



Foto: Petr Chamrad

DIE GROßEN BROCKEN

Sonntag, 15. September, 19.30 Uhr

Die großen Brocken

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge e-moll, BWV 548

Max Reger,

Phantasie über „Eine feste Burg ist unser Gott“, op. 27

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sonate für Orgel Nr. 6, „Vater unser“, op. 65,6

Mit Live-Übertragung ins Kirchenschiff auf Leinwand.

Eintritt 15 €, Schüler bis 18 frei. Karten an der Kirchenkasse.

September



KunstForum

Erlöserkirche, Prinzregentenstraße 9, Bad Kissingen

Alegro®

Der schnelle Orgelbausatz



Eintritt frei!

DER KLEINE BROCKEN

Freitag, 13. September, 15.30 – 17.00 Uhr

**Der kleine Brocken
Orgelbaukurs für Kinder (und Eltern/Großeltern)
mit Emporenkonzert
und wir klettern durch die große Orgel**

Eine Abenteuer-pur coole Action. Ne echte Orgel aus 100 Einzelteilen zusammenbauen und dann die große Orgel hautnah erleben beim Erklimmen der Stimmgänge. Schon mal selber den Job des Calcanten gemacht? Deine Chance! Die Mitwirkung an diesem Tag berechtigt zur kostenfreien Teilnahme der Kinder an der Generalprobe „Die großen Brocken“ am Sonntag um 15 Uhr auf der Empore. Spende erbeten.

Programmzusammenstellung: Christoph Klose zu dessen 70. Geburtstag für sein Geburtstagskonzert am 25. August 2024 in St. Konrad, Bad Neustadt.

Von den Kirchenmitgliedern
mit Beiträgen unterstützt

Evang.-Luth. Kirche in Bayern
Spenden & Steuer



Johann Sebastian Bach
(1685–1750)

Präludium und Fuge e-moll, BWV 548
Von Gott will ich nicht lassen, BWV 658
aus „18 Choräle von verschiedener Art“

Dieterich Buxtehude
(~1637–1707)

Präludium, Fuge und Ciaconna C-Dur,
BuxWV 137

Felix Mendelssohn-Bartholdy
(1809–1847)

Andante religioso
aus Sonate für Orgel Nr. 4, op. 65,4, Satz 2

Nikolaus Bruhns
(1665–1697)

Präludium und Fuge e-moll (Das Kleine)

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sonate VI für Orgel, op. 65,6
1. Choral und Variationen: Andante sostenuto
2. Allegro molto
3. Fuga
4. Finale: Andante

Léon Boëllmann
(1862–1897)

Suite Gotique
1. Introduction – Choral, Maestoso
2. Menuet gotique, Allegro
3. Gebet in Notre Dame, Lento
4. Toccata, Allegro

Friedrich Silcher
(1789–1860)

Choralvorspiel „Ein feste Burg ist unser Gott“

Max Reger
(1873–1916)

Phantasie über „Eine feste Burg ist unser Gott“,
op. 27

Bei der Schilderung und Wertung des „Großen e-moll“ – so wird das Werk zur Unterscheidung von BWV 533 genannt – greift jedermann unverzüglich nach Superlativen. Und es ist keine Frage, dass diese überwältigende Schöpfung den **Gipfelpunkt des Bachschen Orgelschaffens** markiert – in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Präludium in h-moll (BWV 544/1), dem Präludium in c-moll (BWV 546) und dem etwas späteren Präludium und Fuge in Es-Dur (BWV 552). Wir erleben hier einen einmalig vollkommenen musikalischen Organismus, in dem auf höchstem Niveau so heterogene Sphären wie Fuge und Konzert, strenges Sicheinordnen und souveränes Sichentfalten, schwerblütige Expressivität und heitere, locker perlende Virtuosität, Lebensarbeit und Lebensspiel eine einzigartige Verbindung eingegangen sind. Bei aller musikalischen und formalen Vielschichtigkeit vermag dies Werk zudem noch einen letzten, in gewisser Weise höchsten Anspruch zu erfüllen: dennoch ganz unmittelbar und übersichtlich zum Hörer zu sprechen.

Das Präludium und 20 Takte der Fuge sind in einer zwischen 1727 und 1731 entstandenen Reinschrift Bachs erhalten. Aus zumindest acht Quellen lässt sich ein weiteres, nicht erhaltenes und älteres Autograph erschließen. Aus diesem Material stammt die Kenntnis der Gesamtfuge, aus ihr wurde bereits die Bachsche Reinschrift von anderer,

zeitgenössischer Hand ergänzt. Mithin dürfte die Komposition in den ersten Leipziger Jahren (1723-1729) entstanden sein. Gegen eine frühere Abfassung lassen sich stilistische Gründe, aber auch die Tatsache anführen, daß Bach in diesem Werk den Umfang der Leipziger Orgelklaviaturen genau berücksichtigt.

Das Präludium beginnt in lastender Atmosphäre. Über einem in Viertelschlägen aufgelösten Orgelpunkt, der die Grundtonart nachdrücklich markiert, entwickelt sich als Eingangsthema eine akkordbegleitete, viertaktige Linie, deren überbordende Ausdruckskraft bereits große Entwicklungen ahnen lässt:

Zwei Verbindungstakte leiten in die Dominante. Über unablässig in die Tiefe rollenden Skalen im Tenor dialogisieren klagend Sopran und Alt, während der Bass den Gang der Harmonik wie zu Beginn mit Viertelschlägen – die nun aber aufwärts weisen! – markiert. Bemerkenswert, wie Bach bei den Tonleitern im Tenor das tiefe Manual-C meidet. Diese Wirkung spart er sich für die Reprise am Schluss auf! Auf- und

abwärts wogende Sequenzen (Takte 12–18/19) formen mit eindrucksvoller Gebärde den Abschluß des ersten Abschnitts (Hauptsatz; A).

