichen capellen ein regall genennet, do in einem lenglichten schmalen kistlein ein oder mehr schnarrwercke verborgen liegen, hinten mit zweyen blasebälgen, uff einen tisch gesetzet und in der music gar füglich und viel besser als ein clavicymbel oder symphony kan gebraucht werden. Dann die clavicymbel sind in voller music gar zu stille, und können die säitten ihren klang und resonantz uber einen halben tact nicht viel continuiren.
> In den regalln aber continuirt sich nicht allein (ebener massen wie in orgeln) der sonus, so lang uff dem clave still gehalten wird, welches dann sonderlich in concerten hochnötig, besondern es kan auch, bald mit uberlegung oder zuschiebung des deckels gantz still, bald, wenn es wiederumb eröffnet wird, gar starcklaudent gemacht, also, dass es sich unter einer vollen wolbestälten music von vocalisten unnd instrumentisten gar eigendlich herausser vernehmen lest. Und also nicht allein in fürstlichen gemächern vor der taffel und andern ehrlichen conviviis, besondern auch in kleinen und grossen kirchen fast besser als ein positiff mit lust angehöret und gebraucht werden.»

Nach Praetorius ist also das Regal «viel besser als ein clavicymbel», ja «fast besser als ein positiff». Der moderne Praktiker Mattheson [240] dagegen schreibt 1739:

> «Die regale sind hiebey [beim Musizieren] nichts nutz, und wundert mich, dass man noch hie und da diese schnarrende, verdriessliche werckzeuge braucht. Die clavicimbel, steertstücke oder flügel thun an allen orten gute und weit angenehmere dienste als jene, wiewol es aus verschiedenen ursachen nicht schlimm seyn würde, wenn in den kirchen saubere und hurtig-ansprechende kleine positiven, ohne schnarrwerck, mit den clavicimbeln vereiniget werden könten, oder doch von den letztgenannten bey starcken chören ein paar vorhanden wären.»

[239] Lv 132, S. 72.
[240] Lv 108, S. 484.

Nach Mattheson ist also das Regal nichts wert, das Positiv nur wenig, das Cembalo alles. Dem entspricht genau die Feststellung Adlungs, wenn er 1758 bemerkt [241]: «Alle regale sind in schlechtem werthe, sint dem die flügel und andere werke mehr in so großer menge gemacht werden» [242].

In Zürich läßt sich dieser Übergang vom Regal über das Positiv zum Cembalo in allen drei großen Musikgesellschaften verfolgen, ebenso beim Collegium musicum in Winterthur.

	Musiksaal	D. Schule	Chorherren	Winterthur
Anschaffung von Regalen	1645	1691	1698 od. vorher	1660 od. vorher
Anschaffung von Positiven, Absicht	?	1694 1699	1712	1664
Anschaffung von Positiven, Verwirklichung	1684	1701	1720 1727	1664 1734
Anschaffung des ersten Cembalos, Spinetts usw.	vor 1741	1735	1768	1774
Anschaffung des ersten «Pianofortes» (Hammerklavier)	1806	1801		1803
Verkauf von Regalen Absicht	1722	1731	?	?
Verkauf von Regalen Verwirklichung	nach 1750	1732 (?)	?	nach 1734
Verkauf von Positiven Absicht	1805	?	1727 1791	nach 1761
Verkauf von Positiven Verwirklichung	1813	1803	1727 1792	1777
Verkauf des ersten Cembalos, Absicht	1749	?		?
Verkauf des ersten Cembalos, Verwirklichung	nach 1753	1774		?

[241] Lv 2, S. 553, Anmerkung d.

[242] In Lv 3 äußert sich Adlung 1768 (§ 502; II., S. 101): «Sie [die Regale] dienen zur musik in den zimmern oder an solchen orten, da man keine orgeln hat, als welche sich nicht forttragen lassen. Wollte man clavicymbel brauchen, so klingt es zwar angenehmer, allein sie sind etwas zu stille, wo sie nicht 2 oder 3 chöre seyten haben, auch continuiren sie den klang nicht; auch reissen die seyten bisweilen und verderben das spiel, wenn es am besten hergehen soll. Aus diesem grunde verdienen die regale einiges lob. Denn wegen des klanges wollte ich sie für meine person wenig achten». Nur äußere Gründe rein praktischer Natur bieten dem Regal noch eine letzte Daseinsberechtigung.

