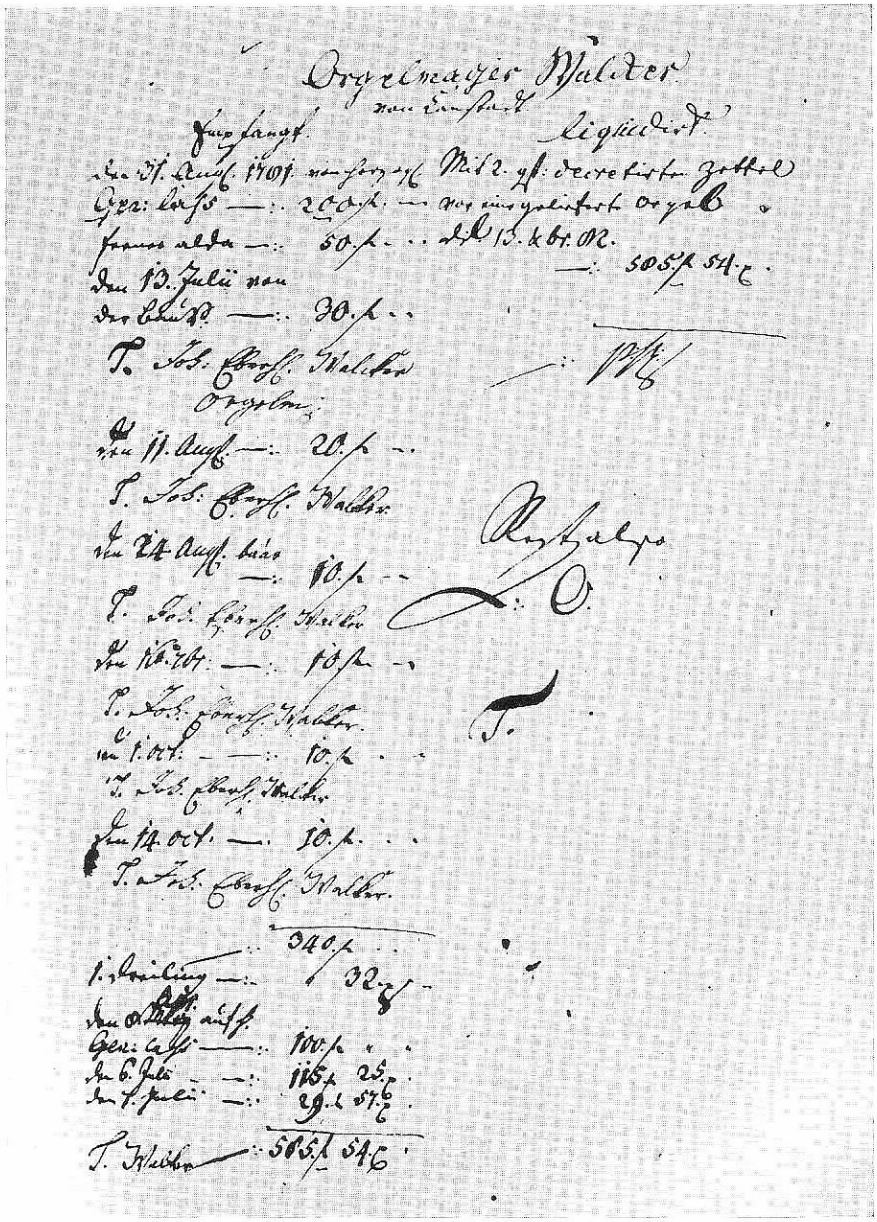
walckerorgel.de

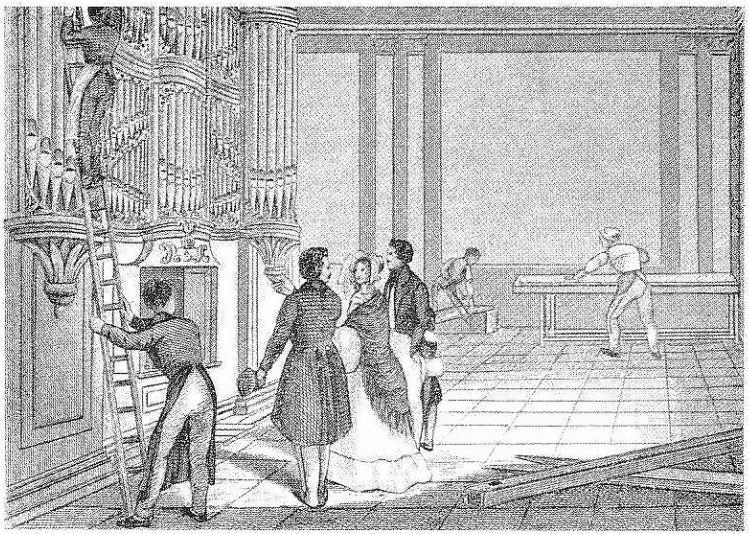
175 JAHRE WALCKER-ORGELBAU

Hausmitteilung Nummer 16

Juni 1956



Dokument aus dem Jahre 1781 in dem der Orgelmacher Joh. Eberh. Walcker von Cannstatt zum erstenmal erwähnt wurde



Orgelbau - Stahlstich um 1850

Walcker und die Orgel des 19. Jahrhunderts

Ein Kapitel Stilgeschichte

Von Rudolf Quoika, Freising/Obb.

Von der Orgel des 19. Jahrhunderts zu sprechen, scheint nicht zeitgemäß zu sein, denn andere Probleme der Orgelbaukunst rufen nach Lösungen; oftmals sind es auch naheliegende Ressentiments, die darauf hinzielen, gerade dieses Zeitalter aus der Orgelbaugeschichte auszuschließen und für den Niedergang der Orgelbaukunst verantwortlich zu machen. Allerdings wird der Historiker zu anderen Urteilen kommen, wenn er feinfühlig und gerecht der Materie gegenüber tritt und den Versuch macht, einmal Nachschau zu halten, Gutes und Schlechtes, Fehlerhaftes und Falsches zu ermitteln und einzuordnen in den großen Geistesbau des Jahrhunderts überhaupt, dessen Grundlagen wir zu kennen glauben, indes mehr als Finsternis gerade über diese Zusammenhänge gebreitet ist.

Wer es unternimmt, die Orgelbaugeschichte des 19. Jahrhunderts zu schreiben, wird den Versuch wagen müssen, eine gewisse, vorbelastete Kritik zu überprüfen und auch die Zäsuren neu zu setzen; dabei wird es notwendig werden, den künstlerischen Verlauf des Jahrhunderts erkennbar zu machen: Wie sah das Erbe aus, welche Triebkräfte machten es zeugungsfähig, wie konnte man sich mit Klassik und Romantik versöhnen, wie zum technischen Einbruch Stellung nehmen, wie urteilt man gerecht über das, was noch vorhanden, und über jenes, das aufgegeben werden mußte? Man erkennt schon, daß der Fragenkreis sehr weit gezogen werden muß, um selbst auf einem kleinen Gebiet Allgemeingültiges herauszuarbeiten. H. St. Chamberlain hat für die Niederschrift der Grundlagen des Jahrhunderts zwei starke Bände gebraucht, für die Niederschrift der Orgelbaugeschichte wäre einer zu füllen; hier soll aber nur ein Kapitel veranschaulicht werden. Zugleich kann die Hauptfrage bejaht werden: Kann die Orgelbaugeschichte eines Zeitalters an einem Hause ermittelt und dargestellt werden, war ein Haus so stark künstlerisch potenziert, daß es auch in grundlegenden Dingen soweit Einfluß nehmen konnte, ein Zeitalter zu profilieren? Auch auf die Gegenspieler kommt es an, auf Künstler des In- und Auslandes, zuletzt wohl, oder gar zuerst, auf den Verlauf der Musikkultur nicht nur einer Landschaft oder eines politischen Raumes, sondern auf den europäischen Hintergrund. Hier kann man schnell zu einer Antwort kommen: Wagner und Liszt, die beiden Dioskuren, bestimmten weithin das Musikprofil der Zeit. Was und wieviel haben aber die Orgelkomposition und die Orgelspielkunst beigetragen? Das Jahrhundert begann für diese Dinge wohl etwas steril, wenn man den gewaltigen Improvisator J. G. Vogler (1750—1814) ausnimmt, oder an Anton Bruckner (1824—1896) denkt, der die Aera ähnlich ausleitete. Dazwischen liegt das Orgelwerk von Franz Liszt (1811—1886) und César Franck (1822—1890) und die gewaltige Doppelnatur eines Julius Reubke (1834—1858), der neben Max Reger als der bedeutendste Orgelkomponist des Jahrhunderts zu gelten hat. Weitere Forderungen an die Orgelbaukunst stellten dann Josef Rheinberger (1839—1901) und seine Schüler.

Haupterscheinung der Zeit war der klangliche Umsturz, den Wagner herbeigeführt hatte. Hier tritt Eberhard Friedrich Walcker (1794—1872) vor uns. Der junge Württemberger, der mit seinem Vater in der Stuttgarter Klassik wurzelte, erreichte die Sonderaufgabe der Zeit, eine ähnliche, die einst Joseph Gabler (1700 bis 1771) in Weingarten (1750) und Ochsenhausen zu lösen hatte; eine Aufgabe, die an J. Ch. Egedacher in Salzburg heranreichte. Die Franzosen und auch Carl Riepp hatten es einfacher, denn sie konnten der natürlichen Tradition treu bleiben. In Deutschland hatte jedoch Abbé Vogler den Orgelklang revolutioniert, wenngleich dessen natureigenste Schöpfung, die Orgel in St. Peter in München (1806/09), ein ungelöstes Problem bleiben mußte. Des geistreichen Mannes Ideen waren aber wertvoll und deshalb nicht zu umgehen, man mußte alles in der Praxis zur Geltung bringen. E. F. Walcker tat das; und was bezeichnend ist, er stieß

damit auf keinen besonderen Widerstand bei seinen Auftraggebern. Der Fall hieß Orgel der Paulskirche in Frankfurt/Main (1829—1833). Dieser große klassizistische Kuppelbau war endlich fertig geworden. Klassisches Streben und romantische Sachlichkeit kräftigten diesen Bau. Wichtig in unserem Sinne war der Orgelbau, der gerade in diesem Raume, einem sehr hohen Kuppelschacht, Sonderaufgaben stellte, die u. W. nur einmal J. A.Silbermann beim Bau der Orgel für St. Blasien im Schwarzwald gestellt worden sind. Solche Sonderaufgaben stellten die akustisch schwierigen Kuppelräume. Damit stand E. F. Walcker vor den drei Elementarstufen der Stilkunst überhaupt, nämlich der Archaik, der Klassik und der Romantik (Barock). Diese genetische Reihe des menschlichen Schaffens, die in jeder Stilphase nach Ausdruck ringt, rechnet meist mit einer manieristischen Zwischenlösung, die rückwärts- und vorwärtsschauend zugleich ist. Die schöpferische Potenz wirkt sich dann eben in einer genialen Zusammenfassung des alten Bestandes ebenso aus wie in der Einflechtung des neuen Stoffes, der kraft der schöpferischen Potenz eines Meisters eben das neue Kunstwerk formt. In unserem Falle heißt das: E. F. Walcker konnte die gestellte Aufgabe lösen und Sieger über 29 Mitbewerber werden. Man hatte eben erkannt, daß nur in dieser Vorlage das schöpferische Prinzip zur Geltung kommen sollte. Der Stil dieser Orgel mit III/74 kl. Stimmen ist manieristisch, er steht im geistigen Zusammenhang mit der barocken Tradition, steigert das Stilprinzip des Barock und nimmt zugleich in der Stimmanordnung für das III. Klavier auch neue Elemente auf, die als Wurzel für das weitere Stilgeschehen des Jahrhunderts gelten können. Allerdings beginnt das Werksystem zu wanken und tritt in das dynamische Zeitalter, ähnlich den Kirchenbauten, die klassizistisch erfühlt, dann jedoch im Sinne der Moderne weitergeführt werden. Das Konstruktiv-Technische erhält bereits ein leichtes Uebergewicht gegenüber dem Ästhetisch-Dekorativen. In der Paulskirche war der dekorationsarme Bau bereits aus dem heiteren Biedermeier in eine etwas kühle Alt-Frankfurter Atmosphäre überführt. Hier steht auch die Walcker-Orgel. Die klassische Pathetik ist auf ein romantisierendes 1. Manual konzentriert, und eine lyrische Zone im 3. Manual neu geschaffen; zwei Pedale scheinen Walcker notwendig zu sein, um die Ausdrucksskala auch farbmäßig mit den Manualen in Einklang zu bringen. Quinten und Terzen sind keine Mittel der Registersynthese, sondern akustische Hilfsmittel im Sinne Voglers; die zahlreichen tiefen Stimmen (3 zu 32', 15 zu 16') müssen klanglich gestützt und ausgesteift werden; das bezwecken die ausgebauten Zwischenstufen (10 2/3, 5 1/3, 2 2/3, 6 2/5, 3 1/5, 1 3/5) und gemischte Stimmen mit weiträumiger Zusammensetzung (Kornett 10 2/3 5 fach). Das 3. Manual und das 2. Pedal kommen aber schon ohne gemischte Stimmen aus. An unterscheidlichen Stimmen, neben den ausgebauten Prinzipalen, ist alles vorhanden, was zeitgemäß ist. Streicher dagegen stehen nur vereinzelt in dieser Disposition. Nach modernen Prinzipien steht das ganze Orgelwerk allerdings eine Oktave zu tief, doch scheint der Fall in der Akustik der Paulskirche zu liegen; man mußte den Raum sogar verkürzen, um die Akustik zu verbessern.

Der Koppelapparat dieser mechanischen Schleifladenorgel war denkbar einfach: fünf Sperrventilen standen je zwei Manual- und Pedalkoppeln gegenüber (III/II, II/I, I/P, II/P), eine Koppel III/I fehlte, denn eine solche erübrigte sich bei dem Hauptwerke von 23 kl. Stimmen, das die 14 kl. Stimmen des III. Manuals völlig absorbierte.

Mit der Paulsorgel hat E. F. Walcker den Stil für die Orgel des 19. Jahrhunderts festgelegt, jene Werke ausgenommen, die bewußt andere Wege gingen. Bei der Paulsorgel ist alles gewachsen, die Stimmenzahl, der akustische Aufwand, die Manualdynamik, das volle Werk im Sinne des Tuttiprinzips. Wer ein derart großes Hauptwerk wagen durfte, konnte gleichermaßen die anderen Klaviere vernachlässigen oder ihnen Stimmkoppelung zumuten; die Gesetze der Romantik waren hier erfüllt, das große Farbwerk stand zur Verfügung. Ob E. F. Walcker

bereits hier in all seinen Konsequenzen seinen Intonationsstil fand, dürfen wir nur vermuten, denn das alte barocke Intonationsprinzip hatte seine Gültigkeit noch nicht verloren, und die Erfindungen der akustischen Umdeutungen des Pfeifenklanges in den des Orchesters war noch keine generelle Forderung; vielleicht war die Mensurierung mancher Register bereits gelockert, wenngleich die tiefen Stimmen erst akustisch überhaupt und dann dem Raume nach erprobt werden mußten.

Daß diese Paulorgel gerade in stilistischer, d. h. akustischer Beziehung ein Novum war, erscheint nicht auf den ersten Blick; die romantische Maniera hatte hier aber ein Hauptwerk geschaffen, und E. F. Walcker seinen und den Ruhm des Hauses begründet. Das Haus Walcker war Mittelpunkt deutscher Orgelbaukunst geworden. Alles, was daneben stand, war überflügelt worden, denn dem Meister war es vergönnt, die Brücke zum neuen Stil ebenso zu schlagen, wie die barocke Tradition immer noch wach war. Die Paulsorgel war das Muster für den kommenden zweiten Barock, der hier seinen Anfang nahm und niemals, auch während der neugotischen Aera, überwunden werden konnte, vielleicht nur dann, wenn das technische Zeitalter vor dem Ausgange des Jahrhunderts Moden hervorzauberte, denen die traditionelle und zweckgebundene Orgelbaukunst unterlag. Auch darin liegt ein Stück künstlerischer Intuition, die wir dem Meister zuerkennen müssen. Die Paulsorgel erwies sich zudem als zeugungskräftig. In den großen Orgeln des Hauses konnte gerade dieser neue Stil vervielfacht, fortentwickelt und ausgebaut werden; so erscheint das folgende Verzeichnis als Beispiel für diese Entwicklung.

1839 St. Petersburg, Petrikirche III/65
1855 Agram, Dom III/52
1857 Frankfurt/Main, Dom III/52
1857 Ulm, Münster III/100
1862 Reval, St. Olaikirche III/65
1865 Boston, Musikhalle IV/89
1865 Mühlhausen, St. Stefan III/62
1878 Wien, Votivkirche III/61
1883 Riga, Dom IV/124
1884 Leipzig, Gewandhaus III/54
1886 Wien, St. Stefansdom III/90
1887 Straßburg, ev. Garnisonskirche III/59
1897 Straßburg, St. Wilhelm III/52

Rein äußerlich ist diese Liste eine kühle Zusammenstellung von Orgelbaudaten, innerlich ist sie aber ein Abbild der Stilentwicklung während des 19. Jahrhunderts. Man beachte das Gleichgewicht zwischen In- und Ausland, denn auch außerhalb der deutschen Grenzen wurde die Stilentwicklung positiv fortgetrieben. Albert Schweitzer hat einmal von den prächtigen Walcker-Orgeln im Elsaß gesprochen, an denen er die deutsche und französische Orgelkunst erleben durfte; er meinte die St. Stefansorgel in Mühlhausen im Elsaß. Und in der Tat war hier zu erkennen, daß sich Schweitzers Bach-Bild und seine Werkinterpretation eng an Walcker'sche Klangepopöen anschloß, die den Geist des 19. Jahrhunderts so prächtig aufwallen ließen und zugleich der Bach-Renaissance wertvollste Dienste leisteten. Dabei kann man an die Bach-Apostel jener Zeit, an Robert Franz oder die Leipziger Thomaskantoren, denken.

Die Orgeln Walckers wurden aber auch die Instrumente des neudeutschen Orgelstils, man denke an Franz Liszt und seine großen Orgelwerke (Fantasie und Fuge über B A C H; Fantasie über „Ad nos ad salutare undam"; Variationen über Bachs „Weinen und Klagen") oder an Julius Reubkes „94. Psalm für Orgel", der als größtes Werk der Epoche gelten kann. Reubke war selbst Orgelbauer und wußte die Stileinflüsse aus dem Walcker'schen Hause zu schätzen. Die neuen harmonikalen Seiten und ein weitmaschiges, kontrapunktisches Gefüge, die spä-

tere Orchesterkontrapunktik der Neudeutschen, die Richard Wagner in den „Meistersingern von Nürnberg" ausgebildet hatte, konnten aus solchen Orgeln ebenso fließen wie der akustisch abgestufte Klang, der al fresco-artig zum Pendanten der Orchestermusik wurde. Walcker war am richtigen Wege. Was vielleicht nur A. Cavaillé-Coll in Paris und dessen Schüler in den romanischen Ländern vermochten, das gebar hier Walcker in einer weitaus großzügeren und stilbildenden Weise, noch immer auf dem Boden der Tradition stehend.

Das technische Gefüge der Walcker-Orgeln hatte sich insofern geändert, als seit 1842 die Kegellade die Schleiflade ersetzte; Walcker glaubte eben, die leichtere Spielart fördern zu müssen. Aber noch andere Neuerungen wirkten in der Folgezeit stilbildend (1846 Kastenbälge, seit den 70er Jahren Magazinbälge mit doppelt wirkenden Falten, 1850 Rollschweller, 1857 Barkerhebel für Ulm, alle Klaviere und Pedale); technische Neuerungen im Atelier (Maschinen, Zinnhobel, Fräsen etc.) sollten der Orgel und damit der Qualität dienen. Verbesserungen im Regier- und Pfeifenwerk (Stimmschlitze) fielen ebenfalls in die Ulmer Zeit; teils wurden solche früher zur Anwendung gebracht. 1887/88 machte man Versuche mit der Membranenlade, doch kehrte man zur Kegellade zurück, die seit 1890 pneumatisch gesteuert wurde; in die gleiche Zeit fallen auch die Versuche mit der Elektrischen Traktur, doch stehen diese Dinge in keinem Verhältnis zur Stilbildung des eigentlichen 19. Jahrhunderts, das mit dem Einbruch der Technik im Orgelbau in ein neues, manieristisches Zeitalter vorstieß.

Was Walcker bei großen Orgeln entwickelt hatte, führte bei ihm selbst und bei den Epigonen zur Stilabstraktion und damit zum Zerrbild des Stils selbst, der die Köpfe der Orgelspieler verwirrte. Solche Orgeln scheiden als Betrachtungsgrundlagen aber aus. Bedeutsamer war Walckers Schaffen für das Ausland, denn gerade hier handelte es sich um das deutsche Kunstwerk, das in Ost und West eine Missionsaufgabe übernommen hatte. In Oesterreich und Rußland kam es zu Sonderwirkungen. Leider konnte nur die Orgel in der Wiener Votivkirche dem Schicksal entgehen, und gerade dieses Instrument ist heute ein „geschichtlicher Ort" für den vollausgebildeten Walcker-Stil. Nicht nur die einfache technische Gestaltung, die leichte Spielart mittels Barkerhebel, der ebenfalls gültige Prospekt im Ferstel-Bau, sondern vor allem die klingende Substanz in der weiten Halle gerade dieser Gotik ist in einer Brillanz, individualistischen Intonation, der Prinzipalbehandlung und der Plenumsmittel ein Beispiel für die Zeitgeschichte im Orgelbau, aber auch ein Zeuge für das Können der Söhne E. F. Walckers, Eberhard und Carl, die 1872 den Betrieb übernommen hatten, als der Vater ruhmreich von der Welt schied. Leider können wir heute die Wiener Konsequenzen (Domorgel) ebensowenig ziehen wie die von Agram.

Anders die russischen Beispiele, die ihre Krönung in der Domorgel von Riga fanden; dieses Werk war seinerzeit die größte Orgel der Welt. Auch die Orgel der Musikhalle in Boston (USA), eine der ersten ausschließlichen Konzertorgeln, zeigte Individualität und wurde zum Zentrum einer neuen Orgelspielästhetik, die dann vom amerikanischen Kontinent auf Europa wirkte. Wenn auch im deutschen Sinne diese Orgelkunst andere Bahnen ging, als wir geschichtlich anzuerkennen gewillt sind, so bleibt dieses Phänomen dennoch bestehen.

Der Walcker-Stil war aber nicht konstant im Sinne von Stillstand, er war auch dann, als das Haus zu Konzessionen gezwungen wurde (Grundtönigkeit, Elektrische Traktur etc.) so trächtig genug, daß das Haus gerade an seinen eigenen Orgeln den neuen Stil der Elsäßer aufnehmen und demonstrieren durfte. Emile Rupp und Albert Schweitzer wußten um jene Dinge, daß es gerade Walcker sein mußte, der den Orgelstil zur wahren Tradition (Straßburg, Freiburg/Br. Praetorius-Orgel) zurückführen konnte. Hierher gehört zuletzt die Anwendung der mechanischen Schleiflade.

Ein besonderes Kapitel, das dem Orgelbau nicht gerade am Rande begegnet, ist der Prospektbau. Walcker hatte hier die Stilmoden des 19. Jahrhunderts mit-

zumachen; aber gerade hier wird es offenbar, daß das Haus diese schwierigen Aufgaben bestens löste. Auf die klassizistische Periode war als Stilreaktion die Neugotik und die Renaissance gefolgt; beide fanden dann später keine Gefolgschaft mehr, sondern nur strenge Kritik. Heute ist man allerdings geneigt, auch hier Gerechtigkeit walten zu lassen, weil man erkennt, daß diese neuen Formen von damals nicht immer rezeptiv waren, sondern auch auf Tradition fußen konnten, nur fehlte in einzelnen Landschaften meistens die Kontinuität. England hatte eine solche (vgl. Hill als typischen Vertreter); die Restauration der deutschen Dome hatte zudem in England eine frühe Wurzel (z. B. Köln/Rhein). Wie sollten da die Orgelbauer anders denken, denn die ganze Nation? Ein Gang durch die Stilbeispiele, die Walcker bot, ist mehr als belehrend, hier eröffnet sich ein Kapitel deutschen Orgelkastenbaues. Die kühle Fassade der Frankfurter Paulsorgel soll auf klassizistische Art hinter die eigentliche Architektur zurücktreten und diese zur Geltung bringen. Die Neugotik dagegen kannte solche Bescheidenheit nicht. Ulm, Münster ist heute noch eine neudeutsche Lösung, die von der Dombauhütte aus der Architektur der neuen Münster(turm)bauten abgeleitet wurde. Allerdings verkennt die Monumentalität der Frankfurter Domorgel das Wesen der Orgel als Instrument, aber die Atrappe im Hauptschiff, die nur dem III. Manual und dem Spieltisch dient, will im wesentlich altarlosen Raum einen Höhepunkt schaffen, der dem Raum eben fehlte. Die späteste Gotik des Kastens der Frankfurter Peterskirche wirkt nurmehr dekorativ und als Vorstufe zu prospektlosen Formen, Renaissanceformen bieten Boston, Leipzig, Gewandhaus und Warschau, Philharmonie. Hier werden die Gehäuseanlagen zu Möbelbauten, die aus der Raumwirkung erklärt werden können. Anders die freien Pfeifenprospekte. Die Kaim-Saalorgel in München 1896) frönt dem Jugendstil; hier wird offenbar, daß dieser ein Spätenkel des Rokoko ist, denn in diesem Beispiele gestaltet die freistehende, bemalte und dekorierte Pfeife ebenso wie die Vasen, Schleierbretter und anderes dekoratives Beiwerk. Auch mit dem teilweise pfeifenlosen Prospekt setzte sich Walcker auseinander. Buenos Aires, Kirche de la Merced hat einen pfeifenlosen, reich dekorierten Innenturm, der an italienische Vorbilder gemahnt. Hier fand man eine Lösung im Sinne des Dom Bedos.

Weitere Beispiele wären aber nur eine Vermehrung des Stoffes. Wer von den Beschauern ahnt aber die Auseinandersetzung zwischen Orgelbauer und Architekt, wer weiß etwas von all dem, das hier als verborgene Kraft nach Konzessionen ruft? Und in diesem Gegensatz von Wollen und Müssen unterliegt oft der Meister der Pfeifen.

