# Maller

HAUSMITTEILUNG NR.19

MÄRZ 1958

### Der Sinn der musikalischen Liturgie

von Hans Joachim Moser, Berlin

Als ich vor rund einem Menschenalter der »Mehrstimmigen Vertonung des Evangeliums« in Buchform nachging und dabei empfahl, der Perikopenordnung im Evangelischen Gottesdienst überhaupt durch Wiedererweckung wie durch Neuschaffung von de tempore-Kompositionen vermehrtes Gewicht zu verschaffen, wandte sich als Kritiker ein Breslauer Professor der praktischen Theologie hiergegen wie auch gegen die Perikope als Predigttext mit der Begründung, all solches bedeute als historisches Reaktionärsein einen Zwang, eine Fessel, eine Entfernung von der Gegenwart, die den Gottesdienst als jeweils aus aktueller Gelegenheit zu improvisierendes Stimmungserlebnis fordere. Die reale Entwicklung seither, binnen 27 Jahren, hat - wenn ich recht sehe - wenigstens im Gebiet des Luthertums nicht jenem Kritiker (dessen Name mir entfallen ist), sondern meinem damaligen Bestreben recht gegeben, denn es ist in den landeskirchlichen Verordnungen der altpreußischen Union wie von Braunschweig und Hannover eine erstaunliche Aufforstung der jahreszeitlichen Bindungen, des gottesdienstlichen Brauchtums Ereignis geworden, und es bedeutete mir eine besondere Genugtuung, daß ebenda festgestellt worden ist, es dürfe z. B. die Lesung des Evangeliums teilweise oder ganz auch dem Kirchenchor übertragen werden - wie denn inzwischen eine beträchtliche Reihe mehrstimmiger Evangelia von Kodály, Günther Raphael, Distler, Pepping, Driessler u. a. m. entstanden ist, von Sammlungen alter Evangelienmusiken in landeskirchlichem Auftrag ganz zu schweigen.

Es könnte freilich in reformierten Kirchenbereichen wie in Bremen, der Schweiz, Holland oder in Gebieten mit geringentwickelter Liturgie wie Württemberg auch ein traditioneller Widerstand gegen solche künstlerische Ausgestaltung des Gottesdienstes abermals Antriebe erhalten. Während etwa wir Lutheraner bestrebt sind, das gottesdienstliche Kirchenkonzert in eine vom Prediger zu leitende Vesper, also einen Abendgottesdienst zu verkirchlichen, ist durch jüngste Forschungen klar geworden, daß das Kirchenkonzert nicht etwa erst ein Überbleibsel des Rationalismus, sondern das Zwangsergebnis schon der reformierten Gegnerschaft des niederländischen ausgehenden 16. Jhs. darstellt: wie Sweelincks Biograph Bernh. van den Sigtenhorst-Meyer festgestellt hat, wollten die Synoden von Dordrecht die Orgeln abbrechen lassen, was die Magistrate zur Gegenmaßnahme veranlaßte, diese als städtischen Besitz zu schirmen, die Organisten in kommunale Anstellung zu überführen und ihnen dafür die Verpflichtung zu Orgelhörstunden zwar im Gotteshaus, aber nicht im Gottesdienst aufzuerlegen - eine Bekundung des Willens zu künstlerischer Volkserzichung. Oskar Söhngen hat einleuchtend hieraus den wahren Ursprung der Lübecker Abendmusiken Tunders und Buxtehudes abgeleitet; auch solche Kirchenkonzerte 1650 unter Joh. Lorenz in Kopenhagen und seit 1675 in Erfurt unter Joh. Pachelbel bezeichnen die ersten Wege des holländischen Kirchenkonzerts durch den deutschen Barock.

Angesichts solcher gegensätzlichen Auffassungen, die sich bis in die Tonwerke der Kirchenmusiker fortsetzen (z. B. pausenlose Zusammenschmelzung der Choralvariationsketten bei Sweelinck fürs Kirchenkonzert, dagegen überwiegende Selbständigkeit der Strophen bei seinen deutschen Schülern zwecks Verwendung als

Gottesdienstversetten), verdient es wohl Betrachtung und Untersuchung, wieweit es nicht nur musikgeschichtlichem Herkommen, Gewohnheit, Üblichkeit, sondern auch theologischem Sinn entspricht, daß die Liturgie an sich und in musikalischer Hinsicht reicher ausgeprägt worden ist und heut wieder fast allgemein in dieser Richtung weiterwächst. Ist all dies bloß der ungewöhnlichen Musikfreudigkeit Dr. Martin Luthers zuzuschreiben? Von reformierter Seite wird die Neigung zum liturgischen Rahmen und zu tonkünstlerischem Schmuck zumal des Hauptgottesdienstes nicht selten mit dem Stigma des »Katholischen« belegt, und wenn Luther in der Tatwenn auch unter pädagogischem Vorzeichen - den altkirchlichen Usus des Lateinsingens für die Chorschülerlein beibehalten hat und überhaupt behutsam immer nur da (wie er sagt) »christlich gebessert hat«, wo er auf ein unverkennbares Merkmal »babylonischer Gefangenschaft« der vortridentinischen römischen Kirche zu treffen gemeint hat, so wäre seine Aufrechterhaltung der Kantoreien als solch Zug des Konservierens, der vorsichtigen Evolution deutbar - wenn eben nicht just die ideelle Funktion des Kirchenchors bei ihm gegen das 15. Jahrhundert eine völlig andersartige geworden wäre. Denn während in der Messe des Papsttums das Organ der Polyphonie auf seiten des Klerus zur Repräsentation dient, bedeutet es in der Lutherschen Kirche den singkundigen Ausschuß der Gemeinde – ähnlich wie der »Geistliches nunmehr nicht mehr Mittler zwischen Gott und den Heiligen einerseits, der Laienschaft andererseits, sondern nur als deren »schriftkundigster Mitchrist« Prediger des Worts heißen kann - vermöge dem allgemeinen Priestertum aller Getauften.

Gewiß haben katholisches und protestantisches Hochamt sehr starke ideelle Gemeinsamkeiten, zumal solange die Abendmahlsfeier noch nicht – wie es erst nach Luthers Tod geschah – von der Vormesse, dem Gottesdienst der Katechumenen, abgespalten wurde und seltnerer Gelegenheit vorbehalten blieb. Im Kern also waren römische wie frühevangelische Messe zeremoniöse Wiederholung von Jesu letztem Mahl mit seinen Jüngern, und da Jesus Christus der eigentliche Liturg dieser erhabenen Feier ist und bleibt, tritt der sterbliche Mensch, der die Wandlung von Wein und Brot in die Gegenwart des Erlösers erbetet, gleichnishaft an des Heilands Stelle – es ist nur eine geringe konfessionelle Nuance, ob er dies mehr als Geweihter des Herrn oder als gelernter Brudere der Gläubigen vollzieht; daher ja auch seit Hussens Tagen der Streit, ob die Brüder und Schwestern auch das Recht auf den Kelch haben, also an der Agape sub utraque parte, daher als Utraquisten, Anspruch haben, oder der Wein dem Zelebranten vorbehalten sei.

Schr viel entscheidender wechselte der Sinn des Hauptgottesdienstes, sobald die Wandlung und Austeilung vom Blut und Leib Christi einem Sondermysterium, der Sakramentshandlung zufiel, die von Sanctus bis zum *Ite missa est* reicht, und nur die *Missa brevis*, die Kurzmesse von Kyrie und Gloria, gegebenenfalls noch mit dem Credo, allsonntäglich übrigblieb. Was hier nun zum Mittelpunkt – statt der Wandlung – aufrückte, hat 1608 Michael Practorius im ersten Teil seines *Syntagma musicum* ausgesprochen mit dem Satz: *Evangelium est caput totius Missae*, zu deutsch: Das Haupt des ganzen Hochamts ist die Lesung des Evangeliums. Von den beiden Schriftlektionen, die durchs Kirchenjahr hindurch als Perikopenfolge so sinnreich seit über anderthalb Jahrtausenden gelten, erfolgt zunächst (von der Gemeinde her auf der rechten Altarseite) die Epistel, das Briefwort; dann als Steigerung links, auf der Herzfront, der Evangelienseite, die Verkündigung von Gottes Sohn und sein eignes Herrenwort. Jedes in eignem Kirchenton, sinnreich, wie Luther dem Urkantor

Johs, Walter erläutert hat: die Epistel, weil Sankt Paulus so ein ernster Apostel gewesen, das Evangelium, weil Jesus solch milder, freundlicher Herr und Heiland ist.

Diese Evangelienlesung durfte auch ganz oder zum Teil durch Mehrstimmigkeit überhöht werden - ein großartiges Beispiel möge das erläutern; im 17. Jh. durch den Großmeister Heinrich Schütz am Tag der Bekehrung des Pharisäers Saulus zum hl. Paulus. Das Evangelium dieses Festes stand in der Apostelgeschichte, der Geistliche rezitierte es im schlichten Lektionston, wie der noch Christus-Feindliche von Jerusalem nach Damaskus reist, bis ihn die Stimme Gottes anfällt – und da beginnt der Kantorcichor, der neben dem Pastor am Altar stand, unheimlich aus der Tiefe aufzuklingen, bis er beängstigend dröhnt: »Saul, Saul, was verfolgst du mich? « Dann wieder Rezitationston des Evangelista, dann der zweite Teil der genialen Motette »Es wird dir schwer werden, gegen den Stachel zu löcken« – und abschließend der biblische Bericht, wie der Bekehrte blind in das Haus eines Gläubigen gebracht wird. Das Concerto des Henricus Sagittarius ist also nicht »musikhafter« Einschub in den Gottesdienst von der Orgel- oder Chorempore herab, keine zusätzliche Unterbrechung, sondern eigentlichster Bestandteil der Verkündigung im Höhepunkt der Liturgie am Altar!

Hier nun ist es Zeit, nach Sinn und Herkunft des Wortes Liturgie zu fragen. Es ist griechisch und heißt sleiten ergens, sWerk am Volks, Dienst an der Gemeinde. Daß dies sergons, das wir noch in sEnergies gebrauchen, Tun, Handlung betont, zeigt noch das Buch, das die Einzelheiten des Handelns in der Liturgie enthält: Agenda = »Die zu tuenden [Dinge]«, die Aktionen des Geistlichen am Tisch des Herrn, am Altar. Solche Vorgänge hat für alle kommenden Zeiten der alten Kirche Papst Gregor I., der Große (7. Jh.) geordnet und erst viel später hat aus dem grundlegenden, Liturgiker ein anderer Papst auch den großen Musiker der katholischen Kirche gemacht, nach dem aller Altargesang des Mittelalters als cantus Gregorianus, gregorianischer Gesang, genannt worden ist - so die neuesten Forschungen von Helmut Hucke. Daß man nunmehr sogar die Namen der drei Äbte kennt, die in Rom bald nach Gregor dem Großen auf päpstlichen Wunsch die Redaktion der Kirchengesänge zu offizieller Neufassung gebracht haben, verdankt man dem Choralforscher Bruno

Stäblein.

