Walker

Hausmitteilung Nummer 17

Februar 1957

Versuchsergebnisse und Erfahrungen mit Schleifladen und mechanischer Traktur

von Karl Jung, Studienrat
an der Meisterschule für Orgel-, Harmonium- und Klavierbau in Ludwigsburg

(Niederschrift, mit Ausnahme des Nachtrags, am 8. 11. 45; dieses ist die erste Veröffentlichung im Druck.)

Abkürzungen: A = Akustik, Handbuch der Physik, Band VIII, Verlag Springer, Berlin, 1927.
B = J. Biehle, „Die Tagung für Orgelbau in Berlin 1928", Bärenreiter-Verlag, Kassel.
E = W. Ellerhorst, „Handbuch der Orgelkunde", Verlag Benziger, Einsiedeln-Köln.
H = J. R. Hausmann, „Der Einfluß der Windladensysteme und Ventilformen auf die Einschwingvorgänge von Orgelpfeifen", Dissertation an der T. H. Aachen, 22. 7. 1933.
J = H. H. Jahnn, „Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel", Ugrino, Abt. Verlag, Hamburg 1931.
V = O. Vierling und F. Sennheiser, „Zur Frage der Beeinflussung des Toneinsatzes bei der Orgel", Forschungsstelle des Institus für Hochfrequenztechnik und Elektrotechnik, T. H. Hannover, „Akustische Zeitschrift", Jahrg. 6, 1941, Heft 5, Verlag Hirzel, Leipzig.
Z = „Zeitschrift für Instrumentenbau", Verlag Paul de Wit, Leipzig und Breslau.

Bezugnehmend auf die in dankenswerter Weise im Physikalischen Institut der Universität Tübingen durch Dr. Lottermoser vorgenommenen „Akustische Messungen an einer Schleifladenorgel" erlaube ich mir, als alter „Anhänger der Schleifladenbewegung" wie folgt dazu Stellung zu nehmen:

Als ich im Jahre 1931 mit Unterstützung von Dr. O. Walcker, Ludwigsburg, in Ludwigsburg Versuchsreihen mit Orgelwindladen und Orgelpfeifen vornahm und hierbei erstmals die von Prof. Dr. Schweitzer und Prof. Rupp, Straßburg, verfochtene Tonkanzellenresonanz der Schleiflade experimentell nachwies (Z. 15. 7. 31, S. 530 ff., „Die abgestimmte Tonkanzelle"), erregte dies nicht nur größtes Aufsehen in Orgelbau-Fachkreisen, sondern brachte auch gleichzeitig eine umfangreiche Debatte im „Sprechsaal"-Teil dieser Fachzeitschrift mit sich, an der sich im 51. Jg. Orgelbaumeister Gattringer, Rorschach, (S. 551), Dipl. Ing. Braun, Neuwied, (S. 571), Prof. Rupp, (S. 591), sowie im 52. Jg. Dipl. Ing. Bohnstedt, Zörbig, (S. 36 und 131), Gattringer (S. 346), Dipl. Ing. Barkow, Charlottenburg, (S. 86—88) u. a. m. beteiligten.

Es gelang mir jedoch, mit Hilfe einer, durch einen Stopfen, ähnlich wie bei einer Gedecktpfeife, veränderlichen Tonkanzelle eine daraufsitzende Kugel-Zungenpfeife nach Helmholtz, (ähnlich einer „Bärpfeife"), deren Ton zum Ueberspringen in die nächste Resonanzlage zu bringen, also dieselbe Wirkung zu erzielen, wie wenn ich die Zunge dieser Pfeife selbst mittelst deren Stimmkrücke in ihrer Länge verändert hätte, s. Z., 52. Jg., S. 343, „Die abgestimmte Tonkanzelle".

Während in A. S. 276 die Resonanzkopplung zwischen dem „Schneidenton" und dem Pfeifenkörper einer Lippenpfeife, sowie in A. S. 283, die Resonanzkopplung zwischen dem Zungenton und dem Pfeifenkörper einer Zungenpfeife beschrieben werden, habe ich in den Artikeln „Die Lippenpfeife als gekoppeltes

System" (Z. 15. 7. 32), und „Die Zungenpfeife als gekoppeltes System" (Z. 1938, S. 134, 154 und 170), insbesondere den Einfluß des Pfeifenfuß-Resonanzkörpers und des darunter sitzenden Windladenkanzellen-Resonanzkörpers auf das nun immer komplizierter werdende „gekoppelte System" studiert und durch eigene Versuchsreihen und Belege aus der Fachliteratur nachgewiesen.

Die strömungstechnische Seite der Windladenfrage habe ich durch einen Artikel „Der Wind und die Tonkanzelle" (Z. 1932, S. 159), durch eine Zeitlupenaufnahme des Strömungsvorganges durch eine Tonkanzelle (mit Hilfe von Rauch), sowie durch eine Zeitlupenaufnahme des phasengleichen Austritts des Rauchs aus vier auf einer Tonkanzelle stehenden Orgelpfeifen zu klären versucht. Außerdem habe ich durch Druckanstiegsaufnahmen des Winddruckanstiegs in einem Pfeifenfuße nachgewiesen, daß auf einer Schleiflade derselbe am langsamsten erfolgte und auch der Pfeifenton dieser Pfeife die sanfteste Ansprache auf der Schleiflade hatte. Leider konnte der betr. Artikel i. J. 1932 aus verschiedenen Gründen nicht zum Abdruck kommen, (er erschien erstmals in den Walcker-Hausmitteilungen Nr. 1 im Druck).

Indessen kamen die gegenteiligen Ergebnisse von Ing. Bohnstedt zur Veröffentlichung, und zwar in E., S. 413 (1933), ebenda S. 415 die Ergebnisse von Dipl.-Ing. Peltzer in Orgelbauanstalt Stahlhuth, Aachen, welcher letztere jedoch i. J. 1934 wohl, wie Bohnstedt, einen rascheren Druckanstieg auf der Schleiflade, jedoch im Gegensatz dazu eine grundtönigere Ansprache hierbei nachweist als auf den anderen Windladensystemen.

Im J. 1933 hatte Dipl. Ing. Dr. Hausmann im Institut für Schwingungsforschung (Heinrich-Hertz-Institut) in Berlin weitere Untersuchungen über den „Einfluß der Windladensysteme und Ventilformen auf die Einschwingvorgänge von Orgelpfeifen" gemacht; er schreibt S. 14 seiner o. a. Dissertation: „Je kürzer und geradliniger der Weg der Windzuführung im Pfeifenfuß der Kanzelle, desto grundtöniniger die Ansprache der Pfeife. Bei der Tonkanzelle ist die Ansprache der Pfeifen verhältnismäßig schnell beendet und bedeutend grundtöniger als bei der Registerkanzelle".

Im J. 1941 stellten dagegen Dr. Vierling und Dr. Sennheiser fest:

a) Orgel mit mechanischer Traktur, Ladensystem nicht genannt (Marktkirche Hannover, Orgelbau Gebr. Meyer), S. 297:
„2a, schlagartig schnelles Herunterdrücken der Taste",
„2b die Taste so langsam wie irgend möglich — viel langsamer, als es im normalen Spiel vorkommen kann — heruntergedrückt - -"
„Der Einschwingvorgang verläuft - - (bei 2b) - - praktisch ebenso wie bei 2a; es ist sogar die Einschwingzeit der Oktave etwas geringer."

b) 1938 erbaute Orgel mit mechanischer Schleiflade, mechanischer Traktur (laut Textinhalt), (Lister Kirche Hannover, Orgelbau Hammer), S. 298:
„Der Klang setzte mit dem zweiten Teilton leise ein; bei weiterem Niederdrücken der Taste sprang dieser in den dritten Teilton um, der fast bis zur Septime hinauflief, um dann etwas verstärkt in den zweiten Teilton zurückzufallen. Dieser Schneidenton löste kurz darauf unter Schwebungserscheinungen den Grundton (Körperton der Prinzipalpfeife) aus. Der ganze Vorgang spielte sich dabei innerhalb eines Tastenhubes von Bruchteilen eines Millimeters ab." (s. a. B. S. 18, sowie A. S. 279).

c) Kurz vor der Jahrhundertwende gebaute, mechanisch gesteuerte Kegellade (Ägidienkirche, Hannover, Orgelbau Hammer), S. 298: „ - - wurden bei einem Gemshorn 8' sogar alle Teiltöne bis zum fünften Teilton bei dem zeitlupenartig verlaufenden Einschwingvorgang nachgewiesen. Grundsätzlich zeigte sich, daß bei schnellerem, aber immer noch sehr langsamen Niederdrücken der Taste nicht mehr die ganze Obertonreihe der Vorsprache zur Ausbildung kam, sondern diese sich meist auf dem zweiten und dritten Teilton beschränkte." - -

„Der kleine Bereich im Tastenhub von etwa 0,3 bis 0,5 mm kurz hinter dem Druckpunkt der Taste in dem sich der Einschwingvorgang abspielte, wird also durch den Druckpunkt und das unvermeidliche Spiel in den Lagerstellen mit einer Geschwindigkeit durchlaufen, die unabhängig vom Spieler ist und von diesem nicht beeinflußt werden kann." (s. dasselbe bei Prof. Bichle, B. S. 18).

3a) mechanische Steuerung des Kegels durch Saugmagnet elektrisch ganz schnell betätigt,

3b) dasselbe, jedoch Saugmagnet mittelst einer Öldämpfung sehr langsam geöffnet:

„Wie zu erwarten war, ist sowohl bei 3a als auch bei 3b der Verlauf des Anklingvorganges - - - grundsätzlich der gleiche wie bei der Betätigung der Ventile vom Spieltisch aus über eine mechanische Traktur."

Prof. Biehle, (B. S. 19): „Der ganze Streit aber wird zur Lächerlichkeit, wenn die fanatischen Verfechter der Mechanik gleichzeitig die Einschaltung des Barkerhebels ernstlich befürworten."

Da infolge des großen Reibungs- und Ventildruckes, (bei alten Schleifladenorgeln nach B. S. 20, bis 600 g auf die Taste!) der Barkerhebel erst die leichte Benützung einer größeren mechanischen Orgel erlaubt und die mechanische Traktur sehr viel Raum wegen des erforderlichen Zugangs zu allen Gelenken benötigt, ist diese Traktur m. E. nur für kleinere Orgeln zweckmäßig. W. H. Barnes schreibt hierzu in seinem Buche „The contemporary American organ", Verlag Fischer and Bro., 119 W. 40th St., New York, 1930: „Große Orgeln zu bauen, war bis nach der Erfindung des Barkerhebels mit großen Schwierigkeiten verbunden. Der Widerstand der Tasten wurde so groß, daß er eine praktische Grenze für die Größe der Orgel ergab" (S. 15). „Die einzigen damals bekannten Maßnahmen waren:

1. Gemäßigten Winddruck beizubehalten, aber dafür die Ventile der Windlade klein zu machen, um nur einige Register zur selben Zeit zu speisen. - - - Z. B. wurde eine Orgel mit 40 Registern mit Ventilen geliefert, die nur den Gebrauch der Hälfte derselben zur selben Zeit erlaubten. - - - es war unmöglich, „volles" Werk zu spielen.
2. Den Winddruck etwas herabzusetzen - - - für den Gebrauch der Zungenpfeifen und die oberen Teile der Flötenpfeifen. Die französische Schule benützte gewöhnlich die erste Art, während die deutsche Schule die letztere anwandte."

Die Ansicht des H. Barnes ist einleuchtend, da es anders trotz des damals niederen Winddruckes, unmöglich gewesen wäre, genügend große Ventile zu bauen, um die Windstößigkeit zu vermeiden und gleichzeitig den Ventildruck genügend klein zu halten, um die Orgel nicht mit lederumwickelten Fäusten „schlagen" zu müssen, wie es im frühen Mittelalter üblich gewesen sein soll.

Aus meinen Versuchen zur Kanzellenresonanz, sowie aus den Erfahrungen der Orgelstimmer geht hervor, daß es infolge des „Zusammenziehens" schon sehr schwierig ist, eine mehrfache „Mixtur" mit Hilfe des „Stopfens" der Aufschnitte der Lippenpfeifen diese rein zu stimmen; macht man dasselbe bei den auf derselben Schleifladenkanzelle stehenden Pfeifen, so ergibt sich hierbei ein „Verstimmen" der betreffenden Register beim Gebrauch als Einzelregister, teils wegen des vorherigen Zusammenziehens infolge der gemeinsamen Kanzellenresonanz beim Tuttispiel, teils wegen der nun gegenüber dem Tuttispiel andersartigen Winddruckverhältnisse des durch die Verengerung des Ventils in die Kanzelle strömenden Windes (Druckabfall!). (s. a. B. S. 88).

Die „Schiede", die H. H. Jahnn in die Tonkanzelle einsetzt (J. S. 107, s. a. E. S. 393) verhindern jedoch nun auch die Kanzellenresonanz und damit das „Verschmelzen" der Töne der auf der Tonkanzelle stehenden Pfeifen, sowie die „Polsterwirkung" der Tonkanzelle, wenn auch die Windversorgung ausgeglichener sein dürfte (s. a. B. S. 88, „Casparinilade", die ähnliche Windführungen besaß).

Infolge ihrer Holzkonstruktion benötigt die Schleiflade außerdem einen gleichbleibenden Feuchtigkeitsgehalt der sie umgebenden Luft (nach Angaben von H. Dr. C. Walcker, Ludwigsburg, 70—80 Grad des Hygrometers), da sonst bei grösserer Feuchtigkeit das Holz quillt und die Schleifen nicht mehr gleiten, oder, bei größerer Trockenheit, das Holz schwindet und sich dadurch „Durchstecher" und „Heuler" ergeben. (s. a. das Patent d. H. Gattringer, Z. Jg. 48, S. 734). Diese Bedingung läßt sich allerdings mit Hilfe von ständiger Überwachung mit Hygrometer und Verdunstungsgefäß unschwer lösen, ebenso das Erhalten der gleichbleibenden Lufttemperatur von 18 Grad C, das eine gute Stimmhaltung jeder Orgel gewährleistet.

(Nachtrag am 17. 12. 55:)

Inzwischen hat nun die Fa. E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg, in ihren „Hausmitteilungen" Nr. 1 („W.") meine i. J. 1931 durchgeführten „Versuche zum Druckanstieg im Pfeifenfuße und dessen Einfluß auf die Pfeifenton-Ansprache" in dankenswerter Weise veröffentlicht; etwas später, jedoch mit ähnlichen Mitteln (s. Z. 1. 5. 33), führte Bohnstedt die in E. veröffentlichten Versuche durch, welche nun merkwürdigerweise von Dr. Kühn-H. Schulze in W., Nr. 12/13, (Nov. 55) zugunsten der Schleiflade zitiert werden, während sie noch nach Z., 53. Jg., „vernichtend für die Anhänger der Schleifladenbewegung" ausfielen.

Den „Schlußstrich" unter die z. T. sehr scharfen Auseinandersetzungen in Z. von etwa 1931 bis 1933, die einerseits von Prof. Rupp-Straßburg zugunsten der „Orgelbewegung" unter dem Motto „Schuster bleib' bei deinen Leisten!" (Ne sutor supra crepidam), andererseits von dem nachmaligen Reichsinnungsmeister für das Musikinstrumentenmacher-Handwerk, Obering. Th. Herzberg, unter dem Motto „TAGO" (Technische Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau"), geführt wurden, zogen Th. Herzberg und H. Bohnstedt in Z. 53. Jg., S. 206/207, (1933!) wie folgt: „Der Reichskulturausschuß deutscher Christen lehnt mit aller Entschiedenheit die in der sogenannten Orgelbewegung verfolgten extremen, ungesunden und obendrein unklaren Ziele zur angeblichen Reformierung der deutschen Orgel ab. Im neuen Deutschland können in der Kunst des Orgelbaues nur solche Leute führend und maßgebend sein, denen Christentum und Nation oberste Gesetze ihres Denkens und Handelns sind und dieses Gebiet künstlerisch, wissenschaftlich und technisch beherrschen.---"

Es ist eine zweite merkwürdige Tatsache, daß nun m. W. 2 Doktorarbeiten [1) v. Hausmann, 2) von Peltzer] und eine Arbeit einer Forschungsstelle [3) Vierling-Sennheiser], davon 1) und 2) an der TH Aachen, 3) an der TH Hannover, über das Thema Windladensysteme und Pfeifentonansprache bestehen, die sich aber z. T. widersprechen.

Das Hauptargument der „Orgelbewegung" 1931/33 war nämlich die „sanfte" Ansprache der Pfeifen auf der Schleiflade gegenüber der „explosionsartigen" Ansprache auf den anderen Laden, insbesondere der Membran- (Taschen-)lade, (s. a. meinen Artikel „Der Wind und die Tonkanzelle" in Z. 52/8/159.) Im Gegensatz dazu wird an verschiedenen Stellen an o. a. Versuchsergebnissen (im Gegensatz zu den meinigen) angegeben, daß die rascheste Ansprache auf der Schleiflade erfolge. Nehmen wir z. B. die Abb. 5 und 6 aus W. 12/13, S. 2, von Hausmann, so ergibt sich nach meiner Rechnung, daß die Tonkanzelle die langsamere Ansprache mit sich bringt, da der 2. Teilton des Pfeifentones auf ihr (Abb. 5) langsamer und weniger hoch ansteigt als der auf der Kegellade (Abb. 6) und sich der Gesamtton nach der Formel $p = \sqrt{p_1^2 + p_2^2 + p_3^2}$ ergibt, d. h. sich mehr oder weniger nach dem maximalen Teilton richtet, wenn die anderen Teiltöne relativ klein sind, wie im vorliegenden Falle.