Dieses Kapitel Orgelbaugeschichte kann nicht beschlossen werden, ohne nochmals auf die potenzierte Kraft des Hauses Walcker hinzuweisen und nochmals das zu erwähnen, was an künstlerischer Dynamik an uns herangetragen wurde. Walcker hat im 19. Jahrhundert die Orgelbaukunst auf dem Boden der Tradition fortentwickelt, das Haus hat in seinen Großbauten dem Fortschritt gehuldigt, die Spielmanier trotz der Erweiterung der Registerzahl leicht zu halten vermocht und vor allem den Orgelklang dahin kultiviert, daß man heute von einem echten Walcker-Stil im geschichtlichen Sinne sprechen kann. Neben die Registerkultur tritt vor allem die neue Intonationskunst, die eigene Hausmensuren entwickelte (Walckers Prinzipal E-Mensur), wie es Walcker auch verstanden hat, den Orgelklang im Sinne der neudeutschen Schule entstehen zu lassen und zu kultivieren sowie ständig auszubauen. Auf Grund dieser Entwicklung hat Walcker diesen Stil überhaupt erst deutbar gemacht — Umwandlung der prinzipalen Klänge zu Hauptfaktoren ohne Zuhilfenahme der Klangsynthese mittels Aliquoten — und nicht zuletzt diesen Klangkörpern auch ein entsprechendes Kleid gegeben. Diese Worte wollen keine Apotheose zu Gunsten der Mitglieder des Hauses sein, sie geben aber die Summe alles dessen, was bei Walcker alt und neu als Grundlage oder Stilsynthese auftritt und sich dahin bewahrheitet, daß die Orgeln Walckers aus dieser Zeit geeignet sind, die Werke Bachs und Regers zu interpretieren. Viel-

leicht gerät Bach hiebei ein bißchen romantisch, vielleicht ist es die Spielkultur des 19. Jahrhunderts, die aus diesen Orgeln hörbar an uns herantritt. Regers Werke werden aber die vollkommene Klangimpression (z. B. M. Reger, op. 73 Variationeen und Fuge über ein Originalthema). Leider sind die meisten der vorgenannten Orgeln umgebaut oder gar vernichtet; klangliche Veränderungen festzustellen macht es schwer, das Geschichtsbild abzurunden und zu vervollkommnen. Wer hätte jemals ein Großgemälde aus dem 19. Jahrhundert, von Cornelius oder Overbeck etwa, übermalen lassen, wer hätte bei den Meistern des zweiten Barock im 19. Jahrhundert neue Farben aufgelegt, wer die Zeichnung verändert? Nur der originäre Orgelklang wurde hier ein Tummelplatz für den Zeitgeschmack oder das Verkennen der Wesenheit einer Orgel überhaupt.

Der Stil Walckers ist ein Originalstil. Wenn gerade das 19. Jahrhundert an echten Stilevolutionen arm ist und sich in vielen Künsten rezipierend verhielt, dann ist gerade dieser Orgelklangstil eines der echtesten Anliegen dieser Zeit, die auch die unsere in ihrem Schoße hatte.

Gedanken zum französischen Orgelbau von heute

Aufbau der modernen Orgel und Kompositionen für die moderne Orgel in Frankreich

Der ideale Aufbau einer Orgel unserer Zeit muß Synthese sein! Die Synthese der klassischen und romatischen Dispositionsart darf aber trotzdem die Tendenzen der modernen Orgel-Literatur und ihrer Zukunft nicht außer acht lassen, und zwar, was die technischen Mittel anbetrifft, welche es dem Organisten von heute und morgen ermöglichen werden, die erreichte Technik weiter auszubauen.

In Frankreich beherrscht heute noch (und wird es auch noch auf lange Zeit tun) die große Persönlichkeit von Cavaillé Coll — von dem man sagen kann, daß er der genialste Orgelbauer aller Zeiten war — die Aesthetik der Orgel durch die Schöpfung seiner großartigen und tiefen Fonds (Grundstimmen), seiner majestätischen und glänzenden Orgelzungen und durch seine Oberton-Register von unerreichter Schönheit, an welche kein wirklicher Musiker, für den die ergreifende Reichhaltigkeit der Klangmasse eine wesentliche Bedingung des musikalischen Ausdrucks bleibt, ohne Heimweh denken kann. Auf lange Zeit hinaus wird niemand diese warmen und zart leuchtenden, so vollen Klänge wieder schaffen.

Infolgedessen findet sich der französische Orgelbauer unserer Tage, um diese Synthese zu verwirklichen, einem besonders schwierigen und delikaten Problem gegenüber, wenn er es auf der technischen Ebene des Gleichgewichtes der Register lösen will; denn die Konzeption der symphonischen Orgel des 19. Jahrhundert des „Père Cavaillé", welche den Meisterwerken César Francks die Entstehung gegeben hat, ist offenbar weit entfernt von der Konzeption der barocken Orgel des 17. und 18. Jahrhunderts, welche den Größten von allen inspiriert hat, Joh. S. Bach.

Der Organist unserer Zeit braucht ein Instrument, welches ihm ermöglicht, mit einer dem Stil jeder Schule angepaßten Registration die ganze Orgelliteratur zu interpretieren, und zwar von den Vorläufern Bachs bis auf die üppige Blütezeit der modernen französischen Schule, welche eine geschmeidige Orgel mit variierten und reichen Klängen erfordert.

Die Anstrengung der Gesamtheit der französischen Orgelbauer zielt offensichtlich mit mehr oder weniger Glück auf diese Verwirklichung ab, je nach den Tendenzen oder dem Naturell eines jeden von ihnen.

Es scheint übrigens, daß sie sich mehr darauf verlegen, dieses Problem zu überwinden als neue Register zu suchen, wie es z. B. in Amerika sehr beliebt ist, wo unbekannte Register-Zusammensetzungen in ziemlich großer Zahl neu entwickelt worden sind. Eines der interessantesten — wenn es gelungen ist — ist das „French Horn" von Ernst Skinner, welches mir berufen erscheint, den Symphonikern der Orgel einen Dienst zu erweisen. Der ganz besondere Einsatz dieser Register erinnert an den der gedeckten Hörner des Orchesters. Die englischen Orgelbauer haben sie heute übernommen.

Wenn die moderne Orgel in Frankreich sich allein daran hält, diese beiden entgegengesetzten, unserer Epoche vorangegangenen Tendenzen zu verschmelzen und nichts Neues im Hinblick auf den Register-Bestand hinzuzufügen, dann ist ihre Besonderheit die praktische und logische Bauart der Spieltische.

Der Typ des amerikanischen Spieltisches ist von allen übernommen worden, aber verbessert, was die Zahl der über Pistons schaltbaren Kombinationen (General- und geteilte Kombinationen) wie auch die Lage des Hauptmanuals anbetrifft. Wir placieren es logischerweise unten, während die anglo-amerikanischen Spieltische die alte Anordnung beibehalten haben: I. Positiv, II. Hauptwerk, III. Schwellwerk. Diese Disposition war früher wegen der mechanischen Traktur notwendig, aber sie hat bei der elektro-mechanischen Orgel keine Daseinsberechtigung mehr.

Die Manuale und Pedale, welche die heutigen Orgelbauer konstruieren, haben alle 61 beziehungsweise 32 Tasten. Das Pedal im Verhältnis zu den Manualen ist zwischen der Lage des Pedals in Deutschland (weiter nach hinten) und der des anglo-amerikanischen Pedals (weiter nach vorne) angeordnet; diese Zwischenlage gewährt ein vollkommenes Gleichgewicht auf der Bank und erleichtert sehr die Virtuosität des Pedals. Das konkave Pedal der Anglo-Amerikaner ist gleicherweise angenommen worden, was den Zugang zu den äußersten Noten leichter macht, während wir dem geraden Pedal des Kontinents treu geblieben sind; die Strahlenform, d. h. „Fächerform" der überseeischen Pedale kann leicht für die Sicherheit der Ausführung gefährlich werden infolge der bestehenden Differenz in der Entfernung, welche die „weißen Tasten" trennt, je nachdem der Fuß weniger oder mehr vorne spielt.

Für die Register und Koppelungszüge werden mehr und mehr die vertikalen reversiblen Täfelchen (Tasten) den alten Registern vorgezogen, weil sie viel schneller zu handhaben sind. Außerdem werden die Normalkoppelungen der Klaviaturen unter sich und mit dem Pedal durch „Block-Pistons" mit den Füßen betätigt, die auf die Handregister-Täfelchen wirken, so daß eine Anzahl von Wechseln mit den Händen oder Füßen erfolgen kann je nach den im Augenblick gegebenen Möglichkeiten.

Endlich ist die Zahl der einstellbaren Kombinationen (Geteilte und General-Kombination) genügend, um damit ein ganzes Konzert vorzubereiten. Im übrigen erlaubt das System „Skinner" die Wiederverstellung einer Kombination zwischen zwei Werken in wenigen Sekunden. Um ein Beispiel zu geben: Die Zahl der Betätigungsknöpfe für ein mittleres Instrument von ungefähr 50 bis 60 Registern ist gewöhnlich 5 bis 8 für jede Klaviatur, ebensoviel für das Pedal, wie auch für die allgemeinen Betätigungsknöpfe. Dies ergibt für ein Instrument der mittleren Größe (auf 3 Klavieren) eine Summe von ungefähr 25 bis 40 freien Kombinationen.

So sind wir ganz natürlich dazu gebracht worden, die aesthetische Orientierung der heutigen Komponisten unserer Orgelschule zu berücksichtigen, denn noch mehr als für andere Instrumente ist der Fortschritt des Orgelbaues mit den Fortschritten der musikalischen Literatur verbunden, und zwar so eng, daß sie sich durchdringen sollten.

Im Laufe einer kommenden Epoche wird d e r ein großer Orgelbauer sein, welcher durch seine Neuerungen Komponisten anregen und noch andere Epochen durch seine Instrumente inspirieren wird, d e r aber wird ein großer Organist

sein, welcher durch seine kritischen Ratschläge und durch seine Vorausahnung der Zukunft der Orgel die Orgelbauer zu immer größerer Vollkommenheit veranlassen wird.

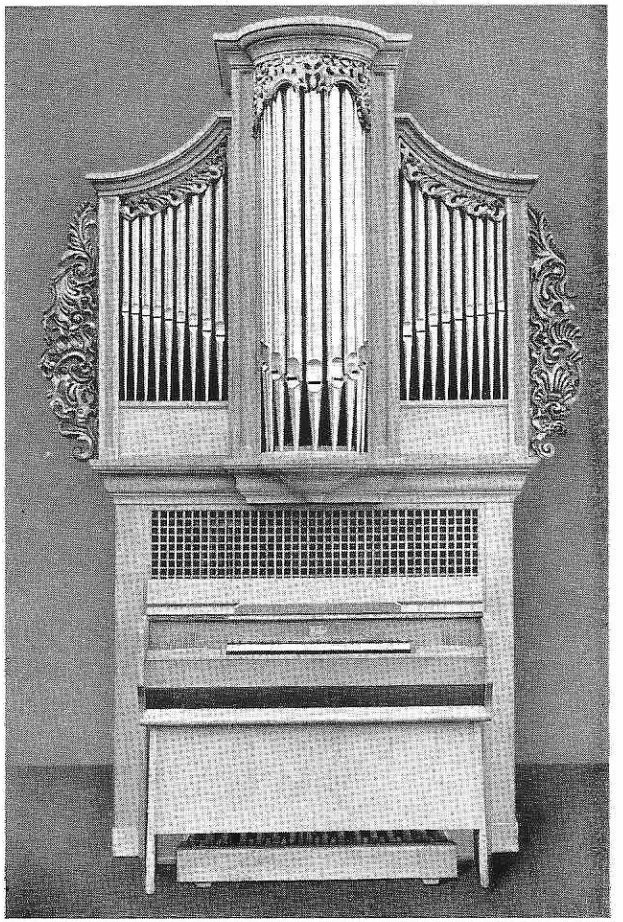
Wir können hier diese ästhetischen Tendenzen nur zusammenfassen; sie würden aber naturgemäß ein viel tieferes Studium erfordern, wenn man sie etwa deutlicher umreißen wollte.

Also, der französische Orgelkomponist unserer Tage ist das Resultat einerseits aus einer Verbindung großer Organisten und Komponisten, die ihm vorangegangen sind, andererseits aus den Verbesserungen des Spieltisches, die ihm die Aufgabe erleichtern. Diesen dankt er die Möglichkeit viel subtilerer Nuancen; bedeutende, zahlreiche und schnelle Veränderungen der Farben erlauben es ihm oft, sich mit dem musikalischen Impressionismus eines Debussy, wie es ihm gut erscheint, zu verbinden; und dank der Geschmeidigkeit, der Bequemlichkeit und der Ausgeglichenheit der Anlage dieser Spieltische, welche ihm das für die Haltung des Organisten so notwendige körperliche Gleichgewicht geben, kann er es ins Auge fassen, Werke zu schreiben, in welchen sein Gedanke immer weniger durch technische Hindernisse gehemmt wird, er kann, wenn es ihm beliebt, mit der pianistischen Technik rivalisieren und die Technik des Pedals auf ein früher nie erreichtes Niveau vervollkommnen, umsomehr, als er in seinem Werden unterstützt wird von einer Menge ganz junger Virtuosen, welche ungeduldig sind, sich auf die Spuren der Aelteren zu begeben, sie zu übertreffen, und welche sich Flügel an den Füßen wachsen fühlen!

Sicherlich gibt es noch viel zu tun, um das Ideal in der Vereinfachung der Betätigungen zu erreichen, welche dem Organisten alle Freiheit in der Entwicklung der Finger- und Fußtechnik läßt, doch kann er jetzt schon ein Instrument zu seiner Verfügung haben, das weniger schwer und weniger kompliziert zu spielen ist und von dem der Schwung zu einem leichten, lebhaften und kolorierten Stil kommt.

Im übrigen hat diese junge Schule es verstanden, das Erbe einer Reihe eminenter Künstler aufzunehmen, welche nach und nach die Tore zu verschiedenen Horizonten und zwar immer mehr geöffnet haben; sie gruppiert sich jetzt in einem zu dem gleichen Ideal strebenden Bündel, nämlich der Orgel ein neues Leben einzuflößen. Sie hat es ganz besonders verstanden, den durch diese Erbschaft gelegten Keim zu befruchten und mit Klarheit alles das zu ahnen, was er an zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten enthielt und ihn auf einen Weg zu bringen, dessen Erforschung von der Vollendung noch weit entfernt ist! Diese Meister waren auf der einen Seite die großen romantischen Deutschen wie Mendelssohn, Schumann, Brahms und vor allem Liszt, welche der Orgel die Technik des Pianos brachten, wobei der letztere uns lehrte, was man auf den Klaviaturen einer Orgel, sogar einer mechanischen oder mit Röhrenpneumatik versehenen, machen konnte, wenn man eine blendende Technik besitzt. Auf der anderen Seite läßt César Franck durch die Schönheit und die Persönlichkeit der harmonischen und modulierenden Sprache, durch den Reichtum der Erfindung und die Freiheit der Formen andere Hindernisse fallen. Dann, uns näher, die sehr bedeutende Gestalt von Widor; er setzte den pianistischen Stil von Liszt in seinen Symphonien fort. Viele junge Komponisten, welche für die Orgel schreiben, geben sich keine Rechenschaft, was sie ihm schulden. Manche setzen ihn herab, weil einige Teile seiner Werke das Zeichen einer .... leichten Epoche tragen. Doch wer versteht besser als er, mit Klarheit und unfehlbarer Sicherheit die kleinsten Details seines musikalischen Denkens zum Klingen zu bringen? Dabei brauchen wir die Glücksfunde der Instrumental-Musik gar nicht zu zählen, an denen sein Werk doch so reich ist! Dann Vierne, der Symphoniker romantischer Inspiration, dessen Schaffen direkt von Widor beeinflußt, aber mit einem sehr verschiedenen harmonischen Gefühl ausdrucksvoller Chromatik durchzogen ist. Tournemiere,

Orgel in Kirchheim/Eck . Prot. Kirche



Positiv

Heidelberg-Wieblingen - Schloßkapelle

der mit Anpassungsfähigkeit und Gefühl die gregorianischen „Melismen" paraphrasierte, war nicht unter uns, ohne eine gewisse Quelle der Inspirationen für einige seiner Nachfolger zu sein.

Endlich hat Marcel Dupré, der gegenwärtige Führer dieser Blüte der jungen Künstler, noch tiefer die Gebiete der organistischen Erfahrung erweitert, indem er den kontrapunktischen Reichtum mit der rythmischen Erfindung, das Kolorit mit der technischen Meisterschaft, die harmonische Schmackhaftigkeit mit thematischem Scharfsinn vereinte.

Die aus der Feder seiner Schüler hervorgegangenen Werke sind von diesen Eigenschaften durchdrungen, denn es gibt wohl keinen unserer jüngeren Orgelmeister und Komponisten, welcher nicht sein Schüler war.

Hier sind die Vorgänger und die uns Näheren unserer Schule und, über allen immer gegenwärtig, der Größte, „B a c h", der Keim und die Grundlage jeder Orgeltechnik und überhaupt jeder Musik, welcher uns daran erinnert, daß neben der leichtflüssigen Fingertechnik der Toccaten, die unsere ganze Technik wollen, das Legato in seiner vollkommensten Form die Grundlage des vollendeten Orgelspiels ist, was keiner von uns vergessen hat, so darf ich gewißlich sagen!

Rolande Falcinelli
Organistin der Großen Orgel der Basilika
von Sacré Coeur de Montmartre
Professor am National-Konservatorium von Paris

Heinrich Schütz - eine Lichtgestalt in dunkler Zeit

Vortrag in der Dresdener Kreuzkirche am 2. Juli 1955
von HANS JOACHIM MOSER (Berlin)

„Wo die Not am größten, ist Gott am nächsten." Dieser tröstliche Reim beruht nicht nur auf der tausendfältigen Herzenserfahrung des einzelnen, sondern er hat sich auch an unserm Volk im ganzen schon mehrfach im Ablauf der deutschen Geschichte dadurch bewährt, daß ein Nothelfer aufgestanden ist, ein Schutzengel, ersehnt, erbetet und im Auftreten dennoch fast unerwartet und in seiner ganzen Kraft beinahe unerkannt. Erst als er selbst verschwand, ist im langen Zurückleuchten erst völlig bemerkt und bemessen worden, daß er ein Sendbote von drüben, einer der unbegreiflich durch Gott Gesegneten und Beauftragten gewesen ist. Solch Glücksfall hat sich ereignet, als unsere Nation durch den dreißigjährigen Krieg eine ihrer schwersten Heimsuchungen erfahren hat, durch das Wirken des Meisters der Töne, Heinrich S c h ü t z. Von seinem 87-jährigen Leben hat Dresden 57 Jahre, die ganze Dauer seiner Meisterschaft genießen dürfen, vom 30. Lebensjahr an bis zu seinem Tode, anno 1672, hat er der kurfürstlichen Kapelle vorgestanden (wenn auch durch allerlei schöpferische Pausen, Studienreisen, höfische Berufungen nach Dänemark, stille Emsigkeit in seinem Jugendparadies Weißenfels, unterbrochen) — er ist der längstwirkende sächsische Hofkapellmeister von allen gewesen und hat die stärksten Nach- und Fernwirkungen als solcher ausgeübt —, nur Richard W a g n e r, sein sächsisch-thüringischer Landsmann, hat es darin mit ihm einigermaßen aufnehmen können, wenngleich bei nur einem Fünftel seiner Amtsdauer und lediglich im musikdramatisch-artistischen Sektor. Henricus S a g i t t a r i u s ist zwar auch ein bedeutender, zeitlich sogar an der Spitze aller Deutschen stehender Opernkomponist gewesen, aber darüber hinaus noch ein gewaltiger Kirchentonsetzer, ein religiöser Prophet, und der mächtigste Organisator und Wiederhersteller des durch den Krieg nahezu erloschenen mitteldeutschen Musiklebens. Fast nur ihm verdankt man, daß Sachsen und Thüringen dreizehn Jahre nach seinem Tod das Land Bachs und Händels hat werden können.

Schütz, eine Lichtgestalt — diese Prägung ergibt sich schon dem Leser des genial konzipierten Prosa-Epos der Dichterin Ricarda Huch „Der große Krieg", die unsern Meister in mehreren Szenen auftreten läßt, aktengetreu nach seinen erhaltenen Briefen geschildert, eine stille, in sich gekehrte Erscheinung, von leiser Musik seines Wesens umwoben, die nur gelegentlich im Grimm aufbegehrt, wenn der Kurfürst Saufjörge es allzu böse treibt mit dem Verrottenlassen seiner kostbaren Kapelle über seiner wüsten Sucht, tausende von edlen Hirschen niederzumetzeln und alles Geld ans Soldatenwesen zu wenden.

Was an Schütz so eigentümlich hervorhebend wirkt und seiner Persönlichkeit dieserhalb besondere Aktualität auch für das Heute verleiht, ist die hohe und profunde Vorkriegsbildung, die ihn noch in den verwildertsten Zeiten als Träger wundervoller Renaissancekultur bezeichnet. Man muß sich klarmachen: als der Fenstersturz zu Prag erfolgte, der den Dreißigjährigen Krieg eröffnete, zählte Schütz 33 Jahre. Und als der Westfälische Friede das lange Morden beendete, war er 63 Jahre alt — mithin waren die drei Jahrzehnte der Vollkraft als Mensch und formender Künstler immer begleitet durch das bald fernere, bald nahe Hintergrundsgrollen des grausamen martialischen Wütens.

Und mit dem Friedenstag von Münster und Osnabrück ist das apokalyptische Mißwesen für seine Hofkantorei, vormals das reichste derartige Institut in Protestantien, noch längst nicht vorbei gewesen; jetzt erst, in der Katastrophe der Nachkriegsjahre, brachen über Schützens Musiker die schlimmsten Umstände herein, so daß er grollend dem Kapellinspektor und dem Geheimsekretär schreiben mußte(1651): „...jämmerlich sei das stündliche vielfache Umlaufen, überaus große Lamentieren, Not und Wehklagen derer sämtlichen Kompagnie der armen verlassenen Capellverwandten, welche in solchem Elende leben, daß es auch einen Stein in der Erden erbarmen möchte. Nun bezeuge ich auf Gott, daß mir ihre Not und erbärmliches Klagen so zu Herzen gehen, daß ich nicht weiß, wie ich ihnen genugsam Trost und Hoffnung einziger Besserung machen möchte." Da die Gehaltszahlungen seit Monaten aufgehört hätten, seien die Musiker entschlossen, ehe sie dem Kurfürsten die Schande machten, um Brot zu betteln, lieber samt und sonders davonzugehen — ihre Schulden möge dann bezahlen, wer wolle. Und fünf Tage später, als keinerlei Quartalsnachzahlung zu erlangen war, schreibt er gar: das ganze Musikkolleg sei in solcher Verfassung, „daß für meine Person (ohngeachtet auch bei meinem nunmehr herangekommenen hohen Alter, ich mir doch noch etwa eine fernere Reichs- oder Hansastadt zu meiner letzten Herberge auf dieser Welt erwählen könnte) ich weiß Gott lieber einen Kantor oder Organist in einem kleinen Städtlein, als länger bei solchem Zustand zu sein, da mir meine liebe Profession verleidert, Gut und Mut entzogen wird, ich mir von Herzen wünschen tue." Er selbst habe an barem Geld, an hergeliehenen Pfanden, Konterfey und Becherlein das Letzte, im Betrag von 300 Talern, den armen Leuten vorgestreckt, sei nun aber selbst am Ende. Seit vier Jahren hätten sie weniger als drei Quartalsgelder bekommen. Besonders übel ergehe es seinem österreichischen Bassisten Georg Kayser: „so vernehme ich, derselbe stecke wie eine Sau im Koben, habe kein Bettwerk, liege auf Stroh, hätte allbereits Mantel und Wams versetzt, dessen Frau noch gestriges Tages zu mir gekommen ist, mich um Gotteswillen gebeten hat, ich wollte doch das Vaterstücke an ihnen erweisen und ihnen davonhelfen." Am Ende steigert sich des Meisters Unmut bis zu dem monumentalen Ausruf: „Ich befinde es weder löblich noch christlich, daß bei so löblichen großen Landen nicht zwanzig Musikanten können und wollen unterhalten werden und lebe der untertänigsten Hoffnung noch, Ihre kurfürstliche Durchlaucht eines andern sich besinnen werden."

Es spricht die gleiche Meinung daraus, daß Schütz dem Rat von Leipzig seine Geistliche Chormusik gewidmet hat zum Dank dafür, daß sie das kostbare Instrument des Thomanerchors durch alle Kriegszeit erhalten haben.

Wie mochte aus solcher Jämmerlichkeit seiner damals 60-jährigen Gegenwart der Meister auf die goldene Vergangenheit, die schöne Jugendzeit zurückdenken: auf die Spieljahre im wohlhäbigen Weißenfelser Gasthaus „Zum Schützen", auf die anregungsreiche Gymnasiastenzeit am Kasseler Maurizianum unter dem Schutz des Landgrafen Moritz des Gelehrten, da er unter dem Joh. Walter-Schüler Georg Otto im Chor stand und mit den fröhlichen Canzonetten und Intraden Hans Leo Hasslers dem Fürsten aufzuwarten half, der seinen Schützlingen Tasso und Shakespeare gleichermaßen nahebrachte. Dann munteres Studium an Universitäten, zuletzt in Marburg, wo er sich noch einbildete, ein berühmter Jurist zu werden, bis der Hessenfürst, der ihn richtiger kannte, ihn zum Altmeister Giovanni Gabrieli nach Venedig entsandte, indem er ihm ein mehrjähriges Stipendium fast gewaltsam aufdrängte. Und wie genoß er es, bereits in der zweiten Hälfte seiner Zwanziger Jahre, am Lido unter der Obhut jenes genialen Neuerers und geborenen Lehrers, in stürmischem Emporflug sich an italienischen Madrigalen seiner hohen Berufung als musikalisch Schaffender bewußt zu werden! Obwohl bei Gabrieli die Talente aller Länder zusammenströmten, muß er schon dort aus ihrer Mitte hoch als Begabung herausgeragt haben, da der Altmeister, als es ans Sterben ging, ihn zu seiner Nachfolge an der leitenden katholischen Kirchenmusikerstelle Norditaliens wünschte. Nur seine Treue zu Kassel und zu seinem protestantischen Bekenntnis verbaute ihm diesen glänzenden Weg, wie er auch später den Ruf an den Kaiserhof in Wien (trotz der Zusage völliger Bekenntnisfreiheit) ausgeschlagen hat, um weiter in evangelischen Landen zu wirken, wiewohl ihm dies, wie wir sahen, auf die Dauer wenig Freude eintragen sollte.