Die obigen Daten zeigen schön die Abfolge Regal-Positiv-Cembalo-Hammerklavier, allerdings mit einer bisweilen erheblichen «Phasenverschiebung» gegenüber der tatsächlichen Chronologie des Geschmackes. Dazu ist aber zu bemerken, daß alle Instrumenttypen in den Privathäusern längst heimisch waren, bevor sie dann schließlich auch in den Musikkollegien Eingang fanden durch Kauf oder Schenkung von Mitgliedern. Der chronisch wiederkehrende Tiefstand der Gesellschaftskassen mag den wesentlichen Grund für die «Verspätung» darstellen.

Nachrichten über Regale in Privatbesitz sind aus denselben Gründen, wie sie im 8. Kapitel für die private Hausorgel angeführt sind, äußerst spärlich; Privatleute führen eben in der Regel keine Protokolle über Musikinstrumente. In Zürich besaßen Rudolf Waser «Zum grauen Mann» und Johann Jakob Grob 1698 bzw. 1705 derartige Instrumente, denn sie stellten sie der Musikgesellschaft auf der Chorherren Stube zur zeitweiligen Verfügung [243]. Der bei der Hausorgel beschrittene Umweg über Zeitungsinserate ist beim Regal aus verschiedenen Gründen wenig erfolgreich. Beim Einsetzen des regelmäßigen Erscheinens des «Avis-Blättleins» im Jahre 1730 war das Regal bereits vollständig aus der Mode gekommen. Eine sicher wertvolles Material bringende Zeitung des 17. Jahrhunderts existierte in Zürich leider nicht. Im weitern geht aus den Protokollen der Musikgesellschaften und andern Quellen hervor, daß man das Regal sehr oft einfach «das instrument» oder «instrumentlein» nannte. Im spätern 18. Jahrhundert aber verstand man unter «instrument» meistens ein Kielinstrument (ein «doppletes instrument» = ein zweimanualiges Cembalo) oder dann ein Clavichord. Da nun bei den durchsuchten Inseraten natürlich nicht immer zu entscheiden war, ob Regal, Cembalo, Spinett oder Clavichord gemeint war, habe ich bei den Tafeln I und II im 8. Kapitel auf S. 70 f. alle diese bloßen «instrumente» zu den «übrigen Tasteninstrumenten (excl. Orgeln)» gezählt und nur die beiden expressis verbis erwähnten «Regale» von 1730 und 1732 zu den Orgelinstrumenten gerechnet.

Die meisten Regale besaßen nur ein einziges Register, ein achtfüßiges «Regal» im engern Sinn des Wortes. Daneben gab es aber auch Werke mit 2 oder 3 Registern in 16′, 8′ oder 4′–Lage. Die Regalregister besaßen immer sehr kurze Becher von höchstens 20–30 cm Länge. Bisweilen aber hatten sie überhaupt keine Becher und bestanden nur aus Kehlen und Zungen. Daß sie trotzdem nicht wie das im spätern 19. Jahrhundert aufgekommene Harmonium klangen, liegt darin begründet, daß die Zungen stets aufschlagend und niemals durchschlagend (freischwebend) wie bei diesem waren. Nach

[243] Bd. II, S. 87, 31–40.

Praetorius [244] war bisweilen noch eine kleine, repetierende Zimbel als viertes Register zugegeben, also ein Labialregister. Derartige Instrumente, nach Praetorius' eigenem Urteil «fast wie eine halbe orgel anzuhören», unterscheiden sich kaum mehr vom vierten Manual einer großen barocken Orgel aus dem 17. Jahrhundert, wie denn ja auch die «Brustwerke» dieser Instrumente dadurch entstanden, daß man ein Regal in die große Orgel einbaute und mit einer eigenen Klaviatur spielbar machte [245].

Neben diesen vollausgebauten großen Regalen ist noch das Kleinformat, bekannt unter dem Namen «Bibelregal», zu erwähnen. Hiezu geben wir das Wort wiederum Jakob Adlung. Er schreibt [246]:

> «Man hat noch mehr inventionen von regalen. Unter andern ist nicht allzu unbekannt, daß man es in der form eines buchs in folioformat zuweilen verfertiget, da man aus 2 theilen das ganze werk und das clavier bestehen lässt, und es hernach zusammenlegt. Die bälge sind auch dabey und dienen dem buche zu pappen. Auf solche weise sind sie sehr bequem fortzutragen. Die ersten regale in der gestalt eines foliantens hat ein Nürnbergischer orgelmacher namens Georg Voll gemacht, welcher bereits 1565 gestorben, wie solches Walther aus Doppelmayers historischen nachricht von den Nürnbergischen künstlern S. 290 anführt. Ein solches regal stellt einen ordentlichen folianten vor, ist 2 bis 3 hände breit dicke. Der thut sich in der mitte voneinander wie ein buch. Da liegt das clavier drinne, in jeder seite die hälfte, welches man herausnimmt und accurat zusammensetzt, so ist unter dem clavier gleich die windlade dabey; die pfeifchen auch, doch gar klein. Das buch wendet man hernach um und legt es hinten an, so sind es die blasbälge, und die beyden tafeln geben die 2 oberplatten, davon man die bälge in die höhe hebt. Inwendig ist das fangventil. Die breite des buchs ist etwann eine halbe elle. Die gewichte muss man besonders nebenher tragen. Die bälge werden von einem [kalkanten] gehoben; oder man macht eine stellung, so, dass sie der spieler selbst tritt.»

Bei der Geringschätzung des Regals, wie sie sich bereits 1739 bei Mattheson offenbart, ist es nicht verwunderlich, daß sich nur wenige Exemplare dieser Instrumentenart in unsere Tage hinüberretten konnten. Die zwei meines Wissens einzigen erhaltenen Regale in der Schweiz befinden sich heute in der Luzerner Städtischen Sammlung alter Instrumente im Richard Wagner-

[244] Lv 132, S. 73.

[245] Die «richtigen» Brustwerke sind unmittelbar über dem Organisten zwischen Spieltisch und Hauptwerk eingebaut und weisen eine Höhe von maximal 2′ auf. Die tiefern Fußlagen (16′, 8′, ev. 4′) werden von kurzbecherigen «Regalen» gebildet, nur die höhern Lagen sind labial: ev. gedeckter 2′ = 4′, Principale (2′ und kleiner), Mixturen. Erst später wurden auch die tiefern Lagen labial gebaut (Gedackt 8′ usw.), wobei dann das Brustwerk bisweilen geteilt wurde und links und rechts des Spieltisches zu stehen kam.

[246] Lv 3, II., S. 101/102.

Museum in Tribschen bei Luzern und in der Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums in Basel. Das Luzerner Exemplar stammt von Johann Christoph Pfleger von Thann im Elsaß [247] aus dem Jahre 1644, das Regal in Basel von Caspar Humpel aus Wilten bei Innsbruck [248] aus dem Jahre 1691. Als historische Bildquellen sind vor allem die Zeichnungen bei Virdung [249] und Praetorius [250] zu erwähnen. Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich besitzt als kostbare Rarität ein «Bibelregal» (Inventarnummer LM 3754). Nach der Karteikarte stammt das Instrument aus Oberrieden (ZH) und wird ins 18. Jahrhundert datiert. Der Erbauer ist unbekannt. 1964 erfolgte eine Restauration durch die Orgelbaufirma Th. Kuhn AG in Männedorf-Zürich.

[247] Inschrift auf dem Instrument selbst.

[248] Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Walter Nef, Basel. – Über Caspar Humpel siehe Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954, S. 339 und 415, Anmerkung 64.

[249] Sebastian Virdung: «musica getutscht», Basel 1511.

[250] Lv 132, theatrum instrumentorum, Tafel IV.

12. KAPITEL

SONDERFORMEN VON ORGELINSTRUMENTEN

Zum Abschluß des Abschnittes über den Profanorgelbau vom 16. bis 19. Jahrhundert müssen wir noch auf einige Sonderformen von orgelartigen Instrumenten eingehen. Es handelt sich dabei im wesentlichen um sogenannte «mechanische» Instrumente und um Kombinationsformen von Orgeln mit andern Instrumenten.

A. Mechanische Orgelinstrumente

Der musikalische Mensch der Gegenwart mag im allgemeinen der «automatischen Musik» ablehnend gegenüber stehen. Er hat seine guten Gründe. Die älteren mechanischen Musikinstrumente [251] treten zwar nur noch auf Jahrmärkten und Kirchweihen in Erscheinung; sie sind meist arg verstimmt, spielen dafür aber umso geräuschvoller. Der Siegeszug jedoch der importierten «music-box» bis in die abgelegenste Schenkstube des hintersten Gebirgstales hat mit ihrer lärmenden und brutalen Härte das Mißtrauen gegen jegliche automatische Musikerzeugung erheblich verstärkt. Dies hindert aber nicht, daß man in frühern Jahrhunderten mechanische Musikinstrumente sehr schätzte und ehrfürchtig bestaunte. Früher konnte man eben noch über jedes neue technische Wunderwerk staunen, heute muß man sich vor ihnen fürchten! Gerne waren solche Instrumente mit Uhren gekoppelt; mit monumentalen astronomischen Turmuhren und zierlichen Stubenuhren waren Walzenwerke verbunden, welche anschließend an den Stundenschlag kurze Melodien spielten. Seit dem 14. Jahrhundert etwa tritt die drehbare Stiftwalze als Kernstück aller mechanischen Musikinstrumente auf. Bei der all-