Den allgemeinen Prinzipien der Konzertform entsprechend, an denen sich das Präludium orientiert, ist jetzt ein Seitensatz zu erwarten. Das geschieht auch, doch muss gleich hinzugefügt werden, dass Bach in diesem vielschichtigen, großdimensionierten Stück mit drei verschiedenen Seitensätzen arbeitet und erst dem zweiten Seitensatz die typische Funktion der „kleinen, solistischen“ Besetzung mit auflockerner, kontrastsetzender Wirkung zuweist (s.u.)! Man ist demnach versucht, den hier zunächst folgenden ersten Seitensatz (Takte 19–32/33) als Seitenhauptsatz zu definieren (B), denn er bleibt von der Besetzung (weiter obligates Pedal), vom Satz und vom musikalischen Inhalt her bei der in A angeschlagenen Intensität und Dichte. Sein erstes Motiv

spielt – in ebenso geistvoller wie organischer Verschränkung – auch im zweiten Seitensatz eine konstitutive Rolle (s.u.). Nach dieser „insistierenden“ Figur, die

in den Takten 21–23 im Tenor sequenzierend fortgesetzt wird, kreist die Musik drei Takte lang „ratlos“ in Akkordfigurationen, um sich dann (27–33) in kleinen Sequenzketten mühsam in die Molldominante (h-moll) hochzuarbeiten.

In dieser Tonart hören wir nun eine vollständige Wiederholung des Hauptsatzes (A), wobei in den Takten 33–46 Sopran und Alt gegeneinander ausgetauscht sind. Dies Verfahren, das meistens großes satztechnisches Dispositionsvermögen voraussetzt, wendet Bach bei solchen Wiederholungen der verlebendigenden Variation wegen gern an. Man beachte auch die Umbildung der Pedalstimme: die Viertelschläge in den Takten 33ff und 39ff bewegen sich jeweils entgegengesetzt wie zuvor (1ff und 7ff.). In Takt 50/51 geht diese Wiederholung von A, und damit der als Einheit empfundene, erste Großabschnitt zuende.

Mit Beginn des zweiten Seitensatzes löst sich nun der innere Druck. Die musikalische Grundstimmung geht vom tiefersten Heroischen und Pathetischen ins Lieblichere, Lyrisch-Elegische über. Das Pedal schweigt bis auf einen stützenden Orgelpunkt in der zweiten Hälfte, harmonisch geht es erstmals in Durbereiche. Am Anfang steht (stets) folgender, neuer Gedanke:



Bach verknüpft ihn anschließend mit dem Eingangsmotiv des ersten Seitensatzes, das durch Stimmentausch (Pedal in den Sopran, Tenor in den Baß, Sopran in den Alt), Verlegung nach Dur und durch Verdopplung auf vier Takte eine ganz andere musikalische Qualität gewinnt. Bevor Bach diesen insgesamt achttaktigen, von h-moll nach A-Dur führenden Seitensatzabschnitt wörtlich wiederholt (Takte 61–69, nun von e-moll nach D-Dur gehend), schiebt er im Dienste einer Modulation zwei Takte lang ein neues, aus dem Eingangsthema von A abgeleitetes Motiv ein



das dann acht Takte später – nach Wiederholung des zweiten Seitensatzes (C) – Grundlage des dritten Seitensatzes werden soll (D)! Auf diese Technik „devisenhafter“ Vorankündigung und späterer Ausarbeitung treffen wir, in meisterhafter Handhabung, schon bei Heinrich Schütz (vgl. „Geistliche Chormusik“ von 1648).

Nach der Durchführung von D (Takte 69–81), dessen zweite Hälfte aus einer freien Fortspinnung besteht und in die Paralleltonart G-Dur führt, setzt eine kurze, markante Variante von A ein, die sich auf zweimalige Durchführung des

Eingangsthemas beschränkt (einmal in G-Dur, dann – nach Modulation – in a-moll, das Thema im Tenor). Anschließend hören wir wieder C (erste Hälfte, 90–94), sodann B (94–115) ohne das Eingangsmotiv, das erst am Ende angehängt erscheint, jedoch 103ff durch eine achttaktige, dreistimmige Episode erweitert, welche die abschließende Floskel des Soprans aus dem gerade erklangenen Kadenztakt 102 verselbständigt und zur motivischen Grundlage des weiteren erhebt, schließlich letztmalig und hochexpressiv gesteigert C (115–125, vollständig, die erste Hälfte verlängert).

Jetzt schließt sich der Kreis und die Musik mündet in eine letzte Reprise des Hauptsatzes ein, die bis auf die fehlenden, ersten sechs Takte vollständig ist. Solche „geköpften“ Reprisen finden sich in Bachs Konzertform-Bildungen häufig. In diesem Fall erleben wir sie als besonders sinnträchtig, weil sich ein formaler Spannungsbezug zu den Takten 80–90 herstellt, wo (gedoppelt!) ja eben jene fehlenden Eingangstakte für den Hauptsatz stehen, ohne ihrerseits das Folgende zu bringen.

Einen Hinweis noch zur Gestaltung des Seitensatzes C: man beachte die steigernde Variation, die Bach der ersten Hälfte dieser Partie angedeihen lässt! Die ersten beiden Male (51ff, 61ff) laufen die punktierten Achtelstimmen parallel aufwärts:



90ff gehen sie kanonisch abwärts:



115ff schließlich übernimmt sie in der Hauptsache die Manualunterstimme allein und führt sie abwechselnd auf- und abwärts, während die übrigen Stimmen, abweichend vom Bisherigen, weitgehend neu und musikalisch sehr viel intensiver gestaltet sind:



Als Endergebnis hier noch einmal die Gliederung des Präludiums als Ganzes:

- A (1-19) B (19-33) A (33-51)
- C (51-59) D¹ (59-60) C (61-69) D² (69-81)
- A¹ (81-90)
- ½ C (90-94) B¹ (94-115) C (115-125)
- A (125-137 = 1-19)

In wenigen Werken hat Bach die Gestaltungselemente so intensiv miteinander verflochten und verquickt wie hier. Beziehungen der einzelnen musikalischen Gedankengänge zueinander scheinen geradezu organischer Notwendigkeit zu entspringen. Es entsteht also mehr

als ein nur architektonisches Gefüge. Besonders durch die doppelte Verwendung des Motivs aus Takt 19, in den Seitensätzen B und C entsteht ein Ausmaß an gegenseitiger Verschränkung, das es schwer macht, die Dinge wirklich eindeutig zu scheiden. An einigen Punkten wird man verschiedener Auffassung bleiben dürfen.

