UNIVERSITÄT OSNABRÜCK

Hausarbeit

im Rahmen der ersten Staatsprüfung

für das Lehramt an Realschulen

Thema:

Romantischer Orgelbau in Deutschland

vorgelegt von:

Mathias Goedecke

1. Gutachter: **Dr. S. Hanheide**
2. Gutachter: **Prof. Dr. W. Heise**

Stadthagen, den 24. 4. 1995

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

1. EINLEITUNG....1
1.1. BEGRÜNDUNG DES THEMAS....1
1.2 FRAGESTELLUNG....2
1.3.1 ZEITLICHE EINGRENZUNG DES THEMAS....3
1.3.2 GEOGRAPHISCHE EINGRENZUNG DES THEMAS....3

2. DIE TRADITION DES SILBERMANN-ORGELBAUS UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN ROMANTISCHEN ORGELBAU IN DEUTSCHLAND....4
2.1 ANDREAS SILBERMANNS AUSBILDUNGSPHASE UND SEIN VERHÄLTNIS ZUM FRANZÖSISCHEN ORGELBAU....7
2.2 DIE DISPOSITIONSKERNE G.SILBERMANNS....10
2.3 DIE UMBRUCHPHASE VOM HOCHBAROCK ZUR KLASSIK....13

3. DER ROMANTISCHE OB IN DEUTSCHLAND
3.1 DIE ANFÄNGE DER ROMANTIK IM DEUTSCHEN ORGELBAU....15
3.2 DER ROMANTISCHE ORGELBAU IM DEUTSCHLAND DES 19.JAHRHUNDERTS
3.2.1 DER ORGELBAUTHEORETIKER ABBE VOGLER UND SEINE ZUSAMMMENARBEIT MIT E.F. WALCKER....30
3.2.1.2 WALCKER WEITERENTWICKLUNG DER KELGELLADE....36
3.3 FR. LADEGAST UND DIE GEBRÜDER REUBKE....41
3.4 WILHELM SAUER....44

4. FEHLENTWICKLUNGEN IM ROMANTISCHEN ORGELBAU.....40

4.1 DAS PROBLEM DER ÜBERTRAGUNG ROMANTISCHER KLANGIDEALE AUD DIE "DORFKIRCHENORGEL".....46
4.2 ZUM PROBLEM DER "GLEICHSCHWEBENDEN TEMPERATUR" IM ROMANTISCHEN ORGELBAU.....51
4.3 DIE FABRIKORGEL.....53
4.4 RÖHRENPNEUMATIK UND HOCHDRUCK.....54

5. DIE ZIELE DER ELSÄSSISCH- NEUDEUTSCHEN ORGELREFORM.....56
5.1 DIE ELSÄSSISCH-NEUDEUTSCHE ORGELREFORM UND IHR VERHÄLTNIS ZUM ROMANTISCHEN ORGELBAU.....58

6. DIE GEGENWART UND IHR VERHÄLTNIS ZUM ROMANTISCHEN ORGELBAU.....60

SPEZIELLER TEIL

6.1 ORGELBAU IN DEN BEIDEN SCHAUMBURGER KIRCHENKREISEN ZWISCHEN 1965+1980.....60
6.2 PLANUNGEN ZUM BAU ZWEIER NEUER ORGELN IM KIRCHENKREIS SCHAUMBURG -LIPPE.....65
6.2.1 DIE BECKER-ORGEL DER RÖM.-KATH. ST.JOSEPHS-KIRCHE ZU STADTHAGEN.....65
6.2.2 DIE FLENTROP-ORGEL ZU FRILLE- EINE "ORGANO" IM WÖRTLICHEN SINNE.....66
6.2.3 SCHLUSSBETRACHTUNG.....67

1. EINLEITUNG

Gegenstand dieser Arbeit ist der romantische Orgelbau in Deutschland. Dieser wird konkretisiert an Orgeldispositionen von Instrumenten, die in der Zeit zwischen ca. 1750 und 1930 entstanden. Es werden jedoch auch Dispositionen vor und nach dieser Zeit in die Arbeit mit einbezogen, um zu verdeutlichen, welche Entwicklung dieser Epoche vorhergegangen ist bzw. sie genommen hat. Um zu veranschaulichen, aus welcher Motivation heraus ich zum Nachdenken über gerade dieses Thema gelangt bin und worin die Intention dieser Arbeit besteht, wird im folgenden zunächst einmal die Begründung des Themas geliefert. Es werden ferner in dieser Einleitung die der Arbeit zugrundeliegenden Fragestellungen dargestellt und es wird zuletzt das Thema durch eine Eingrenzung zeitlich und thematisch abgesteckt.

1.1 BEGRÜNDUNG DES THEMAS

Das Schreiben einer Arbeit über romantischen Orgelbau in Deutschland wurde zum einen aus dem Interesse an der romantischen Musik motiviert, zum anderen dadurch, daß in unserem Kirchenkreis eine Kirchenmusiker-C-Stelle frei wird. Für diese Kirchengemeinde (Frille) entsteht gerade bei Flentrop in Holland eine 28-stimmige Orgel mit 14 Registern im Schwellkasten sowie einer größeren Anzahl von grundtönigen Stimmen; eine Orgel also, die zum Teil nach romantischen Gesichtspunkten hergestellt wird. Aus diesem Grund und der Tatsache, daß die Tendenz in Deutschland allgemein wieder weg von den harten, obertonreichen, hin zum grundtönigen Orgelklang geht, habe ich mich näher mit dem romantischen Orgelbau in Deutschland beschäftigt.
Gleich nach seiner Zeit wurde der romantische Orgelbau von den deutschen Reformern in den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts kategorisch abgelehnt. Bis in die siebziger Jahre galt

man schon fast als unseriös, wenn man Werke kleinerer spätromantischer Meister auf der Orgel spielte oder vesuchte, dem romantischen Orgelbau etwas abzugewinnen. Größere Werke dieser "2. Garde" waren daher so gut wie nie in unseren Kirchen zu hören und dementsprechend unbekannt. Erst etwa zu Beginn der achtziger Jahre sieht man diese Musik wieder zeitspezifisch, und seitdem finden vorsichtige Versuche statt, im Zuge des "relativen Historismus" "sekundäre" Literatur romantischer Meister in die Kirchenkonzertprogramme zu reintegrieren.(1)

1.2 FRAGESTELLUNG

Mit dem wiederentdeckten Interesse an solchen Komponisten taucht auch die Frage nach der geeigneten Instrumentierung auf. Schon Wolfgang Metzler hat in den 60er Jahren dieses Jahrhunderts darauf hingewiesen, daß der romantische Orgelbau nicht pauschal abgeurteilt werden kann. Stattdessen gab es durchaus Orgelbauer im vergangenen Jahrhundert, die Instrumente von hervorragender Qualität bauten. Die vorliegende Arbeit untersucht die Vorgehensweise dieser Orgelbauer, zeigt jedoch auch Fehlentwicklungen, besonders im Bereich der Techik, auf und weist auf weitere Probleme hin, die speziell der romantische Orgelbau mit sich bringt: etwa das Verhältnis der kleineren Orgeln in Dorfgemeinden zu ihrem monumentalen Vorbild aus der Stadt. Besonderes Interesse wird der Frage gewidmet, wie die Orgelbauer des letzten Jahrhunderts mit der Tradition umgingen und ob sich die neuen Forderungen der Komponisten überhaupt mit den alten Traditionen des Orgelbaus in Verbindung bringen ließen. Außerdem wird untersucht, warum die sogenannte Orgelbewegung zu Beginn dieses Jahrhunderts (um 1925) jegliche Romantik im Orgelbau ablehnte und wieder verstärkt barocken Meistern widmete. Schließlich wird im letzten Kapitel ein Blick auf das Verhältnis der heutigen Zeit zum Orgelbau des letzten Jahrhunderts geworfen und die Frage gestellt, ob es in der Gegenwart Orgelbauer gibt, die romantische Traditionen in ihren Werken berücksichtigen.

1.3.1 ZEITLICHE EINGRENZUNG DES THEMAS

Die Arbeit ist über romantischen Orgelbau in Deutschland. Im Hauptteil werden nicht nur Orgeln der romantischen Epoche des letzten Jahrhunderts untersucht, sondern es wird dieser Zeitraum quasi erweitert, da sich schon um ca. 1750 erste größere Veränderungen im Süden Deutschlands abzeichneten, die sich von dem barocken Orgelideal entfernten und auf die romantische Epoche hindeuteten.
Die zweite Klammer wird um ca. 1925 gesetzt und geht damit ca. 15 Jahre über die elsässische Orgelreform hinaus, welche von Emil Rupp begründet wurde und deren Forderungen 1909 in Albert Schweitzers "Internationales Regulativ für Orgelbau"(2) festgehalten wurden. Die elsässische Orgelreform betrachte ich zugleich als den Höhepunkt des romantischen Orgelbaus in Deutschland.
In den beiden Rahmenteilen wird zum einen Silbermanns barockes Orgelideal untersucht und dieses mit dem romantischen Ideal verglichen. Zugleich wird die Entwicklung dargestellt, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts von der einen zur anderen Epoche vollzog.
Zum anderen widme ich mich im abschließenden Rahmenteil dem gegenwärtigen Orgelbau (ca. 1965-1995) und untersuche, ob sich in ihm von der Romantik ausgehende Tendenzen wiederspiegeln.

1.3.2 GEOGRAPHISCHE EINGRENZUNG DES THEMAS

Die vorliegende Arbeit beschreibt den Orgelbau in Deutschland. Jedoch habe ich dabei immer versucht, den französischen Orgelbau im Auge zu behalten, denn von Frankreich kamen im letzten und vorletzten Jahrhundert starke Akzente, von denen der deutsche Orgelbau nicht unberührt geblieben ist:
Im 18. Jahrhundert ließ sich der im "elsäßischen Schmelztiegel" ansässige Andreas Silbermann vom französischen Orgelbau

inspirieren (er lernte u. a. bei Thierry in Paris) und gab seine Erfahrungen an seinen Bruder Gottfried Silbermann weiter, der wiederum die Eigenarten des französischen Orgelbaus in seinen im Osten Deutschlands aufgestellten Orgeln mit deutschen Orgelbautraditionen verband.
Im 19. Jahrhundert stand der über allen anderen stehende Orgelbauer seiner Zeit, Aristide Cavaille-Coll, im ständigen, freundschaftlichen Kontakt zu seinen bedeutendsten deutschen Kollegen E.F.Walcker, Wilhelm Sauer und Friedrich Ladegast, deren Schaffen ich in der vorliegenden Arbeit beschreiben werde.
Zum Elsaß der Jahrhundertwende möchte ich verständnishalber sagen, daß es in der von mir untersuchten Zeit deutsch war und somit die elsäßische Orgelreform genau genommen auch elsäßisch-neudeutsche Reform heißt. Daher halte ich es für durchaus angebracht, diese Reform mit in eine Arbeit über deutschen Orgelbau einzubeziehen.
Der letzte Rahmenteil, in dem es um den gegenwärtigen Orgelbau und seine Beziehung zur Romantik geht, ist regional eingegrenzt und behandelt Orgeln zweier norddeutscher Kirchenkreise.

2. DIE TRADITIONEN DES SILBERMANN-ORGELBAUS UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN ROMANTISCHEN ORGELBAU IN DEUTSCHLAND

Bevor ich mich intensiver mit der romantischen Orgelbauepoche in Deutschland befasse, werfe ich in diesem ersten Kapitel einen Blick auf die Zeit davor: Der Orgelbau des Barock ist von einer Musikauffassung geprägt worden, die nicht kongruent war mit den Vorstellungen der Zeit, welche diese Ära etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts ablöste. Um dem neu aufkommenden Musikverständnis gerecht zu werden, suchten die Orgelbauer nach Wegen, Instrumente herzustellen, auf denen diese Musik spielbar war. Dabei stellten einige die die althergebrachten Werte in Frage oder klammerten sie ganz aus. Viele versuchten jedoch auch, die

Orgelbautraditionen aus dem Barock in ihre neuen Werke mit einzubeziehen. Vor allem aus diesem Grund erschien es mir wichtig, näher auf diese Epoche einzugehen.

Ein weiterer Grund für die Bedeutung des Barocks ist der, daß sich das 20.Jahrhundert nach ca.1920 fast vollständig von den romantischen Errungenschaften entfernte und wieder verstärkt den alten Traditionen widmete.

Die wohl bedeutendste Orgelbauerfamilie des Barocks war das Orgelbauergeschlecht Silbermann. Diese Aussage ist zumindest für die Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert relevant, denn Rupp, Schweitzer und andere Orgelbautheoretiker und -praktiker, welche in diesem Zeitraum arbeiteten, beriefen sich auf Silbermann, wenn sie sich über den barocken Orgelbau äußerten. Das wird an einem Zitat von Chr.Mahrenholz (3) deutlich:

"Freilich muß dabei beachtet werden, daß man damals andere ältere Orgelbauer als Silbermann kaum dem Namen kannte und darum zum Teil seinem Verdienst zusprach, was andere Orgelbauer vor ihm und neben ihm auch schon gekonnt hatten..."

Erst im Zuge der Orgelbewegung wurde der zweite große Orgelbauer des Barocks, Arp Schnitger, "wiederentdeckt". Jedoch lautete die von Albert Schweitzer, einem der Architekten der elsässischen Orgelbaureform, ausgegebene Parole:"Zurück zu Silbermann" und nicht:"Zurück zu Schnitger". Somit wird auf den folgenden Seiten das spätbarocke Klangideal an Hand der Instrumente Silbermanns untersucht und nicht seines norddeutschen Kolleten Schnitger.

Emil Rupp, der Vater der elsässischen Orgelreform, urteilt über die Instrumente dieses Kunsthandwerkergeschlechts wie folgt:(4)

"In der Silbermannorgel auf dem Gipfelpunkt ihrer Entwicklung, wie sie das Instrument der Dresdner Hofkirche repräsentiert, laufen strahlenförmig alle früheren Tendenzen und Pfade des Orgelbaus zusammen, um, geläutert und von dem Prinzip einer höheren physikalischen Einsicht in den Aufbau des Orgeltones getragen, wieder sich auszubreiten und zunächst wieder in den Taten der Schüler, Großtaten kongenialer Meister, wie Cavaille-Coll, Eberhard Friedrich Walcker und Ladegast, ihre Rechtfertigung und zeitgemäße Fortbildung zu erfahren."

Es werden hier schon drei deutsche Orgelbauer der Romantik genannt, von denen Rupp schreibt, daß sie den Orgelbau Silbermanns in ihren Werken berücksichtigten. Die Werke dieser drei Orgelbauer werden im Laufe der Arbeit näher untersucht; ein vierter Orgelbauer, der hier angesprochen wird, stammt aus Frankreich und kann als der bedeutendste Orgelbauer des letzten Jahrhunderts angesehen werden. Jener Aristide Cavaille-Coll war zugleich neben Silbermann Rupps größtes Vorbild.

Zwei Absätze weiter führt Rupp die Grundprinzipien Silbermannschen Orgelbaus auf, die ich hier noch einmal wiedergeben möchte, da gerade, neben dem technischen, im dispositionellen Bereich ab Mitte des 18. Jahrhunderts Veränderungen zu beobachten sind:(5)

1. Fülle und Rundung des Orgeltons durch Verwendung weiter Mensuren, auch in den Hilfsstimmen.
2. Einheitlichkeit des Klangcharakters durch nur ganz geringe Differenzierung der Mensuren eines Klavieres.
3. Scharfe Ausprägung des Charakters der einzelnen Manuale.
4. Milde Intonation der Kombinations- (16') und Obertonstimmen, so daß dieselben nicht als klangliche Individualitäten im Ensemble wirken, sondern sich mit dem Normal-8'-Ton restlos verschmelzen, diesen machtvoll verstärkend.
5. Lückenloser Ausbau der Aliquoten in jedem einzelnen Klavier

Es genüge, so Rupp weiter, die im 19.Jahrhundert entstandenen Orgelwerke an Hand obiger sechs Leitsätze nachzuprüfen, "*um die Wertlosigkeit der meisten in dieser Epoche entstandenen Instrumente a priori darzutun.*"(6)
Mit diesem Zitat wird Rupps Forderung nach einer Rückbesinninung auf alte Orgelbautraditionen deutlich. Diese Forderung stellte er zu einer Zeit, da technische Errungenschaften wichtige, lange Zeit gültige Grundsätze des Orgelbaus in Frage stellten oder ganz ausklammerten.

Ein weiterer Zeitgenosse Rupps, Ernst Flade, übt ebenfalls Kritik an der völligen Abkehr vieler Orgelbauer des 19.- und Anfang des 20.Jahrhunderts von der Orgelbautradition.(7)
Jedoch gab es auch Orgelbauer im letzten Jahrhundert, die versucht haben, die Silbermannsche Tradition in ihren Werken aufzugreifen und sie mit in die Zukunft weisende Erfindungen und Klangvorstellungen des 19.Jahrhunderts zu verbinden: Es waren unter anderen die Orgelbauerfamilie Reubke, Friedrich Ladegast, Eberhard Friedrich Walcker und Wilhelm Sauer. Diese Orgelfirmen waren auch den technische Neuerungen ihrer Zeit nicht abgeneigt; jedoch geschah deren Anwendung allein zur Verbesserung des Klangs oder zur vollen Ausnutzung der Klangvielfalt einer Orgel und nicht, um mit einem technischen Novum Aufsehen zu erregen und in der Öffentlichkeit als Erfinder zu glänzen.
Walckers Arbeiten etwa wurden als bahnbrechend bezeichnet. Ladegast wurde gar eine ähnliche Stellung in der Wertschätzung seitens seiner Zeitgenossen wie Gottfried Silbermann im 19.Jahrhundert nachgesagt.
Ein weiterer Grund, in einer Arbeit über romantischen Orgelbau sich näher mit Silbermann zu beschäftigen ist folgender: Metzler, der sich mit seinem Buch über den romantischen Orgelbau in Deutschland um eine Rehabilitation romantischer Kirchenmusik und Orgelbaukaust bemühte, schrieb, daß die elsässisch-neudeutsche Reform einen letzten Höhepunkt der romantischen Phase darstellte. Diese Reform verlangte jedoch eine Verschmelzung der Silbermann-Tradition mit positiven Einflüssen des romantischen Orgelbaus.

2.1 ANDREAS SILBERMANNS AUSBILDUNGSPHASE UND SEIN VERHÄLTNIS ZUM FRANZÖSISCHEN ORGELBAU

Die folgende Beschreibung von Andreas Silbermanns Lehrphase soll dessen umfassenden Bildungsstandart verdeutlichen- umfassend in zweierlei Hinsicht: Erstens beschränkte sich seine

Ausbildung nicht nur auf den reinen Orgelbau; auch auf dem Gebiet der Physik und der Musikwissenschaft wurde er geschult. Zweitens hatte er nicht nur einen, sondern mehrere Lehrer und Meister, die wiederum von Personen aus unterschiedlichen Ländern in die Lehre genommen worden waren. Dieses umfangreiche Wissen gab Andreas seinen Bruder Gottfried weiter, der nach einer intensiven Lehre bei ihm -so die Vorbedingung von Andreas- etwa weitere sechs Jahre mit ihm zusammenarbeitete. Somit sind die Werke Silbermanns keine Produkte, die "aus dem Bauch heraus" entstanden, sondern Instrumente, deren Pfeifen wohlberechnet waren und deren Dispositionen einem gut überlegten Plan entstanden. Das Ansehen, das Silbermann genoß und der Erfolg, den er mit seinen Instrumenten über die Zeiten hinweg bis heute hatte, ist also nicht das Ergebnis von Zufällen, sondern von diesem Bildungs- und Erfahrungsreichtum. Ebenso ist auch die ungleichschwebende Stimmung seiner Orgeln das Resultat von Berechnung und einer langen, Nerven fordernden Arbeit in letzter Konstquenz.

Andreas Silbermann (1678-1734), der die "elsässische Linie" begründete, ging von 1697-1699 in Görlitz/Sachsen bei Eugenius Casparini in die Lehre, wo er sich "*romanischen Schliff*" (8) aneignete. Casparini arbeitete einen großen Teil seines Lebens in Padua und Venedig. Letzterer Ort, "*dieses Sammelbecken der Musik, hatte eine Orgelkultur, die wenitstens in quantitativer Hinsicht überwältigte.*"(9) Viele deutsche Orgelbauer zog es in dieser Zeit in das sonnenreiche Land der Kunst, welches vor allem für seine Musik und seinen Musikinstrumentenbau bekannt war.
Nach der Lehre bei Casparini, der zu seiner Zeit zu ähnlichem Ruhm kam, wie später Silbermann, machte sich Andreas auf zu einer einjährigen Bildungsreise zu den wichtigsten Orgelbauten seiner Zeit. Dermaßen theoretisch wie praktisch gebildet, führte sein Weg weiter ins Unterelsaß, wo er sich eine Zeit lang selbständig machte.
Von großer Bedeutung ist die Lehre des altfranzösischen Orgelbaus bei Thierry in Paris, die er 1704 antrat, denn seine späteren Werke zeigen, wie die seines Bruders Gottfried, auffallend viele

französische Orgelbaueigenarten. Das Verhältnis zwischen dem deutschen und dem französischen Orgelbau war schon immer ein besonders enges, wurde jedoch leider immer wieder von Kriegen erschüttert. Es gibt Stimmen, die behaupten, daß, wenn es den dreißigjährigen Krieg nicht gegeben hätte, auch das arm gewordene Deutschland wie sein westlicher Nachbar vermehrt Zungenstimmen eingesetzt hätte. Aus Kostengründen mußten die Kirchengemeinden der ausgeplünderten Kriegsverliererpartei jedoch zumeist auf eine üppige Orgelausstattung mit Rohrwerken verzichten.

Auch in dem folgenden Jahrhundert standen viele bedeutende Orgelbauer Deutschlands im freundschaftlichen Kontakt zu dem größten Orgelbauer dieses Jahrhunderts, Aristide Cavaille-Coll, der mit seinen Monumentalwerken seine deutschen Kollegen inspirierte. Solche französischen Tendenzen im deutschen Orgelbau, die sich auch schon in den Orgeln von Andreas und später Gottfried Silbermann abzeichneten, wurden oft gerade von Anhängern der Orgelbewegung ignoriert, oder abgeschwächt(10). Einer der Gründe für eine solche Distanzierung war wohl der, daß sich die deutsche Orgelreform als eigenständige, nicht auf der elsäßischen Reform aufbauende Bewegung sehen wollte. Die letztgenannte wurde vom französischen Orgelbau stark beeinflußt. Diese nationale Problem wird jedoch noch näher im Kapitel über die elsäßisch-neudeutsche Reform beleuchtet.