[251] Literatur: Albert Protz: Lv 133 und Ernst Simon: Lv 163.

gemein bekannten Musikdose reißen die Stifte beim Drehen der Walze die abgestimmten Zinken eines Stahlkammes an, sie bringen die Klangkörper also direkt zum Erklingen. Bei den mechanischen Glockenspielen und Flöten- (Orgel-) werken betätigen dagegen die Stifte nur die notwendigen Hebelarme, welche dann ihrerseits wie bei den entsprechenden gewöhnlichen Instrumenten die jeweiligen Klangkörper zum Erklingen bringen.

Es ist nun noch eine feinere Unterscheidung zu treffen in terminologischer Hinsicht. Unter «*mechanischen Instrumenten*» im engern Sinn des Wortes verstehen wir derartige Walzenwerke, bei welchen der Mensch selbst den Antrieb des Ganzen übernimmt: durch das Drehen einer Kurbel z. B. setzt er die Walze in Rotation und betätigt zugleich den Schöpfbalg für die notwendige Windversorgung. Bei «*automatischen Instrumenten*» hingegen übernimmt eine Art Uhrwerk [252] auch diese Funktionen. Die einen Instrumente sind also «mechanisch spielbar», die andern sind «selbstspielend», «selbsttätig», «automatisch» [253]. Beide Arten können mit einem oder mehreren Registern ausgerüstet sein.

Auch in Zürich waren im 18. und 19. Jahrhundert derlei Instrumente bekannt. Als beste Quelle hiefür erweisen sich wiederum die Verkaufsinserate in den Zeitungen; daher fehlen Quellen für das 17. Jahrhundert. Meistens handelt es sich um richtige Uhren, welche entweder durch Glockenspiele oder Flötenwerke bereichert sind, also um automatische Instrumente. Ein ganz großes Exemplar musizierte mit vier labialen und einem oder zwei Zungenregistern und wird als «vortrefflich zum Tanzen» angepriesen [254]. Eine andere Uhr konnte 16 verschiedene Choräle, Arien und Menuette abspielen [255]. Aber auch von Uhrwerken losgelöste mechanische Werke waren bekannt. Sie waren bald als Spielzeug für Kinder gedacht [256], bald aber auch für Erwachsene zur häuslichen Andacht und Erbauung bestimmt. So gab ein zweiregistriges «orgel- oder wellen-wercklein» zwölf Choräle aus dem Steinerschen Gesangbuch wieder [257], besonders dienlich «einem des clavier unverständigen liebhaber der vocalmusic».

Unter den mechanischen Orgelwerken spielten die sogenannten Vogelorgeln eine beherrschende Rolle. Während heute nur noch da und dort etwa Kanarienvögel oder Papageien gehalten werden, war es im 18. Jahr-

[252] Es kann sich dabei um eine Zeituhr handeln, oder aber um ein bloßes System von Räderwerk ohne Zeitangabe.

[253] Ich folge hier der Terminologie von Simon.

[254] Bd. II, S. 90, 12–14.

[255] Bd. II, S. 89, 32–35.

[256] Bd. II, S. 89, 27–28.

[257] Bd. II, S. 89, 6–10.

hundert offenbar eine weitverbreitete Mode, neben den ebenfalls schon bekannten exotischen Vögeln auch einheimische Vogelarten aller Art in Käfigen zu halten und mittels «Vogelorgeln» abzurichten, irgendwelche kurzen Melodien zu pfeifen. Aus der großen Fülle entsprechender Verkaufsinserate seien hier lediglich einige Musterbeispiele mitgeteilt [258]:

24.5.1731: Eine amsel, die aus der seelen-music «Jesu, retter in der noth» das gantze gesätzlein gantz ordentlich nachsingen oder pfeiffen kan, um 1 ductaten.

