Walker

HAUSMITTEILUNG NR. 21

DEZEMBER 1958

Stuttgart, Stiftskirche

Architektonische Gestaltung Prof. Hans Seytter, Stuttgart

Disposition siehe Seite 16

Musik und Liturgie

von Gregor Klaus, Weingarten

Die enge Verbindung von Musik und Liturgie ist uns heute eine Selbstverständlichkeit. In der Tat gehörte die Musik schon im Urchristentum zur Gottesdienstfeier, wie es an verschiedenen Stellen der Paulusbriefe angedeutet ist, jedoch nicht in dem heute geltenden Ausmaß. Der Psalmengesang bildete ja eine Brücke vom Alten zum Neuen Testament, von der alttestamentlichen zur christlichen Gottesdienstfeier. Verboten war jedoch der Gebrauch von Instrumenten, schon um jede Angleichung an den Lärm der heidnischen Kulte zu vermeiden. Daraus ergab es sich, daß sich im Anschluß an die neue christliche Liturgie eine ganz eigene Musik herausbilden konnte, die dieser ganz entsprach und im Laufe der Jahrhunderte organisch zu der einzigartigen kirchenmusikalischen Entwicklung heranwuchs. Im vorletzten Heft der Walcker-Mitteilungen wurde dieses Thema von evangelischer Sicht aus behandelt. Im folgenden soll einiges über die Stellung der Musik in der katholischen Liturgie gesagt werden. Daß beide Seiten enge Berührungspunkte haben, ergibt sich aus dem gemeinsamen Glauben von selbst; in der Entwicklung und Praxis bestehen dabei aber doch manche Unterschiede.

Über die Aufgabe der *Musik* schreibt 1745 der Benediktiner P. Meinrad Spiess: »Die Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Kläng klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohllaut die Seel der Menschen gerühret, die Ehr GOTTES, und alle Tugenden befördert werden.« Mit dieser hohen Auffassung steht die Musik an sich schon der Liturgie sehr nahe. Das Wort *Liturgie* bezeichnet den Gottes-Dienst im öffentlichen Kult. »Sie ist die Gesamtheit der im Auftrage der Kirche vollzogenen Kulthandlungen. Der katholische Kult aber besteht aus dem eucharistischen Opfer, der Quelle auch aller übrigen sakramentalen Gnadenvermittlung, und dem Gebet. Da aber die Kirche der in der Zeit unter uns fortlebende mystische Christus ist, so ist Opfer und Gebet der Kirche das Opfer und Gebet Christi« (J. Herwegen). Sie ist die Trägerin des sakramentalen Lebens der Kirche und infolgedessen nicht bloß eine Erbauungsstunde oder ein geistliches Konzert, sondern Dienst der Gemeinschaft zur Verehrung und Anbetung Gottes, damit höchste menschliche Aufgabe. Die höchste Verehrung aber wird Gott erwiesen durch Jesus Christus in der Darstellung seines Erlösungsopfers, das durch alle Zeit nicht nur sinnbildlich, sondern real vergegenwärtigt wird im Mysterium des eucharistischen Opfers. Damit ist der Mittelpunkt der Liturgie in der hl. Messe nicht nur ein Gebet, sondern wesentlich eine actio als Opfer der Anbetung, des Dankes, der Bitte und Sühne. Am Abend vor seinem Leiden gab der Herr die Mahnung: »Tut dies zu meinem Andenken!« Diesen Auftrag führt die Kirche durch das Priestertum aus, das mit seiner Weihe in ununterbrochener Sukzession bis auf die Apostel zurückgeht. Die Liturgie ist aber auch Angelegenheit der ganzen Gemeinschaft. Auch die Laien sind durch die Taufe zur aktiven Mitfeier der Liturgie befähigt und berechtigt. »Ihr seid ein auserwähltes Geschlecht, ein königliches Priestertum« (1. Petr. 2, 9). Das bleibt auch dann der Fall, wenn die Feier des Gottesdienstes, wie vorbildlich schon im Alten Bund, nicht jedem in derselben Weise zugeordnet ist, sondern nach Rangstufen eingeteilt. Christus hat die sakramentalen Vollmachten nicht

Dortmund, St. Reinoldi

Disposition siehe Seite 18

den Volksscharen, sondern einzelnen Männern, die er seine Apostel nannte, übergeben: »Wie mich der Vater gesandt hat, so sende ich euch.« Das betende und singende Mitwirken der ganzen Gemeinde mit der Handlung am Altar ist eine aktive Teilnahme, ein wirkliches Mitopfern. Oberster Liturge beim eucharistischen Opfer, durch die Wandlung, durch das Sakrament gegenwärtig, bleibt Christus, der Herr, selbst, in dessen Auftrag der Priester das unblutige Opfer nachvollzieht. Damit ist das Wesen der Liturgie trotz äußerlich wechselnder Erscheinungsformen vom Urchristentum bis heute das gleiche geblieben. Auch musikalisch teilen sich verschiedene Gruppen in den Vollzug, Priester, Diakon, Lektor, Kantor, Vorsängerchor und Volk. Daß der Chor in früher Zeit hauptsächlich aus Klerikern bestand, wobei auch schon früh Knabenstimmen mitwirkten, nimmt nicht wunder, weil ja das Volk großenteils des Lesens und Schreibens nicht kundig war, und weil ohnehin dem Klerus die Erfüllung des officium divinum, des kirchlichen Stundengebetes obliegt. Die Gesänge waren nur in wenigen handgeschriebenen Exemplaren vorhanden und schwer lesbar; außerdem gab es auch noch kein Begleitinstrument wie etwa die Orgel.

Ein Merkmal der Liturgie ist ihre *objektive Haltung,* die sich auch in der Musik kundtun soll. »Nächst ihrer Verankerung im Gemeinschaftsgedanken und als unmittelbare Folge derselben ist wesenhaft für die Liturgie ihre Objektivität. Für Subjektivismus bleibt kein Raum in dem Gotterlebnis einer Gemeinschaft, das die höchsten und tiefsten Regungen der teilnehmenden Einzelseele sich restlos ein- und unterordnet. Dem entspricht ein vorwiegend unpersönlicher Charakter auch der liturgischen Entwicklung. Liturgie und liturgische Form in Brauch und Wort wird nicht mit bewußter Eigenwilligkeit gemacht, sondern sie wächst. Sie erscheint als das Werk einzelner. Freilich handelt es sich dabei in der Tat letzten Endes um einen bloßen Schein. Denn alle scheinbar unpersönliche Entwicklung ist schließlich doch nur die Gesamtsumme des Wirkens zahlreicher in Verborgenheit bleibender einzelner. Jede bestimmte Wendung liturgischer Rede muß einmal von einem ganz bestimmten einzelnen zuerst gebraucht, jede bestimmte kultische Bewegung von einzelnen zuerst ausgeführt worden sein« (A. Baumstark). Aus der Liturgie, d. h. aus der immer wiederkehrenden Begegnung mit Christus in der Liturgie schöpft der gläubige Christ den Geist des Glaubens. Das ist nur möglich, wenn diese nicht von der jeweiligen subjektiven Stimmung der ausführenden Organe abhängt. Darum gehört zu ihr wesentlich eine überpersönliche, objektive Haltung, wie sie in der katholischen Liturgie seit je besteht, wie sie aber auch von mancher zeitgebundenen Einstellung aus manchmal nicht recht verstanden wird. In den vergangenen Jahrhunderten wurde immer mehr der Mensch und das Persönliche, das subjektiv Gefühlsbetonte in den Mittelpunkt gestellt, was auch in die gottesdienstliche Gestaltung einzudringen suchte. Die seit Ende des letzten Jahrhunderts einsetzende liturgische Bewegung hat darin wieder die richtige Wertordnung herzustellen gesucht. Vor allem die letzten Päpste haben in verschiedenen grundlegenden Erlassen für die Stellung der Musik in der Liturgie ganz klare Richtlinien herausgegeben.

In dem *Motu proprio* Papst Pius X. von 1903, das man auch das Gesetzbuch der *Kirchenmusik* nennt, heißt es: »Die Kirchenmusik ist ein wesentlicher Bestandteil der feierlichen Liturgie. Daher nimmt sie an dem allgemeinen Zweck derselben teil, der da ist die Ehre Gottes und die Heiligung und Erbauung der Gläubigen.« Als besonderes Merkmal muß sie besitzen Güte und Heiligkeit der Form, d. h. es

muß nicht nur von ihr selbst, sondern auch von der Art ihres Vortrages alles Weltliche ferngehalten werden. Ferner muß sie wahre Kunst und allgemein und damit allen Völkern zugänglich sein. Diese Eigenschaften finden sich im höchsten Grade beim gregorianischen Choral, der deshalb als Ideal jeder Kirchenmusik erklärt wird. »Eine Kirchenkomposition ist um so mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Stimmung dem gregorianischen Gesang nähert; umgekehrt ist sie um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem Vorbilde entfernt.« In hohem Grade aber besitzt auch die sogenannte klassische Polyphonie des Palestrinastiles diese Eigenschaften und berührt sich nahe mit dem gregorianischen Choral. Aber auch der modernen Musik steht die Kirche zu allen Zeiten offen, soweit sie der Würde des Gottesdienstes entspricht und weder musikalisch noch in der äußeren Form Weltliches in die Kirche einschleppt. Dieselben Gedanken sind erneut ausgesprochen in der *Constitutio* Pius XI. vom 20. Dezember 1928. »Es ist wunderbar, wie sehr bereits von den ältesten Zeiten an jene edlen Gesänge, welche die heiligen Gebete und den liturgischen Kult verschönerten, zur Förderung der Frömmigkeit im Volke beigetragen haben.« Dies geschah vor allem in den alten Basiliken, wo einst Bischof, Klerus und Volk abwechselnd das Gotteslob sangen. Damit ist auch gesagt, daß die Teilnahme des ganzen Volkes am Gesang eine altchristliche Tradition ist. Es ist aber notwendig, daß alles, was zum Schmuck der Liturgie dient, durch bestimmte Gesetze und Vorschriften der Kirche geregelt werde. Die Kunst ist im Gotteshaus nicht Selbstzweck, sondern dienend. Und letztlich wird Musik, nicht nur die liturgische, erst mit der Einordnung in die große Ordnung Gottes zur wahren Kunst; ist doch die Gottesverehrung höchste menschliche Aufgabe, also auch höchste Aufgabe der Kunst. Und gibt es für sie wohl bessere Grundsätze als wahre Kunst zu sein, Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinverständlichkeit zu besitzen? Damit legt sich die Kirche selbst gewisse einengende Grenzen auf. Aber wie die Architektur beim Kirchenbau gewisse Formen und Grundsätze genau beobachten mußte, dabei aber schlechthin größte Kunstwerke hervorbrachte, so auch die Musik. – Weitere richtungweisende Gedanken hat dann Papst Pius XII. in seiner *Enzyklika über die Kirchenmusik* vom 25. Dezember 1955 ausgesprochen. »So hat also die Pflege der Kirchenmusik unter Förderung und Leitung durch die Kirche, im Lauf der Jahrhunderte einen weiten Weg zurückgelegt, auf dem sie, wenn auch zuweilen langsam und mit Mühe, doch allmählich zu Vollkommenerem sich erhob: von den einfachen und reinen, aber in ihrer Art äußerst vollkommenen Gregorianischen Weisen bis hin zu den großartigen und herrlichen Kunstwerken, denen nicht bloß die menschliche Stimme, sondern auch die Orgel und die übrigen Musikinstrumente Zierde und Pracht verleihen und die sie fast ins Ungemessene ausweiten.«