Der Gottesdienst ist also im Sinn echter Liturgie ein dramatischer Ablauf, ein Vorgang, der sich zeitweilig so stark in den Vordergrund geschoben hat, daß aus ihm heraus in mehrerlei jahreszeitlichen Abzweigungen sliturgische Dramen« (Weihnachts-, Passions-, Osterspiele) hervorgegangen sind. Auch die antiken Tragödien schon sind aus ursprünglich religiösen Feiern entstanden, daher etwa die Oratoriennähe der Trauerspiele des Aischylos. Niemand kann solcher Zeremonie zu Ehren Gottes und der heiligen Dreifaltigkeit den Vorwurf des «Theatralischen« machen (das erst eine veräußerlichte Auswuchsform des Dramatischen wäre). Man denke doch nur an die Kernsätze der Messe und unseres Hauptgottesdienstes, das durchs Kirchenjahr feststehende Ordinarium: im Kyrie der Notruf der sündigen Adamskinder um göttliches Erbarmen, Umschwung zum Engelsgesang von Bethlehem als antwortende Heilstat Gottes und Credo als Danksagung der Christenheit. Wie innerhalb des Glaubensbekenntnisses die trinitarische Dreiheit des Kyrie-Christe-Kyrie wiederkehrt und innerhalb des Mittelteils der Umschwung aus Dunkel in Helligkeit vom sepultus est zum Resurrexit, sehe man etwa in der herrlichen h-moll-Messe des Protestanten Seb. Bach - wie ja der Messetext nach der Bibel den Höhepunkt aller christlichen Konfessionen gebildet hat und weiter bilden dürfte! Daß dann das Heilig-heilig der Jesaias-Vision das Nahen des göttlichen Mysteriums ankündigt und mit dem Hosiannah des Benedictus der Menschensohn nicht nur adventlich in die Welt oder palmsonntäglich in Jerusalem, sondern in jedes ihm gehörige Bethaus einzicht, gehört ebenso zum Gründonnerstagsmahl wie der Gesang Agnus dei (Lamm Gottes) zum Tag der Kreuzigung – das rückschauende und abrundende Dona nobis pacem (= Schenke uns Frieden) gibt dem dramatischen Kunstwerk des apostolischen Liebesmahls, das wir nach Christi Gebot jeweils wiederholen (»Solches tut zu meinem Gedächtnis!») die wundersam beruhigende, harmonische Schlußwendung.

Luther hat nun, das betont seine reformatorische Neuerung, auch eine recht eigentlich das allgemeine Priestertum unterstreichende zweite Fassung gegeben: da die Gemeinde eigentliche Trägerin der Liturgie ist, kann sie nicht nur im Wechselgesang mit den Altaristen die Liturgie als deutsche Messe in Prosa mittun, sondern sie kann auch das gesamte Ordinarium in Strophenliedern der Muttersprache übernehmen: statt des Kyrie als »Aus tiefer Not« oder »Ach Gott vom Himmel sich darein«, anstelle des Gloria »Allein Gott in der Höh« oder »All Lob und Ehr soll Gottes sein«, für das Credo (Symbolum Nicaenum) das «Wir glauben all an einen Gott». statt des Sancius das »Jesaia dem Propheten« in Luthers lydischer Weise, für das Agnus dei das «O Lamm Gottes unschuldig« und anstelle des Dona nobis pacem »Verleih uns Frieden gnädiglich« oder »Erhalt uns Herr bei deinem Wort«. Als solche Liedermesse hat mancher heutige Meister des Tonsatzes das Ordinarium wieder in den Mund der Kantorci gelegt: Distler, Pepping, Heinr. Spitta, Joh. Nep. David. Und wenn nicht ein fremder Gesangverein als Intermezzo, sondern der Kirchenchor der Gemeinde diese Lieder-Liturgie im Chorraum zelebriert, so tut er es in demütig stolzem Amtsbewußtsein, und sein Leiter, der Kantor, steht kaum weniger im Dienst der Gemeinde als deren verordneter Prediger des Worts und theologischer Hirte.

Ich beschränkte mich bisher auf das Meßordinarium, d. h. die unveränderliche Dauerabfolge - nun aber spielen im Frühprotestantismus eine Menge von Wechselbestandteilen eine bedeutende Rolle, wovon hier die kurze Betrachtung des jeweiligen Einleitungsstücks genügen mag, des Introitus. Das ist ein Psalmvers, der in Form einer Soloeinleitung und eines kurzen Chorgesangs mit halbem Dacapo abrollt. Daß diese Stücke keineswegs nur den Liturgiker angehen, sondern wahrhaft volkstümlich gewesen sind, lehren noch die heutigen Kalender-Sonntagsnamen wie Judica, Reminiscere, Oculi, Laetare, wie Quasimodogeneti, Misericordias Domini, Jubilate, Cantate, Rogate, Exaudi - das sind alles die lateinischen Intonationen der Einleitungsgesänge. Und wie man um 1600 ganze Introiten-Jahrgänge durch bedeutende Meister polyphonieren ließ, so hat heute wieder etwa Kurt Fiebig mehrstimmige Introitusmotetten bald kontrapunktisch bald psalmodisch für den Kirchenchor zugerichtet - aber hier bildet das Eingangslied der Gemeinde auch nur den choralen Ersatz für den ursprünglichen Psalmvorspruch. Freilich sollte dessen Auswahl nicht der bequemen Singgewohnheit der Gemeinde angepaßt bleiben oder dem Stimmungsgeschmack des Herrn Hauptpredigers vom Tage; sondern einer der größten liturgischen Forscher des vergangenen Jahrhunderts, Rochus von Liliencron hat festgestellt, daß auch hier wie beim Predigtlied weitgehend ein sinnvoll jahreszeitliches Brauchtum, ein reiches Kirchenlied-Detempore üblich war, das mit den Perikopen in Beziehung gestanden hat, und es ist bezeichnend, daß im Reformationszeitalter wie im Barock nicht nur über Evangelium und Epistel, sondern auch -über das oder die Lieder des Festtages auslegende Predigten gehalten, ja zyklisch gedruckt worden sind. Als im 18. Jahrhundert aus der Motette und dem Concerto

ecclesiastico die Kirchenkantate erwuchs, war es bei solcher Predigtergänzung bzw.
-umrahmung nur logisch, daß man auch Epistel- und Evangelienkantaten (sogenannte Dictum-Musiken) schrieb, aber auch Choralkantaten; ihr größter Meister,
Seb. Bach, hat gerade in derjenigen Kantatengattung, die sich auf die Variationskette der Kirchenliedstrophen beschränkte, mit meisterhafter Kunst gewaltet und so
(wie durch die rote Tinte in seiner Endpartitur der »Matthänspassion«) betont,
daß es für die singende Kirche eigentlich nur zwei Textquellen erster Ordnung geben
könne: die Bibel und den ähnlich kanonisierten Kernliederschatz des Gesangbuchs.
Daher auch die nur begrenzte Möglichkeit Bachscher Vokalwerke im heutigen Gottesdienst: die durch madrigalische Dichtart für die Rezitative und Arien aufgeweitete
Gattung sprengt zeitlich den Hauptgottesdienst und würde durch den zeitgebundenen Schwulst pietistischer Dichterlinge theologisch z. T. anfechtbar sein – doch die
reine Choralkantate hält Stich und fast noch mehr die herrlichen Evangelienmusiken
von Heinrich Schütz, sowie dessen Epistel- und Psalmmotetten.

Mit den Psalmen aber treten wir in die Liturgie der Nebengottesdienste (Metten und Vespern) ein – von den Casualgottesdiensten wie Hochzeit und Begräbnis abgesehen.

Die Mette enthält vor allem Psalmen und das Tedeum des Bischofs Ambrosius, die Vesper wieder je fünf Psalmen und das Magnificat (den Lobgesang der Maria »Meine Seele erhebt den Herrn« aus dem Lukasevangelium), dazu Antiphonen als Psalmeinstimmung und einige Hymnen - der Früh- wie der Spätgottesdienst sind letzte Reste jener Stundenämter, die ursprünglich vom ersten Hahnenschrei (gallicinium) bis zur Komplet in je dreistündigen Abständen den Nacht- und Tageslauf des mönchischen Lebens durchzogen haben, ein Teil jener Askese und Kasteiung, die dem faulen Leibe nicht die Wollust des ungestörten Schlafs hat gönnen wollen. Aus der Hora matutina oder »Mette« wurde in der Reformation der frühe Gesindegottesdienst, den der 3. oder Frühprediger der Stadtgemeinde mit den Choralschülern versah; aus der vom 2. Geistlichen betreuten Hora vespertina oder »Vesper« wurde der Nachmittags- oder Abendgottesdienst (als Christvesper sogar das Mitternachtsamt des Heiligen Abends), der auch reichere musikalisch-liturgische Ausgestaltung erfuhr - so erscheint demnächst beim Bärenreiterverlag Kassel meine Partiturausgabe der Vespern, von Georg Rhaw in Wittenberg 1540 gedruckt, dem umfassenden Kirchenmusikverleger des Frühprotestantismus - Vespern durch die sieben Tage der Woche.

Gewiß wäre es Utopie, diese Formen im normalen heutigen Kirchenjahr wieder einführen zu wollen, und wir wagen sie höchstens etwa beim Reformationstag oder kirchenmusikalischen Festanlässen versuchsweise zu rekonstruieren – gerade als Historiker wäre ich der Letzte, da Historismus, d. h. Auswuchs selbstzwecklichen Altertümelns, zu befürworten. Aber der Gedanke, statt des gottesdienstfernen Kirchenkonzerts, dem leicht der konfessionelle Wertmaßstab über Artistischem verlorengeht, diesem durch knappe liturgische Weihe den gottesdienstlichen Charakter wiederzuschenken. Das verdient wohl schon deshalb ernstliche Erwägung, weil es doch im natürlichen Sinn des Gotteshauses liegen sollte, daß es nur für würdige Gottesdienste dasein sollte, aber ebensowenig für autonome Künstlervituosität wie etwa für politische Vorträge (wären sie auch für eine christliche Partei). Den Gottesdienst aber kennzeichnet nicht nur eine geistliche Ansprache, sondern auch eine wenigstens liturgienahe Mittätigkeit der Gemeinde durch das umrahmende Kirchenlied, um zu loben und zu danken.

Wie nun die Liturgie in weiser Mischung von Dauerbestandteil und Wechselgut einen künstlerisch einwandfreien Rhythmus nicht nur innerhalb des - voreinst dem 1. Geistlichen besonders anvertrauten - Hauptgottesdienst entfaltet, sondern ihn auch über den ganzen kirchlichen Tag vom Morgen bis zum Abend spannt, reicht diese Ordnung noch viel weiter: es ist, wenn man so sagen darf, eine einheitliche, in sich wunderbar kontrastreiche Sinfonie- oder Musikdramenfolge über das gesamte Kirchenjahr hin, vom 1. Adventsonntag bis zum (in manchen Jahren) 27. Sonntag nach Trinitatis, für den z. B. Seb. Bach trotz Seltenheit eine seiner kostbarsten Kantaten geschrieben hat, das chiliastische «Wachet auf, ruft uns die Stimme« nach Ph. Nicolais gewaltigem Lied über das Kommen des Seelenbräutigams am Jüngsten Tag. Da geht es aus dem Advent zur frohen Weihnachtszeit, aus den Epiphaniassonntagen zu Passion und Ostern, über Himmelfahrt, Pfingsten und Dreifaltigkeit in die zwar festlose, aber dank den Perikopen immer gehalt- und gestaltreiche Trinitatishälfte des Kirchenjahrs. Die Zyklenbildung über eine Reihe christlicher Festtage hinweg ist eine oft verwirklichte Zusammenfassung seitens frommer Tonkünstler gewesen man denke an Bachs Weihnachtsoratorium vom 1. Christtag bis zum Sonntag nach Neujahr, oder schon vor ihm an die Lübecker Abendmusiken, deren Kantatenfolgen den Ausgang des Kirchenjahres mit dem 2. und 3. Adventsonntag verklammern, oder an Buxtehudes sieben Kantaten über die Glieder des Gekreuzigten, die gewiß durch die ganze Fasten- und Passionszeit eine erschütternd sich steigernde Kette von Betrachtungen bis zu Jesu Herz und Haupt bilden. Gewiß haben und brauchen wir heut nicht mehr jenes mittelalterliche Zeremoniell genau abgewogener Sondermelodien für Duplex-, Semiduplex- und Simplexfeste, für Marien-, Märtyrer- und Heiligentage, wie sie das römische Graduale für die Trinitas und deren himmlisches Gefolge ersonnen; doch sollte uns dessen Lebendigkeit und Segensausstrahlung bis zum heutigen Tag nachdenklich verpflichten, darüber uns Gedanken zu machen, wieweit die singende Kirche der Protestanten Verwandtes nach- und neuformen kann, ohne im mindesten unsere konfessionellen Grenzen zu verletzen. Das Vorhandensein des Berneuchener und des Alpirsbacher Kreises, dem unsere ernsthaftesten Theologen und Kirchenmusiker angehören, um eine Vita evangelica in edler Gemeinschaft durchzuführen, bedeutet dafür nicht mehr wegzudenkende Ansätze - ein Geistesring nicht nur liturgischer Kenner, sondern auch praktischer Vertreter der Musica sacra im Geist der Reformation: Das sind nicht lebensferne, uferlose Wunschbilder, sondern bereits greifbare Realitäten,