30.3.1775: Drey wolabgerichtete gügger-vögel, davon ein jeder 6 stüklein schlägt, als erstlich drey vorlauten, 2. drey preluteum, 3. ein menuet, 4. einen lustigen schwabentanz, dass man füglich dabey tanzen kan, weil er schlagt, 5. einen lustigen holuptrüller.

11.3.1779: Zwey sehr gute, wohl abgerichtete güger, erstlich schlagen sie 3 vorstüklein, 1 lustigen orglen-trüller, darauf das liedlein vom Wilhelm Tell, 5 bis 6 stüklein aufeinander, und repetieren ein jedes stüklein mit trüllern, darauf ein lustiges tänzlein, alles sauber und correct, der nächste preis ist 4 neue dublonen. Sind zu haben bey chirurgus Winiger in Mury, man giebt sie auf genugsame prob. Wer sie begehrt, kan sich durch den Mury-bott melden lassen.

7.2.1788: Zwey sehr gut abgerichtete güggervögel, welche erstens drey vorschläglein schlagen, 2. ein trompetenstückli, 3. ein schäferliedli, 4. ein anderes verliebtes stückli oder tänzli, 5. ist das lustigste stückli, 6. ein juxentertrüller. Man gibt sie auf die prob. Wer lust hat, der kann sich bey dem Mury-bott anmelden.

14.4.1791: Eine singende grosse grasmücke, samt einer zahmen feldlerch, mit oder ohne kefich, wie auch ein vogelörgeli.

25.4.1811: Eine das waldgesang schön singende amsel, eine schlagende nachtigall, eine baumlerch, eine feldlerch, ein waldrötheli, alle schön singend.

18.1.1836: Ein goldgelber Kanarienvogel, welcher den Freischütz [C. M. von Weber, 1821] sehr schön singt ...

Um die kleinen «Sänger» anzulehren, bediente man sich eben dieser «Vogelörgeli». Von 1730–1842 erschienen im «Zürcher Wochenblatt» über 70 Verkaufsinserate und gegen 20 Kaufgesuche für derartige Instrumente. Die meisten dieser Vogelorgeln konnten etwa 8–10 Stücklein spielen. Einzelne Werke besaßen aber zwei oder drei auswechselbare Walzen und verfügten damit über ein Repertoire von 20–30 Stücken; bisweilen gab es auch Instrumente mit zwei verschiedenen Registern. Inhaltlich reichten die Stücke von geistlichen Liedern über Tanzstücke und Fanfarenmotive bis zu Opernarien (Freischütz). Technisch arbeiteten die meisten Werke in dem Sinne, daß durch eine Kurbel gleichzeitig die Walze in Bewegung und ein kleiner Balg in Funktion gesetzt wurden. In Zürich scheint kein Beispiel dieser Instrumenten-

[258] Gleiche Quelle wie für die Hausorgel: «Zürcher Wochenblatt», 1730–1842, ZBZ, WB 423–487.

gattung mehr erhalten zu sein, hingegen besitzt die Musikinstrumentensammlung des Historischen Museums in Basel noch ein Exemplar. Im Innern des Instrumentes ist ein Zettel angebracht mit dem Vermerk [259]:

> «Airs contenus du present Instrument: 1. Sauteuse Contoise, 2. Les petits Ballets, 3. Gigue et son Prelude, 4. Allemande-Nouvelle, 5. Gavot Daudel, 6. Menuet Italien, 7. Marche du Roy, 8. La Svedois. Faits à Basle, 1768.»

Diese Spielerei mit abgerichteten Vögeln entzückte nicht nur ungebildete Leute und «kleine Moritze», sondern auch die geistige Elite und künstlerische Naturen höchsten Ranges. Den schönsten Beweis hiefür liefert kein Geringerer als W. A. Mozart mit seinem lieben «Vogel Stahrl» [260]. Am 27. Mai 1784 kaufte Mozart um 34 Kreuzer einen zahmen Star. Neben dieser Notiz im Ausgabenbuch notierte er das Thema:

ferner die Bemerkung: «Das war schön!» Zweifellos konnte also der Vogel das leicht abgeänderte Rondo-Thema des G-Dur-Klavierkonzertes KV 453 pfeifen. Als der Vogel später starb, soll ihn Mozart im Garten des Hauses Landstraßer Hauptstraße, in dem er von Georgi bis Dezember 1787 wohnte, begraben und folgende Inschrift angebracht haben [261]:

Hier ruht ein lieber Narr,
Ein Vogel Staar.
Noch in den besten Jahren
Musst er erfahren
Des Todes bittern Schmerz.
Mir blut't das Herz,
Wenn ich dran gedenke.
O Leser! Schenke
Auch Du ein Thränchen ihm.
Er war nicht schlimm;
Nur war er etwas munter,
Doch auch mitunter
Ein lieber loser Schalk,
Und drum kein Dalk.