Der Bereich der Musik in der Liturgie ist sehr vielseitig, sowohl in der feierlichen Gestaltung der hl. Messe wie in den Tagzeiten (Horen). Der Mittelpunkt ist, wie schon gesagt, liturgisch wie musikalisch die Feier des eucharistischen Opfers. Was musikalisch als *Messe* bezeichnet wird, sind die gleichbleibenden Gesänge (Ordinarium), nämlich das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Dazu kommen die Wechselgesänge (Proprium) mit Introitus, Graduale und Alleluja oder Tractus, Offertorium und Communio. Bestimmend für das Proprium de tempore ist das Kirchenjahr, das vom Advent bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten das Erlöserwirken des Herrn von seiner Geburt bis zur Geistsendung zur sakramentalen Wirklichkeit werden läßt. Das Proprium de Sanctis umfaßt die Eigen-

lichen Weltanschauung auch zwischen kirchlicher und weltlicher Musik Stileinheit bestand, was sich auch auf die außerkirchliche Musik fördernd auswirkte, so z. B. durch die Kirchensonaten von Steffani, dal Abaco, Corelli u. a., welche die Formen der Sonate, Streichquartett und Symphonie beeinflußten. Nach und nach kam aber auch der l'art pour l'art-Standpunkt auf, der sich schon im Generalbaßzeitalter äußerte, um im Subjektivismus und der Anthropozentrik des Rationalismus und der Aufklärung einen Höhepunkt zu erreichen. Dies wirkte sich auch auf die Kirchenmusik nachteilig aus, in der nicht mehr die Liturgie- und Wortgebundenheit für die Kompositionen bestimmend war, sondern der zur Zeit geltende Musizierstil in seinen konzertantesten Formen. Statt liturgischer Musik wurde ein Konzert mit Arien und Kantaten im opernmäßigen und symphonischen Stil geboten. Hier setzte schon im 19. Jahrhundert die Reaktion aus den Reihen des Caecilianismus ein, die allerdings selbst keine großen Werke schuf, die aber wieder auf das Wesen der liturgischen Musik und auf die inzwischen verschütteten Quellen hinwies, auf die Gregorianik und die klassische Vokalpolyphonie. Sie konnte auch den Choral selbst infolge der stilwidrigen Ausführung in den vergangenen Epochen in seiner Echtheit noch nicht wiederherstellen. Erst mit dem Motu proprio Pius X. 1903 setzte fast schlagartig auch für die Kirchenmusik eine Erneuerung ein. Auch heute wird der gregorianische Gesang als Vorbild hingestellt. Damit wird aber in keiner Weise dem Archaisieren oder Historisieren das Wort geredet. Im Gegenteil. Das beweisen immer wieder die Neuerungen in der Liturgie. Es wird auch niemand etwa einfallen, zu sagen, der Psalmengesang wäre eine historisierende Angelegenheit. In der Liturgie-Enzyklika 1947 wird deutlich ausgesprochen, daß es lobenswert sei, durch Studium der alten Quellen den Sinn der Texte und Zeremonien tiefer und genauer zu erforschen, jedoch nicht alles um jeden Preis auf das Altertum zurückzuführen. Darum war die Kirche auch immer jeder zeitnahen Kunst gegenüber sehr aufgeschlossen, sofern sie der Heiligkeit des Gotteshauses und der liturgischen Handlung würdig ist. Heute erkennt man sehr den unerschöpflichen Reichtum der kirchentonartlichen Modi, den Wert des wortgebundenen freien Rhythmus und die Ausdrucksfähigkeit der eigentümlichen Melodien der Gregorianik, die uns heute ebenso wie schon früher zu einem neuen musikalischen Aufbau helfen kann.

Mit der im Wesen gleichbleibenden Liturgie ist auch die liturgische *Sprache*, das Lateinische, nicht mit der Zeit wechselnd oder durch Länder begrenzt. Gerade diese Sprache ist mit dem Choral zu einer Einheit verwachsen. Das schließt nicht aus, daß in der Kirche auch der Gemeindegesang in der Volkssprache, das deutsche *Volkslied* einen angemessenen Platz hatte und hat. Das Volk konnte in früher Zeit ja vielfach weder lesen noch schreiben und so auch nur in begrenztem Umfang an den Gesängen teilnehmen. Doch schon im 8. Jahrhundert sind Ansätze zum deutschsprachigen Lied bekannt, das ebenfalls aus dem gregorianischen Gesang herauswuchs. Propst Gerhoh von Reichersperg schreibt 1147: »Die ganze Welt jubelt das Lied des Heilandes auch in der Volkssprache; am meisten ist dies bei den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeignet ist.« Es soll nur auf die Leisen, Leiche, Rufe, Mischlieder hingewiesen werden. Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts sind uns an die 1500 kirchliche und geistliche Volkslieder bekannt, noch bevor die Buchdruckerkunst eine Verbreitung in großem Rahmen ermöglichte, so daß die Reformation, die dem Volkslied einen führenden Platz zuwies, darauf unschwer aufbauen konnte. Durch die neue Erfindung war es möglich, zahlreichere

eine gewisse melodische Leere mit interessanten Rhythmen hinwegzutäuschen versucht wird, ist der Choral wesentlich Melos, also ganz Musik. Er trägt den Namen von Papst Gregor d. Gr., der dem Benediktinerorden angehörte, in dem nach der Regel seines Stifters das Gotteslob an erster Stelle steht. Im Jahre 592 hat dieser das Sacramentarium gregorianum zusammenstellen lassen, die kirchlichen Gesänge sammeln, weise sichten und ordnen lassen. Schon zu seiner Zeit wurde für die Liturgiefeier größtenteils die noch heute geltende Ordnung festgelegt. Wenn die Wissenschaft darüber auch noch manches zu erforschen hat, so hat man doch erkannt, daß der gregorianische Choral nicht nur eine einzige festgelegte Melodik hatte, sondern einer lebendigen Bewegung mit der Möglichkeit von Varianten unterlag, zumal er sicher oft mündlich weitergegeben wurde. Von den verschiedenen Traditionen mögen nur die römische und die fränkische genannt sein. Choral ist Gesang der Gemeinschaft, durch den beim Gottesdienst die verschiedenen Gruppen auch musikalisch eine Einheit bilden, die Diener am Altar, Priester, Diakon, der Sängerchor und die ganze Gemeinde. Die Ordinariumsgesänge, die dem Volk zugedacht sind, haben eine einfachere Melodik, während die Wechselgesänge reichere Melismatik haben. So zieht sich eine einheitliche Linie durch von den einfachen Formen des liturgischen Rezitativs und der Psalmodie bis zu den solistisch reichen Gesängen des Graduale und Alleluja, des Tractus und Offertorium und des Responsorium prolixum. Solo-, Chor- und Volksgesang ergänzen sich zu einer Gemeinschaft. Während der Hauptgesänge des Priesters, dem feierlichen Lob- und Dankgebet der Präfation und dem Pater noster, steht auch die Handlung still. Durch die Responsorien wird immer wieder der Kontakt zwischen Altar und Gemeinde aufrecht erhalten. Bei aller Mannigfaltigkeit geht durch die ganze Liturgie eine klare Ordnung und Reihenfolge.

Die Bedeutung des gregorianischen Chorals für die gesamte abendländische Musikentwicklung braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden. Es war letzten Endes immer der Dienst Gottes, die Gottesverehrung, die dem Menschen dann als selbstverständlichen Erfolg auch die Kunstfertigkeit in weiteren Bereichen schenkte. Aus der Einstimmigkeit entstand nach und nach die Mehrstimmigkeit; es kamen hinzu die Verbesserung der Notation, wobei besonders die Benediktiner Hucbald und Guido von Arezzo, Leonin und Perotin in Paris zu nennen sind. Auf dem Weg über das Organum und den Discantus entwickelt sich die Polyphonie. Die Messe wird als fünfteilige zyklische Form durchkomponiert (Messe von Tournay). Ganz noch aus liturgischem Geist geboren sind die Messen von Machault, Dunstaple, Dufay, Josquin de Près, Okeghem, Willaert. Die Wortgebundenheit der musikalischen Verarbeitung ist klar zu erkennen, was sich durch eingestreute homophone Stellen verdeutlicht. Doch im Laufe der Zeit entsteht daneben eine Mehrstimmigkeit, die der Textverständlichkeit nicht mehr diese Beachtung schenkt, was durch das Hinzukommen von Instrumenten noch verstärkt wird. Wie in früherer Zeit schon manchmal, so sah sich auch das Konzil von Trient veranlaßt, gegen Auswüchse und allzu weltliche Einflüsse in der Kirchenmusik einzuschreiten. Im Gefolge der neuen Bestimmungen, die vor allem auf die Verständlichkeit Wert legten, entstand die klassische Vokalpolyphonie, die es vermochte, sich dem gregorianischen Choral an die Seite zu stellen. Jak. de Kerle, Palestrina und Orlando di Lasso sind für immer mit dieser hohen Kunst verknüpft. Lasso hat auch die Kunst der Motette, die eine so reiche Geschichte in Verbindung mit der liturgisch-musikalischen Praxis hat, zur Höhe geführt. Noch war die Zeit, in der bei der einheitlichen christ-

Sammlungen zu veröffentlichen, die zu jeder Zeit eine Anzahl zeitgeprägter, aber auch bleibender Lieder hinzubekamen und heute ihren Platz bei der gottesdienstlichen Feier innehaben. Ausdrücklich wird die Pflege des Volksgesanges in der Liturgie-Enzyklika von 1947 anempfohlen.