Ich sprach davon, daß die Gemeinde und der Kirchenchor mit ihr, nicht nur dem Gottesdienst beizuwohnen, sondern sich zu Lob und Dank zu aktivieren gehalten sei, wofür es genug Schriftstellen gibt, etwa das Wort St. Pauli an die Kolosser, sie sollten Gott singen mit Psalmen und Liedern in ihren Herzen, d. h. von ganzem Herzen, êr ταὶς Καρδίαις. Aber sie, die Kantoreibefreundeten, sollen noch ein Wichtiges tun: teilhaben am Amt des Verkündigens. Diese Möglichkeit wird ihnen zwar gelegentlich bestritten, etwa von dem großen Theologen Karl Barth, der aber m. E. an Musikalischem viel von Mozart und Beethoven versteht, leider nicht ebensoviel von Johs. Walter, Mich. Praetorius, Heinrich Schütz usf. Ich zähle mich jedenfalls zu jener andern Seite derer, die der Kirchenmusik die Gabe und damit auch Verpflichtung zur gottesdienstlichen Verkündigung zuerkennen - wie ja auch Luther das Musizieren im Gotteshaus nicht bloß als Schmuck und Zugabe am Rande betrachtet hat, sondern als ein donum dei, ein gütiges Geschenk Gottes an die Menschheit samt der Verpflichtung, mit diesem Pfund nach besten Kräften zu wu-

chern. Das Verkünden liegt aber auch im Wesen der Liturgie. Sie wissen aus hundertfachem Erleben, daß der Liturg im Gottesdienst sich bald dem Altar zukehrt, um namens der Gemeinde als deren Vorsprecher sich an Gott lobpreisend und bittend zu wenden, bald aber auch Front zur Gemeinde nimmt, um ihr Gottes Wort und Willen zu verlautbaren durch die Heilsbotschaften der Bibel in Epistel, Evangelium und deren Erläuterung in der Predigt. All dieses übernimmt von ihm auch als Mitdiener der liturgische Motetten- und Kantatenchor. Während das gesprochene bzw. rezitierte Wort des Geistlichen die rationalen Bestandteile der Verkündigung in den Vordergrund zu stellen hat, ergänzt dies der musikalische Faktor nach der illustrativen und gefühlsmäßigen Seite hin. Und die evangelischen Kirchenordnungen der alten Zeit haben in dieser Ämterteilung auch viel natürlichen Takt entwickelt, indem sie dem Geistlichen nur jene Formen des Altargesangs zugewiesen haben, die als sakzentische sich auf das Rezitativische beschränken, also von der Psalmintonation bis zum Evangelienton, das Konzertische, Ariose aber als Sache des stimmgeschulten Kantors festgestellt haben, wie Christhard Mahrenholz betont.

Auch die Nachdrucksakzente im Ablauf des Gottesdienstes unterliegen feinsinnigen Gesetzen; es gibt z. B. ein einfaches und ein dreifaches Amen, während das gelegentlich geforderte doppelte unliturgisch ist; das Kyrie, in sich symmetrisch dreiteilig, kann im Fall festlicheren Ausbaus, wie in der ältesten vierstimmigen Messe Guillaumes de Machaut (14. Jh.) neunteilig gesteigert werden - und ähnlicher Zahlensymbolik mehr - die ja auch die kirchliche Musik bis zu Seb. Bachs Kabbala sacra hin allenthalben erfüllt - numerorum mysteria. Heut sind bedeutende liturgische Kommissionen am Beraten, wie man das gottesdienstliche Brauchtum in seiner ganzen Organik, geschichtlich, theologisch und ästhetisch einwandfrei, verbindlich machen könne, und wenn man auch die unterschiedlichsten Stammesanlagen der Deutschen wie ihre landschaftlichen Traditionen tunlichst mitberücksichtigen darf, so kann doch eine in den Grundzügen gemeinsame Gottesdienstordnung als starkes Band der Einheit die Gesamtheit der Evangelischen in unserm Sprachbereich, ja im ganzen Protestantismus der Welt zusammenhalten, in ähnlicher Art wie man erfolgreich bemüht ist, den ökumenisch gültigen Liederschatz der Lutheraner von der Missouri-Synode bis nach Skandinavien festzustellen und zu pflegen. Einen kräftigen Beitrag dazu hat die Gesangbuchentwicklung geleistet, wobei anzumerken ist, daß unsere jüngsten Cantuale auch bedeutende liturgische Stücke, wie Luthers wechselchöriges deutsches Tedeum, die Litanei, eine ganze Abteilung »Lobgesänge« (Cantica), das deutsche Sanctus und Agnus dei bieten.

Es ist just 103 Jahre her, daß die Eisenacher Konferenz das erste gesamtdeutsche evangelische Gesangbuch hat ausgehen lassen, dem freilich das tragische Los beschert war, von allen deutschen Kirchenregierungen gefordert, trefflich geraten und dann doch nur von einer einzigen Landeskirche akzeptiert worden zu sein, der bayrischen. Gewiß hatte dieser Mißerfolg auch seine erklärlichen Gründe: vor allem einen Grad des Historismus (um nicht zu sagen: romantischer Butzenscheibenschwärmerei), die da glaubte, die Welt um 400 Jahre bis auf Luthers Sterbetag zurückdrehen zu können. Dieser Glaube an die alleinige, auch heute noch praktizierbare Authentizität der ältesten Druckfassungen spielt noch in den Choralbuch-Ausschüssen unserer Zeit eine Rolle, von der ich fest überzeugt bin, daß man später einmal über sie als bestgemeinten Irrtum zur Tagesordnung übergehen wird. Denn die älteste ist nicht notwendig auch die quellennächste Fassung, und bei dieser geht es wieder nicht um die Individualform, sondern um die geeignetste Gebrauchsform,

soweit es sich für unsere Verwendung nicht mehr um den Cantus firmus einer Mensuralpolyphonie, sondern um den homophonen Messengesang nebst Orgelstütze handelt – der Hymnologe unserer Tage sollte weniger als Historiker und Philolog, viel mehr als volkskundlich schauender Praktiker den Mut zur Gestaltung aufbringen. Manch andere Probleme wie das des Neuen Liedes im Gottesdienst muß ich verständlicherweise hier beiseite lassen und einem in Kürze folgenden Rundfunk-Referat überstellen.

Was heut die - ebenfalls manche schwierige Entscheidung in sich bergende - Stärke der evangelischen Kirchenmusik als schöpferischen Bezirk ausmacht, Lust und Gabe, Drang und Segnung kräftigen Neuformens, das wird sich auch hinsichtlich der liturgischen Zukunftsentfaltung kaum als Diskussionsthema ausschalten lassen: gewiß sind Botschaft des Alten und Neuen Bundes historisch zurückliegende einmalige Ereignisse, die in Gestalt der Bibel immer neue Seelenkräfte ausstrahlen; aber auch wir würden Luthers herrliche Verdeutschung in strikter Buchstabentreue von 1524 kaum mehr verstehen, wenn man nicht dauernd bestrebt wäre, ihre Köstlichkeit unmerklich unserer heutigen Sprache anzunähern. Ganz ähnlich ist es um die lutherschen und späteren Gesangbuchdichtungen bestellt - zwar sind wir da gottlob über die rationalistischen Abplattungen der Schulmeister des späteren 18. und früheren 19. [hs. hinaus - Herder und Ernst Moritz Arndt haben erstmals die Gewalt der alten Dichter gerühmt und erhoben. Aber auch im Bezirk des Liturgischen wird es, wenn die Welt sich immer weiter in die Zukunft hin verändert, darauf ankommen, nicht bloß antiquarisch zu befremden und dauernde Kommentare herauszufordern, sondern die uralt-ewigen Sinngehalte der Christenkirche zu unmittelbarer Verständlichkeit zu bringen, ohne ihrer Ehrwürdigkeit und Majestät etwas zu nehmen - ein Ziel, das manchem unlösbar wie die Quadratur des Zirkels erscheinen mag, also immer nur zwecks menschenmöglicher Annäherung vor unsern und späterer Geschlechter Augen als Mahnung, Sehnsucht, Ideal schweben kann.

Ich bin am Ende dieser skizzenhaften Ausführungen und darf nochmals kurz zusammenfassend nach dem Sinn der Liturgie fragen. Die Antwort wäre: sie will und soll in das Chaos frommer Gefühle, nothafter Bedrängnis, religiösen Hangs und Überschwangs eine Ordnung, ein Gesetz bringen - unser gestaltloses in ein gestalthaftes Erleben der Unio mystica mit Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist lenken, es in einen Rahmen der Zucht und inneren Disziplin einfügen. Dies aber nicht nur wie ein verstandesmäßig aufgefaßtes Drama als Gleichnis für Christi Heilstat der Lehre und Selbstopferung zu unserer Erlösung aus Gnade, sondern zugleich als unsere bescheidene Gabe auf Gottes Altar: Lobpreis und Dank dem Höchsten mit unseren schönsten Mitteln von Gesang und Orgelspiel, von Dichtung und Herz-Gedanken. Wie wir das Gotteshaus von Baumeister, Bildhauer, Maler schmücken lassen und am Erntedankfest Blumen und Früchte als Gleichnis unseres Beglücktseins auf den Altar legen, daß der Ewige die Vaterunser-Bitte erfüllt hat »Unser täglich Brot gib uns heute«, so dürfen auch die Gesangsformeln des Altargesanges, die Harmonien von Orgel und Kirchenchor, die Melodien der Gemeinde Ausdruck unserer Devotio moderna sein, sei es, daß wir sie aus dem Kirchenschiff gegen den Altar als Bitte, Lob und Dank richten, sei es, daß der Geistliche und der Chor die Verkündigung des ewigen Worts schmücken mit den goldenen Initialen kontrapunktischer Polyphonie. All dies will nur sagen, was der Dichter des Gesangbuchs in unsern irdisch stammelnden. Mund gelegt hat: (Michael Weiße 1531, EKG 226,9):

O Gott, nimm an zu Lob und Dank Was wir einfältig singen Und gib dein Wort mit freiem Klang Laß's durch die Herzen dringen. O hilf, daß wir mit deiner Kraft Durch recht geistliche Ritterschaft Des Lebens Kron erringen.



Ingolstadt, St. Lukaskirche - Werkaufnahme



Frankfurt, Lutherkirche

### Architekt - Orgelbauer - Musiker

Von Rudolj Quoika

Der Sekundarstil (Betonstil) steht im Gegensatz zum Steinstil, dem Primarstil der Vergangenheit. Diesem Umstande der Vermittlung erwachsen alle Kräfte, aus den Belangen und Erscheinungen der Zeit einen neuen Stil zu formen, der Tradition und Wirklichkeit umspannt und die neuen Zusammenhänge aufspürt, die irgendwie stilbildend wirken könnten. Die Mischformen der Übergangszeit sind vielfach verschwunden, denn das malerische Zusammenwirken alter und neuer Stilmittel, auch die Renaissance kannte sie, befriedigte niemals im Sinne unserer Zeit, die nach dem Absoluten strebt. Es galt vor allem, eine neue Bauästhetik zu schaffen, die auch die Verantwortung für die neue Kunst zu übernehmen hatte.