[259] Karl Nef, Lv 123, S. 23.

[260] Den Hinweis verdanke ich Herrn Ernst Hess, Zürich.

[261] Zitiert nach Erich H. Müller von Asow, Lv 116, Bd. III, S. 484 und 488. – Das Gedicht geht auf einen beliebten und feststehenden Typus zurück, der in Catulls Totenklage um den Sperling sein Vorbild hat.

Ich wett' er ist schon oben,
Um mich zu loben
Für diesen Freundesdienst
Ohne Gewinnst.
Denn wie er unvermuthet
Sich hat verblutet,
Dacht er nicht an den Mann,
Der so schön reimen kann.

Den 4.ten Juni 1787. Mozart.

B. Kombinierte Instrumente

Die Freude am Lösen technischer Probleme und das altbekannte menschliche Bestreben, den «Fünfer *und* das Brötchen» zu ergattern, ließen seit jeher Kombinationen verschiedenartiger Instrumente entstehen. Über alle diese möglichen und unmöglichen Kombinationsversuche orientieren die alten Theoretiker des Instrumentenbaus, seit dem 19. Jahrhundert auch die Patentämter. Uns interessieren hier nur die historischen Bastarde, bei welchen die Orgel beteiligt ist [262].

Die Idee, die Vorzüge verschiedener Tasteninstrumente in einem Instrument mit einer einzigen Klaviatur zu vereinigen, war ja einigermaßen gegeben. Die Kombination von Cembalo und Orgel taucht deshalb schon früh auf. Praetorius schreibt über das «Claviorganum» [263]:

> «Claviorganum: Ist ein clavicymbel oder ander symphoni, do zugleich neben den säitten etliche stimmwerck von pfeiffen, wie in eim positiff, mit eingemenget seyn; von aussen aber nicht anders als ein clavicymbel oder symphony anzusehen: ohn allein, dass an etlichen die blasebälge hinden an, in etlichen aber inwendig in das corpus hinein gelegt werden» [264].

[262] Die Orgel kann dabei das primäre oder sekundäre Instrument sein.

[263] Lv 132, S. 67.

[264] Wesentlich wichtiger ist Praetorius die Kombination Klavierinstrument-Streichinstrument: das sog. «Nürnbergische Geigenwerk» (Lv 132, S. 67–72, Abbildung im theatrum instrumentorum auf Tafel III). Hier ist zu bemerken, daß Meister Johann Christoph Leu von Augsburg 1691 der Gesellschaft auf dem Musiksaal in Zürich vermutlich ein derartiges «Nürnbergisches Geigenwerk» geliefert hat. Der Eintrag in die Gesellschaftsrechnung lautet: «Herrn Christoph Leüw, orgelmacher zu Augspurg, dismahlen zu Mämmigen, für ein neüs uffrecht inventioses werch, mit seiten, getrieben durch etliche reder, als eine raritét, samt einem clavier erkaufft und bezalt 108 lb., ihme eine discretion bezalt 4 lb. 10 s.» (Archiv der AMG Zürich in der Tonhalle). Vgl. auch Anmerkung II/60.

Etwas ausführlicher behandelt Adlung diesen Zwitter. In der «Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit» bemerkt er zwar nur [265]:

> «Ein claviorganum ist, wenn in einem positiv zugleich ein spinet angebracht worden, siehe Praetorius S. 67. In meinen jüngern jahren waren sie mehr bekannt als jetzo, daher ich nichts mehr davon hersetze, sondern diesen abschnitt lieber durch etwas anders verlängere. Es haben nehmlich mehr ruhm zu unserer jetzigen zeit diejenigen claviere erhalten, welche unter dem namen fortepiano sonderlich vom Friderici in Gera verfertiget worden, und (nicht zwar in Erfurt) an vielen orten bekannt genung sind. Weil ich selbst dergleichen weder gesehen noch spielen hören, so muss ich meine zuflucht zum bitten nehmen, welches an den geneigten leser hiermit gerichtet wird, durch eine hinlänglichere beschreibung meine erkenntniss zu vermehren. Mir ist mehr nicht entdeckt worden, als dass der anschlag mit hämmern von pappe geschehe, und die verschiedene stärke ankomme auf das stärkere und schwächere spielen. Herr Bach in Berlin klagt in seinem versuch das clavier zu spielen s. 8, § 11, dass es schwer zu spielen sey, und die manieren nicht wohl darauf anzubringen.»