Als typisch französische Eigenarten findet man bei Gottfried Silbermanns Orgelwerken die französische Mischstimme "Cornett" und die Mixtur, die er nach der französischen Bauweise herstellte.(11)

Das "Cornett" ist eine französische Solostimme mit weiter Mensur und ähnelt im Klang dem des Horns. Es wurde gleich im ersten oberen Drittel hinter dem Prospekt disponiert. Dem Cornett wurde, auch von G.Silbermann, oft ein Echocornett gegenübergestellt, welches in einem geschlossenen Kasten im Innern der Orgel untergebracht war. Die Isolierung des "Cornet separe'" auf einem geschlossenen Manual war eine Besonderheit des französischen Orgelbaus. Mit diesem Register hatte man schon damals die Möglichkeit, geringen Einfluß auf den starren Orgelton zu nehmen. Das Echokornett wurde im 19.Jahrhundert verbessert, indem man

Schwelljalousien in die Kästen baute, die man vom Spieltisch aus mit einem Pedal oder einer Walze bedienen konnte. Wenn man auf den früheren Instrumenten nur "forte"-"piano" spielen konnte, so war auf den späteren Orgeln, die ein Schwellwerk besaßen, nun bereits ein "crescendo"-"diminuendo" (und umgekehrt) möglich.
Das geschlossene Echokornett kann jedoch schon als eine, wenn auch sehr kleine, Wegweisung hin zur romantischen Epoche gesehen werden, ebenso wie die "unda maris 8´", eine Stimme mit "Flötenschwebung", welche den starren Orgelton "aufweicht". Diese Schwebung entsteht, weil für jeden Ton zwei verschiedene Pfeifen benutzt werden, die ein wenig gegeneinander verstimmt sind.(12) Silbermann hatte das Register jedoch nicht bei Thiery in Paris, sondern bei Casparini kennengelernt, der es wiederum aus Italien "importierte"(13).

2.2 DIE DISPOSITIONSKERNE GOTTFRIED SILBERMANNS

Zu Beginn des Kapitels wurden schon einmal die Orgelbauprinzipien G.Silbermanns aufgelistet, die Rupp in sechs Punkte zusammengefaßt hat. An dieser Stelle möchte ich noch einmal den Punkt 6 herausgreifen: "Lückenloser Ausbau der Aliquoten in jedem einzelnen Klavier." Gerade hier zeichneten sich deutliche Veränderungen nach der Silbermannepoche ab. Die Teiltonregister, die besonders bei Gottfried Silbermann, noch stärker als bei seinem Bruder Andreas, konsequent in allen seinen Werken zu finden waren, machten für Rupp den "sprichwörtlichen Silberglanz" aus.
"Die Aliquotstimmen sind bei Silbermann...dem Gesamtbild ein- und untergeordnet...In der Herstellung milder, den Gesamtton mit leuchtendem Silberglanz übergießender Aliquotstimmen, Zimbeln und Mixturen ist die Familie Silbermann bekanntlich kaum erreicht..."(14)
Von großer Wichtigkeit erscheinen auch Hans Klotz diese Register (15):

"Eine gute Orgel hat nicht nur Register, die den Grundton angeben, sondern auch eine Anzahl von solchen Registern, die in feiner, verschmelzungsfähiger Abtönung auf gewisse Teiltöne gestimmt sind, darunter immer einige, die selbst pro Taste mehrere Teiltöne, mehrere Pfeifen, enthalten...Sind die Register dieser Art gut, dann hat der fähige Spieler unzählige Möglichkeiten, Klangfarben verschiedendster Prägung durch Zusammensetzung und Mischung zu erzeugen."

Es stellt sich die Frage, warum viele Orgelbauer der Romantik, die ja gerade neben Mitteln zur Verbesserung der Dehnbarkeit des Tons und der Dynamik eine größere Differenzierung des Klanges und somit einen Ausweg aus der Starrheit der Silbermannschen Disposition suchten, diese "Farblichkeit" erzeugenden Register als "Schreiwerke" bezeichneten und aus ihrer Disposition entfernten. Diese Frage werde ich in dem Kapitel über Fehlentwicklungen näher beleuchten.

Mahrenholz spricht von einem immer wiederkehrenden Kern in der Silbermannschen Disposition (16), die bei ein- bis dreimanualigen Orgeln nach immer den gleichen Grundsätzen erstellt wird. Mit diesem Kern wird gleichzeitig das Fundament für das sogenannte Werkprinzip gelegt, von dem man in der Romantik zum Teil abkam und übrige Manuale dem Hauptwerk unterordnete, um eine noch ausdrucksvollere Dynamik zu erreichen.

Das Hauptwerk hat bei Gottfried Silbermann immer folgenden "Kern":

1. Prinzipal 8′
2. Rohrflöte 8′
3. Quintadena 8′
4. Oktav 4′
5. Spitzflöte 4′
6. Quinte 2 2/3′
7. Oktav 2′
8. Mixtur 4fach

Weitere Register kommen zu diesem Kern dazu, jedoch nicht mit einer solch schematischen Gleichförmigkeit, so daß jede Orgel

ihren typischen Charakter durch die folgenden Register sowie durch die Anzahl der Manuale bekommt.
Auch im Oberwerk ist ein solcher Kern in jeder noch so kleinen Orgel Silbermanns vorhanden:

1. Gedackt 8′
2. Rohrflöte 4′
3. Nasat 3′
4. Oktav 2′
5. Terz oder Sesquialtera 1 3/5′
6. Sifflöte 1′
7. Zimbel 2fach

Wenn ein drittes Werk hinzugenommen wird, bekommt auch dieses einen festen Kern. Bei weiteren Stimmen, die zu dem Kern kommen, ist jedoch ein festeres Schema zu erkennen als beim Brust- und Hauptwerk.
Durch die Kerne sind alle Werke der Orgel eigenständig; durch die dazukommenden Stimmen bekommt jedes Manual seinen eigenen, scharf umrissenen Charakter, sein unverwechselbares Profil. Dennoch bilden die eigenständigen Manuale ein in sich geschlossenes Ganzes; Silbermann glich die Mensuren der einzelnen Werke einander an, er verwendete keine Pfeifen von extremer Weite, da er befürchtete, daß sie aus dem Gesamtklang hätten "herausfallen" können. Silbermann behielt daher bei jeglicher Klangdifferenzierung stets den Gesamteindruck des Werkes im Auge.
Die so beschaffenen Silbermanninstrumente waren für die polyphonen Kompositionen eines Johann Sebastian Bach wie geschaffen. Rupp schreibt dazu: (17)
"*Deshalb werden die Namen J.SBach und Silbermann immer in einem Atem genannt werden, denn des einen Musik und Spielkunst bedingt des anderen Orgel, um völlig kongruent zur Darstellung zu kommen.*"
Auch A.Schweitzer lobte Silbermanns Orgeln. Wenn er allgemein von "Silbermann" sprach, meinte er stets die Straßburger Linie. In einem Vortrag in Barcelona über Bachs Persönlichkeit und Kunst sagte er:(17)

"...Die Fugen, die darauf gespielt wurden, klingen viel heller und durchsichtiger, die Töne vermischen sich nicht so leicht, wie auf den heutigen Orgeln, nichts ist schrill, alles ist weich..."
Mit den "heutigen" Orgeln meint Schweitzer die "Orchesterorgeln" seiner Zeit, bei der eine Mischung der Töne nicht unbedingt von Nachteil war. Im Gegenteil: Eine Verschmelzung der Stimmen wirkt sich beim Spiel homophoner Werke positiv auf den Gesamtklang aus. Bei einer Fuge ist jedoch die Durchsichtigkeit des Einzelklanges besonders für die plastische Darstellung der Mittelstimmen wichtig.
Letztlich bildeten beide Personen, Johann Seb.Bach und Gottfried Silbermann, einen Höhepunkt der polyphonen Musik und ihrer Klangträger; einen Knotenpunkt, zu dem alle Traditionen ihrer Zeit führten und sich mit den Ideen der beiden Meister verschmolzen. Die Möglichkeiten der polyphonen Musik schienen erschöpft gewesen zu sein. Für die nachfolgenden Komponisten gab es auf diesem Gebiet wenig, was man hätte verändern oder verbessern können. Man wandte man sich von Bachs Musik ab und fand neue musikalische Formen. Diese Veränderungen machten sich auch im Orgelbau -freilich zeitverzögert-bemerkbar.

2.3 DIE UMBRUCHPHASE VOM HOCHBAROCK ZUR KLASSIK

Das nachfolgende Zitat stammt von Wolfgang Amadeus Mozart, in dessen Schaffen sich die Krise des Orgelbaus und der Umbruch in eine neue Zeit ausdrückt:*"Es* (die Orgeln G.Silbermanns;Anm.) *sind über die Maßen herrliche Instrumente..."*(19) Von Mozart wird ferner die Einzigartigkeit des Klanges und die Leichtigkeit des Spiels auf den Orgeln des Sachsen gelobt; zwar versteht es wie kaum ein anderer, auf ihnen zu improvisieren, jedoch ist keine Komposition von ihm für dieses Instrument bekannt. Lediglich einige Kompositionen für Orgelwalze sind für die Kirchenorgel später nachträglich bearbeitet worden (u.a. von Keller).

Mozart erkennt die Leistungen Silbermanns an, doch er betrachtet die Musik, die man auf seinen Instrumenten spielt, als eine Musik aus vergangener Zeit, die nicht mehr den Hörgewohnheiten seiner Mitmenschen entspricht- wäre das nicht seine Meinung, so wären auch Orgelkompositionen Mozarts bekannt. Stattdessen wenden sich die Komponisten dem Orchester zu, dessen Streicher den gewünschten warmen Klang produzieren. Die Kirchenorgel und die mit ihr verbundene polyphone Musik tritt nach Bach in den Hintergrund, um von dort aus schließlich für eine lange Zeit ganz von der Bühne der bedeutenden Musik zu verschwinden.(20)

Bachs Polyphonie wird erst in der Musik Regers, die Silbermanntradition in ihrer Ganzheit erst wieder durch die elsäßisch-neudeutsche Reform konsequent aufgegriffen und weitergeführt.

Dazwischen war jedoch eine Zeit, in der andere Gesetze die Musik beherrschten. Diese Situation machte sich zwangsläufig auch im Orgelbau bemerkbar. Das folgende Kapitel befaßt sich mit der Frage, wie die Orgelbauer mit diesen neuen Gegebenheiten zurechtkamen und wie weit sie sich mit den neuen Musikformen und Klangstrukturen engagierten konnten, um zu verhindern, daß die Orgel zu einem Instrument mit "musealem Charakter" wurde.

3. DER ROMANTISCHE ORGELBAU IN DEUTSCHLAND

3.1 DIE ANFÄNGE DER ROMANTIK IM DEUTSCHEN ORGELBAU

Zu dem Begriff der Romantik: In der Literatur kann die Romantik noch zeitlich umrissen werden (1798-1839), in der Musik ist eine zeitliche Eingrenzung der Epoche jedoch kaum möglich. Dieses gilt besonders für die Kirchenmusik und den damit verbundenen Orgelbau. In Metzlers Buch "Romantischer Orgelbau in Deutschland" untersucht der Verfasser diesen in "Deutschland und dem deutschen Kulturbereich" von etwa 1750 bis 1930. Ich halte es für angebracht, ebenfalls in dieser Zeitspanne nach romantischen Einflüssen zu suchen, wobei ich der Ansicht Metzlers bin, daß damit keine scharfe Grenze für das Auftreten romantischer Eigentümlichkeiten im Orgelbau gezogen ist. Metzler schreibt in bezug auf romantische Eigenarten im Orgelbau: ..."*teils schon in der Zeit vor Bachs Tod...sind solche wirksam."(21)*

Es wurde nicht erst in der Romantik versucht, den Ton der Orgel aus seiner Starrheit zu führen und ihn mit Leben zu füllen, ihn zu "beseelen", was bei einem Instrument, das zu den Blasinstrumenten gehört und das mit einem steten Winddruck versorgt werden muß, ein schwieriges Unterfangen bedeutet.

Zu dem Buch von Metzler möchte ich sagen, daß es zur damaligen Zeit, als das Buch geschrieben wurde, mutig war, ein solches Plädoyer für den romantischen Orgelbau auszusprechen. Vielleicht wollte Metzler damit auch eine Mahnung an diejenige richten, die glaubten, mit der Neobarocken Orgel sei das Orgelideal (welches es bis heute nicht gibt und wohl auch nie geben wird) endlich erreicht und daß es für die Geschichte des deutschen Orgelbaus besser gewesen wäre, wenn es einen Orgelbau der Romantik nie gegeben hätte. Doch ausgerechnet Albert Schweitzer, der sich für den Silbermgsann-Orgelbau stark gemacht hat, sah in diesem nur eine Zwischenstufe zur vollkommenen Orgel: (22)

"Die besten Orgeln wurden etwa zwischen 1850 und 1880 erbaut, als Orgelbauer, die Künstler waren, sich die Errungenschaften der Technik zunutze machten, um das Orgelideal Silbermanns und der anderen großen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts in höchstmöglicher Vollendung zu verwirklichen. Der bedeutendste von ihnen ist Aristide Cavaille-Coll,...Von den anderen Vertretern des Orgelbaues aus jener Zeitschätze ich besonders Ladegast in Norddeutschland, Walcker in Süddeutschland und einige englische und nordische Meister, die, wie Ladegast, durch Cavaille-Coll beinflußt waren."

Der Thomaskantor Straube, der "*Vollender der romantischen Spielkunst*"(23) sah ebenfalls eine Gefahr der Einseitigkeit und des Rückschritts bei Verfechtern der Neobarocken Orgel (24):

"*Wir können nicht dabei stehen bleiben, die Wiedererweckung der norddeutschen Barockorgel in ihrem Klange als das Ziel der deutschen Orgelbewegung zu proklamieren.*"

Die Tendenz hierzu zeichnete sich jedoch später deutlich ab, und ausgerechnet Straube gab dem Gedanken an eine Neubelebung der Barockorgel durch die Herausgabe der Sammlung "Alte Meister des Orgelspiels" Auftrieb, da sie die Frage nach der bestgeeignetsten Orgel für diese Musik aufwarf.(25)

Weiter schreibt er: Ohne eine Verschmelzung des barocken Orgelideals mit Klangeigenschaften der Romantik werde, wie hundert Jahre zuvor, *"das Forte des Barock den Menschen auf die Nerven fallen..."*(26)

Mit dem letzten Satz meinte er wohl auch "*das Gewalttätige des kirchlichen Instruments mit seinen oft schlecht mensurierten, grell intonierten Mischstimmen"*, welches Goethe und "*viele andere, und zwar besonders die künstlerisch Gebildeten jener Zeit*", als "*Belästigung*" empfanden.(27) Diese Meinung wird aus einem Brief an Zelter vom 15.August 1829 ersichtlich. Schon vierzig Jahre vorher äußert Goethe seine Abneigung gegenüber Orgeln in einem Brief an Zelter: (28):

"Die Orgel ist ein leidig Instrument, sie verbindet sich so gar nicht mit der Menschenstimme und ist so gewaltig."

Bevor ich nun zu den ersten konkreten Veränderungen auf dem Gebiet des Orgelbaus komme, ist hier noch einmal nachzulesen,

was in einem Lexikon unter dem Stichwort "Romantik"zu finden ist (29):

"*...Am Ende des 18.Jahrhunderts kam ein neues Lebens- und Kunstverständnis auf...Die Romantik lebte aus der Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Unendlichen, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit wurde aufgehoben...Ein Hauptmerkmal romantischer Musik ist vorherrschende Gefühlshaftigkeit mit ihrer Neigung zu Extremen. Gemüthafte Innigkeit spricht besonders aus den Liedvertonungen von F.Schubert, R.Schumann, J.Brahms...(*von letzterem ist bekannt, daß er "mit der Bibel unter dem Kopfkissen einschlief; "gemüthafte Innigkeit" und letztlich "beseeltes Spiel" - zwei Attribute der "verweltlichten Epoche"- sind durchaus mit christlicher Glaubensauffassung vereinbar;anm.*). Die Großformen erfahren einen gewaltigen Zuwachs der Dimension, die in der Sinfonik von J.Brahms, A.Bruckner und G. Mahler und im Opernschaffen von R.Wagner und R.Strauss mündet. Auffallend ist die Erweiterung des Ausdrucksbereichs (u.a. Tonmal. Elemente)...*"
Mit Monumentalität in Kunst und Musik wird die "Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Unendlichen" zum Ausdruck gebracht. "Gemüthafte Innigkeit" löst in der Musik die rationale Architektonik Bachscher Fugen ab; um Expressivität plastisch besser darstellen zu können, tritt eine breitgefächerte, stufenlose Dynamik vom "pppp" bis hin zum "ffff" in den Vordergrund. Geeignete Instrumente wie die Familie der Streicher und eine besonders für die Dynamik notwendige Quantität ringen dem "Werkprinzip" Silbermannscher Orgeln den Rang ab; weiche, hornartig klingende Rohrwerke lösen majestätische "Bombardes" und schmetternde Posaunen ab.

Zwei wichtige Fragen ergeben sich aus dieser Entwicklung:
1. Wie ging man im 19.Jahrhundert mit den noch vorhandenen Instrumenten aus vergangenen Epochen um, d.h: wie wurden sie in ihrem Charakter verändert, bzw.: was wurde entfernt,was hinzugenommen?
2. Wenn ein neues Instrument gebaut wurde, gab es dann eine Kompromißlösung in Form einer Verschmelzung der alten Orgelbautraditionen mit dem neuen Orgelbaustil, oder wurde eine

völlig neue Richtung eingeschlagen und dabei die Tradition außer acht gelassen?

Um die Veränderungen an Orgeln in der Umbruchphase Mitte des 18.Jahrhunderts anschaulich zu machen, werde ich nun zwei Dispositionen aufführen. Die erste Disposition stammt von der Dresdener Hofkirchenorgel, die Rupp, wie zu Beginn des ersten Kapitels erwähnt, als Gipfelpunkt Silbermannscher Orgelbaukunst betrachtet, zu der alle früheren Traditionen und Wege des Orgelbaus strahlenförmig zusammenlaufen. Die zweite Disposition, welche schon romantische Einflüsse erkennen läßt, ist von einer Orgel Joseph Gablers, welche er um 1750 gebaut hat. Sie steht in der Abtei zu Ochsenhausen.

Dresden/Katholische Hofkirche (30)
erbaut 1750-1754 von Gottfried Silbermann/Freiberg bzw. Zacharias Hildebrand/Dresden (Silbermann starb während der Arbeiten 1753; sein Schüler Hildebrand vollendete das Werk)

Hauptwerk
CD-d3, 50 Tasten; Mittelmanual

Prinzipal 16′	Bordun 16′	Fagott 16′
Prinzipal 8′	Rohrflöte 8′	Trompete 8′
Oktave 4′	Viola da g. 8′	
Quinte 2 2/3′	Spitzflöte 4′	Kornett 5f. Diskant
Superoktave 2′	Terzflöte 1 3/5′	
Mixtur 4fach		
Zimbel 3fach		

Oberwerk
CD-d3, 50 Tasten; Obermanual

Prinzipal 8′	Quintadena 16 ′	Vox humana 8′
Oktave 4′	Gedeckt 8′	
Superokt. 2′	Quintadena 8′	Echokornett 5f. Disk.
Terz 1 3/5′	Unda maris 8′	
Mixtur 4fach	Rohrflöte 4′	
	Nasard 2 2/3′	
	Flageolett 1′	

Brustwerk
CD-d3, 50 Tasten; Untermanual

Prinzipal 4′	Gedeckt 8′	Chalumeau 8′ Diskant
Oktave 2′	Rohrflöte 4′	
Sesquialtera 1 3/5′	Nasard 2 2/3′	
Quinte 1 1/3′		
Sifflet 1′		
Mixtur 3fach		

Pedal
CD-d1′, 26 Tasten

Prinzipal 16′	Untersatz 32′	Posaune 16′
Oktave 8′		Trompete 8′
Superoktave 4′		Klarine 4′
Mixtur 6fach		

Baßventil, Koppel Oberwerk/Hauptwerk, Koppel Brustweerk/Hauptwerk, Tremulant, Schwebung
(Klotz′ Quelle: Ernst Flade: Der Orgelbauer Silbermann; Leipzig 1953; die Unterteilung in Prinzipale, Labiale und Rohrwerk stammt von Klotz; Silbermann verwendete nicht das große "C"-Tonumfang daher nicht C-d3, sondern CD-d3).

Bei der Angabe der Gablerschen Disposition verwende ich Metzlers Unterteilung des Hauptwerks in "HW" und "Solowerk" (31), da vor dem Umbau die Orgel viermanualig war und nach dem Umbau zu einer dreimanualigen Orgel dieses Charakteristikum in sofern erhalten blieb, da man das Hauptwerk durch eine Werkkoppel an das Solowerk ankoppeln mußte. Die Disposition des Rückpositivs, des Echowerks und des Pedals ist Klotz' Buch über die Orgel entnommen (32). Dieser unterteilt die Register in Prinzipal- Labial- und Rohrwerksregister.