Im ersten Kriegsjahrzehnt hat Schütz dann noch verhältnismäßig ungestört schaffen können, an Staatsmusiken, wie sie Sachsens Neutralitätspolitik vor der Schwedenlandung kennzeichneten: ein opernhaftes Spiel zum Dresdener Besuch des Kaisers Mathias, ein lateinisches Concerto zur Huldigung der Breslauer Stände vor Kurfürst Johann Georg I. als Vertreter des Kaisers, die erste deutsche Oper „Dafne" zur Torgauer sächsisch-darmstädtischen Hochzeit, und schon als ernstes Zeitbild das doppelchörige Werk zum Fürstenkongreß von Mühlhausen (Th.), wo der Vordergrundschor den eintretenden Kurfürsten zujubelt: „Vivat Moguntinus, vivat Brandenburgicus", aber im Hintergrund betet seufzend die Gemeinde „Erhalt uns Frieden gnädiglich, Herr Gott, zu diesen Zeiten." Und im gleichen Jahrzehnt persönlich höchste Freud und tiefstes Leid: der junge Dresdener Hofkapellmeister hat zu der lieblichen Magdalene Wildeck, Tochter eines Hof-Finanzbeamten, eine „Ehrenaffektation" gewonnen und lädt zur Hochzeit unter Aussendung seiner gewaltigen „Psalmen Davids" (1619) alle Fürsten und Bürgermeister in weitem Umkreis ein — wenige Jahre darauf stirbt die junge Frau im zweiten Kindbett. Wie oft hatte sie auf ihn (so sagt der Leichenprediger) zärtlich gewartet, wenn er aus der Probe heimkam — und nun konnte sie den kleinen Waisenkindern nicht mehr das Brot schneiden, Schützens Harfe sei in Klage verkehret. Er tröstete sich ein wenig damit, auf die verlorene Wonnezeit zurückzuschauen, indem er die Hohenliedgedichte seines Freundes Opitz in verliebte Duette umsetzte — Braut- und Hausmusik für andere, denn er selbst blieb die restlichen 52 Jahre seines Lebens unbeweibt — dies eine Merkwürdigkeit gegenüber jenem sonst so sinnenkräftigen Geschlecht, das nicht selten vier Frauen hintereinander verschliß — er muß seine Magdalene besonders geliebt haben, und es gehört wohl auch zur angeborenen Einsamkeit und Spröde seines Wesens, daß er in faustische Einsamkeit einging. Man sieht es zunehmend an den drei authentischen Bildern: dem Rembrandt'schen, das den beginnenden Vierziger zeigt, dem Spetner'schen in Leipzig, das den sorgenvergrämten Sechziger darstellt, und schließlich jenes erschütternde, kürzlich aufgetauchte des 86-Jährigen, das ihn wie erfroren und der Welt abhanden gekommen ahnen läßt. Das erste und das dritte sind die künstlerisch wertvollsten.

Da auch die Ausarbeitung des lutherischen Liedpsalters auf Texte des Cornelius Becker ihn nicht von seiner Verlassenheit abzulenken vermochte, ließ er sich zum zweitenmal nach Venedig beurlauben, wo an Gabrielis Stelle inzwischen der geniale Claudio Monteverdi gerückt war, und hier hat ein Schwall neuer Eindrücke ihm eine relative Freiheit von seinem privaten Elend geschenkt. Dann aber, im vierten und fünften Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, ist die Kriegsfurie über Sachsen hereingebrochen und hat ihm hier das Wirken fast unmöglich gemacht. Gleichwohl hat er sich schaffend betätigt, wo er gefordert wurde; das eindringlichste Monument dafür, daß er, der sich anfangs noch der artistischen Selbstgesetzlichkeit des Renaissancekünstlers zugeneigt hatte, jetzt immer mehr zum dienenden Volkskantor der evangelischen Kirche geworden ist, liefern die zwei Bände „Kleine geistliche Konzerte", schlecht und ärmlich gedruckt, was Schütz im Vorwort damit erklärt, daß der „Mangel der Vorlegere" nichts Besseres gestattet habe, „da die löbliche Musica von den noch anhaltenden Kriegsläuften... an manchem Ort ganz niedergelegt worden". Daß sie jetzt mit geringsten Besetzungen arbeitet, während nach mehrfachen Zeugnissen vor dem Krieg selbst kleine thüringische Dorfkirchen mit 6—8 Streichern zur Chorbegleitung hatten rechnen können, spiegelt das menschenarm gewordene Deutschland. Aber der Schutzengel Schütz half mit diesen Psalm-, Epistel-, Prophetie- und Evangelienkonzerten, daß oft schon ein Organist und ein einziger Solist genügten, um Gott und der Gemeinde eine würdige Figuralmusik darbringen zu können. „Herr, eile mich zu erretten" für Sopran, oder „Ich liege und schlafe" für Baß sind — heut wieder berühmt gewordene — Beispiele solches genialen Stils unter äußerster Einsparung materieller Mittel.

Wie die Kriegsnöte allenthalben in die Geschicke der deutschen Tonkünstler eingegriffen haben, ist von mir 1922 im 2. Band meiner „Geschichte der deutschen Musik" geschildert worden. Ich zitiere daraus nur etwa: „Im Volkston werden die Wipper, Kipper und Münzer angegriffen, und der uralte Sprottauer Stadtpfeifer Naucke sagte zu Kaspar Printz: ‚Vor dem Krieg hatten wir große Noten und großes Geld, jetzt kleine Noten und nur geringe Münze'. In den Chorliedern seines „Neuen ritterlichen Aufzugs" von 1620 wünschte der weitschauende Erasmus Widmann allegorisch die Concordia zum Generalissimus wider die deutsche Kriegsnot ausrufen zu lassen. Andreas Herbst schrieb 1644 seufzend von Nürnberg an den Frankfurter Rat: wo Martis Kalbfell dröhne, hätten Davids Harfen zu schweigen. Tobias Michael klagt 1637, es lasse der „martialische Höllen- und Trauergeist" die für den Musikdruck erforderlichen Haderlumpen nicht mehr in die Papiermühlen gelangen. Erschütternd spricht Erasmus Kindermann zu Nürnberg 1642 von „deme von so vielen Jahren her mit Aufopferung vieler Millionen Seelen geführten Christenkrieg und unserm lieben, von Blutwellen gleichsam überschwemmten Vaterland teutscher Nation". Der Eilenburger Organist Joh. Hildebrand veröffentlichte 1645 sechs halb rezitativische Kriegsangstseufzer auf Klageliedtexte des Jeremias, und Schützens Schüler Martin Knabe aus Weißenfels bot mit einem herzbewegenden Geleitwort ein Klaglied des langwierigen Kriegswesens „Wann soll doch mein Leid sich enden", in dessen Mittelteil „des Saturnus langes Wüten" geschildert wird. Schütz klagt über „die noch immerfort in unserm lieben Vaterland anhaltende, erbärmliche und der Music nicht weniger als andern freien Künsten widrige Zeiten". Kindermann konzertiert über das Gustav-Adolf-Lied des Jakob Fabritius „Verzage nicht, du Häuflein klein" und formt beziehungsreich auf das Steilwort „Ferdinand III." sein schlicht-inniges Quartettlied mit Generalbaß „Fried, wo bist so lang geblieben? Ach, wir selbsten haben dich / leider so elendiglich / von uns in die Fern' getrieben." Rührend volkstümlich tönt seine Klage: „Ach Gott, wie oft / hab ich verhofft, / der Fried soll wiederkommen, / weil vor einem Jahr, / wie offenbar, / zweimal geblüht die Blumen. Aber mein Hoffnung hat gefehlt, / voll Krieg ist jetzt die ganze Welt, / vom Fried reden die Stummen." In einer Art szenischer Kantate zeigt Kindermann Maro-

deure, die einen Bauern berauben. Johann Staden fand zu Rists „O welch ein Uebel ist der Krieg" die packende Weise, und dem Gefallenen von Lützen sandte Er. Widmann seine „Heldengesänge" nach, aber das Volk sang gedrückt „Schwedenlieder" im Ton „Ach Gott vom Himmel sieh darein" oder auf die Weise „Aus tiefer Not".

Aber Schütz ließ sich von alle dem nicht unterkriegen, wie manch kleinerer Zunftgenosse, der aus Verzweiflung — wie Sam. Scheidts Bruder — ans Trinken geriet. Schütz war zu ernsthaft und zu schwer durch schmerzliche Erinnerungen belastet, als daß er zu Scherzen gestimmt worden wäre. Aber er pflegt eine Art stillgrimmigen Humor, der manchmal vermöge seiner trotz aller barocken Sprachverschrobenheit kraftvollen Gabe, Luthers Deutsch zu meistern, absonderlich und originell hervortritt. So, wenn er über jenen Bassisten Georg Kayser schreibt: „Ist aber schade und immer schade um solche köstliche Stimme, daß sie sollte der Kapelle verloren gehn. Was schadets, daß sonst an seiner Laune nichts sonderlich Taugliches und seine Zunge täglich in der Weinkanne will abgewaschen sein. Allein seine weite Gurgel bedarf auch mehr Nässe als eine enge. Und wenn der gute Kerl seine geringe Besoldung nur pünktlich bekäme, würde sie doch zu großen Banketten nicht ausreichen."

Eine andere Probe Schützschen herbstlich-bläßlichen Humors ergibt sich erst bei sehr genauer Kenntnis seiner Schaffensart, etwa in dem Psalmkonzert „Wo der Herr nicht die Stadt behütet" aus den Symphoniae III von 1650: da läßt er nicht nur ein Nachtwächterhorn blasen, und die Instrumente spotten spaßhaft ihr „umsonst" gegen die Hocker: „Es ist umsonst, wenn ihr früh aufstehet und hernach lange sitzet". Und dann ebenda „denn seinen Freunden gibt ers schlafend" — zwei Soprane schlafen droben, und im Baß tappt einer durchs dunkle Treppenhaus. Und wie lustig er dann die Unbändigkeit der Kleinen malt: „Kinder sind eine Gabe Gottes." Aber damit ist wohl auch im Wesentlichen das kurze Kapitel „Schütz und die Heiterkeit" erschöpft — auf ihn paßt so recht die Definition: „Humor ist, wenn man trotzdem lächelt." Da haben Händel und Bach ihr „Schmunzellachen" wesentlich leichter verfügbar gehabt, aber sie lebten auch, trotz spanischem Erbfolge- und Siebenjährigem Krieg, persönlich weit gesicherter.

Schützens „stille Tröstung" ist von anderer Art: ein gelindes und doch unendlich festes, wärmendes „Bei der Hand ergreifen" gegenüber seinen geschundenen und verängstigten Zeit- und Leidensgenossen. Es muß von ihm selbst eine wundersame Heilkraft ausgegangen sein: wir besitzen von Paul Fleming, dem Dichter des „In allen meinen Taten", eine poetische Schilderung, wie Heinrich zu seiner fast schon sterbenden alten Mutter gerufen wurde und durch seine Gegenwart sie noch für Jahre ins Leben zurückgerufen hat. Eine Strophe mag das belegen:

„Wie erfrischt' ihr dies ihr Leben,
das beinah erstorben war!
Ihr Geist war ihr wiedergeben,
welcher fast verhauchet gar.
Komm, Sohn, sprach sie, komm herzu,
meines Todes Tod bist du" —

was ja auf Luthers Osterlied „Christ lag in Todes Banden" anspielt: „wie ein Tod den andern fraß".

Aber wir können sein Charisma des großen Tröstenden auch musikalisch belegen: an den zahlreichen herrlichen Trauermotetten, mit denen er der Ueberzeugung aufrüttelnden Ausdruck verliehen hat, daß das ewige Leben stärker sei als die irdischen Verfallskräfte des leiblichen Todes. Man denke, statt kostbarer einzelner Parentationsstücke, an das größte derartige Werk vor Brahmsens Deut-

schem Requiem, an die Exequien für den ihm nah befreundeten preußischen Landesherrn des gebürtigen Köstritzers, Heinrich Posthumus; erst das große geistliche Quodlibet all der Sterbesprüche, die die Freunde für den heut noch in Gera schlummernden Sarg des Fürsten ausgesucht und hier eine Begräbnis-Kurzmesse aus drei Kyries und neun Gloriastrecken nebst darein verhakten Choralstrophen geformt. Auf diese sechsstimmige e moll - *Missa pro defuncto* folgt eine achtstimmige (doppelchörige) Motette „Herr, wenn ich dich nur habe", zwischen A dur und a moll eigentümlich wechselnd, und schließlich als das Ergreifendste ein Konzert für fünfstimmigen Großchor der Zurückbleibenden über das Scheidelied des alten Simeon „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren" und dazu gleichzeitig ein Solistenterzett aus zwei Sopranengeln und dem Bariton der *Beata anima* „Selig sind die Toten", die ihn gen Himmel geleiten. (1636 gedruckt, der Witwe und den Waisen des Heimgegangenen zugeeignet). Die Lutherfassung des Canticum Simeonis und die Seligpreisung der Toten hat Schütz auch sonst in berühmten Einzelwerken vertont. Ich will jedoch nur noch eines jener Trostwerke herausheben: von 1625 die *Aria de vitae fugacitate*, das „Lied von des Lebens Flüchtigkeit", das Schütz seiner Schwägerin Anna Maria Wildeck nachgesungen hat, die wenige Monate vor ihrer Schwester, des Meisters Frau, das Zeitliche gesegnet hatte: eine Variationskette über die 18 Strophen des Kirchen- und Sterbeliedes „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" von Johann Leon. Ein Basso ostinato dient als Grundgerüst des Ganzen. Er hat es nicht nur „aus Condolenz in die Musik übersetzt", sondern damit zugleich eine tief-religiöse Auseinandersetzung mit der irdischen Hinfälligkeit zum unsterblichen Kunstwerk emporgeläutert — es ist hier nicht möglich, eine Einzeldeutung des Stückes zu geben, das er nochmals als Endnummer des 1. Bandes der Kleinen geistlichen Konzerte schlichtend überarbeitet und zugleich durch eine Ergänzungskapella unterteilend gegliedert hat —, deutlich die erste Hälfte die anfänglichen 9 Strophen umfassend und der zweite durch die Tutti auf Strophe 14 und 18 ein erstaunliches Raumgefühl bekundend, um jedes etwa drohende Ermüdungsgefühl, dem Goldenen Schnitt sehr nahekommend, auszuschalten.

Gegenüber solchen (in Goethes höchstem Wortsinn) „Gelegenheitsschöpfungen", zu denen auch etwa die wundersame Sterbemusik auf den Freund, Thomaskantor Joh. Herm. Schein, zählen mag (Das ist je gewißlich wahr und ein teuerwertes Wort), sind noch viele Tröstesprüche der Schützschen Lichtgestalt zu nennen, die über den persönlichen Anlaß hinaus ihre Funktion im Kirchenjahr und in dessen liturgischem Ablauf als überwiegend kenntlich machen: etwa auf das Fest Johannis des Täufers „Tröstet, tröstet mein Volk" und „Ich bin eine rufende Stimme", beide sechsstimmig in der „Geistlichen Chormusik" von 1648, ewige Vorbilder einer edlen Schlichtheit und Volkstümlichkeit, die unsern heutigen komponierenden Kirchenmusikern die fortwährende Mahnung vor Aug und Ohr stellen könnten, daß die Bedeutendheit nicht vom Abstrusen herkomme und Neuheit sich willkürlich nicht erzeugen lasse, sondern daß es Zentralaufgabe sei, der Gemeinde bescheiden zu dienen, woraufhin etwaige Neuheit eine Zugabe des gnädigen Gottes darstellt, über die unsereins nicht Herr ist, sondern nur zu beten hat, daß sie dem Besten unserer Begabung und Beamtung beschieden werde. Wohin man in dieser *Musica ad chorum sacrum* schaut. und forschend lauscht, findet man klingende Herrlichkeiten von oberster religiöser Potenz, zugleich aber auch von jener populären Bildkraft, wie wenn ein begnadeter Maler den Kindern und Laien die Schrift auslegte und sinnenfällig illustrierte. Ebenso sind die kraftvolle, immer sinnreich dem Text gemäß sich wandelnde Harmonik wie eine temperamentgeladene Rhythmik, die den Takten überraschende Vielfalt abgewinnt, zu bewundern, aber auch die Plastik der melodischen Grundeinfälle und die immense Kunst, sie gegenseitig zum Bildteppich zu verweben, dies alles ebenso inspiriert wie weise und kunstgerecht angewendet. Wenn man heut anonymen Sätzen aus jener Zeit begegnet und sich fragt, ob sie vielleicht dem Großmeister

selbst angehören könnten, so entscheidet darüber ebenso die Adligkeit der Diktion wie die Feinsinnigkeit der Besetzung, Disposition, Wortauslegung, die beide bei Schütz so gut wie nie versagen. Dabei scheint leider mindestens ein Drittel des Gesamtschaffens, vielleicht sogar, trotz soviel Gedrucktem, die Hälfte verloren gegangen zu sein. Zwar soll man nie die Hoffnung aufgeben, doch noch etwas davon wiederzugewinnen — ich habe während der Arbeit an meiner Schützbiographie ein halbes Dutzend Motetten aus verschiedensten Quellen hinzugewonnen, und durch jüngste Marburger Forschungen an den Kassler Anonyma durch Hans Engel und Christiane Engelbrecht kommt noch ungefähr ebensoviel hinzu; aber wenn man am de tempore berechnen kann, daß die „Geistliche Chormusik" nur etwa ein Fünftel des gesamten Motettenvorrats beträgt, die Schütz damals im Schrein besessen hat, daß sämtliche Bühnenpartituren während des friderizianischen Bombardements von Dresden verbrannt sein dürften, daß auch in Kopenhagen, Gera und andern Zentren der Schützpflege große Bibliotheksbrände verheerend gewirkt haben, so ist vieles an Verlusten zu beklagen. Noch Mattheson nannte 1740 als das großartigste Stück von Schütz ein „Jesaia dem Propheten das geschah", von dem wir heut keine Note mehr besitzen.

Gleichwohl — die rund 19 Folianten der Spitta'schen Gesamtausgabe umfassen ein Erbe, dessen Reichtum fast unübersehbar genannt werden darf, und dessen Gesamtheit nur wenige Musiker und Forscher in allen Teilen zum geistigen Besitz haben, um daraus den zu Tröstenden austeilen zu können, was potentiell ihrer harrt. Die Pflege dieser Hinterlassenschaft lohnt wahrlich, denn dies Lebenswerk ist von jener Art, die nicht durch den realen Zeitabstand denen ferner gerückt ist, die Ohr und Herz für das Dauergültige geöffnet haben, sowenig wie Luthers Wort für Spätere veralten kann.

Gerade Dresden, wo er 1613 erstmals unter Michael Prätorius als dem Gesamtkapellmeister als Kassler Gast einen Teilchor dirigierte, und wo er 1672 als „eisgrauer Senior der deutschen Musikanten" halb taub und blind die Augen schloß, hat nicht nur die Pflicht, sondern auch durch hervorragende Chöre und Kantoren die Möglichkeit, die Musik des Sagittarius vor anderen deutschen Städten zu pflegen und zum geistigen Eigentum zurückzugewinnen. Es war ein anderes Dresden, in dem er Lust und Leid erlebte, als wir es selbst schon am Ende des 19. Jahrhunderts erlebt haben; das damalige Dresden war zwar noch eine ziemlich kleine, aber üppige und schöngelegene Stadt, wie sie Anton Weck 1680 beschrieben hat: wo man außer drei Schlössern den Jägerhof, das Lusthaus, den Italienischen Garten und dgl. besuchen konnte. Die Neigung der Einwohner zu gutem Leben brach vor und nach dem Kriege trotz strenger Kleider- und Hochzeitsordnungen und trotz vieler Ermahnungen der Prediger immer wieder hervor. Die Schätze des Grünen Gewölbes und die wunderlichsten Raritäten, vom geschnitzten Kirschkern und dem in der Elbe gefangenen Seehund, lockten die Fremden in das Hauptpalais, und Schütz war auch so eine Merkwürdigkeit, die Kurfürst Joh. Georg I. unbedingt dem Landgrafen von Kassel abgewinnen mußte, was seiner diplomatischen Brutalität und Zähigkeit erst nach drei Jahren des Notenwechsels gelang. Schütz lebte dann also zwischen kostbaren Sachen — Ph. Hainhofer hat seine Instrumentenkammer beschrieben, die auch Bilder der Meister der Tonkunst wie des Giovanni Gabrieli enthielt, um die wir heut viel geben würden. Aber die geistige Bildung stand hier (wie Philipp Spitta betont hat) im Ganzen wesentlich tiefer als in Kassel. Wenn sie gleichwohl alsbald stieg, so nicht zuletzt durch Schützens Wirken und Wesen, worüber Moritz Fürstenau als verdienter Historiograph der sächsischen Hofkapelle so treffend wie schön gesagt hat: „Schütz ist eine der seltenen Persönlichkeiten, deren Erscheinung überall wie die eines reineren höheren Geistes aus einer besseren Welt wirkt. Die Harmonie, der er all sein Sinnen und Dichten geweiht, tönt in seinem ganzen

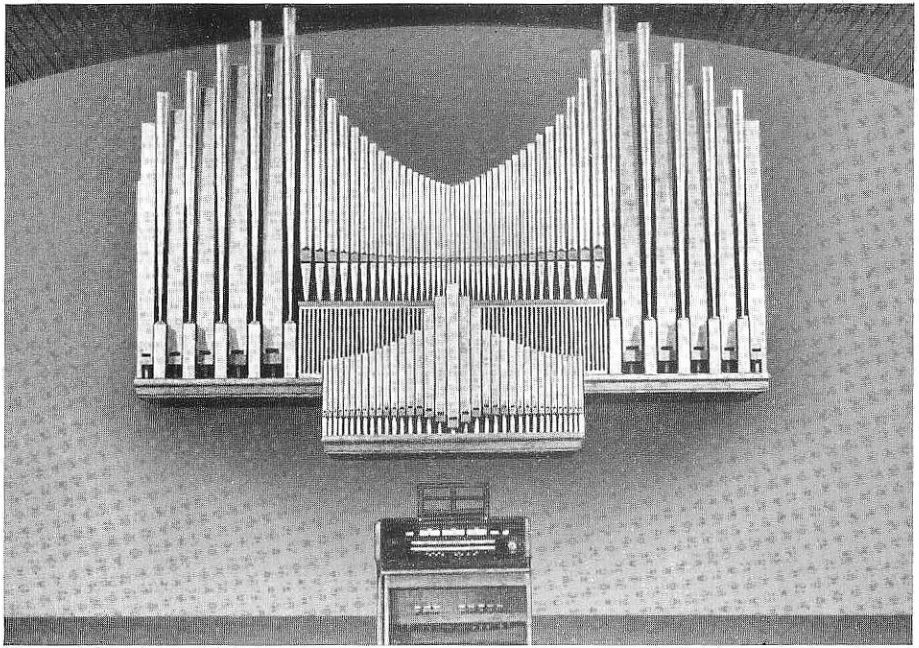
Leben wider. Wo er sich immer zeigt, als Künstler oder Mensch, da finden wir Milde und Kraft gepaart, kindliche Demut und männlich unerschrockenen Mut, Klarheit, Umsicht und hohe Begeisterung. Er war die großartigste, innerlich wahrste und liebenswürdigste Erscheinung an Georgs Hofe."

Es hätte ihm verdacht werden können, daß er nach der zweiten venezianischen Reise bis fast zum Kriegsende mehrfach auf Jahre nach Dänemark ausgewichen ist. Aber da hier die Kronprinzessin eine Tochter seines wettinischen Plagegeistes war, so blieb er auch in Kopenhagen quasi im Familiendienst seines Zwingherrn von Sachsen. Auch winkten bei König Christian dem Vierten als einem großen Musikliebhaber unvergleichlich bessere berufliche Bedingungen, und wir dürfen uns auf Goethes Tassowort berufen: „Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen!" Am überzeugendsten aber wirkt wohl Schützens eigene Beweisführung, wenn er in seinem Urlaubsgesuch gegenüber dem sächsischen Kabinettssekretär Lebzelter 1633 ausführt: „Daß bei jetzigen schwebenden Kriegsläuften wegen der Aufwartung ich gar wohl abkommen könnte, weil die Anstellung einer weitläufigen Musik derzeit Beschaffenheit nicht groß erfordern täte, auch ohnedies die Gesellschaft der Sänger und Instrumentalisten anitzo ziemlich schwach und geringert worden, indem etliche wegen Alter und Leibsbeschwerung nicht mehr fortkommen könnten, teils auch dem Kriegswesen und sonst ihrer Gelegenheit nachgezogen, dahero dann ohne des in großer Musik oder auf viel Chor zu musizieren nicht möglich wäre; hiernächst auch (wenn Gott die Zeiten verhoffentlich verbessern werde und Ihre kurfürstliche Gnaden meiner in Sinn habenden Intention nach rühmlich bedienet sein wollten) doch eine ziemliche Kollektion und Verbesserung unseres Collegii allerdings und notwendig fürgehn müsse."

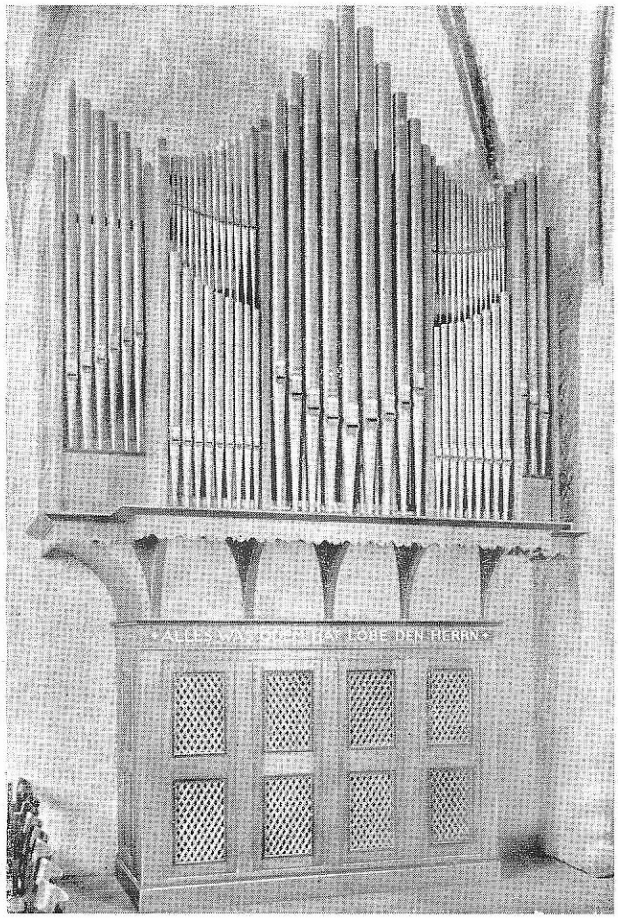
Man hat mir 1936 von englischer Seite bemängelt, ich hätte Schütz dafür gehörig tadeln müssen, daß er soviel Arbeit auf den Hofkantor Hofkonz abgewimmelt habe. Auch das gehört in das Kapitel vom Schaffenmüssen: Schütz hat zweifellos gewußt, wer er war und auf eine mittelmäßige Utilité möglichst viel vom Alltagsballast abgebürdet, um dasjenige erfüllen zu können, was einzig ihm und keinem Hofkonz aufgegeben war von dem Vater aller Dinge. Darf man darüber mit ihm rechten? Wenn er als letztes seiner Werke das deutsche Magnificat nebst 100. und 119. Psalm auf Gabrielische Art vertont hat, so den Lobgesang Mariae ganz gewiß um des Versikels willen „denn er hat Großes an mir getan", also als Dankgesang, den jubelnden Mittelsatz des 100. Ps. genau so; und beim riesenlangen 119. hat er sich den 54. Vers zum Predigttext bestimmt, den denn auch Hofprediger Mag. Geyer für die Aussegnung als „Köstlichste Arbeit" behandelt hat: „Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt", also ein Bekenntnis zum Gehorsam des Erdenpilgers — aber das Gesetz, dem er folgt, ist ihm zu einem Lebens l i e d geworden! So hat der Trostspender sich selbst getröstet in einer Flut von Musik zum Preis des Ewigen.