Das Thema Musik und Liturgie wäre unvollständig, wollte man nicht auch auf die Instrumentalmusik zu sprechen kommen, und zwar auf die *Orgel*. Dieses Instrument wurde gewählt wegen seiner objektiven Tongebung, bei der von vornherein die vielen dem Wechsel unterworfenen persönlichen Gefühlsmomente ausgeschlossen sind. Was man heute wissenschaftlich über die Beziehungen von den verschiedenen Musikinstrumenten und den körperlich-seelischen Reaktionen untersucht hat, erkannte man früher unbewußt. So wurde nicht wahllos jedes Instrument in die Kirche zugelassen. Die Orgel, die sich bis ins 8. Jahrhundert in der Kirche zurückverfolgen läßt, hat hier ihre Hauptpflegestätte erhalten und sich zur Königin der Instrumente emporentwickelt. »Nun hat die Kirche aus alter Zeit ein eigenes Instrument übernommen, die Orgel. Sie wurde wegen ihrer geradezu wunderbaren Klangfülle und Erhabenheit für würdig erachtet, bei den liturgischen Handlungen mitzuwirken, sei es zur Begleitung des Gesanges, sei es, um beim Schweigen des Chores nach den gegebenen Vorschriften anmutige Klänge ertönen zu lassen. Aber auch hier ist die Vermischung von Heiligem und Profanem zu vermeiden . . . In den Kirchen soll die Orgel nur solche Harmonien erklingen lassen, welche die Majestät des Ortes zum Ausdruck bringen und uns die Weihe der heiligen Handlungen empfinden lassen. Auf diese Weise wird die Kunst sowohl der Orgelbauer als auch der Organisten wieder zu einer wirklichen Stütze der heiligen Liturgie werden« (Constitutio Pius XI.). Damit ist an sich schon die ganze Aufgabe der Orgel umschrieben. Die Eigenart des Klanges, eine gewisse Unpersönlichkeit und Erhabenheit über die rein gefühlsbetonten Stimmungen verträgt sich am besten mit der Objektivität der Liturgie und macht die Orgel fähig, an der Verkündigung mitzuwirken und das Ewige anklingen zu lassen. Wenn im Mittelpunkt der Liturgie das Mysterium des Meßopfers steht, so ist in diese Opfergemeinschaft auch die Orgel und der Orgelspieler mit einbezogen. Durch diese Einordnung und ihr Dienen bei der Gottesverehrung hat die Orgelmusik ein liturgisches Amt, freilich unter Wahrung der liturgischen Gesetze. So hat sie in der Liturgie nicht zuerst eine musische, sondern eine kultische, religiöse Aufgabe, Mitgestalterin eines heiligen Geschehens, des Gottesdienstes zu sein. Die Orgelmusik kann sich allerdings in ihrer Erscheinung als wortlose Musik mehr oder weniger leicht den allgemein für die Kirchenmusik geltenden Grundsätzen und Forderungen entziehen, wie es auch oft geschieht. Denn vieles, was im Gottesdienst gespielt wird, ist nicht liturgische Musik!

Ein Merkmal der liturgischen Orgelmusik ist der *vokale Charakter*, was sich schon aus der Entwicklung ergibt. Ursprünglich war sie ja hauptsächlich eine Übertragung von Vokalsätzen im imitierenden und Motetten-Stil auf die Orgel. Bei vielen Kompositionen aus der Frühzeit der Mehrstimmigkeit ist es bis heute noch nicht klar, ob sie vokal oder instrumental ausgeführt wurden (vgl. Begriff organum). Ferner hatten manche Instrumentalsätze eine selbständige vokale Aufgabe neben der menschlichen Stimme, so z. B. beim sogenannten Alternatims-Vortrag etwa des Kyrie, wobei die Orgel abwechselnd mit dem Chor die einzelnen Kyrie vortrug. Dabei mußte die Choralmelodie tongetreu vorgetragen werden. Nach und nach kam eine reichere Kontrapunktierung und Kolorierung dazu. Die Orgel war also Ver-

treterin der menschlichen Stimme und wesentlich gebunden an das Wort, an den Cantus firmus. In späterer Zeit kamen freie Vor-, Zwischen- und Nachspiele auf, die sich immer mehr vom Cantus und damit vom liturgischen Stil loslösten; an Stelle des vokalen und zugleich der Orgel gemäßen Stiles trat immer mehr der instrumental-orchestrale Stil im neuzeitlichen Sinn mit allen seinen Instrumenten. Diese Nachahmung des modernen Orchesters bahnte in der Orgelgeschichte eine Entwicklung an, die letzten Endes die Orgel sich selbst entfremdete und zu einem Niedergang der Orgelmusik und der Orgelbaukunst beitrug.

Einen großen Raum beim liturgischen Orgelspiel nimmt die *Improvisation* ein. Der Organist hat die große Aufgabe, wesentlich an der Gestaltung der gottesdienstlichen Feier mitzuwirken und diese tonkünstlerisch in allen verschiedenen Teilen zu einer Einheit zu verbinden. Damit ist ihm die nicht leichte Anforderung gestellt, nicht nur nachschaffend im Literaturspiel, sondern schöpferisch tätig zu sein. Das Spiel soll dem jeweiligen Grundgedanken des Tages und der heiligen Handlung entsprechen und nicht nur ein beliebig abgespieltes Stück sein, das durch nichts als durch seine Tonart hereinpaßt. Der Spieler hat so und so oft einen stilgerechten Übergang von einem Gesangsstück zum anderen zu schaffen, und ist dabei begrenzt durch die Zeit, den bestimmten Ton und die Tonart, die gerade verlangt wird. Am besten entspricht dieser Anforderung wieder der vokale Charakter, ebenso wie oft ein technisch virtuos gespieltes Stück oder gar Spielmusik der liturgischen Aufgabe in keiner Weise nachkommt. Auch gar manches gern gespielte Werk der klassischen Orgelliteratur kann nicht als liturgische Musik angesprochen werden, ohne daß damit sein musikalischer oder künstlerischer Wert geschmälert sein soll. Gerade hier wird sich der Organist seiner dienenden Funktion bewußt sein. Musik ohne Beziehung gibt es in der Liturgie nicht, auch da, wo sie wortlose Musik ist. So wie die Melodie des »Jubilus« zum Alleluja gleichsam noch eine Steigerung des Wortes, wenn auch ohne Wortsilben, ist, so müßte auch das Orgelspiel den Inhalt der Worte und Melodien noch steigern und vertiefen. Das vermag es aber nur dann, wenn es sich dabei einer strengen inneren Bindung an die Worte und das liturgische Geschehen unterzieht. Choralgebundenes, Cantusfirmus-gebundenes Spiel bleibt das Ideal. Auch die ästhetische oder die »Stimmung« anregende Wirkung des Spieles soll nicht irgendwoher, aus effektvollen weltlichen Musikreminiszenzen gespeist werden, sondern aus dem liturgischen Melodiengut, aus der Linearität der gregorianischen Melodien, aus den Motiven des volkssprachigen Kirchenliedes und deren sinnentsprechender Durchführung. Dieser Charakter kann auch dann gewahrt bleiben, wenn ein Spieler diese Kunst nicht beherrscht, dann aber entsprechende Stücke auswählt.

Als Meister dieser Kunst ist Girolamo *Frescobaldi* (1583–1643) anzuführen, den man den Vater der Orgelmusik nennen darf. Einer seiner Zeitgenossen, A. Maugars, schreibt über ihn: »Nicht ohne Grund genießt dieser berühmte Organist von St. Peter so großen Ruf in Europa; obwohl seine gedruckten Werke hinreichend Zeugnis für seine Tüchtigkeit geben, so muß man doch, um über sein tiefes Wissen urteilen zu können, seine improvisierten Toccaten, voll von Feinheiten und bewunderungswürdigen Erfindungen hören. Darum verdient er es wohl, daß man ihn allen Organisten als Muster empfiehlt.« Frescobaldi schickt u. a. seinen Werken die Bemerkung voraus: »Wo ein Ricercar oder eine Canzone zu lang erscheint, soll man mit einer Kadenz endigen«, und weist damit auf eine typische Seite hin, auf das Kadenzieren. Von den vielen kunstvollen satztechnischen Mitteln geben die

Fiori musicali besonders in den drei Orgelmessen eine Fülle von Beispielen. Die imitatorische Stimmführung ist darin so durchgebildet, daß kaum eine Note im Stück ohne irgendwelche Beziehung zum C. f. oder dessen Kontrapunkt steht. Auch sonstige Stücke aus der früheren Zeit, Ricercare, Fantasien, Intonationen, Tientos, Toccaten, Versetten zeigen dieses Gepräge und die typischen Binnenkadenzen. – Bekannt ist von den früheren Organistenproben, welcher Wert auf die Improvisation gelegt wurde. So wird um 1540 in einem Regolamento von San Marco in Venedig verlangt, daß der Organist zu irgendeinem Kyrie oder einer Motette eine regelrechte Fantasia spielen muß, ohne die Stimmen zu verwirren, als ob vier Sänger sängen; dann mußte er nacheinander einen vierstimmigen Satz zu einem C. f. in allen vier Stimmen mit fugierter Gegenstimme durchführen und endlich einen A capella-Satz begleiten und beantworten. – Wenn wir heute gerade von der alten italienischen und süddeutschen Orgelmusik nur noch einen kleinen Bruchteil besitzen, so ist die Ursache dafür hauptsächlich in der Übung der Improvisation zu suchen. Sind uns ja selbst von einem Meister der Improvisation, der unserer Zeit noch ganz nahe steht, nämlich von Anton Bruckner, dessen symphonische Werke ganz aus dem liturgischen Orgelspiel herausgewachsen sind, auch nur kleine Fragmente seiner Orgelkunst erhalten. Und bei ihm, der seine letzte Symphonie dem lieben Gott widmete, ist auch die Beziehung zwischen kirchlicher und weltlicher Musik noch ebenso deutlich erkennbar, wie bei den alten Meistern.