Orgel der Abtei Ochsenhausen
erbaut 1729-1733 und 1751/52 von Josef Gabler aus Ochsenhausen

Hauptwerk	Solowerk
Prinzipal 8′	Bordun 16′
Flauten 8′	Koppel 8′
Violoncell 5 1/3′	Hohlflöte 8′
Quinte 5 1/3′	Salizional 8′
Oktav 4′	Viola 8′
Superoktav 2′	Gamba 8′
Sesquialtera 3-4fach	Quintaden 8′
Mixtur 4fach	Rohrflöte 4′
Kornett 3-5fach	Flauto trav. 4′
Fugura 4′	
Piffaro 4′ 2-fach	
Trompete 8′	

Rückpositiv
C-c3, 49 Tasten; Mittelmanual

Prinzipal 4′	Koppelflöte 8′ged.	Vox humana 8′
Prospekt	C-Fis, Holz	Schalmei 4′
Kornett 3-4fach	Quintaden 8′	
Mixtur 3fach	Unda maris	
	C-H Quintaden 4′	
	c-h Quintaden 8′	
	c1-c3 Salizional 8′	
	Flute douce 4′	
	Holz	
	Flageolett 2′	
	konisch	

Echowerk
C-c3, 49 Tasten; Obermanual

Prinzipal 8′	Dolcian 8′	Hautbois 8′
ab c	Diskant c1-c3	
Oktave 4′	ein Salizional	
Doublette 2	Quintaden 8′	
eine Superokt.	Rohrflöte 8′	
Zimbel 3-fach	Violoncell 4′	
	C-h1, gedeckt	

Pedal

Prästant 16′	Subbaß 16′	Posaune 16′
Prospekt	Holz offen	Holz
Oktave 8′	Violine 2fach	Trompete 8′

Quinte 5 1/3´	Holz offen 16´+	Holz
Mixtur 3fach	Metall 8´	

Kuckuck, Tremulant, Rückpositiv, Koppeln Hauptwerk an Pedal, Rückpositiv an Hauptwerk, Echowerk an Hauptwerk

Bei der Silbermannorgel finden wir in den drei Manualen den von Mahrenholz beschriebenen "Kern" mit seinem lückenlosen Aufbau der Obertonregister wieder. Dadurch enthält diese nach dem Werkprinzip gebaute nord- und mitteldeutsche Barockorgel drei plenumfähige, gleichwertige Klaviere, die sich durch ihre Einzelcharakterisierung voneinander absetzen(33).
Ihr gegenübergestellt ist eine durch die "süddeutsche Landschaft" geprägte Orgel fast gleichen Jahrganges. Diese Gablerorgel beinhaltet schon Tendenzen, die in eine neue Epoche des Orgelbaus weisen. Ein Instrument, daß, so Rupp, eine eher "*feminine Orgelindividualität*" darstellt und *"vom katholischen Kultus ausgehend, vor allem die zarten, auf das Gemüt wirkenden 8´ und 4´-Labialkategorien bevorzugte*."(34)

Es war wohl gerade dieser katholische Kultus, der sich aufgrund der von Rupp genannten Attribute geradezu für eine Wechselwirkung mit der aufkommenden Romantik anbot. Somit sind die Anfänge des romantischen Orgelbaus auch eher im Süden Deutschlands zu suchen als im protestantischen Norden, für den ein den Gemeindegesang lutherischer Lobpreischoräle unterstützendes Plenum wichtiger war als marienbeseelte Säuselstimmen.
Jedoch besitzt auch die Gabler-Orgel ein plenumfähiges Hauptwerk, dessen Aliquote und Mischstimmen dem Gesamtklang dienen. Ihm ist jedoch kein zweites Plenumklavier gegenübergestellt, sondern ein Farbwerk (Solowerk). Damit trägt Gabler den allgemeinen "zeitgeistlichen" Wunsch Rechnung, mehrere, stark streichende Labialregister, also eng mensurierte Streicherstimmen, mit in die Disposition einzubringen.
"*Charakteristische romantische Klänge*" seien, so Metzler, "*auf der Ochsenhausener Orgel ebenso möglich wie barocke Klänge*".(35)

Jedoch bin ich der Auffassung, daß diese Orgel eher für das Spiel romantischer Musik gedacht ist, zu sehen an dem typischen Aufbau (stark besetztes Hauptwerk; Farbwerk; Echopositiv) und an der Äußerung Metzlers selbst (36), daß die Orgel schon beim Spiel Bachscher Präludien windstößig werde. Auch Rupp kommt zu dem Schluß, daß Gablers Dispositionen "*mehr auf Klangfarben als auf architektonischen Aufbau und polyphone Musik zugeschnitten (ist).*"(37)
Doch kann man hier noch nicht von einem "Subtraktionsprinzip" sprechen, das sich auf das Verhältnis von den übrigen Klavieren zu einem übermächtigen Hauptwerk bezieht und das in der sogenannten "Crescendoorgel" seinen Höhepunkt erfährt; denn die Gablerorgel besitzt, wenn auch nicht zwei plenumfähige, so doch zwei gleichwertige Werke. Metzler sieht den Vorteil dieser Orgel an der Vielfalt der Mischungsverhältnisse auf dem Farbwerk der Ochsenhausener Orgel.
Ich führe nun die Disposition einer späteren Gablerorgel auf, um den weiteren Weg des Meisters zu verfolgen und eventuelle Veränderungen in seinen Werken ausfindig zu machen:

Disposition der großen Orgel in der Klosterkirche zu Zwiefalten (38):

1. Positiv

1. Prinzipal 8′
2. Suiflaut 8′
3. Gambe 8′
4. Flaut travers ′
5. Oktav 4′
6. Fugara 4′
7. Dulciana 4′
8. Piffaro 2′
9. Flageolet 2′
10. Cornet 7fach

2. Hauptklavier

1. Prestant 16′
2. Copel 16′
9. Mixtur 18 (!) fach
10. Piffaro 3fach

3. Contra-Prinzipal 8′
4. Rohrflöte 8′
5. Flaut 8′
6. Octav 4′
7. Superoktave 2′
8. Cornet 8fach
11. Trompete 8′
12. Cromorne 8′
13.Fagot 8′
14. Clarinet 4′
15. Tuba 4′

3. Klavier

1. Principal face 8′
2.Bourdon 16′
3.Copula 8′
4. Flöte sonnante 8′
5. Quintadena 8′
6. Violoncello 8′
7. Octav 4′
8. Rohrflöte 4′
9. Piffaro 2fach
10. Superoktav 2′
11. Cornet 4fach
c1′ e. g. c1/2′
12. Mixtur 9fach
13. Hohlflaut 4′
14. Schalmey 4′(?)
15. Clairon 4′

4. Klavier

1. Prinzipal 8′
2. Bourdon 8′
3. Copel 8′ (sic)
4. Violoncello 8′
5. Salicional 8′
6. Unda maris 8′
7. Hohlflaut 8′
8. Octav 4′
9. Larigot 4
10. Nazard 2 2/3′
11. Viola 3fach (?)
12. Mixtur ?fach
13. Cymbalum 4fach

In beiden Pedalen

1. Contra-Baß 32′ u. 8′(?)
2. Subbaß 32′
7. Mixturbaß 8fach
8. Choral-Baß18fach (!)

3. Violon 16′u. 8′(?)
4. Octavbaß (Front) 16′
5. Superoctavbaß 8′
6. Bourdon 16′
9. Bombarde 16′
10. Posaune 8′
11. Zink 4′

6279 Zinn-Pfeifen; 192 Holz-Pfeifen; insgesamt: 6471 Pfeifen; 12 Bälge, 4Koppeln

An dieser Orgel fällt auf, daß man die Aliquotenregister fast vollständig weggelassen hat. Somit fehlt auch das Plenumklavier, welches in dem Ochsenhausener Instrument noch vorhanden ist. Zwar sind Mischstimmen wie Mixturen und Cornette im Werk, diese jedoch in geringer Anzahl und mit einer jeweils großen Chorbesetzung. Aus diesem Grunde ziehe ich die Schlußfolgerung, daß die Mixturen (bis zu 18-fach!) und die Cornette (bis zu 7fach) nicht dem Gesamtton dienen, sondern der Dynamik und damit letztlich einer sehr großen Lautstärke. Auch weist das Werk eine nicht so deutliche Charakterisierung der Manuale auf wie die noch vor ihr gebaute Ochsenhausener Orgel. (39)
An Gablers Aufteilung der Manuale wird deutlich, daß man sich im Laufe der Zeit mehr und mehr von dem barocken Werkprinzip löste. Dieses Prinzip wurde einem auf vier voneinander abhängige Manuale verteilten Gesamtkonzept geopfert, das in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts in der sogenannten "Orchesterorgel" mündete, dessen Dispositionbild vor allem von gravitätischen, in der Farbcharakteristik des Tons nuancierenden 16′- und 8′-Registern geprägt wurde.
Daher teile ich auch nicht die Meinung von Metzler(40), die mit bis zu 12 Chören besetzten Mixturen der Orgel im Kloster Weingarten seien eine letzte Steigerung des Barocks, da die Mixturen wie die Aliquoten (letztere wurden erst gar nicht in das Werk eingebaut) in dieser Form nicht dem Gesamtton dienen konnten, sondern zur dynamischen Gestaltung benutzt wurden. Jedoch würde ich auch nicht, wie Rupp, die Disposition von Silbermanns Dresdener Hofkirchenorgel und Gablers Weingartenorgel wertend gegenüberstellen, denn die Art beider Dispositionen wurde, wie

Rupp selbst erwähnt (41), von völlig anderen Interessen und einer anderen Musikauffassung geleitet.
Weitere herausragende Orgelbauer der "süddeutschen Linie" waren neben Gabler Joh. Chr. Egedacher (1664-1747), Franz Joseph Holzhay (1747-1809) und dessen Lehrer Karl Joseph Riepp (1710-1775). Letzterer war, so Metzler (42), *"noch am meisten von den obengenannten im (französischen) Barock verwurzelt"*. Riepp arbeitete in Frankreich, seine Werkstatt war in Lyon. Er stellte jedoch auch Orgeln in Bayern auf. Eines seiner bedeutendsten Werke ist wohl die Orgel in Ottobeuren.

Disposition, Abtei, erbaut 1757-1766 von Karl Joseph Riepp(43):

Hauptwerk: (2. Manual)

1. Prinzipal 8′
2. Copel (Gedackt) 16′
3. Flauta 8′
4. Copel 8′
5. Salicet 8′
6. Gamba 8′
7. Prestant 4′
8. Flet 4′
9. Quint 3′
10. Tertz 3′
11. Waldflet 2′
12. Tertz 1 1/2′
13. Cornet 5fach
14. Mixtur 4fach
15. Cimbel 4-6fach
16. Trompet 8′
17. Clairon 4′

Positiv : (1. Manual); außer Register 21 und 22 in Baß und Diskant geteilt.

18. Flauta 8′
19. Copel 8′
20. Gamb 4′
21 Oktav 4′
22. Flet 4′
23. Nazard 3′
24. Quart 2′
25. Tertz 1 1/2′
26. Quint 1 1/2′
27. Fornit (Mixtur) 5fach
28. Trompet 8′
29. Cromor (Krummhorn) 8′
30. Voxho (Vox humana) 8′
31. Clairon 4′

RECIT : (3. Manual), in Baß und Diskant geteilt.

32. Cornett Resi 5fach

ECHO: (4. Manual), in Baß und Diskant geteilt.

Die Register 33-37 sind auch vom 3.Manual aus anzuspielen

33. Copel 8´
34. Flet 4´
35. Quint/Larigo
36. Quart (nur Baß) 2´
37. Terz 1 1/2´
38. Hoboi 8´

PEDAL

39.Prinzip 16´
40. Copel 16´
41. Oktav 8´
42 Gamb 8´
43. Quint 6´
44. Flet 4´
45. Mixtur 3fach
46. Bomba (Bombarde) 16´
47. Trompet 8´
48. Trompet 4´

Koppel Positiv an Hauptwerk, Tremulant forte Unterklavier,Tremulant forte für die drei oberen Klaviere, Tremulant dolce Unterklavier, Tremulant dolce für die drei Oberklaiere

In dieser Orgel verbinden sich barocke Elemente mit altfranzösischen und schwäbischen Eigenschaften: Die bei Mahrenholz erwähnten "Silbermannschen Kerne" finden sich sowohl im Haupt- wie auch im Positiv wieder; beide Manuale sind daher plenumfähig mit einem vollständigen Ausbau der Obertonreihen. Das Pedal ist ebenfalls vollständig ausgebaut. Es ist

daher auch möglich, Kompositionen alter Meister auf dem Instrument zu spielen, welche die c.f.-Stimme oft in das Pedal legen. Hier hielt sich Riepp also nicht an die altfranzösische Tradition, deren Orgel nur ein Pedal kannte, das zur Weiterführung des Manuals gedacht war (angehängtes Pedal). Wohl aber zollte er dem französischen Orgelbau Tribut, wenn er einen hohen prozentualen Teil an Rohrwerken in das Werk baute: Ein 5fach-Cornett und eine Trompete 8´ auf dem Hauptklavier erlaubten das "grand jeu-Spiel" auf diesem Werk; selbst eine 4´-Trompete wurde in das Pedal mit hineingenommen. Eine zweite Trompete findet sich im Positiv neben anderen Charakterstimmen und grundtönigen Streichern, die sich auch im Hauptwerk befinden und somit dem allgemeinen- insbesondere aber süddeutschen- Verlangen nach dieser Instrumentengruppe Rechnung trug.

An diesem Werk ist ablesbar, daß Riepp nach allen Seiten hin offen war. Er dachte in diesem Sinne wie Friedrich Ladegast, der im folgenden Jahrhundert wirkte und jederzeit versuchte, sich von Einseitigkeiten frei zu machen. Ladegast sah die ausschließliche Huldigung einer individuellen Richtung gar als das "*gröbste Verbrechen*"(44). Riepp baute nicht aus seiner eigenen Überzeugung Streicher in sein Werk, sondern, um den Geschmack der Auftraggeber gerecht zu werden. Jedoch opferte er dafür auch nicht seine Prinzipien von der Notwendigkeit zweier gleichwertiger Klaviere.

Ich denke, daß gerade diese Zeit solche Personen brauchte, die den neu aufkommenden Tendenzen zumindest nicht dermaßen ablehnend gegenüberstanden, daß sie sie von vornherein ablehnten. Obwohl Riepps Hauptwirksamkeit in Frankreich war, ließ er sich nicht dazu verleiten, nur im altfranzösischen Stil zu bauen. Hätte er es getan, wären seine Werke dort sicher nicht weniger populär gewesen. Er baute in Süddeutschland nicht nur Orgeln, deren Dispositionen lediglich aus grundtönigen 16´- und 8´-Registern bestanden, obwohl sich die zarten Töne von diesen sicher in die Herzen ihrer Zuhörer/innen geschmeichelt hätten. Stattdessen stand er allen Richtungen offen gegenüber.

Gottfried Silbermann, der den süßlichen Gambenklang als der Orgel unwürdig empfand und sich mit den Streicherstimmen nie anfreunden konnte, lehnte es noch ab, Register dieser Familie mit in seine Dispositionen zu nehmen. Die Orgeln, auf denen die polyphone Musik seiner Zeit interpretiert wurde, konnten auf stark streichende Register verzichten. *"Gewisse dispositionelle Neuerungen"* finden sich jedoch schon *"bei J.G.Silbermann, seinem Schüler Zacharias Hildebrandt und dessen Sohn Johann Gottfried"*. Es stehen in einigen ihrer Orgeln mehrere 8´-und 4´-Flöten *"...jeweils auf einem Manual."* (45) Metzler sieht in diesen Kombinationen bereits eine Vorstufe für den orchestralen Gebrauch der Register.

Eine neu aufkommende Musik verlangt nach neuen Ideen. Orchestrale Musik, die von Streichern dominiert wird, verlangt nach einer enormen Kreativität, wenn sie auf einem Blasinstrument -und das ist die Orgel ja letztlich- klingen soll. Diese Situation muß man sich vor Augen halten, wenn man die Wege der Orgelbauer aus dem letzten Jahrhundert ergründen und die teils radikal anmutenden Versuche, einen neuen Weg zu finden, verstehen will.

Jemand, der viel Kreativität und die sich damit gut zu verbindende schwäbische Eigenart, alles erst einmal ausprobieren zu wollen, mit sich brachte, war Eberhard Friedrich Walcker.

Einer, der lange Zeit mit ihm zusammenarbeitete, war Georg Joseph Vogler, dieser *"geniale Feuergeist, der tiefgründig- intuitive Theoretiker, der Schöpfer unserer ganzen modernen Orchestration,der gewalttätig-originelle Orgelbaureformator"* (dieses meite Moser wohl in der Äußerung, Rupp lege sich für Vogler mächtig ins Zeug)(46) Er war der erste und wohl einzige, der in einer derartigen Konsequenz versucht hat, die Instrumente eines Orchesters mit einer Orgel zu simulieren. Das folgende Kapitel versucht die Ursachen zu ergründen, weshalb den beiden Personen Walcker und Vogler im letzten Jahrhundert so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

3.2 DER ROMANTISCHE ORGELBAU IM DEUTSCHLAND DES 19.JAHRHUNDERTS

3.2.1 DER ORGELBAUTHEORETIKER VOGLER UND SEINE ZUSAMMENARBEIT MIT DEM ORGELBAUER E.FR. WALCKER

Abbe Georg Josef erschien mit seinen "Simplifikationssystem" zu einer Zeit, da *"der Rationalismus die Kirchen geleert hat" und die Orgelbank "unfähigen Mietlingen eingeräumt wurde... Haydns und Mozarts Messen beweisen zur Genüge, daß der Begriff der Kirchenmusik jener Epoche völlig fremd geworden war und die Orgeltribüne gegenüber dem Theater oder dem Konzertsaal nur noch einen rein äußerlich-lokalen "Szenenwechsel" bedeutete."* (47)
Die Kirchenmusik glitt vollends zur "Kleinkunst" ab, bedeutende Komponisten dieser Zeit schenkten ihr kaum Beachtung. Selbst von Bruckner ist kein bedeutendes Werk für die Orgel bekannt. Zwar spielte und improvisierte er auf ihr wie kaum ein zweiter; wenn er jedoch ein Werk für ein Orchester komponieren wollte, dann nahm er als Klangträger lieber das "echte" Orchester und nicht das Instrument, welches das Abbild dessen darstellte. So verfuhren auch die meisten anderen Komponisten dieser Epoche.
Mir ist ein Stück von Mozart für dreistimmigen Chor bekannt:"Herr Gott dich loben wir" (für dreistimmigen Chor). Beide Frauenstimmen durchlaufen fast das ganze Stück in Terzen. Unter die Musik ist ein recht naiver Text gesetzt, der wahrscheinlich von dem Komponisten selbst stammt: "....führ´ in Versuchung nicht, lös´ uns vom Bösen; sprich´nur ein Wort, so sind wir gesund. Drum Lob und Preis sei Dir Gott..."
Da die Naturwissenschaften immer mehr an Bedeutung gewann, verlor die Kirche an Autorität. Die Menschen wandten sich daher von ihr und ihren Inhalten ebenso ab wie von der Kirchenmusik. Sie vertauschten die Kirchenbank mit den Sitzreihen der Theater und Konzertsääle.(48) Auch auf protestantischer Seite war eine ähnlicheTendenz auszumachen. Die verwaisten Kirchenbänke warfen die berechtigte Frage auf, in wie weit das "Kultinstrument" noch seiner ursprünglichen Zweckbestimmung gerecht wurde, ein Begleiter der Lobpreislieder singenden Gemeinde zu sein, wenn

doch das wichtigste Element, die Gemeinde selbst, weitgehend fehlte.
Somit war auch eine professionelle Qualifikation des Instrumentalisten nicht mehr vonnöten, und in dieser Zeit erschien - wie oben erwähnt- Voglers "Simplifikationssystem". Man könnte aus diesem Wortlaut die Schlußfolgerung ziehen, daß das System eine Vereinfachung für den Komponisten darstellte; das Gegenteil war jedoch der Fall: Das System bedeutete besonders für "Dorforganisten" eine Verkomplizierung des Orgelspiels. Jedoch besaßen die meisten die zu der Zeit den Weg auf die Orgelbank fanden, keine umfangreiche musikalische Ausbildung oder kamen aus dem Klavierfach.

An dieser Stelle gebe ich noch einmal -simplifiziert- die typischen Merkmale des Systems wieder (49):

1. Schwellkastenprinzip.
Vogler stellte die gesamten Register einer Orgel in einen Schwellkasten. Hierdurch wurde eine größtmögliche und zugleich stufenlose Dynamikentfaltung erreicht.

2. Kombinationstöne als bewußtes Dispositionsprinzip (Tartinimethode).
Durch gleichzeitiges Ziehen eines 16′-,eines Quint 10 2/3′-und eines Terz 6 2/5′-Registers wird ein akustischer 32′-Ton erzeugt. Dadurch ergibt sich sowohl eine Raum- als auch eine Kostenersparnis.

3. Verwendung von Aliquotregistern als klangverstärkendes und klangfärbendes Element bei gleichzeitiger Nutzung als Solostimme.
Vogler sparte hierdurch die Mixturen ein, die sich der Organist aus verschiedenen Aliquoten selbst "zusammenstellen" konnte. Sollte ein Aliquotregister als Solostimme benutzt werden, mußte der Organist eine Terz oder eine Quinte nach unten transponieren. Auch durch dieses Verfahren wurde Material und Platz gespart.

4. Verteilung der Orchestergruppen auf die Manuale.

1. Man.: Prinzipale und weite Aliquote
2. Man: Prinzipale und Aliquote weiter Mensu
3. Man.: Zungen
4. Man.: Streicher
5. Man.: Flöten

Rupp schreibt:*"Vogler hat als erster die Orgel als einen Komplex von Blasinstrumenten betrachtet und behandelt, sozusagen als ein Orchester mit Klaviatur." Mit derart konstruierten Orgeln wurde der Traum von einem "ein-Personen-Orchester" erstmalig wahr.*
Ein weiteres Problem, welches bei einem Orchester auftauchte, war der Orchesterorgel unbekannt: Die Interpretation einer Orchestersinfonie kann von einem Dirigenten zwar in großem Maße beeinflußt werden; wie sie am Ende klingt, ist jedoch von den Musikern abhängig. Jeder Musiker bringt seine eigene Auffassung mit in die Gesamtkonzeption. Daher ist die Intention des Dirigenten nie völlig übereinstimmend mit dem Endergebnis. Bei der Orchesterorgel wird diese Lücke geschlossen, der Dirigent ist auch quasi der ausführende Musiker. Eine wichtige Frage, nämlich die, ob man beim Spielen der Musikwerke auch im Sinne der Komponisten handelt, bleibt offen und schafft Platz für die Kreativität der Auszuführenden. Die einzigen mir bekannte Werke, welche auch dieses "Problem" umgehen, sind Mozarts Stücke für Orchesterwalze. Geschrieben u. a. für ein Mausoleum des 1790 gestorbenen Feldmarschalls Laudon, stimmt das Ergebnis, was sich dem Hörer darbietet, hundertprozentig mit der in das Lochpapier eingestanzten Komposition Mozarts, überein. Wenn die Antriebsfeder nicht verrostet ist, hören wir die Musik heute noch so, wie Mozart sie damals hörte. Mozart hat sich mit diesen Kompositionen, die sich anhören, als ob sie von einem anderen Universum kämen, für immer verewigt...(vgl.mundus organorum, S.131ff.)
Ob der Weg der Orgel zu einem Instrument, welches ein Orchester imitierte, im Sinne der Kirche und im Sinne des Instruments selbst

war, ist eine andere Frage. Sicher ist jedoch, daß Voglers Theorien im 19. Jahrhundert großes Interesse und Aufsehen bei seinen Zuhörern erweckte, da er es zudem verstand, sie beim Spiel seiner Instrumente geschickt in die Tat umzusetzen . Er reizte beim Spiel auf seinen Orgeln deren Eigenschaften bis ins äußerste aus, so daß er letztlich viele Menschen für seine Ideen gewinnen konnte. Die meisten der von ihm modifizierten Instrumente wurden jedoch wegen ihrer Kompliziertheit wieder umgebaut. Wenn er auch keine Revolution des Orgelbaus in der Form erwirkte, daß seit seinem Erscheinen auf der Bühne der sakralen Musik jeder nach seinem System baute und veränderte, so hat er doch viele bedeutende Orgelbauer beeinflußen können.

Der berühmteste Orgelbauer, der mit Vogler zusammenarbeitete, war E.Fr.Walcker (1794-1872). Walcker lernte bei seinem Vater das Orgelbauhandwerk. Von ihm wurde er in die Cannstädter Lateinschule geschickt und erwarb sich dort Kenntnisse auf physikalisch- mathematischem Gebiet. Diese Grundkenntnisse waren Voraussetzung für die Faßbarkeit der Voglerschen Prinzipien. Die beiden trafen sich eher zufällig, als eine Kunstreise Vogler auch durch Walckers Heimatort führte. Vogler gelang es, Walcker zu überzeugen und ihn zu einer Zusammenarbeit zu bewegen.(51)

Das erste große Werk Walckers, bei dem Voglers Theorien mit einspielten, war der Bau der Paulskirchenorgel in Frankfurt.(52) Für Walcker war es gleichsam ein Schlüssel, mit dem er sich die Tür in die Zukunft aufschloß, hin zu Wegen, die auch hinter den Grenzen Deutschlands weiterführten. Walcker hatte sich aufgrund der finanziellen Belastung, die ein solches Werk mit sich bringt, nur zögernd für die Ausschreibung beworben. Das Ziel, mit seinen Orgeln auch Gottesdienste in Kirchen anderer Länder zu bereichern, hatte jedoch ein repräsentatives Werk zur Voraussetzung. So entschloß er sich für eine nachträgliche Bewerbung und ging schließlich am 20.Februar 1827 als Sieger des Konkurrenzausschreibens hervor. Es gelang ihm, die Stadt Frankfurt von dem Simplifikationssystem Voglers zu überzeugen. Obwohl eine Reihe technischer (Doppelpedal; Jalousieschweller) und klanglicher ("doppelt labiierte Labiale"; "einschlagende

Zungen") Neuerungen in dem Werk enthalten waren, war es wohl schließlich Voglers System, das die Kommission dazu bewog, Walckers Plan den anderen (u.a. bewarb sich auch Riepp für dieses Projekt) vorzuziehen. Daß Walcker dazu drei Jahre benötigte, um die Kommision von den Theorien zu überzeugen, zeugt einerseits von der Komplikation dieses Systems, andererseits von dem Unverständnis und der konservativen Einstellung der Sachverständigen.