Anders als das Präludium, über das man in dieser Hinsicht endlos diskutieren kann, ist die kühn-geniale Fuge offensichtlich mehrmanualig konzipiert. Auch hier signalisiert bereits das ungewöhnliche Thema dem Hörer sofort, dass er Besonderes zu gewärtigen hat. Aus der etwa wie folgt aufzufassenden Harmoniefolge



mit dem damals noch sehr "modernen", alterierten Quintsextakkord (x) leitet Bach einen latent zweistimmigen Linienzug ab:



Eine Zwischenbemerkung sei gestattet: die Engländer/Amerikaner nennen diese Fuge „The Wedge“ – der KEIL – wegen des sich keilförmig öffnenden Fugenthemas.

Takte 1-59: Dieser Gedanke wird zunächst einmal in zu erwartender Weise zu einer zügig und souverän

musizierenden Fuge verarbeitet, die in einem großen Bogen 59 Takte umfasst. Auf große modulatorische Wanderungen wird dabei vorerst verzichtet – die Chromatik des Themas liefert Farbe genug. So werden lediglich die Grundpositionen des e-moll-Bereiches abgeschritten. Dem Thema ist folgender Kontrapunkt beigegeben, dem wir immer wieder begegnen werden:



Nach der Exposition (Tenor-Alt-Sopran-Baß) ist die Dominante H-Dur erreicht. Die Takte 23ff leiten mit kraftvollen Sequenzbildungen nach e-moll zurück, und es beginnt (T. 33) eine zweite Durchführung von bewundernswerter Zwanglosigkeit. Einsätze des Themas: Takt 33 im Alt (e-moll), 44 im Tenor (a-moll) und 51 im Sopran (e-moll, aber – die harmonische Doppeldeutigkeit des Themas nutzend – über dominantischem Orgelpunkt auf H).

Takte 60-120: Fast überfallartig kommt nun völlig Neues ins Spiel, ein Element, das sich dem Thema konträr entgegenstellt und den ganzen Mittelteil der Fuge (Takte 60–172/173) prägen wird; solistisch kadenzierende, tokkatenhafte Virtuosität in Sechzehntelläufen aller Art. War die Fuge bisher von Achtelbewegungen getragen, so bricht

schon aus dem Schlußakkord des ersten Teils wie aus heiterem Himmel eine rasante Sechzehntelpassage hervor, stürzt abwärts, verfängt sich zwei Oktaven tiefer und schießt wieder in die Höhe, um in eine Figur einzumünden, die – wie sich später zeigt – Funktion eines Nebenthemas hat:



Ihre halb ausgeschriebene, halb latente Mehrstimmigkeit, in der immer wieder zwei Linienzüge auseinanderzustreben scheinen, weist Verwandtschaft zum Fugenthema auf: der neue Gedanke ist dessen koboldhaft quirlendes und irrlichterndes Geschwister. Die meisterhafte, verzwickte figurierte und harmonisch grundierte Passage erinnert stark an verstiegene Momente in den Cembalokadenzen des fünften Brandenburgischen Konzerts und des a-moll-Tripelkonzerts, aber auch an die Solomanualpartien der Pièce d'Orgue in G-Dur (BVV 572). Nachdem die ganze e-moll-Skala abgeschritten ist, gebietet das Pedal mit dem Fugenthema Einhalt. Doch beginnt das Spiel, diesmal in h-moll, sogleich von neuem, um – wörtlich transponiert – abermals vom Thema im Pedal blockiert zu werden (Takte 80–84). Das virtuose Treiben der Sechzehntel ist nicht aufzuhalten: neue

Skalenfiguren schießen als pedalbegleitete, brillante Sequenzen in die Höhe, eilen nach A-Dur (Orgelpunkt). Das Thema wirft sich ihnen im Manual samt beibehaltenem Kontrapunkt in den Weg (D-Dur), vergebens, die Sechzehntel brechen sich weiter, klangvoll von Haltetönen sekundiert, rauschend Bahn. Jetzt (Takt 97) versucht eine motivisch verselbständigte Kontrapunkt-floskel aus der Fugenexposition (Takt 10) beruhigend einzuwirken. Auch dies umsonst: neue Skalen stieben akkordgestützt in die Höhe. Wie schon einmal, erreicht das Pedal einen Orgelpunkt (d), darüber hören wir – diesmal mit vertauschten Stimmen – nochmals Thema und Kontrapunkt (G-Dur). Doch gibt es noch immer kein Halten: jetzt steigen, satztechnisch ebenso gewagt wie überzeugend bewältigt, Sechzehntelskalen im Manual und Viertelskalen im Pedal gleichzeitig (!) aufwärts, um schließlich mit einem transponierten Abschnitt aus dem ersten Teil der Fuge konfrontiert zu werden (Takte 116–119/120 = 25–28). Damit sind wir wieder in h-moll angekommen.

Takte 120-136: Etwas Neues greift als Auslöser/ Vorbote einer musikalischen Wende in das Geschehen ein. Über doppeltem Orgelpunkt (getupft im Baß, als insistierende, pausendurchbrochene Sechzehntelfiguration im Tenor) erklingt folgendes, beschwörend klingendes Duett:

Es lässt sogleich an ähnliche Gänge in Buxtehudes großartigem fis-moll-Präludium denken. Nach vier Takten mischt sich, von h-moll nach D-Dur modulierend, das Nebenthema (Anfang Mittelteil. s.o.) für zwei Takte ein. Wieder vernehmen wir das Duett (Sopran-Tenor, Orgelpunkt: Alt-Bass), wieder folgt eine Modulation mit dem Nebenthema (von D-Dur nach fis-moll), und nochmals der „Buxtehudische“ Gedanke – in fis-moll (Duett: Alt-Tenor, Orgelpunkt: Sopran-Baß). Von der Höhe des Sechzehntel-orgelpunktes im Sopran schießt eine letzte schnelle Skala in die Tiefe – im Pedal setzt, damit den Abschnitt

Takte 136-160: beginnend, das Fugenthema ein. Endlich scheint die Rückkehr in gezügelte Achtelbewegung gelungen! In reiner Fortspinnung, dabei ausladend modulierend, fließt die Musik 15 Takte dahin. Ein Themeneinsatz im Alt (C-Dur über dominantischem Orgelpunkt auf G) beendet die Episode. Ganz überraschend bricht in den

Takten 160-172: noch einmal die erregte Sechzehntelbewegung durch.

Eingebettet in den vierstimmigen Satz schießen im Manual Läufe auf- und abwärts, zerstreuen zu Kleinfiguren (Takte 168/169). Endlich gewinnt das Pedal den Orgelpunkt H, die Heimkehr verheißende Dominante der Haupttonart e-moll.