Regierungsrat Dr. W. Lottermoser berichtet in Heft 1/1953 der „Akustischen Beihefte", S. Hirzel Verlag, Stuttgart, über seine „Vergleichende Untersuchungen an Orgeln" als Mitteilung aus der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt und

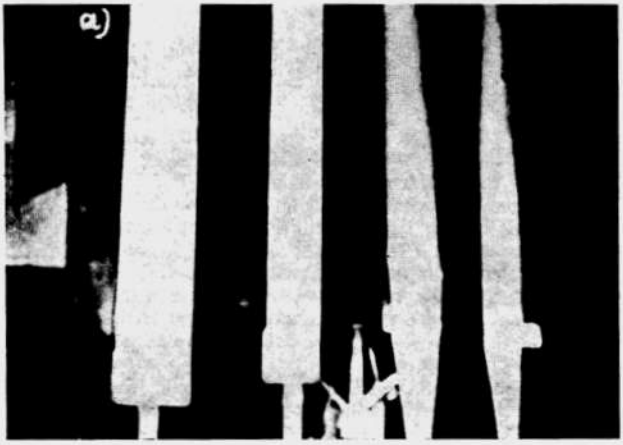
schreibt S. 135 u. a.: „Nach den Messungen von O. Vierling und F. Sennheiser mußte man annehmen, daß keine Unterschiede vorhanden sind. Einige andere Arbeiten haben aber bestätigt, daß sich der Klang auf der Tonkanzelle anders entwickelt als auf der modernen Ladenart" (Hausmann; Jung). Lottermoser schreibt die Unterschiede der Ergebnisse der Intonation der betr. Einzelpfeife zu und fährt fort: „Die Unterschiede in der Ansprache kommen — erst deutlich bei den Einschwingvorgängen des Plenums heraus. — Bei den Orgeln mit Tonkanzellen werden — die vollen Amplituden schneller erreicht als bei der Registerkanzelle, — auch bei tiefen Frequenzen —. Es handelt sich hier um eine Mitnahme infolge der engen Kopplung der Einzelpfeifen — durch den Luftraum der Tonkanzelle —. Nach Oeffnung des Spielventils sprechen zunächst die höherfrequenten, kleinen Pfeifen an und beschleunigen durch Mitnahme das Ansprechen der tieferfrequenten, langen Pfeifen."

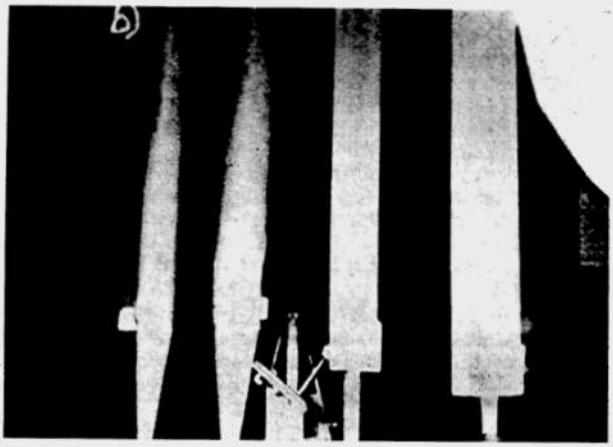
Die Erklärung für diese seine Ergebnisse liegt m. E. in der Annahme, daß bei der Tonkanzellenlade der Ventileinströmungsquerschnitt im Vergleich zu dem Querschnitt der Summe aller Pfeifenkernspaltenquerschnitte des betreffenden Plenums-Tones (c) größer war als die Summe aller Tonventileinströmungsquerschnitte des betreffenden Tones (Plenum, c_1), gleiche Pfeifen und gleiche Fußlochöffnungen vorausgesetzt; (tatsächlich wurden aber verschiedene Orgeln mit verschiedenem Pfeifenmaterial und verschieden zusammengesetztem Plenum miteinander verglichen!).

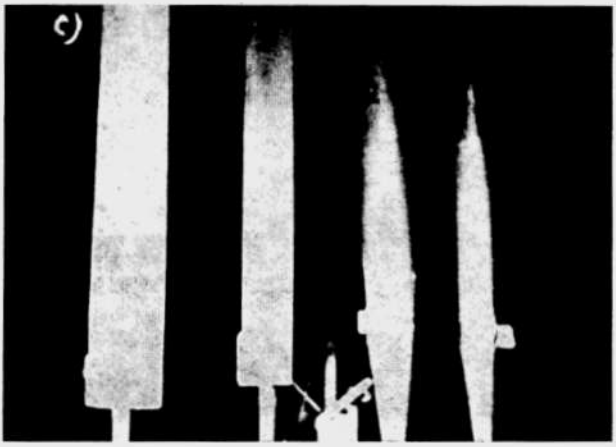
Das zweite Argument der „Orgelbewegung" war die Tonkanzellenresonanz, und damit die phasengleiche Ansprache der auf einer gemeinsamen Tonkanzelle sitzenden Pfeifen. Diese phasengleiche Ansprache habe ich mit einer Zeitlupenaufnahme mit Hilfe von Rauch nachgewiesen, s. „Dehnbuch Orgelbau", Nr. 9, (1932); Text und Bilder erscheinen hier ebenfalls erstmals im Druck.

(Ende des Nachtrages.)

a) Die folgende Aufnahme ist eine Vergrößerung aus meiner Zeitlupenaufnahme aus dem Jahre 1932, 44 Bilder in der Sekunde auf 16 mm breitem Schmalfilm; die Pfeifen stehen auf einer Tonkanzelle (Schleiflade), der Wind ist mittelst Rauchs sichtbar gemacht (Rauchpatronen der Hanseatischen Apparatebau G. m. b. H. Kiel). Man sieht besonders an der linken Pfeife deutlich die forteilenden Wirbel; bei gleichgestimmten Pfeifen sind die Wirbel auf gleicher Höhe, d. h. die Pfeifen arbeiten phasengleich, senden also gleichzeitig Luftverdichtungen oder gleichzeitig







Luftverdünnungen aus. Würde z. B. auf einer Registerkanzellenlade, durch eine ungleiche Hubzeit der einzelnen Ventile, eine Pfeife um eine halbe Schwingung früher ansprechen, als die andere, so würde die eine Pfeife Druckstöße aussenden, während die andere Unterdruckstöße aussendet; dies würde eine Auslöschung des betreffenden Tones beider Pfeifen zur Folge haben, wie sie auch tatsächlich bei zwei gleich mensurierten Pfeifen in derselben Orgel auftreten kann, wenn sich dieselben gegenüberstehen und der Abstand beider sehr klein ist (s. Versuch von Helmholtz); sonst tritt nur ein schwächerer Gesamtklang ein. Bei der Tonkanzellenlade dagegen dürfte infolge des gemeinsamen Druckanstiegs für alle Pfeifen auf derselben Kanzelle, sowie infolge der eintretenden Resonanzkopplung mit Phasengleichheit zu rechnen sein.

Bei dem obigem Zeitlupenbild b) sieht man, wie der Rauch gerade etwa 1 cm lang aus allen 4 Pfeifen ausgetreten ist (gleichzeitige Ansprache), bei dem Bild c) hat sich je der 1. Wirbel gebildet.

d) Auf der obigen Zeitlupenaufnahme auf einer Tonkanzelle wurde die 2. Pfeife von links vorsätzlich verstimmt; es ist interessant zu beobachten, wie infolge der Schwebung (der „Stöße") und u. U. der Resonanzkopplung (durch Pfeifenfüße und Kanzelle hindurch) sich in bzw. vor der verstimmten Pfeife ungleichmäßige, zu den anderen Wirbeln verschobene Wirbel bilden.

Die Tonkanzellen-Resonanz

Der ausführliche Text zu meinen Versuchen 1930—1932, die erstmalig die vorher umstrittene Tonkanzellen-Resonanz der Schleiflade experimentell nachwiesen, findet sich unter „Die abgestimmte Tonkanzelle", sowie „Die unabgestimmte Tonkanzelle" S. 530—536, S. 613—614 des 51. Jg. (1931), ferner S. 343—046 des 52. Jg. der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (ZfI), Verlag Paul de Wit, Leipzig, später Breslau, ferner Versuchsergebnisse in meinen Artikeln „Die Lippenpfeife als gekoppeltes System", ebenda, 1932, und „Die Zungenpfeife als gekoppeltes System", ebenda 1938; die beiden letzteren Artikel habe ich neuerdings für mein „Dehnbuch" unter Nr. 9 b und 9 c vervielfältigen lassen. Weitere „Versuche zum Schleifladenprobem" s. Nr. 7 bis 9d des „Dehnbuches". Nach einer heftigen Debatte im „Sprechsaal" der ZfI (s. 51. u. 52. Jg.), an welcher sich verschiedene Fachleute beteiligten, schrieb Prof. E. Rupp in der „Caecilia", Straßburg, Le Roux u. Cie., Aug.-Sept. 1931, S. 119: „Nachdem die experimentellen Forschungen der HH Walcker und Jung mit Hilfe des Oszillographenspiegels die vor 30 Jahren vom Schreiber dieser Zeilen behaupteten resonatorischen Eigenschaften der Schleifladen-Canzelle (richtiger Tonkanzelle, denn die Schleife tut nichts zur Sache!) unumstößlich nachgewiesen haben, wird das Problem der Tonkanzellen-Lade die nächsten Jahre beherrschen."

Zu I: (1) nach einer bestimmten Mensur konstruierte Kanzellen des Harmoniums dienen als Resonanzkörper für die Zunge, Druckwindharmonium; (2) dasselbe für Saugwindharmonium, für „Flötenton" sitzen sogar 2 Kanzellen übereinander über der Zunge. (3) Auch die Orgel-Pfeifenkörper sind „Resonatoren" für den Schneiden- bzw. Zungenton, deren Schwingungen auch im Pfeifenfuße einen Resonator vorfinden und durch die Pfeifenfußbohrung sich weiter in die Tonkanzelle fortpflanzen, (sogar in den Windkasten und weit fort in den Windkanal). (4) Wasserbeispiel für die Kanzellenresonanz: Kolben (rechts) läßt das Wasser in allen 3 Ansatzröhren gleichzeitig steigen und fallen, dementsprechend

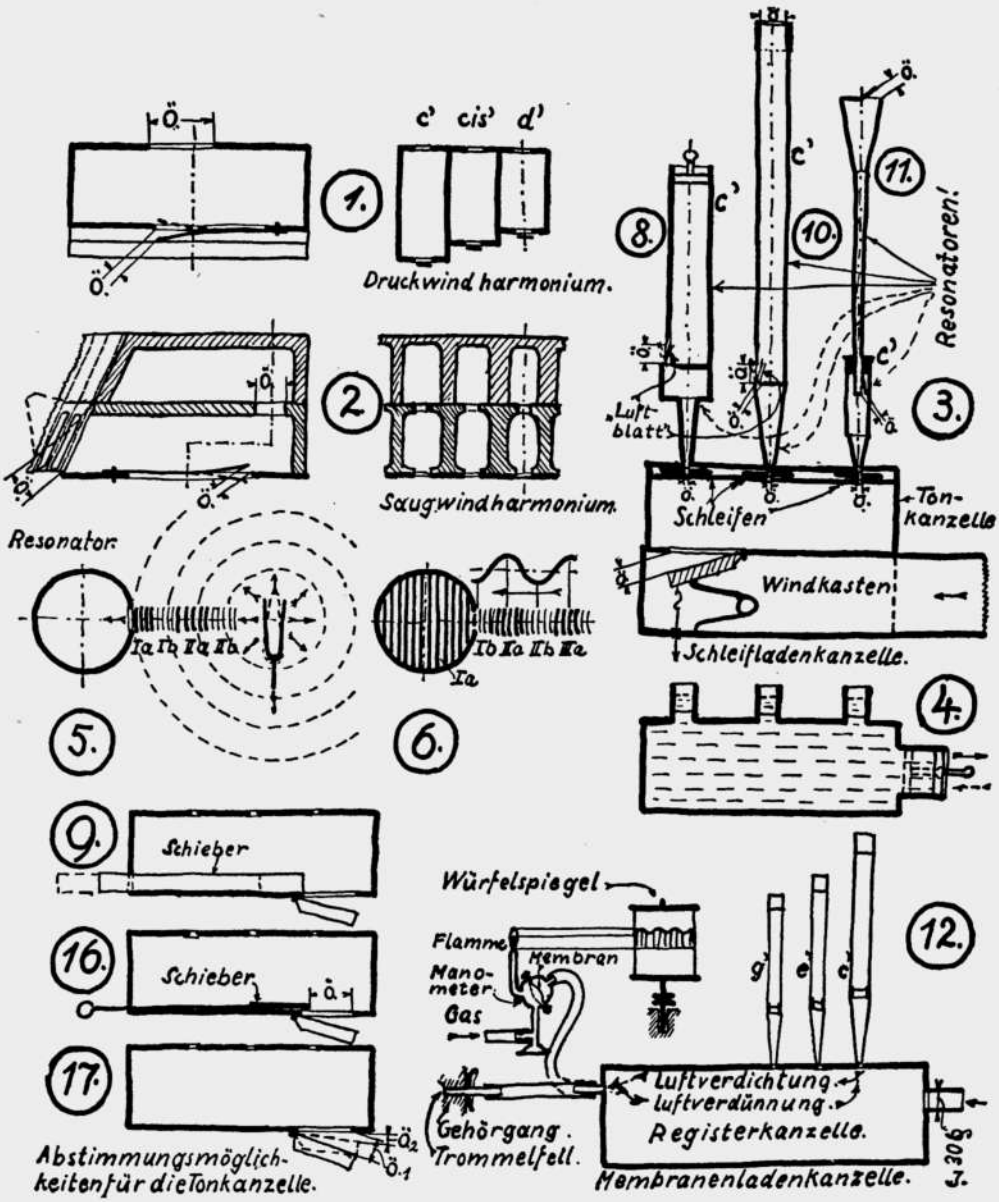

Ö.
Ö.
1.
c' cis' d'
Druckwind harmonium.
Ö.
Ö.
2
Saugwindharmonium.
Resonator.
Ia Ib IIa IIb
5.
Ib Ia IIb IIa
Ia
6.
Ö.
c'
c'
8.
10.
11.
Resonatoren!
c'
Luft-
blatt
Ö.
Ö.
Ö.
3.
Ö.
Ö.
Ö.
Schleifen
Ton-
kanzelle
Windkasten
Schleifladenkanzelle.
4.
9.
Schieber
16.
Schieber
Ö.
17.
Ö.2
Ö.1
Abstimmungsmöglich-
keiten für die Tonkanzelle.
Würfelspiegel
Flamme
Membran
Mano-
meter
Gas
g'
e'
c'
12.
Luftverdichtung
luftverdünnung
Gehörgang.
Trommelfell.
Registerkanzelle.
Membranenladenkanzelle.
J.