Daß Rupp, der ein leidenschaftlicher Verfechter Voglers und somit zugleich ein Liebhaber von Walcker-Orgeln war, liegt auch daran, daß Walcker stets die geschlossene Reihe der Obertonregister in seinen großen Werken zur Anwendung gebracht hat, eine Tradition, die Rupp auf Silbermann, den er verehrte, zurückführte. Für Rupp waren diese geschlossenen Obertonreihen die allgemeine Voraussetzung eines guten Orgelklanges. Außerdem griff Walcker eine weitere Tradition Silbermanns auf, nämlich die, hochwertiges Material mit handwerklicher Perfektion in Zusammenhang zu bringen.

Das wichtigste Merkmal seiner Orgeln war jedoch die Monumentalität und damit eine Wiederspiegelung der in Kultur und Kunst sich darstellenden Weltanschauung seiner Zeit. Fischer spricht von "*Denkmale(n) deutscher Kulturleistung.*" (53)

Der Mensch E.Fr.Walcker war dagegen eher bodenständig und bescheiden. Er bezeichnete sich lediglich als Orgelmacher, nicht als Orgelbauer. Außerdem war seine Lebensweise stark vom Christentum geprägt. Er sah seine Hauptaufgabe darin, "*Würdigen Anteil am christlichen Gottesdienst zu nehmen*". (54) Er sah seinen Beruf als "gottgegeben" und sein Leitsatz war: *"Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit.*"(55)

Sein Expansionsdrang war daher auch sicher nicht von dem Bestreben geleitet, in späterer Zeit einmal als wohlhabender Mann ein ruhiges Dasein zu fristen, sondern den christlichen Gottesdienst in aller Welt mit seinen Instrumenten zu bereichern. In diesem Sinne ist er vielleicht mit Bach vergleichbar.

Wenn Rupp etwas an Walckers Paulskirchenorgel nicht gefiel, dann könnten das die durchschlagenden Zungen gewesen sein. Diese Vorliebe hatte später auch Albert Schweitzer, der einen

hornmäßigen Klang der Lingualregister einem schmetternden Posaunenklang vorzog (56). Rupp sprach sich zeit seines Lebens immer für die majestätisch klingenden französischen Zungen eines Cavaille Coll aus, den er wie keinen anderern verehrte. Von Cavaille Coll ist auch ein Zitat über die Zungenregister der Paulskirchenorgel bekannt. (57):

"(Die Zungen) sind hier sehr vielfältig und ziemlich schön. Ich sage: ziemlich schön, denn ich schätze mehr die Unmittelbarkeit (la franchise) des Tons der aufschlagenden Zungen, die wir besser machen als die Deutschen".

Wenn auch die oben genannten Zitate Cavaille-Colls die Orgelbauqualiäten Walckers in kein gutes Licht zu rücken scheinen, so ist er von diesem doch letztlich angetan; Walcker ist für ihn einer der besten Orgelbauer seiner Zeit. Beide verband eine innige Freundschaft und ihre Gedanken traten in Wechselwirkung zueinander. Cavaille Coll war nicht gerade ein bescheidener Mensch in bezug auf seine eigen Leistungen im Bereich des Orgelbaus, denn er war von seinen Theorien voll und ganz überzeugt (58):

"Ich bin so eitel, zuglauben, daß dieselbe Orgel in Ulm durch die Anwendung meiner Prinzipien der Windversorgung sowie der überblasenden Register zu einem besseren Ergebnis gelangt wäre."

Über Walckers Arbeiten äußert er sich folgendermaßen (59): *"Ich habe bei Herrn Walker aus Ludwigsburg mehr Forschergeist, mehr Erfindungsgabe gefunden, einen fähigeren Kopf, alle mechanischen und akustischen Schwierigkeiten zu beheben, die in den Instrumenten dieser Zeit vorkommen..."*

Steinhaus schreibt über Cavaille Colls Urteil zur Ulmer Münsterorgel (A:O.;S): "*Ein offenes, ein stolzes Wort (nicht aber unbescheiden). Es sollte, so meinen wir, dazu anregen, die Bedeutung dieser beiden Orgelbauer einmal vergleichend zu würdigen, sie, die beide die ersten ihres Metiers zu ihrer Zeit in ihrem Land gewesen sind.*"

Neben der Ulmer Münsterorgel und der Frankfurter Paulskirchenorgel festigten weitere Instrumente Walckers Ruf als Schöpfer qualitativ hochwertiger Monumentalorgeln: der Umbau der Stiftskirchenorgel in Stuttgart (Abschluß des Vertrags mit der

OB-kommision: 1834), die Opfer des ersten Weltkrieges wurde; die Orgel der Erzbischöflichen Kathedrale in Agram, die zur selben Zeit gebaut wurde, wie die Münsterorgel (Aufstellung: 1852); die Orgel in Boston, die zugleich das letzte große Werk unter der Leitung von Eberhard Friedrich Walcker wurde.
Nach dem Tod Eberhard Friedrichs, der freilich eine große Lücke im Walckerschen Orgelbau hinterließ, wurde nach einer längeren Übergangszeit sein Enkel Oskar Walcker der Alleninhaber der Firma. Er setzte die Tradition des Monumentalorgelbaus seines Großvaters mit dem Bau der Reinoldikirchenorgel in Dortmund (Einweihung im Jahre 1909) und der Michaeliskirchenorgel in Hamburg (1914) fort. Den technischen Neuerungen seiner Zeit (Elektropneumatik, "elsäßischer Spieltisch") war er, wie seiner Zeit Eberhard Friedrich, stets aufgeschlossen. Fischer:(61)
"*Was der Großvater als Ziel sah, ist vom Enkel erreicht worden: für jedes berechtigte und wertvolle musikalische Bedürfnis auch eine möglichst vollkommene Orgel zur Verfügung zu stellen.*

3.2.1.1 WALCKERS WEITERENTWICKLUNG DER KEGELLADE

Doch zurück zu Eberhard Friedrich Walcker und der Paulskirchenorgel: Cavaille- Coll mißfällt u.a. die schwache Windversorgung des monumentalen Werks (62):
"Sie ist sehr schön, aber immer kalt, wie ein Deutscher. Majestätisch die Grundstimmen, mager die Zungen, schwach die Soloregister, der Gesamtklang etwas schwankend; den Lungen fehlt es an Kraft: von daher die Sanftheit und Milde im Klang des Instrumentes...Nichtsdestoweniger gibt es gute Dinge (in dieser Orgel), aber die Lungen sind schwach:ein schöner Mensch, befallen von der Schwindsucht."
Der Franzose ist bekannt für seine Leistungen im Bereich der Windführung. Er arbeitete mit verschiedenen Winddrücken und stattete seine Orgeln jeweils mit mehreren, großen Bälgen aus, so daß eine optimale Windversorgung gewährleistet war. Die großen

Windbälge verweigerten den Pfeifen das sogenannte "Schluchzen", das häufig bei Schleifladenorgeln auftrat, wenn man vollgriffige Akkorde über einen längeren Zeitraum spielte. Außerdem konnte er die Tradition des Schleifladenbaus aus einem weiteren Grunde fortführen: weil der französische Orgelbau gemäßigter mit der Anwendung von "windfressenden" Grundstimmen umging, wurde eine gleichmäßigere Windführung garantiert.
Albert Schweitzer lobt den französischen Meister daher: (63): *"Es ist ein Verdienst des Orgelbauers Aristide Cavaille-Coll, daß er nie zum Bau von Registerkanzellenladen überging, sondern an der künstlerisch hochwertigen Bauart der Schleifladen festhielt".*
Klotz hält ebenfalls das Schleifladenprinzip für das technisch und klanglich beste Windführungssystem, denn der Windeinlaß in die Tonkanzelle ist bei dieser Ladenkonstruktion nicht so explosiv wie bei Registerkanzellenladen, da eine ausgleichende Luftsäule, wie sie in der Tonkanzelle zu finden ist, fehlt. Der explosive Lufteintritt in die Pfeifen, die auf Registerkanzellen stehen, macht den Klang dieser hart.(S.27) Jedoch bezieht er sich dabei auf den heutigen Orgelbau. Dieser kennt das Problem der Windknappheit nicht, da das elektrische Gebläse immer für ausreichenden, stetigen Winddruck sorgt.
Es stellt sich zwangsläufig die Frage, warum sich Walcker von der Schleiflade distanzierte und seine Aufmerksamkeit Kegelladen schenkte, die schon Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden wurde. Hierfür gibt es mehrere Gründe:
Zwischen dem deutschen und dem französischen Orgelbau gab es u.a. in bezug auf die Disposition Unterschiede. Wie schon erwähnt, bezogen viele deutsche Orgelbauer der Gravität des Gesamtklangs wegen mehrere 16´-und 8´- Grundregister in ihre Disposition. Gerade Monumentalorgeln benötigten daher viel Wind, so daß man von dem Schleifladenprinzip abkam und verstärkt den Registerkanzellenbau zuwandte, da dieses Prinzip nicht die Gefahr der Windstößigkeit mit sich brachte.
Außerdem war der Tastendruck beim Tuttispiel auf Kegelladenorgeln nicht so hoch wie der bei Schleifladenorgeln gleichen Ausmaßes. Dies lag an der Form der Ventile sowie an der Art, wie diese von den Abstrakten gezogen wurden. Außerdem

mußte das Registerkanzellenventil nicht so viel Luft verdrängen wie das Tonkanzellenventil, da diese Kanzellenform wegen der Anzahl mehrerer Pfeifen, die auf ihr standen, mehr Luftvolumen fassen mußte als Registerkanzellen. Das machte sich besonders in der Elastizität des Spiels auf Orgeln von mehr als 30 Registern bemerkbar. Um eine gute Elastizität auch beim Spiel auf Orgeln mit Schleifladen zu erzielen, versah Walcker die Manuale größerer Schleifladenorgeln wie die der Paulskirche mit dem Barkerhebel, eine 1833 erfundene mechanische Konstruktion von David Hamilton, die den Tastendruck unabhängig von *"Windmenge, Registerzahl und Pfeifenmensuren"* (65) machte. Dieses System übernahm er von Cavaille-Coll, der ja grundsätzlich nur Schleifladen benutzte und diese mit dem Barkerhebel kombinierte. Durch diese Vorrichtung konnte Cavaille-Coll überhaupt erst mit derart riesigen Luftmengen arbeiten, ohne die Ventile zu verkleinern, was eine Verschlechterung des Klanges zur Folge hätte.

Ein weiteres Argument zum Bau von Kegelladen war folgendes: Walcker verschiffte seine Orgeln auch in solche Länder, in denen andere Witterungsverhältnisse als in Deutschland herrschten. Die Orgeln, die beispielsweise in Helsingfors oder in Riga aufgestellt wurden, standen unter einem anderen *"atmosphärischen Einfluß"*.(66) Bei Schleifladen bestand die Gefahr, daß ihr Holz bei einer hohen Luftfeuchtigkeit aufquoll und somit ein Ziehen der Register erschwert bzw. ganz unmöglich wurde; dieses Problem wird heute durch die Verwendung von Plastik statt Holz beim Bau von Schleifladen beseitigt. Kegelladen sind bei schwierigen Witterungsverhältnissen gegenüber Schleifladen wesentlich stabiler. Erstere sind von ihrer Mechanik her anfälliger. Ob diese Tatsache in bezug auf ihre Verläßlichkeit von Nachteil ist, beantwortet Hans Klotz: (S.26)

" Die Frage nach der Zuverlässigkeit ist lediglich eine Frage nach der Qualität der ausführenden Firma. Leistungsfähige Orgelbauanstalten bauen eben immer zuverlässige Laden."

Klanglich ist die Schleiflade jedoch der Registeranzellenlade überlegen. Die Tatsache, daß heute fast alle Orgelbauer Tonkanzellen (Schleif- oder hochwertigere Springladen, z. B. in

Holland) bauen, spricht für sich. Metzler plädierte für eine Anwendung beider Systeme in einer Orgel, da es bei manchen Registern, beispielsweise der "Voix Celeste" oder der "Gambe", für den Klang derer gut ist, wenn sie sich nicht mit anderen mischen.(69)

Der Einbau unterschiedlicher Windführungssysteme in ein Werk ist wegen der Verwendung verschiedener Mechaniken und differenzierter Winddrücke wohl letztlich eine Kostenfrage, wobei man hier wieder bei dem Problem des Kompromisses beim Orgelbau angelangt ist; denn daß Orgelbau letztlich ein Kompromiß ist, war allen Orgelbauern bekannt, auch Walcker:(69)

"Der spätere Alleininhaber der Firma E.Fr.Walcker, Dr. Oskar Walcker, erzählt, daß sein Großvater und dessen ältesten Söhne den Standpunkt vertraten, man sei beim Bau einer Orgel überhaupt nie in dem Sinne fertig, daß nicht noch Wünsche blieben."

Was bei Orgeln, die wegen feuchter Witterungsverhältnisse mit Kegelladen bestückt wurden, auf den ersten Blick wie ein schlechter Kompromiß aussah, erwieß sich bei näherem Hinschauen als das Gegenteil: denn was nützt eine etwas schöner klingende Orgel, wenn technische Kompikationen die Einsatzfähigkeit des Instruments fortwährend in Frage stellt?

Der Orgelbauer F.H. Lütgemüller nennt noch einen weiteren Grund, warum Walcker Kegelladen baute; er äußerte ihn 1879 im Rahmen einer großen publizistischen Kontroverse um die Windladenfrage (70):

" *...Und ich möchte behaupten: nicht die Vorzüge der Kegelladen haben den seeligen Walker bewogen, solche zu bauen, sondern das Bestreben, etwas Apartes zu haben, was bei den außerordentlichen Leistungen des berühmten Meisters nicht zu verwundern ist. Es hat demselen viel Geld und Aufopferung von Zeit und Mühe gekostet, um diese Konstruktion dauerhaft und für den Geschäftsbetrieb preiswürdig zu machen."*

Die Aussage ist in sofern von Bedeutung, da Lütgemüller jahrelang bei Walcker gearbeitet hat und ihn daher genau kannte. Als er sich selbständig gemacht hat, stellte sich auch für ihn die Frage: Kegellade oder Schleiflade- er baute Schleifladen, da er der Meinung war, daß es für Anfänger besser war, Dinge herzustellen,

die ihnen vertraut waren. Nur Menschen mit großer Erfahrung konnten sich- wie Walcker- neuen Ideen widmen.
Cavaille-Coll äußert sich wie folgt über die "Windladenfrage":(71):
"...sie mögen ja, gut gebaut, unter gewissen Bedingungen auch ein gewisses Recht haben, aber wir bauen sie nicht; denn die Zungenstimmen sind auf ihnen nicht zu schönem Klange zu bringen, und im Staccato-Spiel wird die Ansprache nicht präcis."
Diese Äußerung Cavaille-Colls ist von Carl Franz wiedergegeben worden, wurde jedoch auf eine Rückfrage Walckers relativiert.(72)
Der Grundgehalt dieses Satzes trifft jedoch Cavaille-Colls Meinung; freilich entsprach es nicht seiner toleranten Art, derart über Ideen anderer- zudem diese auch noch von seinem Freund stammt- zu urteilen.
Aus dem "mundus organorum" ist über die Verbreitung von Windladensystemen im 19.Jahrhundert folgende Aussage von Max Allhin entnommen:
"*Die Schleiflade hat, obwohl zahlreiche neuere Systeme von Windladen aufgenommen sind, auch heutzutage noch die weiteste Verbreitung. Nach einer Berechnung von allerdings zweifelhafter Unterlage haben noch gegenwärtig 99% aller Orgeln Schleifladen."*
Bei Busch erfährt man jedoch in seinem Aufsatz aus dem oben genannten Buch, daß sich die Kegellade von Ludwigsburg aus bis 1880 den Weg immer weiter Richtung Norden bahnt und dort bei großen Betrieben das Schleifladenprinzip verdrängt.
Daß die meisten kleineren Orgelbauer jedoch am Prinzip der Schleiflade festhielten (99 Prozent aller Orgeln um 1888 wurden laut Max Allhin nach einer "allerdings zweifelhaften" Unterlage so gebaut)(74), ist nicht nur mit ihrem besseren Klang zu erklären, sondern auch dadurch, daß man sich in ihrer Herstellung sicherer fühlte. Ihre Konstruktion war seit langem bekannt; im Bau von Kegelladen hatte man noch zu wenig Erfahrung. Sonst wäre der Funke von den größeren Orgelbauern sicherlich auf die kleineren Betriebe übergesprungen. Außerdem war das Problem der steten Windzufuhr bei kleinen Werken unter 30 Registern nicht so gravierend wie bei Monumentalorgeln.

Ein Orgelbauer, der, wie Cavaille Coll, sein Leben lang von dem Prinzip der Schleiflade überzeugt war, war Friedrich Ladegast (1818-1905). Er vertraute der Tonkanzelle und baute sie vor allem wegen ihrer überzeugenden klanglichen Eigenschaften, die Klotz zusammengefaßt hat: (75)

"Auf der Tonkanzellenlade ist die Ansprache der Pfeifen edler, der einzelne Ton reiner, die Mischungsfähigkeit der Register größer, der Gesamtklang polyphoner Orgelmusik klarer als auf der Registerkanzellenlade. Der Orgelklang ist also bei Tonkanzellenladen in jeder Hinsicht besser als bei Registerkanzellenladen."

3.3 FRIEDRICH LADEGAST UND DIE GEBRÜDER REUBKE

Ladegast äußerte sich wie folgt über den neuen "Trend" hin zu den Kegelladen (76)

"Von den im vergangenen Jahre gelieferten Werken waren zwei mit Kegelladen. In vieler Beziehung sind dieselben leichter herzustellen.(Dies ganz unter der Hand gesagt!) Das Schleifladensystem wird von den Kegeln nicht verdrängt werden. Da jedoch fast alles kegeltoll ist , so hilft nichts man muß - mit heulen!-..."

Ladegast baute jedoch fast ausschließlich Schleifladenorgeln. Kegelladen baute er lediglich in kleinere Orgelwerke in seiner letzten Schaffensperiode.

Friedrich Ladegast, der in dem sächsischen Betrieb seines Bruders Christlieb in die Orgelbauerlehre ging, lernte dort beim Umbau einiger Silbermannorgeln die Stimmungen und die Technik dieser Instrumente kennen. Er verinnerlichte das Töpfersche Lehrbuch und bildete sich u.a. bei Mende in Leipzig und Cavaille-Coll weiter. Mit dem letzteren verband ihn zeit seines Lebens eine enge Freundschaft und ein reger Gedankenaustausch. Ladegast war besonders eng mit der Tradition verbunden. Er versuchte, die Orgelbautradition dort weiterzuführen, wo andere

sich technischen Spielerein hingaben, die Ende des 19. Jahrhunderts auszuarten schienen. In der Zeit um die Jahrhundertwende, wo man fünfregistrige Orgeln mit Crescendowalze und Superoktavkoppel ausstattete, erhob er das Wort für die traditionellen Werte des Orgelbaus. Ladegast lernte von Cavaille-Coll, sich stets an das oberste Prinzip zu halten: Alles im Sinne eines guten Klanges; auch die Technik sollte sich diesem Prinzip unterordnen und nicht um ihrer selbst willen in ein Werk eingebaut werden.

Mit der Merseburger Domorgel bewies er, daß man Orgelbautradition mit den Dispositionswünschen und Klangvorstellungen des 19. Jahrhunderts auch ohne komplizierte Technik in einem Monumentalwerk (die Orgel war die damals größte Orgel Deutschlands) verbinden konnte: Den Hauptprospekt aus dem Jahre 1666 ließ Ladegast in seiner Form unberührt . Das Orgelwerk war mechanisch, die Spieltraktur wurde nach dem Vorbild Cavaille-Colls mit einem Barkerhebel ausgestattet. Den Klangeindruck des Instruments beschreibt am besten ein Zeitzeuge des 19. Jahrhunderts, Franz Brendel, "einer der namhaftesten deutschen Musikpublizisten des 19. Jahrhunderts": (77)

"Der Charakter dieses Werks unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen Orgeln. An Kraft und Fülle, bei Gebrauch des vollen Werkes, kommt sie wohl den besten gleich. Einzig in ihrer Art ist sie in den sanften Stimmen. Es ruht ein Wohllaut, ein Schmelz darin, wie ich ihn bei anderen Orgeln noch nicht gehört habe. Der Klang ist, um die Hauptsache mit einem Wort zu bezeichnen, poetischer Natur..."

Die Merseburger Domorgel ist vergleichbar mit einem Knotenpunkt, zu dem Fäden des traditionellen und des romantischen Orgelbaus gleichermaßen führen. Die Wichtigkeit dieser Orgel unterstreichen die Kompositionen von Liszt und Reubke, die speziell für dieses Werk bestimmt waren. Liszt widmete dieser Orgel sein wohl populärstes Orgelwerk: "Präludium und Fuge über den Namen BACH, mit dem er zugleich Bach huldigte.-Ein Werk, was zwischen 1853 und 1855 entstand und in dem man schon sinfonische Sprache und orchestrale Fülle findet.