Was bei weltlichen Bauten längst als selbstverständlich schien, was Zweckmäßigkeit und Gebotenheit erachtete, war im Kirchenbau ein Neues, Heterogenes, das das Alte allzubald sprengte, und nach neuen Anschauungen rief. Dennoch ging die neue dialektische Theologie mit der Dialektik des neuen Bauens Hand in Hand, wenn auch Belange des Historischen, der Umgebung, des Gefühls ererbter Anschauungen, darunter leiden sollten. Auch die liturgischen Ansprüche erfuhren einen Wandel; der Hauptaltar rückte aus der Apsis immer mehr der Mitte entgegen, besetzte den Raum der Gläubigen und gestaltete ein neues Zentrum. Damit tritt eine der hauptsächlichsten Platzfragen im Kirchenraum vor den Bauherrn und die Gemeinde. Diese Platzfrage berührt aber auch die Musikempore und damit auch die Orgel. Gegebenenfalls war hier das liturgische Ermessen im Lichte der Akustik und damit des gesamten Innenraumes zu erörtern. Es soll hier nicht die Frage nach positiven Lösungen gestellt werden, dennoch wissen wir, daß wohl die Altarfrage im Sinne der von van Acken geforderten Christozentrik gelöst wurde, dagegen nicht die Frage nach Musikempore und Orgel. Lösungsversuche blieben dann meist problematisch, wenn die Orgel als Ganzes zerrissen und im Raume zerstreut wurde. Hier mußte die Tradition ein hinkender Bote bleiben, denn nirgends ist das Herkommen hartnäckiger aufgetreten als in der Orgelfrage. Die barocke Orgelempore, die zur Säkularisierung der liturgischen Musik das meiste beigetragen hat, blieb vielfach noch das Ideal für den Architekten und den Kirchenmusiker, ein Trudenfuß dagegen für den Orgelbauer, dem hier Diktat und Enge winkt. Jeder will hier glänzen: der Architekt mit der dekorativ wirkenden Emporenwand, die ihm Ersatz für mangeluden Innendekor bieten soll, seine Kreuzrose, dem Primarstil entlehnt (und nicht allzugut mit dem Lichteffekt begründet), die wiederum dem Orgelbauer Schwierigkeiten macht; auch der Musiker will im Westen bleiben weil er glaubt, daß hier sein Tun nicht einseitig als liturgisch, vielmehr künstlerisch beurteilt wird, schließlich die Gemeinde selbst, die in der westlichen Orgelempore eine schöne Polarität zu sehen meint, die es aus dem Grunde gar nicht mehr gibt, da eben der Choraltar in die Mitte des Raumes abgewandert ist und neue Brennpunkte für Liturgie (und auch Kirchenmusik) geschaffen

Man hätte Jubelschreie ausstoßen müssen; endlich ist der geeignetste Platz für die Orgel freigeworden, von der Ostseite her gibt es keine Behinderung der hörenden Gemeinde mehr, das In-den-Rücken-Musizieren hat aufgehört, keine Kreuzrose mehr behindert die Orgel – wenn der Architekt nicht etwa beliebt, mehrere solcher

Fenster anzubringen – endlich auch eine Befriedigung für die platzhungrige Gemeinde, die von der Westempore her dem Gottesdienst viel besser folgen kann als vorher, wo sie noch ausschließlich im Schiffe saß. Das Miterleben, Schauen und direktes Hören wie beim Kanzel- und Altarwort ist doch sicher ein Idealzustand, der entsteht, wenn man mit der falschen Tradition bricht und in diesen Fragen die Neuorientierung im Sinne des Sckundarstils sucht.

Die Orgel muß immer ein Ganzes bleiben. Man hat wieder gelernt, die Orgel als Instrument und nicht als Monument anzuschauen, und der handwerklichen Orgelbaukunst den Vorzug zu geben; man weiß auch, daß man jetzt mit einer beschränkten Stimmenzahl ein Auskommen findet und nur in große Räume eine Art Orgeldenkmal aufstellt. Das muß aber eine Ausnahme sein. Der Architekt hat von dieser Neuordnung eben Kenntnis zu nehmen und darf keinesfalls auf die elektrotechnisierte Orgel von einst beharren, die ihm mehr Rechte und Gewalt einräumte, als gut war. Die Orgel ist ein Ganzes und kein Dekorationsmittel mehr, d. h. der Architekt darf niemals von sich aus - und aus erfinderisch-dekorativen Gründen - Teile der Orgel voneinander trennen und im Raume verstreuen; ebensowenig ist es musikalisch tragbar, wenn Orgelatrappen etwas vortäuschen und den Hörer schier zwingen, auch von bloß visuellen Elementen etwas musikalisches zu erwarten. Ein vorgetäuschter musikalischer Ort ist für das zeitgenössische Empfinden untragbar. Die Musiker müssen hier jede dekorative Willkür bannen und beharrlich sein, auch wenn eine Gesamtplanung längst fertig sein sollte, ehe man den Musiker und den Orgelbauer zu Rate zieht. Walter Supper hat als Architekt seinen Kollegen vor einem Vierteljahrhundert schon dargelegt, was der Orgel und der Architektur nützt, aber noch immer gibt es der Fehler viele. Fast jeder neue Raum ist damit belastet. Immer noch behindern in modernen, oft zu niedrigen Räumen Westfenster in überdimensionierter Art den Orgelbau, zerstören jedwede Raumproportion und stellen großmannsüchtig ein Programm auf, das karrikativ wirken muß. Die schöpferischen Menschen müssen auch bedenken, daß es eine Kritik der Geschichte gibt und daß vieles nicht standhalten wird, das heute Zeitungen als Kunstwerk preisen. Die Zukunft dürfte aber ohne alle Gewissensnot sein und den Abbruch zu Hilfe rufen: Weg damit!

Nicht alles, was heute eine Lösung scheint, ist ein Kunstwerk, die Besitzer werden das noch empfinden. Leider kündet ein Schild an der Orgel nur den Namen des Erbauers, nicht aber den dessen, dem die Schuld zukommt. Aber: Eine Flucht aus der Verantwortlichkeit gibt es nicht.

Und solche Sünden ergeben eine ganz hübsche Charta: Westfenster (Bullauge Gottes), geteilter Prospekt (ohne Not und aus Zwang erstritten), fehlendes Rückpositiv (weil der Architekt seine Emporenwand verteidigt), häßliche Prospekte (von Spezialisten entworfen), Surrogattrakturen (als Folge irriger Anschauungen der Planer), stilwidrige Choremporen (und zu hohe Stellung derselben), wie auch alle aus diesen Mißständen erwachsenden Mängel; wer hilft hier?

Stünden unsere Orgeln auf niedrigen Odeons in der Ostapsis, so gäbe es einen herrlichen Klang, der akustisch gut gesammelt an die Hörer gelangen könnte, auch eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Orgelregistern und das Direktmusizieren wäre ein Gewinn. Die manuellen Tätigkeiten der Musizierenden könnten durch Gitter abgeschirmt werden. So geschen erwachsen der Orgelkultur im Rahmen des Sekundarstils neue Notwendigkeiten, Gegebenheiten und Aufgaben, die der Architekt doch offenbar sucht, wiewohl alle diese Fragen und Probleme schon um der neuen Ideen willen zur Aufgabe ersten Rangeswerden. Hier ist der Weg zum Neuen, Absoluten offen.

Die Orgel ist aber auch ein Instrument und verlangt nach einer autonomen Gestaltung, die aus den Eigentümlichkeiten und Notwendigkeiten des Instruments erwächst. Eine Geige muß eine Geige, eine Trompete eine Trompete bleiben. Ein Gleiches gilt auch – bei Ausschaltung aller Willkür – von der Orgel. Nur das äußere Kleid kann bis zu einem gewissen Grade verändert werden. Eine kurze Überschau über die Prospektgeschichte erläutert das. Die Gotik behalf sich mit der Jochform, Renaissanceform war der Schrein (Schrank) und der Barock bevorzugte das Monument, den reich entwickelten und dekorierten Orgelkasten. Hier lag jede Unterscheidung, und aus dieser crwuchs auch das zeitliche Stilgeschehen. Dann folgte in einem Zeitraum von etwa hundert Jahren die Säkularisation der Orgelschauseite und endlich empfand man die vollständige Abstraktion von den Kästen bei lediglich sichtbarem Pfeisenbestand als Lösung. Man nahm der Orgel mehr, als tunlich war, glaubte aber durch Registerhäufung und der illusorischen Klanghäufung die Mängel wieder aufzuheben. So und auf ähnliche Weise entstanden unsere Großorgeln, die heute der Vergangenheit angehören: sie waren unorganisch, kein wahres »organum« mehr, sondern nur eine Klangschau einer Welt, die Größe und Ansehen besonders zu schätzen wußte. Und nun schaltete sich der Anachronismus ein. Die Welt des Plüsch und des Rauschgoldes verzichtete meistens auf die Scheinwelt der Orgel, die da das Orchester zu kolportieren hatte. Vielleicht empfand man das und suchte einen anderen Weg, der von der Orgel wegführen sollte.

Eine Zeit des Reichtums hat in Orgelfragen jede Aufwendigkeit abgelehnt, die Prospektfrage schien absolut gelöst, man mimte Armut. Der offene Prospekt befriedigt wenig, ob im totalen Sinne der Pfeisenaufstellung, oder symmetrisch behandelt; der akustische Faktor der Klangsammlung fehlt. Solche Lösungen befriedigen nur dort, wo Nischen die Orgel aufnehmen und raummäßig decken. Das Orgelgehäuse samt dem Prospekt muß eine pragmatische Lösung zur Vollgültigkeit erheben. Die Versuche fielen positiv aus und ganze Länder huldigen heute diesem Bauprinzip. Die Aufstellung der Orgel ist zunächst eine Platzfrage, dem Orgelbauer muß jeder Zwang genommen werden, denn allzu knapper Raum schädigt vorerst die Orgel, weil technische Ausweichmittel zu Hilfe genommen werden müssen. Das alles belastet später die Kassen der Besitzer. Aus gleichen Gründen ist auch die Trakturfrage vorbelastet. Da man heute allgemein aus spieltechnischen Gründen und wegen Anwendung der Schleiflade zur mechanischen Traktur übergegangen ist, muß auf diese Erfordernisse Rücksicht genommen werden, ebenso auf die Anlage eines Rückpositives, ohne jede Rücksicht auf die Emporenwand, die zur Empore gehört und damit der Musik zur Verfügung steht. Der Prospektplaner soll sich des Problems des Rückpositivs eben annehmen; hier gibt es Überraschungen genug. Zur Werkorgel gehört die Gegenorgel, das Rückpositiv; ansonsten kehren wir zum alten Fehler zurück, einwerkige Orgeln mit mehreren Klavieren zu bauen.

Und noch ein Wort zur Gestaltung der Orgelschauseite. Vorerst eine Frage; Halten die neuen Lösungen der Kritik stand? Sind selbst Orgelkästen »die Lösunge? Bedarf es einer Lockerung? Die Lösung aller dieser Fragen kann nur von der Musik her geschehen. Würden die Komponisten so komponieren, wie die Orgelkästen ausschen (die nackten Leiber auf den Emporen), dann würde niemand Orgelmusik hören wollen. Diese wäre nicht anders als ein ununterbrochenes Wiederholen von gestaltlosen Mischklängen, ein Prinzip, das nur durch Dynamik und Tonstärke etwas belebt wäre. Jedes Gefühl beim Anhören einer solchen Musik wäre tot wie das Anschauen der Kästen ebensolche Gefühle auslöst. Was wollen diese Kisten, Bettstätten,

Insektenhüllen auf den Emporen? O edle Kunst, in welcher schlechten Hülle gelist du einher! Aber: Man entkleide die Kästen der Barockzeit ihrer Dekoration – es werden ähnliche Eindrücke entstehen.

Unsere Zeit ist bewußt dekorationslos. Warum wohl? Es gelang eben nicht oder noch nicht, im Rahmen des Sekundarstils auch dekorative Elemente zu schaffen und anzuwenden. Nun ist unsere Zeit aber ein Übergang, denn die volle Stilentwicklung steht erst in Zukunft vor uns; man darf aber eine Parallele suchen und wird diese im Vorbarock finden, ehe man zur edlen Akanthusdekoration fortgeschritten war, wo Gitterwerk, Bänder, Knorpel und Gehänge als dekorative Mittel dienten. Gitterwerk wird jetzt schon angewendet auch einige Ansätze für Gesprenge und Wangen (Schleierbretter, die Flügel zu ersetzen hatten) sind vorhanden. Es wird kaum längerer Zeit bedürfen, um den Idealen der Dekorationskunst die Pforten zu öffnen. Es muß aber Wunder nehmen, daß das trotz der gegenstandslosen, ornamentalen Malerei noch nicht gelang. Bedenken wir: Gesprenge heißt aufsprengen der Form, Lokkerung; Wangen bedeuten doch immer die Röte und das verstärkte Getühl für alles Herzliche und damit das Erlebnis. Wie lange noch müssen wir die abstrakten Kästen auf uns wirken lassen, die doch der Musik ins Gesicht schlagen?