Abb. I

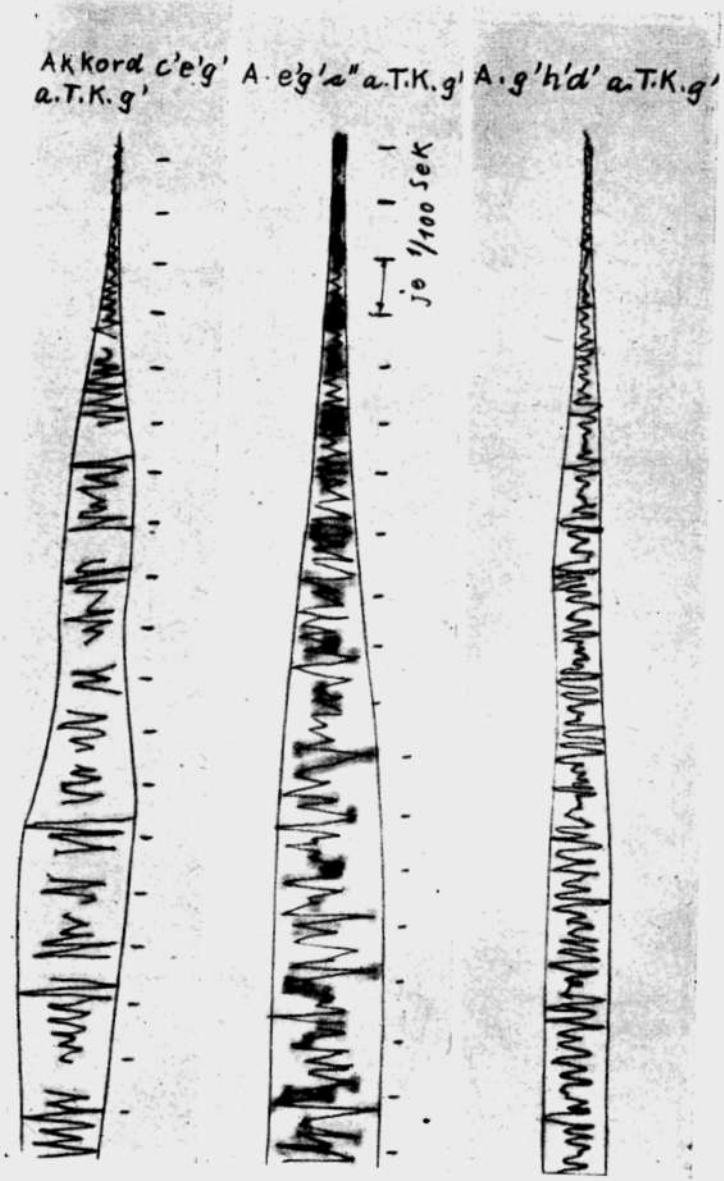
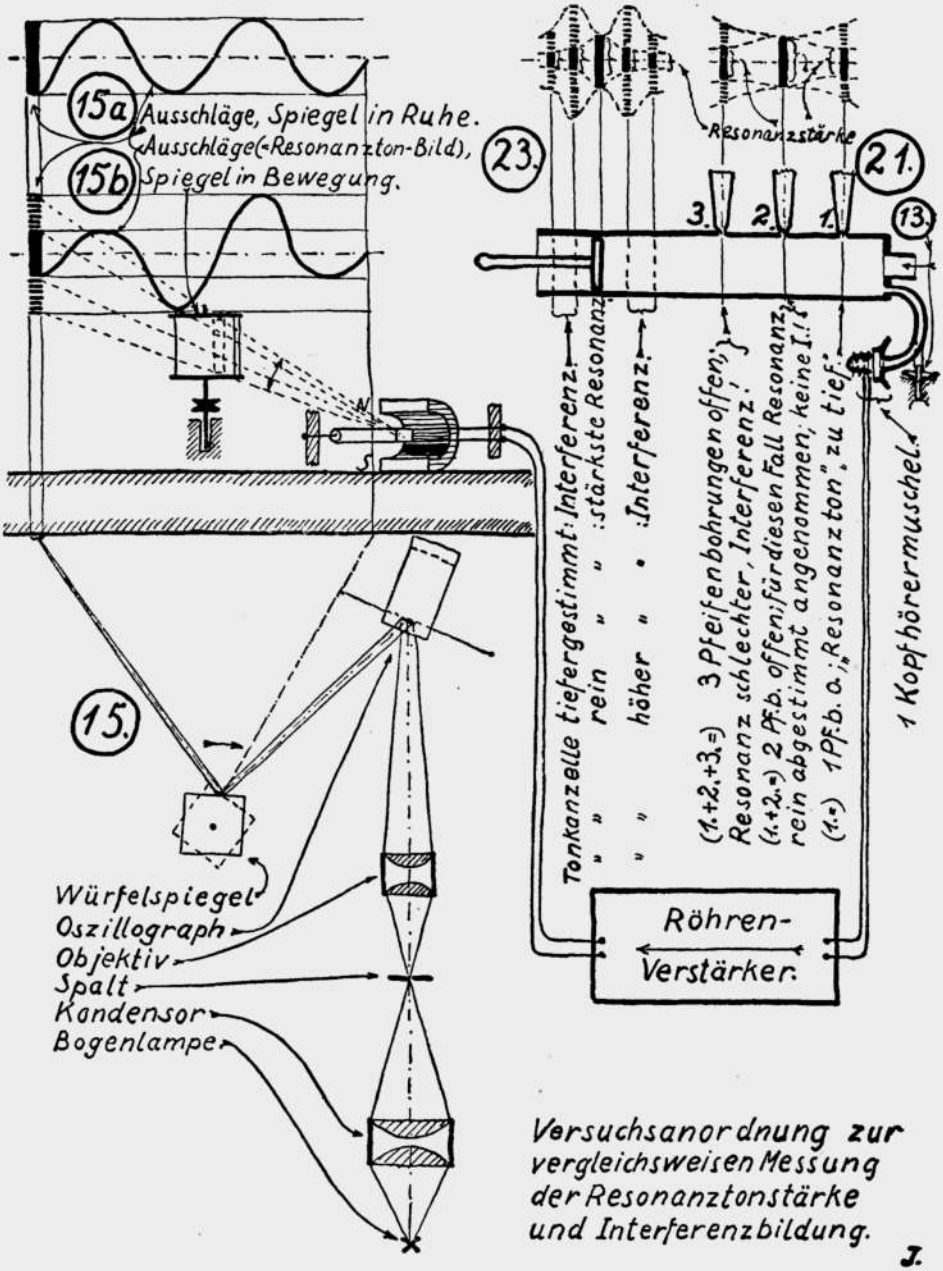


Abb. II



Versuchsanordnung zur vergleichsweisen Messung der Resonanztonstärke und Interferenzbildung.

J.

Abb. III

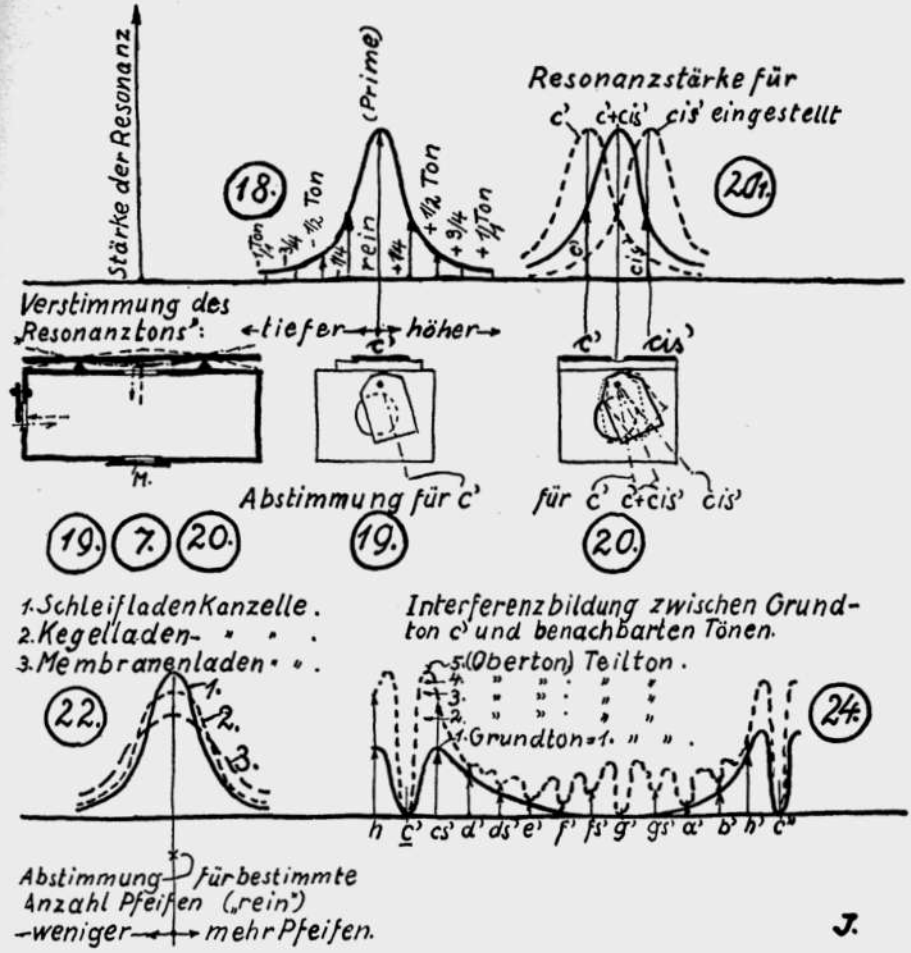


Abb. IV

verursachen die Tonkanzellenschwingungen eine phasengleiche Ansprache und Resonanzkopplung aller auf der selben Tonkanzelle stehender Pfeifen. (5) Resonator v. Helmholtz: Luftverdichtung Ia der ankommenden Schallwelle erfüllt die Glaskugel mit Luftverdichtung, (6) die folgende Luftverdünnung Ib entleert sie wieder, usw., vorausgesetzt, daß ihr Hohlraum und ihre Oeffnung auf den betreffenden Ton „abgestimmt" sind. (8) Gedecktpfeifenkörper mittelst Stopfens abgestimmt; als abstimmbare Tonkanzelle wurde ein solcher Pfeifenkörper benützt, s. a. Photo, Dehnbuch 9b. Die Abstimmung einer Tonkanzelle kann erfolgen: (9) durch Einschieben eines Holzstückes (prismatisch), (16) durch Verkleinerung des Einströmquerschnittes, (17) desgl. (12) Auch andere Kanzellen haben Tonreso-

nanz, Nachweis: 1) Schlauch an Hohlraum anschließen an Ohr, anderes Ohr zuhalten, Schlauch bisweilen abklemmen, um zu hören, was durch den Schlauch kommt (die Töne der darauf sprechenden Pfeifen), 2) Nachweis mit Flammenmanometer und Würfelspiegel: die hüpfende Gasflamme wird durch den Würfelspiegel als Wellenlinie sichtbar, wenn der Spiegel gedreht wird.

Zu II: erste Aufnahmen der Tonkanzellen-Schwingungen, Apparatur ähnlich wie in Dehnbuch Nr. 5, mit Schleifen-Oszillograph, durch K. Jung, Dr. Walcker u. H. Jung, 1931: rechtes Oszillogramm: Akkord = 3 Pfeifen g' h' d' auf Tonkanzelle, auf g' abgestimmt. Da die Aufnahme schwach belichtet war, habe ich die Linien mit Bleistift ausgezogen, ebenso die der beiden anderen Aufnahmen. Bei der mittleren Aufnahme war der Lichtspalt zu groß eingestellt, bei der linken zu klein, deshalb ist ein Teil der Kurve unterbelichtet bei dem letzteren Oszillogramm und fehlt, da eine Wechselstrom-Bogenlampe verwendet wurde; dafür sind aber die Wechsel = je 1/100 Sekunde, gut sichtbar und damit die Zeitmarkierung herstellbar, die das langsame Ansteigen der Töne auf der Tonkanzelle deutlich macht. Das mittlere Bild zeigt den Akkord e' g' c'' auf Tonkanzelle g', das linke Bild den Akkord c' e' g' auf Tonkanzelle g'.

Zu III: (15) links Strahlengang des Schleifen-Oszillographen zur Erzeugung der Schallwellenbilder auf der Wand (15a) und (15b); (21) = Pfeifenfüße 1, 2, 3; über (23) die Oszillographenbilder der Tonkanzellen-Schallschwingungen = Tonzellen-Resonanzschwingungen.

Zu IIII: (19), (7), (20) Resonator aus Holz für Klangplatte, Resonator abstimmbar durch Klappe, s. (19), darunter (22) Resonanzkurve 1) für harte Wände der Kanzelle, 2) für weichere, bzw. Dämpfung durch Leder (Kegel), 3) für weiche durch Membranen (Taschen). (20) = der selbe Resonator für 2 Töne gleichzeitig benützt.

Organist Sauer, der die Versuche in Ludwigsburg sah, schrieb am 25. 4. 32 in der Deutschen Instrumentenbau-Zeitung Dr. Euting, Berlin: „— Karl Jung — konnte in überzeugender Weise vor Augen führen, daß die viel umstrittene Pfeifenfußresonanz und Tonkanzellenresonanz nun doch endlich geklärt ist."

K. Jung

Das Continuo-Positiv

In den letzten Jahren ist man bei den Aufführungen von Kantaten, Messen, Oratorien und Passionen vielfach dazu übergegangen, an Stelle des bisher fast ausschließlich verwendeten Cembalo das Positiv als Continuoinstrument einzusetzen.

Die Gründe sind sowohl künstlerischer als auch praktischer Natur. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß sich der Orgelklang bei der Begleitung kirchlicher Musik besser eignet als das auf den weltlichen Charakter ausgerichtete Cembalo. Eine Aufführung gewinnt an Geschlossenheit, wenn auch der gesamte Klangcharakter einheitlich bleibt, was beim Alternieren von Orgel und Cembalo nie der Fall sein kann.

Nun könnte man einwenden, daß die Orgel, die ja auf alle Fälle vorhanden sein muß, auch die Begleitung der Arien und Rezitative übernehmen könnte, was auch vielfach getan worden ist, wobei der Organist durch Wechsel der Werke dem Charakter der einzelnen Abschnitte Rechnung tragen konnte. Für die Kirche trifft dies auch zu, da alle Mitwirkenden räumlich nahe der Orgel stehen, wodurch ein enger Kontakt gegeben ist.

Anders liegen die Dinge im Konzertsaal. Die Orgel ist hier meist zu weit entfernt und auch der Organist sitzt an seinem Spieltisch vom Dirigenten am weitesten von allen Solisten. Ein richtiges kammermusikalisches Musizieren mit den Sängern und Instrumentalisten ist ihm nicht mehr gegeben. Es ist ja die Aufgabe des Continuospielers, das gesamte Ensemble klanglich zusammenzuhalten und dazu müssen die Ausübenden in unmittelbarer Nähe des Dirigenten sein. Der Continuopart bildet für die Sänger eine wesentliche Stütze und der Spieler wiederum muß größtmöglichste Anpassung an die Eigenheiten der Solisten vornehmen. Daher versteht man den Wert des Cembalo, welches durch seinen präzisen Klang dem Ensemble ein vorzügliches Rückgrat gibt.

Nun ist ein Positiv nichts anderes als eine kleine Orgel, die man — wie sein Name ja sagt — überall hinstellen (lat.: ponere) kann und Dank dieser Eigenschaften eignet es sich vorzüglich als Continuoinstrument. Es erhält seinen Platz am Podium unmittelbar hinter den Sängern und Instrumentalisten. Es braucht aber weniger Platz als ein Cembalo und ist in der Lage, große Räume noch tragend auszufüllen, wo das Cembalo schon versagen muß. Zudem, und das ist eigentlich das Wichtigste, bleibt seine Tonsprache stets orgelmäßig. Es tritt in schönem Kontrast zur großen Orgel, der die Begleitung der Chorstellen anvertraut wird, während das Positiv die Soli klanglich zu betreuen hat. Dieser Kontrast zwischen der großen und der kleinen Orgel verleiht jeder Aufführung einen besonderen Reiz. Der Unterschied ist beträchtlich, die Gesamttonsprache aber bleibt einheitlich, während der Cembaloklang für die kirchliche Musik doch als etwas fremd empfunden wird, ganz abgesehen von seiner geringen Tragweite für große Räume und in solchen finden ja heute fast alle Aufführungen von Chorwerken statt. Man sollte nicht vergessen, daß das Cembalo ja doch letzten Endes ein Hausinstrument ist.

Man möchte nun meinen, daß jedes Positiv sich als Continuoinstrument einsetzen ließe. Wie die Aufführungspraxis aber gezeigt hat, ist dies keineswegs zutreffend. Bei der Disposition schon muß man auf seinen Charakter als Begleitinstrument besonders Rücksicht nehmen. Klangstärke und Klangfarbe müssen sich dem übrigen Ensemble anpassen. Das Positiv soll stets Begleitinstrument bleiben, muß sich aber im gegebenen Augenblick, etwa, wenn es den Cantus firmus unterstreichen soll, restlos durchsetzen können. Es muß daher mit nicht zu wenigen und unterschiedlichen Registern ausgestattet sein. Als Continuo wäre z. B. das sogenannte „klassische" Positiv mit der Disposition Gedackt 8', Rohrflöte 4', Prinzipal 2' nicht sonderlich geeignet. Es ließen sich damit nur vier brauchbare Registerkombinationen, und zwar 8', 8' + 4', 8' + 2' und 8' + 4' + 2' herstellen. Für

Begleitzwecke würde man 8' + 2' als zu scharf empfinden. Es ist daher empfehlenswert, den Prinzipal 2' durch ein Gemshorn 2' zu ersetzen. Für die Stützung eines Chores ist aber dann selbst 8' + 4' + 2' zu schwach. Daher muß man dem Instrument unbedingt noch einen Prinzipal beigeben, der aber dann 4' Länge haben soll.

In dieser erweiterten Disposition bildet das Positiv schon eine wesentlich bessere Stütze bei den Tuttistellen, doch ist ihm wegen des Fehlens der Klangkrone der letzte Glanz noch versagt. Eine 4-chörige Mixtur, die eher tief liegen soll, ist daher ein unbedingtes Erforderis. Sehr zu empfehlen ist noch ein hohes Register, welches in schnellen Passagen dem Klang Präzision gibt. Dazu eignet sich hervorragend eine Sifflöte 1', denn die Prinzipalgruppe derselben Fußlage ist ja schon in der Mixtur vertreten. Aliquotstimmen in ein Continuopositiv zu disponieren, wäre verfehlt, denn die Begleitung ist ja stets mehrstimmig und die Verschmelzung würde in der Baßlage ungünstig sein. Auch Zungenstimmen wären nicht am Platze, ganz abgesehen davon, daß sie bei den stark wechselnden Raumtemperaturen im Verlaufe einer Aufführung zu unangenehmen Verstimmungen Anlaß geben würden.

Mithin würde die Disposition eines Continuo-Positiv für verwöhnte Ansprüche wie folgt aussehen:

Gedackt 8'
Rohrflöte 4'
Prinzipal 4'
Gemshorn 2'
Sifflöte 1'
Mixtur 4-fach

Damit lassen sich alle in der Praxis vorkommenden Aufgaben in einwandfreier Weise lösen. Ein Mehr an Registern würde den Rahmen des Positivs sprengen und nur unnütze Kosten und Schwierigkeiten beim Transport des Instrumentes heraufbeschwören.