In seiner zehn Jahre später erschienenen «musica mechanica organoedi» geht er aber trotz andern Neuheiten etwas näher darauf ein [266]:

> «Ferner habe ich ein positiv fast von gleicher art gesehen, dabey die pfeifen in die höhe stunden, und oben drauf war ein instrument [267] gemacht, welches von ebendemselbigen claviere regieret wurde. Da nun das positiv selbst register hatte, so konnte man solche alleine brauchen, oder man konnte sie wegthun und das seyteninstrument alleine spielen, weil solches durch einen registerzug konnte gestillet und wieder zum klange gebracht werden, wie unten bey dem clavicymbel zu sehen ist (§ 528). Hätte man ein clavicymbel wollen drauf bringen, so wäre dessen spitze allzuweit hinaus gegangen. Wie das zugehe, ist leicht zu begreifen. Denn die docken können hinter den pfeifen hinunter auf die clavierpalmuln [268] reichen, wie bey dem clavicymbel geschiehet ... Die fehler, erhaltung usw. sind wie bey den orgeln. Es können solche positive überhaupt nicht wohl in die stuben gesetzt werden, wo die kälte und wärme beständig abwechselt, weil ihre höhe und tiefe sodann gar oft verändert wird. Es sind dergleichen positive für wenige thaler zu machen, weil man ordentlich hölzerne pfeifen dazu nimmt, die man entweder viereckicht macht oder sie aushöhlt, dass sie rund werden, und andere kostbarkeiten kommen nicht dazu. Wenn sie in etliche stockwerke getheilet sind, so läßt es fein, und ist gut, wenn man sie kann von einander nehmen. So habe ich eins gesehen, welches in 3 stockwerke getheilt war. Im untersten waren die bälge, auf dieses war nur ein gehäuse gesetzt mit den wellen, clavier, abstrakten etc., welches man abheben konnte, wenn man nur die abstrakten vom claviere losmachte, als welche an der windlade bleiben müssen, welche nebst dem pfeifwerke im obersten stockwerke war, und das auch allein abgenommen werden konnte.»

[265] Lv 2, S. 563.
[266] Lv 3, II., S. 98/99 und 114.
[267] Instrument = Spinett, vgl. oben im 11. Kapitel S. 114.
[268] palmula = Taste.

Für Zürich sind derartige Kombinationsinstrumente Orgel-Spinett ebenfalls nachzuweisen. 1742 wurde ein «orgelwerck mit einer spinetten» zum Verkauf angetragen, 1747 ein «instrument samt pfeiffen» [269]. Im ersten Fall wird also die Orgel als primäres Instrument bezeichnet, im zweiten Fall das Spinett. Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren solche Instrumente bekannt. 1784 wird ein «Clavier» dahin charakterisiert, es habe die Form eines «orgelflügels» [270]; letztmals wird 1792 «orgel und clavier» angeboten [271], wobei hier allerdings vielleicht zwei getrennte Instrumente gemeint sein könnten.

Eine zweite Art von Kombination stellt nicht eine Kreuzung zweier Instrumente dar, sondern eine Kreuzung Instrument-Möbelstück. Bekannt sind vor allem die Positive in Tischform. Adlung bemerkt hiezu [272]:

> «Es giebt solche [positive], die in form eines tisches sich präsentiren, da das tischblat sich schieben lässt, dass das clavier [273] zum vorschein kömmt. Bey diesen positiven liegen die pfeifen hinterwärts. Dergleichen habe ich gesehen, unter welchen das eine einen doppelten balg hatte; die pfeifen waren von holz; der register waren 2, eins 8′, das andere 4′, beyde gedackt. Das eine, nämlich das gedackt 8′, liess sich stets hören, aber die gedackte oktave 4′ konnte durch einen zug abgezogen werden ... Diese [positive] sind bequem zu brauchen, weil man sie forttragen kann; zumal da sie als ein tisch uns anderweitige dienste thun können. Mit dem doppelten balge geht es auch an, dass einer allein ohne calcanten sich kann lustig machen, wenn er nur gewohnt ist, accurat zu treten, dass der wind nicht mangele. Wollte man zweene kleine bälge nehmen, deren calcaturclaves vorgiengen, dass man sie selber treten könnte, so würde das spielen etwas mühsam werden, ja manchem spieler würde es gar unmöglich seyn, etwas gescheides vorzubringen, wenn er sich selbst wind machen sollte ... »