Die Komponisten geben längst Spielanweisungen für ihre Werke; man begegnet öfter der Vorschrift sfür die Pfeifenorgels; wann wird man lesen; Nur auf dekorierten Orgeln zu spielen! Die innere Kälte muß der Wärme des Herzens weichen. Und die Dekoration ist der Gradmesser für dieselbe, für das Gefühl und auch für die akustischen Zusammenhänge, die auch visuelle voraussetzen. Man schenke uns endlich auch das Erlebnis, die Musik zu hören und zu schauen.

Damit wird auch die Stilfrage des Prospektes gelöst; aus dem Sekundarstil soll er erwachsen, wie das die Orgellettner der jüngsten Zeit auch tun. Aber gerade die Dekoration muß den Wert der Orgel nach außen hin bestätigen, der innere Besitz kommt dann vom Klang her. Hier paart sich die Kunst des Architekten mit jener des Orgelbauers. Die dekorativen Ansprüche sind nicht zuletzt auch solche der Komponisten, deren Kontrapunkt einen Spiegel sucht; der produktive Musiker wird dann mit dem kongenialen Architekten die musikalische Praxis befruchten und die Orgelmusik der Zeit neu formen.

Die Orgel muß wieder ein Mittelpunkt der Raumgestaltung werden, Brennpunkt im visuellen und akustischen Raum, sie muß die Herzen vielseitig entslammen durch Ton, Plastik und Farbe, und damit den Wert des Kultgebäudes steigern, auch wird sie zum Spiegel unserer geistigen Welt. Unsere Zeit lebt wahrhaft dionysisch und wirft nur wenige Blicke auf ihre apollinische Schwester, der doch auch die Orgel gehört. Die Orgel ist ein Klangkörper der Gemeinschaftskunst und diese zu schaffen ist eine Aufgabe aller künstlerischen Faktoren; Architekt, Orgelbauer und Musiker müssen daran teilhaben, damit die hörende (und schende) Gemeinde beglückt werde.

Diese drei, der Architekt, der Orgelbauer und der Musiker stehen an den Eckpunkten des mystischen, gleichseitigen Dreiecks, das das Auge Gottes umfaßt, und mit der Dreizahl viel zum Ausdruck bringt, das unser Wollen beschwingt. Der Musiker am Scheitel steuert die Idee, die das musikalische Weltbild der Gegenwart zeichnet. An der Basis haben Orgelbauer und Raumschöpfer (Architekt) ihre Plätze: dieser als Ordner von Maß und Zahl, bindet den Raum um die Orgel und gestaltet ihr Bild zur Ganzheit. Bauästhetik, Zeitgeschmack und Ewigkeitswerte fordern zum Bilden herans. Der Sekundarstil wird auch hier kongeniale Lösungen finden und alles auf die «Kunst der Mitte» beziehen, die die der Orgel ist.

Der Orgelbauer am anderen Ende ist der Klanggestalter; sein Werk wächst aus dem Außen und dem Innen, aus dem Bewußtsein wirklich-klanglicher Klarheit, als Gerüst und Farbe; und das alles will Hülle und Haus sein; so wird er Genosse des Bildners. Und dieses gemeinsame Dienen wird der Gewinn für die Orgel sein. Das Dienen ist aber auch ein Beugen, dem wir alle unterliegen, weil das Ideal dieser höchsten Kunst unübersteigbar scheint. Die klingende Dominante des Raumes als Spiegel der klassischen Welt, eingefaßt von einem dezenten persönlich-romantischen Rahmen, der Verbrämung, Innigkeit, aber auch Kraft in Erscheinung treten läßt. Die Idee, aber nicht die überfällige Leere und die Hohlheit um sie, die Orgel als Raumkrone, ist manche persönliche Überwindung und manches Opfer wert, das gefordert wird, um dieses Kunstwerk zu schaffen. Der gleiche Sinn wird auch von Wilhelm Humboldt (in einem Brief an Friedrich Schiller, 1803) ausgesprochen: Der Maßstab der Dinge in mir bleibt fest und unerschütterlich. Das Höchste in der Welt sind und bleiben Ideen; diesen habe ich ehedem gelebt und diesen werde ich ewig getreu bleiben. « Und diese Idee heißt für uns alle, die Getreuen: Orgel.



Würzbach evangelische Kirche



Positiv Modell K - Werkaufnahme Tettnang

### Welche Art von Traktur im Orgelbau?

von Kartheinz Kröller

Nachdem schon etliche Berichte geschrieben worden sind in dem Bemühen, eine klare Antwort zu geben auf die aktuelle Frage nach der Orgeltraktur, möchte auch ich versuchen, Aufschluß darüber zu gewinnen und die Einzelheiten klar darlegen.

Zur Zeit ist es so: Die einen wollen elektrisch-Barkersche Trakturen in ihren Orgeln haben, und viele Orgeln bekommen eine solche. Dabei mißbilligen deren Anhänger die mechanische Traktur. Andere wollen mechanische Trakturen, und viele Orgeln bekommen eine mechanische Traktur. Dabei mißbilligen die Anhänger der mechanischen Traktur die elektrisch-Barkersche Traktur. Beide Parteien halten sich das Unvermögen der Orgeln gegenseitig vor: Größere Beschränktheit der Spielmöglichkeit bei der mechanischen Traktur; unsanbere Wiedergabe von Orgelstücken bei der elektrisch-Barkerschen Traktur. Und man kommt dabei zu keinem rechten Beschluß der Sache. – (\*Elektrisch-Barkersche\* Traktur sei die genauere Bezeichnung der sogenannten \*elektrischen\* Traktur. Allgemein werden heute nur diese und die mechanischen Trakturen gebaut.)

Zunächst werden einmal genauer die verschiedenen Trakturenarten mit ihrer Auswirkung beschrieben. Im Anschluß daran wird über die Traktur gesprochen, bei der das Unvermögen der vorhergehenden Trakturen wegfällt und die gewissermaßen die einzige Lösung der richtigen Traktur darzustellen scheint.

Die Kegellade (pneumatisch): Die Kegellade macht zuviel Geräusch. Es stört besonders beim Spiel mit einem leisen Register. Darum keine Kegellade!

Elektrische Traktur (reine elektrische Sleuerung der Traktur): Die rein elektrisch gesteuerte Traktur hat sich nicht bewährt; sie entwickelt ebenfalls zuviel Geräusch. Darum keine elektrische Traktur!

Die Taschenlade (pneumatisch, und alle sonstigen rein pneumatischen Systeme): Die Taschenlade hat bei gleicher Regelmäßigkeit im Kommen der Töne eine größere Verzögerung als die elektrisch-Barkersche Traktur. Darum keine Taschenlade und keine sonstigen rein pneumatischen Trakturen!

Die elektro-pneumatische Traktur: Die elektro-pneumatische Traktur ist nicht präziser, und die Töne haben keine kürzere Verzögerung als bei der elektro-Barkerschen Traktur. Man baut lieber die elektrisch-Barkersche Traktur.

Die elektrisch-Barkersche Traktur: Sie besteht aus einem Barkerhebel (Balg), der durch die elektrische Rangierapparatur betätigt wird. Bei dieser Traktur existiert eine Unregelmäßigkeit im Kommen der Töne, wie es auch nicht besser ist bei den rein pneumatischen und elektro-pneumatischen Trakturen. Bei der elektrisch-Barkerschen Traktur ist es die Zwischenschaltung der elektrischen Rangierapparatur, die wesentlich zu der Unregelmäßigkeit beiträgt. Es ist technisch nicht möglich, Abhilfe zu schaffen, weil hier der Technik Grenzen gesetzt sind. Bei einer elektrisch-Barkerschen Traktur hat der Orgelspieler die Töne nicht in der Gewalt; sie federn, rhythmisch gesehen. Dieses wirkt sich beim Spiel folgendermaßen aus: Es herrscht eine gewisse Unregelmäßigkeit, die sich nicht direkt fassen läßt, aber sunterbewußte da ist. Die rhythmischen Umbruchstellen werden abgerundet. Die Komposition schwimmt, und die rhythmische Spannung des Musikstückes geht ver-

loren trotz genauen Spiels des Organisten. Das Orgelspiel macht keine große Freude mehr, und man ist unbefriedigt; eben wegen der unsauberenWiedergabe der Komposition. – Darum keine elektrisch-Barkersche Traktur! – Diese Feststellung machte ich auf einer neueren Orgel, deren Traktur sich in sehr gutem Zustand belindet. Die Auswirkung der Unregelmäßigkeit hat nichts mit der üblichen Verzögerung der Töne zu tun.

Die mechanische Traktur: Wenn es letztlich so ist, daß ein Orgelstück nirgends so sauber und präzisc und darum so abgeklärt wiedergegeben werden kann wie auf einer mechanischen Orgel, so birgt diese Traktur ein Unvermögen in sich gegenüber den nichtmechanischen Trakturen. Der Grund ist, daß das technische Spiel bei einer mechanischen Traktur begrenzt ist. Die voll entfaltete Zwölfton-Musik kann man mit ihr nicht spielen, obwohl man einen gewissen Teil der modernen Kirchenmusik damit spielen kann (bezüglich der Registrierung existieren keine Schwierigkeiten). Spielt man trotzdem solch voll entfaltete Zwölfton-Musik mit einer mechanischen Traktur, so klingt die Musik karikaturmäßig, aber nicht echt. Auch bei einem kleinen Werk und sehr gut durchkonstruierter leichtgängiger Traktur ist die besagte Grenze des technischen Spiels (geprüft: Andonius-Wilde-Orgel zu Lüdingworth, Brustwerk - Tastengröße normal -). Es liegt eben im Prinzip der Sache, daß bei mechanischer Traktur die spielerischen Grenzen vorzeitiger gesetzt sind. Jeder sollte das Prinzip der modernen Musik anerkennen. Die Entwicklung der neueren und neuen Musik zielt genauso einem Gipfelpunkt der Zwölfton-Musik mit ihrem »wesenlosen« und schwerelosen Charakter entgegen, wie die der Musikpfeiler eines Palestrinas und Bachs mit ihrem Umkreis. Diese moderne Musik ist und wird zweifellos ein genauso wichtiger musikalischer Bestand wie der von Palestrina und Bach. -Wie wirkt es sich aus, wenn man bei der mechanischen Traktur den Druckpunkt bei den Tasten fehlen läßt, um größere Leichtgängigkeit zu erreichen? Beim Abwärtsgang der Tasten darf keinerlei zusätzliche Kraftanstrengung erfolgen; sonst wird das Spiel darauf »gummigängig« und unangenehm. Der Spieler gewöhnt sich nicht recht daran. Darum bewähren sich keine Pfeisenventile, deren Konstruktion den charakteristischen Druckpunkt nicht wirksam in Erscheinung treten läßt. Dieses gilt selbstverständlich auch für sehr kleine Werke mechanischer Traktur. Es bleibt also bei der vorzeitigen spieltechnischen Grenze im Verhältnis zu den nichtmechanischen Trakturen.