Takte 173-231: Zunächst noch gar nicht recht wahrnehmbar, in seiner eigentlichen Bedeutung erkennbar, verdeckt von Kontrapunkten der weiter durchgehaltenen Vierstimmigkeit, setzt im Tenor das Fugenthema ein, um die wortwörtliche Reprise des gesamten Eingangsteiles einzuleiten. Erst wenn das Pedal abkadenziiert hat und verstummt, erst wenn der Satz auf zwei Stimmen zurückgeht und der Alt das Thema bringt, wird deutlich, was hier geschieht! Nirgendwo gelingt bei Bach eine Dacapo-Reprise musikalisch zwingender und überzeugender als hier, wo es gilt, die überquellende Fülle des über 110 Takte langen, in genialer Freiheit gestalteten Mittelteiles rahmend zu bändigen und dies überwältigende, großartige Meisterwerk zu angemessenem Abschluss zu bringen.

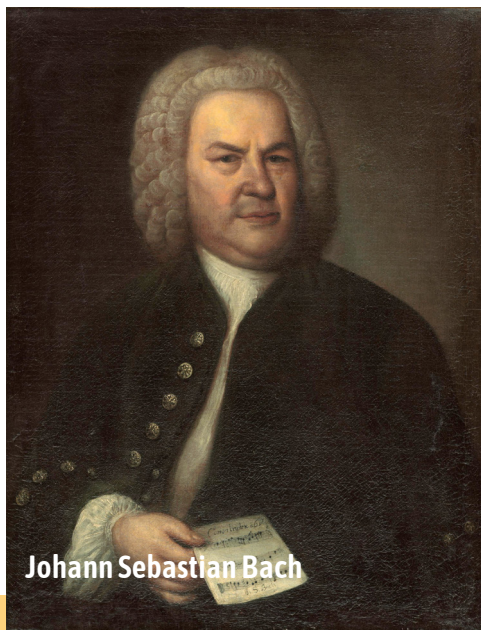
Quelle: Joachim Winkler (*1938) <https://www.bachs-orgelwerke.de/index.php/werkverzeichnis/39-bwv548>

Präludium und Fuge e-moll, BWV 548

„**Von Gott will ich nicht lassen**“ scheint unendlich zu sein. Wie ein perpetuum mobile strebt die Figur aus zwei Sechzehntel und einer Achtelnote immer wieder neu angesetzt nach oben in allen drei Stimmen des Manuals – während in stoischer Ruhe im Pedal die Melodie zelebriert wird. Und: das „von Gott nicht lassen wollen“ kulminiert in einer viertaktigen ausgehaltenen, schier nicht enden wollenden Schlussnote, die zauberhaft umspielt wird – und eben Gott nicht loslassen will.

Von Gott will ich nicht lassen, BWV 658

Von Gott will ich nicht lassen, | denn er lässt nicht von mir, | führt mich durch alle Straßen, | da ich sonst irrte sehr. | Er reicht mir seine Hand; | den Abend und den Morgen | tut er mich wohl versorgen, | wo ich auch sei im Land.



Johann Sebastian Bach



Dieterich Buxtehude

Dieterich Buxtehudes **Präludium, Fuge und Chaconne in C-Dur, BuxWV 137** besteht – wie der Titel schon verrät – aus drei Abschnitten in der Tradition der norddeutschen Toccaten-Fuge. Einem freien Präludium folgt die übliche Fuge und dann eine Chaconne, also eine kurze Passacaglia über einem Ostinato-Bass mit einem sich ständig wiederholenden Harmonieschema. Jeder Abschnitt ist relativ kurz und es gibt keine Pausen, weswegen das Stück im Original auch einfach nur „Präludium in C“ heißt.

Es ähnelt stilistisch Georg Böhms Präludium in C und Johann Sebastian Bachs

Toccaten in C, BWV 564, gebrochener C-Dur-Akkord, Pedalsolo, kontrastierende Strukturen, heftige und freudige Effekte. Norddeutsche C-Dur-Stücke sind oft die Tonart der Fanfaren und – der Schlachten.

Barocke Instrumental-Musik hat eigentlich kein „Programm“, wie es später die Romantik kennt. Aber vielleicht kann man das hier neu überdenken? Denn Buxtehude zitiert in der Eröffnung des Präludiums die erste biblische Sonate von Johann Kuhnau, die dem Kampf zwischen David und Goliath gewidmet ist. Möglicherweise hat Buxtehude diesen Kampf vor Augen, wenn er dem Stück folgende musikalische Rhetorik, die typisch sind für den norddeutschen *stylus fantasticus*, unterlegt:

Präludium:

Takt 1-11: Goliath erscheint und demonstriert seine Stärke, einige Israeliten fliehen.

Takt 12-19: David demonstriert seinen Mut und seine Bereitschaft, Goliath zu bekämpfen.

Takt 19-22: Der Zweifel und die Verzweiflung der Israeliten kommt zum Ausdruck.

Takt 22-30: David überlegt und zögert.

Takt 30-36: Von den Menschen ermutigt, nähert sich David mutig Goliath.

Fuge:

Takt 36-65: David und Goliath kämpfen miteinander.

Takt 65-67: David wirft den Stein [Ende des Fugenabschnitts]

Takt 68-74: Goliath wankt, fällt zu Boden (absichtliche Dissonanz gis im Sopran gegen A im Bass) und stirbt.

Chaconne:

Takt 75-103: Die Israeliten feiern den Sieg und jubeln.

Quelle: Helmut Hehl, <https://blog.hehl-rhoen.de/buxtehude-praeludium-fuge-und-chaconne-c-dur-buxwv-137/>

Präludium in C-Dur, BuxWV 137



Felix Mendelssohn Bartholdy

Das „**Andante Religioso**“ aus der 4. Orgelsonate von Felix Mendelssohn-Bartholdy erfreut sich wegen seiner wunderbaren Melodie in einer unüberschaubaren Zahl an Bearbeitungen großer Beliebtheit auf der ganzen Welt. Doch im Original – ist es für Orgel.

Der Wandel der Klangvorstellungen wird in Mendelssohns Sonatenwerk deutlich. Die Behandlung des Instruments verlangt zur angemessenen Interpretation bereits typische Register der sogenannten romantischen Orgel. Mendelssohns Orgelsonaten leisten damit einen Beitrag zur Wandlung der Klangideale.