Mit der Orgelmusik hängt aufs engste der *Orgelbau* zusammen, die Disponierung, Klanggestaltung und räumliche Aufstellung. Dies läßt sich durch die ganze Orgelbaugeschichte hindurch verfolgen. Von der frühen Gotik bis zum Spätbarock war die Orgel auch äußerlich sichtbar als Gegenstück zum Altar gestaltet und damit auf ihre Verkündigungsaufgabe hingedeutet. Die Entfremdung von der Liturgie brachte auch hier einen Wandel. So hängt auch der Orgelbau mit der Liturgie zusammen, soweit es sich bei der Orgel um ein kultisches Instrument handelt; – als Konzertinstrument mag sie sich ruhig auf ihre Art weiterentwickeln. Eine echte Wiederbelebung der Orgel als einem liturgischen Instrument kann also nicht allein aus theoretischen Erwägungen erfolgen, sondern im Anschluß an die liturgischen Forderungen, will sie anders sich nicht selber die Quellen zu einer weiteren Entwicklung verschütten. Aus den liturgischen Erfordernissen ergibt sich aber auch eine gewisse Differenzierung und Eigenart im klanglichen Aufbau der Orgel, wie es schon bei der oberrheinischen Orgel um 1500 und bei der süddeutschen Barockorgel allgemein der Fall war. Dann können Liturgie, Wort, Gesang und Spiel eine innerlich verbundene Einheit bilden.

Das Wesen der Liturgie ist somit nicht die Musik, wenn diese auch für den feierlichen Gottesdienst einen wesentlichen Teil darstellt, auch nicht das Wort, sondern das Mysterium des Opfers Christi, das Sakrament, für das die Musik Bereitung, Ausdeutung und Vertiefung ist. Die Kunst ist eine Dienerin im Dienste der Gottesverherrlichung. Dieses Dienen aber ist keiner Kunst und keines Künstlers unwürdig. Jede Zeit hat die Aufgabe, die ihr eigene Aussageform zu finden, so wie die Verkündigung des Wortes Christi immer gleich, aber jeweils neu in der Sprache der Zeit erfolgen muß. Auch unsere Zeit wird diese Aufgabe in gültiger Weise nur lösen können, wenn sie ausgeht von der Liturgie, im Anschluß an das eucharistische Opfer und dessen sinngemäße Ausdeutung in der musikalischen Sprache der Zeit. Mag zu Zeiten manchmal wie in allen menschlichen Bereichen die Wirklichkeit dem Ideal nicht immer voll entsprochen haben und immer wieder eine klare Linie

von der Kirche gegen etwaige Auswüchse verlangt haben, so zieht sich doch in der liturgischen Musik von den ersten christlichen Jahrhunderten bis auf uns eine einheitliche fortschreitende Linie mit ihrer reichhaltigen Mannigfaltigkeit, die einzig dasteht und auch den größten Einfluß auf die allgemeine Musikentwicklung ausübte. »Darin liegt die Würde der Kirchenmusik, darin ihre erhabene Aufgabe, daß sie die Stimmen des opfernden Priesters und des christlichen, Gott den Allerhöchsten lobpreisenden Volkes mit ihren schönen Melodien und mit ihrer Würde ziere und schmücke, die Herzen der anwesenden Gläubigen mit der ihr eigenen Kraft zu Gott erhebe und die liturgischen Gebete der christlichen Gemeinde lebendiger und ergriffener gestalte, auf daß alle den Einen und Dreieinigen Gott inbrünstiger und wirksamer lobpreisen und anflehen können« (Enzyklika über die Kirchenmusik 1955).

Orgelvespern in einer Industrie-Gemeinde

von Kantor Willy Wemheuer, Kreiskirchenmusikwart der Synode Essen-Nord

Am 30. September 1956 übernahm der Unterzeichnete die für die evangelische Kirche zu Essen-Stoppenberg erbaute neue Walcker-Orgel, deren feierliche Weihe am genannten Tage in festlichem Gottesdienst Oberkirchenrat H. Rößler (Kirchenmusik-Referent beim Landeskirchenamt Düsseldorf) vollzog. Das Werk enthält in Hauptwerk, Brustwerk und Pedal 22 Register mit über 1700 klingenden Pfeifen, hat mechanische Traktur, elektro-pneumatische Registersteuerung und verfügt über zwei freie Kombinationen. Das Instrument befindet sich im Blickfeld der Gemeinde über dem Altarraum und ist so gewissermaßen »sichtbar« in das liturgische Geschehen mit einbezogen. Der optische Eindruck wird für die Gottesdienstteilnehmer noch erhöht sein, wenn – wie die Leitung der Kirchengemeinde schon jetzt plant – das Orgelwerk in absehbarer Zeit um ein siebenstimmiges Rückpositiv erweitert wird.

Seit Dezember 1956 finden in dem schönen Gotteshause wöchentliche Sonnabend-Orgelvespern statt, mit Unterbrechung während der Ferienmonate August und September. Am 11. Januar 1958 konnte bereits die 50. Veranstaltung dieser Art durchgeführt werden. Im Anfang war die Zahl der Hörer klein. Nach und nach steigerten sich dann die Besucherzahlen, die in der Gesamtzeit zwischen 50 und 200 Personen lagen. Fast regelmäßig kommt inzwischen eine Reihe von Interessenten auch aus anderen Stadtteilen Essens. Als bemerkenswert erscheint, daß Menschen beider Konfessionen und aller Altersstufen sich zur inneren Sammlung und Vorbereitung auf den Sonntag im Gotteshaus einfinden. Neben dem geistig Schaffenden lauscht mit gleich großer Aufgeschlossenheit der Arbeiter aus der Ruhrindustrie den Klängen der Orgel, der »Königin der Instrumente«, die »etwas von der Art des Ewigen an sich hat«, wie Albert Schweitzer sagt. Das Zeitalter der vertechnisierten Musikberieselung erfaßt erfreulicherweise bei weitem nicht alle Musikhörer, wie selbst die heutige Praxis der »schweren« musica sacra es beweist! Die Veranstaltungen, deren Programme hin und wieder durch Hinzuziehung von

Kantor Willy Wemheuer an der Orgel Essen-Stoppenberg
(Disposition der Orgel siehe Hausmitteilung Nr. 18, Seite 34)
Foto: Ernst Lerch, Essen-Katernberg

Vokal- oder Instrumentalsolisten sowie gelegentliche Chorbeteiligung aufgelockert werden, tragen sich finanziell selbst. Durch freiwillige Gaben, die die Besucher am Ausgang in einem Opferkasten (nur für kirchenmusikalische Zwecke) niederlegen, ist die Kirchengemeinde in der Lage, allen Hörern ein gedrucktes bzw. vervielfältigtes Leitblatt kostenlos in die Hand zu geben. Kleinere Vergütungen können dadurch auch die ab und zu mitwirkenden Solisten erhalten.

In manchen Städten geben historische und musikgeschichtliche Gesichtspunkte immer wieder Anlaß, daß Organisten und Kantoren die oft schon Jahrhunderte alte Tradition wöchentlicher »Motetten«, »Vespern«, »Orgelstunden« usw. fortführen.

Seit den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg haben manche Kirchenmusiker diese alten Bräuche aber auch in »traditionsarme« Gegenden und neu entstandene Gemeinden getragen. Unterzeichneter ist hauptberuflich in einer Industriegemeinde des Ruhrgebiets tätig und kann die Durchführung seiner wöchentlichen Orgelvespern für Veranstalter und Besucher als recht bemerkenswert und zufriedenstellend bezeichnen. Die bereits beständige Hörergemeinde läßt aber auch auf die Tatsache schließen, daß gerade dieses immer neue Schönheiten offenbarende Meister-Orgelwerk aus den bewährten Ludwigsburger Werkstätten unseren Teilnehmerkreis nicht nur halten, sondern zweifellos noch vergrößern wird. Auf dieser klug disponierten und äußerst gewissenhaft intonierten Orgel mit ihren verschiedensten Klangmöglichkeiten, den charakteristischen Solostimmen sowie einem plenum von barocker Pracht und Durchsichtigkeit kann schlechthin jede Stilepoche verlebendigt werden. Der Schreiber dieser Zeilen hat mit gleich großer Freude bei den fünfzig bisherigen (etwa halbstündigen) Orgelvespern wirken können, ob es nun Arnolt Schlick, Frescobaldi, Buxtehude, Sebastian Bach, Reger, Hugo Distler oder Siegfr. Reda zu gestalten galt, um nur einige Komponistennamen aus den Vortragsfolgen zu nennen. In der Großstadt Essen besteht bis zur Stunde keine weitere Gelegenheit, in jeder Woche Werke aus dem reichen Orgelschaffen zu Gehör zu bekommen. Die evangelische Kirchengemeinde Essen-Stoppenberg wird diese erfolgreiche Einrichtung auch für die Zukunft weiterhin fördern!