Unter allen Umständen sollte man das gesamte Werk schwellbar ausführen. Der Grund liegt darin, daß sonst eine gute klangliche Anpassung, insbesondere bei leisen Begleitungen, nicht möglich ist. Es gibt zahlreiche Fälle, wo etwa Gedackt 8' zu laut ist. Hier hilft wirklich nur der Schweller. Die sehr gebräuchliche Kombination Gedackt 8' + Rohrflöte 4' wird bei typischen Pianostellen stets als zu laut empfunden. Ein Abregistrieren ist aber aus stilistischen Gründen innerhalb einer Arie nicht zulässig und würde einen unschönen Bruch ergeben. Das Schließen des Schweller, ganz oder teilweise, beseitigt alle Schwierigkeiten. Wenngleich der Jalousieschweller zu Bachs Zeiten noch nicht gebräuchlich war, dürfen wir uns doch dessen sinngemäßer Anwendung bei den heutigen Aufführungen nicht verschließen. Das heutige Ohr ist überaus empfindlich für eine gute klangliche Abwage beim Zusammenspiel und eine halbwegs kontinuierliche Regelung der Stärke ist eben nur durch den Schweller möglich. Außerdem ist es eine bekannte Tatsache, daß man dadurch mehr Möglichkeiten zum Wechsel der Klangfarbe gewinnt. Bei geschlossener Jalousie werden die hohen Töne bedeutend mehr geschwächt als die tiefen Gedackten und dies gibt der Registrierkunst einen weiten Spielraum.

Durch das Vorhandensein des unbedingt notwendigen Schwellers ergibt sich zwangsläufig ein geschlossenes Gehäuse. Das hat für den Spieler große Vorteile. Er hört sein eigenes Instrument weniger und dafür umso besser das übrige Ensemble, insbesondere die Instrumentalisten, mit denen er in engstem Kontakt bleiben muß. Dabei muß er sich ganz auf das Hören verlassen und wird es sehr angenehm empfinden, daß für ihn das eigene Spiel in den Hintergrund tritt. Ein kompaktes Gehäuse ist auch aus Gründen des Transportes unerläßlich. Ohne die

Wirkung des Schweller nennenswert zu beeinträchtigen, wird man die längsten Pfeifen außerhalb des Gehäuses stellen. Es handelt sich ja nur höchstens um die Oktave C—H der Register Gedackt 8' und Prinzipal 4', die gleiche Länge haben. Die 12 Prinzipalpfeifen stellt man im Prospekt vor den Schweller, wodurch die Jalousiebewegungen verdeckt werden.

Es braucht nicht erst erwähnt zu werden, daß ein Positiv grundsätzlich als Schleifladenorgel mit mechanischer Traktur auszuführen ist. Von einer Teilung der Schleifen sollte man beim Continuoinstrument absehen. Sie bringt keinen Vorteil und verursacht nur Mehrarbeit beim Registrieren. Die Schwellerbetätigung erfolgt mit dem Fuße. Eine zusätzliche Handbetätigung für den Registranten ist sehr zu empfehlen.

Für die Winderzeugung kommt wohl nur ein Elektrogebläse in Frage. Diese werden heute geräuschlos laufend gebaut, so daß man sie in einer Kiste am Podium aufstellen kann. Zweckmäßig bildet man die Kiste als Sitzbank für den Spieler aus. Keinesfalls soll man das Gebläse in die Orgel einbauen. Man vergrößert dadurch nur unnütz die Abmessungen und das Gewicht, was sich beim Transportieren des Instrumentes nachteilig bemerkbar macht. Ein Transformator zum Anschluß an verschiedene Spannungen sollte vorgesehen werden. Der Motor soll durch Einphasen-Wechselstrom betrieben werden, weil nicht überall Drehstrom vorhanden ist. Man kommt mit 0.25 KW für das beschriebene Instrument aus. Dies ergibt bei 220 Volt eine Aufnahme von etwa 2.5 A. Nur bei Anlauf müssen die Sicherungen für 10 A. dimensioniert sein.

Auf gute Transportabilität ist beim Continuo-Positiv größter Wert zu legen. Seine Breite soll nicht größer als 90 cm sein, damit es ohne Mühe durch alle Türen hindurchgeht. Die großen, außen befindlichen Pfeifen sind abnehmbar auszuführen. Ganz allgemein soll man alles tun, um an Gewicht zu sparen, weil man oft in die Lage kommt, das Instrument über Stiegen tragen zu müssen.

Die Bauform ergibt sich nach dem früher Gesagten von selbst. Es ist dies eine geschlossene Kastenbauweise mit Schweller nach vorne. Der Spieler muß gute Sicht über das Notenpult hinweg zum Dirigenten haben. Die Windlade soll unmittelbar über dem Fußboden stehen. Die Ventile werden von der Klaviatur aus über Stecher gesteuert. Im Prospekt steht die letzte Oktave von Prinzipal 4' und seitlich lange Holzpfeifen. Alle außen angebrachten Pfeifen sind leicht demontierbar auszuführen.

Zur Winddruckregulierung verwende man den sehr praktischen Pulsbalg mit Zugfeder. Diese Konstruktion spart Platz und Gewicht. Den Winddruck wähle man unter 70 mm Wassersäule.

Dem Continuo-Positiv kann eine gute Zukunft prophezeit werden, zumal namhafte Dirigenten und Chorleiter sich dazu bekannt haben und einmal versucht, dieses Instrument nicht mehr missen möchten. Den Ausführungen ist aber zu entnehmen, daß man für diesen Zweck wirklich ein Spezialinstrument einsetzen muß, um zufriedenstellende Ergebnisse zu erhalten. Es ist dringend davon abzuraten, irgendwelche, gerade greifbare Positive für den Zweck zu gebrauchen. Man schadet der guten Sache sonst mehr als man ihr nützt.

Wolfgang von Karajan

Orgelbauer, Orgelsachverständige und Orgelforscher

Es soll in folgendem versucht werden, die Arbeitsbereiche von Orgelbauern, Orgelsachverständigen und Orgelforschern zu umreißen und gegeneinander abzugrenzen und zugleich den Weg für eine fruchtbare Zusammenarbeit gezeigt werden. Unliebsame Auseinandersetzungen zwischen Orgelbauern und Orgelsachverständigen, die zum Teil die Lösung der gestellten Aufgaben verhinderten, sind Grund genug, über diese Probleme nachzudenken.

Die Orgelbewegung mit ihren erfreulichen Ergebnissen für unsere Zeit (es sei nur an die Wiederentdeckung der Schleiflade erinnert) hat es mit sich gebracht, daß sich Organisten mit den Fragen des Orgelbaues beschäftigt haben. Einigen unter ihnen ist es gelungen, so tief in die Materie einzudringen, daß wir ihnen entscheidende Erkenntnisse verdanken. Aber wir möchten sagen, daß diese Organisten gewissermaßen einen neuen Beruf ergriffen haben, ja, ihn vielleicht erst schufen: den des Orgelforschers. Damit wurde eine Zwischenstellung von Orgelsachverständigem und Orgelbauer geschaffen, die in gleichem Maße begrüßt und abgelehnt wurde. Wir wollen die positive Seite dieser Aufgabenteilung erkennen: Was ein einzelner an Wissen niemals in seinem Leben zusammentragen könnte, übernimmt hier stellvertretend einer für den anderen. Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit ergeben sich immer, wenn die Grenzen des eigenen Bereiches überschritten werden und das Recht zur Bevormundung geltend gemacht wird.

Es scheint eben unmöglich zu sein, einem erfahrenen Orgelbauer den Gang seiner Arbeitsweise bis in die kleinsten Details vorzuschreiben, angefangen von der Bestimmung der Pfeifenmensuren über die Anordnung der Windladen bis hin zu den Handgriffen des Intonierens. Der Vorgang hat vor allem eine psychologische Seite, deren Bedeutung leicht abzuschätzen ist. In der gleichen Weise wird sich das unbekümmerte Planen eines Orgelbauers gegen die Wünsche des Sachberaters auswirken. Der Orgelspieler ist es ja, der sich auf Jahre hinaus mit dem Instrument künstlerisch abzufinden hat. Muß er an jedem Tage von neuem das ihm anvertraute Instrument „überwinden", so wird er bald freudlos seinen Dienst tun. In diesem Zusammenhang seien auch die Gefahren erwähnt, die sich für den Orgelsachverständigen bei der Formulierung seiner persönlichen Wünsche für das zu erbauende Orgelwerk einzustellen pflegen. Jede Orgel erhält ihre Formung in erster Linie durch die Aufgabe, die sie zu erfüllen hat. Es versteht sich von selbst, daß das kultische Instrument der Kirche anders geartet ist, als die Orgel, die in einem Konzertsaal steht. Für beide Istrumente ist aber das „Gesetz der Orgel" gültig. Aus den zahllosen neuen Orgeln unserer Zeit, die wir als gelungen bezeichnen können, ist dieses Gesetz zu erkennen. Das alles schließt nicht aus, daß der Organist Einfluß auf die Gestaltung der Orgel gewinnt und gerade durch seine persönliche Prägung und Richtung im Künstlerischen das Instrument zu einem nicht wiederholbaren Einzelfall macht. Der Organist hat sich jedoch immer wieder zu fragen, ob er in diesem Bestreben nicht zu weit geht.

Was uns zum Nachdenken veranlassen sollte, sind die verunglückten Fälle von Orgelneubauten, die von einer mangelhaften Zusammenarbeit zwischen Orgelbauer und Disponenten herrühren. Eine Orgel soll ja für ein Jahrhundert und länger ihren Dienst tun und hat zugleich einen ungeheuren materiellen Wert. Insofern sind die gemachten Fehler umso schwererwiegend. Mitunter mögen nachträgliche Korrekturen das Unglück verkleinern; aus der Welt zu schaffen ist es nur selten. Dem Verfasser ist eine neue Orgel reichen Stiles bekannt geworden, deren Hauptwerk im Plenum nur mit einer Anleihe der Prinzipale 8' und 4' des Brustwerkes erträglich wird. Das Brustwerk ist also blockiert und vermindert den Wert des großen Instrumentes beträchtlich. Noch während des Baues wurde

der Orgelbauer auf diese Schwäche der Orgel hingewiesen. Der gutgemeinte Rat blieb unberücksichtigt. Und nun die andere Seite: Welcher Orgelbauer könnte nicht von sinnlosen Forderungen des Disponenten berichten, die trotz aller Warnungen durchgesetzt wurden und kostspielige Korrekturen zur Folge hatten. Leider trägt der Orgelbauer in solchen Fällen die Verantwortung. Sein Name steht an dem Instrument, der des Sachverständigen nicht. Wäre es nicht gerechtfertigt, Orgelbauer und Disponent zu nennen? Diese Namensschilder würden allerdings gelegentlich erstaunliche Ausmaße annehmen, da wir ja Orgeln kennen, an denen sich drei und mehr Sachverständige in die Arbeit zu teilen suchten. Es sind wohl die traurigsten Fälle für den Orgelbauer — und überhaupt. Der geistige Entwurf einer Orgel und ihre letzte Formung bei der Intonation sollten grundsätzlich einem Sachverständigen und einem Intonateur übertragen werden.

Die Lösung des ganzen Problems dürfte in einer klaren Grenzziehung der Arbeitsbereiche, in einigen organisatorischen Maßnahmen und — nicht zuletzt — in dem guten Willen zur Zusammenarbeit liegen. Karl Straube hat bereits vor dreißig Jahren anläßlich der Gründung des „Deutschen Orgelrates" Entscheidendes gesagt: Der Orgelsachverständige setzt das Ziel, der Orgelbauer sorgt für seine Verwirklichung. Die Mittel und Wege sollen dem Orgelbauer überlassen bleiben und ihn zu wirklich schöpferischer Arbeit anspornen. Die jahrzehntelange Erfahrung einer Orgelbauanstalt, die mit gutem Recht sorgsam gehütet wird, ist hier einzusetzen und nutzbar zu machen. Erfahrung ist freilich teuer erkauft, manchmal sogar mit hohen materiellen Verlusten. Wir sollten sie nicht um des Neuen willen vernachlässigen. Der Gedankenaustausch von Orgelbauer und Orgelpfleger kann nicht intensiv genug sein. Wir haben noch kein „Wörterbuch der Orgelklänge", d. h., wir sind nicht in der Lage, Rezepte für die ungezählten Möglichkeiten etwa einer Rohrflöte zu schreiben; aber wir können uns mit Hilfe des gehörten Klanges selbst in wenigen Augenblicken verständigen. So gilt auch hier der Vorschlag Karl Straubes, daß die Orgelbaumeister mit Orgelspielern von Rang regelmäßige Zusammenkünfte pflegen, sich vorspielen lassen, um die ungezählten Fragen, die erst im praktischen Spiel aufbrechen und sichtbar werden, kennenzulernen. In solchen Arbeitsgemeinschaften dürfte ein reicher Segen für den gesamten Orgelbau liegen.

Johannes Stadelmann
Kirchenmusikdirektor an der Universitätskirche
zu Marburg a. d. Lahn.

Für einen Teil der Auflage wiederholen wir nachstehenden Artikel aus unserer Hausmitteilung Nr. 16

Stilfragen der Orgelkunst

von Dr. Herbert Haag

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

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

Auch über die Frage, welche Orgelmusik „orgelmäßig" sei, gehen die Meinungen nicht unerheblich auseinander. Dem Durchschnittsorganistentum des 19. Jahrhunderts erschien nur sogenannte „getragene" Orgelmusik als orgelmäßig, das kühne Spielwerk eines Buxtehude oder Lübeck oder auch gewisser Bachscher Werke empfand man als unbehaglich, verdächtig und verwirrend. Aus neuester Zeit ist in frischer Erinnerung die Ablehnung der Orgelmusik Max Regers durch Helmut Walcha (Musik und Kirche, 1952, H. 1), an die sich eine sehr lebhafte Diskussion anschloß.

Am weitesten gehen die Ansichten vielleicht bei der dritten Frage auseinander, nämlich welches Orgelspiel „orgelmäßig" sei. Weniger wohl bezüglich der Registrierung, als vor allem hinsichtlich Phrasierung, Artikulation (Anschlag) und Temponahme. Denn ein nicht „orgelmäßiger" Anschlag und ein nicht „orgelmäßiges" Tempo fallen am ehesten auf. Eine Registrierung kann wohl unstilgemäß, aber nicht leicht unorgelmäßig sein. Die Tempofrage ist heute nicht mehr so umstritten, wie etwa noch vor dreißig Jahren; man ist von den verschleppten Zeitmaßen des 19. Jahrhunderts im allgemeinen genau so entfernt, wie von virtuosen Rekordleistungen. Am umstrittensten ist zweifellos die Frage des orgelmäßigen Anschlags bzw. der Phrasierung und Artikulation, wie z. B. der Aufsatz von Hermann Kock-Chile über „Bachs Artikulation" (Musik und Kirche 1953, H. 2) erneut bewiesen hat. Sowohl über die Gliederung der Stimmlinien — also über die Phrasierung — als auch über die Frage, ob legato, portato oder staccato der Orgel überhaupt, wie auch dem Einzelfall der betreffenden Orgelkompositionen angemessen sei, gehen die Meinungen auseinander. Freilich hängt die Entschei-

dung darüber wesentlich von der Traktur des zur Verfügung stehenden Instrumentes ab. Aber schon Ende des 18. Jahrhunderts zeigt sich eine Verschiedenheit der Auffassungen in den Orgelschulen. Die Orgelschule von Rinck sieht das Legato als den einzig idealen Orgelanschlag an, während die Orgelschule von Knecht auch das Staccato als wesentlich lehrt; diese Gegensätze liegen im stilistischen Auseinandergehen zweier Orgelrichtungen begründet. Auch heute bestehen diese Gegensätze noch: während Walcha den Standpunkt vertritt, Bachs Linearität sei vokal erfunden, und daher das Legatospiel seiner Orgelmusik am angemessensten, hat sich Hugo Distler sehr für ein Staccato- bzw. Portato-Spiel auf der Orgel eingesetzt. Die meisten Spieler stehen auf dem Standpunkt einer durch Phrasierung und Artikulation bedingten Mischung beider Anschlagsarten. Albert Schweitzer hat besonders auf die engen Beziehungen hingewiesen, die zwischen der barocken Streichermusik und Bachs Figurenbildung in den Orgelwerken bestehen; Bachs Musik ist seiner Meinung nach geigerisch erfunden. Noch einen Schritt weiter geht Karl Straube, wenn er vom Orgelspiel ganz allgemein in einem Brief an Hans Klotz vom 8. August 1947 schreibt: „Die Verwandtschaft zwischen Orgel- und Violinspiel habe ich schon seit langem gewußt, auch den Schülern gepredigt, ohne Nachfolge zu finden. Charles Münch, der große derzeitige Dirigent der Conservatoire-Konzerte in Paris, hat im Sommer 1912, während eines stillen sonntäglichen Abendgottesdienstes mit wenigen frommen Zuhörern und leuchtenden Sonnenstrahlen im Kirchenraum der Thomaskirche, ohne daß ich es wußte, mein Orgelspiel belauscht. Erstaunt sagte er zu seinem gleichzeitig anwesenden Bruder, meinem Freunde Fritz Münch (Straßburg): „Der Mann spielt auf der Orgel genau so wie wir auf der Geige." Das Gleiche hat mir Adolf Busch im Jahr 1916 bei einem gemeinsamen Konzert in der Thomaskirche bestätigt. Das ist, wie ich glaube, während der Virtuosenjahre die entscheidende Wirkung meines Orgelspieles gewesen." Und in einem anderen Brief: „...Zu dem Ganzen bin ich geführt worden, weil meines Erachtens nicht das Klavier, sondern die Geige das Vorbild gibt für die Artikulationsmöglichkeiten auf der Orgel, und es muß im Unterricht erreicht werden, daß die Hand des künftigen Organisten von der gleichen Sensitivität ist wie der Bogen einer Geige, geführt von der Hand eines großen Meisters wie Adolf Busch." [1])

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

---

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

andere wunderliche Liebligkeiten mehr in diesem künstlichen Werck haben: also daß, wenn du dieses Instrument hast und hörest, du nicht anderst denkest, du habest und hörest die anderen Instrumenta alle miteinander." Man sieht, daß das Ideal des damaligen Bläserensembles Praetorius dabei vorgeschwebt hat. Es ist, geschichtlich gesehen, kein wesentlich anderer Vorgang, wenn sich im 18. Jahrhundert starke Beziehungen zwischen Streichorchester und Orgel herausbildeten, wie sie sich etwa in den Bearbeitungen italienischer Orchesterkonzerte für Orgel durch Johann Sebastian Bach oder Johann Gottfried Walther zeigen, oder in den Konzerten Händels für Orgel und Orchester, in denen die Orgel satz- und figurationsmäßig dem Streichorchester so sehr angenähert ist, daß sie gewissermaßen dessen „Concertino" bildet. Im 19. Jahrhundert schließlich wird neben der fortdauernden Beziehung zum Orchester die Verbindung zum Klavier immer stärker, wie sie sich etwa im Orgelsatz Max Regers zeigt; aber auch das Harmonium färbt auf den Orgelsatz ab, zum Beispiel in der französischen Orgelmusik jener Zeit, die teilweise sogar wahlweise für Orgel oder Harmonium geschrieben ist.