Der Barkerhebel: (Diese Traktur ist die originale Traktur des Erfinders namens Barker.) – Beim Barkerhebel sind die Tasten nur mit einer kurzen, einfachen Traktur verbunden, die im Bau gewichtsmäßig wesentlich leichter ist. Beim Barkerhebel brauchen die Finger nur ein kleines Ventil zu öffnen, bei der mechanischen ein großes. (Kleines Ventil – kleiner Gegendruck des Spielwindes; großes Ventil – großer Gegendruck.) Beim Barkerhebel ist dadurch die Leichtgängigkeit der Tasten auf ein Minimum herabgesetzt, so daß man im Prinzip dieselbe Leichtgängigkeit erhält wie bei den elektrisch-Barkerschen, elektro-pneumatischen oder rein pneumatischen Trakturen. Die verhältnismäßig vorzeitige Grenze des technischen Spieles, wie bei der mechanischen Traktur fällt beim Barkerhebel weg. – Dazu kommt: Im Gegensatz zur elektrisch-Barkerschen Traktur fällt die Zwischenschaltung der elektrischen Rangierapparatur weg. Das fördert die Regelmäßigkeit im Kommen der Töne bei dem Barkerhebel. In der Tat ist es so, daß der Barkerhebel wesentlich präziser arbeitet als die elektrisch-Barkersche Traktur oder sonst eine pneumatische Traktur, weil die Wiedergabe eines Orgelstückes fast so sauber ist wie die auf einer

mechanischen Orgel. - Die Regelmäßigkeit im Kommen der Töne beim Barkerhebel ist völlig ausreichend für eine saubere Musikdarbietung. - Beim Barkerhebel herrscht auch eine kleine Verzögerung bei den Pfeifentönen, ähnlich wie man es von der elektrisch-Barkerschen Traktur her kennt. Der Spieler gewöhnt sich daran. -Mechanische Traktur mit Kopplung eines Barkerhebels in Form eines Relais zum Zwecke noch größerer Spielgenauigkeit würde nicht die Bedingungen erfüllen. Der Grund ist das Weggleiten der Tasten unter den Fingern, wobei das Gefühl der Verbindung mit den Tasten verlorenginge. Würde man dabei den Spielwinddruck so regulieren, daß die Tasten nicht von allein nach unten gehen bei ihrer Berührung, sondern daß die Tasten nur leichter zu bewegen sind, so wäre der nötige Fingerdruck immer noch zu groß, um den Zweck der Leichtgängigkeit zu erfüllen. Darum würde der Barkerhebel in Kopplung einer mechanischen Traktur nicht die Bedingungen erfüllen. - Der Barkerhebel ist wegen nicht zu überbietender Leichtgängigkeit und vortrefflicher Regelmäßigkeit eine wesentlich bessere Traktur als die elektrisch-Barkersche Traktur, die fast als einzige nichtmechanisierte Traktur gebaut wird. (Barkerhebel geprüft: Bremer Dom - Bachorgel, Der Barkerhebel ist dort gut durchkonstruiert und die Ausführung besonders genau gearbeitet.) - Wenn es also um die saubere Wiedergabe von Orgelstücken geht und um große spieltechnische Möglichkeiten, so wäre der Barkerhebel die einzige Lösung in der Frage nach der richtigen Traktur.

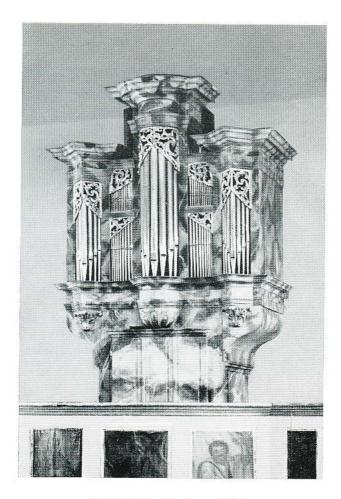
So weit die beschreibende Aufzählung der Trakturen und die scheinbar gefundene Lösung in der Frage nach der richtigen Traktur. – Als nächstes soll nachgepriift werden, ob durch Spielgenauigkeit und erweiterte Spielmöglichkeit schon alle Bedingungen erfüllt werden, die von einer leistungsfähigen und vollständigen Traktur gefordert werden.

Was ist überhaupt das Wesen der Musikausführung im Gegensatz zum reinen Musikhören? Bei der Musikausführung steht der Beteiligte in bestimmter Beziehung mit dem »Werden der Musik«. Zur musikalischen Erfüllung des Musikausführenden gehört das Bewußtsein, daß er sich in bestimmter Weise geistig und auch körperlich am »Werden der Musik« beteiligt. Das Bewußtsein der Beteiligung »an der Entstehung der Musik« drückt sich im Musiziergefühl aus. Das Musiziergefühl muß den Musikausübenden befriedigen, und zwar in geistiger und körperlicher Hinsicht. Befriedigt es nicht, so liegt dieses an mangelhaft wirkenden Gegebenheiten musikdienender Objekte (Schwierigkeiten bei der Handhabung eines Instruments, zu kleine Notenschrift oder ungenügende Beleuchtung des Raumes). Diese Erwägungen bringen Folgen mit sich wie: Wenig Lust am Musizieren und unangenehmes Musizieren in Form einer Unausgefülltheit. Zusammengefaßt ergeben diese Mängel das unbefriedigte Musiziergefühl. Es ist damit nicht gesagt, daß sich mit einem unbefriedigten Musiziergefühl nicht Musik sauber darbringen läßt. Wenn es auch möglich ist, daß der Ausführende sich an das Übel gewöhnt, so bleibt doch das andauernde unbefriedigte Musiziergefühl. Deshalb ist jedes Instrument ungeeignet zum Musizieren, sobald bei seinem Gebrauch ein unbefriedigtes Musiziergefühl aufkommt.

Wie steht es nun mit dem Musiziergefühl beim Barkerhebel? Bei dem Barkerhebel herrscht ein unbefriedigtes Musiziergefühl wegen Fehlens des Druckpunktes bei den Tasten und der Verzögerung der Töne. Aus diesem Grunde schon fallen automatisch auch alle pneumatischen, elektro-pneumatischen und elektrisch-Barkerschen Trakturen weg. Allen überlegen ist und bleibt die mechanische Traktur. Die mechanische Traktur bewirkt ein befriedigtes Musiziergefühl eben wegen des besag-

ten Druckpunktes und des sofortigen Kommens der Töne. Hinzu kommt die schon einmal erwähnte vollkommene Spielgenauigkeit. - Wie kommt es überhaupt zu dem Reiz, der von den künstlichen Trakturenarten ausgeht? Dem Menschen sind in seiner Zielstrebigkeit und in seinem Schaffensdrung Grenzen gesetzt. Versucht er die Grenzen zu überschreiten, so erhält er ein Produkt, das wohl in einer Weise mehr bieten kann, aber in einer anderen Weise wird ihm der »Erfolg« wieder entzogen. Woran liegt das? Durch das Übergewicht der Nachteile. - Nun zurück zur mechanischen Traktur. Ich wiederhole noch einmal: Beim Niedergehen der Tasten darf keinerlei zusätzliche Kraftanstrengung nötig sein, sonst wirkt das Spiel »gummigängig« und unangenehm. Daher setzen sich die Pfeifenventile nicht durch, weil deren Bauweise den Druckpunkt nicht wirksam werden läßt (ganz abgesehen davon, daß das Fehlen des Druckpunktes bei den Tasten sowieso ein sehr unbefriedigtes Musiziergefühl erzeugt). – Es darf selbstverständlich mechanische Traktur durch die Registeranzahl nicht zu schwergängig sein. Schon deswegen sollten nur Orgeln gebaut werden mit kleineren und kleinen Werken. Dazu kommt noch eines: Wenn erst einmal die überaus köstlichen Orgeln gebaut werden. Die Orgeln mit ihren kleineren und kleinen Werken, deren unübertroffener Klang absticht von den größeren Orgeln; die Orgeln, die wie ein Kleinod sind gegenüber den üblichen Orgeln (auch den alten Orgeln) ja, wenn erst einmal die Orgeln gebaut werden, deren Register zeitlos sind im Klang, deren Mixturen bis zur letzten Möglichkeit der Klangschönheit ausgearbeitet sind; die Orgeln, auf denen man bestimmte, aber vollkommene Registrierungen vollbringt (Vollkommenheit nicht in dem Sinne göttlichen Selbstzweckes, sondern die Vollkommenheit des zweckerfüllenden Gegenstandes im Dienste Gottes); ja, die Orgeln, die abgeschlossen sind in ihrer Entwicklung. Diese Orgeln haben dann sowieso keine großen Werke, so daß Schwergängigkeit der Traktur nicht befürchtet zu werden braucht. - Nach allen Überlegungen und Erwägungen will ich mich entscheiden: Wegen des befriedigten Musiziergefühls und der unübertreffbaren Musikwiedergabe ist die mechanische Traktur die leistungsfähigste aller Trakturen. Darum sollte nach meiner Ansicht im Orgelbau nur die mechanische Traktur Verwendung finden.

Zum Schluß soll noch ein scheinbares Hindernis besprochen werden. Ist es richtig, wenn gesagt wird: »Der wertvolle Musikfundus zerfällt in zwei Gruppen: Die erste ist das Vollkommene. Die zweite ist das Unvollkommene. Auch das Unvollkommene hat Berechtigung, um Notwendiges auszudrücken, was ohne diesen Bestand nicht möglich wäre. Deshalb könnte man ja auch den Barkerhebel mit als Traktur verwenden, um größere spieltechnische Möglichkeiten zu erhalten, wenn auch das Spielgefühl nicht vollkommen ist. Diese Theorie erweist sich als unrichtig: Die Freude an dem Neugewonnenen ist nicht von Dauer wegen des Durchscheinens der Unvollkommenheit. Es bleibt also dabei: Die mechanische Traktur ist allen anderen Trakturen überlegen!



Godramstein, katholische Kirche

### Die wiederhergestellte Barockorgel in der Kirche zu Godramstein

In der um 1750 erbauten katholischen Kirche zu Godramstein bei Landau/Pfalz steht eine Orgel, die älter ist als das Gotteshaus selber. Diese Orgel entstand wohl um das Jahr 1700. Leider ist es ungewiß, welcher Meister sie geschaffen hat; wahrscheinlich handelte es sich um einen norddeutschen Orgelbauer, der das Werk ursprünglich für eine andere Kirche erstellt hatte; erst später wurde es dann auf seinen heutigen Platz verpflanzt.

Die Jahrhunderte hatten dem Instrument übel zugesetzt. Heruntergekommen und verwahrlost, war es kaum mehr spielbar. Außerdem hatte es auch dem Geschmackswandel des vorigen Jahrhunderts seinen Tribut zu zahlen: die Disposition einiger Register wurde verändert. So ergab sich die dringende Notwendigkeit, das Werk neu instandzusetzen. Glücklicherweise hatte sich das Pfeifenwerk großenteils im ursprünglichen Zustand erhalten; die fehlenden Pfeifen konnten nach den noch feststellbaren alten Mensuren erneuert werden. Auch die gesamte ursprüngliche Disposition war durch Inschriften an den Schleifen und an dem Bau der Lade und der Stöcke einwandfrei nachzuweisen. Somit war es möglich, das Werk in sorgfältiger Arbeit zu entromantisieren und originalgetreu wiederherzustellen. Von dem schönen Barockgehäuse wurden die Übermalungsschichten vorsichtig abgetragen, so daß die alte Marmorierung und Vergoldung wieder wirkungsvoll zutage trat.

Vor allem die tätige, mit persönlichem Einsatz verbundene Initiative des Ortsgeistlichen, Herrn Pfarrer Fischer, setzte es durch, daß das Vorhaben verwirklicht wurde. Mit ihm arbeitete das Team seiner Helfer vorbildlich zusammen; es bestand aus dem Orgelsachverständigen, Herrn Doerr, dem Denkmalspfleger, Herrn Dr. Medding, dem Kirchenmaler und Restaurator, Herrn Schultz-Herxheim, und, nicht zuletzt, dem Orgelbau Walcher mit seinen umfassenden Erfahrungen und Fertigkeiten.

So kann das ungewöhnlich schmucke Orgelwerk heute wieder in seiner ursprünglichen äußeren und klanglichen Schönheit prangen und Auge, Ohr und Herz erfreuen!

### Die Disposition

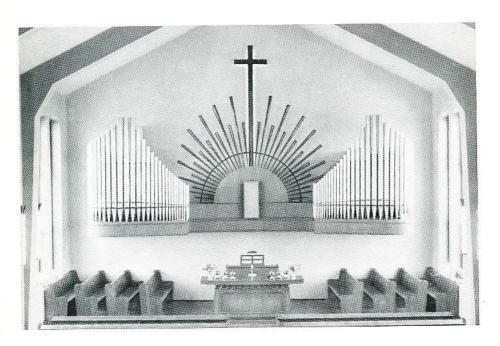
Manual:	C (ohne Cis) -c''	
	Groß-Gedackt	8'
	Principal	4
	Klein-Gedackt	4
	Quint	3
	Octav	2'
	Cornett	зť.
	Mixtur	4-5 f.
	Rankett	16'
	Trompet	8'
Pedal:	C (ohne Cis) -f	
	Subbaß	16'
	Oktavbaß	8'
	Posaune	16'



Werkzeug eines Intonateurs



Neuweiler evangelische Kirche



Bochum-Werne, neuapostolische Kirche

### Bericht

über die Abnahmeprüfung des neuen Orgelpositivs im Lutherkirchsaal zu Elmshorn.