Sein Schüler Reubke steuerte die Sonate c-Moll über Psalm 94 bei- ebenfalls eine Fantasie mit orchestralen Anklängen und zwei gegensätzlichen Polen. Metzler:
"Heinrich Reimann soll dazu geäußert haben (nach Strube) : "mit diesem Werk hat der Schüler den Meister geschlagen"." Leider blieb dieses Werk sein einzig großes, denn Julius Reubke starb schon sehr früh im Alter von 24 Jahren. *"...doch stellt dieses Werk alles bisher dagewesene in den Schatten..."*(78)
Man kann von diesen Kompositionen sowie von dem Instrument, auf dem man sie spielte, weder von "gefühlshafter Schwulstigkeit" noch von "Fabrikorgel" sprechen. Ebenso ist bei Ladegasts Orgel keine "Überladung durch Technik" zu erkennen, denn die Merseburger Domorgel war rein mechanisch; und somit kann man nicht alles, was aus der Romantik hervorgegangen ist, "über einen Kamm scheren". Durch das Instrument im Merseburger Dom unterstrich Ladegast seine Auffassung, daß man sich frei machen müsse von Einseitigkeiten.
Liszt und Reubke waren die einzigen bedeutenden Komponisten ihrer Zeit neben Reger, die sich der Orgel widmeten. Auch von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Johannes Brahms sind Orgelkompositionen geschaffen worden, die in bezug auf ihr Gesamtschaffen jedoch von geringerer Bedeutung sind.
Um so wichtiger für die Kirchenmusik sind daher die Kompositionen von Reubke und Liszt. Bei Reubke kommt noch hinzu, daß sie in Wechselwirkung mit den Instrumenten seines Vaters standen.
Julius Reubke (1834-1858), ein Schüler von Franz Liszt, entsprang aus einer Orgelbaufamilie. Sein Vater Adolf Reubke (1805-1875) war in Hausneindorf ansässig und übertrug den Beruf auf seinen Sohn Emil (1836-1884). Metzler schreibt, daß man in Reubkes Kompositionen einer "*tiefen Gläubigkeit*" begegnet, die "*nach der monumentalen, weder überscharf noch zu grundtönig disponierten Orgel verlangt, für die sie geschaffen wurde.*"(79)
Bei Ladegasts Orgeln ist ein Prinzip erkennbar, das die oben beschriebene Verknüpfung von Tradition mit Dispositionsforderungen des 19. Jahrhunderts deutlich macht: bei Orgeln mit zwei Werken baute er mindestens ein volles Werk,

basierend je nach Größe auf dem 8´- oder dem 16´-Ton, dem er ein weiteres volles Werk mit mehreren Charakterstimmen oder ein Farbwerk gegenüberstellt; bei Orgeln mit 3-4 Manualen baut er mindestens zwei volle Werke ein, die einander ebenbürtig sind (Domorgel Schwerin: 3. und 4.sind den ersten beiden "untergeordnet"); dabei steht ein Werk in einem Schwellkasten; bei vier Manualen kommt zur Unterstreichung der Gravität im Hauptwerk ein 32´ und im Baß durch gleichzeitiges Ziehen eines 16´, einer Quinte 10 2/3´ und einer Terz 6 2/5´ ein akustischer 64´ hinzu. Mehrere Quinten der gleichen Fußzahl auf einem Manual belegen die Doppelverwendung dieser sowohl als Charakterstimme als auch dem Gesamtton dienend.
Die *"enge geistige Beziehung zwischen Ladegast und Reubke"* (80) wird an der Verwendung mehrerer Plenumklaviere bei gleichzeitiger Gegenüberstellung eines Farbwerkes sichtbar. Ladegast baute jedoch gravitätischer als Reubke, Reubke übernahm von Walcker das Doppelpedal. Daß Ladegast Neuerungen offen gegenüberstand, beweist die Verwendung von Freikombinationen. Daß er zwecks Entlastung des Organisten eine möglichst einfache Technik in seiner Orgel verwendete, beschreibt Rupp (81):
"...Eine Viertelsdrehung der Registerknöpfe genügte, um die betreffenden Pfeifenreihen der Wirkug des Kombinationstrittes zugänglich zu machen. Über das sinnverwirrende Spieltischbild einer 4-12fachen Freikombination würde der Altmeister wohl nur mitleidig die Achseln gezuckt haben..." Auch die Aufnahme der Crescendowalze in einige seiner Werke zeugt von einer Unterstützung des Organisten durch Technik bei Ladegast.

3.4 WILHELM SAUER (1831-1916)

Neben Ladegast und Walcker möchte ich noch einen dritten Orgelbauer erwähnen, der im letzten Jahrhundert wirkte:
Wilhelm Sauer wurde 1831 geboren und lernte wie Walcker zuerst bei seinem Vater die Grundprinzipien des Orgelbaus. Später unternahm er umfangreiche Studienreisen in Deutschland, der Schweitz, Frankreich und England. In Frankreich lernte er bei Cavaille-Coll den französischen Orgelbau und übernahm dessen Aufbau der Disposition (Obertonregisterkern in allen Klavieren,

verbunden mit orchestralen Charakterstimmen) auch später in seine eigenen Werke. Hiermit nahm Sauer nach Rupps Auffassung eine wichtige Forderung, nämlich die Verknüpfung der romantischen Klangeigenschaften mit Silbermannschen Obertonregistern, schon vorweg(82). Sauer baute zudem kein starkes Hauptwerk mit sich unterordnenden Nebenwerken, sondern gleichwertige, sich in ihrem Charakter unterscheidende Werke. (83)

Der Bildungsweg, der Sauer durch viele Länder Europas führte und der Einfluß des französischen Orgelbaus auf ihn zeigen auffallende Parallelen zu Andreas Silbermann, der am Ende seiner Bildungsreisen bei Thierry in Paris ankam, von dem er -wie Sauer durch Cavaille-Coll- stark geprägt wurde.

Eine Eigenschaft, die Sauer mit Walcker verband, bei dem er u.a. gelernt hat, war sein Expansionsdrang: Er stellte u.a. Monumentalwerke in Brasilien, Argentinien und Peru(84) auf. Außerdem verwendete er, wie Walcker, Kegelladen und ging am Ende des letzten Jahrhunderts von der mechanischen zur pneumatischen Traktur über, (85) die er in ihrer Mechanik verbesserte und sich patentieren ließ. Ebenso verbesserte er die freien Kombinationen und den Rollschweller. (86)

Diese technischen Entwicklungen wurden jedoch stets maßvoll eingesetzt. Sauers erstes Prinzip war das eines jeden guten Orgelbauers: Alles im Sinne eines guten Klanges.

Besonderheiten des Klangbildes seiner Dispositionen war die Betonung der Streicherfamilie; diese klangen bei Sauer durch die Verwendung engerer Mensuren ausgesprochen scharf. Durch die Verbesserungen auf technischen Gebiet und seine Betonung orchestraler Streicherstimmen gilt Sauer für Metzler als ein Wegbereiter der Spielkultur des 19.Jahrhunderts. (87)

4. FEHLENTWICKLUNGEN IM DEUTSCHEN ORGELBAU DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19.JAHRHUNDERTS

Im letzten Kapitel wurden Personen behandelt, die den deutschen Orgelbau in den beiden letzten Jahrhunderten positiv beeinflußt

haben. Jedoch gab es, besonders im letzten Jahrhundert, auch zahlreiche Fehlentwicklungen. Diese resultieren zum einen daraus, daß zur Abbildung eines orchestralen Orgelklangs ein monumentales Instrument mit einer entsprechenden Anzahl von Registern notwendig ist. Diese Tatsache brachte Probleme für die kleineren Kirchen, die sogenannten "Dorfkirchen", mit sich.

4.1 DAS PROBLEM DER ÜBERTRAGUNG ROMANTISCHER KLANGIDEALE AUF DIE "DORFKIRCHENORGEL"

Betrachtet man sich die Orgelwerke von Sauer, Ladegast und vor allem Walcker, so hat man es zumeist mit Werken von dreißig bis achzig Registern zu tun. Um eine möglichst breitgefächerte Dynamik zu erreichen und sämtliche Orchesterklänge abbilden zu können, war diese große Anzahl von Stimmen notwendig. Wenn ein Orgelbauer dazu noch die Tradition berücksichtigt und mindestens zwei plenumfähige Klaviere mit lückenlosem Obertonaufbau neben das mit Charakterstimmen reich besetzte Farbwerk stellt, dann entstanden schnell Orgeln, die erstens sehr teuer waren und zweitens viel Platz brauchten. Somit konnten sie auch nur in größeren Kirchen oder Säälen aufgestellt werden.
Geht man in eine der vielen Dorfkirchen, so findet man zumeist Werke mit zehn bis fünfundzwanzig Registern. Um die Jahrhundertwende wurde von den Orgelbauern versucht, auch bei kleinen Orgen das spätromantische Ideal ihrer großen Schwestern zu kopieren. Man arbeitete mit größeren Winddrücken, um den Pfeifen eine höhere Lautstärke zu entlocken. Dadurch klangen sie zwar lauter, jedoch auch schärfer und letztlich schlechter als Pfeifen, die mit normalem Winddruck gespeist wurden. Außerdem bekamen oft auch kleine Werke die technische Ausstattung von Monumentalorgeln. Die Registerpneumatik, die zwischen 1890 und 1920 das Feld beherrschte, machte dies möglich.

In der Dissertation von Gerhard Scholz (88) findet man die Disposition einer typischen hochbarocken Dorforgel.(Abb.1) Die Orgel in Bottenhorn, einem kleinen Ort in Nordhessen, zeigt, wie eine große bedeutende Firma am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Dorforgel baute. Die Orgel stammt von Weigle; an dem folgenden Werk ist zu erkennen, daß er bei Walcker in der Lehre war und dort später noch längere Zeit gearbeitet hat.

Disposition der Weigle-Orgel in Bottenhorn (1916); 17Stimmen

1. MANUAL	2. MANUAL
1. Prinzipal 8′	1. Bourdon 8′
2. Gedackt 8′	2. Liebl. Flöte 8′
3. Seraphonflöte 8′	3. Gamba 8′
4. Oktave 4′	4. Aeoline 8′
5. Flauto travers 4′	5. Vox coelestis 8′
6. Oktae 2′	6. Traversflöte 4′
7. Gamba 8′	7. Liebl. Gedackt 16′
8. Cornetmixtur 3f 2 2/3′	8. Salizional 8′
9. Trompete 8′	9. Trompete 8′

(1. Manual: 5., 7. und 9. sind Transmissionen aus dem 2. Manual)

PEDAL

1. Subbass 16′	4. Choralbass 4′
2. Gedacktbass 8′	5. Trompete 8′
3. Prinzipalbass 8′	

(2., 3. und 5 sind Transmissionen aus dem 1. bzw. aus dem 2. Manual)

Durch den Schwellkasten, die Walze, die festen Kombinationen und die Koppeln stand eine große dynamische Bandbreite zur Verfügung. Dem "Farbwerk" stand ein Plenumwerk gegenüber. Prospekt wie Spieltisch (Abb.1a;1b) wirken "aufgeblasen". Scholz:

"Zahlreiche Spielhilfen geben neben der raffinierten Ausnutzung des Pfeifenbestandes zugleich die Illusion einer großen Konzertorgel."
Meist wurde bei Dorforgeln jedoch kein Plenumklavier mit in das Werk einbezogen, sondern möglichst viele Charakterstimmen verwendet. Eine solche Orgel steht in Mieste/Altmark, erbaut von Wilhelm Rühlmann (90):

Mieste/Altmark, erbaut von Rühlmann (1910)

1. MANUAL	2. MANUAL
1. Prinzipal 8′	9. Gedackt 16′
2. Bordun 16′	10. Geigenprinzipal 8′
3. Gamba 8′	11. Lieblich Gedackt 8′
4. Hohlflöte 8′	12. Flauto traverso 8′
5. Doppelgedackt 8′	13. Äoline 8′
6. Octave 4′	14. Voix celeste 8′
7. Flauto harmonique 4′	15. Gemshorn 4′
8. Mixtur 2-4fach	

PEDAL

16. Violin 16′	18. Octavbaß 8′
17. Subbaß 16′	19. Gedacktbaß 8′

Das 2. Manual im Schwellkasten; Koppeln: 2/1, 1/P, 2/P, super 2/1
Feste Kombinationen: P-mF-F-FF; Rollschweller

Krummacher schreibt zu dieser Orgel: (S.74)
"Hier haben wir eine nach rein dynamischen Gesichtspunkten disponierte Orgel vor uns. Sie gestattete ein lückenloses Crescendo..."
Über die Dispositionen romantischer Orgeln im Allgemeinen äußert er sich folgendermaßen:(92)

"...Der Tribut an Einzelfarben in der Äquallate mußte erst entrichtet werden, bevor die höher liegenden Register (Obertonregister;Anm.) in die Gestaltung einbezogen wurden. War das- aus welchen Gründen auch immer- nicht möglich, unterblieb der Bau dieser Register."

An der Mieste-Orgel wird deutlich, daß man die häufig als "Schreiwerke" bezeichneten Obertonregister gänzlich entfernt und durch Charakterstimmen ersetzt hat. Somit war es als Organist sicherlich schwierig, den Gemeindegesang zu führen, oder Werke alter Meister auf ihnen zu spielen, die ein Plenumwerk zur Vorraussetzung haben. Diese blieben bis in die Spätromantik ungeachtet im Orgelschrank liegen. Jedoch war es gerade in einer Dorfkirche für den Organisten sicherlich wichtiger, mit seinem Instrument den liturgischen Ablauf des Gottesdienstes zu unterstützen, als auf ihm Konzerte zu geben. Außerdem wurde das Spielen auf diesen Instrumenten aufgrund dieser Einschränkungen und der klanglichen Eintönigkeit mit der Zeit langweilig. Es waren zumeist nur Werke von Komponisten des letzten Jahrhunderts auf den Orgeln spielbar. Dieser "Fehlentwicklung" in den Dorfkirchen wurde im wesentlichen von der Orgelbewegung in den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts entgegengewirkt, die Orgel wurde ab diesem Zeitpunkt wieder mehr als "Kultinstrument" der Kirche angesehen.

Ein weiteres Problem sah Mahrenholz darin, daß die Disposition einer Dorfkirchenorgel häufig nach dem Geschmack des Organisten aufgestellt wurde und nicht nach feststehenden Dispositionsprinzipien (93): Der Organist hörte beispielsweise auf einem Konzert in der Stadtkirche mehrere nach seinem Geschmack gut klingende Charakterstimmen und beantragte diese für den geplanten Orgelneubau seiner Kirchengemeinde. Später mußte er feststellen, daß diese Registerstimmen in seiner Kirche völlig anders klangen als in der großen Stadtkirche: denn hier standen sie im Zusammenhang mit den anderen Stimmen, waren Teil eines sorgfältig ausgearbeiteten Gesamtwerkes. Herausgerissen aus diesem Ganzen waren diese eigentlich schön klingenden Stimmen plötzlich wertlos. Das zeigt, daß die Disposition einer Orgel nicht nach persönlichem Geschmack, sondern nach einem festen Schema

erstelltwerden sollte und daß jede Orgel und jede Kirche, in der sie steht, individuelle Eigenarten mit sich bringen, die beim Neubau berücksichtigt werden müssen. Aus dem Grunde der Individualität einer jeden Orgel findet man bei Silbermann oder Sauer so gut wie keine Orgelumbauten. Und wenn verantwortungsvolle Orgelbauer wie z.B. Ladegast ein Instrument wie das des Merseburger Domes umbauten, dann taten sie es mit äußerster Berücksichtigung der Traditionen. Diese Art "Denkmalspflege" fand man aber sehr selten. Zumeist wurden Orgeln im letzten Jahrhundert ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Klangvorstellung im Sinne der eigenen Ideale umgebaut. Dieses Vorgehen brachte den damaligen Orgelbauern große Kritik ein. Jedoch gab es auch Gegner dieser Dankmalspflege; jene wiesen darauf hin, daß alle Epochen, die großes im Bereich von Kultur und Kunst hervorbrachten, ihre Ideen auch an schon vorhandenen Werken und Gebäuden zum Ausdruck brachten.

Mit dem Problem der Pflege von Traditionen vs. zeitgemäßem künstlerischen Ideal befaßt sich Alfred Reichling in seinem Referat: "Das Phänomen des Historismus." Hier zitiert er Josef Hofmiller der 1908 schrieb (94):

"Jede alte Kathedrale, an der Jahrhunderte gebaut und herumgemodelt haben, lehrt uns, daß alle starken Zeiten skrupellos ihr künstlerisches Ideal und ihre Formensprache anstelle des ihnen veraltet dünkenden gesetzt haben. Nur unkünstlerische Zeiten tun nichts als konservieren, nachahmen, eins zum andern stimmen:"

Damit übt er Kritik am retrospektivem Historismus, der von Nikolaus Pevsner folgendermaßen definiert wird (95):

"Historismus ist die Haltung, in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung neuer Systeme oder neuer Formen der eigenen Zeit."

Wenn sich jedoch die "Formen der eigenen Zeit" mit den vorhandenen Mitteln nicht mehr zum Ausdruck bringen lassen, ist es beizeiten vonnöten, an der "Kathedrale herumzumodeln", oder sie im Einzelfall ganz abzureißen. Daß hierbei auch Fehler gemacht weden, bringen neu gestellte Fragen an eine Zeit mit sich; Fragen, die *"heilsame Unsicherheiten in Orgelmusik und -bau bis auf den*

heutigen Tag mit sich" bringen und auf die erst im Laufe der Zeit sicher geantwortet werden kann, schreibt Metzler (96).
Es wurden jedoch noch aus einem anderen Grund Orgelumbauten vorgenommen, der mit der Stimmung des Instruments zusammenhängt:

4.2 ZUM PROBLEM DER "GLEICHSCHWEBENDEN TEMPERATUR" IM ORGELBAU

Daß eine gleichschwebende Temperatur, anders als beim Klavier, bei Orgeln aufgrund der Hinzunahme von Aliquot- und Mixturregistern nur schwer zu realisieren war, erkannte schon Gottfried Silbermann. Um in den gängigen Tonarten eine angenehme Schwebung zu erzielen, verteilte er die Unreinheiten nicht auf das gesamte Tonspektrum, sondern "verstimmte" die Quinte "as- es" zur sogenannten "Wolfsquinte" und opferte sie so quasi für die Reinheit der Quinten derjenigen Tonarten, in denen am häufigsten gespielt wurde. Die Tonarten As-Dur, Des-Dur, Ces-Dur und H-Dur konnte man nur mit "*allergrößtem Eckel*" (97) hören und zwangen den Komponisten zum baldigen Modulieren in andere Tonarten. Silbermann begründete diese Verlegung der Unreinheiten in extreme Tonarten aus dem Grund, da in diesen "*ja doch niemand spielt*"....Lieber einen großen Wolf, als "*ein ganzes Nest junger Wölfe*"...(98).
Der berühmteste Kritiker der Silbermann-Stimmung war J. S. Bach. Dieser kritisierte die eigenwillige Stimmung wohl vor allem aus dem Grund, da sie ihn in seiner Freiheit als Komponist beschnitten. Er wollte sich nicht von einem Instrumentenbauer in seinem Schaffen abhängig machen. Das zeigt auch eine Anekdote von Rimbault (99):
Jedesmal, wenn Bach auf seinen Orgeln spielte und Silbermann in der Zuhörerschaft sichtete, hörte er auf zu spielen und sagte zu ihm: "*Ihr temperiert die Orgel, wie es euch gefällt, und ich spiele sie in der Tonart, die mir gefällt.*"-sagte es und spielte eine Phantasie in As-Dur, worauf Silbermann jedesmal aus der Kirche lief.

Die Frage nach der besten Art, ein Instrument zu temperieren, war seiner Zeit Tagesgespräch. Eine Antwort gab Bach mit seinen Werken für das "wohltemperierte Klavier". Über hundert Jahre später wurde von Abbe Vogler im Zuge seines Simplifikationssystems der "Wolf in der Orgel gezähmt". Jedoch hat auch er die Orgel nicht gleichschwebend temperiert: Er verteilte das "pytagoräische Komma" in der Form, daß er die Quinten tief schwebend, die Terzen hoch schwebend stimmte, bei Wahrung einer Charakteristik der Tonarten durch das "eine Spur höher stimmen" der Töne Dis und Gis, wodurch die verminderten Quarten "c- gis" und "g- dis" ausgesprochen scharf klangen. Dadurch entstanden von Vogler in einer Broschüre über das Simplifikationssystem folgendermaßen beschriebene charakteristische Temperaturen (100):

"C ist ein majestätischer Ton, voller Gravität, denn er hat wenig Reiz. G ist schon etwas lebhafter. D weit stärker ja! rauschend. A und E sind sehr schneidend, dann H, Fis und Dis wegen ihrer hochschwebenden Terzen noch viel stärker, besonders wirkt das durchdringende eis, das mehr f klingt, auffallend. Vom Cis gelangen wir zu den zwei sanften Nachttönen As und vorzüglich Es. B und F sind still und endlich kommen wir zu unserm prächtigen C zurück."

Die Orgelbauer Anfang des 19. Jahrhunderts waren, wie beschrieben, zuerst von Voglers Theorien angetan, wandten sich jedoch später wieder von ihnen ab- ebenso von seiner Tonartencharakteristik. Vielmehr versuchte man, eine Wohltemperierung der Orgel zu erreichen, wie man sie schon vom Klavier her kannte. Dadurch tauchte plötzlich ein Problem auf, das Flade beschreibt(101):

"Die gleichschwebende Stimmung erscheint schlielich desweben als sehr ungeeignet für Orgeln, da die Aliquotstimmen und demischten Stimmen rein gestimmt werden müssen und in Verbindung mit den temperierten "ganz unruhige und schwirrende Zusammenklänge" (Helmholtz) ergeben. Das ist die Ursache, warum heute (1926; Anm.) *die "vollstimmig gespielten Mixturregister einen Höllenlärm machen" und wenn die gemischten Stimmen der wertvollen alten Orgeln eine beleidigende Schärfe annehmen..."*

Es wurden also auch alte Instrumente "umgestimmt". Somit war diese Umstimmung vielleicht ein Grund, warum der Klang der alten Instrumente von den Hörern im letzten Jahrhundert als unangenehm empfunden wurde und man sanftere Stimmen verlangte. Das war jedoch in Verbindung mit der gleichschwebenden Stimmung nur zu erreichen, wenn man die zu "Schreiwerken" gewordenen Aliquot- und gemischten Stimmen entfernte. Somit hatten man plötzlich eine stark veränderte Orgel vor sich, die in der Art nicht vom Orgelbauer gewollt war- ein Argument für die Denkmalpflege/den Historismus? Sicher schon, doch sicher nicht so radikal, wie ihn die Anhänger der Orgelbewegung forderten. Daß man auch die eigenen Ideen bei Wahrung der Tradition in einem Orgelumbau einbringen konnte, bewies, wie beschrieben, Ladegast.
Den retrospektiven Historismus beschrieb Pevsner wie folgt (102): "*Historismus ist die Haltung, in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung neuer Systeme oder neuer Formen der eignenen Zeit*".
Das Gegenteil dieser Aussage hatten die Orgelbauer im Sinn, welche die Orgeln so behandelten, wie es Flade zuvor schilderte.

4.3 DIE FABRIKORGEL

Im Zuge der Industrialisierung Ende des letzten Jahrhunderts löste die Massenproduktion mehr und mehr den individuellen Orgelbau ab, was Einbußen in der Qualität zur Folge hatte. Selbst renommierte Orgelbauer wie Walcker in Ludwigsburg knüpften an diese Linie an. Andere Firmen mußten, um konkurrenzfähig zu bleiben, ebenfalls mit Massenprodukten handeln. Es entstanden regelrechte Zulieferfirmen, die vergleichbar waren mit denen der heutigen Automobilfirmen: Es wurden Einzelteile geliefert, die in einem großen Werk zusammengesetzt wurden.
Die Probleme, die bei der Herstellung künstlerisch hochwertiger Instrumente in Massen entstehen, beschreibt Gerhard Scholz in seiner Dissertation, deren Überschrift lautet: "Orgelbau im Spannungsfeld zwischen Kunsthandwerk und Industrialisierung." Dort schreibt er (103):

"Kunsthandwerker wurden entweder zu Bastlern, die gelieferte Teile mehr oder weniger gut zusammenbauten, oder sie steigerten ihre Unternehmen in fabrikartige Dimensionen." Scholz beschreibt weiterhin den Weg einer hessischen Orgelbaufamilie, die, zunächst an alten Traditionen festhaltend, sich mit dem Durchbruch der industriellen Orgelherstellung um die Jahrhundertwende den Wünschen seiner Auftraggeber beugen mußte und schließlich Orgeln herstellte, die in keinster Weise mehr das Profil des Orgelbauers erkennen ließen.