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

Foto: W. Reimers, Dortmund

Ein Jubiläum an der Orgel

In der Reinoldi-Kirche erklang am 21. Juli die 300. Orgelfeierstunde, zu der sich eine stattliche Gemeinde eingefunden hatte. Gerard Bunk vermochte in diesen Orgelfeierstunden, die er seit seinem Amtsantritt 1925 zweimal im Monat ausführt, einen umfassenden Ueberblick über die verschiedenen Stilepochen der Orgelliteratur bis in die neueste Zeit zu geben, wobei u. a. das gesamte Orgelschaffen J. S. Bachs zur Darstellung kam. Als klingende Musikgeschichte sind diese Feierstunden einmal bezeichnet worden, womit ihr ureigenstes Anliegen allerdings nur unzureichend erfaßt wurde, dienen sie doch, wie jede echte Kirchenmusik, in allererster Linie der Verkündigung. So wird es auch von der großen Hörergemeinde verstanden, die sich nicht nur aus Musikern, sondern aus Angehörigen aller Schichten zusammensetzt.

Nachdem die Orgelfeierstunden 18 Jahre hindurch als fester Bestandteil der Musikpflege und damit des Dortmunder Gemeindelebens gegolten hatten, setzte der Krieg dieser Arbeit durch die Zerstörung der Reinoldi-Kirche im Mai 1943 ein vorläufiges Ende. Einige Orgelfeierstunden konnten noch in der Marienkirche durchgeführt werden, bis auch dieses Gotteshaus schwer beschädigt und sein Orgelwerk ein Opfer der Luftangriffe wurde. Nach zehnjähriger Unterbrechung wurden die Feierstunden Anfang 1954 wiederaufgenommen, zunächst im nördlichen Seitenschiff und seit wenigen Monaten in der nun wiederhergestellten Kirche. An Stelle der 1909 erbauten Walcker-Orgel, die auf fünf Manualen und Pedal zuletzt über 113 Stimmen verfügte, muß einstweilen eine kleine Interimsorgel dienen, der Gerard Bunk jedoch eine erstaunliche Vielfalt des Klanges abzuringen versteht. Möchte es ihm und der Gemeinde vergönnt sein, im kommenden Jahre die geplante neue Orgel in der wiedererstandenen Kirche klingen zu hören: Soli Deo Gloria.

Bruchsal · Kath. Kirche U. L. Frau Foto: Rummel, Bruchsal

Gutachten
über die neuerbaute Orgel in der Stiftskirche U. L. Frau
Bruchsal

Unterzeichneter hat am 7. 4. 56 die von E. F. Walcker & Cie., Orgelbau, Ludwigsburg/Württemberg erbaute Orgel in der kath Stiftskirche U. L. Frau in Bruchsal geprüft. Anwesend waren Herr Architekt Haßler vom Staatlichen Hochbauamt Bruchsal und Herr Orgelbaumeister Bauer als Vertreter der Erbauerfirma.

Besichtigungen der Einzelteile der Orgel erfolgten bereits in Ludwigsburg am 24. 6. 55 und am 30. 1. 56, während der Montage in Bruchsal am 27. 3. 56 und am 29. 3. 56 und nach Beendigung der Montage am 4. 4. 56.

Die Abnahmeprüfung am 7. 4. 56 bestätigte die Zweckmäßigkeit der in wiederholten gemeinsamen Besprechungen zwischen Auftraggeber, Lieferfirma und Sachverständigen festgelegten Vereinbarungen. Nach eingehender Besichtigung und klanglicher Prüfung der Orgel wird bestätigt, daß alle vertraglichen Vereinbarungen von der Firma Walcker & Cie. erfüllt wurden. Die Orgel wird deshalb ohne Vorbehalt zur Annahme empfohlen.

I) Die Gesamtanlage der Orgelempore.

Gehäuse und Prospekt der Orgel wurden in Zusammenarbeit zwischen dem Staatlichen Hochbauamt Bruchsal und der Firma Walcker & Cie. gestaltet. Die dadurch gewonnene Anlage der Orgel ist auch vom klanglichen Standpunkt aus als sehr gute Lösung zu bezeichnen. Sie gestattet zudem eine zweckmäßige Aufstellung eines stark besetzten Chors, dem bei Festgottesdiensten und bei Oratorienaufführungen noch ein hinreichend besetztes Orchester beigegeben werden kann, wobei der Standort des fahrbaren Orgelspieltisches nach den jeweiligen Erfordernissen gewählt werden kann.

II) Die Anlage im Orgelinnern ist übersichtlich und in allen ihren Teilen leicht und gefahrlos zugänglich. Der Gerüstbau ist genügend stark und schwankungsfrei. Die Stimmgänge ermöglichen ungehindertes Arbeiten beim Nachstimmen der Pfeifen. Die Gebläseanlage arbeitet ruhig, ohne störende Geräusche und liefert genügend und völlig stoßfreien Wind.

III) Die Windladen und Pfeifen.

Die Pfeifen im Orgelinnern stehen auf elektrisch gesteuerten Tonkanzellenladen. Diese Windladen sind aus astfreiem und ausgewähltem Holz sorgsam gearbeitet. Für die Pfeifen des Prospekts wurden eigene Prospektladen gebaut. Alle Windladen funktionieren einwandfrei und ohne störende Beigeräusche. Die Holz- und Metallpfeifen wurden eingehend besichtigt und jede einzeln klanglich geprüft. Sie sind in Material, Verarbeitung und Tonqualität einwandfrei.

IV) Der Spieltisch ist trotz der beträchtlichen Anzahl von Spielhilfen übersichtlich angeordnet. Die Klaviaturen des Pedals und der Manuale gestatten in ihrem Ausgleich von Druckwiderstand und elastischer Leichtigkeit ein angenehmes Spiel. Die technische Einrichtung wurde auf zuverlässiges Funktionieren für jeden Ton und für jede Spielhilfe geprüft.

V) Der Klangaufbau der Orgel

Wie eingehende Registrierungsversuche erwiesen, hat sich die gewählte Disposition sowohl für das liturgische wie auch für das künstlerische Orgelspiel bewährt. Da heute wieder unter den Händen eines erfahrenen Intonateurs besonders bei der Verwendung von Tonkanzellen und kulpfreier oder wenig gekulpter Pfeifen eine gute Entwicklung der Obertöne einer Labialpfeife erwartet werden darf, konnte in der Disposition die für die liturgische kath. Orgelmusik so wichtige verhältnismäßig starke Besetzung mit 16' = und 8'-Labialstimmen, die von jeher für den Orgelbau im kath. Süddeutschland charakteristisch war, bedenken-

los gewählt werden. Die Windladen der verschiedenen Werke sind ausreichend besetzt, sodaß jedes seine selbständige Funktion ausüben kann. Entscheidend hierfür ist das vom Prinzipalchor beherrschte Klangbild. Auf den akustischen Prinzipalklang 32' des Pedals folgt im Hauptwerk der 16'-Klang, im Schwellwerk der 8'-Klang und in folgerichtiger Verjüngung der 4'-Klang des Oberwerks. Je eine Mixtur und eine Aliquotstimme sind diesen Werkprinzipalchören zugeordnet. Besonders zu loben ist die Klarheit dieser Prinzipalstimmen wie auch die der Trompeten, selbst die tiefsten Lagen dieser beiden Registerfamilien bedürfen zu ihrer Verdeutlichung keiner weiteren Register in hoher Lage, um die melodische Linienführung des mehrstimmigen Orgelspiels klar und eindeutig zu Gehör zu bringen. Durchsichtig und dabei doch kräftig und klangvoll spielt sich eine Bachsche Fuge mit den drei Prinzipalen des Hauptwerks. Vereint mit der Rauschpfeife und der Mixtur entsteht ein Klang, der dem der alten süddeutschen Barockogel verwandt und heute nur selten zu hören ist. Diesem gravitätischen Prinzipalchor des Hauptwerks steht das sogenannte „kleine volle Werk" des Oberwerks charakteristisch gegenüber. Sein fülliger Bourdon 8' gibt seinen beiden Prinzipalen (Praestant 4' und Oktav 2') eine tragfähige Basis. Tritt der Nasard 2 2/3' noch hinzu, so erhält diese Klangmischung etwas Rauschendes, mit der Terzzimbel etwas innig Leuchtendes.

Das Schwellwerk steht bei geöffnetem Schwellkasten dem Hauptwerk an Kraft wenig nach. Wegen seiner dreifachen Funktion als Prinzipalwerk, Zungenchor und Flötenwerk mußte auch diese Windlade stark besetzt werden. Natürlich durfte auch darin der Streicherklang (Salücional 8') nicht fehlen.

Das Pedalwerk ist mit seinen 10 klingenden Stimmen ein geschlossener Klangkörper voll erhabener Ruhe und Rundung. Die Mixturen dieser vier Werke sind gut aufeinander abgestimmt, sowohl in ihrer Zusammensetzung wie auch in ihrer Intonation. Sie vereinen Fülle und Glanz. Die Flöten und gedeckten Stimmen zeichnen sich durch Lieblichkeit, Durchsichtigkeit und Tragfähigkeit aus. Auch die Zungenstimmen vermeiden wie alle übrigen Stimmen der Orgel alles Dröhnende und Aufdringliche. In ihrer Weichheit und Geschmeidigkeit ordnen sie sich aufs beste dem Gesamtklang ein.

VI. Die Intonation

Dem Intonateur ist es restlos geglückt, den in der Disposition angestrebten Klang voll zu verwirklichen. Die Verwendung der Tonkanzellenlade, die völlig kernstichlose Intonation, das hochwertige Pfeifenmaterial, die große Erfahrung des Intonateurs und sein künstlerisches Klangempfinden und feines Fingerspitzengefühl haben einen Orgelton von großer Schönheit und eigenem Charakter hervorgebracht. Die Stimmen zeichnen sich durch schöne An- und Absprache aus. Gelegentliche Ansprachegeräusche wie bei der Offenflöte oder Absprachegeräusche wie beim Krummhorn wurden bewußt in den Gesamtklang einbezogen. Wie zur Zeit der Hochblüte der Kunst des Intonierens stehen die Prinzipale ziemlich unter Vollwind. Die klangliche Verschmelzung der Zinnprospektpfeifen (Prinzipal 16 C-d', Prinzipal 8' C-d, Offenflöte 8' C-d) mit den Innenpfeifen wurde in vollem Ausgleich erreicht.

Es ist anzunehmen, daß diese in sich gut ausgewogene Intonation der Orgel nach der Oeffnung des jetzt noch durch eine Wand geschlossenen Chorraums am Hochaltar keiner Aenderung mehr bedarf, zumal da bei der Disposition und Intonation schon mit einem größeren Rauminhalt der Kirche gerechnet wurde. Sollten sich trotzdem geringfügige Modifikationen als wünschenswert herausstellen, so werden sie gemäß einer mündlichen Vereinbarung mit dem Chef des Hauses Walcker, Herrn Werner Walcker-Mayer, noch durchgeführt werden. Natürlich ließ sich der edle Klang der Orgel nur aus sehr gutem Pfeifenmaterial herausholen. Die Metallpfeifen haben starke Wandungen, stabile Füße und sauber gear-

beitete Labien. Nur bei wenigen Stimmen wurde in der tiefen Oktav Feinzink verwendet, nur eine hochprozentige Zinnlegierung (60 % und 75 %) kam von der 4'-Lage ab zur Verwendung. Nicht Aufdringlichkeit sondern Eindringlichkeit, nicht blendende Helligkeit und Schärfe sondern Klarheit, Rundung und Fülle wurde beim Bau dieser Orgel gefordert und erreicht.

Die Stiftskirche besitzt mit diesem Werk eine hervorragend schöne Kirchenorgel, die alle Anforderungen, die in liturgischer und künstlerischer Hinsicht gestellt werden dürfen, restlos erfüllt.

Karlsruhe, den 19. 4. 56

Friedrich Hermann
Erzb. Orgelbauinspektor

Abnahmebericht der neuen Orgel in der St. Andreaskirche in Mühlacker-Dürrmenz

Die alte Orgel der St. Andreaskirche in Mühlacker-Dürrmenz stand als ungeschlachter Kasten mitten an der Ostwand der Kirche. Die Orgel stammte im typischen Geschmack jener Zeit aus dem Jahr 1897 und war als opus 784 von der Orgelbauanstalt E. F. Walcker - Ludwigsburg erbaut worden. Sie hatte mit pneumatischer Traktur verbunden 10 Register auf 2 Manualen und Pedal. Der Gebläsemotor, der in der Sakristei stand, entwickelte einen bedeeutenden Lärm.

Bei der Neuplanung dieser unansehlich gewordenen Kirche schied die Wiederverwendung dieses Orgelkastens von vorneweg aus. Außerdem erwies sich diese Orgel beim Zerlegen leider so verwurmt, daß auch von den Pfeifen nur einige metallene wiederverwendet werden konnten.

Die jetzige neue Orgel mit 16 Registern, deren Hauptwerk und Pedalwerk in der Ecke über der Sakristei und deren Brustwerk über dem Spielschrank an der Wand der Sakristei steht, fügt sich architektonisch und klanglich hervorragend in den Raum ein. Diese akkustischen Verhältnisse dieser Kirche sind über Erwarten günstig geworden, woran wohl die Holzdecke ihren Teil dazu beiträgt, so daß diese Schleifladenorgel mit ihrem ausgewogenen Plenum und ihren herrlichen Flötenregistern etwas ganz Besonderes darstellt. In bewußtem Gegensatz zu der modernen Pauluskirche wurde in dieser alten Kirche hinsichtlich der Orgel zu dem altbewährten Typ der mechanisch traktierten Schleifladenorgel gegriffen.

Die Orgel wurde als opus 3541 von der Orgelbauanstalt E. F. Walcker erbaut. Sie ist in jeder Hinsicht gediegen und hervorragend zu nennen. Es ist zu erwarten, daß die Störungen, die durch die übermäßige Feuchtigkeit des Raumes auftraten, mit einer Normalisierung der Raumfeuchtigkeit verschwinden, was allerdings in diesem regenreichen Jahr besonders schwer tut.

Der schöne, asymetrische Prospektentwurf stammt vom Architekten der Kirche, Herrn Prof. Speidel. Lediglich das Gitter, das den Organisten „schützen" soll, erscheint zu hoch und verdeckt den Blick auf das Brustwerk.

Ich hoffe und wünsche, daß diese Orgel, die sowohl klanglich wie in der Bauart sehr viel wertvoller als die alte ist, in ihrem Teil dazu beitragen möge, durch ihr Spielen und Klingen Herz und Gemüt zu erheben und Gemeinde zu bauen.

12. 9. 56.

Herbert Liedecke
Kirchenmusikdirektor
Stgt.-Rohr

Abnahmegutachten der von der Fa. Walcker renovierten Orgel in der Stadtkirche zu Schlüchtern

Der Unterzeichnete hat im Beisein von Herrn Bieske und Voge die von der Fa. Walcker-Ludwigsburg ausgeführten Arbeiten überprüft.

1. Es ist ein neuer elektrischer Spieltisch geliefert worden, der handwerklich sauber und in allem übersichtlich gearbeitet worden ist. Die Registeranordnung ist in den angegebenen Gruppen: plene, electe, variane erfolgt. — Die Spielart ist exakt, angenehm im Anschlag, präzise in der Ansprache. Hierbei sind alle Angaben des Kostenanschlags erfüllt (156 Magnete, el. pneum. Relais, Spezialorgelkabel, Selengleichrichter 14 Volt; verschließbarer Rolldeckel, die Pedalklaviatur ebenfalls bis f' wie die Manuale, die Anordnung der Koppeln, freien Kombinationen und der Zug Organe pleno; ferner ein Schwellkasten für die 3 neuen Register: Rohrkrummhorn 8', Gemshorn 8', Sesquialtera 3f. Er erweist sich als äußerst wirksam.

Der Winddruck ist getrennt worden und für die Register auf ca. 70 mm festgesetzt und die Intonation dementsprechend ausgeführt und auch für die übernommenen Register angeglichen worden.