Der langsame Satz der 4. Sonate hat einen ausgeprägten Liedcharakter, die Sonate entstand 1845 als letzte der sechs Sonaten für Orgel.

Aus der Sonate für Orgel Nr. 4, op. 65,4, Satz 2

Andante religioso



Nikolaus Bruhns war ein deutsch-dänischer Komponist der nord-deutschen Orgelschule und ein Orgel- und Geigenvirtuose.

Sein überliefertes Werk umfasst vier vollständige Orgelwerke sowie zwölf geistliche Kantaten und enthält einige außergewöhnlich originelle Stücke.

Bruhns entstammte einer schleswig-holsteinischen Musikerfamilie. Sein Großvater Paul war Lautenist und Musikmeister in der Kapelle des Gottorfer Herzogs Friedrich III. Nicolaus' Onkel Friedrich Nicolaus Bruhns war Direktor der Hamburger Ratsmusik. Nicolaus' Vater Paul – möglicherweise ein Schüler von Franz Tunder – war Organist in Schwabstedt, wo er die Tochter des Vorgängers heiratete.

Nach einem Probespiel am 29. März 1689 in Husum wurde er schließlich einstimmig angenommen, „da vorher seinesgleichen von Kompositionen und Traktierung allerlei Arten von Instrumenten in dieser Stadt nicht war gehöret worden“. Mit seiner Berufung zum Organisten heiratete Bruhns Anna

Dorothea Hesse, die Stiefschwester seiner Tante.

Der Rat der Stadt Kiel hielt sich aufgrund seiner materiellen und ideellen Leistungen sowie eines offenbar von Bruhns gegebenen Versprechens für berechtigt, ihn als Organisten nach Kiel zu verpflichten. Drei Monate nach seiner Bestallung in Husum bot der Kieler Stadtrat ihm eine Stelle als Nachfolger des damaligen Organisten der Nikolai-kirche Claus Dengel an, was zu einem heftigen Streit zwischen beiden Städten führte. Bruhns, von einer aus der Sicht des Husumer Rates „mittels gewisser Vorwände“ von Kiel geschürten Intrige eingeschüchtert, reiste am 22. Juli des Jahres dorthin und versprach am 29. Juni 1689, in drei Wochen sein Amt anzutreten. Nachdem die Stadt Husum, die sich in ihrer Ehre verletzt fühlte, Bruhns als einzigem Organisten eine Erhöhung des ausgezahlten Gehalts um 100 auf 500 Taler jährlich versprochen hatte, blieb er weiterhin in Husum. Der Husumer Rat musste allerdings eine „consentierte Beisteuer“ [einvernehmlichen Beitrag, Zuschuss] von 2.500 Reichsthalern, umgerechnet 7.500 Mark Lübsch, an den wieder in seine Rechte eingesetzten Gottorfer Herzog zahlen. Mit dem Wechsel der Husumer Deputierten im Jahr 1691 wurde Bruhns, gegen den Willen des Stadtrates, die außergewöhnliche Gehaltserhöhung verweigert. Er reichte beim Gottorper Herzog eine Klage ein, die er auch ge-

wann. In seinem Schreiben an den Herzog deutete der Husumer Rat an, dass Bruhns das Geld dringend benötigte.

Bis zu seinem frühen Tod im Alter von 31 Jahren blieb Bruhns weiterhin in Husum. Am 2. April 1697 wurde er zu Grabe getragen, „von jedermann bedauert, dass ein solcher trefflicher Meister in seiner Profession, auch vertragsamer Mann nicht länger hat leben sollen.“

Bruhns galt weit über die Stadtgrenzen Husums hinaus als Orgel- und Violinvirtuose. Wie Mattheson berichtet, habe er dann und wann gleichzeitig Geige und an der Orgel mit dem Pedal den Bass gespielt. Gerber berichtet 1790/1792, dass er währenddessen sogar gesungen habe, sodass sich sein Spiel wie von mehreren Personen anhörte.

Bruhns soll auf der Geige eine Spieltechnik besessen haben, die es ihm erlaubte, aushaltende vierstimmige Akkorde zu spielen. Albert Schweitzer führt in seiner Monographie über Johann Sebastian Bach bei der Besprechung von Bachs Solo-Violinsonaten Bruhns als einen Beleg dafür an, dass in der Zeit vor und bis Bach das mehrstimmige Spiel auf der Geige ohne die heute üblichen Intervallzerlegungen oder das Arpeggieren möglich und üblich gewesen sei.

Die Orgelwerke weisen typische Merkmale des norddeutschen Orgelstils auf:

Kontrast von homophonen und fugierten Abschnitten, Arpeggii und virtuose Pedalpassagen mit Trillern. Auffallend sind die kühne Harmonik und verschachtelte Rhythmik. Bruhns schöpfte alle Freiheiten des Stylus Phantasticus aus, um affektreiche, zuweilen herb und fast „modern“ anmutende Kompositionen zu schaffen. Da die schnellen Läufe der Praeludien klare und präzise Rhythmik – teilweise unter Einsatz des Doppelpedals – erfordern, stellen sie hohe Anforderungen an den Interpreten.

Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Nicolaus_Bruhns

Präludium in e-moll

„Das Werk für Orgel, wovon ich Ihnen zu Anfang des Winters sprach, habe ich nun beendet,“ schrieb **Felix Mendelssohn Bartholdy** am 10. April 1845 an seinen Verlag, Breitkopf & Härtel, „es ist aber größer geworden, als ich früher selbst gedacht habe. Es sind nämlich 6 Sonaten, in denen ich meine Art, die Orgel zu behandeln und dieselbe zu denken, niederzuschreiben versucht habe. Deswegen möchte ich nun gern, dass sie als ein Werk herauskämen.“ Zu Mendelssohns Lebzeiten, während der Frühromantik, interessierten sich Komponisten von hohem Rang nur wenig bis gar nicht für die Orgel – zumindest was neue Stücke anbelangte. Deswegen und natürlich auch wegen seiner offenen Denkweise über die

Stilistik der Sonate wird Mendelssohn heute als der Begründer der romantischen Orgelsonate gesehen.

Quelle: <https://www.deutschlandfunk.de/orgelsonaten-von-mendelssohn-100.html>

Die sechs Orgelsonaten op. 65 **Felix Mendelssohns** (MWV W 56–61) wurden 1845 veröffentlicht. Sie sind die Krönung von Mendelssohns Arbeiten für die Orgel. Wie die Orgelwerke von Johann Sebastian Bach gehören sie zum Kernrepertoire der Orgelmusik.