Kurfürst Georg der Zweite, als Komponist selbst Schützens Schüler und als Kronprinz oft sein tatfroher Verehrer, hat dem Meister nach seinem Regierungsantritt manche Diensterleichterung, manche Ehrung zuteil werden lassen und dem „Assaph Christianus" ein stattliches Grabmal in der Vorhalle der alten Frauenkirche (also vor jener des Joh. Beer) errichtet, dessen Einzelheiten, etwa die gekreuzten Alabastertrompeten des Jüngsten Gerichts, der alte Meister noch ebenso selbst bestimmt hat, wie die Sterbemotette im Palestrinastil, die er sich von seinem Lieblingsschüler Christof Bernhard hatte anfertigen und zur Prüfung vorlegen lassen. Das sind Testamentsgewohnheiten der Großmeister gewesen, wie wir sie schon fast genau so zweihundert Jahre zuvor bei Guilleaume Dufay kennen. Fortsetzung Seite 27

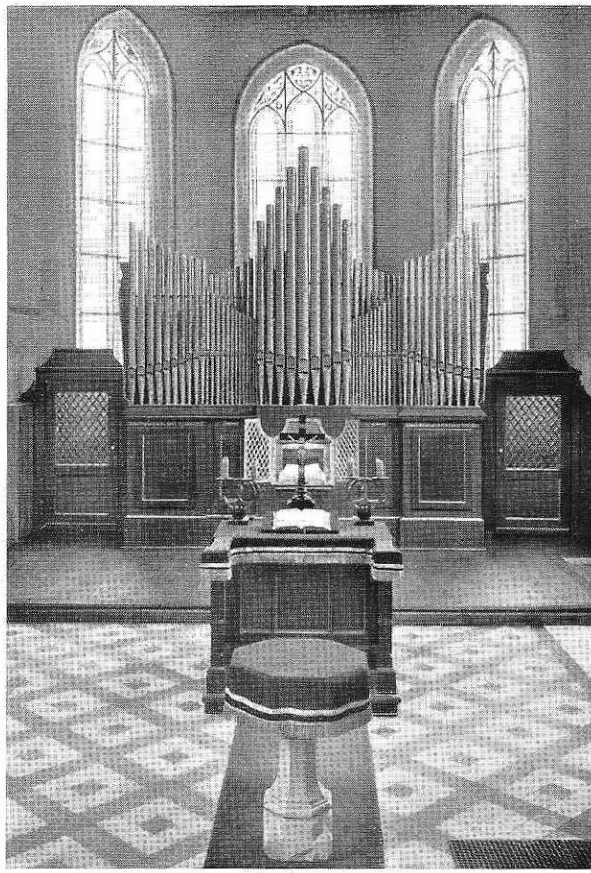
Herten-Scherlebeck - Evang. Kirche



Dortmund - Humboldtgymnasium



Darmstadt - Stadtkirche



Bahlingen/B. - Evang. Kirche

Auch über die Frage, welche Orgelmusik „orgelmäßig" sei, gehen die Meinungen nicht unerheblich auseinander. Dem Durchschnittsorganistentum des 19. Jahrhunderts erschien nur sogenannte „getragene" Orgelmusik als orgelmäßig, das kühne Spielwerk eines Buxtehude oder Lübeck oder auch gewisser Bachscher Werke empfand man als unbehaglich, verdächtig und verwirrend. Aus neuester Zeit ist in frischer Erinnerung die Ablehnung der Orgelmusik Max Regers durch

Wir sind heut zum Glück über jenes Vorstadium hinaus, in Schütz nur den unvollkommenen Auftakt zu Seb. Bach, seinen altertümlichen und vergleichsweise primitiven Vorläufer zu erblicken, wir sehen ihn als die Sonne einer eigenständigen großen Geistesperiode, des Früh- und Mittelbarock, einen gleichgroßen wie Bach und Händel und fast noch ausschließlicher nur Kirchenmusiker als Joh. Sebastian (denn die paar kunstvollen Madrigale italienisch wie deutsch zählen kaum neben den drei Passionen, dem Oster- wie dem Weihnachtsoratorium, den Psalmen, den Evangelien und geistlichen Konzerten verschiedensten Inhalts, den Cantiones sacrae meist nach Augustin und andern frommen Herrlichkeiten). Aber es gibt doch Verbindungen historischer wie geistesgeschichtlicher Art zwischen dem Dresdener Hofkantor und dem Leipziger von Sankt Thomae, und vielleicht am besten hat das ein stammverwandter Landsmann beider aus schon sehr saekularer Schau gleichwohl treffend zusammengefaßt, Friedrich Nietzsche, wenn er einmal gesagt hat: „Urstarke Deutsche von der Art, wie es sie heute garnicht mehr gibt, wie Schütz und Bach." Das ist ein schönes Zeugnis, das ja, zumal bei diesem Denker, vor allem die Stärke geistiger Klarheit und Entschiedenheit meint, die sich nicht neigt vor Menschen und ihrer Blindheit. Darin beruht die Gegenwartsbedeutung dieses Meisters in seiner aufrüttelnden, das Einzelwort in tiefer Erregtheit häufenden und so immer dringlicher vortragenden, lodernden Gewalt. Er war ein Prediger des Worts, wie zwischen Luther und Bach der evangelischen Welt kein größerer beschieden worden ist, und er hat das Schriftwort hundertfältig verwirklicht, das er selbst so hinreißend vertont hat: „Tröstet, tröstet mein Volk, daß seine Ritterschaft ein Ende habe."

Stilfragen der Orgelkunst

von Dr. Herbert Haag

Was ist „orgelmäßig"? Jeder Organist hat davon eine bestimmte Vorstellung, die sich ebenso auf die Orgel wie auf die Orgelkomposition und auf das Orgelspiel bezieht. Bei näherem Zusehen wird man allerdings erkennen, daß die Begriffe der einzelnen vom „Orgelmäßigen" ganz erheblich voneinander abweichen. Einige Beispiele — ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit herausgegriffen — mögen das dartun.

Zunächst einmal: Welche Orgel ist die idealste, und ist dieses Ideal einer unwandelbaren Gesetzlichkeit unterworfen? Michael Praetorius war zu Beginn des 17. Jahrhunderts davon überzeugt, daß die Orgel seiner Zeit unübertrefflich vollkommen sei. In seiner „Organographia" schreibt er: „Und die Wahrheit zu bekennen / so ist keine Kunst so hoch gestiegen / als eben die Orgelkunst: Denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleißiges nachdenken hat es dahin gebracht / daß sie nun gäntzlichen ohne einigen fernern Zusatz / wol bestehen bleiben kan / und sich ansehen lest / daß zu jhrer perfektion und vollkommenheit nichts weiter mangele / desideriret oder hinzugesetzt und vermehret werden könne." Rund 300 Jahre später fordert Albert Schweitzer das Ideal einer Orgel, auf der man nicht nur die Werke Bachs und selbstverständlich der alten Meister, sondern auch genau so gut diejenigen Widors, Francks und Regers spielen kann, also einer Orgel, die sowohl der Vergangenheit wie auch der neueren Zeit dient, gewissermaßen ein überzeitliches, übergeschichtliches Orgelideal. Helmut Walcha schließlich spricht in einem 1938 erschienenen Aufsatz von einer Eigengesetzlichkeit der Orgel, und dieses Gesetz lautet: das Wesen der Orgel ist „statisch". Sein Orgelideal muß sich also im Gegensatz zu dem Albert Schweitzers befinden, denn auf einer „statischen" Orgel kann man die zum großen Teil ek-statischen und dynamisch bewegten Werke Widors, Francks und Regers nicht stilecht wiedergeben.

Helmut Walcha (Musik und Kirche, 1952, H. 1), an die sich eine sehr lebhafte Diskussion anschloß.

Am weitesten gehen die Ansichten vielleicht bei der dritten Frage auseinander, nämlich welches Orgelspiel „orgelmäßig" sei. Weniger wohl bezüglich der Registrierung, als vor allem hinsichtlich Phrasierung, Artikulation (Anschlag) und Temponahme. Denn ein nicht „orgelmäßiger" Anschlag und ein nicht „orgelmäßiges" Tempo fallen am ehesten auf. Eine Registrierung kann wohl unstilgemäß, aber nicht leicht unorgelmäßig sein. Die Tempofrage ist heute nicht mehr so umstritten, wie etwa noch vor dreißig Jahren; man ist von den verschleppten Zeitmaßen des 19. Jahrhunderts im allgemeinen genau so entfernt, wie von virtuosen Rekordleistungen. Am umstrittensten ist zweifellos die Frage des orgelmäßigen Anschlags bzw. der Phrasierung und Artikulation, wie z. B. der Aufsatz von Hermann Kock-Chile über „Bachs Artikulation" (Musik und Kirche 1953, H. 2) erneut bewiesen hat. Sowohl über die Gliederung der Stimmlinien — also über die Phrasierung — als auch über die Frage, ob legato, portato oder staccato der Orgel überhaupt, wie auch dem Einzelfall der betreffenden Orgelkompositionen angemessen sei, gehen die Meinungen auseinander. Freilich hängt die Entscheidung darüber wesentlich von der Traktur des zur Verfügung stehenden Instrumentes ab. Aber schon Ende des 18. Jahrhunderts zeigt sich eine Verschiedenheit der Auffassungen in den Orgelschulen. Die Orgelschule von Rinck sieht das Legato als den einzig idealen Orgelanschlag an, während die Orgelschule von Knecht auch das Staccato als wesentlich lehrt; diese Gegensätze liegen im stilistischen Auseinandergehen zweier Orgelrichtungen begründet. Auch heute bestehen diese Gegensätze noch: während Walcha den Standpunkt vertritt, Bachs

Linearität sei vokal erfunden, und daher das Legatospiel seiner Orgelmusik am angemessensten, hat sich Hugo Distler sehr für ein Staccato- bzw. Portato-Spiel auf der Orgel eingesetzt. Die meisten Spieler stehen auf dem Standpunkt einer durch Phrasierung und Artikulation bedingten Mischung beider Anschlagsarten. Albert Schweitzer hat besonders auf die engen Beziehungen hingewiesen, die zwischen der barocken Streichermusik und Bachs Figurenbildung in den Orgelwerken bestehen; Bachs Musik ist seiner Meinung nach geigerisch erfunden. Noch einen Schritt weiter geht Karl Straube, wenn er vom Orgelspiel ganz allgemein in einem Brief an Hans Klotz vom 8. August 1947 schreibt: „Die Verwandtschaft zwischen Orgel- und Violinspiel habe ich schon seit langem gewußt, auch den Schülern gepredigt, ohne Nachfolge zu finden. Charles Münch, der große derzeitige Dirigent der Conservatoire-Konzerte in Paris, hat im Sommer 1912, während eines stillen sonntäglichen Abendgottesdienstes mit wenigen frommen Zuhörern und leuchtenden Sonnenstrahlen im Kirchenraum der Thomaskirche, ohne daß ich es wußte, mein Orgelspiel belauscht. Erstaunt sagte er zu seinem gleichzeitig anwesenden Bruder, meinem Freunde Fritz Münch (Straßburg): „Der Mann spielt auf der Orgel genau so wie wir auf der Geige." Das Gleiche hat mir Adolf Busch im Jahr 1916 bei einem gemeinsamen Konzert in der Thomaskirche bestätigt. Das ist, wie ich glaube, während der Virtuosenjahre die entscheidende Wirkung meines Orgelspieles gewesen." Und in einem anderen Brief: „... Zu dem Ganzen bin ich geführt worden, weil meines Erachtens nicht das Klavier, sondern die Geige das Vorbild gibt für die Artikulationsmöglichkeiten auf der Orgel, und es muß im Unterricht erreicht werden, daß die Hand des künftigen Organisten von der gleichen Sensitivität ist wie der Bogen einer Geige, geführt von der Hand eines großen Meisters wie Adolf Busch." [1])

Man kann die lebhaften Beziehungen, die zwischen der Orgelmusik einerseits und der übrigen Instrumental- wie auch der Vokalmusik andererseits zu allen Zeiten mehr oder weniger stark bestehen, nicht übersehen. Nicht umsonst ist das griechische Wort „organon" gleichbedeutend mit dem lateinischen „instrumentum" (zu deutsch: Werkzeug). In der Tat ist die Orgel das Instrument der Instrumente, das Organ, durch das auch die anderen Instrumente und Stimmen sprechen können. Es gibt keine „absolute" Orgelmusik zu allen Zeiten. So bestand ja bis hinein ins 17. Jahrhundert eine sehr enge „Literaturgemeinschaft" zwischen Vokalmusik und Orgelmusik, indem man ganze Vokalsätze auf die Orgel übertrug oder einzelne Stimmen aus Vokalsätzen der Orgel zur Ausführung übergab. Auf der anderen Seite besteht während ungefähr des gleichen Zeitraumes und noch länger eine enge „Literaturgemeinschaft" zwischen der Orgel und anderen Tasteninstrumenten, das heißt vor allem dem Clavichord und dem Clavicembalo; daneben aber auch zur Lautenmusik. Und schließlich faßt Michael Praetorius die Orgel als ein großes Instrumentarium auf, wenn er sagt: „In summa die Orgel hat vnd begreifft alle andere Instrumenta musica, groß und klein, wie die Nahmen haben mögen, alleine in sich. Wiltu eine Trummel, Trummet, Posaun, Zincken, Blockflöt, Querpfeiffen, Pommern, Schalmeyen, Doltzian, Racketten, Sordounen, Krumphörner, Geigen, Leyern ec. hören, so kanstu dieses alles, vnd noch viel andere wunderliche Liebligkeiten mehr in diesem künstlichen Werck haben: also daß, wenn du dieses Instrument hast und hörest, du nicht anderst denkest, du habest und hörest die anderen Instrumenta alle miteinander." Man sieht, daß das Ideal des damaligen Bläserensembles Praetorius dabei vorgeschwebt hat. Es ist, geschichtlich gesehen, kein wesentlich anderer Vorgang, wenn sich im 18. Jahrhundert starke Beziehungen zwischen Streichorchester und Orgel herausbil-

[1]) Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors, herausgegeben von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann. Stuttgart 1952

deten, wie sie sich etwa in den Bearbeitungen italienischer Orchesterkonzerte für Orgel durch Johann Sebastian Bach oder Johann Gottfried Walther zeigen, oder in den Konzerten Händels für Orgel und Orchester, in denen die Orgel satz- und figurationsmäßig dem Streichorchester so sehr angenähert ist, daß sie gewissermaßen dessen „Concertino" bildet. Im 19. Jahrhundert schließlich wird neben der fortdauernden Beziehung zum Orchester die Verbindung zum Klavier immer stärker, wie sie sich etwa im Orgelsatz Max Regers zeigt; aber auch das Harmonium färbt auf den Orgelsatz ab, zum Beispiel in der französischen Orgelmusik jener Zeit, die teilweise sogar wahlweise für Orgel oder Harmonium geschrieben ist.

Aus dem Gesagten scheint mir hervorzugehen, daß es, betrachtet vom Standpunkte des Historikers aus, falsch ist, wenn eine der angeführten Auffassungen vom „Orgelgemäßen" eine doktrinäre Allgemeingültigkeit beansprucht. Eine bestimmte Art des Orgelspiels ist immer gewachsen und immer nur denkbar in Verbindung mit einem bestimmten Orgelstil. Dieser Orgelstil aber baut sich auf aus dem jeweiligen Klang-Ideal einer Stilepoche und aus dem jeweiligen Satz- d. h. Kompositionsideal der betreffenden Stilepoche und ist damit dem Wandel der Geschichte unterworfen. Ganz folgerichtig und mit unübertroffener Meisterschaft hat deshalb Wilibald Gurlitt auf der Freiburger Orgeltagung von 1926 über „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte" gesprochen. Klangideal, Satzideal und Spielideal der Orgel gehören in jeder Epoche der Musikgeschichte als eine untrennbare Einheit zusammen und nur dann, wenn wir uns bemühen, diese Gesetze in ihrem Wandel möglichst sorgfältig zu erkennen, aber auch für jede Epoche ganz konsequent zu respektieren, sind wir in der Lage, die Werke der verschiedenen Epochen stilgemäß und damit wirklich angemessen wiederzugeben.

Ein Leben im Dienste der Orgel

Zur Erinnerung

an Orgelbaumeister Karl Ruther

Am 3. Dezember 1955 verstarb an den Folgen eines Unglücksfalles im Alter von 88 Jahren der Senior des deutschen Orgelbaus, Herr Orgelbaumeister Karl Ruther. Sein Tod ging allen, die ihn kannten, sehr nahe. So löste auch bei mir die Nachricht von seinem Tode das Gefühl herzlicher Teilnahme und aufrichtigen Bedauerns aus, diesem von mir hochgeschätzten Menschen nun nicht mehr begegnen zu können. Durch die Kriegsereignisse war er im Jahre 1945 nach Ludwigsburg gekommen, dort lernte ich ihn durch Dr. Oscar Walcker kennen, als ich im Herbst dieses Jahres meine Tätigkeit als Orgelsachverständiger der württembergischen evangelischen Landeskirche wieder aufnehmen konnte. Vom ersten Augenblick an gewann Karl Ruther durch sein großes, überragendes Wissen und Können und sein bescheidenes Wesen meine volle Wertschätzung. Bei näherer Bekanntschaft erfuhr ich im Laufe der Zeit auf meine Fragen auch Einzelheiten aus seinem Leben, von selbst hätte er ja in seiner Bescheidenheit nie darüber gesprochen. Weitere Angaben wurden mir freundlicherweise vom Hause Walcker zur Verfügung gestellt, so daß es mir möglich ist, ein Lebensbild dieses hervorragenden Mannes zu geben.

In Überlingen wurde Karl Ruther im Jahre 1867 geboren; bei dem dort ansässigen Orgelbauer Schwarz ging er von 1881—1885 in die Lehre. Anschließend begab er sich nach gutem Handwerkerbrauch auf Wanderschaft, arbeitete ein Jahr in Rorschach, um den Schweizer Orgelbau kennen zu lernen, war dazwischen wieder ein Jahr in Überlingen und dann in Heidelberg und in Thüringen. In dieser Zeit beschäftigte er sich intensiv mit der damals aufkommenden pneumatischen Traktur und entwickelte selbst ein System. Mit diesem kam er im Jahr 1894 zur Firma Walcker, wurde dort zunächst als Zeichner eingestellt und rückte bald zum Werkführer auf. Er erwarb sich große Verdienste um den Betrieb, sodaß er nach dem Tod von Kommerzienrat Walcker Prokura erhielt.

Als im Jahre 1917 Oscar Walcker die Firma Sauer, Frankfurt/Oder, erwarb, wußte er niemanden, der besser für die Leitung dieser Orgelbauanstalt geeignet war, als Karl Ruther. Dieser enttäuschte das in ihn gesetzte Vertrauen keines-

wegs, im Gegenteil: die Zahl der Beschäftigten stieg unter seiner Führung (die Zeiten waren nicht leicht für den Orgelbau) von 15 auf 100. Dabei wurde das Werk völlig unabhängig vom Ludwigsburger Betrieb geführt.

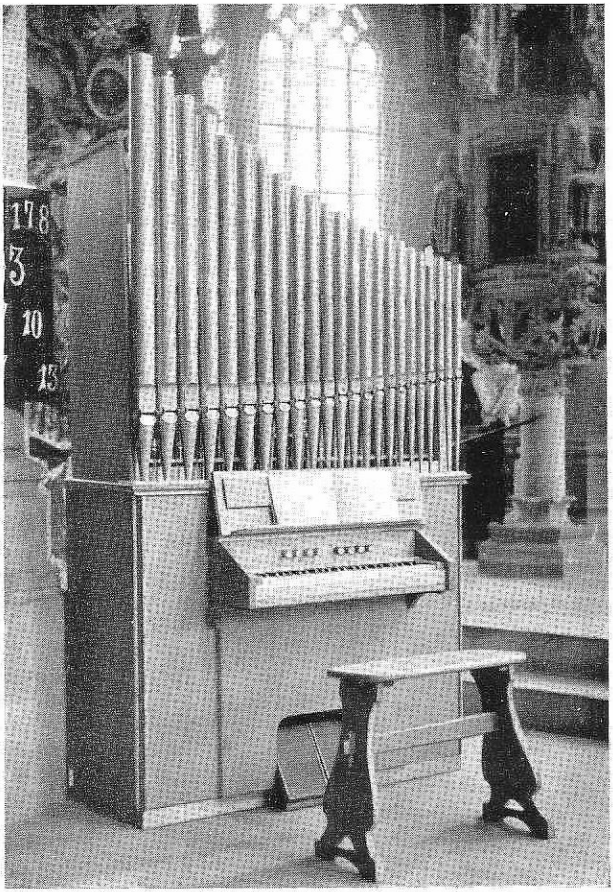
Aus dieser Zeit seien einige bedeutende Werke, die unter Karl Ruther gebaut wurden, angeführt: Jahrhunderthalle zu Breslau, nach der Erweiterung 1938 insgesamt 215 Register auf 5 Manualen enthaltend; Stadthalle Magdeburg mit 131 Registern; St. Elisabeth, Breslau, mit 70 Registern, „die schönste moderne Schleifladenorgel", 1940 gebaut; Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlin mit 103 Registern; Bremen, Dom mit 73 und Saalbau, Glocke mit 76 Registern; St. Petrikirche Görlitz mit 89 Registern. Die Aufzählung könnte noch beliebig fortgesetzt werden, denn auch Werke mit geringerer Registerzahl als die angeführten müssen unter die bedeutenden Orgeln gerechnet werden. Als Beispiele sei nur angeführt: Klosterkirche Berlin mit 29 und St. Pauli, Hamburg, mit 38 Registern. Diese beiden 1935 bzw. 1932 gebauten Orgeln bekamen Schleifladen, allerdings mit elektrischer Traktur.

Ungefähr 1500 Orgeln hat Karl Ruther gebaut bzw. an ihnen mitgearbeitet. In der Zeit, als er in die Lehre ging, wurde noch mechanisch gebaut, in seiner Gesellenzeit kam die pneumatische Bauweise auf, als Meister hatte er sich mit der elektrischen Steuerung zu befassen und war führend bei der Entwicklung der modernen mechanischen Traktur. Ebenso erkannte er als einer der ersten Orgelbauer den Wert der Barockorgel für die heutige Klanggebung. Besonders in der Konstruktion von Zungenstimmen leistete er Bedeutendes. Deshalb war es eine durchaus verdiente Anerkennung, als ihm zum 85. Geburtstag als erstem deutschem Musikinstrumentenbauer das Verdienstkreuz des Verdienstordens verliehen wurde.

Vor dem Einmarsch der Russen flüchtete Karl Ruther nach Ludwigsburg ins Haus Walcker, mit dem er ja eng verbunden war, und arbeitete dort bis zu seinem Tode mit. Es war ihm zuwider, untätig zu bleiben und so übernahm er, bis zuletzt in erstaunlicher geistiger und körperlicher Frische, die Ausarbeitung von Kostenvoranschlägen, hochgeschätzt wegen seiner großen Erfahrung. Nach dem Tod von Dr. Oscar Walcker im Jahr 1948 war es für dessen Enkel Werner Walcker-Mayer eine große Hilfe, bei der Uebernahme der Geschäftsleitung seinen einstigen Lehrmeister zur Seite zu haben. Wie sehr gerade Dr. Walcker Karl Ruther schätzte, zeigt sich eindeutig darin, daß er ihm seinen einzigen Enkel, den künftigen Leiter des Orgelbau Walcker, nach Frankfurt zur Ausbildung in die Lehre gab.

Jedes Mal, wenn ich nach Ludwigsburg in die Orgelbauanstalt Walcker kam, suchte ich Herrn Ruther auf, freute mich, ihn in ungebrochener Rüstigkeit und Arbeitskraft arbeiten zu sehen und mich mit ihm über all die Fragen des Orgelbaus unterhalten zu können, was immer sehr anregend war. Nun hat ihn der Herr über Leben und Tod abberufen; von ihm gilt wirklich das Bibelwort „ihre Werke folgen ihnen nach". Viele Orgeln, die Karl Ruther gebaut hat, sind zerstört, viele sind jetzt in andern Händen, aber doch kündet noch eine stattliche Anzahl von seinem Können. Wir, die ihn kannten, werden ihm ein dankbares Andenken bewahren; das Haus Walcker, dem er unschätzbare Dienste geleistet hat, wird die Erinnerung an ihn stets hochhalten, und im deutschen Orgelbau wird der Name Karl Ruther immer mit dem Ausdruck besonderer Achtung und Anerkennung genannt werden.

KMD Walther Lutz



Portativ

Kammermusik auf Orgeln

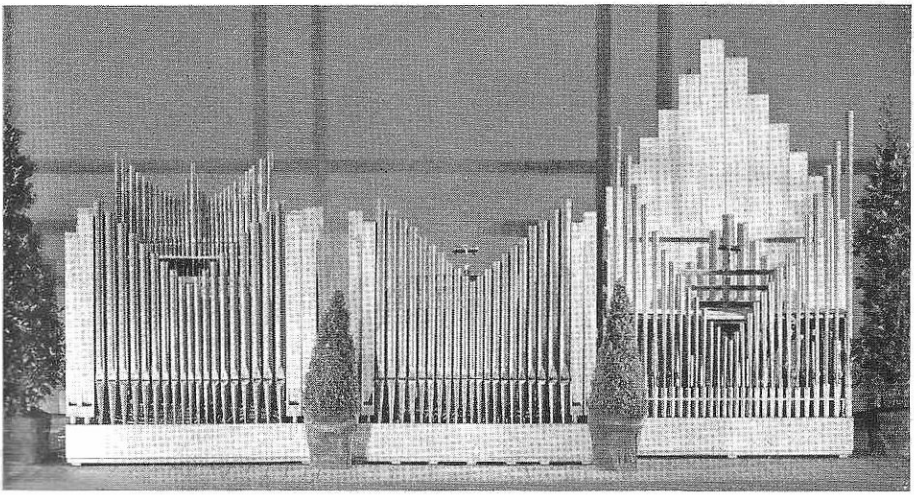
Die Kammermusik kennt alle möglichen Kombinationen von Instrumenten, wobei jedes einzelne Instrument einen vorwiegend einstimmigen Satz übernimmt, so daß sich der polyphone Charakter erst durch das Zusammenspiel ergibt. Die Tasteninstrumente wiederum werden in der Regel mehrstimmig gespielt. Bei der Orgel ist diese Mehrstimmigkeit durch den Gebrauch des Pedals im besonderen Maße gegeben. Trotzdem kennt die Orgelliteratur zahlreiche Stellen, wo das Instrument einstimmig, also wie in der Kammermusik, behandelt wird.

Betrachten wir einmal ein Triospiel auf der Orgel, wo auf zwei Manualen und Pedal je eine Stimme ausgeführt wird, so haben wir darin eine Parallele zur Kammermusik, nur mit dem Unterschied, daß alle drei Stimmen von einem Spieler zur Darstellung kommen, während beim Instrumentaltrio drei Personen mit diesen Aufgaben betraut sind.