Auf Wunsch von Herrn Pastor Roeder habe ich am Sonnabend, 10. November 1956, das neue Orgelpositiv im Lutherkirchsaal zwecks Abnahme einer genauen Prüfung unterzogen. Dabei waren anwesend die Herren Schmid und Goetz von der Lieferfirma Walcker, Ludwigsburg, Herr Pastor Roeder, Fräulein Werner, die Organistin im Lutherkirchsaal, und der Unterzeichnete.

Dieses neue Positiv ist mit bestem Material und sorgfältiger Verarbeitung hergestellt worden. Es besitzt mit einem Manual vier klingende Stimmen. Das Gehäuse, aus Eichenholz gefertigt, wirkt schlicht und geschmackvoll und paßt sich gut dem Raum an

Die Winderzeugung wird besorgt von einem Weishaupt-Orgelgebläse zu 0,3 PS. Der Orgelwind ist auch bei allen gezogenen Registern und vollgriffigem Spiel völlig ausreichend. Der Winddruck beträgt wie es jetzt üblich ist – 65 mm. Dadurch kommt jede Pfeife zu einer vollen und singenden Ansprache. Außer dem Orgelmotor ist noch ein Tretgebläse vorhanden, was bei evtl. Stromunterbrechungen sehr wichtig ist.

Als Traktur wurde die mechanische Schleiflade mit geteilten Schleifen (Baß: C-lı/Diskant: c'-f'') eingebaut. Die Prüfung der Traktur bewies tadellose Arbeit. Die Spielart ist sehr augenehm und gleichmäßig. Durch die Schleifenteilung ist dem Spieler die Möglichkeit gegeben, die Melodie eines Chorales hervortreten zu lassen, was für die Führung des Gemeindegesanges vorteilhaft ist.

### Disposition und Klangprüfung.

- Gedackt 8' Trotz seines zarten Klanges gibt dieses Register dem Positiv eine ausreichende 8'-Grundlage (Eichenholz).
- 2.) Rohrflöte 4' besteht aus einer  $50^0/_0$ igen Zinnlegierung, der Klang ist mild und voll.
- Oktave 2' besteht aus einer 50-600/pigen Zinnlegierung, gibt dem Gesamtklang Frische und Klarheit.
- 4.) Mixtur 3fach aus einer 50% igen Zinnlegierung gefertigt, beginnt, dieses Register mit 1 13′ 1′ 23′ und repetiert in großen Septimen.
  Dieses Register gibt als Klangkrone dem Werk einen hellen Glanz.

Dank einer sorgfältig berechneten Mensur aller Pfeifen und einer tadellosen Intonation ergibt diese Disposition, daß mit Gedackt 8' jedes Register gemischt werden kann. Selbstverständlich können alle Register auch zu einem vollen und strahlenden »organo pleno« verbunden werden.

Da sich bei dieser Prüfung keinerlei Beanstandungen ergaben, konnte ich mit gutem Gewissen dieses Positiv zur Abnahme freigeben. Der Herstellerfirma Walcker, Ludwigsburg, gebührt volle Anerkennung.

gez. Helmut Schulze

1

### Marburgs neuester Orgelbau

Die Orgel der Universitätskirche erhielt ihre endgültige Klanggestalt

Zum Universitätsjubiläum 1927 wurde die Orgel der Universitätskirche – zugleich mit der Renovierung und Umgestaltung des inneren Kirchenraumes – durch die weilhin bekannte Firma Walcher in Ludwigsburg neu erbaut. Vor sechs Jahren wurde das Werk orgelbaulich ergänzt. Jetzt hat die Orgel, nachdem die mehrere Monate währenden Erneuerungsarbeiten der Ludwigsburger Firma abgeschlossen sind, ihre endgültige Klanggestalt gefunden. Ans Mitteln der Evangelischen Kirchengemeinde, der Landeskirche und des Landes Hessen besitzt Marburg jetzt eine Konzertorgel erster künstlerischer Größenordnung.

Zunächst ging man an eine durchgreifende technische Erneuerung der Traktur und der Pfeifen. Der verhärtete Kirchenstaub der Jahrzehnte wurde – was innerhalb anderer kirchlicher Arbeitsgebiete bekanntlich schwieriger ist – aus dem Pfeifenwerk \*\*geblasen\*\*, daß viele einzelne Stimmen neue Leuchtkraft gewonnen haben.

Entscheidend »neu« wurde jedoch die Universitätskirchenorgel erst durch die klangliche Umgestaltung, die vorgenommen wurde. Durch Umintonation vorhandener Stimmen und Neubau zahlreicher Mixturen, Aliquotregister u. a. – deren Mensurentwurf vom Kirchenmusikdirektor der Universitätskirche, Johannes Stadelmann stammt – wurden klangliche Möglichkeiten geschaffen, wie sie manche größere Orgel nicht besser bietet. Man versuchte glücklicherweise nicht, wie es gern geschieht, es beim Kopieversuch der alten Orgel bewenden zu lassen; bewußt wurde dagegen eine moderne Orgel erstellt, brauchbar für die gesamte Orgelliteratur einschließlich ihres »romantischen« Zweiges und doch auf die Grundgesetze des Orgelgemäßen bezogen.

Die klangliche Farbigkeit des neuen saltens Instrumentes und die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten der Registrierung, die jetzt zur besonderen Eigenart der Universitätskirchenorgel gehören, werden in Johannes Stadelmanns Orgelmusik zur Einweihung der erneuerten Orgel am Sonntagabend erstmalig konzertant zu vernehmen sein. (sg)

Schwarzwälder Bote 25./26. Mai 1957

### Heute erklingt die neue Orgel . . .

... in der evangelischen Stadtkirche | Von Walcher (Ludwigsburg) gebaut

Horb. Mit dem Einbau einer neuen Orgel hat die im vergangenen Jahr durchgeführte Renovierung der evangelischen Stadtkirche jetzt ihre Vollendung erfahren. Der Kirchengemeinderat entschied sich nach gründlicher Überlegung für ein neues Instrument, da die Reparatur der alten Orgel mit erheblichen Kosten verbunden gewesen wäre, und erteilte den Auftrag der bekannten Ludwigsburger Orgelbaufirma Walcker, aus deren Werkstatt auch die frühere Orgel hervorgegangen war. Heute, Samstag abend, wird die »Königin der Instrumente« bei einer kirchenmusikalischen Feier zum erstenmal jubelnd erklingen und der Gemeinde Freude und innere Erbauung schenken.

Jede Orgel, sei sie groß oder klein, ist ein Kunstwerk, das nur von erfahrener Mei-

sterhand geschaffen werden kann. Bei der neuen Orgel in der evangelischen Kirche handelt es sich um eine mechanische Schleifladenorgel mit 11 Registern, 142 Ventilen und 914 Pfeifen. Obwohl sie in ihren klanglichen Dimensionen relativ bescheiden bemessen ist, überrascht sie durch eine berückend schöne, sehr modulationsfähige «Stimme». Dank dem mechanischen Prinzip – die bisherige Orgel wurde pneumatisch betrieben – spricht jeder Ton sofort glockenhell und ohne die geringste Verzögerung an. Erstaunlich auch, was sich aus den wenigen Registern an Klangmöglichkeiten herausholen läßt. Die moderne Orgelbaukunst, auf chrwürdiger Tradition fußend, hat mit diesen Kleinorgeln Instrumente geschaffen, die in ihrer ausgereiften Konstruktion und sorgfältig durchdachter Disposition wahre Wunderwerke sind.

Von den 914 Pfeisen bestehen 760 aus Zinn, 12 aus Kupfer und 86 aus Holz. Hinzu kommt noch eine Zungenstimme mit 56 Pfeisen. Die Größe der einzelnen Pfeisen schwankt vom tießen Pedalbaß bis zum höchsten Diskant zwischen 2,60 Metern und 10 Millimetern! Der Orgelprospekt, die »Schauseite«, ist bewußt schlicht gehalten und fügt sich dem Kirchenraum in seiner neuen Gestalt ideal ein. Erwähnenswert ist noch, daß der Organist nicht mehr wie bisher mit Blickrichtung zur Gemeinde sitzt, sondern seinen Spieltisch unmittelbar an der Orgel hat. Die organische Einheit von Instrument und Spieler wird dadurch sinnfällig unterstrichen.

Badische Zeitung 3. Dezember 1957 Nr. 279

### Klingende Wissenschaft

Vorführung der Praetorius-Orgel in der Universität Freiburg/Br.

Am Sonntagvormittag hatte man wieder einmal die seltene Gelegenheit, die Praetorius-Orgel in der Aula der Universität zu hören, mit Werken der Orgelmeister des 16. und 17. Jahrhunderts, gespielt von einem Meister seines Instruments, Professor Dr. Michael Schneider von der Musikakademie Detmold. In souveräner Beherrschung des Technischen wie des Stilistischen, bis in jedes Detail erfüllt vom Klanggeist ihrer Zeit, kamen sie vor das Gehör, die einfach-archaischen Weisen der Johannes Kotter, Paul Hofhainer, Johannes Buchner, Fridolin Sicher und Othmar Luscinius wie die komplizierteren, kunstvolleren, ja bereits virtuosen Werke – freiere Gebilde, wie Toccata, Canzona, Fantasia oder Variationszyklen – von Jan P. Sweelinck, Heinrich Scheidemann, Samuel Scheidt und Matthias Weckmann, gipfelnd in einem Weihnachtshymnus des großen Orgelmeisters Michael Praetorius.

Zu Beginn dieser exemplarischen Vorführung gab der Freiburger Ordinarius für Musikwissenschaft, Professor D. Dr. Wilibald Gurlitt, eine Einführung in dieses wahrhaft erlesene und erlesen dargestellte Programm wie in den Geist und die Formenwelt der alten Orgelmusik überhaupt. Seitdem die Musik unserer Gegenwart den Anschluß gesucht habe an die Formen der Musik des europäischen Barocks, stelle sich auch die Frage nach der originalgetreuen Wiedergabe barocker Musik neu. Die modernen Instrumente erwiesen sich als ungeeignet für das original-barocke Klangbild, vor allem auch der Orgel. Man habe die Klangeigenschaften und den Klangaufbau der alten Orgeln erforscht, wiederentdeckt und sie nachgebaut wie in der hiesigen Praetorius-Orgel, die das Orgelklangideal der Vor-Bachzeit rein und ohne Konzessionen verkörpere. Die Besonderheit dieses Klangideals besteht, musiktheoretisch gesprochen, in der ungleichschwebenden Temperierung als der harmonikalen Grundlage der alten Orgelkompositionen, wie sie, seit etwa 1430, vor allem

im süddeutschen Raum und am Oberrhein entstanden. Sie verkörpern zugleich einen neuen Instrumentalstil im Gegensatz zu dem Vokalstil der Niederländer. Sein Merkmal sind die Spielfiguren und ihre sequenzartigen Wiederholungen, die, nicht melodisch oder thematisch, sondern rhythmisch gehalten, zum Fundament der Orgelkunst werden. Aus ihnen entstand die Form der Variation und der Variationszyklen, die berufen war, in der Musikgeschichte eine wichtige Rolle zu spielen.

Der herzliche und lang anhaltende Beifall der zahlreich erschienenen Zuhörer dankte für diese ebenso lehrreiche wie packende Demonstration aus dem Reich der klingenden Wissenschaft.