Mendelssohn galt als brillanter Organist. Während seiner insgesamt sieben Aufenthalte in Großbritannien gab er eine Reihe gut besuchter Orgelkonzerte, darunter 1842 auch im Beisein der jungen britischen Königin Victoria und ihres deutschen Prinzgemahls in der Londoner Christ Church. Die Konzerte beinhalteten oft Improvisationen, für die Mendelssohn berühmt war, so etwa bei den Aufführungen 1842 in London und Oxford. In einem Artikel im Magazin *Musical World* (1838) beschrieb der britische Organist Henry Gauntlett Mendelssohns Bach-Interpretation als „überirdisch groß“. Sein Improvisationsspiel sei „sehr differenziert“, die weichen Sätze „voll zärtlichen Ausdrucks und exquisiter Leidenschaftlichkeit“. In seinem lauten Vorspiel sah er „eine grenzenlose Fülle neuer Ideen“.

Mendelssohn war der erste Komponist von internationalem Rang nach Bach,

der sich nach knapp 100 Jahren wieder ernsthaft mit der Orgel auseinandersetzte. Die Sonaten erschienen 8 Jahre nach den drei Präludien und Fugen op. 37 und stehen am Ende von Mendelssohns Lebenswerk auf dem Gipfelpunkt seines Ruhms und Triumphs. Mendelssohn begründete für die Gattung der Sonate die Trennung von Klavier- und Orgelmusik. Er gilt somit als der Schöpfer der romantischen Orgelsonate.

Die Sonaten beinhalten evangelische Chormotive: Im ersten Satz der Sonate Nr. 1 (f-moll) zitiert Mendelssohn „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.“ Im ersten Satz der Sonate Nr. 3 (A-Dur) unter Takt 40 ist ein *cantus firmus* folgendermaßen bezeichnet: *Ped. Choral*, „Aus tiefer Not.“ Die 6. Sonate (d-Moll) basiert auf dem Luther-Choral „Vater unser im Himmelreich“, der in 190 Takten, dem längsten dieser Sonatensätze, kunstvoll variiert wird.

Im Mittelpunkt der **sechsten Sonate** steht die Chormelodie „**Vater unser im Himmelreich**“, die auch sogleich den Einstieg in das Werk markiert. Mendelssohn Bartholdy hat während der Komposition der Sonaten an der Herausgabe der Bachschen Choralpräludien gearbeitet, so dass eine intensive Beschäftigung mit dem Bachschen Choralatz, aber auch mit den Techniken der Choralvariation den Hintergrund der Komposition bildet.

Diane Bish meint, die vier Variationen bezögen sich auf die einzelnen Bitten, die vierte Variation auf die letzte Bitte des Vater-unser: „Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.“

Die Satzbezeichnungen der Sonate Nr. 6, op. 65,6:

1. Choral und Variationen, Andante sostenuto
2. Allegro molto
3. Fuga
4. Finale: Andante

komp. 1845

Vater unser im Himmelreich, | der du uns alle heißest gleich | Brüder sein und dich rufen an | und willst das Beten von uns han: | gib, dass nicht bet allein der Mund, | hilf, dass es geh von Herzensgrund.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Sechs_Orgelsonaten_op._65_\(Mendelssohn\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sechs_Orgelsonaten_op._65_(Mendelssohn)) und https://www.rkv.ch/jdownloads/Zeitschriften/2022/06_22_Mendelssohn%20im%20Gottesdienst-%20Die%20Orgelsonate.pdf und <https://butz-verlag.de/notenbeispiel/Bub26.pdf>



Léon Boëllmann komponierte die Suite *Gothique* Op. 25 im Jahr 1895 anlässlich der Einweihung der von Jean-Baptiste Ghys erbauten französisch-roman-tischen Orgel der Pfarrkirche Notre-Dame in Dijon. Das Instrument verfügte damals über zwei Manualwerke und Pedal. Boëllmann verstand sein rund 15-minütiges Werk, das er zwei Jahre vor seinem Tod schuf, auch als Retrospektive seines musikalischen Schaf-fens. Er griff dabei aber auch in freier Manier die Klangsprache der großen Orgelkomponisten der französischen Romantik wie César Franck, Alexandre Guilmant oder Eugène Gigout, der sein Lehrer war, auf.

Die Suite umfasst vier Sätze:

- **Introduction – Choral:** Der gravitä-

tische erste Satz in c-Moll ist von einer zunächst im Hauptwerk, dann im Pedal und schließlich im Schwellwerk vorgetragenen würdevollen antiphonalen Chormelodie geprägt.

- **Menuet Gothique:** Das Menuett wechselt auf die „fröhlichere“ Tonart C-Dur und weist eine tänzerisch-leichte Melodieführung auf, die sich ideal für Flötenregister eignet.

- **Prière à Notre-Dame:** So lautet der Titel dieses Satzes im Autograph, was auf Deutsch „Gebet in Notre-Dame“ bedeutet. Dies kann mit dem Uraufführungsort, der Kirche Notre-Dame de Dijon, in Verbindung gebracht werden. In der Notenausgabe von Durand fehlt jedoch der Bindestrich, dort steht also Prière à Notre Dame, was eine ganz andere Bedeutung, nämlich „Gebet zu Unserer Lieben Frau“ (Maria) ergibt. In diesem Zusammenhang wurde überlegt, ob Boëllmann vielleicht auch an ein Gebet zu der aus dem 11. Jahrhundert stammenden Schwarzen Madonna in der Kirche Notre-Dame in Dijon gedacht hat. Dies ist jedoch nicht zu belegen und die Durand-Ausgabe weist auch sonst zahlreiche Fehler auf. Die Musik spricht vielmehr dafür, dass der Komponist hier die mystische Vision eines hohen gotischen Kathedralraumes entfaltet, zumal die Melodiestimme fast drei Oktaven durchschreitet (von g bis f³). Dieser langsame Satz in As-Dur und ABA'-Form steht in der Tradition der

Orgel-Prières der französischen Romantik. Die träumerisch-schwebenden Klänge verlangen eine Registrierung mit zarten Streicherstimmen.