2. Die neuen Register sind in den von mir angegebenen Mensuren und Materialien sehr sauber und gewissenhaft gearbeitet worden. Es sind dies im Hauptwerk: Rohrpommer 16' zufolge der weiten Mensur bes. im Baß mit stillem, aber ungeheuer tragendem Klangvermögen. Schweizerpfeife 4' ab c überblasend, in ihrer Neutralität vorteilhaft in vielen Registerverbindungen; eine konische Gemsquinte als Nasat 2 2/3', wie sie der renaissance- und frühbarocken Klangwelt eigen ist, Oktave 4' und ein novum: die spanische Hintersatzmixtur, sehr mild und doch leuchtend klar, eröffnet sie den Literaturbereich altspanischer und auch italienischer Orgelmusik, ist in vielfältigen Verbindungen aber auch der gegenwärtigen Musik verbunden und zum Bereich der 5fachen Mixtur eine ideale Ausfüllung der Plenomittellage. Dadurch, daß sie den 2 2/3' enthält, konnte der 2. selbständige 2 2/3' Electegruppe zugewiesen werden. — Die Trompete 8' vollends ist fürs pleno strahlende Krönung wie auch durch Wahl der Mensur als cantusolo-Register vielfältig verwendbar. Im II. Manual ist neu die Rohrflöte 8', fundamental tragend und doch schlank; das stille — der Compeniusart nahestehende — Gemshorn 8' im Schweller, das in seiner Lieblichkeit doch überraschend den Raum füllt und die manigfaltigsten Registerverbindungen zu immer neuer Klangfarbe aufnimmt. Das Singend Nachthorn konisch, — in der Tiefe zufolge der alten Lade etwas enger — ist mild und doch äußerst klar im Klang, die Oktave 2' demgegenüber sprühend-leuchtend, durch die Kurvenmensur etc. äußerst lebendig; die überbl. Rohr-Gemsquinte 1 1/3' wieder erfüllt die stillen, kammermusikalischen Ziele, hat — weil überblasend — eine überragende Klangsynthese zu allen Fußlagen und ist unermüdlich und unaufdringlich. Die Sesquialtera 3fach (gedeckt, konisch, offen zylindrisch) ist ebenfalls ein novum und wohl als die Krone der Mischregister zu bezeichnen; cantus firmus führend — figurativ wie planus — äußerst klar, klangkonzentrisch, nie stechend parallel, selbst in der so gefährlichen Tenor-Baßlage in herrlicher Synthese zu den andern Registern bzw. Manualstimmen. Das Rohrkrummhorn vollends eröffnet — neu entworfen von mir — jene klanglich-farblichen in etwa mystischen Räume, wie sie die Praeteriuszeit liebte, wie sie aber unsere Zeit wieder besonders anspricht. Besonders anzuerkennen, daß es nicht nur ein cantu-solo-Register ist, sondern auch vielstimmigen Satz ausgezeichnet bringt, was Krummhörner üblicher Bauweise nicht zu tun pflegen. Im Pedal ist die Posaune 16' neu, edel und fundamental-tragend, die 4fache Pedalmixtur auf 5 1/3' in ausgezeichneter Klangverschmelzung besonders auch der an sich so schwierigen Quintlagen und die sprechend helle Spitzflöte 4'.

Alles in allem ist hier ein als richtungweisend und mustergültig zu bezeichnender Orgelklang erstanden, der sowohl vom Kenner als außerordentlich beurteilt werden wird. Aber auch die Gemeinde merkt ihre Klangqualitäten. — das beweisen immer wieder Urteile aus ihr — und erlebt die Orgelliteratur aller Epochen in überzeugender und echter Größe. Der echte Klang eröffnet, führt zu direktem, starken Erleben — ohne die Nomonklatur des Fachlichen kennen zu müssen —. Insgesamt ein Orgelklang, der der Gemeinde, dem Kenner und Liebhaber wie dem bisher ferner Stehenden die gültige und große Orgelmusik voll erschließen wird.

Hohenzell, den 25. 5. 1956 Pastor Rößler

Gutachten

(Orgel in der Lutherkirche zu Frankfurt/M.)

Nachdem im Herbst 1955 eine Durchsicht der nur zum Teil (Hauptwerk, Seitenwerk und Pedal) erstellten Orgel stattfand, prüfte ich an zwei Abenden (12. und 14. Juni) nach Fertigstellung des Rückpositives die gesamte Orgel in Anwesenheit der Herren Pfarrer Zickmann, Pfarrer Möhl, Orgelbaumeister Opitz und Organist Neubert.

Das Werk enthält auf Hauptwerk, Seitenwerk, Rückpositiv und Pedal 36 Register, deren Aufgliederung in die einzelnen Werke konsequente barocke Prinzipien verwirklicht.

Die technische Anlage hat an die Erbauerfirma hohe Anforderungen gestellt. Es sei besonders erwähnt, daß das zuletzt angefügte Rückpositiv wohl als Tonkanzellenlade, aber nicht mit Schleifen, sondern in Anlehnung an das Prinzip der Springlade mit Lederventilen, die durch Entlastung dem Wind den Weg zur Pfeife öffnen, konstruiert wurde. Diese Konstruktion hat m. E. eine große Zukunft, da hierdurch einmal den unangenehmen Reaktionen der Schleifen in heizbaren (vor allem Luft- und Dampfheizung!) Räumen entgegengewirkt, zum anderen die Schleifengeräusche beim Einschalten von Kollektivzügen oder Kombinationen beseitigt werden.

Bei der Prüfung der technischen Anlage konnte ich feststellen, daß die Erbauerfirma sowohl nach der materialen als auch der konstruktiven Seite hin Ausgezeichnetes geleistet hat. Die Schwierigkeiten beim Bau dieser dreiklavierigen Orgel sind vorzüglich gelöst worden, wie die leichte, angenehme Spielart und die Funktion der Registerschaltung, Kombinationen und Koppeln beweisen.

Auch hinsichtlich der klanglichen und künstlerischen Gestaltung standen die Erbauer infolge architektonischer Gegebenheiten vor ernsten Problemen. Ich bedaure lebhaft, daß die Register des 3. Klavieres (Seitenwerk) nicht in einem Oberwerk aufgestellt werden konnten. Die reizvollen Klangeffekte, die sich sonst auf Grund einer weiträumigen Gliederung einer Orgel (auch nach oben hin) ergeben, sind hier leider nicht feststellbar. Der Hohlraum hinter der Orgel verhindert auch weitgehend den für jedes Musizieren notwendigen Schallrückwurf. — Die Intonation, die im wesentlichen Herrn Orgelbaumeister Opitz anvertraut war, wurde mit gewissenhafter Hingabe und großer künstlerischer Verantwortung vorgenommen. Es würde zu weit führen, über jedes einzelne Register etwas zu sagen. Ich möchte aber besonders auf die glückliche Differenzierung der verschiedenen Werke in den Prinzipalchören und die Schönheit aller Zungenregister hinweisen. Auch die Differenzierung der weiten Register aller Werke ist ausgezeichnet gelungen. Die Erbauer haben hier durch künstlerische Gestaltung den Beweis gegeben, daß auch auf einer mittelgroßen Orgel alle Möglichkeiten vorhanden sein können, die zur Interpretation der Orgelmusik verschiedener Epochen vonnöten sind. Dieses gelungene Werk rechtfertigt den Ruf des Hauses Walcker.

Leider kann ich mich nun nicht enthalten, nach diesen Betrachtungen, die das Orgelwerk selbst betrafen, auf einen Umstand hinzuweisen, der der Orgel wenig dienlich ist. Man ist sich längst im klaren, daß die schönste Disposition und Intonation in Frage gestellt sind, wenn der Raum, in dem das Instrument klingen soll, akustisch nicht einwandfrei ist. Im vorliegenden Falle beträgt der Nachhall etwa 5 bis 6 Sekunden. Bemerkenswert ist hierbei, daß die Töne beim Abklingen kein allmähliches Decrescendo entwickeln, sondern daß dieses Abklingen stoßweise erfolgt. An sich mag eine begrenzte Ueberakustik kein Fehler sein; im besetzten Raum begibt sie sich vorteilhaft von selbst. Ich vermute, daß der wie ein Hohlspiegel gestaltete Altarraum derartig viele akustische Ueberlagerungen hervorruft, daß der oben geschilderte Nachhall den klanglichen Effekt der Orgel ungeheuer ungünstig beeinflußt. Es ist zu hoffen, daß es einem erfahrenen Akustiker gelingt, diesem leidigen Uebel abzuhelfen.

Ich möchte ausdrücklich bemerken, daß diese zuletzt aufgezeigten Mängel absolut nichts mit der technischen und künstlerischen Gestaltung des Orgelwerkes zu tun haben. Den Erbauern des Werkes gebührt großes Lob. Möge diese schöne Orgel der Luthergemeinde echt und würdig dienen.

Ich empfehle das Instrument zur Abnahme.

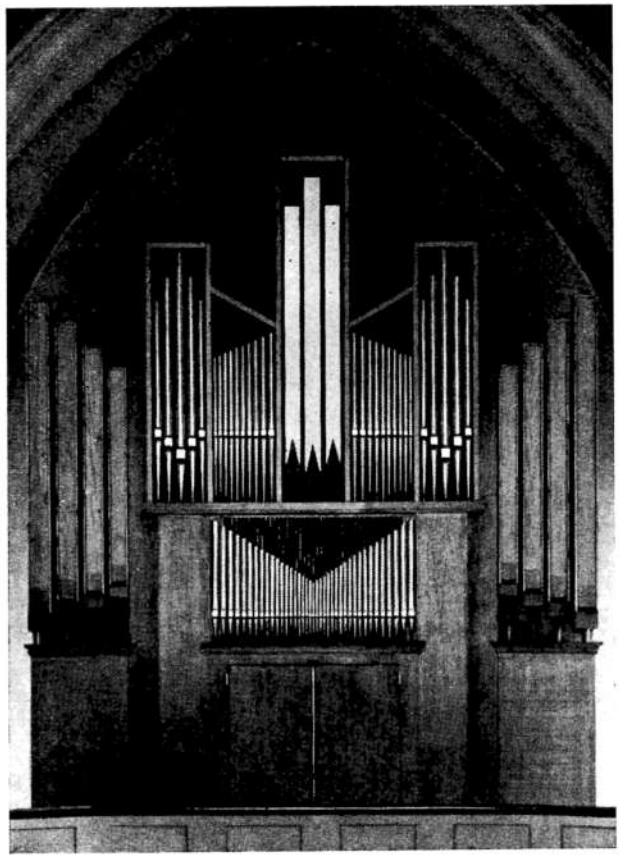
Disposition:

Hauptwerk:	Seitenwerk:
Gedacktpommer 16'	Hohlflöte 8'
Prinzipal 8'	Quintade 8'
Rohrflöte 8'	Prinzipal 4'
Viola di Gamba 8'	Koppelflöte 4'
Oktave 4'	Nasat 2 2/3'
Gedackt 4'	Spitzflöte 2'
Oktave 2'	Sifflöte 1'
Blockflöte 2'	Cymbel 4f. (1/2')
Sesquialtera 2f.	Dulcian 16'
Mixtur 5—7f. (1 1/3')	Krummhorn 8'
Trompete 8'	Tremolo
Rückpositiv:	**Pedal:**
Holzgedackt 8'	Prinzipal 16'
Nachthorn 4'	Subbaß 16'
Prinzipal 2'	Oktavbaß 8'
Quinte 1 1/3'	Spitzflöte 8'
Scharff 4f. (1')	Rohrgedackt 4'
Regal 8'	Oktave 2'
Tremolo	Mixtur 6—8f. (2 2/3')
	Liebl. Posaune 16'
	Klarine 4'

Mechanische Schleiflade — Elektrische Registratur.

Gerhard Bochmann
Frankfurt/M.

Frankfurt a. M., am 19. Juli 1956.



Essen-Stoppenberg · Evang. Kirche Foto: Hege, Essen

Hamburg-Wandsbek
Christuskirche

Foto: Fiedler, Hamburg-Wandsbek

Bericht

über die Abnahmeprüfung der neuen Orgel in der Christuskirche zu Hamburg-Wandsbek

Am 22. September 1956 habe ich die von der Firma E. F. Walcker in Ludwigsburg für die Christuskirche in Hamburg-Wandsbek neu erbaute Orgel einer Abnahmeprüfung unterzogen und folgendes festgestellt:

Die Orgel hat folgende Disposition:

Hauptwerk:	Oberwerk:	Pedal:
Quintatön 16'	Holzgedackt 8'	Subbaß 16'
Offenflöte 8'	Rohrflöte 4'	Gemshorn 8'
Prinzipal 4'	Prinzipal 2'	Schalmey 4'
Flachflöte 2'	Terzianscharf 3f	Rauschpfeife 4fach
Mixtur 4fach	Holzkrummhorn 8'	

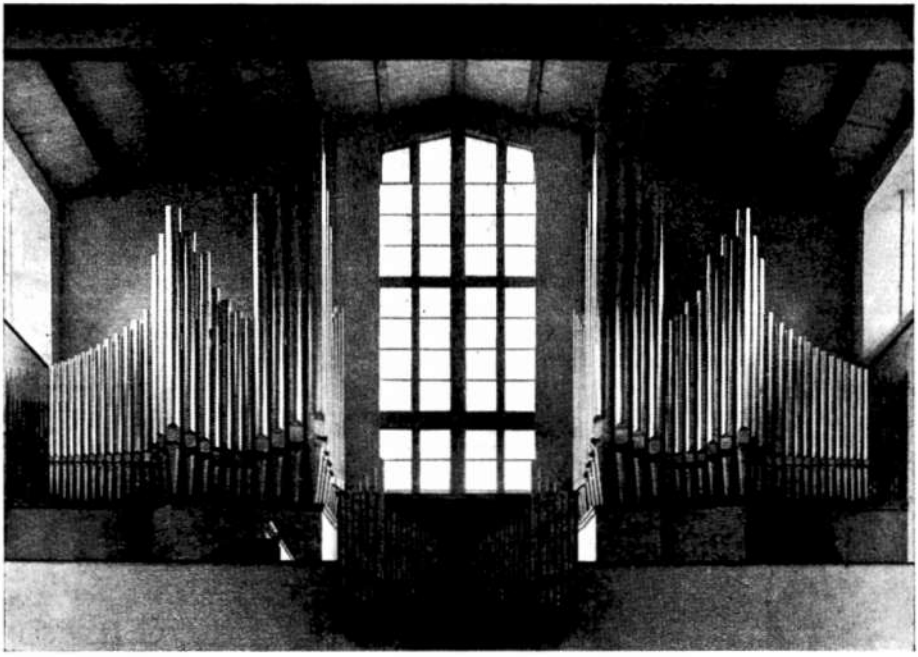
Die Windladen sind Schleifladen mit mechanischer Spieltraktur. Die Registertraktur ist pneumatisch. Die Orgel entspricht in allen Teilen den zwischen Auftraggeber und Erbauer getroffenen Vereinbarungen. Das zur Verwendung gebrachte Material ist einwandfrei. Die Verarbeitung ist tadellos. Die Spielmechanik arbeitet leicht, zuverlässig und geräuschlos. Die Luftversorgung der Orgel ist gesund und reichlich.

Da dieses neue Werk nicht als Hauptorgel, sondern als Chororgel gebaut ist und daher auf einer Empore neben dem Chorraum aufgestellt worden ist, wurde sie vornehmlich für die ihr zufallenden liturgischen Aufgaben disponiert. Dabei ist die Intonation so geschickt ausgeführt, daß dieses kleine Werk weitgehend die noch geplante Hauptorgel, die auf der Westempore Aufstellung finden soll, vertreten kann. Die recht günstigen Klangverhältnisse des Kirchenraumes helfen dem Orgelklang zur Fülle und Tragfähigkeit. Die vorhandenen Register ermöglichen durch ihre Mensurierungen und Intonation die verschiedenartigsten Verbindungen.

Zu Beanstandungen an dem neu erbauten Werk gab die Prüfung keinerlei Anlaß. Die Abnahme konnte daher dem Kirchenvorstand nur empfohlen werden.

26. September 1956

Helmut Schröder
Kantor und Organist
Pinneberg



Ludwigshafen/Rh. · St. Josefskirche

Disposition

der Orgel in der St. Josefskirche zu Ludwigshafen/Rh.