Sehen wir zunächst von den verwendeten Instrumenten ab. Der Organist in unserem Beispiele wird im wesentlichen polyphon denken, mag er immer auch die einzelnen Stimmen verschieden artikulieren und phrasieren. Für ihn wird das „Untereinander" der Noten beim Ablauf ein zwangsläufiges Prinzip sein, dem er sich nicht entziehen kann.

Anders die Kammermusiker. Sie müssen sich selbstverständlich dem einheitlichen Zeitmaß, welches den Ablauf reguliert, unterordnen, aber im einzelnen wird jeder doch ganz auf die Wiedergabe seiner Stimme bedacht sein. Er kann sich, ohne daß das Gleichgewicht des Zusammenspiels gestört wird, gewisse Freiheiten herausnehmen, und das ist es gerade, was die Eigenart der Kammermusik ausmacht. Beim großen Orchester liegen ähnliche Bedingungen vor, nur tritt hier der kammermusikalische Charakter durch die hierarchische Anwesenheit des Dirigenten wieder zurück.

Und nun denken wir uns, drei Kammermusiker hätten nicht die gewohnten Streich- oder Blasinstrumente, sondern jeder säße vor einer kleinen Orgel.



Dann können sie im Triospiel genau dasselbe hervorbringen wie der Organist „a 2 clav. e pedale" aber es wäre dem Wesen nach doch etwas anderes. Es bleibt nämlich, auch mit Orgeln ausgeführt, immer wieder echte Kammermusik.

Solche und ähnliche Gedanken bewegten mich vor Jahren als ich mich in das Studium von Bach's „Kunst der Fuge" vertiefte. Die Partitur kennt keine Instrumentangaben. Bei einer Wiedergabe kann man in gleicher Weise ein Tasteninstrument benützen oder die kammermusikalische Form wählen. Beide Wege sind in den zahlreichen klanglichen Realisierungen begangen worden. Ich persönlich fühlte mich mehr zur kammermusikalischen Darstellungsweise hingezogen, weil dabei in besonders hohem Maße die einzelnen Stimmen zu verfolgen sind, was beim Tasteninstrument nicht immer gelingen will. Auch schien mir für den geistigen Inhalt des Werkes der Orgelton dem Klangideal am nächsten zu kommen, weil er am besten den objektiven Charakter dieser unmittelbar dem Universum entströmenden Musik zu verwirklichen gestattete, was den Streichinstrumenten wegen ihrer Lebendigkeit und Dynamik in der Tongebung zum größten Teil versagt bleiben muß. Und so entschied ich mich damals für eine orgelmäßig-kammermusikalische Aufführungsform der „Kunst der Fuge".

Für die ersten Versuche benützten wir eine vorhandene Kleinorgel, die in drei Werke Hauptwerk-Positiv-Pedalwerk zerlegt wurde, wobei an jedem Werk ein eigener Spieler saß. Das Pedalwerk richteten wir uns manualiter spielbar her, was bei der mechanischen Traktur keine besonderen Schwierigkeiten machte. Dadurch konnte die Baßstimme einwandfrei ausgeführt werden. Da wir aus praktischen Gründen mit drei Instrumenten auskommen mußten, in der „Kunst der Fuge" aber die meisten Fugen 4-stimmig sind, übernahm ein Spieler 2 Stimmen, und zwar Sopran und Tenor, die ohne Kreuzungen angenehm spielbar sind. Alt und Baß waren demnach je einem besonderen Instrument zugeteilt. Der Baß konnte auf dem Pedalwerk mit einem 16'-igen Register gespielt werden, wodurch der orgelmäßig gewohnte Klang sich einstellte.

Nach gründlicher Vorbereitung traten wir in dieser Form 1952 erstmalig an die Oeffentlichkeit und der erzielte Erfolg bestätigte den an sich richtigen Weg, den wir gegangen waren. Es war uns ein beglückendes Erlebnis zu sehen, wie es gelang, das Riesenwerk Bach's den Hörern näherzubringen, und dies verdankten wir der kammermusikalischen Spielweise und dem Orgelton als Klangträger.

Anläßlich einer Aufführung der „Kunst der Fuge" machte uns Herr Werner Walcker von der Firma Walcker & Cie., Ludwigsburg, das Anerbieten für diesen Sonderzweck eigene Instrumente, also Positive zu bauen, damit wir in Zukunft unser Vorhaben auf technisch noch bessere Weise in die Tat umsetzen können. Wir nahmen dankbar dieses Anerbieten an, weil wir so die Möglichkeit erblickten, unsere Idee einem weiten Kreise des Konzertpublikums zuzuführen. Nach eingehenden gemeinsamen Ueberlegungen, bei welchen die große Erfahrung der Firma Walcker im Bau von Positiven sehr zu statten kam, wurden schließlich im Werk Ludwigsburg drei Instrumente erbaut, deren Disposition in folgendem wiedergegeben sei:

Positiv 1		Positiv 2	Contrapositiv
Hauptwerk:	Brustwerk:	Principal 8'	Subbaß 16'
Principal 8'	Copel 8'	Gedackt 8'	Prinzipalbaß 8'
Gedacktflöte 8'	Hohlflöte 4'	Principal 4'	Gedackt 8'
Prästant 4'	Principal 2'	Rohrflöte 4'	Choralbaß 4'
Holzflaut' 4'	Quint 1 1/3'	Gemshorn 2'	Rohrflaut' 4'
Nasat 2 2/3'	Cymbel 2 f.	Scharff 4 f.	Gemshörnlein 2'
Spitzflöte 2'	Manualkoppel	Krummhorn 8'	Sordun 16'
Terz 1 3/5'		Tremulant	Trompete 8'
Mixtur 3—4 f.			

Das erste Instrument stellt mit seinen zwei Werken ein ausgesprochenes „Großpositiv" dar. Die Prinzipale 8' 4' und 2' sind vertreten, wobei der 8' Prinzipal aus praktischen Gründen nur bis c_0 ausgebaut wurde. Dies genügt aber vollends, denn die Tenorlage unterschreitet bei der „Kunst der Fuge" kaum diese Grenze. Daneben findet sich auch der Weitchor lückenlos vertreten und kann zum Kornett und zu seinen Abarten zusammengesetzt werden. Cymbel und Mixtur ergeben zusammen eine prächtige Klangkrone. Das Brustwerk wird einfach daraufgesetzt. Jede Lade hat eigene Winddruckregulierung durch Pulsbalg. Diese Konstruktion hat bei transportablen Orgeln den Vorzug kleinen Platzbedarfes.

Das zweite Positiv hat einen verringerten Umfang (F — f'''). Das genügt für die Wiedergabe der Altstimme vollends und es wird so viel Gewicht gespart, da bekanntlich die wenigen tiefsten Töne den meisten Platz und das meiste Gewicht in Anspruch nehmen. Die Prinzipale, worunter auch das Gemshorn 2' gehört, sind wieder voll vertreten und ein Krummhorn dient solistischen Zwecken.

Das dritte Instrument, unser ursprüngliches Pedalwerk, haben wir nun „Contrapositiv" genannt und bringen damit zum Ausdruck, daß es in mindestens einem Register die 16' Lage ausgebaut hat. Es ist ausschließlich für die Baßstimme vorbehalten und würde als Pedalwerk sogar einer Orgel mittlerer Größe alle Ehre machen. Die reiche Besetzung ist unbedingt notwendig, weil wir im kammermusikalischen Spiel ja nicht auf die Pedalkoppel zurückgreifen können und sich daher das Contrapositiv allein durchsetzen muß.

Alle Positive haben selbstverständlich mechanische Traktur mit Ausnahme von Subbaß und Prinzibalbaß, die auf einer eigenen Lade hinter dem Spieler stehen und elektrisch durch Einzelmagnete gesteuert sind. Diese Konstruktion mußte aus praktischen Gründen gewählt werden, um die Transportabilität nicht zu gefährden. Ein zentrales Gebläse versorgt alle Werke über flexible Metallschlauchleitungen mit Wind. Jede Lade hat wie schon erwähnt einen eigenen Regulierbalg.

Das gesamte Instrumentarium läßt sich in einem 1.75 to Schnellastwagen mit den Kastenabmessungen 4 x 2 x 1.7 m gut unterbringen, womit die Möglichkeit gegeben ist, in rascher Aufeinanderfolge an verschiedenen Orten Konzerte zu geben. Durch besondere konstruktive Maßnahmen ist erreicht, daß die Pfeifen während des Transportes gut im Stock sitzen und sich nicht verstimmen. Ein geringfügiges Nachstimmen erfolgt jeweils an Ort und Stelle. Diese Arbeit beansprucht im allgemeinen kaum mehr als eine Stunde.

Versehen mit diesen Instrumenten konnten wir in den vergangenen Jahren mehrere Tourneen im In- und Auslande absolvieren. Dabei bewährten sich die Instrumente vortrefflich und ergaben im Zusammenspiel ein Volumen, das auch für die größten Konzertsäle ausreichte. Die leicht transportablen Positive bieten außer ihrer primären Aufgabe der klanglichen Realisierung der „Kunst der Fuge" auch noch die Möglichkeit, überall dort Orgelkonzerte zu veranstalten, wo die Orgel fehlt oder nur ein ungeeignetes Instrument zur Verfügung steht. Im Prinzip kann man mit dem Großpositiv, das ja 2 Manuale hat, und dem Contrapositiv als Pedalwerk die gesamte Orgelliteratur wiedergeben. Dabei kann das sogenannte „Altpositiv" zur Verstärkung wie eine Oberwerkkoppel herangezogen werden. Durch intensive Uebung im Zusammenspiel kann man es soweit bringen, daß der Zuhörer nur den Eindruck der „Manualkoppel" und nicht des eigenen Spielers hat.

Als zweites Werk von geistiger Geschlossenheit haben wir die „Orgelmesse" in der großen Bearbeitung gewählt, weil sich die darin vorkommenden Choralvorspiele besonders schön ausführen lassen. Da uns nämlich andauernd vier Manuale spielbereit zur Verfügung stehen, können wir Stimmführungen zum Ausdruck bringen, die beim normalen Orgelspiel vielfach untergehen. Beispielsweise läßt sich beim „Vater unser ..." (Pet. VII. 52) eine Trennung der beiden figurieren-

den Stimmen und des Cantus firmus erreichen, was mit zwei Händen niemals gelingt. Auch im großen 6-stimmigen „Aus tiefer Not..." (Pet. VI. 13) ist eine Verstärkung der oberen Stimme des Doppelpedals möglich. Solche Beispiele ließen sich noch zahlreich anführen. Ganz allgemein trennen wir, wo es geht, die Mittelstimmen, die sich auf Kreuzungspunkten totlaufen, und erreichen dadurch eine bessere Plastik.

Ein besonders reizvolles Kapitel stellen die Bach'schen Triosonaten dar. Der kompositorische Anlaß zu diesen Sonaten war bekanntlich ein didaktischer. Der musikalische Inhalt drängt aber förmlich zur Kammermusik. Wenn nun jeder Spieler nur eine einzige Stimme ausführt, kann er sich dieser in ganz anderer Weise widmen, wie der Organist, der alle Hände und Füße voll zu tun hat, um die drei schwierigen Parte zu meistern. Wir haben das Beispiel früher schon erwähnt. Es ist ferner klar, daß eine Manualiter-Wiedergabe der Baßstimme artikulationsmäßig dem Pedalspiel vorzuziehen ist. Für die kammermusikalische Darstellungsweise der Triosonaten spricht ferner der Umstand, daß sie eigentlich in den Konzertsaal und nicht in den Kirchenraum gehören. Die Konzertorgeln sind aber für deren Wiedergabe meistens zu schwerfällig. Bei der Darstellung auf den kleinen Positiven, die sich dafür ganz besonders gut eignen, stehen die Instrumente in viel engerem Kontakt mit dem Publikum, und nur so kommt die Eigenart kammermusikalischen Musizierens zustande.

Aus unseren Konzertprogrammen seien auch noch die drei Stücke „für die Orgelwalze" (KV. 594, 608, 616) von W. A. Mozart genannt. Bestimmungsgemäß hat sie Mozart für mechanische Flötenuhren geschrieben. Er hat daher keine Rücksicht darauf genommen, ob sie auf einer Orgel gut oder schlecht spielbar sind.

Hier können wir uns mit unseren drei Einzelinstrumenten gut helfen, indem wir den Tonsatz sinnvoll verteilen und dadurch den schlecht spielbaren Stellen aus dem Wege gehen. Auch klingen die Stücke auf zu großen Orgeln nicht gut. Auf den Positiven mit ihrem hellen Klang und der schnellen Ansprache, die eben nur der mechanischen Traktur eigen ist, kommt der ganze Zauber dieser Werke voll zur Geltung.

Schließlich stellt unser Spiel auch eine Werbung für die Schleifladenorgel mit mechanischer Traktur dar, zu der auch wir uns bekennen. Wir wollen dem Konzertpublikum zeigen, daß man mit Schönheit des Klanges mehr erreichen kann als mit Lautstärke, und wollen es so allmählich für die Orgel gewinnen. Dank der Beweglichkeit unserer Instrumente können wir auch dort werben, wo das Verständnis noch nicht geweckt wurde.

Der Firma Walcker möchten wir für ihre Arbeit unsere Anerkennung und Bewunderung aussprechen. Wir sind ihr besonders zu Dank verpflichtet für die freundliche, leihweise Ueberlassung der schönen Instrumente, durch deren Vorhandensein wir erst unser Vorhaben in die Tat umsetzen konnten.

Wolfgang von Karajan

Über Orgelpflege

Dr. Walter Leib, Heidelberg

Wenn wir auch heute wieder einen eindeutigen Weg zurück zur technisch schlichten mechanischen Orgel feststellen können, so wird immer die Vereinigung von „Organist und Orgelmacher" in einer Person eine seltene Erscheinung bleiben. Die Innenkonstruktion einer großen Orgel insbesondere, bei der wir nicht ohne Elektropneumatik auskommen zu können glauben, sollte indes vor jedem Eingriff eines technisch nicht voll geschulten Nicht-Spezialisten geschützt werden. In jedem Fall werden „Organist und Orgelmacher" aufeinander angewiesen sein.

Es gibt nur wenige Landeskirchen, in denen den Gemeinden zur Pflicht gemacht ist, einen Instandhaltungsvertrag für ihre Orgel mit einem Orgelbauer abzuschließen. Aber auch dort muß immer wieder an eine ordnungsgemäße Pflege der Orgel erinnert werden. Denn Kriege und ihre Folgen haben zwangsläufig eine Unterbrechung und damit eine Annullierung der Instandhaltungsverträge mit sich gebracht; manchmal kam dadurch auch die verpflichtende Verfügung in Vergessenheit.

Danach soll eine unter normalem Gebrauch stehende Orgel jährlich einmal in der guten Jahreszeit nachgesehen und überholt werden. Das ist bei den meisten Kirchenorgeln der Fall; besonders viel benützte Uebungs-Orgeln oder Instrumente, die unter klimatisch ungünstigen Verhältnissen arbeiten, wie etwa Sonnen-Einstrahlung oder übermäßige Raumfeuchtigkeit, bedürfen mindestens zweimaliger Nachschau durch den Orgelbauer.

Ueberall, wo solche Verträge abgeschlossen werden, liegen Normpreise zugrunde, nach denen der Orgelbauer arbeitet. Wenn manche Gemeinde darüber klagt, daß diese Instandhaltung der Orgel eine erkleckliche Summe in Anspruch nimmt, so ist man sich in den seltensten Fällen darüber klar, was alles dazu gehört, die Orgel wirklich „ordnungsgemäß" zu unterhalten.

Zuerst muß sich der Orgelbauer über auftretende Störungen ins Bild setzen. Das kann sehr zeitraubend sein, wenn er nicht Unterlagen vom Organisten erhält. Auf die Art, wie dies am zweckmäßigsten geschehen kann, soll noch zurückgekommen werden. Je mehr Zeit der Orgelbauer für dieses Ausprobieren benötigt, umso schlechter werden dann die anderen Arbeiten wegkommen; denn schließlich hat der Orgelbauer sein Tagespensum zu bewältigen.

Sinngemäß beginnt die Durchsicht entlang des Windweges: Der Ventilator muß auf Lauf und Oelstand geprüft werden, wenn nötig muß Oel nachgefüllt, oder auch die Lager ausgespült werden. Der Windregler muß jedesmal auf seine Funktionssicherheit ausprobiert werden. Gebläse und Windkanal sind auf Dichtigkeit zu prüfen und wenn nötig zu dichten. Wenn das geschehen ist, muß der Winddruck nachgemessen werden. Es ist dringend nötig, daß am Windkanal jeder Orgel die WS in mm angegeben ist.

Bei der Anlage der Orgeltraktur kommen wir heute wieder zu einfacheren Formen, als dies in der konstruktionsfreudigen Zeit der ersten 3 Jahrzehnte unseres Jahrhunderts der Fall war. Im Blick auf die Instandhaltung der Orgeln haben wir jedoch noch lange mit der Ueberkonstruktion unserer Spielanlagen zu rechnen. Bei der rein pneumatischen Anlage ist es wichtig, jeden Windverlust zu beseitigen; die Ventile und Auslasse müssen einwandfrei öffnen und schließen; bei der elektrischen bzw. elektropneumatischen Traktur sind die Kontakte auf ihre Funktion zu prüfen, die mechanische Traktur muß nachreguliert werden.

Am Spieltisch ist Tastenfall, Leergang, Druckpunkt (dies besonders bei mechanischen Anlagen wichtig!) zu regulieren. Das Pedal muß herausgenommen und gereinigt werden. Der Organist wird mit manchem seiner Bleistifte ein frohes Wiedersehen feiern können.

Erst wenn alle technischen Voraussetzungen gegeben sind, geht der Orgelbauer an die Ueberholung der Stimmung. Dabei ist wieder besonders darauf zu achten, daß die Stöpsel der gedeckten Pfeifen alle fest sitzen; die Pfeifen, vor allen Dingen die weichen und empfindlichen Zinnpfeifen, sind schonend zu behandeln. Es muß auch zu diesem Teil der Nachschau dem Orgelbauer noch genügend Zeit zur Verfügung stehen!

Wichtig ist, daß der Orgelbauer sich notiert, wenn er einige kleinere Teile bei der nächsten Nachschau ersetzen muß. Wenn eine Ausreinigung oder Generalüberholung der Orgel notwendig wird, legt er im Anschluß an die Nachschau der Gemeinde einen Kostenvoranschlag über die bevorstehenden größeren Arbeiten vor, damit diese die Ausgabe in den nächsten Etat aufnehmen kann.

Nicht alle Orgeln sind gleich günstig zu pflegen; bei der einen wird der Orgelbauer eher fertig sein, als bei einer anderen gleich großen, die aber schlechter zugänglich ist oder technische Schwächen hat. Da er aber, wie schon gesagt, zu einem Normpreis arbeiten muß, kann es vorkommen, daß manches etwas kurz wegkommt. Und hier muß die Achtsamkeit des Organisten mithelfen, das Werk in gutem Zustand zu halten. Dem Orgelbauer muß durch ihn die Arbeit des Aufsuchens der häufigsten Fehler und Störungen abgenommen werden.

Es sei auf die Vorteile eines genau geführten „Störungsbuches" hingewiesen, das alles das enthält, was an der Orgel unvorhergesehen auftritt. Da werden Heuler, Halbheuler, Rauschen, Durchstecher vermerkt und dahinter, wie und wann sie wieder verschwanden. Häufig ist ein sicheres Urteil über die Ursachen nur bei Kenntnis der klimatischen Verhältnisse möglich. Deshalb sollte an jeder Orgel ein Thermometer und ein Hygrometer angebracht sein, deren Stand jeweils aufzunehmen wäre. Die kleine Ausgabe für diese Geräte macht sich bald bezahlt.

Als solches Störungsbuch kann ein kleines liniertes Oktavheft dienen, das am besten doppelseitig unterteilt wird. Auf der ersten Seite sollen einige technische Daten über die Orgel vermerkt sein: Erbauer, Baujahr, Type der Windschleuder, Art des Gebläses, Winddruck, Windladensystem, Traktursystem, jeweils mit Angabe von Besonderheiten, z. B. „Ausstromsystem", „Zwillingssystem". Die Innenseiten können wie folgt eingeteilt sein:

Datum	Art der Störung	Temperatur	Feuchtigkeit	Bemerkungen

Unter „Bemerkungen" ist aufzunehmen, wie diese Störung behelfsmäßig behoben wurde, oder ob sie von selbst wieder verschwand.

Mit diesem Beitrag kann der Organist, wenn er sich der kleinen Mühe unterzieht, sein Teil an der Instandhaltung der Orgel leisten. Die Mühe wird sich lohnen.

Die Schweizer Musikzeitung schreibt über die Einweihung der Praetoriusorgel in Freiburg / Br.

Vierzig Jahre vielfältigster Forscherarbeit haben uns die Planung der neuen Praetorius-Orgel zur Wirklichkeit reifen lassen. Daß gerade Freiburg zu ihrem Geburtsort ausersehen war, müssen wir aus zweifachem Beobachtungspunkt klären. Vor 34 Jahren war schon einmal ein Versuch gemacht worden, nach alten Quellenangaben des Michael Praetorius ein Werk zu erstellen, das für seine Zeit gültiges Beispiel zur Interpretation jener alten Orgelsätze sein sollte. Damals entsproß der Gedanke einer direkten Linie Forscher—Forschungsgegenstand; Wilibald Gurlitt hatte seine akademische Laufbahn mit einer Dissertation über Michael Praetorius (Creuzburgensis), sein Leben und Werk, 1914 begonnen; (Teilabdruck bei Breitk. & Härtel-Leipzig, 1915). Die Rekonstruktion sollte dem Historiker helfen, musikalische Studien unter und innerhalb ihrer zeitgemäßen, ureigenen Bedingtheiten zu erfassen. Ein propädeutischer und pädagogischer Anlaß! — Aus dem Versuch eines jungen Musikhistorikers gärten eifrige Diskussionen und nahm manch wichtige Detailforschung ihren Ausgang. Eigentlich gab die Praetorius-Orgel 1921 den Start für eine ganze „Orgelbewegung". Und die instrumentenbauliche, die klanglich-interpretatorische, ästhetische und musikalisch-kompositorische Entwicklung mußte sich seither mit dem Fall Praetorius-Orgel auseinandersetzen. Es wäre sicherlich interessant, die Resultate dieser Entwicklung in einer Monographie darzustellen. — Wir gewinnen eine Uebersicht zur „neueren" Geschichte und Eigenart der Orgel, wenn wir zu den Ansprachen bei der Abnahme jüngst am zweiten Advent hinüberblenden.

Rector magnificus Bernhard Welte, Professor für theologische Grenzfragen, eröffnete die Einweihungsfeier in der Aula der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau. Seine Ausführungen hoben die Bedeutung eines Orgelwerkes, eines Spielwerkes in den Hallen der Wissenschaften in ein helles Licht. Hier an der Stätte der Forschung wächst aus der Begegnung Kunst und Wissenschaft neuer Drang nach Erkenntnis. Jede Kunst setzt Wissen, Wissenschaft neben Fertigkeiten voraus. Und aus aller scientia treiben als schönste Blüten künstlerische Form und Ausdruck in innigster Vermählung vereint hervor. — Prof. Welte verband seine Worte dankbar dem hochherzigen Stifter dieses Kunstwerkes, das soviel Wissenschaft hatte bemühen müssen, Herrn Ehrensenator Dr. Matthew Taylor Mellon, Pittsburg-USA. — Daß es in unserer Zeit noch Mäzene gibt, die in der Musik ein beachtliches Vermögen anlegen und nicht nur der Spekulation, allenfalls im Pferde- und Motorenstall „dienen", wirft ein tröstliches Licht auf unser Kulturleben. — Philologische Deutung ist immer ein sicheres Mittel in der Klärung terminologischer Bestimmung einer res. — Prof. Welte nannte in seinem Vortrag die Bedeutungseinheit des aus dem griechischen Worte organon stammenden mittellateinischen organum. Der variable Stamm faltet wesentliche Begriffe des zentralen „Werkes" — ursprünglich das, womit man Etwas ins Werk setzt, das Werkzeug — auf und in dieser Ausleuchtung werden die Lager der ars wie auch der scientia genannt.

Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburger Ordinarius für Musikwissenschaft, dankte allen Helfern, die zum Gelingen des großen Werkes beigetragen hatten, der Firma E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg, mit ihrem Direktor Orgelbaumeister Werner Walcker-Mayer, dem Orgelmacher Bauer, der schon vor 34 Jahren mit dabei war, Reg.-Rat Dr. W. Lottermoser von der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt Braunschweig, Herrn Pfarrer E. K. Rößler, er besorgte die Mensurdiagramme nach der Compenius-Orgel, schließlich dem Winterthurer Orga-

nisten K. Matthaei aus der Schule von K. Straube und Ref. G. Kirchner für Stimmungsfragen, den Architekten und allen Handwerkern.[1]) Prof. Gurlitt berichtete sodann kurz und prägnant eine „Geschichte" der Freiburger Praetorius-Orgel und nannte die technischen Daten der Anlage: Genau vor 34 Jahren, am selben 2. Advent und 4. Dezember war unter dem Rektorat von Prof. de la Camp und mit K. Straube der erste Versuch eingeweiht worden. Der Musikwelt war ein Instrument erstanden „aus Treue gegen das historische Klangbild". Nur das Zusammenwirken aller Komponenten: die wahrer Kenntnis der alten Tabulaturen, die exakte Befolgung der zeiteigenen Spielanleitungen und filigrane Materialvertrautheit ergeben die Summe des vollgültigen Kunstwerkes. — Mit vielen unersetzlichen Instrumenten und Noten- und Bücherbeständen sank die Praetorius-Orgel am 27. November 1944 in Schutt und Asche. Seither hat ein Colloquium von Wissenschaftlern ihre Untersuchungen zusammengetragen, um eine neue Kopie noch gewissenhafter und genauer zu beginnen. — Historismus läßt sich nur durch tiefstes Einsteigen bis auf den Grund aller Historie überwinden. Stilgetreue, historisch erarbeitete Interpretation muß frei sein von Kompromissen. Treue gegenüber der Historie ist Regulativ für echte Interpretationskunst. Jene Kompromißlosigkeit macht verschiedene Perspektiven der Werk-Erkennung evident. Man muß sich frei machen von der einzigen Beurteilung aller Orgelkunst aus der Bachperspektive, auch aus der alleinigen Sicht des Regerschen Orgelschaffens, oder in Frankreich aus dem Geiste Titelouzes, Couperins oder Widors oder Francks oder Duprés oder Messiaens. Nur die Mißachtung einer „Gigantomanie" im Orgelbau, eben nicht das „Einmannorchester" kann die Suche nach Klangschönheit, nach orgeleigenem Klang, vollenden. Nicht in der Klanggröße, nicht im Rauschen eines Tuttichores hat dieses Orgelwerk seine Bedeutung. — Beim Bau der Praetorius-Orgel wurden vier Punkte besonders berücksichtigt, die das Werk typisieren und es über den ersten Versuch hinaus als kompromißloses Gebilde seiner Zeit erkennen lassen. Das betrifft:

1) die Gestaltung der Windlade. Die Tonkanzelle des 16. Jahrhunderts ist an Stelle der Registerkanzelle getreten; die Schleiflade ist Registrierungsvorrichtung. Der Einschwingungsvorgang, das Charakteristikum der Ansprache, kommt in seiner typisch explosiven Wirkung zur Geltung und gibt dem ganzen Klangbild sein individuelles Gepräge; die früher verwendete Registerkanzelle sprach nicht so direkt, so lebensvoll an.