In jüngster Zeit hat unsere Gemeinde, die gegenwärtig aus drei Pfarrbezirken besteht, für die übrigen Gottesdienststätten (außer der oben genannten Orgel in der zentral gelegenen Kirche) zwei weitere Walcker-Orgeln erhalten, deren amtliche Abnahme im Februar 1958 stattfand.

Disposition

der neuen Orgel in der Stiftskirche zu Stuttgart

Dispositionsentwurf u. klanglische Gestaltung: Kirchenmusikdirektor Walther Lutz unter Mitarbeit von KMD Gerok, KMD Prof. Metzger und KMD Rothweiler

Hauptwerk C-c'''',

II. Manual

1. Prinzipal 16′
2. Rohrflöte 16′
3. Oktave 8′
4. Großgedeckt 8′
5. Gemshorn 8′
6. Großnasat 5⅓′
7. Oktave 4′
8. Nachthorn 4′
9. Quinte 2⅔′
10. Weitoktave 2′
11. Großmixtur 2⅔′ 6–8fach
12. Mixtur 1⅓′ 6fach
13. Großkornett 2⅔′ 5–8fach
14. Trompete 16′
15. Trompete 8′

Brustpositiv
(im Schweller)

I. Manual

16. Gedeckt 8′
17. Quintade 8′
18. Prinzipal 4′
19. Rohrflöte 4′
20. Prinzipal 2′
21. Koppelflöte 2′
22. Spitzquinte 1⅓′
23. Oktävlein 1′
24. Scharfmixtur ⅔′ 4fach
25. Repetierende Terz 4/5′
26. Bärpfeife 8′
27. Regal 4′ Tremulant.

Oberwerk

III. Manual

28. Kupferprinzipal 8′
29. Rohrflöte 8′
30. Spitzgamba 8′
31. Oktave 4′
32. Gedecktflöte 4′
33. Nasat 2⅔′
34. Oktave 2′
35. Nachthorn 2′
36. Terzflöte 1 3/5′
37. Quintflöte 1⅓′
38. Septime 1 1/7′
39. Sifflöte 1′
40. None 8/9′
41. Scharf 1′ 4–6fach
42. Quintzimbel ¼′ 3fach
43. Dulcian 16′
44. Oboe 8′
45. Krummhorn 8′
46. Schalmei 4′ Tremulant.

Schwellwerk

IV. Manual

47. Pommer 16′
48. Weitprinzipal 8′
49. Querflöte 8′
50. Salicional 8′
51. Oktave 4′
52. Blockflöte 4′
53. Rohrquintade 4′
54. Zartgeige 4′ + 2′
55. Feldflöte 2′
56. Grobmixtur 5–7fach
57. Sesquialter 2fach
58. Schreipfeife 3fach
59. Terzzimbel 3fach
60. Tuba 16′
61. Feldtrompete 8′
62. Vox humana 8′
63. Trompete 4′ Tremulant.

Pedal C–g′

64. Prinzipalbaß 32′
65. Untersatz 32′
66. Prästant 16′
67. Offenbaß 16′
68. Subbaß 16′
69. Quintbaß 10⅔′
70. Oktavbaß 8′
71. Flötbaß 8′
72. Gemshorn 8′
73. Baßzink 6 2/5′ 3fach
74. Choralbaß 4′ + 2′
75. Flöte 4′
76. Waldflöte 2′
77. Hintersatz 5⅓′ 8fach
78. Mixtur 2′ 4fach
79. Bombarde 32′
80. Posaune 16′
81. Fagott 16′
82. Trompete 8′
83. Klarine 4′
84. Singend Kornett 2′ Zimbelstern.

Freistehender Spieltisch, fahrbar

Koppeln: II/I (nicht ins Tutti), III/I, IV/I
I/II, III/II, IV/II, IV/III
I/Ped., II/Ped., III/Ped., IV/Ped., Super III/Ped.

Tutti, Organo pleno, Mezzoforte, Forte
6 freie Kombinationen für Register und Koppeln
Crescendowalze samt Zeiger
Schweller für Brustwerk und Schwellwerk
2 Schwelltritte
Handregister ab, Crescendo ab, als Wippen, Druckknöpfe + Fußtritt
Koppeln aus Walze, einzeln herausnehmbar
Weitchor aus Walze, einzeln herausnehmbar
Zungen ab – Generalabsteller
Manual 16′ ab – Generalabsteller
18 einzelne Zungenabsteller
1 frei einstellbare Pedalkombination f. I. III. + IV. Man.

Herr KMD Bunk gestorben

Nachdem im Laufe der letzten Jahre mit viel Mühe und Sorgfalt die Disposition und die Orgel geplant wurde, konnte Herr KMD Bunk kurz nach seinem 70. Geburtstag die Orgel am 18. Mai 1958 einweihen und der Gemeinde vorführen. Auf diese Weise zeigte er die vielfältigen Möglichkeiten der Orgel und sein Können. Leider konnte er die Konzerte, die er im Laufe von Jahrzehnten auf eine Zahl von 338 gebracht hat, nicht auch auf dieser neuen Orgel fortführen, da er durch eine sehr schwere Krankheit sein Amt kaum mehr ausüben konnte.

Sein 338. Orgelkonzert am 7. Juni war auch sein letztes auf der Reinoldi-Orgel.

Am 13. September 1958 wurde er aus diesem Leben abberufen.

Wir ehren sein Andenken, indem wir nicht nur in ihm einen großen Musiker und Künstler sehen, sondern auch einen liebenswerten Menschen.

Disposition

der Orgel in der St. Reinoldi-Kirche zu Dortmund, erbaut 1958,
elektrische Traktur, Tonkanzellenladen.

Dispositionsentwurf von Herrn Kirchenmusikdirektor Bunk †
und Herrn Studienrat Lorf

Hauptwerk

II. Manual

1. Großprinzipal 16′
2. Quintadena 16′
3. Prinzipal 8′
4. Bleigedackt 8′
5. Spitzgambe 8′
6. Quinte 5 1/3′
7. Oktave 4′
8. Spillflöte 4′
9. Quinte 2 2/3′
10. Oktave 2′
11. Mixtur 1 1/3′ 5fach
12. Zimbel 1/2′ 5fach
13. Kornett ab c 5fach
14. Fagott 16′
15. Trompete 8′
16. Feldtrompete 8′ liegend

Rückpositiv

I. Manual

17. Quintadena 8′
18. Holzgedackt 8′
19. Prinzipal 4′
20. Nachthorn 4′
21. Oktave 2′
22. Blockflöte 2′
23. Sifflöte 1 1/3′
24. Sesquialtera 2fach C 1 1/3′, 4/5′ ab g 2 2/3′, 1 3/5′
25. Scharf 1′ 5fach
26. Rankett 16′
27. Trichterregal 8′
28. Rohrschalmey 4′ Tremolo

Oberwerk

III. Manual

29. Gedecktpommer 16′
30. Holzprinzipal 8′
31. Rohrflöte 8′
32. Harfpfeife 8′
33. Oktave 4′
34. Kleingedackt 4′
35. Nasat 2 2/3′
36. Oktave 2′
37. Schweizerpfeife 2′, überblasend
28. Terzflöte 1 3/5′
39. Superquinte 1 1/3′
40. Septime 4/7′ (rep. auf c″)
41. Piccoloflöte 1′
42. Mixtur 2′ 5fach
43. Scharfzimbel 3fach
44. Trompete 16′
45. Oboe 8′
46. Helltrompete 4′ Tremolo

Kronwerk

IV. Manual:

47. Holzflöte 8′
48. Prästant 4′
49. Rohrpommer 4′
50. Oktave 2′
51. Oktävlein 1′
52. Terzian 2fach (rep. auf c)
53. Zimbel 2/3′ 3fach
54. Dulzian 16′
55. Krummhorn 8′ Tremolo

Pedal

56. Untersatz 32′
57. Prinzipal 16′
58. Subbaß 8′
59. Oktavbaß 8′
60. Gemshorn 8′
61. Oktave 4′
62. Quintadena 4′
63. Nachthorn 2′
64. Gemsflöte 1′
65. Hintersatz 2 2/3′ 4fach
66. Zimbel 1/2′ 4fach
67. Kontraposaune 32′
68. Posaune 16′
69. Dulcian 16′
70. Trompete 8′
71. Clarine 4′
72. Singend Kornett 2′

Zimbelstern mit 6 Glöcklein.

Koppeln: IV/III, IV/II, III/II, I/II
IV/I, IV/Ped., III/Ped., II/Ped.
I/Ped.

Siehe Bilder Seite 3 und 6

Berlin-Steglitz, Matthäuskirche

Disposition siehe Seite 20

Disposition der Orgel in der Matthäus-Kirche Berlin-Steglitz

1. Manual (Hauptwerk)
C–d[4]

1. Quintadena 16′
2. Prinzipal 8′
3. Diskant-Prinzipal 8′ (ab g⁰)
4. Oktave 4′
5. Quinte 8/3′
6. Oktave 2′
7. Mixtur I 4–6 fach
8. Mixtur II 2–3 fach
9. Terz 16/5′
10. Septime 16/7′
11. Gedackt 8′
12. Rohrflöte 4′
13. Schreipfeife 3 fach
14. Trompete 8′

2. Manual (Unterwerk)
C–d[4]

15. Rohrgedackt 8′
16. Prinzipal 4′
17. Flûte à pavillon 2′
18. Oktave 1′
19. Scharff I 3–4 fach
20. Scharff II 1–2 fach
21. Quinte 8/3′
22. Terz 8/5′
23. Septime 8/7′
24. Kubische Pfeife 8′
25. Viola di Gamba 4′
26. Holzstabklinger 2 fach
27. Trichterflöte 8′ (Schwebung)
28. Krummhorn 8′
Tremulant

Pedal C–a[1]

29. Prinzipal 16′
30. Oktave 8′
31. Quinte 16/3′
32. Oktave 4′
33. Rauschpfeife 2 fach
34. Subbaß 16′
35. Gemshorn 8′
36. Koppelflöte 4′
37. Nachthorn 2′
38. Mollterz 128/77′
39. Posaune 16′
40. Trompete 8′
41. Klarine 4′
42. Pauke DGA 16′

Koppeln: II/I, I/P, II/P
Schweller 1. Manual: Nr. 5, 9, 10, 11, 12
Schweller 2. Manual: Nr. 15, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28
Schweller Pedal: Nr. 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38
5 freie Kombinationen (auf die ganze Orgel wirkend)
2 freie Kombinationen (nur auf das Pedal wirkend)
Mechanische Schleifwindladen · Mechanische Spieltraktur
Elektropneumatische Registertraktur
Disposition und Mensuration: Herbert Schulze, Berlin.
Dr. Karl Theodor Kühn, Berlin.
Gestaltung des Gehäuses: Ernst Bittcher, Leiter der Berliner Niederlassung der Firma E. F. Walcker & Cie.