I. Manual Hauptwerk

1. Prinzipal 16'
2. Prestant 8'
3. Gedackt 8'
4. Spitzflöte 8'
5. Oktave 4'
6. Offenflöte 6'
7. Gemshornquinte $2\frac{2}{3}$'
8. Flachflöte 2'
9. Kornett 3—5fach
10. Mixtur 5—6fach
11. Zimbel 2fach
12. Trompete 8' (Kupfer)
13. Clarine 4'

II. Manual Schwellwerk

14. Gedacktpommer 16'
15. Flötenprinzipal 8'
16. Salicional 8'
17. Principal 4'
18. Kleingedeckt 4'
19. Sifflöte 2'
20. Nasat $2\frac{2}{3}$' weite Principalmensur
21. Terz $1\frac{2}{5}$' weite Principalmensur
22. Oktävlein 1'
23. Scharff 5fach
24. Fagott 16'
25. Solotrompete 4'
26. Schalmey 4'
    Tremulant

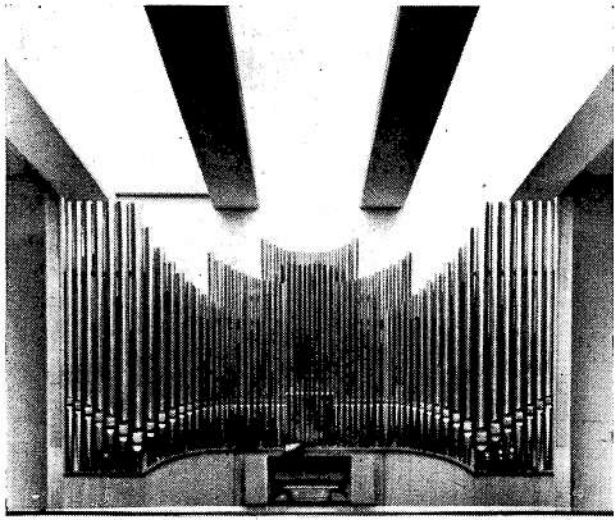
III. Manual Rückpositiv

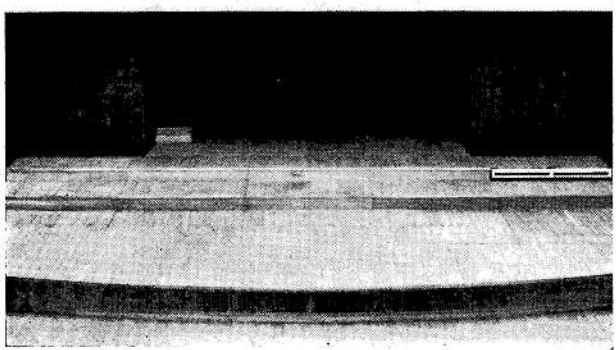
27. Gedeckt 8' Ganz aus Holz
28. Soliflöte 8' C-H ged. ab c' überblasend
29. Principal 4'
30. Rohrflöte 4'
31. Terzian 2fach
32. enger Prinzipal 2'
33. Zimbel 4fach
34. Krummhorn 8'
35. Regal 4'
    Tremolo

Pedal

36. Prinzipalbaß 16'
37. Subbaß 16'
38. Oktavbaß 8'
39. Gemshorn 8'
40. Choralbaß 4'
41. Baßflöte 2'
42. Hintersatz 5fach
43. Bombarde 32'
    ($\frac{1}{2}$' Länge ab c v. Nr. 44)
44. Posaune 16'
45. Trompete 8' Kupferbecher
46. Clarine 4'

Spieltisch freistehend, — Elektrische Traktur und Kegelladen
Koppeln: II/I, III/I, III/II
I/Ped. II/Ped. III/Ped.
Tutti, - 4 freie Kombinationen, - Crescendowalze, - 1 Pedalkombination





Innsbruck · Stadtsaal

Foto: Atelier Elli Schmid, Innsbruck

Disposition
der Stadtsaalorgel zu Innsbruck

Hauptwerk I. Man. C—g'''
Großprinzipal 16'
Prinzipal 8'
Weitprinzipal 8'
Gedackt 8'
Oktave 4'
Weitoktave 4'
Quinte 2 2/3'
Superoktave 2'
Mixtur, 6—9fach 2 2/3'
Scharff, 5—7fach 1'
Trompete 16'
Trompete 8'
Clairon 4'

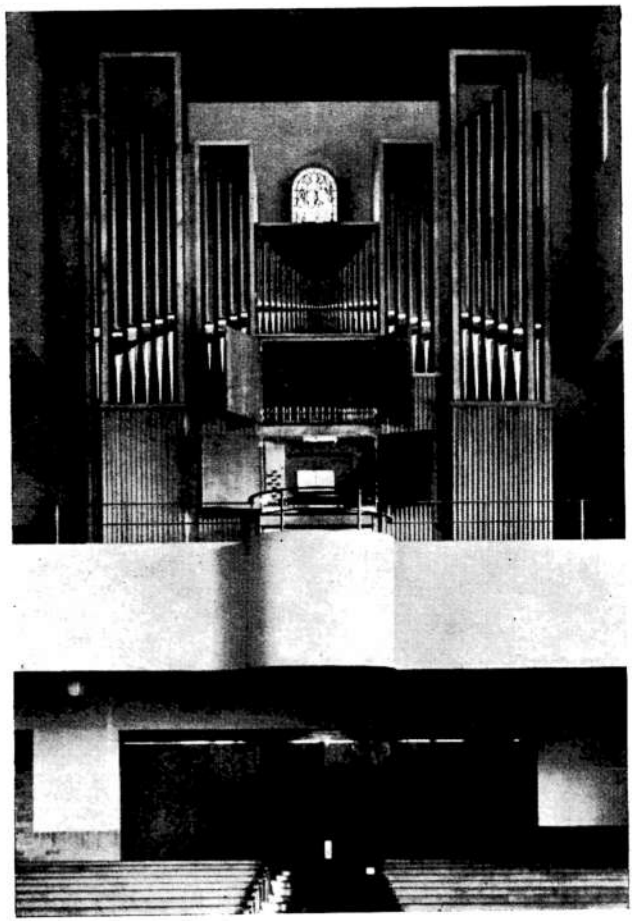
Pedal C—f'
Prinzipalbaß 16'
Offenbaß 16'
Gedacktbaß 16'
Prinzipal 8'
Spitzflöte 8'
Oktave 4'
Nachthorn 4'
Rohrpfeife 2'
Pedalmixtur, 5fach 2 2/3'
Posaune 16'
Trompete 8'
Clarine 4'
Singend Kornett 2'

Oberwerk II. Man. C—g'''
Lieblich gedackt 16'
Ital. Prinzipal 8'
Rohrflöte 8'
Gemshorn 4'
Nachthorn 4'
Nasat 2 2/3'
Spitzflöte 2'
Terz 1 3/5'
Mixtur, 5—7fach 1 1/3'
Oboe 8'
Rohrschalmey 4'

Brustwerk III. Man. C—g'''
Copel 8'
Weidenpfeife 8'
Prästant 4'
Rohrflöte 4'
Oktavino 2'
Larigot 1 1/3'
Oktävlein 1'
Cymbel, 4fach 1/2'
Krummhorn 8'

46 Register auf 3 Manualen und Pedal
Koppeln: OW/HW; HW/P, OW/P
Schleifladen
Mechanische Spieltraktur
Elektrisches Regierwerk

Disposition: Musikdir. Rapf, Innsbruck
Prof. A. Forer, Wien



Westerhold-Bertlich
Evangelische Kirche

Foto-Kino Röttger,
Recklinghausen

Disposition der Orgel
in der Evangelischen Kirche zu Westerholt-Bertlich

Hauptwerk:
1. Quintade 16'
2. Prinzipal 8' (Prospekt)
3. Rohrflöte 8'
4. Oktave 4'
5. Nasard 2 2/3'
6. Gemshorn 2'
7. Mixtur 4fach 1 1/3'
8. Trompete 8'

Brustwerk:
9. Musiziergedackt 8'
10. Blockflöte 4'
11. Prinzipal 2'
12. Quinte 1 1/3'
13. Zimbel 2fach 1/2'
14. Regal 8'

Tremolo

Pedal:
15. Subbaß 16'
16. Prinzipal 8' (Prospekt)
17. Quintade 4'
18. Labialkornett 2fach 2' 1'
19. Fagott 16'

Manualkoppel
Pedalk./Hauptwerk, Pedalk./Brustwerk als Tritte
mechanische Traktur, Tonkanzellenladen.
Disposition: KMD A. Schönstedt, Herford/Westf.

Disposition
der Orgel in der Erlöserkirche zu Frankfurt/Main. — Oberrad

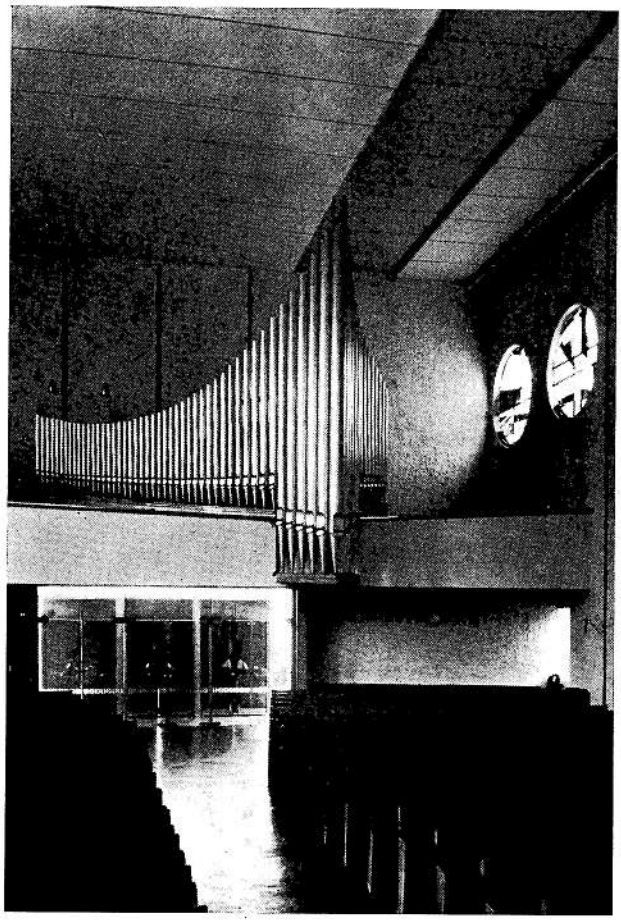
Hauptwerk
1. Prinzipal 8'
2. Rohrflöte 8'
3. Oktave 4'
4. Kleingedackt 4'
5. Sesquialtera 2fach
6. Schwiegel 2'
7. Mixtur 5—7fach
8. Trompete 8'

Oberwerk
9. Holzgedackt 8'
10. Quintade 8'
11. Nachthorn 4'
12. Prinzipal 2'
13. Quinte 1 1/3'
14. Scharfzimbel 3—4fach
15. Krummhorn 8'

Tremolo

Pedal
16. Subbaß 16'
17. Prinzipalbaß 8'
18. Gedacktbaß 8'
19. Ital. Prinzipal 4'
20. Rauschpfeife 3—4fach
21. Liebl. Posaune 16'

Koppeln: II/I, I/Ped. II/Ped.
Feste Kombination Tutti
2 freie Kombinationen
1 freie Pedalkombination
Handregister ab
3 einzelne Zungenabsteller



Frankfurt-Oberrad
Erlöserkirche

Foto: Ursula Pomplitz,
Frankfurt/M.

Disposition
der Orgel in der CATEDRAL DE CHIHUAHUA, Mexiko

PRIMER MANUAL de 61 notas

1. Principal mayor 16'
2. Principal 8'
3. Gemshorn 8'
4. Octava 4'
5. Flachfloete 2'
6. Quinta nasarda 2 2/3'
7. Lleno de 4—6 hileras 2'
8. Trompeta 8'
9. Vox-humana 8'
10. Campanas

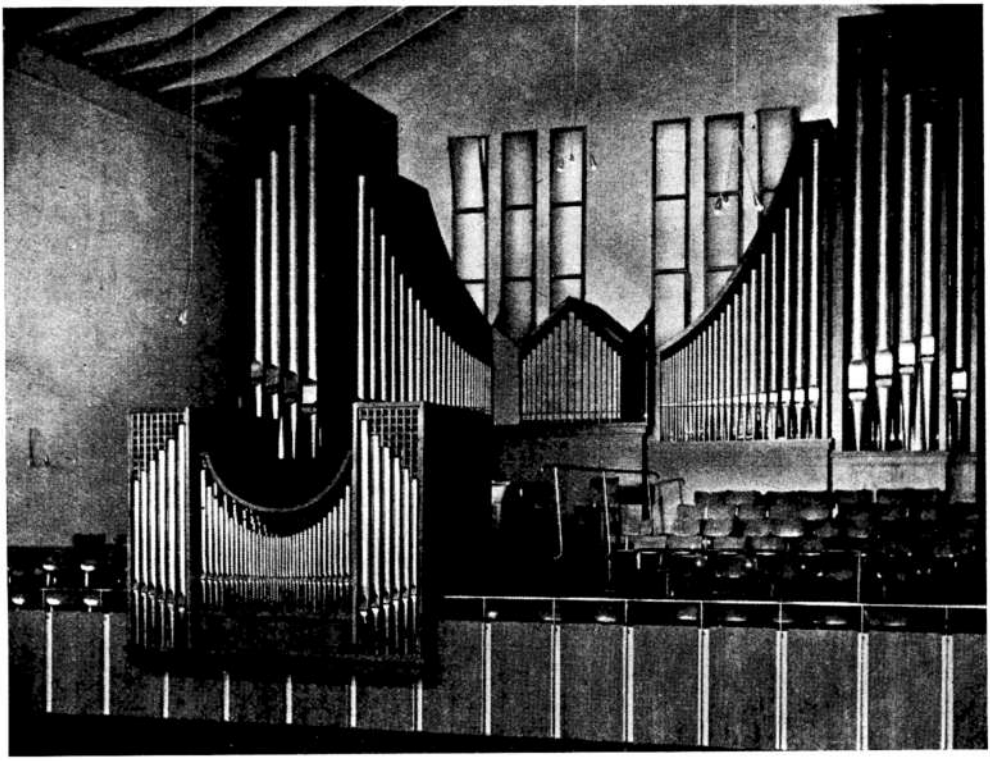
SECUNDO MANUAL de 73 notas

11. Cor de nuit 8'
12. Flauta tapada 8'
13. Viola 8'
14. Celeste 8'
15. Principal 4'
16. Quintatono 4'
17. Picolo 2'
18. Quinta 2'
19. Cimbala de 3 hileras
20. Oboe Horn 16'
21. Oboe Orchester 8'
22. Clarinette 8'
23. Tremolo

PEDALERO de 32 notas

24. Principal mayor 16'
25. Subbajo 16'
26. Principal bajo 8'
27. Gemshorn bajo 8'
28. Bajo Corale 4'
29. Flauta 2'
30. Lleno 4—6 hileras
31. Basson 16'
32. Trompeta 8'

8 Koppeln: I/P., II/P., II/I, Super/I, Super/II, Sub/II, Sub II/I, Super II/I



Frankfurt · Matthäuskirche

Foto: Atelier Karla Ihlder Frankfurt/M.

Disposition

der Orgel für die Matthäuskirche in Frankfurt a. Main

Hauptwerk

1. Prinzipal 16'
2. Oktave 8'
3. Rohrflöte 8'
4. Gemshorn 8'
5. Oktave 4'
6. Nachthorn 4'
7. Quinte $2^2/_3$'
8. Flachflöte 2'
9. Oktave 2'
10. Mixtur 6-fach
11. Scharf 4-fach
12. Rohrpommer 16'
13. Trompete 16'
14. Trompete 8'

Rückpositiv

15. Gedackt 8'
16. Quintadena 8'
17. Prinzipal 4'
18. Koppelflöte 4'
19. Nasat $2^2/_3$'
20. Oktave 2'
21. Blockflöte 2'
22. Sesquialtera 2-fach
23. Oberton 2-fach
24. Sifflöte $1^1/_3$'
25. Scharf 4—6-fach
26. Rankett 16'
27. Englisch Horn 8'
    Tremulant

Brustwerk

28. Holzgedackt 8'
29. Rohrflöte 4'
30. Prinzipal 2'
31. Waldflöte 2'
32. Terzian 2-fach
33. Sifflöte 1'
34. Krummhorn 8'
35. Zimbel 3-fach
    Tremulant

Pedal

36. Prinzipal 16'
37. Subbaß 16'
38. Nasat $10^2/_3$'
39. Oktave 8'
40. Pommer 8'
41. Metallflöte 4'
42. Nachthorn 2'
43. Rauschpfeife 4-fach
44. Mixtur 6—8-fach
45. Posaune 16'
46. Trompete 8'
47. Schalmei 4'

Spieltraktur: mechanisch
Registratur: elektrisch
— Tonkanzellenladen —

Neue Orgel im Ev.-Theol. Seminar zu Herborn

Das Herborner Schloß beherbergt in seinen Räumen das eine der Evangelisch-Theologischen Landesseminare der Kirche in Hessen und Nassau. Die stärkere Betonung des kirchenmusikalischen Unterrichtes bei der Ausbildung des jungen Pfarrernachwuchses an diesem Seminare verlangte in den letzten Jahren immer mehr nach einem in jeder Weise vorbildlichen Instrument, um die Kandidaten einmal mit der klassischen Orgelliteratur im Unterricht vertraut machen zu können, zum anderen aber auch, um praktisch demonstrieren zu können, wie eine Orgel der Gegenwart beschaffen sein muß, um alle die an dieses Instrument zu stellenden Aufgaben erfüllen zu können. Die Kirchenleitung stand diesem Vorhaben von Anfang an sehr positiv gegenüber und war bereit, die Kosten für ein solches Instrument zu übernehmen. Mit dem Bau wurde, nachdem mehrere anerkannte Firmen um Voranschläge gebeten worden waren, die Firma E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg beauftragt.

Mit der Aufstellung des Werkes im Kapellenraum des Herborner Schlosses, die am 1. August 55 begann und bis weit in den September hinein währte, war die Firma vor ein schwieriges Problem gestellt — sowohl hinsichtlich der räumlichen Unterbringung als auch hinsichtlich der Intonation — was sie jedoch nach der Meinung aller zuständigen Sachverständigen hervorragend gelöst hat. Für die Aufstellung des Werkes stand nur eine kleine Ecke des Raumes mit dreieckiger Grundfläche zur Verfügung. Nur durch eine auf den Zentimeter ausgeklügelte Aufstellung der drei Windladen in verschiedener Höhe und geschickte Führung der mechanischen Traktur war es möglich, ein Orgelwerk von dieser Größe räumlich überhaupt unterzubringen. Die Hauptwerkslade fand Aufstellung direkt über dem Spieltisch mit Prinzipal 4' im Prospekt, die Pedallade an der linken Seite (vom Beschauer aus) im rechten Winkel zur Hauptwerkslade und etwas erhöht mit einem Teil des Subbasses im Prospekt. Die Oberwerkslade wurde im spitzen Winkel zur Vorderseite der Hauptwerkslade entlang der Rückwand der Kapelle an höchster Stelle von allen Laden im Raum aufgestellt. Hierbei mußten die drei tiefsten Pfeifen der Quintade gekröpft werden. Auch die drei tiefsten Pfeifen vom Subbaß mußten aus Gründen der Platzersparnis in den langen Gang zum Gebläseraum gelegt werden, ohne daß sich das auf das Tonvolumen ungünstig auswirkte. All diesen Schwierigkeiten war nur rein handwerklich an Ort und Stelle beizukommen, wobei den Orgelbauern manches Husarenstücklein gelang.