4.4 RÖHRENPNEUMATIK UND HOCHDRUCK

Die Herstellung von Hochdruckpfeifen und Röhrenpneumatik wäre meiner Meinung nach nicht entstanden, wenn es nach den Plänen der Orgelbauer gegangen wäre. Auch hier handelt es sich um einen Versuch, eine große Orgel nachzuahmen. Die Pfeifen, die mit hohem Winddruck gespeist wurden, klangen nicht schön, jedoch sehr laut. Man kannte sie schon in der vorchristlichen Zeit, wo die sogenannte "Hydraulis" mit ihren Hochdruckpfeifen im Zirkus mit den Elefanten in Konkurrenz standen. In einigen romantischen Monumentalorgeln dienten sie einer letzten Fortissimosteigerung. In kleineren Orgeln sparte man sich durch Verwendung von Hochdruckpfeifen mehrere Register ein, zu deren Hinzunahme das Geld fehlte. Man wünschte sich für die Dorfkirchenorgel jedoch ein ähnliches Dynamikspektrum wie das ihrer monumentalen Vorbilder und nahm dabei sogar den klanglichen Nachteil in Kauf: das Fortissimo mehrerer gezogener Register klang wesentlich weicher und voller als das enge, schrille Fortissimo der mit hohem Winddruck gespeisten Pfeifen. Dazu kam die schlechte Stimmung dieser Register.

Eine weitere Bauweise, welche in den Bereich Winddruck gehört und die man wohl als Fehlentwicklung einstufen kann, war die sogenannte Röhrenpneumatik in Verbindung mit der Kegellade. Sie wurde meines Erachtens aus zwei Gründen gebaut: Den einen Grund nennt Klotz (104): *"Eine gute Orgel ist teuer. Man*

versuchte, es billiger zu schaffen. Dieses Ziel erreichte man mit der sogenannten Röhrenpneumatik."

Mit diesem Traktursystem tauschte man die komplizierte Abstraktur durch ein Röhrensystem, welches nach dem Tastendruck Luft zu kleinen Bälgchen führte, die das Ventil der jeweiligen Pfeifen öffneten. Dieses System war sehr anfällig: Die Röhren wurden an den Schweißnähten oft undicht, die Bälgchen porös. Außerdem war es, im Gegensatz zu Schleifladen, im allgemeinen schwieriger, Kegelladen zu reparieren. Aufgrund ihrer Unzuverlässigkeit distanzierten sich einige Orgelbauer, darunter Weigle, von diesem System, und optimierten die 1885 von Koulens in Straßburg erfundenen Membranenlade. Diese war wegen ihrer einfacheren Pfeifenkonstruktion schneller und präziser, kam jedoch an die Zuverlässigkeit einer Schleiflade nicht heran.

Eine Weiterführung der Pneumatik war die Elektropneumatik, die an Stelle des Bälgchens der pneumatischen Kegellade einen Wippenmagneten setzte, welches bei Stromkreisschließung das Pfeifenventil öffnete. Der Nachteil bestand darin, daß der Spieler nun nicht mehr die Möglichkeit hatte, durch den Anschlag den Ton zu beeinflußen, denn der Druck der Taste bezweckt lediglich ein Auslösen der Wippenmagnetelektonik. Alles weitere geschieht auf elektrischen Wege.

Ein Vorteil dieses Systems ist der, daß der Spieltisch nun beliebig weit von dem Pfeifenwerk entfernt aufgestellt werden kann. Aus eigener Erfahrung ist es auf Orgeln, deren Spieltisch weit von dem Pfeifenwerk entfernt ist, jedoch schwierig, ein konstantes Tempo einzuhalten, denn der Ton kommt immer den Bruchteil einer Sekunde später beim Organisten an, als er gespielt wurde. Dadurch wird das Stück an Stellen, wo schnelle Läufe gespielt werden, immer langsamer, und man muß den Verlußt des Tempos an folgenden, langsameren Stellen, wieder aufholen. Ein Mittel, wie man trotzdem einigermaßen konstant das Stück zu den Pfeifen bringt, ist, daß man sich nur auf das Spielen konzentriert und sozusagen seine Ohren verschließt. Dies ist bei solchen Orgeln möglich, denn man hat, wie gesagt, bei elektropneumatischen Orgeln keinen Einfluß, durch den Anschlag den Ton zu verändern.

Der Zweite Grund, warum man neue Windladensysteme erfand, brachte wohl die Zeit mit sich, in der sie angewandt wurden: Die Industrialisierung brachte einenen großen Entwicklungs- und Forschungsdrang mit sich. Kam einer neuen Erfindung am Beginn dieser Entwicklung noch die gebührende Anerkennung zuteil, so war es Mitte des 19.Jahrhunderts für große Orgelbauerfirmen bereits Pflicht, mit einem neuen Windladensystem oder einer tongewaltigen Pfeifenkonstruktion aufzuwarten.
Scholz zitiert Rupp in diesem Zusammenhang: (105) "*...Ein wahres Erfindungsfieber hatte sich, wie Allhim treffend bemerkte, der deutschen Orgelbauer bemächtigt, und derjenige, der nicht wenigstens e i n e Windlade "eigener Konstruktion" sich patentieren ließ, wurde durch die Konkurrenz als "rückständig" angeschwärzt."*
Es stand plötzlich nicht mehr der Klang und die Aufgabe der Orgel im Vordergrund, sondern das Ziel des Orgelbauers war letztlich, mit der Schaffung einer mit technischen Raffinessen ausgestatteter Orgel monumentaler Größe sich selbst ein Denkmal als Orgelbauer mit Ingeneursfähigkeiten zu setzen. Der Leitsatz von Eberhard Friedrich Walcker, dem Begründer des deutschen Monumentalorgelbaues, der sich selbst stets als Orgelmacher, nicht als Orgelbauer bezeichnete und seinen Beruf als von Gott gegeben betrachtete, schien vergessen worden zu sein (106):"*Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit*"; alle Anstrengungen im Sinne einer "*Würdigen Teilnahme am Gottesdienst*".

5. DIE ZIELE DER ELSÄSSISCH-NEUDEUTSCHEN ORGELREFORM

Die Elsässisch-Neudeutsche Orgelreform wurde von Emil Rupp gegründet. (107) Dieser bestand auf die Hinzunahme des Wortes "Neudeutsche", da es veranschaulicht, daß das Elsaß zu der Zeit, in

der die Reform entstand, noch deutsch war. Ich verwende jedoch der Kürze halber den Begriff: "elsässische (Orgel)-Reform".
Neben ihrem Begründer werden zwei weitere Personen mit dieser Reform verbunden: Albert Schweitzer und Francois Xavier Mathias. Sie drei verband die intensive Beschäftigung mit barocken Orgeln der elsässer Silbermannlinie in einer Zeit, da das spätromantische Ideal der Orchesterorgel ihren Höhepunkt erreichte.
Mit dem sogenannten "Wiener Regulativ", das aus einer 1909 von Schweitzer durchgeführten Fragebogenaktion entstand, an der sich Orgelspieler und Orgelbauer in deutschen und romanischen Ländern beteiligten, gab der dritte Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien neue Richtlinien für den Orgelbau aus, die sich mit den Forderungen der elsässischen Reform weitgehend decken. Durch dieses Regulativ gab Schweitzer seinem elsässischen Landsmann "Rückendeckung" und sprach sich für Rupps Ideen aus.

Die Ziele der elsässischen Orgelreform waren folgende:

- Abkehr von der "Hochdruck-Orgel" und den sogenannten Säuselstimmen
- Wiederaufnahme von Aliquotregistern zum lückenlosen Aufbau der Obertonreihe in jedem Klavier,im Sinne des Silbermann-Orgelbaus
- Abkehr von der Röhrenpneumatik bei gleichzeitiger Wiederaufnahme der Schleifladenmechanik
- Verwendung des Schwellkastenprinzips
- Verwendung eines einheitlichen Spieltisches
- größere Beachtung und Verwendung von Rohrwerksregistern im Sinne des französischen Orgelbaus
- Abkehr von der fabriktechnischen Herstellungsweise

Bei einigen Stichpunkten gingen die Meinungen Schweitzers und Rupps auseinander. So plädierte Rupp für die schmetternden, durchdringenden französischen Zungen im Sinne von Cavaille-Coll, während der Wagner-Verehrer Schweitzer eher den Hornklang

bevorzugte. Diese Vorliebe für warme Grundtonstimmen zeigte sich auch durch die Häufigkeit der 16´- und 8´-Register in Dispositionen, die von Schweitzer stammen (Bsp.: Sängerhausorgel Straßburg)(108). Eine weitere Differenz zwischen Rupp und Schweitzer spiegelt die unterschiedliche Auffassung über Windladenfragen wieder. Obwohl sich Schweitzer auf dem Papier für die Schleiflade aussprach, baute die von ihm bevorzugte Orgelbaufirma Dalstein & Haerpfer zum größten Teil Kegelladen, so auch in die "Sängerhausorgel". Rupp dagegen spricht sich für Schleifladen aus, wie sie sein großes Vorbild Cavaille-Coll ausschließlich baute. Mit den späteren Differenzen zwischen Schweitzer und Rupp möchte ich mich an diesem Orte nicht beschäftigen, da sie das Thema der Arbeit nur sekundär betreffen.
Der Stichpunkt "Einheitlichkeit des Orgelspieltisches" ist aus Überlegungen von Albert Schweitzer entstanden und sollte Ordnung bringen in die damaligen Mammutspieltische, die sehr unübersichtlich waren. Schweitzer erwägte die "Übernahme der französischen "Jeux de combinaisons" und ihre Verbindung mit den deutschen freien Kombinationen." (109)

5.1 DIE ELSÄSSISCH NEUDEUTSCHE ORGELREFORM UND IHR VERHÄLTNIS ZUR DEUTSCHEN ORGELBEWEGUNG

Weder im Rieman Musiklexikon noch im "MGG" ist etwas über diese Orgelreform zu lesen. Im "Riemann" steht unter dem Stichwort: "Rupp, Emil" lediglich(110):
"Rupp gilt mit Albert Schweitzer als hervorragender Repräsentant der sogenannten "elsässischen Schule".
Im "MGG" ist unter dem Stichwort: "Schweitzer, Albert" das *"Internationale Regulativ für Orgelbau"* erwähnt (111), *"das mit der blinden Bewunderung rein technischer Errungenschaften aufräumte und wieder gediegenere, klangschönere Instrumente verlangte." (Schweitzer)...Man hat ihn als Vater der sogenannten Orgelbewegung bezeichnet, welche die Abkehr vom Orchesterklang*

des späten 19.Jahrhunderts und die Rückkehr zum eigenständigen, der Architektonik des polyphonen Stils gemäßen Orgelklangs anstrebte..."

Das New Grove Lexikon schreibt zu diesem Regulativ (unter:"Schweitzer")(112):

"An "Internationales Regulativ für den Orgelbau" was worked out under Schweitzer...This manifesto marks a turning point in organ building and became the basis of the later "Orgelbewegung" which grew out of the "Alsatian Orgelreform"."

Für das N.G.-Lexikon war die elsässische Orgelreform der Nährboden für die Orgelbewegung. Jene wäre ohne die Elsässer Rupp und Schweitzer wohl nicht zu solch einer Blüte herangewachsen.

Jedoch begräbt der erste Weltkrieg die Bemühungen der elsässischen Reform. (113):

"Denn nur durch diese äußeren Einwirkungen wurde die junge, verheißungsvolle Kraft ihrer Geschichtsmäßigkeit beraubt."

Weiter schreibt Billeter in seinem Aufsatz, daß, wohl aufgrund der nationalen Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich nach dem ersten Weltkrieg, eine "Aufarbeitung des Erbes" der elsässischen Reform von der Orgelbewegung unterblieb- sie wurde von ihr ignoriert. Das zeigt auch die fehlende Beschreibung in den beiden namhaftesten deutschen Musiklexika. Dabei gab es neben den differenten Klangvorstellungen durchaus viele Gemeinsamkeiten der beiden deutschen Reformen. Diese Gemeinsamkeiten haben wohl auch die in geographisch-politischer Beziehung in ihrer Beschreibung unabhängigen Verfasser des N.G.-Lexikon erkannt, wenn sie die deutsche Orgelbewegung quasi als Tochter der elsässischen Reform betrachten. Die Beschäftigung mit dem Erbe und den Zielen dieser Reform (Verbindung von Klangvorstellungen des 19.Jahrhunderts mit Traditionen Silbermanns) hätte sie zu einem "notwendigen Korrektiv für die deutsche Orgelbewegung gemacht(114). Durch das Fehlen dieses Korrektivs und die ausschließliche Huldigung von Schnitger und Silbermann begab sie sich jedoch wieder in dieselbe Gefahr wie ihre Vorbilder:

Diese Gefahr hat Straube wie folgt beschrieben (115):

" Wir können nicht dabei stehen bleiben, die Wiedererweckung der norddeutschen Barockorgel zu proklamieren. Es ist aus musikalischen Gründen notwendig, eine Synthese mit den Klangmitteln der Orgeln aus der Zeit der Klassik herbeizuführen...Wird dieser Weg nicht eingeschlagen, so wird, wie es im 20.Jahrhundert der Fall war, das Forte des Barock den Menschen auf die Nerven fallen..."

6. DIE GEGENWART UND IHR VERHÄLTNIS ZUM ROMANTISCHEN ORGELBAU

Ich werde in diesem letzten Kapitel an Hand von Orgeln meines Heimatkirchenkreises Schaumburg-Lippe und des Nachbarkreises Grafschaft Schaumburg untersuchen, ob im Orgelbau der Gegenwart romantische Errungenschaften übernommen wurden und werden. Ich beschränke mich dabei auf den Zeitraum von 1965 bis heute (1995).

6.1 ORGELBAU IN DEN BEIDEN SCHAUMBURGER KIRCHENKREISEN ZWISCHEN 1965 und 1980

Die Orgellandschaft der beiden Schaumburger Kirchenkreise ist zwischen 1960 und 1980 größtenteils von der in Hannover ansässigen Orgelbaufirma Hammer geprägt worden, da sie in dieser Zeit eine große Anzahl von Orgeln (mir sind 9 Instrumente bekannt) im Schaumburger Land aufgestellt hat Die Firma Hammer kann auf eine über eineinhalb Jahrhunderte währende Tradition zurückblicken. Sie wurde 1837 von Phillip Furtwängler gegründet, von seinem Sohn Pius weitergeleitet und existiert noch heute unter der Leitung von Christian Eickhoff, dem Neffen Emil Hammers. Emil Hammer war wiederum ein Neffe Adolf Hammers, der 1883 als Teilhaber in die Firma gerufen wurde. Die Orgeln, welche in der oben genannten Zeit aufgestellt wurden, sind in ihrer Disposition

vergleichbar mit denen des Firmengründers Phillip Furthwängler (117) der sich an *"klassische Bauprinzipien"* hielt und diese mit "*eigenwilligen Gestaltungsideen*" verband. Furtwängler, der sich in seiner in technischer und klanglicher Hinsicht klassischen Bauweise von neu aufkommenden Techniken und und Klangvorstellungen seiner Zeit nicht beirren ließ, ist ein weiteres Beispiel dafür, daß der Orgelbau im letzten Jahrhundert nicht linear lief, sondern daß es mehrere unterschiedliche Strömungen gab, die parallel liefen. Erst unter der Regie seines Sohnes Pius wurden Ende des 19.Jahrhunderts große Orgeln mit Kegelladen oder pneumatisch gesteuerten Taschenladen gebaut; Phillip Furtwängler war Zeit seines Lebens ein Anhänger der mechanischen Schleiflade (117).

Ich komme zurück zu den Instrumenten, welche die OB-Firma Hammer in den letzten 25 Jahren im Landkreis Schaumburg aufgestellt hat. Der Trend ging in dieser Zeit zu den Dispositionsweisen des Barockzeitalters. Jedoch gibt es bei diesen Instrumenten dennoch romantische Orgelbaumerkmale:

Als erstes Beispiel einer technischen Errungenschaft der Romantik ist hier die Orgel der St. Dyonisius-Kirche zu Lindhorst (Abb.2) genannt. Sie ist zweimanualig und wurde 1968 von Hammer umgebaut. Der elektropneumatische Spieltisch (Abb.2b), der mit Spieltischen um die Jahrhundertwende vergleichbar ist (Abb.2c), steht am Ende des Kirchenschiffs auf einer Empore, die dicht unter die Decke gebaut wurde. Er verfügt über eine freie und vier feste Kombinationen sowie Wipptasten und Windzeiger. Auf der Empore gab es für das Pfeifenwerk keinen Platz mehr, so daß es ca. 7 Meter weiter entfernt, links neben dem Altar, angebracht wurde. Das Pfeifenwerk wird vom Spieltisch aus durch eine Elektropneumatik angesteuert. Der Vorteil an diesem System ist, das der Spieltisch so aufgestellt werden konnte, daß der Organist einen optimalen Kontakt zu der Gemeinde und zum Pfarrer hat. Der liturgische Ablauf des Gottesdienstes verläuft daher nach eigenen Erfahrungen reibungslos; bei Orgeln, die mit Spieltischen ausgestattet sind, welche sich um 180 Grad von der Gemeinde abwenden und man sich daher über einen Spiegel mit dem Pfarrer verständigen muß, stellen sich des öfteren Verständigungsschwierigkeiten ein.

Der Nachteil ist, daß die Taste bei elektroneumatischer Traktur nicht über einen Druckpunkt verfügt, so daß sich das Manual "tot" anfühlt und man keine Beziehung zum Pfeifenwerk empfindet. Der Ton läßt sich, im Gegensatz zur mechanischen Traktur, nicht beeinflußen. Ein zweiter Nachteil ist, daß schnelle Sololäufe, etwa einer Toccata, leicht stolprig werden, da man auf Grund der Tonverzögerung, die wegen des Abstands zwischen Pfeife und Taste entsteht, langsamer wird; man wartet quasi auf den Ton, und spielt erst weiter, nachdem man ihn vernommen hat.

Eine ähnliche Situation wie in Lindhorst findet man in der ev.-lutherischen Kirchengemeinde zu Probsthagen. (Abb.3) An ihrer Orgel wird deutlich, daß die Problembewältigung durch die Elektropneumatik in der Lindhorster Kirche durchaus eine Alternative ist, wenn man die Architektur in der Kirche (hier:der Empore) nicht verändern will.

Auch ibn der Probsthäger Kirche steht die Orgel auf einer Empore am Ende des Kirchenschiffs. Jedoch ist sie größer als die Empore in Lindhorst und außerdem nicht so dicht unter der Decke, so daß noch Platz vorhanden war für die Disposition des Haupt- und Pedalwerks. Statt des Brustwerks nahm man aus Platzgründen ein Rückpositiv, welches man nach hinten links versetzte; Prinzipal-16′-Pfeifen konnte man wegen der Enge auf der Empore nicht verwenden; daher entschied man sich aus Platzmangel für Holzgedackt-16′-Pfeifen, die auch im Prospekt stehen.

Man konnte durch diese Bauweise auf Elektropneumatik und "Fernwerk" verzichten, jedoch wirkt die Orgel in der hinteren rechten Ecke des Kirchenschiffs sehr gedrungen. Außerdem wird von den Organisten, die auf ihr spielen, bemängelt, daß bei der Gemeindebegleitung im Hauptwerk, welches eigentlich ein Brustwerk ist, fortwährend die Mixtur eingesetzt werden muß, da die Gemeinde sonst nichts von der Orgel hört; die Lautstärke wird jedoch bei diese Registrierung für den Organisten mit der Zeit unerträglich, so daß er auf das Rückpositiv ausweicht. Hier verhält es sich genau umgekehrt mit der Lautstärke: um sich selbst zu hören, muß der Organist ständig mit Plenumwerk spielen; das wird jedoch der Gemeinde auf Dauer zu laut.

Bei dem nach vorne versetzten Pfeifenwerk in Lindhorst hat man mit der Lautstärke keine Probleme; jedoch hört man dort als Spieler den Ton aufgrund des Abstands zwischen Spieltisch und Pfeifenwerk in einer anderen Qualität als die Gemeinde.

Nebenbei sei noch erwähnt, daß sich die Orgeln der St. Jakobi Kirche zu Rodenberg (1971;Hammer; Abb.4 und 4b) und die zur Zeit demontierte Orgel der Godehardi-Kirche zu Beckedorf (1979;Hammer) nicht in derartigen "Problemlagen" befinden, da die Emporen in diesen Kirchen groß genug sind, um das vollständige Pfeifenwerk aufzunehmen.
Alle die bis jetzt in diesem Kapitel genannten Orgeln lehnen sich klanglich an das barocke Orgelideal mit seinen zwei differenten Plenummanualen und dem vollständigen Ausbau der Obertonreihen und bestätigen daher den Trend der sechziger und siebziger Jahre.
Begibt man sich auf die Suche nach Orgeln, auf denen sich auch Meister des letzten Jahrhunderts interpretieren lassen, so entdeckt man lediglich eine Orgel: die der St-Martinigemeinde in Stadthagen (Abb.5, mit Disp.). An dieser Orgel wurde der relativistische Historismus in bezug auf die Gehäuse- und Prospektgestaltung praktiziert (118), wie ihn auch Ladegast beim Umbau der Merseburger Domorgel anwandte: Das Orgelgehäuse aus dem Jahre 1731 ist unangetastet geblieben, während das Pfeifenwerk und die gesamte Technik aus dem Jahre 1898 von Hammer komplett entfernt wurde. Sie ist das einzige Instrument in Schaumburg mit einem Schwellwerk neben zwei Plenumklavieren, welches dazu noch über eine größere Anzahl grundtöniger Stimmen verfügt.
Die Pfeifen des Schwellwerks sind in zwei getrennten Kästen untergebracht. Diese Gehäuse sind sehr niedrig, da sie sich unter dem Hauptwerk befinden (siehe Abb.). Die Abstrahlung des Orgelklangs in den Kirchenraum wird zudem durch Rückpositiv und Empore behindert. Durch die Zweiteilung des Schwellwerks kommt es außerdem zu einer unbefriedigenden Mischung der siebzehn sich in ihm befindlichen Stimmen. Außerdem machte man beim Bau dieses Werks den Fehler, daß man das 16´-Gedacktregister mit seinen hohen Pfeifen ganz nach vorne stellte und so die Klangabstrahlung der hinter dem 16´-Register stehenden

kleinfüßigen Register behinderte. Dadurch war der Klang quasi im Schwellkasten eingefangen. Durch diese (Fehl)-konstruktion verloren auch die Schwelljalousien größtenteils ihre Aufgabe; die Abbildung einer großen Dynamikbandbreite läßt sich auf diesem Instrument nicht realisieren. Somit ist auf der Stadthäger Orgel romantische Orgelmusik nur bedingt zu realisieren, Regersche oder Lisztsche Orgelsinfonien kommen auf der Orgel gar nicht zum Tragen.
Ein weiteres, jedoch gut funktionierendes technisches Merkmal romantischer Orgelbaukunst ist die Pneumatische Registertraktur, die sich ideal mit einer modernen elektronischen Setzeranlage ergänzt.
Außerdem läßt sich im Pedal ein akustischer 32′ durch gleichzeitiges Ziehen von Subbaß 16′, Quintbaß 10 2/3′ und den Baßaliquoten 5 1/3′+3 1/5′ simulieren, wie ihn Vogler in seinem Simplifikationssystem beschrieben hat.

Eine Orgel dieser Größenordnung ist nur noch in der Stadtkirche Bückeburg zu finden. In ihr finden sich jedoch keinerlei romantische Anklänge. Die erste Orgel dieser Kirche stammt von Compenius (1615). Diese Orgel mußte im Laufe der Zeit mehrere Umbauten über sich ergehen lassen, bis im Jahre 1919 ihr die Firma Furtwängler und Hammer ein neues Werk einbaute. Dieses Werk fiel 1962 einem Brand zum Opfer. 1966 wurde von der Firma Emil Hammer ein neues Werk gebaut, deren Disposition weitgehend derjenigen der Compeniusorgel entspricht. Sie hat drei Manuale, 54 Register und über 4000 Pfeifen.
Bisher wurde in diesem Kapitel der Orgelbau zwischen ca. 1965 und 1980 untersucht. In diesem Zeitraum hat man den vorherigen Dispositionen zur Folge im barocken Stil gebaut. Eigenschaften der Romantik sind lediglich in technischer Hinsicht in zwei Kirchen der beiden untersuchten Kreise vorhanden, in nur einer Kirche wurde versucht, klangliche Vorstellungen des romantischen Orgelbaus zu realisieren. Daß dieser Versuch von einer Firma stammt, die sonst nur dem Barock angelehnte Dispositionen baut, ist wohl aus der vorherigen Beschreibung des Schwellwerkes ersichtlich geworden.