Kirchliche Zentralstelle
für Orgelbau beim
Ev. Konsistorium Bln-Brdbg.
Abschrift!
Betr.: Dort. Orgelneubau

Berlin-Charlottenburg, d. 19. 7. 58
Bismarckstr. 67 · Tel.: 346071
An den
Gemeindekirchenrat der Matthäus-Kirchengemeinde in Berlin-Steglitz

Am 9. 7. 58 wurde die von der Orgelbauanstalt E. F. Walcker-Ludwigsburg neu erbaute Orgel durch den Unterzeichneten der Abnahmeprüfung unterzogen.

Die Orgelbau-Firma Walcker hat gem. ihres Kostenanschlages und nach den darin aufgestellten Positionen die Arbeiten in bewährter Weise und unter Verwendung besten Materiales zur Ausführung gebracht. Die innere Anlage der Orgel ist gleich dem äußeren Werkaufbau übersichtlich gegliedert und läßt alle Werke und ihre Teile leicht erreichen. Die mechanische Tastentraktur, auch bei gekoppelten Werken, spielt sich leicht und angenehm. Die Intonation der einzelnen Register

gibt jeder Klangreihe ihren spezifischen Charakter und läßt unendlich viele Mischungsmöglichkeiten zu. Der Zungenchor verleiht dem Pleno Glanz und Würde.

Die Disposition mit ihrer Verteilung von 28 Registern auf 2 Klavieren und 14 Registern im Pedal wird ihre Brauchbarkeit für vielfältige und vielseitige Literatur, die auf dieser Orgel im hohen Grade darstellbar ist, zeigen können, aber auch bewähren müssen. Es wäre im Interesse der Sache dienlich, hier nach längerer Zeit ein Urteil des Gemeindeorganisten kennenzulernen. Einmaliges Hören oder die Dauer einer Abnahmezeit sind zu kurz, um ein stichhaltiges Urteil haben zu können. Der Unterzeichnete sähe z. B. gern, wenn die Rauschpfeife im Pedal später einmal auf mindestens 4 Chöre erweitert werden könnte, da sich das Pleno-Pedal (ohne Zungen) gegen die reich besetzten Mixturen der Manuale nur schwach durchsetzt.

i. A.
gez. *Hammermeister*

In der *Hauptausgabe* vom Donnerstag, den 10. Juli
Die Berliner Zeitung »Der Kurier« schreibt:

Die neue Orgel in der Steglitzer Matthäuskirche

K. W. – In der Steglitzer Matthäuskirche gilt es, eine neue Orgel einzuweihen. E. F. Walcker hat sie nach den Dispositionsentwürfen von Herbert Schulze und Dr. K. Th. Kühn gebaut, und ihr Herr und Meister Frank Michael Beyer führte sie vor. Beim ersten Blick auf das neue Instrument ist man verblüfft, denn nicht der silbrig metallische Eindruck der Pfeifen bestimmt diesen Orgelprospekt, sondern Ernst Bittchers wuchtiges, hölzernes Gehäuse, in dem sich die Pfeifen eher verstecken, statt aus ihr herauszutreten. Sehr schnell aber gewöhnt man sich an sie, und je länger man sie betrachtet, um so stärker überzeugt sie. Diese Orgel steht mit der gedrungenen Kraft alter Bauernmöbel da. Mit ihren drei mächtigen Kästen gleicht sie in der äußeren Gliederung einem dreiflügligen mittelalterlichen Holzschnitzaltar, dessen äußere Flügel die Umrisse eines hochgestellten Cembalos haben. Hier ist wirklich eine großartige neue Form gelungen.

Im Klang nicht weniger. Es überwiegen die herben, in die Oboen- und Englischhorn-Richtung gehenden Farben. Weichliche, leicht miteinander verschmelzende Register sind in der Minderzahl. Polyphoner Musik ist die scharfe Ränderung jeder einzelnen Stimme somit garantiert, wovon man sich in Kompositionen, die dem 15., 16., 18. und 20. Jahrhundert entstammen, überzeugen konnte. In Ernst Peppings geistvoller Fuge in F, deren kompliziertes Thema mixolydisch beginnt, wird selbst bei erstem Hören das Geflecht der Linien weitgehend transparent. Deutlich heben sich im zweiten Teil die Umkehrung des Themas, im dritten das neue Kontrasubjekt heraus.

Ähnlich ist es bei Joh. Nep. Davids geistlichem Konzert »Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang«, das zum Besten gehört, was David geschrieben hat. Eigentlich ist es ein Doppelkonzert, denn im zweiten Satz führt David neben dem Weihnachtskantus noch Haßlers Solis mit dem Text »O Haupt voll Blut und Wunden« zusammen gedachten Choral ein, wohl um anzuzeigen, wo der Weg des Kindes endet, dessen Geburt die Engel hier ankündigen. Fr. M. Beyer war allen Kompositionen ein meisterlicher Interpret, nicht zuletzt der großen Passacaglia von Bach, die er prachtvoll bewegt spielte und die nicht nur alle Vorzüge der neuen Orgel ans Licht brachte, sondern auch die fast nachhallose Akustik. (Siehe Bild Seite 19)

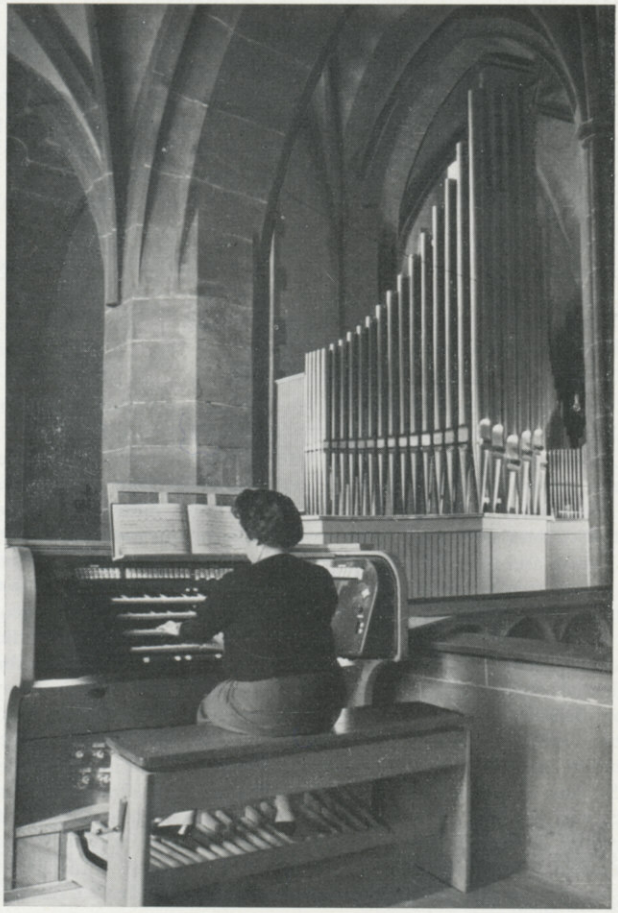

Foto: Kurt Weiner, Frankfurt

Frankfurt/M., St. Leonhardskirche
an der Orgel Frl. Rosalinde Haas

Disposition siehe Seite 24

Frankfurt/M., St. Leonhardskirche

(Titelgraphik von Siegfried Haas, Rottweil, für das Einweihungsprogramm)

Disposition

der Orgel in der Kath. St. Leonhardskirche, Frankfurt a. M.

Hauptwerk C–a'''
(II. Manual)
1. Quintade 16′
2. Prinzipal 8′
3. Harfpfeife 8′
4. Rohrflöte 8′
5. Oktave 4′
6. Spillflöte 4′
7. Quinte 2⅔′
8. Hohlflöte 2′
9. Sesquialter 2fach
10. Mixtur 2′ 4–6fach
11. Trompete 8′
12. Kopftrompete 4′

Positiv
(I. Manual)
13. Gedackt 8′
14. Prinzipal 4′
15. Hohlflöte 4′
16. Nasard 2⅔′
17. Rohrflöte 2′
18. Terz 1³/₅′
19. Oktave 1′
20. Zimbel 1⅓′ 3fach
21. Oboe 8′

Brustwerk
(III. Manual)
22. Singend Gedackt 8′
23. Quintade 8′
24. Rohrflöte 4′
25. Prinzipal 2′
26. Sifflöte 1⅓′
27. Scharf 4fach
28. Vox humana 8′
Tremolo

Schwellwerk
(IV. Manual)
29. Ital. Prinzipal 8′
30. Flöte 8′
31. Gemshorn 8′
32. Unda maris 8′
33. Prästant 4′
34. Rohrquinte 2⅔′
35. Oktave 2′
36. Terz 1³/₅′
37. Rauschquinte 3fach
2⅔′, 2′, 1′
38. Mixtur 5fach
39. Fagott 16′
40. Helltrompete 8′
41. Clairon 4′
Tremolo

Pedal C–f′
42. Prinzipal 16′
43. Subbaß 16′
44. Zartbaß 16′
45. Quintbaß 10⅔′
46. Oktave 8′
47. Gedacktpommer 8′
48. Oktave 4′
49. Rohrgedackt 4′
50. Nachthorn 2′
51. Mixtur 2′ 6fach
52. Posaune 16′
53. Trompete 8′
54. Schalmey 4′

Freistehender Spieltisch / Tutti / 4 General-Setzer-Kombinationen / 2 Pedalkombinationen / je 2 Kombinationen für jedes Manual / Walze samt Zeiger / Crescendo ab, Zungen ab, Manual 16′ ab. (Siehe Bild Seite 22)

Frankfurter Rundschau vom 8. März 1958

Die Orgel von St. Leonhard

Wieder ist eine neue Orgel in Frankfurt zu ihrem Dienst bereit. Diesmal in St. Leonhard, der gotischen Kirche am Main, deren Türme noch aus spätromanischer Zeit stammen. Gewaltig schallt es organo pleno durch den gewölbten Raum. Die Schiffer auf dem Strom können es hören. Schlank und edel klingen die zarten Stimmen. Kostbarkeiten sind dabei eine Vox Humana 8′ etwa, wie sie Joseph Gabler vor zwei Jahrhunderten für das Kloster Weingarten erdachte und erhorchte. Auch den norddeutschen Barockklang führte uns Rosalinde *Haas* vor. Als Kurt Weiner sie fotographierte, spielte sie in Silbermannschen Farben, dann wurden alte Franzosen und Italiener mit ihrer charakteristischen Tönung angedeutet. Schließlich gab sich die Orgel romantisch, ja ganz »modern«. Es steckt alles drin, was man nur verlangen kann. Das Ganze ist nach klugem Plan disponiert, das einzelne mit feinem Ohr mensuriert und disponiert.