Ein besonderes Lob verdient die Intonation (Orgelbaumeister Tesche) in dem akustisch schwierigen Raum, die sorgfältig der Kleinheit und Intimität desselben Rechnung getragen hat und bei niedrigstem Winddruck eine Vielfalt von Registermischungen zuläßt. Das Hauptwerk basiert auf einer weichen, aber fülligen Rohrflöte 8'. Das Prinzipal 4' ist kraftbetont, schlank im Ton und von angenehmer Wärme. Eine Blockflöte 2' gibt milden Glanz und die Krönung des gesamten Hauptwerkes ist die strahlend 4fache Mixtur. Der Kraftbetontheit des Hauptwerkes steht das Oberwerk als „Farbwerk" gegenüber. Ein farbig schillerndes Quintatön 8' verbindet sich hier mit einem samtartigen Nachthorn 4' und einer kecken Oktave 2' zu einem vom Hauptwerksklang charakteristisch abweichenden „kleinen Plenum", das noch durch die Sifflöte 1' verschärft oder durch die repetierende 2fache Sesquialtera gefärbt werden kann. Dabei gestattet die Disposition des Oberwerkes ferner auch eine Reihe schöner „Canto-Solo-Mischungen" und die Herstellung „beweglicher Klänge" mit Hilfe des Tremulanten. Ganz hervorragend gliedern sich die 3 Pedalregister auf Grund ihrer günstigen Mensurierung dem Ganzen ein. Der weit mensurierte Subbaß besitzt die geheimnisvolle Eigenschaft, in der Tonstärke zu wachsen. Ein magerer Gedacktbaß 8' leistet zu deutlicher Zeichnung der Baßlinie bei Triosonaten treffliche Dienste und ein weich-

fülliger, stark obertonbildender Dolcan 4' vermag das ungekoppelte Pedal gegen die Plena der einzelnen Werke durchzusetzen und außerdem als prächtige Solostimme zu dienen.

Eine besondere Freude für den Spieler ist ferner die geräuscharme, elastische und leichte Spielart des Werkchens selbst bei gekoppelten Klavieren. Auch die federnde Schleife und die wohldurchdachte Konstruktion der Spielventile, durch die ein Herausspringen derselben praktisch unmöglich gemacht wird, haben sich bisher bestens bewährt. Das Gebläse, in einem Nebenraum untergebracht, arbeitet fast völlig geräuschlos. Die Gestaltung von Prospekt und Gehäuse ist der Schlichtheit des Raumes angepaßt. Daher fügt sich das Instrument auch in seiner äußeren Erscheinungsform organisch der Atmosphäre des Raumes ein. Die Firma Walcker hat mit der Erstellung dieses kleinen Werkes bewiesen, daß sie selbst in „kleinen Dingen" und unter ungünstigen Voraussetzungen im Stande ist, Ueberdurchschnittliches zu leisten.

Dispositionsentwurf: Landeskirchenmusikwart Kantor Philipp Reich und Kantor Karl Tittel

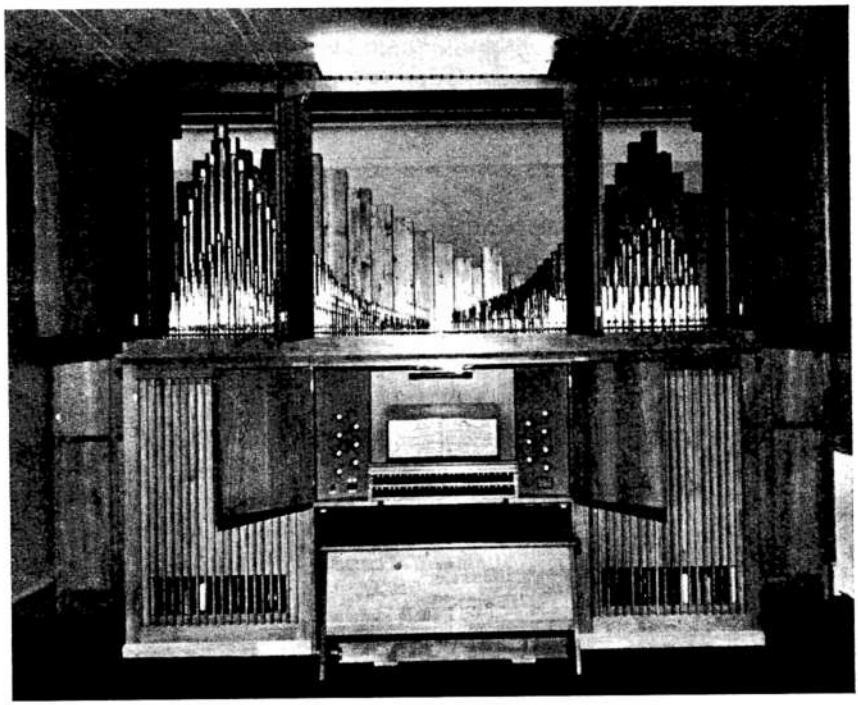
Sachberatung: Orgelsachverständiger Hanns Brendel

Disposition:

Hauptwerk (C—g'''):
Rohrflöte 8'
Prinzipal 4'
Blockflöte 2'
Mixtur 1 1/3' 4fach
Oberwerk (C—g'''):
Quintade 8'
Nachthorn 4'
Prinzipal 2'
Sifflöte 1'
Sesquialtera 1 1/3' 4/5'
Tremulant
Pedal (C—f'):
Subbaß 16'
Gedacktbaß 8'
Dolcan 4'
Schleiflade und mechan. Traktur
3 Normalkoppeln als Tritte

Herborn, 25. Mai 1956

Karl Tittel
Kantor und Organist
(16) Herborn (Dillkreis), Austraße 24



Heidelberg · Kirchenmusikalisches Institut

Die neue Orgel im Kirchenmusikalischen Institut in Heidelberg

Die Orgel einer Ausbildungsstätte für junge Kirchenmusiker die ihrer Aufgabe voll und ganz gerecht werden soll, muß aus musikalisch-künstlerischem Blickpunkt gesehen beispielhaft sein, sie muß auch gewisse Einrichtungen haben, die über das Maß dessen hinausgehen, was man von einer üblichen Orgel erwartet. Vorausgesetzt wird — was man von jeder Orgel verlangen muß, — einwandfreie technische Anlage, ebenso leicht gängige, flüssige Traktur. Darüber hinaus aber soll sie Demonstrationsobjekt sein, gut zugänglich — und schließlich verlangt man von ihr Klarheit und Schlichtheit des Klangaufbaus, ausgeprägten Klangwillen und beispielhafte Ansprache.

Es wurde versucht, alle diese Forderungen in der neuen Orgel des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts in Heidelberg zu realisieren. Erbaut wurde sie von der Firma E. F. Walcker in Ludwigsburg nach einer Disposition des Evangelischen Orgel- und Glocken-Prüfungsamts, Heidelberg.

Dem Raum entsprechend, in dem sie steht — dem Hörsaal des Instituts — ist sie mehr in die Breite als in die Tiefe gezogen: Das Pedalwerk steht hinten, davor die beiden Manualwerke nebeneinander, wobei ein reichlich bemessener Stimmgang die Übersicht über die ganze technische Anlage ermöglicht. Der Windkastenverschluß ist teilweise aus Glas gearbeitet, so daß die Funktion der Kanzellenventile beim Spiel demonstriert werden kann. Da der Hörsaal für mehrere Zwecke bestimmt sein muß, ist die Orgel als Ganzes in ein völlig abgeschlossenes Gehäuse gestellt, das durch Luftzufuhr die klimatische Angleichung an die Raumluft gewährleistet, das aber bei Vorführungen geöffnet werden kann und den Blick in die Orgel freigibt, die werkgerecht in sich geschlossen prospektlos aufgebaut ist.

Die Orgel hat Schleiflade und mechanische Traktur und Registersteuerung. Der Spielschrank ist vorn in der Mitte der Orgel eingebaut; der Gebläsemotor steht in der Orgel, der Winddruck unter den Pfeifen ist 50 mm WS. Die Mensuren sind entsprechend der Raumgröße gewählt. Es sind ausschließlich linienstarke Register vorhanden, die mit charakteristischer Ansprache und guter Mischungsmöglichkeit reiche Kombinationen in die Hand geben. Dickflüssigkeit und Äqualverdoppelung wurden durchweg vermieden. Das Pedal besitzt raumgebunden nur einen linienzeichnenden 16', dazu einen 4' und als Cantus-firmus-Stimme eine 2'-Zunge. Beachtenswert — und für die praktische Anschauung wichtig — ist die Tatsache, daß bei geschlossenem Werk die hohen Frequenzen in den Mixturen stark beschnitten werden, während Glanz und Fülle bei offenem Werk sich gut entfalten kann. Die Disposition der Orgel lautet:

Hauptwerk	Oberwerk	Pedal
Gedacktflöte 8'	Lieblich Gedackt 8'	Gedacktpommer 16'
Prinzipal 4'	Rohrflöte 4'	Dolcan 4'
Waldflöte 2'	Kleinprinzipal 2'	Singend Kornett 2'
Mixtur 3—4 f $11\frac{1}{3}$'	Nasat $1\frac{1}{3}$'	Koppeln
	Zimbel 3 f $\frac{1}{2}$'	II/I, II/P, I/P
	Kupferregal 8'	
	Tremulant	

Nebensächliche Dinge, die meist bei neuen Orgeln zu kurz kommen, wie Spieltisch-Beleuchtung, mit dem Motorschalter gekuppeltes Pedallicht u. dergl. wurden beim Bau dieser Orgel sofort mit eingeplant.

Walter Leib

Sehr verehrter Herr Walcker-Mayer!

Kürzlich hatte ich Gelegenheit, zu Aufnahmen auf der von Ihnen erbauten Funkorgel in der Villa Berg in Stuttgart zu spielen. Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, Ihnen zu dieser Orgel meine vollste Anerkennung auszusprechen. Abgesehen von der angenehmen Spielart, die ich schon immer an den Spieltischen aus Ihrem Hause schätze und liebe, ist mir besonders die für Funkzwecke ganz hervorragende Intonation der Register aufgefallen. Sie haben damit das Richtige für den Rundfunk getroffen. Die kleinsten Registerveränderungen werden durch das Mikrofon in einer mir sonst nicht bekannten Deutlichkeit und Schönheit wahrgenommen. Für reine Konzertzwecke ohne Mikrofonübertragung würde man natürlich sich manches etwas anders wünschen. Aber diese Orgel ist ja in der Hauptsache für Uebertragungen gedacht und läßt in dieser Eigenschaft keinen Wunsch offen.

Ueberrascht war ich von der absoluten Geräuschlosigkeit der Funktionen der Orgel, die ja bei einer elektrischen Steuerung der Schleiflade immer ein Problem ist, das Sie ausgezeichnet gelöst haben. Mir ist bisher keine Orgel gleicher Bauart bekannt geworden, die derartig geräuschlos arbeitet. Es war mir eine sehr große Freude, diese Orgel kennenzulernen. Ich beglückwünsche Sie und Ihre Mitarbeiter aufs herzlichste zu diesem Werk!

Mit hochachtungsvollen Grüßen!

Ihr Johannes-Ernst Köhler
Professor an der Hochschule für Musik Weimar
Kirchenmusikdirektor

Frankfurter Rundschau vom 3. 7. 56

Französische Orgelkunst
André Marchal in Frankfurt

Man muß der Organistin von St. Katharinen dafür dankbar sein, daß sie ihr ergiebiges Instrument nicht ängstlich mit Beschlag belegt und sich nicht scheut, Kollegen von internationalem Ruf ihren Platz zu überlassen. Ein Zeichen von bemerkenswertem Kulturbewußtsein und von Sicherheit.

In letzter Zeit waren Herbert Collum von der Dresdner Kreuzkirche und Fernando Germani von St. Peter in Rom zu Gast. Ihnen folgte jetzt André Marchal von Saint Eustache in Paris. Den gewichtigen Mittelpunkt seines Programms, und in solchem Sinne das einzige „gewichtige" Stück des Abends, war Bachs Präludium in h-Moll.

Sonst gab es nur Franzosen, einen Querschnitt durch ihre Orgelkunst vom sechzehnten bis zu unserem Jahrhundert: Jehan Titelouze, Francois Couperin, Louis Marchand, LoisNicolas Clérambault, Louis Vierne, Jean Langlais, Jehan Alain und schließlich Olivier Messiaen. In Kurven führte die Linie vom alten Hymnus „Ave, maris stella" über mannigfaltige Form- und Kontrastwirkungen, bei denen es bisweilen recht fröhlich auf den Tasten herging, zum Mystizismus mit neuer Klanggeste.

In dieser Linie gab es weder einen Bruch noch eine Nahtstelle. Bei den alten Werken hielt sich Marchand von jeglicher Aeußerung trockenen Historisierens fern und war dennoch durchaus getreu, indem er aus der Kraft seiner Persönlichkeit zum Leben erweckte, was sonst nur museales Demonstrationsobjekt wäre. So spann sich eins ins andere. Man erlebte Frankreich aus einer Position, die

Die „Ruhr-Nachrichten" schreiben:

Orgelweihe in Stoppenberg

Während eines festlichen Gottesdienstes wurde am Sonntagmorgen die neue Orgel der evangelischen Kirche in Stoppenberg ihrer Bestimmung übergeben. Oberkirchenrat Helmuth Rössler (Düsseldorf), der die Weihe vornahm, führte zugleich auch den Organisten Willy Wemheuer, der bisher in Katernberg tätig war, in sein Amt ein .... Dann erst ließ die Orgel ihre Stimme ertönen. Willy Wemheuer interpretierte mit oft bewiesener Könnerschaft eine Toccata des Hamburger Komponisten Hans Friedrich Micheelsen und die mächtige Tripelfuge in Es-dur von Johann Sebastian Bach, die mit ihren drei Tönen die göttliche Dreifaltigkeit symbolisiert.

Die Orgel ist nach klassischem Prinzip gebaut und eine vorzügliche Leistung der seit 175 Jahren bestehenden Firma E. F. Walcker in Ludwigsburg. Sie wurde unter der Aufsicht ihres in Essen ansässigen Meisters Gerhard Opitz aufgestellt. Vor dem Kriege gab es in Essen etwa zwanzig Walcker-Orgeln. Dieses Instrument ist die erste Walcker-Orgel, die hier nach dem Kriege erbaut wurde. Symmetrisch geordnet ist der Pfeifenprospekt: in der Mitte das Hauptwerk, darüber das Brustwerk, rechts und links das Pedal.

In der Verbindung von mechanischer Traktur und elektrisch-pneumatischer Registerauslösung wurde der Tradition und der modernen Technik in glücklicher Weise Rechnung getragen und jedem einseitigen Historismus vorgebeugt. Der Klang der Einzelstimmen ist individuell, das Tutti trotz der hellen Tönung rund und weich. Die Orgel ist kein Experiment; sie ist das Resultat wohlgenützter Erfahrungen und kluger Überlegungen. Die Disposition entwarf der Steeler Organist Hans Weber in Gemeinschaft mit Gerhard Opitz. A. Z.

Hamburger Echo vom 13. 11. 1956

Auf neuer Orgel
Musikalische Vesper in der Christuskirche Wandsbek

Nun hat auch Wandsbeks wiederhergestellte Christuskirche ihre neue Orgel. Die bekannte Orgelbauanstalt E. F. Walcker hat sie gebaut. Eine Chororgel zwar bis jetzt nur (die Hauptorgel auf der West-Empore steht noch aus), aber ein überaus klangschönes und leistungsfähiges Werk mit 14 Registern, Schleifladen und mechanischer Spieltraktur, das vorläufig auch Zwecken dienstbar gemacht werden kann, die über rein liturgische Aufgaben hinausgehen — wenn man seine Möglichkeiten geschickt auszunützen versteht.

Der Organist Harald Petersen verstand diese Kunst. Die Interpretation auch größerer Werke von J. S. Bach wurde durchaus zur Besonderheit, vor allem wenn man bedenkt, wie der für überraschende Leistungen so notwendige, aber hier natürlicherweise noch geringe Kontakt mit einem nagelneuen Instrument an der Gestaltungsruhe zehrt. Man darf jetzt von den regelmäßigen Kirchenmusiken in der Wandsbeker Christuskirche wieder etwas erwarten. Instrumentale und personelle Voraussetzungen dazu sind geschaffen. Recht gute Mitwirkende dieser Vesper: Ada Christiansen (Alt), Peter Schaefer (Oboe). Dr. H. W.

C

Gerhard Walcker-Mayer
Orgelbau
Eschringerstraße 7
66271 Blieskastel-Bebelsheim
Tel.: 0 68 05 - 29 74 / Fax: 9 13 974
www.walckerorgel.de