2) Die mechanische Traktur, nicht wie 1921 die elektrische Steuerung, wurde gebaut. Das fordert Drucktechnik des Spielens statt einer Klavierschlagtechnik. Man ist versucht, etwa den Unterschied des Tastenganges beim Clavichord gegen den des Cembalos als Beispiel anzuführen.

3) Die Orgel ist nach dem Werkprinzip getrennt in Oberwerk, Brustpositiv, Rückpositiv, Pedal. Das dreiteilige Manualwerk ist nach Praetorius' Angaben mit drei Windladen auf zwei Klavieren spielbar; Oberwerk und Brustpositiv auf dem oberen, Rückpositiv auf dem unteren Manual. Zur Zeit Praetorius' kannte man kaum dreiklavierige Anlagen. Das Brustpositiv ist in einem Kasten mit der Öffnung nur nach vorne untergebracht. Das Pedal gilt damals als vollkommen selb-

[1]) Prof. Gurlitt hat in „The American-German Review" (April-May-Heft 1956) über die neue Praetorius-Orgel geschrieben (Carl Schurz Memorial Foundation, Inc., 420 Chestnut Street, Philadelphia 6, Pennsylvania, USA).

ständiges Werk, nicht als grundierende zusätzliche Baßfunktion. Es verrät typischen Solocharakter und darf ja nicht aus der Sicht einer Klangpyramide-über-die-ganze-Orgel kritisiert werden. Als wichtiger

4) Punkt ist die Mitteltönige Einstimmung realisiert. Diese historische Forderung bedeutet in der heutigen Orgelpraxis eine kleine Revolution. Dazu sei folgender Exkurs gestattet: Eine absolut reine Tastenstimmung ist auf unseren Instrumenten unmöglich. Die historischen Zeiträume unterscheiden verschiedene Temperaturen; jede einzelne kann nur als „irdenes Gefäß" eine Auswahl an Reinheit bieten. Um dieses ungleich-schwebende Ordnungsprinzip zu erklären, seien etliche Zitate aus der Dissertation von Wilhelm Dupont: „Geschichte der musikalischen Temperatur" gestattet.[2]) Ausführliche Quelle ist neben Michael Praetorius' „Syntagma musicum" Arnold Schlicks früher datierter „Spiegel der Organisten und Orgelmacher" von 1511 (Heidelberg) [3])

> Arnold Schlick zeigt sich in seinem „Spiegel" als reiner Empiriker. Im achten Kapitel, welches vom Stimmen der Orgel handelt, ist keine mathematische Berechnung aufgezeichnet; er ist sich aber über die Unmöglichkeit klar, alle Intervalle gegeneinander rein zu stimmen. Der gehörsmäßige Unterschied zwischen pythagoreischer und natürlicher Terz ist ihm bekannt. Erstere lehnt er als unbrauchbar ab: „Nym ffaut, darnach iiij. quinten vber einander, so gibt die letzst das ist alamire ein tertz perfect oder doppel decima vnd doppel sext zu hoch gegen dem ffaut vnd csolfaut etc." Ferner spricht er davon, daß drei große Terzen die Oktave nicht erreichen (kleine Diesis). Er hatte eben in Erfahrung gebracht, daß eine durch Quinte und Quarte gefundene Oktave höher ist als eine durch drei große Terzschritte erreichte: „Item sein drey tertzen perfect vber einander in jm selb gut, so ist die letzst stym ein octaff gegen der ersten, aber doch zü nieder vnnd nit hoch genug. als cfaut elami post sol oder fa. in alamire csolfaut. Nymt man da ein gantze vollkommen quint, vnnd vber die selbige quint ein quart in yr selbs gut, so wird die letzst gegen der ersten zu hoch." Das syntonische Komma weist er dadurch nach, daß vier übereinandergelagerte Quarten eine zu niedrige kleine Sexte über der Oktave ergeben: „Ascendirt man dan durch. iiij. quarten. als gemaut. cfaut ffaut bfami post re oder fa in elami post wirt das selbig post re zü einer sext, oder doppel sext gamaut oder gsolreut, zü nieder." Eine Andeutung des pythagoreischen Kommas findet sich nicht. Vielleicht hängt das mit dem geringen Umfang der Klaviaturen der Orgeln seiner Zeit zusammen. In seiner Temperatur spielen um so mehr das syntonische Komma und die kleine Diesis eine große Rolle. Vor allem kam es ihm auf die Reinheit der am häufigsten gebrauchten Terzen an. Die Quinte ließ er „etwas in die niedere schweben, so vil das gehör leyden mag" und verteilte daher durch die Reinheit der Terzen bedingt, das genannte Komma auf vier Quinten. Sein besonderes Ohrenmerk richtete er aber auch darauf, daß „die octaffen lautter vnd gut ineinander sein".

So wie sich uns die Schlicksche Temperatur darbietet, sind die Terzen c-e, d-fis, es-g, f-a, g-h, a-cis und b-d absolut rein. Alle Quinten sind ungefähr um $5\frac{1}{2}$ Cents zu klein und als solche recht gut brauchbar, mit Ausnahme von cis-gis und as-es, welche um 15 Cents zu groß sind. Infolge der dadurch bedingten starken Schwebungen klingen sie sehr rauh und büßen ihren Konsonanzcharakter

---

[2]) S. 25 ff., S. 26 f. — Diss. Erlangen 1933 / Nördlingen 1935 [3]) Neudruck durch den Rheingold-Verlag, Mainz, von Paul Smets besorgt o. J. (1937)

ein; sie gehören zu den „discordantzen, wellich die orgelmacher den wolff nennen". Schlick entschied sich dafür, den Orgelwolf mit gis zu bezeichnen, da derselbe als Terz zu e zur Not noch brauchbar war; das gleiche gilt allerdings auch für die Terz as-c, welche ebenfalls der pythagoreischen nahe kam. Hingegen sind die Terzen cis-eis, fis-ais, h-dis durch cis-f und h-es vertreten; um eine kleine Diesis zu groß, 427 Cents umfassend, sind sie unanwendbar. Gut klingen die Durakkorde auf c, d, es, f, g, a und b, ferner die Mollakkorde auf a, h, c, d, e, fis und g. Für das damalige Orgelspiel und die Begleitung der Chorgesänge genügten diese recht gut. Man konnte damit nicht nur in sämtlichen Kirchentönen, sondern auch in deren Transpositionen in die Unter- und Oberquinte, zum Teil auch in die zweite Unter- und Oberquinte bei befriedigender Reinheit der Harmonie musizieren.

Bei M. Praetorius finden wir drei Arten von Stimmung der Klavierinstrumente angegeben, welche alle zur Mitteltönigen Temperatur hinführen.[4]) Er berücksichtigt zunächst nur diejenigen großen Terzen und Quinten, welche in den rein diatonischen Klanggeschlechtern enthalten sind. Daher schrieb er ausdrücklich vor, fis, cis, gis als große Oberterzen zu d, a, e rein zu stimmen. In seinen dreifachen Stimmweisen wurden bei der ersten die Quinten e-h, h-fis, fis-cis unberücksichtigt gelassen; gis wurde als reine Terz zu e gefunden. Die zweite Methode behandelte cis-gis, fis-cis, h-fis recht stiefmütterlich. „Die Quinten cis-gis und fis-cis müssen nicht gar so falsch und nicht so gar reine sein, sondern nur etlicher massen, doch daß sie nicht so sehr wie andere Quinten schweben, damit es swann aus frembden Clavibus, und durch die Semitonia etwas geschlagen wird, nicht gar zu sehr dissonire, wiewohl etliche meinen, die Quinte cis-gis müsse gar rein sein, welches aber meines Erachtens nicht passieren kann."

„Diese Vorsicht reichte nicht aus, bei etwa nötigen Versetzungen jeden Uebelklang und besonders die geradezu gefährlichen kleinen Terzen zu vermeiden; denn dieses Tonverhältnis, die Ergänzung der durch die große Terz geteilten verengerten Quinte, trat überall schon deshalb matt hervor, weil diese zu klein, jene aber völlig rein eingestimmt war; um so störender mußte er innerhalb einer solchen Quint auffallen, die bei der Tonausgleichung außer acht gelassen wurde. Man versuchte die Mängel auf einzelne kleine Terzen zu übertragen. — Dies haben wir schon bei A. Schlick erfahren. „Darumb dann auch die Alten das f gis den Wulf genennet haben, dieweil diese beiden Claves (wenn zu Zeiten Secundus Modus ein Ton niedriger aussm f, oder sonsten etwas fictè und Chromaticè durch die Semitonia solle und müsse geschlagen oder getractiret werden) eine gar falsche Tertiam minorem geben: Und damit ihnen gleichwohl in etwas geholfen würde, haben sie allen anderen Clavibus ein gar geringes abgebrochen, und die Tertiam majorem e gis nicht zu gar reine, sondern etwas weiter voneinander gezogen, damit das gis ein wenig in die Höhe dem a näher, dem f aber weiter kommen, und also fast, wiewohl nicht gar pro Tertia minore zur Noth könne gebraucht werden."

Seit J. S. Bach 1722 in seinem „Wohltemperierten Klavier" die von M. Mersenne 1636 entwickelte und von Andreas Werckmeister 1691 vorgeschlagene gleichschwebende Temperatur der Tasteninstrumente gutgeheißen hatte, gerieten andere Temperaturen ins Vergessen. Der berühmte Orgelbauer Gottfried Silbermann hat allerdings durch eigenwilliges Beharren auf seiner ungleichschweben-

[4]) Vgl. Praetorius, Tomus II, S. 150 ff. Bei Dupont S. 36/37 besprochen

den Temperatur noch oft Unwillen erregt; (von ihm für die Orgel abgewiesen, nicht für das Cembalo!)

Die reine Einstimmung aller großen Terzen und korrespondierend der kleinen Sexten neben den „selbstverständlich" reinen Oktaven lassen die melodischen Tonarten, die modalen Harmoniefolgen vorbildlich erklingen. Damit ist gleichzeitig die Grenze der interpretationsgültigen Werke historisch-epochal festgelegt. Im System der mitteltönigen Stimmung erkennen wir die rechtmäßige „Dur" Kadenz-Clauselbildung, am meisten auffallend natürlich die große Terz in Sätzen mit durchgängiger Mollharmonik. Das stilistische Mittel gründet hier ganz fest auf dem „rein" wertenden Hörerlebnis. — Die Wechselwirkung zwischen Gestaltungswillen des Interpreten und den primären Absichten des Komponisten, zwischen verfügbarem Instrument und Komposition wird Rechnung getragen und es entsteht ein historisches Klangbild, das man nicht Historismus bezeichnen sollte. Sondern mit der historisch möglichst getreuen Interpretation möge Historismus, der doch aus Kompromissen nur schwach lebensfähig ist, überwunden werden.

Das gesamte Werk ist als Kopie der Disposition der Orgel nach dem Entwurf I [5] des Michael Praetorius, Syntagma musicum, Band II (De Organographia) 1619, S. 191 in zwei Jahren von der Fa. E. F. Walcker, die das erste Instrument schon konstruiert und gestiftet hatte, erbaut worden. Es existiert als Unikum; Orgeln aus der Praetorianischen Zeit sind nicht rein erhalten. — 2050 klingende Stimmen verteilen sich auf vier Werke:

Oberwerk

Zinnern Prinzipal 8'
Grobgedacktflöte 8'
Octava 4'
Gemshorn 4'
Gedackt Hohlflöte (von Holz) 4'
Nasat 3'
Scharfquinta 4'
Superoktava 2'
Mixtur dreifach
Tremulant

Rückpositiv

Schön zinnern Prinzipal 4'
Quintadena 8'
Hohlflöte 4'
Nachthorn (von Holz) 4'
Klein Blockflötlein 2'
Octava 2'
Quinta anderthalb
Kleiner Zimbel
Schalmei 8'
Tremulant

Brustpositiv

Krummhorn (hölzern) 8'
Quintetz anderthalb
Doppelt Zimbel
Sufflöte 1'
Zimbelstern

Zum Pedal

Offener Untersatz (von Holz) 16'
Posaunen Sordunen Art 16'
Starker Dulcian 8'
Bauernflötlein 1'
Singend Cornet 2'

Vielleicht darf kommentierend hinzugefügt werden: Der Nasat im Oberwerk ist in Wirklichkeit $2\frac{2}{3}$ mensuriert, ein usus damaliger Zeit. Mit der Mixtur dreifach bildet er übrigens in vielen Dispositionen eine Einheit als Vierfach Mixtur. Im Brustpositiv vereinigte man meist die Solostimmen der Hauptwerke. Doppelt

[5] Ob es sich um ein von Praetorius als „ideal" disponiertes Instrument handelt oder ein „Durchschnitts"-Beispiel, ließe sich noch untersuchen.

Zimbel ist als 1/4; 1/5 gebaut. Der Zimbelstern konnte vorläufig erst mit Glöckchen bestückt werden, die eine Oktave unter der geforderten Tonhöhe klingen. An solchen Kleinigkeiten erkennen wir, wie schwierig es ist, in frühere Handwerksepochen mit ihren Kunstfertigkeiten vorzudringen; heutzutage ließ sich kein Fabrikant dafür finden. Kleiner Zimbel im Rückpositiv = 1/6'. Die beiden Zimbelregister repitieren unregelmäßig, Praetorius schreibt vor „oft". Coppel zu beyden Clavieren, Coppel des Pedals zum Positiv" werden von Praetorius ausdrücklich gefordert. — Ob der „Starcke Dulcian" 8' im Pedal wirklich eine Flötenstimme sein muß, wird noch einmal genauestens nachgeprüft. Die Stimme wurde mit nach oben stark erweitertem Corpus gebaut und klingt sehr weich. Die terminologischen Bezeichnungen Dulcian, Dolzaina, Dolcian (ital. Dolcesouno, Dolciane quasi Dolcisonantes; vergl. Kap. XI des Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia in Praetorius' Syntagma) greifen ineinander über trotz einiger Wesensunterschiede der Sache, die sie bezeichnen möchten. Sie werden unter den beröhrten Blasinstrumenten angeführt, nicht unter den Pfeifen oder Flöten. Eine einzige Ausnahme findet sich in der Beschreibung der Orgelregister.

> Dulzain (S. 136) Es ist noch eine Stimme / die ungleicherweitten ist / übrig / oben weit / vnten aber im labio vmb ein ziemliches enger: Solche Stimme wird Dulzain genennet, stehet zum Stralsond im newen Wercke und ist 8. Fuß Thon / kan auch wegen der gar schwehren Intonation kleiner nicht gemachet werden: Klinget darumb dem Dulzian etwas ehnlich / weil sich das Corpus oben aus / gleich wie das Instrument Dulzain erweittert / und im labio enger ist. Weil aber der Dulzian an ihm selbsten ein Rohr oder schnarrent Instrument bleiben muß / vnd jetzt beschriebene Stimme unter das Flött oder Pfeiffwerck gehöret / kan dieselbige dem Rohrinstrument nicht gar gleich Stimmen. Man lest es aber also bey des Meisters gegebenen Namen bleiben.
>
> Dulcian (S. 146) ist nur 8. Fuß. Thon: Wird von etlichen oben zugedäckt / und durch etliche Löcherlein sein Resonantz vnten an der einen seiten außgelassen / welche in denen Regalwercken / so zu Wien in Oesterreich gemachet werden / zu finden. Etliche aber lassen es oben gantz offen / darumb sie auch gleichwohl so stille nicht seyn / und sich dem blasenden Instrumenten, welches mit diesem Namen genennet wird / gleich artet; gehöret auch billicher ins Pedal / dann zum Manual. Vnd weil derer Invention vff unterschiedlich arten verendert wird / ist allhier davon zu schreiben vnnötig.

Die Dispositionsvorschrift Starck Dulcian könnte auf eine Schnarrstimme hinweisen, ebenfalls die „Solo"funktion des Pedalwerkes. Praetorius spricht ja nur von einem einzigen Vorkommen des Flöten-Dulzain. — Die Tremulanten im Oberwerk und Rückpositiv schlagen langsam, kein aufgeregtes „vibrato" des zwanzigsten Jahrhunderts, in Amplitude und Tempo sind sie unterschiedlich.

Die ganze Orgel zeigt ein betont aufgehelltes Klangbild, keine brummigen, viele kleine silbrige Stimmen.
„... Vnd ist die Dispositio eines Clavis ohngefehrlich also gewesen"
Vergl. Praetorius S. 102!

	2.	8	
	3. 4.	4	
	4. 5.	3	
Clavis c	6	2	Fuß
	7	1 1/2	
	8	1	
	10	1/2	

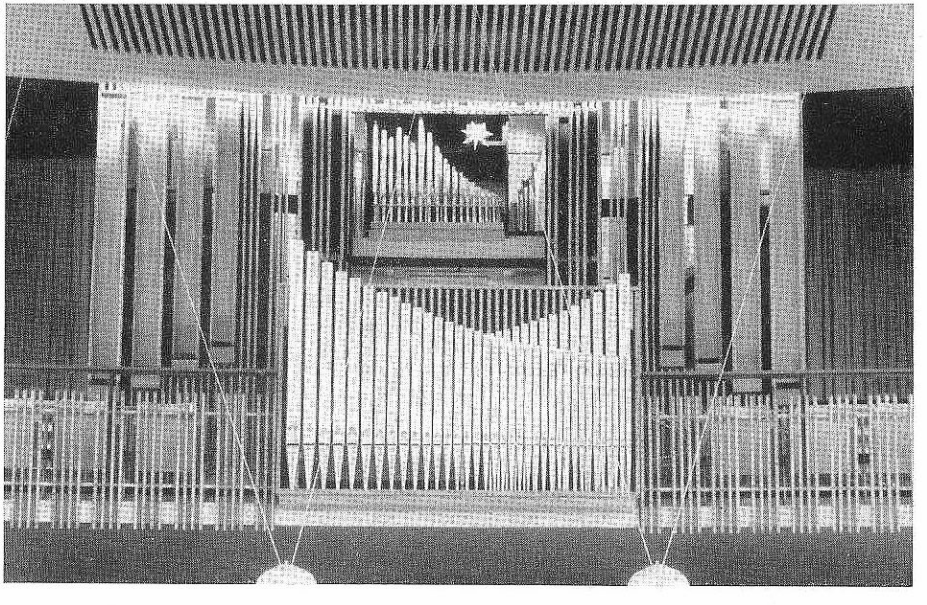
In die Programmfolge bei der Vorführung des Werkes teilten sich vier Meisterschüler von Prof. W. Kraft, Freiburg/Lübeck, die aus dem Musikwissenschaft-

lichen Institut der Freiburger Universität hervorgegangen sind: Johannes Lorenzen, Harro Schmidt, Günter Maurischat und der Primarius Max Kempf. Darin erkennen wir eine nette Geste von akademischem Gemeinschaftsgeist.

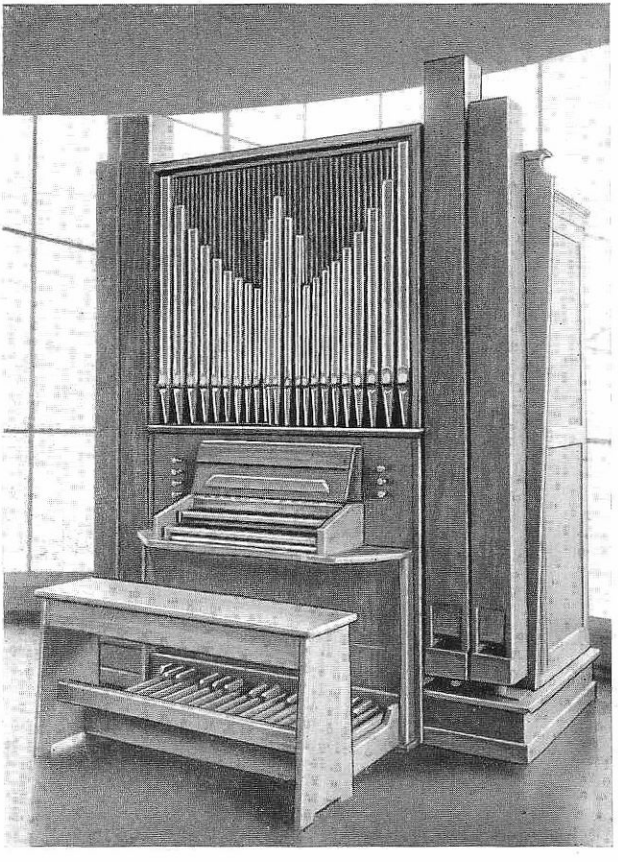
Wir möchten zum Schluß noch den Faden aufgreifen und gerade Freiburg als Heimstätte der Orgel begründen: Vor allem im Süddeutschen und gar im Oberrheinischen Raum lebte eine berühmte Generation von Orgelmeistern, die denn auch hauptsächlich im Programm vertreten waren. K. Paumann, Nürnberg, 1410 bis 1473; Paul Hofhaimer, Salzburg, 1459—1537; Arnold Schlick, Pfalz/Heidelberg, 1460—1525; Fridolin Sicher, Bischofzell/St. Gallen, 1490—1546; Hans Buchner, Ravensburg/Konstanz, 1483—1538; Hans Kotter, Straßburg/Bern, 1485—1541; Leonhard Kleber, Göppingen/Pforzheim, 1490—1559. — Daß dieses Orgelwerk in einer modernst eingerichteten Universitäts-Aula zur Aufstellung kam, weist neben der Verbindung Kunst-Wissenschaft auf die untrennbare Einheit „Historie"-Gegenwart hin. Als Klangspender zur Ergötzung des Gemütes, als Hilfe für musikalisch-historische Forschung, als Objekt für physikalisch-akustische Untersuchung, als Uebungsinstrument einer jungen Organistengeneration und auch als architektonisch eingeplanter Schmuck des feierlichen Raumes vereinigt es mannigfaltige Aufgaben in gleicher Weise. — Einen solchen Schatz in den Mauern einer Universität zu besitzen, bedeutet der Musik schlechthin ihre höchste Anerkennung und Gleichstellung mit der Wissenschaft, über die hinaus der von Wilibald Gurlitt geprägte Sinnspruch gelte:

Die Herzen bewegen,
Der Trübsal wehren,
Den Schöpfer lobpreisen.

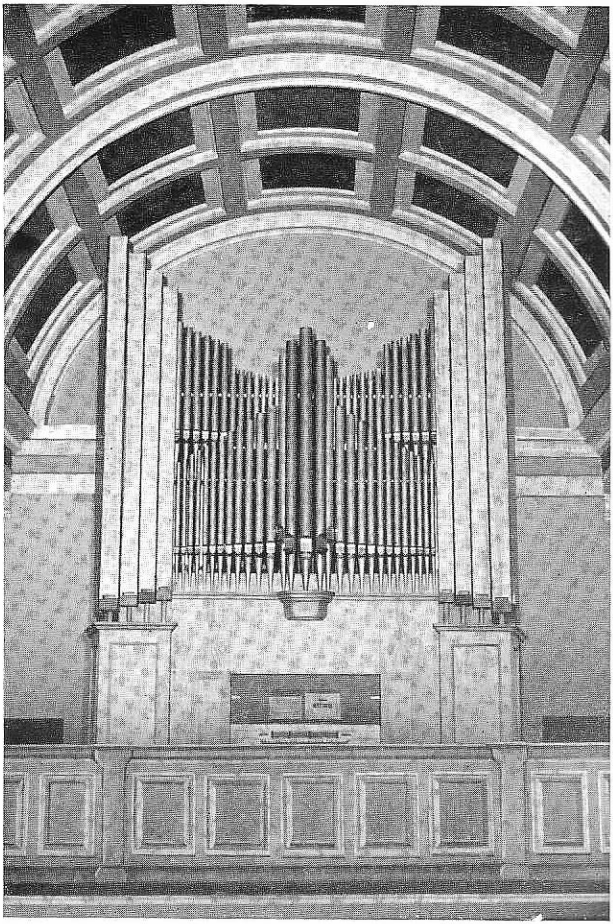
Hans Ludwig Schilling



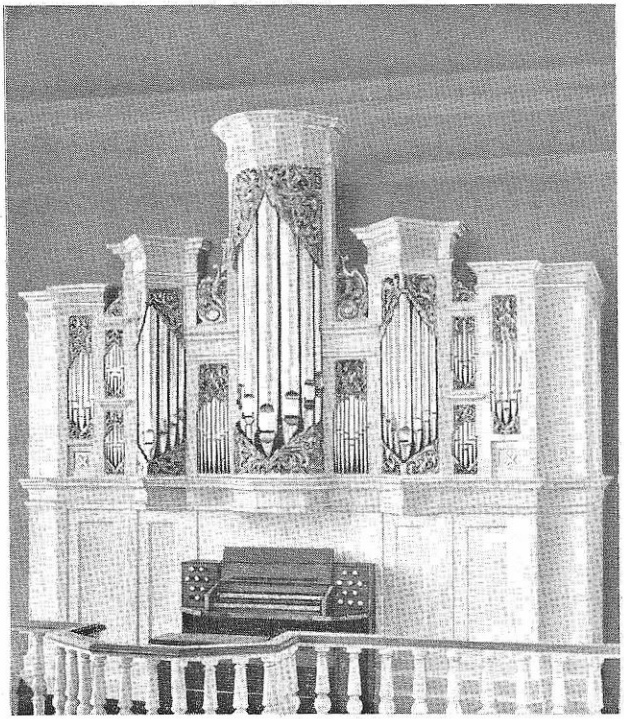
Freiburg/Br. - Praetoriusorgel



Lörrach - Friedhofkapelle



Birkenfeld - Evang. Kirche



Bargteheide - Evang. Kirche

Gedanken zur neuen Walcker-Orgel in Bargteheide/Holstein

Die Auseinandersetzungen um mechanische Traktur oder elektrische Steuerung der Spielventile einer Orgel haben die Orgelspieler in zwei Lager gespalten. Diesen scheint die alte mechanische Abstraktenbauweise die einzig seligmachende zu sein, da „das Gefühl des Spielers sich bis zum Ventil, ja bis zur Pfeife hin fortpflanzt"; jene hingegen glauben, die Vorteile der elektrischen Steuerung seien größer als die Verluste. Das Gefühl der anderen sei eine Selbsttäuschung. Man müsse die richtigen Erkenntnisse in der Technik richtig anwenden. Es soll hier nicht für die eine oder die andere Partei geredet werden. Tatsache ist, daß der Klang, der auf der Schleiflade erreicht worden ist, bisher bei keiner anderen Lade übertroffen ist.