Die von E. F. Walcker in Ludwigsburg erbaute Orgel bietet auf vier Manualen (Klaviaturen für die Hände) und dem Pedal (der Tastenanordnung für die Füße) 54 Register, dazu die Normalkoppeln und vier Setzerkombinationen. Hauptwerk, Positiv, Brustwerk und Pedalpfeifen stehen auf der westlichen Empore, auf der nördlichen hat das Schwellwerk seinen Platz, auf der südlichen der Spieltisch, von dem eine elektrische Traktur (Impulsübertragung) zu den Schleifladen führt. Unser Bild zeigt außer dem Spieltisch nur einen Teil des großen Instrumentes, den südlichen Pedalturm.

Am Sonntagabend wird die Orgel vom Limburger Domkapellmeister Msgr. Hans *Pabst* geweiht. Die Feier beginnt um 20 Uhr. Vor der Weihe singt der Chor von St. Leonhard Dietrich Buxtehudes Motette »Cantate Domino canticum novum«. Nach der zeremoniellen Handlung stellt Rosalinde Haas das ihr anvertraute Instrument mit einem Programm vor, an dem es seine Eigenschaften erweisen kann: Bach (Präludium und Fuge e-Moll, Choralvorspiel »Herzlich tut mich verlangen«), Pachelbel (Partita über »Was Gott tut, das ist wohlgetan«), Reger (Fantasie über »Straf mich nicht in deinem Zorn«) und Maurice Duruflé (Toccata). *f.st.*

Augsburg, St. Jakob

Disposition siehe Seite 27

Professor Friedrich Högner
Landeskirchenmusikdirektor
FH/rh

München 19, 25. Nov. 1957
Hofenfelsstr. 53
Fernruf 66274

Evang.-Luth. Pfarramt St. Jakob
Augsburg
Zobelstraße 11

Betreff: Orgel der St. Jakobskirche Augsburg
Abschlußgutachten

Nachdem ich auftragsgemäß am 16. 10. 1957 und am 21. 11. 57 die von der Firma E. F. Walcker in Ludwigsburg neu erbaute Orgel der Jakobskirche in Augsburg der Abnahmeprüfung unterzogen habe, erstatte ich das folgende

Gutachten:

Die Disposition der Orgel wurde aufgestellt von Kirchenmusikdirektor Karl Wünsch in Augsburg. Sie lautet.

I. Manual	*II. Manual*	*III. Manual*
(Rückpositiv)	(Hauptwerk)	(Brustwerk)
Holzgedackt 8′	Quintade 16′	Rohrflöte 8′
Nachthorn 4′	Prinzipal 8′	Prinzipal 4′
Prinzipal 2′	Gemshorn 8′	Blockflöte 2′
Superquinte 1 1/3′	Oktave 4′	Sesquialtera 2 fach, rep.
Scharf 4 fach	Waldflöte 2′	Oktavzymbel 3 fach
Krummhorn 8′	Mixtur 6 fach	Clarine 4′
	Trompete 8′	

Pedal

Subbaß 16′	Mechanische Spieltraktur
Prinzipal 8′	Mechanische Registertraktur
Gedackt 8′	Schleifladen
Choralbaß 4′	Werke getrennt in Kästen
Rauschpfeife 2 2/3′, 2 fach	3 Pedalkoppeln als Tritte
Posaune 16′	2 Manualkoppeln als Tritte (III/II, I/II)
Singend Kornett 2′	

Das sind im ganzen 26 klingende Stimmen, verteilt auf 3 Manuale und Pedal. Alles Wesentliche innerhalb der Klangpyramide ist vorhanden, die Disposition ist sehr gut durchdacht. Man ist also leicht versucht, bei solchen konzentrierten Dispositionen offene Wünsche zu äußern, so z. B. den Wunsch nach einem 2. labialen 4′ im Brustwerk. Man darf aber nicht vergessen, daß die Platzverhältnisse beschränkt sind und daß angesichts des Raumvolumens der St. Jakobskirche die Größe der Orgel, so wie sie disponiert und gebaut ist, gerade richtig ist.

Der wohldurchdachten Disposition entspricht der Aufbau der Orgel. Das Pedal steht rechts und links in zwei Pedaltürmen. Über dem Spielschrank befindet sich das Brustwerk, darüber und daneben das Hauptwerk. Das Rückpositiv im eigenen

Kasten wäre mit Rücksicht auf die Platzverhältnisse des Chores besser noch weiter vor die Emporenbrüstung hinausgerückt worden; diese für die Aufstellung des Chores vorteilhafte Bauweise scheiterte jedoch am Widerspruch des Landesamts für Denkmalpflege.

Die Firma konnte sich der klassischen Anlage bezüglich der Abstraktur bedienen. Die Holzabstrakten, die Wellen, deren Achsen in ausgetuchten Lagern liegen, während sie selbst durch eine Filzzwischenlage vor jedem Lärm geschützt sind, sind in sauberster Anlage gruppiert; alles ist übersichtlich angeordnet, so daß eventuelle Störungen verhältnismäßig leicht vom Organisten gefunden und teilweise auch vom Organisten beseitigt werden können.

Jedes Werk hat seinen eigenen Schwimmerbalg, direkt an den Windkasten angebaut, aus starkem Schafleder, die Holzplatten von starken Federn gehalten. Die Windmaschine gibt ausreichend Wind; in keinem Falle war beim Drücken vielstimmiger Akkorde eine Windstößigkeit zu bemerken.

Die Windkästen und die Laden sind aus besten Hölzern gearbeitet; die Spielventile, die kräftig gefüttert sind, sind durch Herausnehmen der ausgezeichnet befilzten Spundbretter bequem erreichbar.

Materialmäßig ist auch das Pfeifenwerk in hervorragender Verfassung; bei den Metallpfeifen sind mit Ausnahme der größten Pfeifen des Prinzipals 8′ nur gute Zinnlegierungen verwendet, die Wandstärken sind überall ausreichend. Die Metallpfeifen sind großenteils ungekulpt auf die Bohrungen aufgesetzt. Expressionen habe ich nicht bemerkt. Die Kerne sind fast durchgehend ohne Haarschnitte.

Auch das Material des Spielschrankes einschließlich der drei Manualklaviaturen und der Pedaltastatur besteht aus besten Hölzern. Die Registerzugstangen aus Eiche laufen durch schräggestellte Registerbretter, ihr Gang ist entsprechend der mechanischen Registertraktur nicht zu bequem, ohne allerdings beschwerlich zu fallen. Im Laufe der Zeit wird die Schleifenbewegung vermittels der Zugstangen ohnehin immer leichter werden. Die Registrieranlage an den schräggestellten Registerbrettern ist sehr übersichtlich, jeder Organist kann sich ohne viel Übung leicht zurechtfinden. Vorteilhaft wäre es gewesen, wenn am Fußboden der Empore die Deckbretter über der Abstraktur für das Rückpositiv Ringe zum Herausnehmen erhalten hätten; vorläufig ist der Zugang zur Abstraktur für das Rückpositiv noch sehr umständlich; dieser Vorwurf trifft nicht den Orgelbauer.

Die Intonation des Pfeifenwerkes ist meisterhaft durchgeführt. Entsprechend den Klangvorstellungen des Disponenten hat der Intonateur versucht, profilierte Klangindividualitäten zu schaffen; so sind z. B. alle Prinzipalstimmen durch Mensuration und Intonation gut voneinander unterschieden und haben sich doch ihre Verschmelzungsfähigkeit bewahrt. Auch die Verschmelzung der gemischten Stimmen mit den sie tragenden Prinzipalstimmen ist in jedem Werke der Orgel sehr gut; in keinem Fall stehen die gemischten Stimmen außerhalb der Klangpyramide. Mit großem Wohlgefallen habe ich bemerkt, wie der Intonateur der Firma die Herausarbeitung charakteristischer Obertöne bei den verschiedenen Registern differenziert hat. Auch die leichte Variabilität der Mensurierung der Register innerhalb der Oktavbezirke habe ich mit Befriedigung wahrgenommen. Ganz besonders gut geglückt ist die Intonation der Zungenstimmen, von denen keine besonders aufdringlich wirkt, obwohl sie alle kräftig genug intoniert sind. Der fette Klang der langbecherigen Zungenstimmen, wie man ihn da und dort noch bei neueren Orgeln erleben kann, besonders bei Registerkanzellenladen, ist auch bei den Rohr-

werken der Durchsichtigkeit und Elastizität des Klanges gewichen. Trotz ihrer Eigenart sind diese Zungenstimmen auch als Plenostimmen wohl verwendbar, wie überhaupt der Intonateur sich mit bestem Erfolg um die Verschmelzung der Register bzw. Registergruppen bemüht hat.