6.2 PLANUNGEN ZUM BAU ZWEIER NEUER ORGELN IM KIRCHENKREIS SCHAUMBURG-LIPPE

Nach 1980 bis heute (1995) wurden meines Wissens keine Orgeln in Schaumburg aufgestellt; das wird sich im Laufe des nächsten Jahres ändern: Denn zwei schon im Bau befindliche Instrumente werden im kommenden Jahr der St.-Josephs-Kirche (Disp. u. Sk.:Anh.1) und der Kirche zu Frille (Disp.:Anh.2)-nach dem Namen wird immer noch geforscht- ausgeliefert.

6.2.1 DIE BECKER-ORGEL DER RÖM.- KATH. ST.JOSEPHS-KIRCHE ZU STADTHAGEN

Die kommende Orgel der St.-Josephs-Kirche stammt von der Orgelwerkstatt Becker aus Kupfermühle und wird voraussichtlich 25 klingende Stimmen erhalten. Sie ist zweimanualig, mit einem Haupt- und einem Schwellwerk. Nach einer langen Zeit des Orgelbaus mit Anlehnung an das barocke Klangideal wird diese Orgel in Schaumburg die erste sein, deren Disposition wieder einem romantischen Klangideal entspricht. Aus der Disposition ist jedoch zu erkennen, daß sich die Orgel auch für die Interpretation Bachscher und vor-Bachscher Meister eignet. Es finden sich sowohl warme, grundtönige Stimmen wieder als auch den Gemeindegesang tragende Aliquot und Mischstimmen. Das zweite Werk ist neben Farb- zugleich Plenumwerk. Der Entwurf zeigt, daß das Schwellwerk wesentlich höher gebaut ist als das von der Orgel der Stadthäger St-Martinikirche. Außerdem wird die Klangabstrahlung nicht von einer Empore oder einem Rückpositiv behindert. Die Orgel wird voraussichtlich mit einem elektronischen Setzkasten ausgestattet, der zum heutigen Standart gehört.

6.2.2 DIE FLENTROP-ORGEL ZU FRILLE -EINE "ORGANO" IM WÖRTLICHEN SINNE

Die zweite im Bau befindliche Orgel ist bei Flentrop/Holland von der Kirchengemeinde Frille angefordert worden und ist im Aufbau der St-Joseph-Orgel ähnlich: Auch sie besitzt zwei Manuale - Hauptwerk und Schwellwerk-, hat jedoch 27 Register und ist rein mechanisch, ohne elektronischen Setzkasten. Trotzdem ist sie etwa 1/3 teurer als die Becker-Orgel. Das zeugt von einer sehr hohen Qualität. Man kann jedoch durch die sorgfältige Materialauswahl und Arbeitsweise in dem Beckerschen Betrieb (siehe Anhang II) sowie der sorgfältigen Vorplanung der St.Josephs-Gemeinde erwarten, daß auch sie einem gehobenen Qualitätsanspruch genügt.
Orgelbaumeister Johannes A. Steketee aus Holland, der Nachfolger von Flentrop, ist sicher auch mit diesem Werk seiner Maxime treu geblieben, die er im Sinne von Praetorius durch dieses Werk fortsetzt: (A.O.S17,S.100)
"Wird derowegen die Orgel wegen ihrer Hoheit nicht ungereumbt dem Menschen Leibe verglichen, welcher in Verrichtung seines Ambts von der Seelen dirigiret und geleitet wird...Ferner so referiren und zeigen die Blaßbälge die Lunge an; die Pfeifen die Kehle oder Luftröhre; die Clavier kommen gar fein mit den Zähnen überein..."
Flentrop baut seine Orgeln "organisch": Da ein Mensch nur deshalb in der Lage ist, zu singen, weil er als Organismus funktioniert, so ist Steketee davon überzeugt, daß eine Orgel organisch angelegt sein muß:
Die Teile müssen "*aus dem Organismus herauswachsen*"; (S.120) nicht jedes Teil des Instruments ist für sich alleine wichtig, sondern muß dem Gesamtklang dienlich sein. (Siehe Silbermann) So wie ein gesunder menschlicher Organismus unabhängig ist von Hilfsmitteln wie einem Gebiß oder einem Herzschrittmacher, so ist eine gute Orgel nicht abhängig von elektrischer Traktur oder Röhrenpneumatik. Deshalb sieht Flentrop von Elektronik, wo sie

nicht unbedingt gebraucht wird (Windversorgung), ab; daher das Fehlen eines elektronischen Setzkastens.
Das Scheitern des romantischen Orgelbaus sieht Steketee u.a. durch dessen Begeisterung an den unbegrenzten Möglichkeiten der Technik und der daraus resultierenden unorganischen Bauweise begründet. Wie man in Frille sehen wird, baut Flentrop durchaus "romantisch", jedoch immer unter dem Vorbehalt der Organologie.
Die deutsche Orgelbewegung ist aus der Sicht Steketees ebenfalls aus dem Grunde gescheitert, das sie nicht auf das "Geheimnis" des organischen Orgelbaus gekommen sind, sondern Dinge in einem Werk vereinten, die für sich alleine gut waren, jedoch in ihrer Gesamtheit die Orgel nicht zum "Singen" brachten, zumal "*Mensur, Disposition, Gehäuse und Intonation u.a.m. von verschiedenen Personen gemacht sind.*"(121) - ein Problem der Industrialisierung.
Steketee (122): "*Dies ist die Situation für 90% der Orgeln von heute, und damit sind wir wieder zurückgekehrt zum Jahre 1925 und früher. Wir sollten es besser wissen.*"

6.2.3 SCHLUSSBETRACHTUNG

An den Preisen der zuletzt untersuchten Orgeln merkt man deutlich, daß der Orgelbau letzten Endes immer eine Kompromißsache ist. Man hätte von anderen Firmen sicher eine 40-stimmige Orgel bekommen können, die dann jedoch nicht den Qualitätsansprüchen gerecht werden würde. Gerade in der heutigen Zeit, wo Handarbeit teuer bezahlt werden muß, wird für kleine Gemeinden eine Orgelneuanschaffung immer unbezahlbarer, eine Orgel mit einem Schwellwerk mehreren Grundtonstimmen, das man zugeich auch als Plenumwerk benutzen kann, fast utopisch. Daher spiegeln die Beispiele des neoromantischen Orgelbaus in Frille und Stadthagen zwar die heutigen Tendenzen im Orgelbau wieder; Orgelneubauten werden von der Kirche zur Zeit jedoch wegen ihrer Finanzknappheit nur selten in Auftrag gegeben.
Heute steht der Orelbau wieder vor demselben Problem, vor dem er schon 200 Jahre vorher stand:Die Orgel wird als Kultinstrument in

Frage gestellt. Die Liturgie wird von vielen als überholt angesehen, der ausgearbeitete Choral, der auf der Orgel gespielt wird, weicht mehr und mehr modernen Stücken, die man mit wenigen Akkorden auch auf der Gitarre begleiten kann. Viele kleine Gemeinden, für die es sich nicht lohnt, einen "Orgelbauverein" zu gründen und somit die Gelder ausbleiben, müssen Jahre für einen Orgelneubau sammeln oder gehen gleich zu einer elektronischen Orgel über. Hinzu kommt, daß die Landeskirche einen Orgelbau seit jüngster Zeit nur noch mit vierzig Prozent unterstützt. Das "Kompromißunternehmen Orgelbau" kann jedoch nur dann solide Arbeiten hervorbringen, wenn ihm ein gewisser finanzieller Spielraum gegeben ist.

ANMERKUNGEN

1. s. A. Reichling, das Phänomen des Historismus, in Acta Organologica, Bd.17, Kassel 1984, S.24.

2. s. "The New Grove Dictionary", London 1980, unter dem Stichwort: "Schweitzer, Albert".

3. Chr. Mahrenholz, Musicologica et Liturgica, Kassel 1960, S. 35.

4. E. Rupp, die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst, Hildesheim 1981, S. 74.

5. Rupp, Ebda.

6. Rupp, Ebda, S.75.

7. s. E. Flade, Gottfried Silbermann, Leipzig 1953, S.77.

8. Rupp, s. Anm. 4, S.34

9. Flade, s. Anm. 7, S.5

10. s.Mahrenholz, (s.Anm.3,S.35):"Freilich darf man die Silbermannschen Grundsätze nicht ohne weiteres mit den Grundsätzen des älteren französischen Orgelbaus oder gar mit den Grundsätzen des Orgelbaus um Cavaillé-Coll identifizieren."

11.-s. Flade, der sich hierzu wie folgt äußert:
wie Anm. 7, S. 80f. "Als schönste aller gemischten Stimmen Silbermannscher Orgeln gilt mit Recht das Cornett... (S.81)..In Frankreich spielt dasCornett als Solostimme...eine bedeutende Rolle."
- s. Mahrenholz, der sich folgendermaßen äußert:
wie Anm. 3, S. 79."Wenn die Zahl von 8 Registern überschritten wird, begegnen wir als nächster Stimme in der Regel dem Kornett, einem dem französischen Orgelbau entnommenen Instrumentalimitator weiter Mensur..."

12. s. Chr. Krummacher (Hg.), Wege zur Orgel, Berlin 1987, S.68.

13. s. Flade, wie Anm. 7, S.44.

14. Rupp, s. Anm. 4, S.119.

15. H.Klotz, das Buch von der Orgel, Kassel 1994, S.48.

16. s. Mahrenholz, wie Anm.3, S.78-80.

17. Rupp, S. Anm. 4, S. 68.

18. B. Billeter,"die Sängerhaus-Orgel zu Straßburg", in Acta Organologica, Bd.18, S.340.

19. Flade, s. Anm. 7, S.154

20. s. Krummacher, wie Anm. 12, S.68.

21. W. Metzler, Romantischer Orgelbau in Deutschland, Ludwigsburg 1964, S.9.

22. Metzler, ebda., S.53.

23. Metzler, ebda., S.25.

24. Metzler, ebda..

25. s. Krummacher, wie Anm. 12. S.74.

26. Metzler, ebda..

27. Flade, s. Anm. 7, S.82.

28. Flade, s. Anm. 7, S.82: Goethe äußert sich über die Kirchenorgeln und ihre Klangeigenschaften in einem Bericht aus Rom 1788.

29. Bertelsmann Encyclopedic Electronic Book,(CD) München 1994, unter dem Stichwort "Romantik"

30. Klotz, wie Anm. 15, S. 146.

31. s. Metzler, wie Anm.21, S.16.

32. s. Klotz, wie Anm. 15, S.148-150.

33. Rupp, s.Anm. 4, S.88.

34. Rupp, ebda.

35. Metzler, siehe Anm. 21, S.17.

36. Metzler, ebda., S.18.

37. Rupp, s.Anm. 4, S. 87.

38. Rupp, ebda., S. 82.

39. Vgl.Rupp, ebda., S. 83: Rupp spricht von einem völligen Fehlen der Werkscharakteristik.

40. Metzler, s. Anm. 21, S.18.

41. Rupp, wie Anm. 4, S. 82.

42. Metzler, wie Anm. 21, S. 18.

43. Krummacher, wie Anm. 12, S.67.

44.s.Metzler, wie Anm. 21. S. 51:"Ich kann und will mich durch Angriffe, von welcher Seite(auch immer), unmöglich beirren lassen und mich durch Überbetonung einer bestimmten Richtung des Vorwurfs der Einseitigkeit schuldig machen,- vielmehr habe ich stets erkannt, daß in der Alle umfassenden Kunst die ausschließliche Huldigung einer individuellen Richtung als das gröbste Verbrechen zu bezeichnen ist."

45. Metzler, ebda., S.18.

46. Metzler, ebda., S.27, und Rupp, s. Anm. 4, S.94.

47. Rupp, ebda., S.91.

48. vgl. Rupp, ebda.

49. vgl. Rupp, ebd., S. 101ff.

50. Rupp, ebda., S.97.

51. s. J. Fischer, das Orgelbauergeschlecht Walcker; Kassel 1966, S.21.

52. s. Fischer, ebda., S.27ff.

53. Fischer, ebda., S.39.

54, Fischer, ebda., S.26.

55. Fischer, ebda., S.20.

56. s. Billeter, wie Anm. 18, S.340.

57. H. Steinhaus, deutsche Orgeln im Urteil von Aristide Cavaillé-Coll, in: a.o., Bd.14;S.224.

58. Steinhaus, ebda.

59. Steinhaus, ebda., S.218.

60. Steinhaus, ebda., S.224.

61. Fischer, wie Anm.51, S.80.

62. Steinhaus, s. Anm. 57, S.217.

63. Klotz, wie Anm. 15; S.28.

64.s.Klotz, ebda., S.27.

65. s.Klotz, ebda.,S.29.

66. Fischer, S. Anm.51; S.39.

67. Klotz, wie Anm. 15; S.26.

68.s.Metzler, wie Anm.21, S.106.

69. Fischer, wie Anm. 51, S.39.

70. H.J.Busch, zwischen Tradition und Fortschritt..., in:Mundus Organorum, Berlin 1978; S.65.

71. Busch, ebda., S.69.

72. Busch, ebda.

73. Busch, ebd, S. 64.

74. Buscn, ebd.

75. Klotz, wie Anm. 15, S.26,

76. Busch, wie Anm. 70, S.74.

77. Busch, wie Anm. 70, S. 84.

78. Metzler, wie Anm. 21, S.47+46.

79. Metzler, ebda., S.47.

80. Metzler, ebda., S.49.

81. Rupp, wie Anm. 4, S.147.

82. Rupp, ebda. , S.151 (vgl.)

83. Metzler, wie Anm. 21, S.64 (vgl.)

84. Rupp, wie Anm. 4, S. 150 (vgl.)

85. Rupp, ebda., S.151. (vgl.)

86.s.Metzler, wie Anm. 21, S.63.

87. s. Metzler, ebda., S.64.

88.sG. Scholz, Orgelbau im Spannungsfeld zwischen Kunsthandwerk und Industrialisierung, Marburg (Diss.) 1986, S. 106.

89. Scholz, ebda., S.110.

90. Krummacher, wie Anm. 12, S.73.

91. Krummacher, ebda., S. 74

92. Krummacher, ebda., S.22.

93.s.Mahrenholz, wie Anm.3, S.66.

94. Reichling, s. Anm. 1, S.25.

95. Reichling, ebda..

96. Metzler, wie Anm.21, S.27.

97. Flade, s. Anm.7, S.179.

98. Flade, ebda., S.184,

99. s. Flade, ebda., S.179.

100. Rupp, wie Anm. 4, S.110.

101. Flade, wie Anm. 7, S.183.

102. Reichling, s. Anm. 1, S.25.

103, Scholz, s. Anm.88, S.1.

104. Klotz, s. Anm. 15, S.30.ff.

105. Scholz, s. Anm. 88, S. 113.

106. Fischer, wie Anm. 51. S.20+S.26.

107.s.Billeter, w. Anm. 18, S. 339.

108. s. Billeter, ebda., S. 341 (Disposition).

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR

Verwendete Texte aus

ACTA ORGANOLOGICA
Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde
Herausgegeben von ALFRED REICHLING
Verlag Merseburger, Berlin 1967-1994:

	BAND
BILLETER, Bernhard: Albert Schweitzer und sein Orgelbauer	11
BILLETER, Bernhard: Albert Schweitzers Einfluß auf den europäischen Orgelbau am Beginn des 20.Jahrhunderts	15
BUSCH, Hermann: Ein Verzeichnis der gegen Ende des 19.Jahrhunderts in Deutschland ansässigen Orgelbauer	12
BUSCH, Herman: Historismus und historisches Bewußtsein in der deutschen Orgelmusik zwischen den Weltkriegen	17
DÄHNERT, Ulrich: Gottfried Silbermann und seine Dresdener Wirksamkeit	12
GROSSMANN, Dieter: "In welchem Style sollen wir bauen?" Betrachtungen zur Form des Orgelgehäuses im 19.Jh.	17
JÄGER, Eberhard: Beiträge zur Forschung über Phillip Furtwängler	12
KLOTZ, Hans: Zur Orgeldisposition	17
LANGE, Helmut K.H.: Die Orgelstimmung Gottfried Silbermanns	7
MEYER-SIAT, P.:Die Silbermann-Generalogie nach den Straßburger Akten	11

MEYER-SIAT, P. und REICHLING, Alfred: Eine Liste deutscher Orgelbauer aus dem Jahre 1917 12

NOISETTE DE CRAUZAT, Claude: Aristide Cavaille-Coll 10

PAPE, Uwe: Dispositionen und Prospektzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts im Archiv der Firma Emil Hammer 8

PAPE, Uwe: Die Dispositionsprinzipien des Orgelbauers Phillip Furtwängler in Elze 8

REICHLING, Alfred: Die Walcker-Orgel der Würzburger Universitätskirche 14

REICHLING, Alfred: Das Phänomen des Historismus. Historisches Denken- historisches Tun

STEKETEE, Johannes A.: Orgelbau heute 17

STEINHAUS, Hans: Deutsche Orgeln im Urteil von Urteil von Aristide Cavaille-Coll 14

SULZMANN, Bernd: Eine Planung Abbe G.J. Voglers aus dem Jahre 1806 11

ELLERHORST, Winfred : Handbuch der Orgelkunde; Bd. 1-3
Nachdruck der Ausgabe Einsiedeln 1936
Frits Knuf, Buren (The Netherlands) 1986

FISCHER, Johannes : Das Orgelbauergeschlecht Walcker
Bärenreiter Verlag, Kassel 1966 (1942)

FLADE, Ernst : Gottfried Silbermann
VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag
Leipzig 1953 (1926)

KLOTZ, Hans : Das Buch von der Orgel
Bärenreiter Verlag, Kassel 1994; (1938)

KRUMMACHER; Chr. (Hg.) : Wege zur Orgel
Merseburger Verlag, Kassel 1988

MAHRENHOLZ, Chr. : Musicologica et Liturgica
Gesammelte Aufsätze
Bärenreiter Verlag, Kassel 1960

Metzler, Wolfgang : Romantischer Orgelbau in Deutschland
Verlag E.F.Walcker, Ludwigsburg 1964 .

Müller, Werner : Auf den Spuren von Gottfried Silbermann
Verlag Merseburger, Berlin 1980

Pape, Uwe (Hg.) : Bericht über die Fachtagung
Frühromantischer Orgelbau in Nds.
Pape Verlag, Berlin 1977

RUPP, Emile : Die Entswicklungsgeschichte der
Orgelbaukunst
Nachdruck der Ausg. Einsiedeln 1929
Georg Olms Verlag, Hildesheim 1981

SCHOLZ, Gerhard : Orgelbau im Spannungsfeld zwischen
Kunsthandwerk und Industrialisierung.
Dissertation, Marburg 1986

SCHWEITZER, Albert : Deutsche und Französische
Orgelkunst und Orgelbaukunst
Faksimile der 1.Auflage von 1906
Verlag Breitkopf & Härtel
Wiesbaden 1962

SCHWEITZER, Albert : Leben, Werk und Denken
1905-1965
Hg.:Bähr, Hans Walter
Verl. Lambert Schneider, Heidelbg.1987

SUPPER, Walter: : Mundus Organorum (Festschrift)
Hg: Reichling, Alfred
Verlag Merseburger, Berlin 1978

Verwendete Lexika:

DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART
Hg.: Blume, Friedrich
Bärenreiter Verlag, Kassel 1954

RIEMANN MUSIK LEXIKON
Hg.: Gurlitt, Wilibald
B. Schott`s Söhne, Mainz 1975

THE NEW GROWE DICTIONARY
Edited by Sadie, Stanley
Macmillan Publishers Ltd., London 1980

ERKLÄRUNG

Ich versichere hiermit, daß ich diese Arbeit selbständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Stadthagen, den 24. 4. 1995

(Mathias Goedecke)

ANHANG

Seite

Gehäuse und Spieltisch der Orgel
in Bottenhorn (Weigle).....I
Orgel der St. Dyonisiuskirche Lindhorst..II
Spieltisch der St. Dyonisiuskirche
Lindhorst und Walcker-Spieltisch.....III
Orgel der Kirche zu Probsthagen.....IV
Orgel der St. Jakobi-Kirche zu Rodenberg...V
Orgel der St.-Martini-Kirche zu
Stadthagen.....VI
Disposition der St.-Martinikirche.....VII

Skizze und Disposition der St-Josephs-
kirchenorgel zu Stadthagen.....Anh.1
Disposition der Orgel zu Frille.....Anh.2



Abb.1a:
Das Gehäuse der Orgel in Bottenhorn
Firma Friedrich Weigle/Echterdingen
Erbaut 1916 als Opus 497



Spieltisch der Weigle-Orgel. Zahlreiche Spielhilfen geben neben der raffinierten Ausnutzung des Pfeifenbestandes zugleich die Illusion einer großen Konzertorgel.