Ein solches Positiv in Tischform (aus dem 17. Jahrhundert stammend) steht heute in der Musikinstrumentensammlung des Historischen Museums in Basel. Es wurde früher in der dortigen St. Leonhardskirche im Gottesdienst verwendet [274]. Derselbe Typus war auch in Zürich bekannt; 1749 wird ein «orgelwercklein... in der form eines kleines tischleins, von schönem nußbämenem holz» zum Verkauf angetragen [275], 1791 eine drei- und eine vierregistrige «tischorgel» [276]. Diese Instrumente sind nicht zu verwechseln mit den kleinen

[269] Bd. II, S. 92, 37–38.
[270] Bd. II, S. 92, 39–40.
[271] Bd. II, S. 92, 41.
[272] Lv 3, II., S. 97/98.
[273] Gemeint ist: Klaviatur.
[274] Karl Nef: Lv 123, S. 20 ff. (mit Bild).
[275] Bd. II, S. 39, 9–10.
[276] Bd. II, S. 42, 23 und 31.

Tragorgeln, welche bequem «auf ein Tischli zu stellen» sind [277]. Andere Kombinationen Orgelwerk-Möbelstück sind für Zürich nicht direkt nachweisbar. Sie existierten aber zweifellos, wie Inserate von andern Musikinstrumenten zeigen. 1743 zum Beispiel wird ein «spineten von zweyen registern, samt einem darzu gehörigen tisch und schubtruken» [278] angeboten. 1742 wird ebenfalls eine «spinette» mit einer «schubtrucken» zum Verkauf ausgeschrieben [279], 1788 werden gar zwei Claviere angetragen, «davon das eine ein aufrechtes schreibpult samt einem geschweiften corpus vorstellt, inwendig die halbe seite mit schubladen» [280]. Selbst in der Mitte des 19. Jahrhunderts taucht die Idee des «Mehrzweckinstrumentes» in Zürich nochmals auf. 1854 wurde im Einverständnis der Kirchenpflege vom «Verein für Verschönerungen im Innern der Großmünsterkirche» ein Harmonium angeschafft, nachdem zuvor mit diesem Instrument in der Kirche verschiedene Versuche (davon einer öffentlich) zur vollen Zufriedenheit aller Beteiligten stattgefunden hatten. Dieses Harmonium wurde während der Austeilung des «Nachtmahles» nicht gespielt; da es aber im Chor aufgestellt war, diente es bei dieser Gelegenheit als willkommener Abendmahlstisch! [281].

Eine dritte Gattung von Kombinationen stellen die Verbindungen zwischen «normalen» und «mechanischen» Instrumenten dar. Ein reizendes Beispiel ist im Positiv der «Schipf» in Herrliberg erhalten, wo Speisegger um 1730/32 zu einem vierregistrigen Positiv ein dreiregistriges mechanisches Flötenwerk mit 6 kurzen Stückchen hinzufügte [282]. 1746 wurde «ein posetiv samt orgelwerk» zum Verkauf ausgeschrieben [283]. Diese Formulierung ist sehr ungewöhnlich und dürfte keinen Pleonasmus bedeuten, vielmehr steckt dahinter wohl auch ein kombiniertes Instrument: ein Positiv mit einem mechanischen Orgelwerk.

[277] Bd. II, S. 43, 5.

[278] Bd. II, S. 93, 6–7. – Schon in der Jahresrechnung von 1691 des Musikkollegiums beim Fraumünster (AMG-Archiv Tonhalle, nicht signiert) steht: «Herrn haubtmann Nägeli [?] dem tischmacher für ein nussbaum tisch, fuss und schub-truke zu dem new erkaufften instrument daruf zestellen 5 lb.» Der Schritt von separatem Möbelstück und daraufgestelltem Instrument zu einem zusammengebauten Stück ist natürlich nicht groß.

[279] Bd. II, S. 93, 9–12.

[280] Bd. II, S. 93, 13–15.

[281] Siehe unten 16. Kapitel, S. 192.

[282] Siehe Lv 76, S. 31 ff.

[283] Bd. II, S. 38, 30.