Mancher Kritiker wird vielleicht die mechanische Registertraktur bemängeln. Dagegen kann man aber anführen, daß die Registerzugstangen so praktisch angelegt sind, daß mit einem Griff immer mehrere Stimmen zu ziehen oder abzustoßen sind. Die mechanische Spieltraktur ist dank einer sehr guten Beobachtung der Hebelgesetze leicht zu spielen, auch bei gekoppelten Manualen. Man erlebt mit Wohlgefallen, wie auch die Firma E. F. Walcker im Bau ihrer mechanischen Orgelinstrumente zu einer sehr beachtlichen Entwicklung fortgeschritten ist.

Material, äußerst geschickte Durchkonstruktion des Werkes, Handlichkeit des Spielapparates und künstlerische Intonation stempeln diese neue Orgel von St. Jakob zu einem Meisterwerk, zu dem man die Kirchengemeinde aufrichtig beglückwünschen darf. Ein besonderer Dank gebührt neben dem Disponenten dem ausgezeichneten Intonateur, Herrn Bauer, der keine Mühe gescheut hat, das Instrument zu einem echten Kunstwerk zu machen. *Friedrich Högner*

(Siehe Bild Seite 26)

Soeben erscheint im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, Weihergarten 5, die 12. Auflage des Musiklexikons von Hugo Riemann in einer dreibändigen Neubearbeitung durch Professor D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br. Der 1. Band umfaßt den Personenteil A-K und hat einen Umfang von XV und 986 Seiten. Die beiden anderen Bände, die den Personenteil L-Z und den Sachteil umfassen, werden erst im kommenden Jahr ausgeliefert.

Das weltweit berühmte Musiklexikon, ein Standardwerk des deutschen Musikschrifttums, dessen letzte (11.) Auflage vor 30 Jahren erschienen ist, bietet zuverlässige Informationen über das gesamte Gebiet der europäischen Musik der Gegenwart und der lebendigen Vergangenheit.

Der Preis des Bandes beträgt für die Subskriptionsfrist DM 86.– (in Ganzleinen)

und DM 94.– (in Halbleder)

Frieda, evang. Kirche

Disposition siehe Seite 31

Hans Müller
An das
Landeskirchenamt
Kassel-Wilh.

Eschwege, den 23. 11. 1957
Humboldtstr. 4

Betr.: Orgel in Frieda.

Die neue Orgel in Frieda wurde gem. Kostenanschlag vom 7. 5. 1956 mit Zusatz vom 20. 7. 1956 in der Zeit zwischen dem 23. 10. bis 16. 11. 1957 durch die Firma Walcker aufgebaut und am 16. 11. mit nachfolgendem Ergebnis abgenommen:

1. Aufstellung des Werkes.

Die neue Orgel wurde in das unter Denkmalschutz stehende alte Orgelgehäuse eingebaut, wobei bautechnisch gesehen, sich erhebliche Schwierigkeiten für den Orgelbauer ergaben, da eine Reihe von Orgelteilen erst an Ort und Stelle bzw. nach genauen Maßen im Werk Ludwigsburg hergestellt werden mußten. Das Gehäuse selbst wurde vor dem Einbau der Teile ca. 1,50 m vorgerückt, um für die neue Orgel eine bessere Klangwirkung im Kirchenraum zu erzielen. Es muß der Firma Walcker bestätigt werden, daß der Einbau der Orgel mit außerordentlicher Sorgfalt in allen Teilen geschehen ist, so daß an keiner Stelle irgendwelche Veränderungen am Gehäuse vorgenommen werden brauchten. Die Werkaufteilung erfolgte in einer Manuallade mit 8 Registern und einer selbständigen Pedallade mit 2 Registern.

2. Disposition.

Die Disposition des neuen Werkes wurde gem. Endschreiben vom 11. 3. 1957 endgültig wie folgt festgesetzt:

Manual:

Engchor:	*Weitchor:*	*Pedal:*
Geigenprinzipal 8′	Rohrflöte 8′	Subbaß 16′
Prinzipal 4′	Gedackt 4′	Choralbaß 4′
Sesquialter 2fach	Nasard 2⅔′	Pedalkoppel
Mixtur 3fach 1⅓′	Waldflöte 2′	

Diese Disposition stellt durch ihre geschickte und bis ins letzte auf den Raum bezogene Intonation für diese einmanualige Orgel eine Ideallösung dar. Der volle Prinzipalchor überrascht durch seine Klangfülle und Intensität. Der Geigenprinzipal zeichnet stark, ist aber nicht aufdringlich, wobei er aber dem Manual das notwendige Fundament gibt. Der Prinzipal 4′ – im Prospekt stehend – gibt dem Klang die erste gewünschte Helligkeit in sauberer und klarer Ansprache. Das Sesquialter als Vorstufe zur Klangkrone wirkt hier in seiner stillen Farbigkeit wie ein Zungenregister und ist auch wieder infolge seiner geschickten Intonation weithin im Weitchor verwendbar. Die Mixtur endlich verleiht dem Prinzipalklang eine strahlende aber unaufdringliche Klarheit. In allen Teilen des Manuales hellt sie infolge ihrer genau berechnenden Repetition den Klang hervorragend auf und gibt so dem Gesamtwerk eine silbrige Klangkrone. Auch die klangliche Frage des Weitchores ist in überzeugender Weise gelöst. Die Rohrflöte 8′ und das Gedackt 4′ sind stillzeichnend und klar und eignen sich wegen ihrer lebendigen Ansprache sehr gut zur Generalbaßbegleitung. Als einzige Aliquote wurde im Weitchor ein Nasard 2⅔′ eingebaut, der so intoniert wurde, daß er vorsichtig und unaufdringlich sowohl noch im Weitchor als auch im Prinzipalchor den Klang spürbar färbt. Schwierig war die Intonation der Waldflöte 2′, da sie sowohl in bezug auf Intensität im Eng-

chor eine Oktave 2′ zu vertreten, als auch im Weitchor als 2′ zu dienen hat. Nach dem vorliegenden Klangergebnis erfüllt sie diese Aufgabe vollkommen. Der neue Subbaß 16′ gibt trotz aller Intensität und weitschwingender Weichheit dem Pedal jenes gravitätische Fundament, das für ein Pedalregister unerläßlich ist. Entsprechend der Gesamtintonation wurde auch der Choralbaß 4′ still und unaufdringlich intoniert, ähnlich einem singenden Cornett. Die Pedalkoppel arbeitet einwandfrei und gibt die notwendige Ergänzung. Ersichtlich wird daraus, daß diese an sich geringstimmige Disposition trotzdem eine große Zahl reizvoller Klangmischungen bietet, wie es sich bei einer einmanualigen Orgel nicht immer realisieren läßt. Sowohl der Prinzipal- als auch der Engchor füllen je nach Aufgabe den Kirchenraum vollkommen; damit dürfte die gottesdienstliche Aufgabe dieses neuen Werkes in jedem Fall gewährleistet sein.

3. Technisches.

Zur Verarbeitung sämtlicher neuen Orgelteile – es handelt sich ja hier tatsächlich um einen Neubau – ist ausgesuchtes und bestes Material verwendet worden. Die Manual- sowohl auch die Pedaltraktur arbeiten nach einem neuesten und erprobten Verfahren der Firma Walcker vollkommen geräuschlos, so daß man kaum den Eindruck hat, auf einer mechanischen Orgel zu spielen. Beide Laden sind in einwandfreiem Zustand. Die Ventilöffnung erfolgt ebenfalls infolge einer neuen technischen Steuerung völlig geräuschlos und betriebssicher. Bei den Schleifen handelt es sich hier erstmals um solche flexibler Art, so daß Temperatur und Witterung auf ihre Arbeit keinen Einfluß mehr haben können. Die Registerzüge arbeiten einwandfrei und geräuschlos.

Besonders herausgestellt werden muß hier das hochwertige und in jeder Weise einwandfreie Pfeifenmaterial. Entgegen dem Kostenanschlag, der eine weitgehende Verwendung des alten Pfeifenmaterials vorsah, hat die Firma Walcker von sich aus, ohne einen Mehrpreis in Ansatz zu bringen, sämtliche Register vollkommen neu erstellt. Das ist um so anerkennenswerter, als sich die Firma auf diese Weise der Kirchengemeinde gegenüber in überzeugender Art uneigennützig gezeigt hat. Lediglich der im Prospekt stehende Prinzipal 4′ wurde gänzlich neu aufgearbeitet, muß aber im Zuge des ganzen als neuwertig angesehen werden. Bei dem Subbaß 16′ handelt es sich um ausgeruhtes und hervorragendes Holz. Sämtliche Holzteile sind mit einem Wurmschutzmittel behandelt worden. Der Winddruck steht etwa bei 70 mm, Windstößigkeit wurde nicht festgestellt. Die Gebläseanlage einschließlich Drosselklappe arbeiten einwandfrei. Die Windzuführung ist auch bei vielstimmigem Spiel oder bei langanhaltenden vollgriffigen Akkorden gänzlich ausreichend. An neuen Teilen wurden insgesamt eingebaut: Pedallade, Spieltischeinrichtung und Mechanik, Pedalklaviatur, Wellenbrett für Manual und Pedal, Winkelraster, Pedalkoppel, Register-Metallwellen (an Stelle von vorgesehenen Holzwellen), Metallwippen mit Lager für die Registerzüge, Registerzugstangen und Knöpfe, Windleitungen, Orgelbank und Pfeifenmaterial.

Stimmung und Intonation des gesamten Werkes sind ganz hervorragend ausgefallen. Dafür muß dem Orgelbauer, Herrn Riegraf von der Firma Walcker, der die gesamten Arbeiten in Frieda in vorzüglicher, fachmännischer Höchstleistung in jeder Weise umsichtig ausgeführt hat, eine besondere Anerkennung ausgesprochen werden.

Gegen eine Abnahme des Werkes bestehen somit keinerlei Bedenken.

(Siehe Bild Seite 30) *Hanns Müller*