H. R.

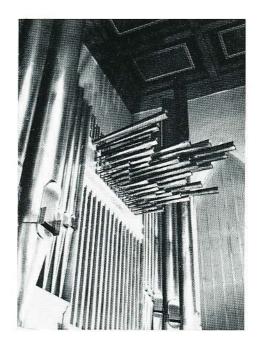


Horb, evangelische Kirche

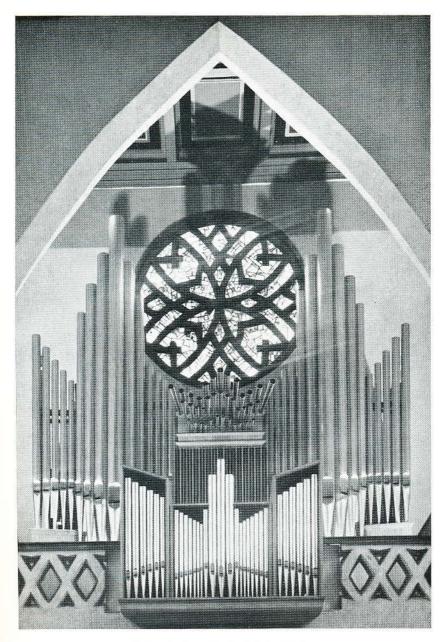
### Stuttgarter Nachrichten

Konzert auf der Walcker-Orgel in der St. Eberhardskirche zu Stuttgart

Anton Nowakowskis farbreiche Registrierungen haben oft etwas Gespenstisches, und in dem Orgelabend, den er zur Hundert-Jahr-Feier der Musikhochschule in der St.-Eberhards-Kirche gab, fand sich reichlich Gelegenheit, die Farbskala durch interessante Zusammenstellungen und Mischungen zu erweitern. Denn erstens lassen sich auf der Orgel der Eberhardskirche die verschiedenartigsten Anordnungen durchführen, und zweitens schienen die Stücke, etwa Kreneks lockere Sonate op. 92 oder die in meditierendem Ostinato sich erhebenden Stücke Messiaens (\*Le banquet céleste« und aus \*Dien parmi nous«), besonderer Behandlung zugeneigt. Sowohl in der Komposition als auch in der Wiedergabe ragte die schön und streng bemessene Passacaille (1944) von Frank Martin hervor. Bei den Werken für Violine und Orgel, deren Solopart Max Kergl schwungvoll und in sinnvoller Phrasierung vortrug, wurde die liebliche Kirchensonate d-moll op. 62.2 von Joseph Haas von Höllers klassisch gegliederter Fantasie op. 49 (1948) überboten.



Kaiserslautern, Maria-Schutz-Kirche (Detail)



Kaiserslautern, Maria-Schutz-Kirche

Zu den Veraustaltungen der Hundertjahrfeier der Staatlichen Hochschule für Musik trug Anton Nowakowski einen Orgelabend in der Eberhardskirche bei, deren günstige Akustik der Darbietung einer ausgewählten Werkfolge sehr zugute kam. Eine 1944 entstandene Passecaille des Westschweizers Frank Martin, dessen Oratorium »Golgatha« kürzlich mit großem Erfolg in Eßlingen aufgeführt wurde, eröffnete das Konzert und zeigte eine fantasiereiche, orgelmäßige Gestaltung. - Die folgenden beiden Werke für Violine und Orgel brachten nicht nur eine willkommene Abwechslung, sondern verhalfen dieser wenig gepflegten Kompositionsart zu überzeugender Geltung. - Die Kirchensonate d-moll op. 62.2 von dem einstigen Stuttgarter Hochschullehrer Josef Haas wurde nach ihrer Entstehung viel gespielt, geriet aber dann unverdientermaßen fast in Vergessenheit. Sie trägt die liebenswerten Züge ihres Schöpfers. - Die Fantasie op. 49 für Violine und Orgel von Karl Höller, der von Haas ausgebildet wurde, offenbart überraschenden Gedankenreichtum und packende Gestaltungskraft. - Max Kergl spielte beseelt und mit herrlichem Ton beide Werke und wurde von Anton Nowakowski sieher und mit gutgewählter Registrierung (im Forte zuweilen fast zu gewaltig) begleitet.

Die Sonata op. 92 von Ernst Krenek spiegelte kompromißlose Ideenreinheit und Unabhängigkeit von den Strömungen des Tages. Die zuletzt gespielten Werke von Olivier Messiaen »Le banquet céleste« und »Dieu parmi nous«, die neunte Meditation aus »La Nativité Du Seignenr« krönten durch ihre ausdrucksgewaltige, neue Wirkungen erzielende Gestaltungsweise die Folge. Anton Nowakowski spielte technisch überlegen und mit schöner Einfühlung in die verschiedenen Stile. Der Abend fand eine erfreulich starke Anteilnahme.

### Orgelkonzert Dr. Hans-Joachim Wagner - Rostock

Im Rahmen des vom Hause Walcker veranstalteten Orgel-Zyklus konzertierte am 8. 11. 1957 der Rostocker Kirchenmusikdirektor *Dr. Hans-Joachim Wagner* auf der neuen Walcker-Orgel in der Auferstehungskirche Stuttgart-Zuffenhausen. Die interessante Vortragsfolge umfaßte Werke vom Hochbarock bis zur Gegenwart und ermöglichte damit vielfältige und aufschlußreiche Stilvergleiche.

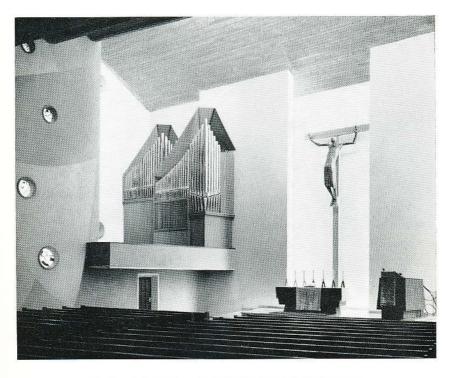
Präludium und Fuge in D-Dur von Buxtehude, dem Meister der Liibecker Marienkirche, wechselten tokkatenhaft-lebendig zwischen Akkordik, Laufwerk, Imitation und Fugato, während die Tokkata in E-Dur des Bach-Schülers Joh. Ludw. Krebs, in durchlaufender Sechzehntel-Bewegung angelegt, mehr an die Geschlessenheit der konzertanten Präludien seines genialen Lehrmeisters denken ließ.

Auch die drei Partiten, die zum Vortrag kamen, standen in reizvollem Gegensatz zueinander. Im Spielwerk Scheidts strömte sich der «Homo ludens» des Barocks aus. Weyrauchs tonmalerische Wortausdeutung setzt die ganze Entwicklung der Romantik voraus. Beim Erzkontrapunktiker Joh. Nep. David dominiert der polyphone Ordo als Abglanz, Gleichnis und Entsprechung des Makro-Kosmos: altmeisterliche Formen- und Linienstrenge, mit neuem Geist erfüllt, in modernes Gewand gekleidet, so stellt sich das Werk dem Hörer dar.

Kurt Hessenbergs dreisätzige Triosonate weist die traditionelle Satzfolge schnell -

langsam – schnell auf und überschreitet trotz aller eigenwillig-modernen Stimmführung nicht die Grenzen der Tonalität. Besonders der temperamentvolle Schluß-Satz sprüht geradezu vor guter Laune; das Stück gehört wohl zu den wirkungsvollsten Schöpfungen neuerer Orgelmusik.

Den zusammenfassenden und krönenden Schluß bildete die Dorische Tokkata und Fuge von J. S. Bach, überragend durch Dichte und bewegte Geschlossenheit. Dr. Hans-Joachim Wagner wurde den mannigfachen Anforderungen dieses großartigen Werkes wie auch denen des ganzen anspruchsvollen Programms in mustergültiger Weise gerecht: souveräne Technik vereinigte sich mit hochentwickeltem Klangsinn. So brachte er auch die vielfältigen klanglichen Möglichkeiten der neuen Walcker-Orgel zu würdiger, eindrucksvoller und überzeugender Darstellung.



Stuttgart-Zuffenhausen-Rotweg, Auferstehungskirche

### Die Woche der Trauer und des Gedenkens

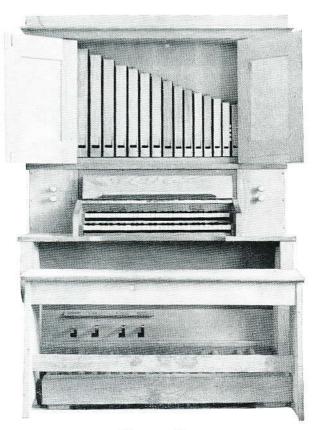
Musikalische Feierstunden in zahlreichen Kirchen - Ein Erlebnis für die Zuhörer

... Ebenso interessant und großartig war ein Orgelkonzert zum Totensonntag, zu dem der Orgelbau E. F. Walcker in die *Ludwigsburger Erlöserhirche* (Weststadtkir-



Organist Dallmann an der Orgel Weststadtkirche Ludwigsburg

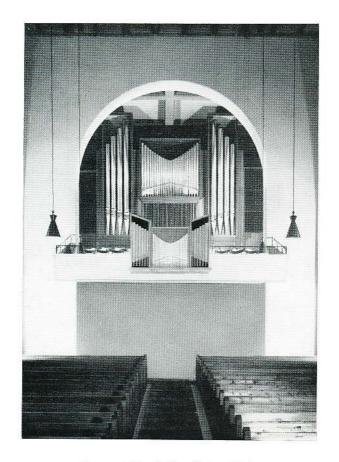
che) eingeladen hatte. Es gewährte ein doppeltes erfreuliches Kennenlernen, An der Orgel saß Wolfgang Dallmann, Kantor und Organist zu St. Leonhard, Stuttgart, und im Mittelpunkt der Folge stand das Choralwerk «Christus, der ist mein Leben« von Johann Nepomuk David, dem dieser die Bezeichnung »Ein Lehrstück für die Orgele gab. Der vom Komponisten angestrebten Objektivität des Klanges wurde in vollem Umfang Rechnung getragen. Überwältigend spielte Wolfgang Dallmann die »Fantasie und Fuge über Bach«, wobei er auch jedem scheinbar nebensächlichen, melodischen Zug sein Eigenleben gab und mit meisterlicher Kenntnis des Regerschen Werkes die schon die Grenzen der Tonalität sprengende Klangwelt formte und ordnete. Die Bachschen Choralvorspiele und Bachs »Präludium und Fuge in c-Moll«, die die ereignisreiche Folge einleiteten, waren durch feinste farbliche Ablösung der Stimmen und durch Auflockerung und Aufhellung gekennzeichnet.



Übungspositiv



Positiv mit amerikanischen Standardmaßen



Stuttgart-Gänsheide, Christuskirche



Patreksfjord, Island, evangelische Kirche



Hannover, Evang. freikirchliche Gemeinde, Walderseestraße 10

### Disposition:

### I. Manual:

- T. Prinzipal 8\*
- 2. Rohrflöte 8'
- 3. Prinzipal 4'
- 4. Flachflöte 2'
- 5. Mixtur 4-6 fach

### II. Manual:

- 6. Holzgedackt 8'
- 7. Nachthorn 4'
- 8. Prinzipal 2'
- 9. Quinte 1 1/3'
- 10. Scharff 4-5 fach
- 11. Krummhorn 8' Tremulant

### Pedal:

- 12. Subbaß 16'
- 13. Oktavbaß 8'
- 14. Quintadena 4'

# $Schall platten \ {\tt Berthold\ Schwarz\ an\ der\ WALCKER-Orgel}$

der Martin-Luther-Gedächtniskirche in Berlin

Max Reger:

Toccata d-moll, op. 59,5 Benedictus, op. 59,9 Romanze op. 80,8

Marcel Dupré;

Vier Magnificat-Versetten, op. 18

Telefunken TW 30134

H. GRABNER

## Die Kunst des Orgelbaues

176 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Fotos, mehrfarbiger Schutzumschlag, Halbleinen DM 10.80

INHALT:

I. Technischer Teil: Aufbau und Gestaltung.

II. Historischer Teil: Orgeltypen vom 13. bis 19. Jahrhundert in Europa.

III. Der Orgelbau der Gegenwart.

INTERESSENTEN:

Kirchen und Schulmeister, Musikwissenschaftler und Musikstudierende, alle Orgelfreunde.

MAX HESSES VERLAG

Berlin-Halensee

Wunsiedel/Ofr.