Abb.1b:
Spieltisch der Weigle-Orgel



Abb.2
Orgel der St.Dyonisius-Kirche zu Lindhorst
Firma Emil Hammer/Arnum
erbaut:1967/68
Der Spieltisch befindet sich auf der Empore hinten links;
vorne rechts: das Pfeifenwerk



Abb.2b:
Spieltisch der Lindhorster Orgel (elektrisch)

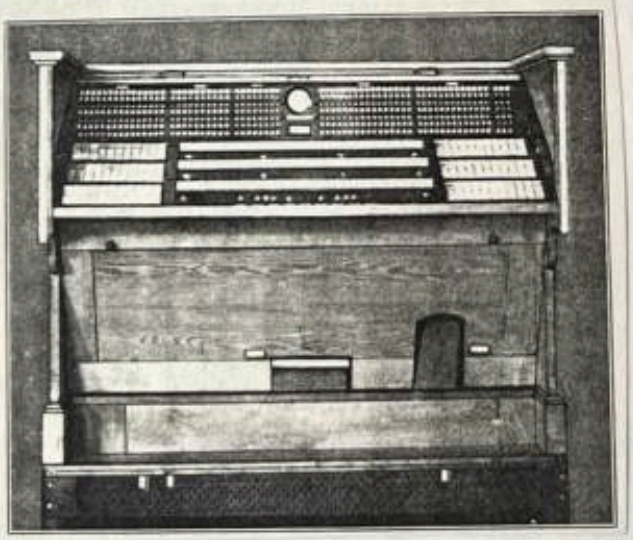


Abb.2c:
Spieltisch (elektrisch) einer Orgel um die Janrhundertwende (Stadtkirche von Giengen/Gebr. Link)

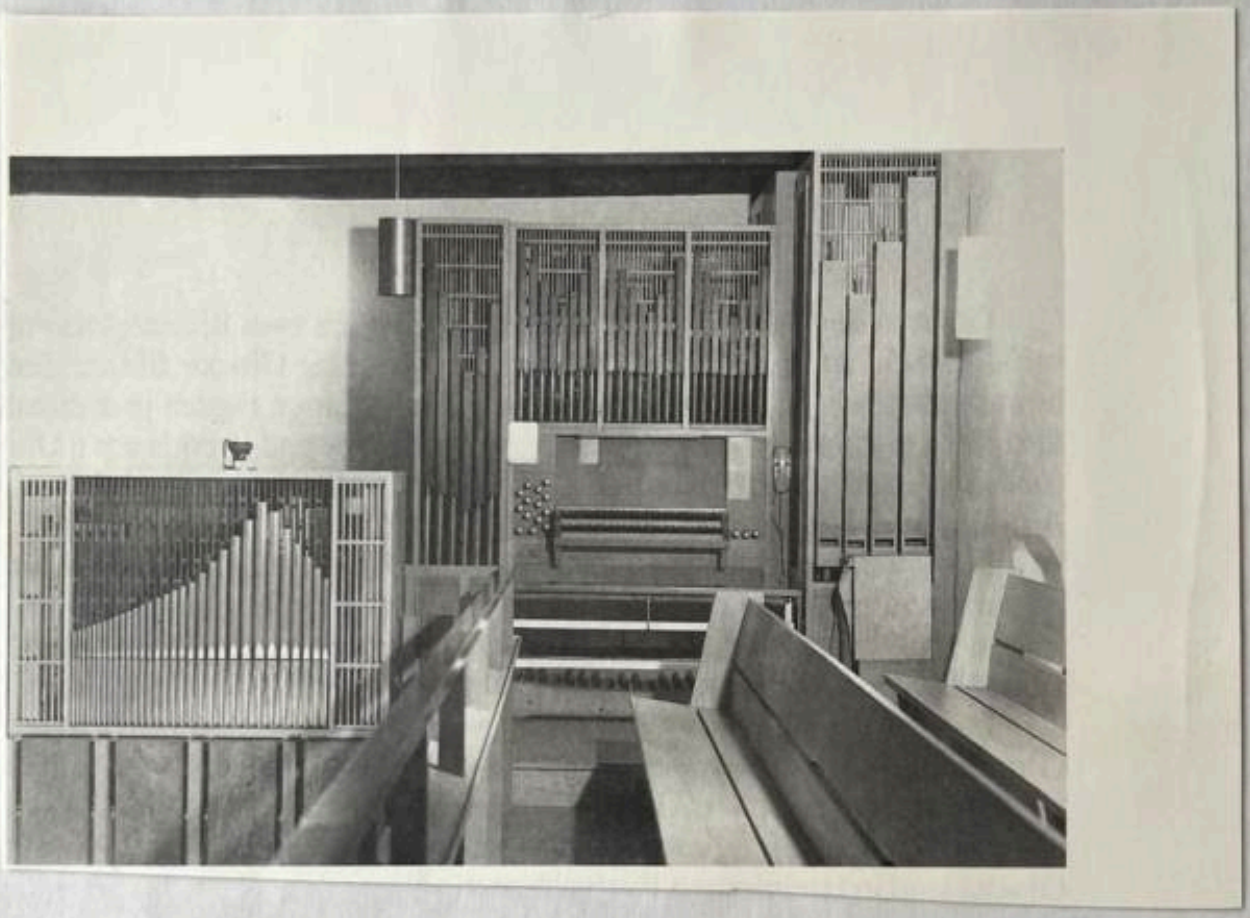


Abb.3
Orgel der Kirche zu Probsthagen
Fa Hammer; erbaut: 1971



Abb.4:
Orgel der
St.Jakobi-Kirche
zu Rodenberg
Fa Hammer;erbaut 1971

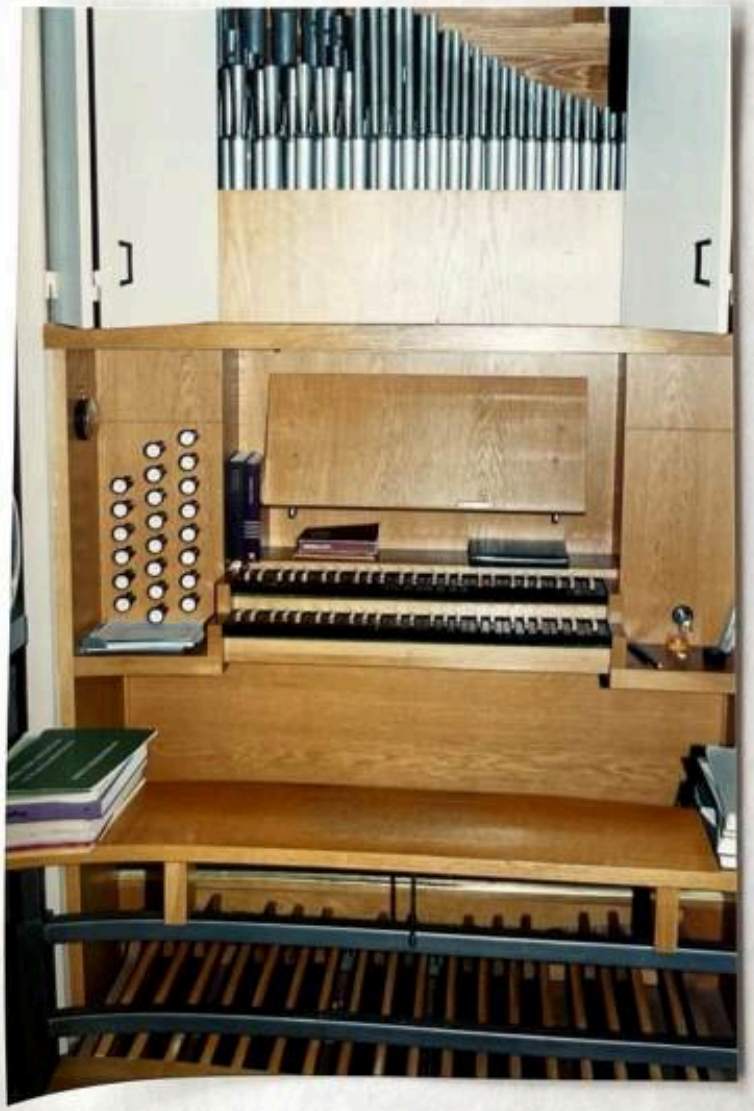


Abb.4b:
Spieltisch(mechanisch)



Abb.5:
Orgel der St.Martini-Kirche zu Stadthagen
Fa Hammer; erbaut:1974
rechts hinter dem Rückpositiv ist das
geöffnete Schwellwerk zu erkennen

Disposition der Stadthäger St.Martini-Kirche

Hauptwerk =

Pommer 16'
Prinzipal 8'
Doppelflöte 8'
Oktave 4'
Rohrflöte 4'
Quinte 2 2/3'
Oktave 2'
Blockflöte 2'
Mixtura major 4-6-fach 2'
Mixtura minor 3-4-fach 2/3'
Cornett 2-3-fach 2 2/3'
Fagott 16'
Trompete 8'

Schwellwerk =

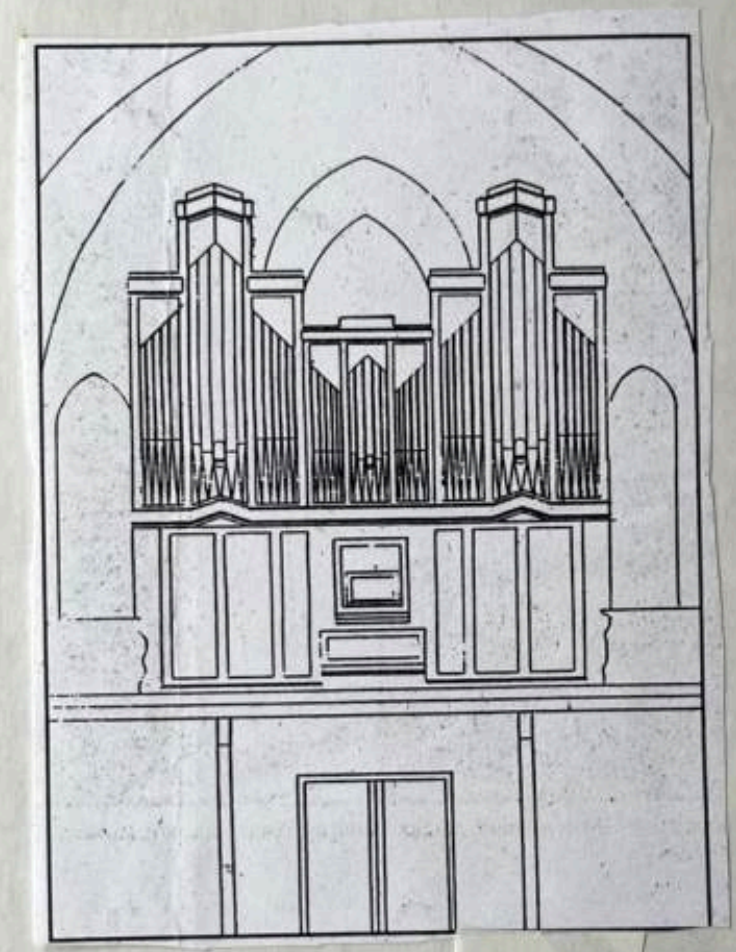
Gedackt 16'
Nachthorn 8'
Salizional 8'
Unda maris 8'
Prinzipal 4'
Gambe 4'
Gedacktflöte 4'
Nassat 2 2/3'
Schwiegel 2'
Gemshorn 2'
Terzflöte 1 3/5'
Piccolo 1'
Cymbel 4fach 1/3'
Glockenton 8/9' + 4/7' rep.
Cor Anglais 16'
Hautbois 8'
Vox humana 8'
Tremulant

Rückpositiv =

Holzgedackt 8'
Quintade 8'
Prinzipal 4'
Koppelflöte 4'
Oktave 2'
Traversflöte 2'
Sifflöte 1 1/3'
Scharff vierfach 1'
Rankett 16'
Krummhorn 8'
Tremulant

Pedal =

Prinzipal 16'
Subbaß 16'
Quintbaß 10 2/3'
Oktave 8'
Gedackt 8'
Oktave 4'
Holzflöte 4'
Bauernpfeife 1'
Baßaliquote 5 1/3' + 3 1/5'
Rauschpfeife 4fach 2 2/3'
Posaune 16'
Trompete 8'
Schalmey 4'
Zink 2'

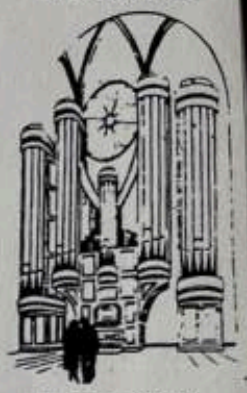


Anh.1:
Skizze der Becker-Orgel zu St. Josephs /Stadthagen

-Disposition
-Erläuterungen

Mehrstück
für Herrn M. Goedecke
zur Verwertung
nur für Studienzwecke.

ORGELBAUWERKSTATT
BECKER



Michael Becker
Kupfermühler Weg 2
22967 Sattenfelde
Tel.: 0 45 31/8 11 29
Fax: 0 45 31/8 52 97
27. Januar 1994

ORGELBAUWERKSTATT BECKER · Kupfermühler Weg 2 · 22967 Sattenfelde

An die
Kath. Kirchengemeinde St. Joseph
Bahnhofstr. 3

31655 STADTHAGEN

Sehr geehrter Herr Pfarrer Voß,
sehr geehrter Kirchenvorstand von St. Joseph!

Heute möchte ich Ihnen das nun endgültige Kostenangebot für den Orgelneubau, samt Vertrag zusenden. Für den Punkt, Kosten für die Erbringung der Bankbürgschaften für die ersten beiden Vorauszahlungen, möchte ich den Vorschlag einbringen, daß die Orgelbauwerkstatt, sowie die Kirchengemeinde zu gleichen Teilen die Gebühren tragen. Wenn dies akzeptiert wird, kann das Angebot mit dem gesamten Zahlenwerk so bleiben.

Ein weiterer Zusatz für den Vertrag ist: Nach Abschluß des technischen Aufbaus der Orgel in der Kirche sind die Leistungen, die die ersten beiden Bankbürgschaften absichern sollen, erbracht worden. Daher sind, nach meiner Ansicht, die beiden Bankbürgschaften wieder zurückzugeben.
Diesen Passus müßten wir allerdings außerhalb des Vertrages vereinbaren, weil, mit Rücksprache von Herrn Rückert, mit den Juristen vom Generalvikariat Hildesheim über dieses Problem nicht zu diskutieren ist.
Die Entwurfzeichnung reicht für Hildesheim vollkommen aus, informierte mich auch Herr Rückert.

Für weitere Gespräche bin ich jederzeit, natürlich auch in Stadthagen, bereit!

Mit freundlichen Grüßen

Michael Becker

Die **Disposition** lautet endgültig wie folgt:

Hauptwerk I. Manual C-g'''

1.	Principal	8'	80% Zinn, Prospekt
2.	Bordun	16'	C-h° Eichenholz c'-g''' 15% Zinn, Reg.vakant
3.	Rohrflöte	8'	15% Zinn
4.	Oktave	4'	30% Zinn
5.	Blockflöte	4'	30% Zinn
6.	Quinte	2 2/3'	30% Zinn
7.	Superoktave	2'	80% Zinn
8.	Mixtur IV	1 1/3'	80% Zinn
9.	Cornet V	8'	30% Zinn, ab g° hochgebänkt, Reg. vakant
10.	Trompette	8'	70% Zinn, MS-Kehlen nach Bertoneche Bauart

Schwellwerk II. Manual C-g'''

11.	Met. Gedackt	8'	15%Zinn
12.	Viola da Gamba	8'	80% Zinn
13.	Principal	4'	30% Zinn
14.	Flute Oktaviante	4'	30% Zinn, ab c' überblasend
15.	Sesquialter II	2 2/3'+1 3/5'	30% Zinn
16.	Waldflöte	2'	30% Zinn
17.	Mixtur III-IV	2'	80% Zinn
18.	Basson	16'	70% Zinn, C-H Becher halbe Länge, Reg. vakant
19.	Hautbois	8'	70% Zinn

Tremulant

Pedal C-f'

20.	Subbaß	16'	Eichenholz
21.	Oktavbaß	8'	30% Zinn
22.	Gedacktbaß	8'	15% Zinn
23.	Oktavbaß	4'	30% Zinn
24.	Posaune	16'	Becher Fichte, C-H halbe Länge Bleikehlen beledert
25.	Trompete	8'	70% Zinn, Reg.vakant

Koppeln:

II/I; I/Ped; II/Ped

Beschreibung der Orgel:

GEHÄUSE:

Das Gehäuse wird in der Ausführung in Massivholz, (Eiche) bei farbig gestalteter Oberfläche (Nadelholz), in klassischer Konstruktion auf Rahmen mit eingenuteten Füllungen gearbeitet. Der Grundrahmen dient als Konstruktionsbasis für Windladenlager und Lager der Spiel-und Registertraktur. Auf Schrauben werden weitgehendst verzichtet, um handwerksmäßige Steck-und Keilverbindungen im Instrument zu verwenden. Das Gehäuse ist selbstragend. Es werden nur Hölzer verwendet, die durch die Trocknung ein Höchstmaß an Maßgenauigkeit ermöglichen.

WINDLADEN:

Die Windladen werden als Tonkanzellenladen in massivbauweise, Eichenholz, hergestellt. Ebenfalls in Eiche werden die Schleifen, Stöcke und Rasterbretter gefertigt. Um dem Gerbstoff im Holz zu begegnen, werden die Auskesselungen und die Bohrungen in den Rasterbrettern ausgebrannt. Schleifendichtungen aus festen Filzringen auf Windlade und unter die Pfeifenstöcke geleimt. Pfeifenrasterbefestigungen in Form von Schwalbenschwanzkeilen und Schwalbenschwanznuten. Ventile, Dichtungen doppelt beledert, aus feinjähriger Fichte, Bleipulpeten, Ventilfedern in V2a Stahl gefertigt. Fundamentböden aus fünffach verleimten Buchensperrholz.
Die Windkastenspunde als Deckel mit Holzriegeln zum schnellen Öffnen des Windkastens.

SPIELMECHANIK:

Auf eine leichte und exakte Spielart mit guter Repitationsgeschwindigkeit wird großer Wert gelegt. Aus diesem Grunde bauen wir die Tasten mit einarmigen Hebel mit Spannvorrichtung in das Untergehäuse des Instruments ein. Tasten, Abstrakten und Wippen aus feinjährigem Fichtenholz. Die Untertasten sind mit Knochen belegt, die Obertasten aus Grenadill gefertigt.
Wellbretter in Rahmenkonstruktion und Eiche, Wellen aus feinjährigem Fichtenholz mit eingezapften Ärmchen aus Birne. Aus demselben Holz sind auch die Döckchen und Winkel gefertigt, deren Gelenk-und Achsstellen nur mit harten Materialien ausgekleidet sind.
Lage der PD-Klaviatur zur Manual-Klaviatur ds' unter ds'.

REGISTERMECHANIK:

Registerzüge, Schwerter und Schubstangen aus Eiche. Abstandsmaß der Züge am Spieltisch 60 mm und zu Registergruppen zusammengestellt, um 3 Züge auf einmal herausziehen zu können. Hub 80 mm. Die Manubrien sind aus Grenadill gedrechselt und erhalten eine Beschriftung des Registers auf ein Porzellanplättchen. Wellen und Wellenarme aus Vierkantstahl verschweißt, geschwärzt und mit V2a Achsstift in Weißbuche gelagert.

WINDANLAGE:

Haupt-Schwell und Pedalwerk erhalten Separatbälge, um einen lebendigen, aber stoßfreien Wind zu erhalten. Verbindung der Bälge durch Massivholzkanäle in die Orgel gekröpft. Durch eine Teilung der Winddrücke in Baß-und Diskantwindzufuhr ist ein Hervorheben von Lautstärke innerhalb eines Registers mit Hilfe des Winddrucks möglich.Das Orgelgebläse wird in einem schallisolierten Motorkasten untergebracht. Der elektrische Anschluß ist von einem Elektromeister durchzuführen (380 V) und von der Gemeinde in Auftrag zu geben. Notenpult und Pedalbeleuchtung werden seitig installiert.

PFEIFENWERK:

Die Metallpfeifen werden aus Zinn-Bleilegierungen hergestellt (Prozentangaben siehe Disposition) mit ausgedünnten Körpern in der 8 + 4 Fuß Lage. Flöten erhalten niedrig prozentigere Legierungen, je nach Klangausrichtung. Kerne aus niedrig prozentigen Legierungen mit keilförmigem Querschnitt.
Offene Pfeifen auf Ton abgeschnitten, Gedackte und Rohrflöten ebenfalls auf Ton geschnitten und Deckel fest verlötet, um optimale Stimmhaltung zu garantieren. Stimmung der Flöten mit Deckeln über Stimmbärte aus reinem Blei.
Holzpfeifen aus Eichenholz, Seiten an Deckel und Boden mit Nut und angefräster Feder verleimt. Stimmhöhe a' (4') = 440 Hz, erfolgt bei Raumtemperatur von 18° C. Stimmart in Absprache mit Sachverständigen und Organisten.

Anh.2:

Disposition und Erläuterungen über die
Flentrop-Orgel zu Frille



FLENTROP - ORGELBOUW B.V. - ZAANDAM

ZAANDAM 16. Mai 1992

An den evang.luth. Kirchenvorstand,

JAS/EH

ANGEBOT FUR EINE ORGEL FUR DIE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE IN FRILLE

Disposition:

Manual I		Manual II (Schwellwerk)	
Bourdon	16'	Quintadeen	16'
Prestant	8'	Prestant	8'
Fluit	8'	Bourdon	8'
Gamba	8'	Salicional	8'
Octaaf	4'	Octaaf	4'
Quint	3'	Fluit	4'
Octaaf	2'	Gemshoorn	2'
Mixtuur	V	Sesquialter	II
Cornet	V ab Ais°	Mixtuur	III
Trompet	8'	Fagot	16'
		Schalmey	8'
		Hobo	8'

Pedal			
Subbas	16'	Tremulant	
Fluit	8'	Koppeln:	I + II
Octaaf	4'		P + I
Bazuin	16'		P + II
Trompet	8'		

./.

Technische Umschreibung

Gehäuse

Die Fassade wird geändert laut Zeichnung A1 (11.4.1991). Seiten und Rückwand neu. Holzart Eiche massiv für die neue Teile.

Windladen

Die Rahmen sind aus Eiche, die Stöcke aus Mahagoni. Die Ventile sind mit doppel Leder. Die Scheifen aus massiver Eiche zwischen getuchten Ringen. Haupt-Werk und Pedal auf 2, Schwell-Werk auf eine Lade.

Klaviatur

Tasten (C-g^3) belegt mit Bein von erster Qualität. Obertasten: Ebenholz. Pedal KLavier C - f' Tasten massiver Eiche.
Gestaltung des Spieltisches wird später festgelegt.

Traktur

Abstrakten aus Holz mit Messing-draht und Ledermuttern. Winkel mit Zentralachse aus Stahl. Register-nahmen auf die Knöpfe (aus Ebenholz). Koppeln: Doppelfunktion mit Tritt und Knopf.

Windversorgung

Zwei Hauptbälge als Keilbalg und Kanäle aus Holz.
Gebläse: Meidinger 220/380 Volt.
Die Bälge und die Gebläse sind hinter die Orgel auf zu stellen.

Pfeifenwerk

Alle Pfeifen werden in eigener Pfeifenmacherei angefertigt.

Material Beschreibung:

Man. I	Bourdon	16'	24 Holz (Kiefer)	32	30%
	Prestant	8'	(Teilweise Prospekt)		30%
	Fluit	8'	36 Holz	20	30%
	Gamba	8'	56		80%
	Octaaf	4'	56		30%
	Quint	3'	56		30%
	Octaaf	2'	56		30%
	Mixtuur	V	280		30%
	Cornet	V	160		30%
	Trompet	8'	56		30%

FLENTROP - ORGELBOUW b.v. ZAANDAM

Vervolgblad van brief d.d. 16.5.1992

Aan Ev. Luth. Kirche Frille

Pfeifenwerk	Man. II	Quintadeen	16'	56		30%
		Prestant	8'	56		30%
		Bourdon	8'	56		30%
		Salicional	8'	56		80%
		Octaaf	4'	56		30%
		Fluit	4'	56		30%
		Gemshoorn	2'	56		30%
		Sesquialter	II	112		30%
		Mixtuur	III	168		30%
		Fagot	16'	56		30%
		Schalmey	8'	56		30%
		Hobo	8'	56		30%
	Pedal	Subbas	16'	30	Holz	
		Fluit	8'	30	Holz	
		Octaaf	4'	30		30%
		Bazuin	16'	30	Holz oder	30%
		Trompet	8'	30		30%

Weitere Details werden mit den Mensuren endgültig festgestellt.

Montage und Intonation — Die Orgel wird aufgebaut in unserer Werkstatt. Nach Demontage erfolgt Aufbau und Intonation in der Kirche.

Preis der Orgel, fertig aufgestellt in der Kirche, zuzüglich deutsche Mehrwertsteuer, Hfl 695.100,-

Liefertermin: etwa 34 Monate ab Vertragsabschluss

Lieferungsbedingungen wie in Vertrag.

FLENTROP ORGELBOUW B.V.

Ing. J.A. Steketee
Orgelbaumeister