Und doch gibt es bei der Schleiflade Fehler, die sich immer wieder — allerdings von Fall zu Fall verschieden — oft übel auswirken. Sie ergeben sich durch die Veränderung der Schleife oder der diese umgebenden Teile der Windlade bei klimatischen Einflüssen und führen entweder zu Undichtigkeiten oder bewirken, daß die Schleifen klemmen und die Registerzüge zu schwer gehen. Tritt das letztere ein, so kann bei einer handfesten Registermechanik ein Spieler mit guter Armkraft manches ausgleichen. Die pneumatische Registersteuerung verursacht in solchem Falle oft recht üble Störungen. Bei zu großer Trockenheit treten an der Schleife Undichtigkeiten auf, die den Pfeifen einen Teil des ihnen zugedachten Luftstromes entziehen. Je nach Empfindlichkeit der Pfeife wird dadurch der Ton mehr oder weniger tiefer. So ist die Orgel dann plötzlich verstimmt. Der Orgelbauer wird zur Hilfe gerufen und stimmt die betroffenen Pfeifen um. Bei Wetterwechsel läßt die Trockenheit nach, die Undichtigkeiten an der Schleife schließen sich, und die Pfeifen, denen vorher Luft entzogen wurde, erhalten jetzt zu viel Luft. Sie erklingen nunmehr zu hoch. Man muß also wieder entgegengesetzt stimmen. Daß bei mehrfacher Wiederholung solcher Arbeiten eine empfindliche Pfeife erheblich Schaden leidet, liegt auf der Hand. Man sieht es nicht nur der Stimmrolle oder dem oberen Pfeifenrand an, sondern es verändert sich die ganze Form der Pfeife. Die gewünschte Intonation ist hin.

Ich hatte in den letzten Monaten Gelegenheit, die verschiedenartigsten Versuche führender Orgelbauer kennen zu lernen, die diesen Fehler ausschalten oder auf ein Mindestmaß herabsetzen möchten. Es gibt da wohl mehrere Wege, die zum Ziele führen. In der Orgel zu Bargteheide sind zwei verschiedene Wege beschritten worden durch die Firma Walcker, die diese Orgel unter Verwendung einiger alten Pfeifen und unter Beibehaltung des schönen alten Gehäuses neu erstellt hat.

Die Pedalladen sind zwar Tonkanzellenladen mit mechanischer Spieltraktur. Jedoch erfolgt die Registereinschaltung pneumatisch. Die Laden enthalten keine Schleifen, sondern pneumatisch gesteuerte Apparate, die die Löcher im Pfeifenstock freigeben oder schließen. Diese Lösung ist möglich und arbeitet einwandfrei, wird aber noch übertroffen durch die Konstruktion der Schleifladen des Haupt- und Oberwerks. In diese Laden sind doppelte Schleifen aus einem Werkstoff in einem lichten Abstand von 8 mm voneinander eingebaut. Dazwischen werden die genau übereinander liegenden Löcher mit einem Ledermäntelchen luftdicht miteinander verbunden. Das Ledermäntelchen ist wiederum mit einer zarten Spiralfeder umgeben, das die Schleife bei jedem Loch unten gegen die Windlade und oben gegen den Pfeifenstock leicht andrückt. Die Pfeife schließt

dadurch oben und unten gut an und gibt allen Ausdehnungsschwankungen der Windlade leicht nach. Ein Windverlust ist nicht mehr möglich. Die Beweglichkeit der Schleife ist immer gleichmäßig leicht und unveränderlich.

Bei dieser Bauweise wird auf keinen Vorzug der Schleiflade verzichtet. Und doch sind neue technische Erkenntnisse in außerordentlich glücklicher Form zur Anwendung gebracht worden.

Pinneberg, im Januar 1956 — Helmut Schröder

Disposition der Orgel Bargteheide, Evang. Kirche — Opus 3505

Hauptwerk:	Oberwerk:	Pedal:
1. Prinzipal 8'	8. Gedackt 8'	15. Subbaß 16'
2. Gemshorn 8'	9. Prinzipal 4'	16. Oktave 8'
3. Oktave 4'	10. Quintatön 4'	17. Choralbaß 4'
4. Rohrflöte 4'	11. Nachthorn 2'	18. Stillposaune 16'
5. Quinte 22/3'	12. Sesquialtera 2-fach	
6. Oktave 2'	13. Scharff 3—4-fach	
7. Mixtur 6-fach	14. Krummhorn 8'	

Auszug aus dem Abnahmegutachten über die Orgel in der Evang. Kirche zu Birkenfeld

. . . . . Diese Orgel besitzt ein von Walcker erfundenes neuartiges System der Tonkanzellenlade: es handelt sich um eine Fortführung des alten Gedankens der Springlade. Statt der Schleifen wird mittels pneumatischer Bälgchen das Register „gezogen". Dergestalt verbindet diese Tonkanzellenlade die klanglichen Vorzüge der Tonkanzellenlade mit denen einer raschen und gewandten (pneumatischen) Registertraktur. Denn nur ein hoffnungsloser Historizist kann behaupten, daß man nicht schon bei einer Orgel ab 20 Register bedenken müsse, wie man sie registermäßig schnell handhaben kann. Ich habe den Eindruck, daß diese alten und doch wieder ganz neuen Gedankengänge, die zu dieser Windladenkonstruktion führten, sehr bedeutsam sind . . . . . .

Kirchenmusikdirektor Herbert Liedecke, Stgt.-Rohr

Disposition

Hauptwerk:	Schwellwerk:	Pedal:
1. Gedacktpommer 16'	8. Rohrgedeckt 8'	17. Subbaß 16'
2. Prinzipal 8'	9. Quintade 8'	18. Oktavbaß 8'
3. Holzflöte 8'	10. Gemshorn 4'	19. Gedecktbaß 8'
4. Oktave 4'	11. Flöte 4'	20. Flötenbaß 4' u. 2'
5. Rohrflöte 4'	12. Prinzipal 2'	21. Kornettbaß 3-fach
6. Rauschpfeife 2-fach	13. Sesquialter 2-fach	22. Fagottbaß 16'
7. Mixtur 4—6-fach	14. Quintflöte 11/3'	
	15. Scharff 4-fach	
	16. Oboe 8'	
	Tremulant	

Vorbildliche Schulorgel

Walcker baute sie im Dortmunder Humboldt-Gymnasium.

Im Beisein führender städtischer Persönlichkeiten wurde die neue Orgel des modernen, lichtdurchfluteten Dortmunder Humboldt-Gymnasiums ihrer Bestimmung übergeben. Stadtrat Hansmeyer und Oberstudiendirektor Dr. H. Vöpel würdigten die Bedeutung dieses Ereignisses, während Studienrat Max Lorf das Instrument in seinem Aufbau erläuterte. Kirchenmusikdirektor Gerard Bunk, Organist an St. Reinoldi, spielte die Orgel abschließend ein und rief auf die Frage, was er über das Werk sagen möchte, in den Saal: „Ich bin begeistert".

Wir können diese Worte nur bestätigen und möchten sie hier näher begründen. Das mit 21 Registern, zwei Manualen und Pedal ausgestattete Instrument hat mit seinen ungefähr 1500 Pfeifen folgende Vorzüge:

Erstens ist es im Hauptwerk mit Pommer 16', Prinzipal 8', Gemshorn 8', Oktave 4', Nasat 2 2/3', Waldflöte 2', Mixtur 11/3' 5—6-fach und Trompete 8' so profiliert wie nur möglich disponiert. Gleiches gilt vom Positiv mit Gedackt 8', Rohrflöte 4', Prinzipal 2', Terzflöte 1 3/5', Quinte 11/3', Scharf 2/3' 4-fach und Rohrschalmei 8'.

Zweitens steht dem Organisten ein Pedalwerk mit dem echten Grundklang aus Subbaß 16', Holzflöte 8', Prinzipal 4', Baßzink 4-fach und Fagott 16' zur Verfügung, dem das Nachthorn 2' eine zusätzliche soprannahe Cantus firmus-Möglichkeit mit krönender Höhenwirkung verleiht.

Drittens ist der klingende Prospekt mit seinem parabelförmig sich zu den links und rechts flankierenden Pedaltürmen aufschwingenden Hauptwerk und dem darunter sich anschmiegenden Positiv ebenso schön wie instruktiv.

Viertens schenkt das Tonkanzellensystem das Fundament für ein individuelles Triospiel ebenso ausgereift, wie es die „Atemführung" der Orgel im Pleno geradezu klanglich beflügelt.

Fünftens ist bei zwei freien Kombinationen und den üblichen Koppeln für eine Schulorgel eine ideale, fast übergroße Registrierungssubstanz erreicht.

Sechstens sind die drei Zungen keine aufdringlichen „Schreier", sondern Soloinstrumente, die ihren wesentlichen Teil zum Gesamtklang beitragen. Wer diese Rohrschalmei im Rückpositiv gebaut und intoniert hat, kann stolz auf seine Leistung sein. Wer sie hört, wenn sie auf wechselnden oder gleichen Kombinationen der anderen Stimmen kernig und doch süß auftönt, ist entzückt, auch wenn die akustischen Verhältnisse in der Humboldt-Aula nicht gerade die besten sind und wohl noch verbessert werden dürften.

Siebtens verwirklicht die Orgel sowohl als Ganzes wie auch in ihren einzelnen Werken das seit Schweitzer und anderen Reformern angestrebte barocke Klangideal in erstaunlicher Weise.

Achtens darf die „Ansprache" der elektrischen Traktur — Platzmangel verbot eine andere Lösung — ebenfalls als ordentlich bezeichnet werden.

Es war ein Glücksfall, daß die verantwortlichen Direktoren der Anstalt Leonardi und Vöpel sofort bei der architektonischen Planung der Schule die Gelegenheit beim Schopfe faßten und eine Orgel miteinplanen ließen, zumal die Stadt Dortmund den Raum auch für außerschulische Veranstaltungen in Anspruch nimmt. Es wäre aber für unsere Schulkultur in Deutschland beschämend, wenn der Bau einer so vorbildlichen Schulorgel einzelner Ideal- und Glücksfall bliebe. Ein Volk der barocken Groß- und Kleinmeister im Bau und in der Komposition für Orgel darf sich solch' eine Unterlassungssünde nicht leisten!

Bunk spielte J. S. Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur. J. G. Walthers Choralpartita „Jesus meine Freude" und G. F. Händels Orgelconcerto in A-Dur. Das schlackenlose Verschmelzen der Register, die ganze Skala der Kombinationen, klangliches Zierwerk und strahlende Kraft vereinten sich in seinem Vortrag zum Lobe der Musica und der von der Firma Walcker & Cie, Ludwigsburg, mit besonderer Sorgfalt erbauten Orgel.

Alfons Krüll, „Ruhr-Nachrichten", Dortmund

*

Der Duisburger Generalanzeiger schrieb am 1. 12. 55 über die Orgel in Duisburg-Hochfeld, Pauluskirche, folgendes:

Orgel übertraf alle Erwartungen

Konrad Voppel wuchs über sich hinaus. — Nie gehörte Klänge.

Die Freunde der Orgelmusik mögen mit großer Spannung zu den beiden Orgelabenden in die Pauluskirche gekommen sein und die Frage, ob die neue Orgel das halten würde, was man sich von ihr versprach, mag manchen bewegt haben. Um es gleich vorweg zu nehmen: die Orgel bestand nicht nur ihre Bewährungsprobe, sondern sie übertraf alle Erwartungen.

Schon der erste Abend mit seinen Orgelwerken aus dem 17. und 18. Jahrhundert war ein Erlebnis. Pachelbel, Frescobaldi, Buxtehude, Daquin und natürlich J. S. Bach. An dieser Orgel wuchs auch Kantor Voppel über sich selbst hinaus. „Das ist ein Künstler", sagte ein Mann, der in der Kirche saß. Er hatte recht. Der junge Organist spielte mit tiefer Verinnerlichung.

Seltene Kostbarkeiten bot der zweite Abend. Point d'Orgue en triple von Magister Perotinus-Magnus, gläsern und unwirklich, — das Sanctus aus der Messe de Notre Dame von G. de Machaut mit seiner schlichten Innerlichkeit, — Orgelwerke des Mittelalters, die noch nie in Duisburg erklangen. Und dann der Sprung in die moderne Zeit. Als Uraufführung eine Fuge für Orgel aus Opus 58 von Julius Weismann. Dazwischen Introduktion und Passacaglia f-moll von Max Reger. Es ist wohl nicht anzunehmen, daß der Komponist sein Werk jemals auf einer Orgel hörte, die alle Feinheiten des Klanges so auszuschöpfen vermag, wie es die Paulusorgel tat.

Ein ganz seltenes Ereignis, fast möchte man sagen eine Sensation, waren die Orgelkompositionen von Ernst Karl Rößler, der am Bau dieser Orgel maßgeblichen Anteil hatte. Durch seine Spezialmensuren wurden Klänge erzielt, die wohl nur wenige Menschen jemals von einer Orgel hörten. Es konnte ja für Rößlers Kompositionen wohl kaum eine bessere Orgel geben, als diese, für die er selbst die Disposition schuf."

Erika Donner in „Musik und Kirche":

Am 1. Advent wurde die neue dreimanualige Orgel in der Pauluskirche in Duisburg-Hochfeld eingeweiht. Diese Orgel, die von Pfarrer Ernst Karl Rößler, Dozent an der Kirchenmusikschule Schlüchtern/Hessen, disponiert und mensuriert und von der Fa. Walcker erbaut wurde, bietet mit ihrem farbigen Klangreichtum ideale Möglichkeiten, die Kirchenmusik jeder Epoche stilrein zu gestalten. Mit zwei Orgelabenden stellte Konrad Voppel, Kantor und Organist an der Salvator-

kirche zu Duisburg, die neue Orgel vor. Während er am 1. Abend mit großem technischen Vermögen und starker Musikalität bekannte und leicht faßbare Orgelmusik von Bach, Buxtehude, Pachelbel, Daquin und Frescobaldi (Ricercare sopra Mi-Re-Fa-Mi) spielte, bot er am 2. Abend einen interessanten Querschnitt durch die Kirchenmusik von der Gotik bis zur Moderne, wobei deutlich wurde, daß die Musik des Mittelalters mit der der Gegenwart eine innige Verbindung hält. Besonderes Interesse gewannen „Point d'Orgue en triple" über ein gregorianisches Halleluja des Meisters Perotinus Magnus und das „Sanctus" aus der Messe „Notre Dame" von G. de Machaut, Werke also aus dem 13. bzw. 14. Jahrhundert, die sehr selten zu hören sind, da leider nur wenige Orgeln (nicht einmal die echte Silbermannorgel) sie in ihrer nüchternen, klaren Klanglichkeit vollkommen darzustellen vermögen. Die schlichte Melodik lebt erst durch das sorgfältig gewählte, die Eigenart der Musik aufspürende Register zu voller Schönheit auf. Ähnliches gilt für die beiden Volkslieder Paul Hofheimers „Nach willen din" und „Zucht, eer und lob", deren Orgelbearbeitung in den Tabulaturbüchern Joh. Kotters und Leonhard Klebers zu finden sind.

Nach Max Regers „Introduktion und Passacaglia f-moll", die in der sauberen, farbenreichen Registrierung ungemein leuchtend wirkte, gelangte die Orgelfuge aus op. 58 des Duisburgers J. Weismann zur Uraufführung. Dagegen spürte E. K. Rößlers „Praeludium und Meditation über den 46. Psalm" die Möglichkeiten der Orgel in vorzüglicher Weise auf; eine Musik, die in ihrer schlichten, lebendigen Aussage sofort anspricht. — Von überraschend inniger und freudiger Klangschönheit waren die beiden Cantionale „Gott, dem ewigen Könige" und „Er demütiget auf dem Wege" von E. K. Rößler . . .

Glanzvolle Bewährungsprobe der Stadtsaalorgel in Innsbruck

Der 20. Jänner 1956 verdient, als Merktag in die Kulturgeschichte der Stadt Innsbruck einzugehen. An diesem Tag fand im festlich geschmückten Großen Stadtsaal in Gegenwart der Bürgermeister der Landeshauptstadt, der Stadträte, der Landesräte und des Präsidenten Obermoser sowie vieler Musikfreunde Innsbrucks die feierliche Inauguration der großen Orgel statt.

Ein erlesenes Festprogramm stellte das königliche Instrument in den Mittelpunkt des Abends. Drei Jahrhunderten sollte klanglicher und ideeller Ausdruck verliehen werden. Diese Bewährungsprobe konnte und mußte man vom neuen Werk verlangen. Sie vollzog sich unter den Händen zweier großartiger Beherrscher des Orgelspiels. Von der edlen Materie des Instruments spürbar beeindruckt, gestalteten sie den feierlichen Weiheakt zum musikalischen Erlebnis für alle Anwesenden. Beide Solisten nahmen jede Gelegenheit wahr, um von der Einzelstimme bis zum Pleno alle klanglichen und spieltechnischen Bauelemente erkennbar zu machen. Das Ergebnis berechtigt zur stolzen Feststellung: Innsbruck, darüber hinaus ganz Oesterreich, ist um ein Orgelwerk von erlesener Schönheit reicher geworden, das bald die Aufmerksamkeit der in- und ausländischen Orgelmeister in Anspruch nehmen wird. Fehlen auch im vollbesetzten Saal noch immer jene akustischen Voraussetzungen, die auch dem Orgelton vollendete Rundung und den ganzen Reichtum seiner Farbigkeit verleihen, so muß die Disposition des Instruments im Raum als äußerst glücklich gelöst bezeichnet werden. Seine Klanglichkeit besitzt Kraft und Fülle, bleibt aber trotzdem immer aufgelockert und erinnert in vielen Einzelheiten lebhaft an die berühmten Silbermannschen Orgeln. Einzelne Stimmgruppen sind von überraschender Schönheit, so das wie von menschlichen Lippen angeblasene, keinesfalls instrumental starr anmutende Rohrwerk, die silbrigen Mixturen und die vornehm solistisch verwendbaren Zungenstimmen. Dieses Opus lobt wahrhaft seinen Meister, Orgelbauer Walcker aus Ludwigsburg. Es lobt ebenso seine Auftraggeber und Planer.

Prof. Alois Forer erwählte Johann Sebastian Bach zum Schirmherrn des neuen Instruments. Diesen glücklichen Gedanken bekundete die machtvolle Eröffnung des Konzerts mit dem Präludium und Fuge, Es-Dur. Der Künstler zeichnete fest umrissen die gewaltige Vision, die in der Trippelfuge mit einem großartigen Bekenntnis zur Dreieinigkeit ausklingt. Forer schuf ein glaubensstarkes Bild, klar im Figuralen und Thematischen und wohldurchdacht in der dynamischen Struktur. Anschließend spielte der Gast, ganz auf festlich-barocke Laune abgestimmt, das Orgelkonzert, F-Dur, op. 4, Nr. 4, von G. Fr. Händel. Dabei gaben ihm die beiden Zwischenteile vielfachen Anlaß zur Vorführung klanglich reizvoller Soloregister. Musikdirektor Kurt Rapf beteiligte sich mit Mitgliedern des Städtischen Symphonieorchesters elegant und geschmeidig am virtuosen Wechselspiel der zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester hin- und hergleitenden thematischen Federbälle.

Im zweiten Teil des Abends vollzog Prof. Forer durch eine Uraufführung die Verbindung zu unserer Zeit. Altmeister Karl Senn widmete seine Toccata für Orgel und sechs Bläser über Heinrich Isaaks „Innsbruck, ich muß dich lassen", Werk 170, dem festlichen Ereignis. Die Komposition birgt reiche Schätze. Sie dient in virtuoser Haltung dem berühmten Cantus firmus, der nach einer Reihe geistvoll gearbeiteter Episoden im Verein mit den Bläsern strahlend und hymnisch dem Abschluß zustrebt. Forer kann alles Lob und sicherlich die vollste Zustimmung des anwesenden Komponisten für seine in glänzender Spielmanier durchgeführte Auslegung der schwierigen Partitur für sich in Anspruch nehmen. Volles Lob gebührt auch den sechs Herren des Orchesters, die unter Leitung von Kurt Rapf den keineswegs leichten, aber wirkungsvoll geschriebenen Bläserpart tadellos meisterten. Daß Rapf ein eminenter Könner auf dem königlichen Instrument ist, bewiesen seine solistischen Beiträge. Sie faszinierten gleichermaßen durch technische Vollkommenheit wie durch ihre geistvolle Deutung, die im Ganzen wie im Detail immer wieder richtunggebend spürbar wurde. Max Regers Fantasie und Fuge d-moll ist ein großartig konzipiertes Werk, das barocke Gesinnung mit zeitnaher Harmonik verbindet.

Die Anforderungen an das Instrument und an den Spieler sind gleich hoch bemessen. Rapf gab der Komposition leuchtende Farbigkeit und verstand es, die großen Möglichkeiten des Instruments in den Dienst seiner vorbildlich klaren, souverän dominierenden Interpretationskunst zu stellen. Großzügig im konstruktiven Denken und überaus organisch gegliedert beschloß er den Kreis des Orgelfestes sinnvoll mit der Passacaglia und Fuge, c-moll, von Johann Sebastian Bach.

Dr. Albert Riester

Auszug aus dem Artikel von Prof. Herbert Gschwenter, Innsbruck

. . . . . Musikdirektor Kurt Rapf, der in Händels und Senns Werken das begleitende Orchester klug disponierend führte, ist aber auch ein Orgelvirtuose großen Stils: In Max Regers Fantasie und Fuge d-moll op. 135 b erwies er sich nicht nur als unfehlbarer Techniker, sondern wußte darzulegen, welch großer Steigerungen das neue Werk fähig ist; er türmte die Klangpyramiden auf weite Sicht auf, bis sie in mächtigem Schlusse ausmündeten, fand aber auch Gelegenheit, prachtvolle Soloregister einzuschalten. J. S. Bachs große Passacaglia und Fuge c-moll schloß den Festabend monumental ab; dieses ursprünglich für Pedalcembalo geschriebene Werk der späten Weimarer Zeit verlangt vom Organisten nicht nur vollendete Registrierkunst, sondern auch ausgeprägten Sinn für Architektonik (nicht weniger als 20 Wiederholungen, bzw. Wandlungen des Themas, das vom Pedal intoniert wird). In überlegener Weise meisterte MD Rapf auch diese Aufgabe und lobte damit nicht nur das Werk, sondern auch sich selbst. . . . . .

Badische Neueste Nachrichten, 25. 1. 1956

Orgelmusik des Barock

Professor Fritz Werner spielte sie in der Lutherkirche Karlsruhe

In der Reihe der Kirchenmusiken in der Lutherkirche und speziell der Orgelabende hörten wir jetzt Kirchenmusikdirektor Professor Fritz Werner (Heilbronn) an der Orgel. Wenn man zwischen Organisten unterscheidet, die vor allem vom Klanglich-Differenzierten her (und Möglichkeiten gibt es in dieser Hinsicht auf der Orgel genug) die Werke interpretieren (wie z. B. Förstemann) und jenen andererseits, die von der geistigen Spannung der musikalischen Vorgänge ausgehen (H. Walcha), dann könnte man von Prof. Werner sagen, daß er sich um die Mitte der beiden Auffassungen bemüht. Seine Wiedergabe der Choralfantasie „Te Deum Laudamus" und der Choralbearbeitungen „Nun bitten wir den Heiligen Geist" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Dietrich Buxtehude waren bezüglich Temponahme und Linienführung fein ausgearbeitet und vor allem klar registriert, so daß es auch dem musikalisch nicht vorgebildeten Zuhörer leicht möglich war, die Choräle aus den sie umspielenden Stimmen herauszuhören und zum Beispiel fugierte Teile als solche zu erkennen. Das gleiche gilt für die Choralvorspiele J. S. Bachs „Mit Fried und Freud fahr' ich dahin" und „Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn".

Bei aller Ähnlichkeit der Handschriften Bachs und Buxtehudes in diesen Choralbearbeitungen ist es doch immer wieder Bach, dessen Vorspiele uns durch ihren großen, ruhigen Atem so in Bann ziehen. Sie haben nur einen Fehler: daß sie leider viel zu kurz sind! Aber gerade das, was Bach aus dem gegebenen Gerüst der Choralmelodien macht, ist in dieser gedrängten Form einmalig, wenn nicht oft erschütternd schön. — Außer den schon genannten Werken standen noch Nikolaus Bruhns' Präludium und Fuge in e, ein in etwas dunkleren Farben gehaltenes Werk des Hochbarock mit einem chromatischen Fugenthema, sowie Bachs großartiges Präludium und Fuge in C-dur (Peters II, 7) auf dem Programm, die beide durch Prof. Werner eine beachtlich stilgetreue Wiedergabe fanden.