- **Toccata:** Die mächtig-virtuose Toccata ist wohl die bekannteste und meistgespielte Komposition Boëllmanns. Sie kehrt zur Ausgangstonart c-Moll zurück und erfordert eine vollklingende Registrierung (Plenum und Zungen). Die Pedalmotive sind durchdringend und distinkt, während auf dem Manual schillernde Begleitfiguren gespielt werden. Dabei wird, wie in der berühmten Toccata aus Widors 5. Orgelsinfonie, das motorische Element von Sechzehntelnoten in der rechten Hand gebildet, die eine Perpetuum-mobile-Bewegung vollführen. Mit dem Einsetzen einer lyrischen Sopranmelodie wechseln die Begleitfiguren in die linke Hand. Der zweite Teil transponiert denselben Ablauf nach g-Moll, verlangt dabei aber dynamische Steigerung (Öffnen des bisher geschlossenen Schwellwerks, Hinzuschalten der Zungen des Positivs, Öffnen des Positiv-Schwellers, Zuschalten der Zungen des Hauptwerks (Grand Orgue), weiteres Öffnen des Schwellers, schließlich Pedal-Zungen). Nachdem sich die klangliche Dichte so immer weiter gesteigert hat, endet der Satz nach einem virtuoson Finale durch eine erlösende Picardische Terz in majestätischem Dur.

Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Suite_Gothique

Suite Gothique

Introduction – Choral, Maestoso
Menuet Gothique, Allegro
Prière à Notre-Dame, Lento
Toccata, Allegro

Eigentlich schade, dass es nur noch so wenige Männerchöre gibt, die diese Literatur und Musik miteinander singen und leben.

Ein feste Burg ist unser Gott



Ein feste Burg ist unser Gott ist ein Choral, dessen Text von Martin Luther wohl vor 1529 geschrieben wurde. Auch die Melodie gilt als sein Werk.

Der Text ist angelehnt an den Psalm 46, „Gott ist unsre Zuversicht und Stärke“. Die älteste überlieferte Quelle stellt die Augsburger Form und Ordnung geistlicher Gesang und Psalmen von 1529 dar. Gedruckt wurde das Lied auch im Erfurter Gesangbuch von Andreas Rauscher (1531). Da das Lied in der Ausgabe des Klug'schen Gesangbuchs von 1533 erhalten ist, wird vermutet, dass es auch in der verlorengegangenen Erstaussgabe dieses Gesangbuchs von 1529 veröffentlicht wurde, möglicherweise auch schon 1528 im ebenfalls verlorengegangenen Gesangbuch von Hans Weiss. Nach einer anderen Auffassung entstand das Lied bereits 1527, möglicherweise unter dem Eindruck der nahenden Pest oder wurde von Luther möglicherweise ursprünglich als Kampflied gegen die osmanischen Invasoren verfasst. Wieder andere meinen, dass sich das Lied gegen die Altgläubigen richte, die sich der Reformation und – aus Sicht Luthers und seiner Anhänger – dem Wort Gottes

Friedrich Silcher als Orgelkomponist auszuwählen, darauf wäre ich nie gekommen. Natürlich kenne ich Silcher als Arrangeur und Melodienschöpfer von – Volksliedern für Männerchor, denn ich bin als Jugendlicher in einem Haus aufgewachsen, in dem der örtliche Männerchor wöchentlich geprobt hat.

„Ännchen von Tharau“ und „Am Brunnen vor dem Tore“ – wer das mal als Männerchor im Ohr hat, wird es nie wieder los.

verweigerten, und weisen darauf hin, dass 1529 die „Protestanten“ auf dem Reichstag zu Speyer eine eigene Religionspartei geworden seien.

Das Lied ist für den Protestantismus von großer Symbolkraft; Heinrich Heine bezeichnete es als „Marseiller Hymne der Reformation“, Friedrich Engels als „Marseillaise der Bauernkriege“. Immer wieder wurde das Lied in Zeiten äußerer Bedrängnis oder zum Bekenntnis des eigenen Glaubens von Protestanten gesungen. So berichtet Michael Hirschfeld davon, dass evangelische Vertriebene in den 1940er Jahren gezielt Luthers Lied gesungen hätten, als sie erstmals in einer katholischen Kirche des Oldenburger Münsterlandes, in das sie von Behörden zugewiesen worden waren, einen Gottesdienst hätten feiern dürfen.

Darüber hinaus erfuhr „Ein feste Burg ist unser Gott“ beginnend mit den Befreiungskriegen Anfang des 19. Jahrhunderts eine nationale Aufladung als Kampflied über den engeren religiösen Sinn hinaus. Davon zeugen die Einbindung in national-deutsch ausgerichtete Feiern wie das Wartburgfest 1817 oder die Einweihung des Lutherdenkmals in Worms 1868. Einen Höhepunkt erreichte die national-militaristische Instrumentalisierung während des Ersten Weltkriegs, als insbesondere die Zeilen „Ein feste Burg ist unser Gott“ sowie „Und wenn die Welt voll Teufel

wär“ weite Verbreitung fanden (beispielsweise auf Kriegsansichtskarten). In diesem Kontext stand das Lied für das Selbstbild des von allen Seiten bedrohten Deutschland, das im Vertrauen auf Gott jedoch über alle Gegner dieser Welt triumphieren würde.

In der heutigen Ordnung des lutherischen Kirchenjahrs ist Ein feste Burg ist unser Gott auf Matthäus 4,1–11, die Versuchung Jesu durch den Teufel, bezogen.

**1. Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alt böse Feind
mit Ernst er's jetzt meint,
groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist,
auf Erd ist nicht seinsgleichen.**

**2. Mit unsrer Macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren;
es streit' für uns der rechte Mann,
den Gott hat selbst erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesus Christ,
der Herr Zebaoth,
und ist kein andrer Gott,
das Feld muss er behalten.**

**3. Und wenn die Welt voll Teufel wär
und wollt uns gar verschlingen,
so fürchten wir uns nicht so sehr,
es soll uns doch gelingen.**

**Der Fürst dieser Welt,
wie sau'r er sich stellt,
tut er uns doch nicht;
das macht, er ist gericht':
ein Wörtlein kann ihn fällen.**

**4. Das Wort sie sollen lassen stahn
und kein' Dank dazu haben;
er ist bei uns wohl auf dem Plan
mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib:
lass fahren dahin,
sie haben's kein' Gewinn,
das Reich muss uns doch bleiben.**

Max Reger hat in seiner voluminösen Vertonung von 1898 als opus 27 alle vier Strophen des Chorals vertont. Die Textzeile „und wenn die Welt voll Teufel wär“, die hochdramatisch bis zur 14-Stimmigkeit ausreizt wird, ist eine „Höllendarstellung“ – siegessicher jedoch durch die Melodie im rechten Fuß des Pedals. Der Schluss bekommt mit „das Reich muss uns doch bleiben“ ein besonderes Gewicht, die Musik „beugt sich vor Gottes Majestät“ in einem dreifachen ppp.