-mb-

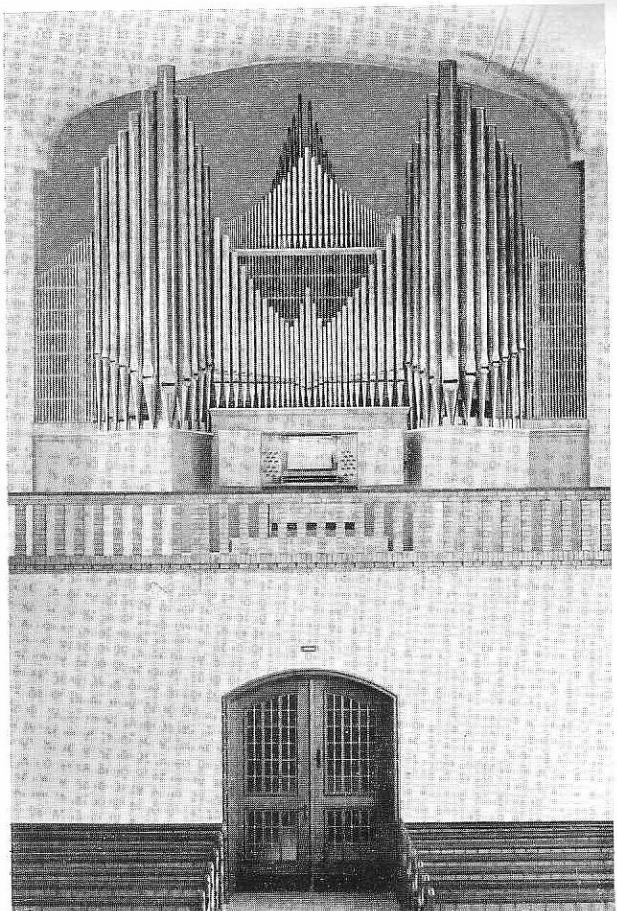
*

Friedenskirche zu Hamburg-Altona

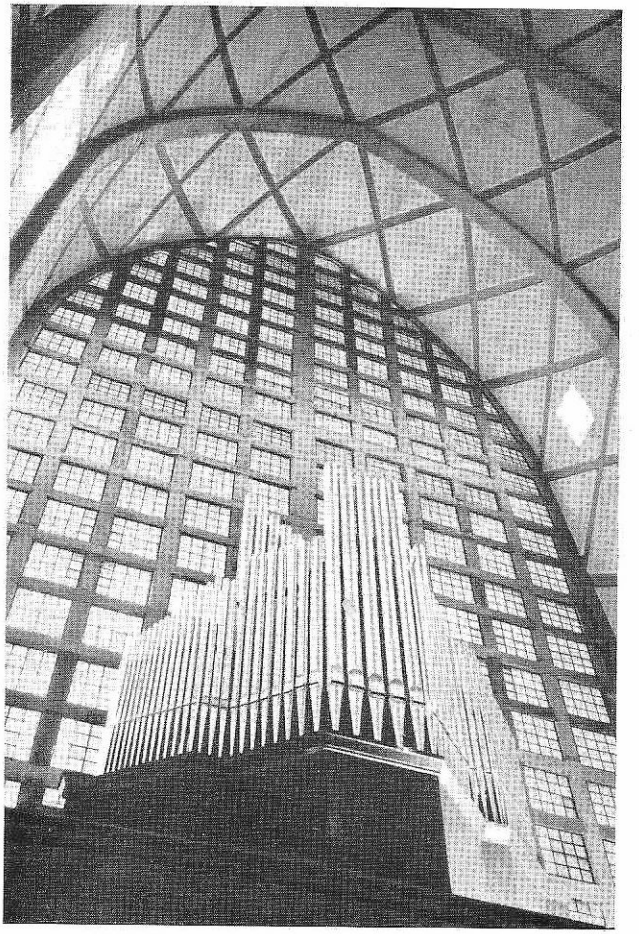
Disposition von KMD Engelhard Barthe

			Pfeifenmaterial			
					Zinnlegierung	
			Holz	Kupfer	50 %	25 %
	Hauptwerk					
1.	Gedacktpommer 16'	Fichte	12	12		32
2.	Prinzipal 8' 24 Pf. Front	75 % Zinn			32	
3.	Rohrflöte 8'	Eiche	12			44
4.	Oktav 4'				56	
5.	Blockflöte 4'					56
6.	Waldflöte 2'				56	
7.	Mixtur 5-6fach 1 1/3'				312	
8.	Trompete 8'			12	44	
	Oberwerk					
9.	Spielflöte 8'			12		44
10.	Gedeckt 8'	Eiche	42			14
11.	Prinzipal 4'				56	
12.	Rohrflöte 4'					56
13.	Nasard 2 2/3'					56
14.	Oktav 2'					56
15.	Sifflöte 1 1/3'				56	
16.	Sesquialter 2-fach				112	
17.	Scharff 1'				280	
18.	Rankett 16'				56	
19.	Krummhorn 8'				56	
	Tremulant					
	Pedal					
20.	Prinzipal 16' Prospekt			24	6	
21.	Subbaß 16'		30			
22.	Oktav 8'			12	18	
23.	Gedeckt 8'		30			
24.	Oktav 4'			30		
25.	Bauernflöte 2'					30
26.	Rauschpfeife 4-fach				120	
27.	Posaune 16'			24	6	
28.	Schalmey 4'				30	

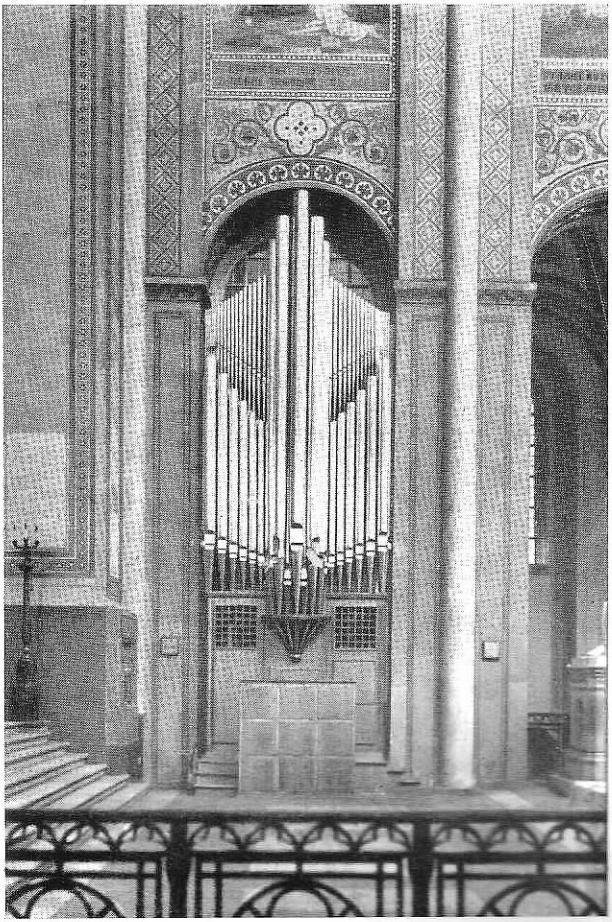
Koppeln: II/I, I/P, II/P — mechanische Traktur



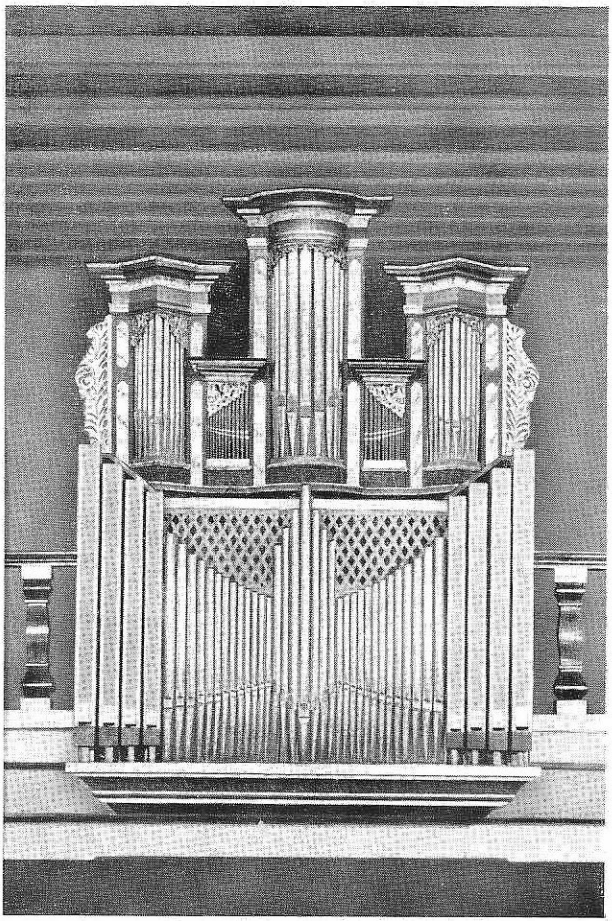
Hamburg-Altona - Friedenskirche



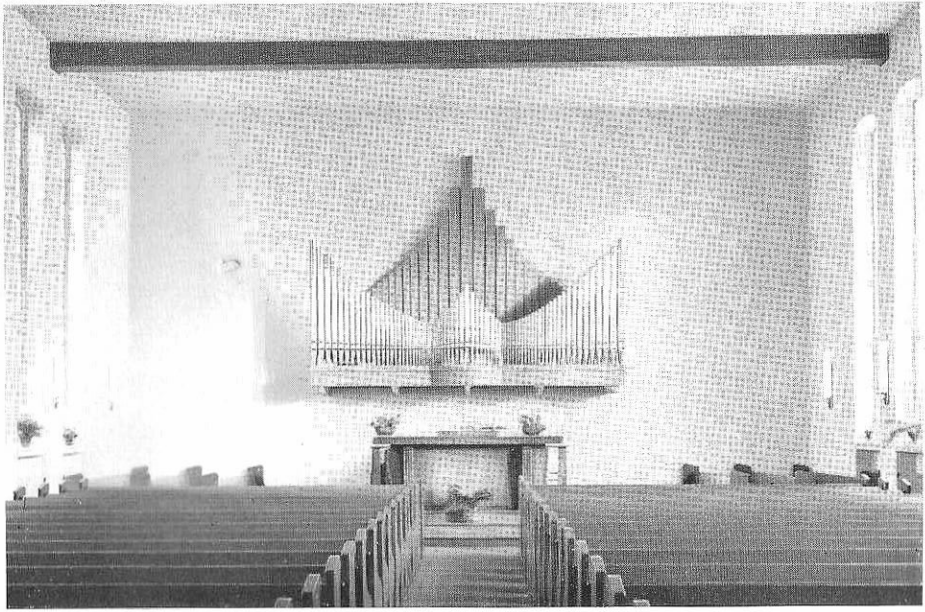
Santuario de Nuestra Sra de la Piedad Mexico - City



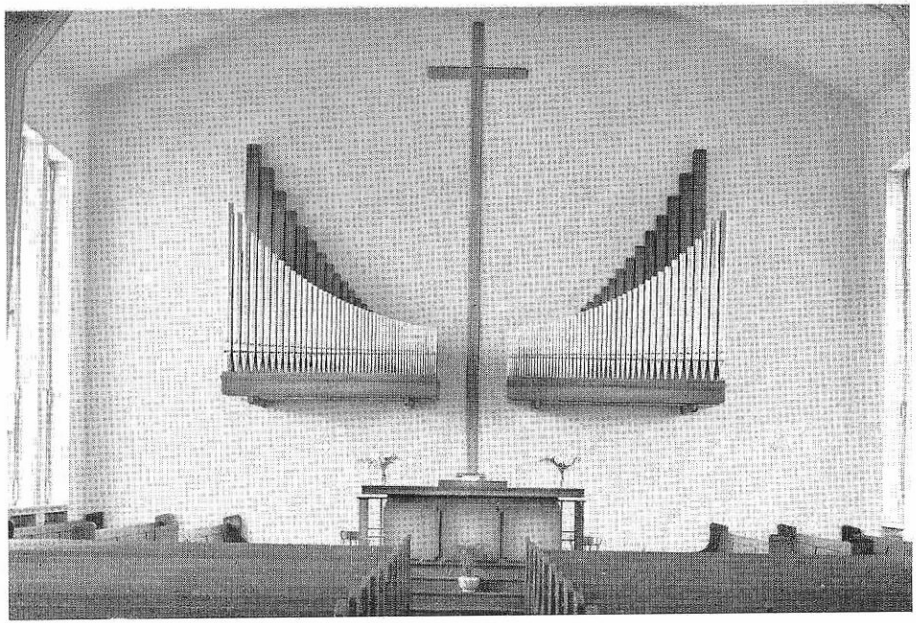
Speyer-Dom - Chororgel



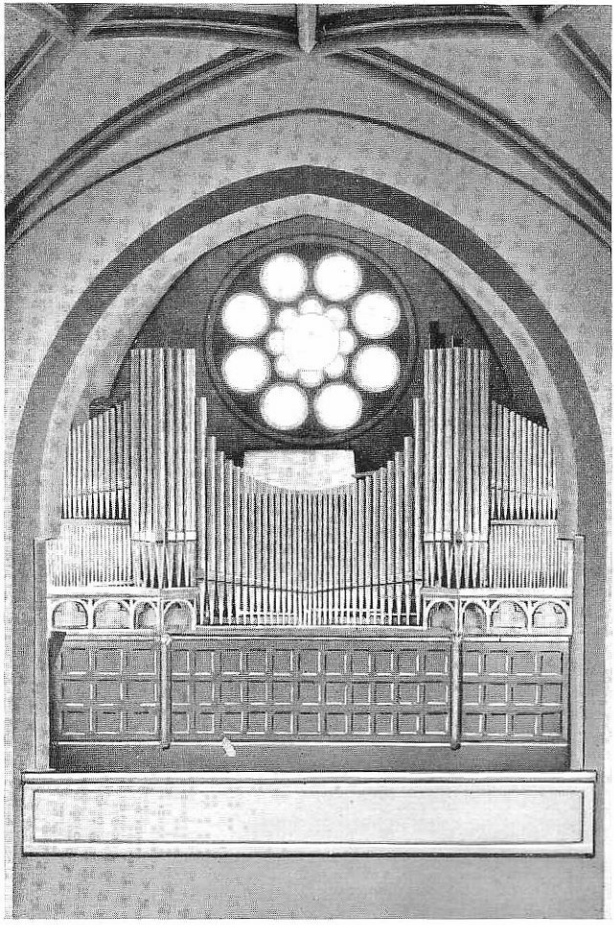
Worms-Hochheim - St. Peter



Dortmund-Wickede - Neuapostolische Kirche



Dortmund-Marten - Neuapostolische Kirche



Wiesbaden-Biebrich - Oranierkirche

Hohe Kunst der Improvisation

In der Meininger Stadtkirche erlebte man durch die Kunst namhafter Solisten — Hans Dieter und Sybille Wipplinger und Organist Prof. Joh. Ernst Köhler, Dozenten der Weimarer Musikhochschule — einen Konzertabend von seltenem Niveau. Werke von Bach und Händel und „Freie Improvisationen" für Orgel über Choralmelodien bestimmten den einladenden Charakter der Vortragsfolge.

Mit der G-Dur-Fantasie von J. S. Bach eröffneten die hellen Stimmen unserer prächtig disponierten Walcker-Orgel einen im weiteren Verlauf nicht endenwollenden Klangzauber.

Dem klassischen Kulturerbe Bachs und Händels standen nun gegenwartbestimmte, der minutiösen Eingebung entspringende Orgelimprovisationen von J. E. Köhler gegenüber. Kurz vor Beginn des Konzertes waren ihm Themen durch Superintendent Schwalm vorgeschlagen worden. Ihre sinnvolle Auswahl war dabei besonders bemerkenswert, weil sie dem heimatgebundenen Liedgut entnommen wurden. So hörte man in genial geformten Fantasiegebilden schöpferische Orgelkunst über Choralmelodien des in Wasungen geborenen M. Vulpius, 1609 (Zeuch an die Macht), des ehemaligen Meininger Stadtschultheißen Joh. Steurlein, 1575 („Wie lieblich ist der Maien"), des bereits erwähnten Wolf-Schwalm („Sein Reich komme") und eines unbekannten Meininger Tonschöpfers 1693 („Komm o komm, du Geist des Lebens").

Prof. Köhler schöpfte in seinem freien Gestalten aus dem Vollen seiner vitalen Künstlerpersönlichkeit. Unfehlbare Technik, vielseitiges formales Stilempfinden, Klangsinn für wirksame Registriermöglichkeiten einer reich bedachten Orgel und nicht zuletzt musikalischer Gedankenreichtum bildeten die Grundlage einer von Anfang bis zum Ende lebensnahen und fesselnden Improvisationsarbeit. Sie erschöpfte sich nicht in Nur-Virtuosen, im Klangspielerischen, sondern erreichte auch eine den Fachmann wie den Hörer stark beeindruckende Textausdeutung. Jeder der vier Einzelgebilde hatte seine besondere Note. Die „Freie Fantasie" über „Komm o komm, du Geist des Lebens", ganz im Max Regerstil gehalten, bildete den beglückenden Ausklang.

Vor genau 40 Jahren hatte der Schreiber dieser Zeilen das Glück, helfend neben M. Reger an der alten Meininger Stadtkirchenorgel zu sitzen, als der unvergeßliche Meister in mehreren Kirchenkonzerten seine einmaligen freien Choral-Improvisationen einer dankbaren Gemeinde darbot. In Johannes Ernst Köhler haben wir einen ihm ebenbürtigen Orgelimprovisator kennengelernt. . . . .

Kirchenmusikdirektor König, Meiningen

Thür. Landeszeitung vom 24. 6. 55

Eine kirchenmusikalische Feierstunde im Kaiserdom zu Speyer

Nun steht wieder eine Orgel hoch erhoben in dem alten Königschor des Speyerer Doms, wo sie in früheren Jahrhunderten eine Vorgängerin hatte, die Konrad Brumann, der Schüler Hofhaimers traktierte; ob diese aber eine weitere Vorfahrin hatte, eine Orgel, die man noch mit Fäusten schlug, das wird kaum nachzuweisen sein.

In feierlicher Form vollzog Bischof Dr. Isidor Markus Emanuel den Weiheakt. Gesang der Gemeinde eröffnete die kirchenmusikalische Feierstunde, in deren Verlauf die Orgel zum ersten Male vom Domorganisten Ludwig Doerr vorgeführt wurde, der für die ganze Planung der Orgel die Verantwortung übernommen hatte.

Am Sonntag „Gaudete", mitten in der Adventszeit, wo selbst die strengste Liturgie das Spiel der Orgel erlaubt, so sagte Bischof Dr. Emanuel, wollen wir diese Orgel weihen, die aus einem dringenden Bedürfnis heraus entstanden ist; die alte Orgel im Bernharduschor war brüchig geworden und sie mußte ersetzt werden. Die Firma Walcker, Ludwigsburg, erhielt den Auftrag, eine neue Chororgel zu errichten. Der Beratungen und Ueberlegungen gab es viele. Nun steht das Werk fertig da; schon die Schauseite der Pfeifenreihen ist ein Bild ruhiger Sammlung, wie es sich in der Nähe der Kaisergräber schickt. Der klangliche

Charakter der Orgel aber wurde bestimmt vom Gottesdienst her. Die Orgel soll in erster Linie dienen der Begleitung des Chorals und des deutschen Kirchengesanges

Schon bei der Wahl des Ortes der Aufstellung waren liturgische Vorschriften entscheidend. Der leitende Gedanke hieß: Näher zum Altar! Näher zum Volk! Die alte Orgel war zu weit entfernt, die neue ist in unmittelbarer Nähe des Altars gerückt, wo Christus sein Opfer feiert. Die jetzige Orgel steht zwischen Altar und Volk und spricht die Gläubigen unmittelbar an, sie ladet ein zum Mitsingen.

Dank sagte der Bischof seinem Domchor und der Domsingschule, Bitten richtete er an manche, die imstande seien, Lücken auszufüllen. In der dämmernden Erwartung der Adventszeit weihe er diese Adventsorgel, damit sie die Nähe Christi künden möge. . . . . .

Speyerer Tagespost, 13. 12. 55

Die „Rheinpfalz" schrieb:

„ . . . . . Es war sofort erkennbar, daß hier ein Meisterwerk erstanden ist, das nicht nur für ein paar Jahrzehnte geschaffen wurde. Ludwig Doerr war die Seele dieses Baues. Schon seit langem plante er mit den Fachleuten, änderte, verbesserte und war oft bei den Orgelbauern im Dom zu finden. So ist diese Chororgel mit ihren drei Manualen (und Pedal) wohl ein Abbild des Doerrschen Ideals. Die Orgel wurde rein mechanisch gebaut, mit Schleiflade, auch das Register-Regierwerk hat keine pneumatische oder elektrische Hilfe.

Die Behauptung, daß nur die Schleifladenorgel einen wirklich idealen Orgelklang erzeugen kann, wurde durch das erstmalige Erklingen dieses Werkes ganz eindeutig belegt. Die zu den drei Manualen gehörenden Laden mit den Pfeifen sind rein räumlich gesehen getrennt übereinander aufgestellt und demonstrieren rein musikalisch den Typ der barocken „Werk-Orgel", wenn hier auch keine so scharfe Trennung wie zum Beispiel bei Schnitger in Norddeutschland erfolgt ist. Daß sich die Farbigkeit der einzelnen Werke voneinander klar abhebt, ist natürlich auch auf die meisterliche Intonation zurückzuführen, die Paul Zimnol im Verein mit Ludwig Doerr besorgte.

Aeußerst interessant war für uns die Feststellung, daß die Regersche Orgelmusik weit besser zur Entfaltung kam, als wir zu hoffen gewagt hatten: ein überzeugender Beweis mehr dafür, daß Reger auf der Barockorgel nicht nur möglich ist, sondern sogar ausgezeichnet klingt. Natürlich wird die ausreichende Luftversorgung der Orgel bei Regers vollgriffigem Spiel eine wesentliche Rolle spielen.

Chor-Orgel im Dom zu Speyer

		Pfeifenmaterial		Zinnlegierung	
		Holz	Kupfer	60%	40%
I. Manual Hauptwerk					
1. Quintade 16'	Eiche	18			38
2. Prinzipal 8'				56	
3. Gemshorn 8'					56
4. Oktave 4'				56	
5. Quinte 2 2/3'					56
6. Superoktave 2'				56	
7. Mixtur 6-8fach				412	
8. Trompete 8'			24	32	
II. Manual Schwellwerk					
9. Holzflöte 8'	Eiche	56			
10. Quintatön 8'					56
11. Weidenpfeife 8'				56	
12. Prinzipal 4'				56	
13. Nachthorn 4'					56
14. Waldflöte 2'					56
15. Sesquialtera 2-fach					112
16. Scharff 4-fach				224	
17. Dulzian 16'				56	
Tremulant					
III. Manual Positiv					
18. Singend Gedackt 8'	Eiche	56			
19. Rohrflöte 4'					56
20. Prinzipal 2'					56
21. Quinte 1 1/3'				56	
22. Cimbel 3-4fach				212	
23. Krummhorn 8'				56	
Tremulant					
Pedal					
24. Prinzipal 16'				30	
25. Subbaß 16'	Eiche	30			
26. Oktavbaß 8'				30	
27. Flötenbaß 8'	Eiche	30			
28. Choralbaß 4'				30	
29. Bauernpfeife 2'					30
30. Rauschpfeife 4-fach				120	
31. Posaune 16'			30		

Spieltisch freistehend — mechanische Traktur
Koppeln: II/I, III/I, I/Ped., II/Ped.

Die Orgel in der **Evang. Markuskirche zu Stuttgart** nach erfolgtem Um- und Erweiterungsbau im Jahre 1955

Disposition von: KMD Walther Lutz und KMD Karl Gerock

I. Manual C — g''' 56 Tasten

1. Prinzipal 16'
2. Quintatön 16'
3. Prinzipal 8'
4. Holzgedackt 8'
5. Spitzpfeife 8'
6. Oktave 4'
7. Rohrflöte 4'
8. Nasat 2 2/3'
9. Feldflöte 2'
10. Quintflöte 5 1/3'
11. Oktavkornett 2-fach
12. Terzkornett 2-fach
13. Mixtur 8-fach
14. Kleinmixtur 3-fach
15. Fagott 16'
16. Trompete 8'

II. Manual Positiv

17. Harfenprinzipal 8'
18. Liebl. Gedackt 8'
19. Quintadena 8'
20. Prinzipal 4'
21. Blockflöte 4'
22. Oktave 2'
23. Koppelflöte 2'
24. Terz 1 3/5'
25. Quinte 1 1/3'
26. Oktävlein 1'
27. Scharff 4-fach
28. Krummhorn 8'
29. Trompetenregal 4'
    Tremolo

III. Manual — Schwellwerk

30. Bourdon 16'
31. Prinzipal 8'
32. Rohrgedackt 8'
33. Salicional 8'
34. Oktave 4'
35. Nachthorn 4'
36. Zartgeige 4'
37. Spitzflöte 2'
38. Sifflöte 1'
39. Sesquialter 2-fach
40. Schreipfeife 3-fach
41. Mixtur 6-fach
42. Quintzimbel 3-fach
43. Dulcian 16'
44. Oboe 8'
45. Vox Humana 8'
46. Schalmei 4'
    Tremolo

Pedal C — f' 30 Tasten

47. Prinzipalbaß 16'
48. Subbaß 16'
49. Zartbaß 16'
50. Quintbaß 10 2/3'
51. Oktavbaß 8'
52. Flötenbaß 8' u. 4'
53. Choralbaß 4', 2', 1 1/3'
54. Holzflöte 2'
55. Hintersatz 6-fach
56. Posaune 16'
57. Dulcian 16'
58. Trompete 8'
59. Trompete 4'
60. Terzbaß 6 2/5'

Spieltisch freistehend, elektrisch
6 Normalkoppeln wechselwirkend
Superoktavkoppeln: Super III/Ped.
Organo Pleno für jedes Manual einzeln
Feste Kombination: Tutti
4 freie Kombinationen, Tritte und Drücker wechselwirkend
Auslöser für feste und freie Kombinationen
Crescendo samt Zeiger
Automatische Pedalumschaltung III. Manual
2 freie Pedalkombinationen

Schwelltritt für das III. Manual
Handregister ab als Knopf
Crescendo ab als Tritt und Knopf (wechselwirkend)
Zungen aus Walze
13 einzelne Zungenabsteller
Koppeln aus Crescendo
Manual 16' ab Knopf
Weitchor aus Walze
Knopf für Zimbelstern
Voltmeter

Orgel in der Kapelle des Waldfriedhofs Stuttgart
Klanglicher Entwurf und Prospektgestaltung: Dr. Walter Supper

Hauptwerk:

1. Holzgedeckt 8'
2. Prinzipal 4'
3. Flötgedackt 4'
4. Oktav 2'
5. Hörnle 2' u. 1 3/5'
6. Mixtur 4-fach 1 1/3'
7. Hautbois 8'
   Tremulant

Schwellwerk:

8. Spitzgedackt 8'
9. Harfpfeife 8'
10. Blockflöte 4'
11. Flachflöte 2'
12. Sifflöte 1 1/3'
13. Rauschwerk 5-fach 2'
14. Dulcian 16'
    Tremulant

Pedal:

15. Subbaß 16'
16. Gedecktbaß 8'
17. Oktavflöte 8'
18. Rauschbaß 5 1/3'
19. Kupferflöte 4'
20. Locatio 2 2/3' u. 2'
21. Fagottbaß 16'
22. Liebl. Trompete 8'

Koppeln: II/I, II/P, I/P —
mechanische Spieltraktur, elektrische Registratur.
Prospektpfeifen aus Kupfer.
Geschlossene Orgelgehäuse.

Evang. Kirche zu Wiesbaden-Biebrich

Den jahrelangen Bemühungen der Wiesbaden-Biebricher evang. Kirchengemeinde, insbesondere aber der Unterstützung und Mitarbeit des Organisten Herrn Dr. Boß ist es zu danken, daß die im Krieg stark beschädigte Orgel wiederhergestellt werden konnte.

Nach etappenweisen Bauabschnitten wurde am 5. Mai 1955 die Abnahme der fertigen Orgel in ihrer alten Größe mit 42 Registern auf 3 Manualen und Pedal durch den Sachverständigen Herrn Organist Hanns Brendel vorgenommen.

Disposition

I. Manual

1. Prinzipal 16'
2. Prinzipal 8'
3. Holzflöte 8'
4. Gemshorn 8'
5. Oktav 4'
6. Rohrflöte 4'
7. Quinte 2 2/3'
8. Oktav 2'
9. Blockflöte 2'
10. Mixtur 4-fach
11. Zimbel 3-fach
12. Trompete 8'

II. Manual

13. Quintade 16'
14. Hornprinzipal 8'
15. Holzgedackt 8'
16. Konzertflöte 8'
17. Prinzipal 4'
18. Nachthorn 4'
19. Schwiegelpfeife 2'
20. Sesquialtera 2-fach
21. Scharfzimbel 4-fach
22. Krummhorn 8'

III. Manual

23. Bourdun 16'
24. Prinzipal 8'
25. Spitzflöte 8'
26. Liebl. Gedackt 8'
27. Aeoline 8'
28. Prinzipal 4'
29. Dolce 4'
30. Waldflöte 2'
31. Sifflöte 1'
32. Mixtur 4-fach

Pedal

33. Prinzipal 16'
34. Violinbaß 16'
35. Subbaß 16'
36. Gedecktbaß 16'
37. Quintbaß 10 2/3'
38. Oktavbaß 8'
39. Flötenbaß 8'
40. Choralbaß 4'
41. Rauschpfeife 2-fach
42. Posaune 16'