Berühmtheit erlangte Reger vor allem durch seine Kompositionen für die Orgel. Er hatte, obwohl selbst „katholisch bis in die Fingerspitzen“, eine besondere Affinität für protestantische Choräle entwickelt, die ihn mit seinem großen Vorbild Johann Sebastian Bach verband. Reger entdeckte die alten

barocken Gattungen Choralvorspiel, Fantasie und Fuge sowie Passacaglia wieder und entwickelte sie weiter. Besonders zu erwähnen sind die kühnen Choralfantasien. Über den Thomasorganisten und späteren Thomaskantor Karl Straube lernte Reger die damals größten und modernsten Orgeln mit ihren vielseitigen Spielhilfen und technischen Neuerungen kennen. Seine Orgelwerke erfordern oft die Ausnutzung der technischen Möglichkeiten dieser Orgeln und enthalten beispielsweise mit solchen Instrumenten leicht realisierbare, große dynamische Spannen.

Quelle: teils https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott teils <http://de.instr.scorsor.com> sowie Lukas Stollhof, https://issuu.com/lukasstollhof/docs/mreger-op27-erl_uterungen ergänzt mit eigenen Bemerkungen.

Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“



Max Reger



Die Orgeln der Erlöserkirche haben eine lange Geschichte vielfältigen Umbaus. Die heutige Orgel ist das vierte Instrument an dieser Stelle und wurde 1979 von der Firma Steinmeyer in Oettingen erbaut (op. 2341). Dabei wurde das mittlere Gehäuse in abgeänderter Form von zwei vorhergehenden Steinmeyer-Organen aus den Jahren 1885 (op. 276, 22 klingende Stimmen, 6 Nebenregister und 2 Manuale) und 1910 (32 klingende Stimmen, 3

Manuale, Mittelteil des heutigen Gehäuses) verwendet (op. 1045). In die Orgel von 1979 wurden einige Register der alten Organen übernommen. Zuletzt erfolgte 1993 ein erneuter umfangreicher Umbau im Stile einer „französisch-romantischen“ Disposition (nach Cavallé-Coll) verbunden mit einer Neuintonation und Erhöhung des Winddruckes durch Jean-Paul Edouard und Michael Stumpf. Die erste Orgel der Erlöserkirche aus dem Jahr 1847 stammt vom Orgelbauer Carl Friedrich Geyer (1807–nach 1865) aus Bamberg, laut Chronik besaß sie „10 klingende Stimmen.“

Die Orgel hat 36 Register auf 3 Manualen und Pedal, 128 Setzer, Schwellwerk, Normalkoppeln.

Pedal

- 1 Subbaß 16'
- 2 Quinte 10 2/3'
- 3 Oktavbaß 8'
- 4 Gedecktbaß 8'
- 5 Choralbaß 4' +2'
- 6 Koppelflöte 4'
- 7 Mixtur 2 2/3' 4f.
- 8 Posaune 16'
- 9 Schalmey 4'
- 10 Tremulant

Hauptwerk (I)

- 11 Bourdon 16'
- 12 Prinzipal 8'
- 13 Gemshorn 8'
- 14 Oktave 4'
- 15 Flüte harmonique 4'
- 16 Quinte 2 2/3'
- 17 Superoktave 2'
- 18 Mixtur 2' 5f.
- 19 Trompette 8'

Spielhilfen

- 40 III-II
- 41 III-I
- 42 II-I
- 43 III-P
- 44 II-P
- 45 I-P

Positiv (II)

- 20 Bourdon 8'
- 21 Prinzipal 4'
- 22 Rohrflöte 4'
- 23 Oktave 2'
- 24 Quinte 1 1/3'
- 25 Sesquialtera 2 2/3' 2f.
- 26 Regal 8'
- 27 Tremulant

Schwellwerk (III)

- 28 Cor de Nuit 8'
- 29 Salicional 8'
- 30 Voix céleste 8' ab c⁰
- 31 Prinzipal 4'
- 32 Flüte 4'
- 33 Blockflöte 2'
- 34 Plein Jeu 2' 5f.
- 35 Trompette harmonique 8'
- 36 Hautbois 8'
- 37 Clairon 4'
- 38 Voix humaine 8'
- 39 Tremulant



Fr.–Sa., 7.–8. Dezember 2024

über 100

Krippen aus aller Welt

Krippenausstellung in der Erlöserkirche
Bad Kissingen, Prinzregentenstraße 9

Öffnungszeiten

Fr., 7.12. von 15 bis 19 Uhr

Sa. 8.12. von 11 bis 13 und 15 bis 19 Uhr



Es gibt Glühwein, Kinderpunsch und es gibt Plätzchen und kleine
Weihnachtsgeschenke zum Erwerben zu Gunsten des LichtForums.

Kirchenmusik in der Erlöserkirche

BlockFlötenEnsemble
Kammerorchester Bad Kissingen
Gospelchor „Die KisSingers“
Young Gospel Voices „PraiSing“

Kinderchöre: Gospel Sparrows und
Gospelkids

sowie Orgelunterricht im gesamten
Evang. Dekanat Schweinfurt.

Informieren Sie sich gerne unter
www.badkissingen-evangelisch.de

sowie unter www.erloeserkirche.info

Im Netz gibt es viele Filme über unsere
Arbeit zu finden.

Spenden Sie gerne auch gegen eine
Spendenquittung! Und – bleiben/
werden Sie Kirchenmitglied! Es kommt
dieser Arbeit unmittelbar zu Gute!



Praising

Modern • Gospel • Performance

Leitung: Jörg Wöltche



www.praising.de

Gospelkonzert

WE ARE GOSPEL

Samstag, 26. Oktober – 19.30 Uhr

Erlöserkirche Bad Kissingen

Tickets zu 15 € (Emporen und Seitenschiffe) und 20 € (Mittelschiff)

Schüler und Behinderte mit Vermerk B erhalten 5 € Ermäßigung, Abendkasse + 3 €.