ZWISCHEN POSTROMANTIK UND ORGELBEWEGUNG

Bericht über das zwölfte Colloquium
der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung
vom 19. bis 20. September 2008
in Karlsruhe

herausgegeben von

HERMANN J. BUSCH †
und
ROLAND EBERLEIN

2011

Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung

Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung

herausgegeben von
HERMANN J. BUSCH † und ROLAND EBERLEIN

Band 20

Publiziert auf: http://www.walcker-stiftung.de/
© Walckerstiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 2011
c.o. PD Dr. phil Roland Eberlein
Franz-Raveaux-Straße 16
D-50827 Köln
Email: roland.eberlein@netcologne.de

INHALT

Vorwort 4

Programm des Colloquiums 6

Die Autoren 8

KONRAD KLEK, Orgelprojekte des Instituts für Kirchenmusik der Universität Erlangen zwischen 1910 und 1936 – eine Fallstudie 7

ROLAND EBERLEIN, Aus alt mach' neu – aus neu mach' alt. Tendenzen in der Registerentwicklung 1920-40 41

Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 60

VORWORT

Die orgelgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte hat der Entwicklung in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen viel Aufmerksamkeit gewidmet. Denn in dieser Zeit erfolgten wichtige Weichenstellungen hinsichtlich des weiteren Verlaufs der Orgelgeschichte; die Auswirkungen der damaligen Weichenstellungen reichen bis in die Gegenwart.

Allerdings konzentrieren sich die bisherigen wissenschaftlichen Studien auf die damals revolutionären Maximen der sogenannten Orgelbewegung und die zahlreichen Versuche, diese Maximen mehr oder weniger konsequent in die Praxis umzusetzen. Ein großer Teil der Orgelpraxis jener Zeit blieb jedoch dem spätromantischen Erbe stark verhaftet. Dieser Teil ist bislang in der orgelgeschichtlichen Forschung weitgehend übergangen und vergessen worden.

Hermann J. Busch widmete daher das zwölfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 2008 in Karlsruhe dem Thema »Zwischen Postromantik und Orgelbewegung«. Mit dieser Formulierung wollte Busch die Aufmerksamkeit der Colloquiumsteilnehmer auf das Wechselspiel zwischen Orgelbewegung und postromantischen Tendenzen in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen richten, um so zu einem realitätsnahen Verständnis der orgelgeschichtlichen Entwicklung in der damaligen Zeit zu gelangen. Tatsächlich hat sich dieser Ansatz im Verlauf des Colloquiums als hilfreich erwiesen.

Zu danken ist allen, die zur Realisierung dieses Colloquiums beigetragen haben. Die Organisation vor Ort in Karlsruhe übernahm Dr. Martin Kares, Vorsitzender der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands VOD. Diese Vereinigung leistete zudem materielle Unterstützung, ebenso die Gesellschaft der Orgelfreunde GdO. Zu Gast war das Colloquium in der evang. Markuskirche Karlsruhe sowie in der evang. Kirche Heidelsheim.

Köln, im November 2011

Roland Eberlein

PROGRAMM DES COLLOQUIUMS

Freitag, 19. September 2008

9:30 Uhr Eröffnung im Gemeindesaal der Markuskirche Karlsruhe

10:00-12:00 Uhr Referate:

Prof. Dr. Hermann J. Busch (Siegen): Die Orgelmusik der Schüler Max Regers

Matthias Giesen (Wien/St. Florian): Stiltreue und Experiment -analytische Aspekte zum Orgelwerk Regers und Karg-Elerts

13:45-19:00 Uhr Referate:

Andreas Lenk (Siegen): Orgel und Orgelspiel in der Katholischen Kirchenmusiker-Ausbildung zwischen den Weltkriegen

Prof. Dr. Konrad Klek (Erlangen): Orgelprojekte des Instituts für Kirchenmusik der Universität Erlangen zwischen 1910 und 1936 – eine Fallstudie

Dr. Hans Fidom (Amsterdam): Zwischen Spätromantik und Orgelbewegung: Orgelmusik in den Niederlanden

Dr. Kurt Lueders (Paris): Orgel und Orgelmusik in Frankreich zwischen den Weltkriegen

Dr. Martin Kares (Karlsruhe): Orgeln der Zwischenkriegszeit in evangelischen Kirchen in Baden und ihre Restaurierung

20:00-22:00 Uhr Ev. Markuskirche Karlsruhe: Konzert Carsten Wiebusch

Samstag, 20. September 2008

10:00-11:00 Uhr Ev. Kirche Heidelsheim, Referat:

PD Dr. Roland Eberlein (Köln): Aus alt mach' neu – aus neu mach' alt: Tendenzen in der Registerentwicklung 1920-1940

11:30-12:30 Uhr Ev. Kirche Heidelsheim: Konzert Prof. Hermann J. Busch

14:00 Uhr Schlußdiskussion

DIE AUTOREN

PD Dr. ROLAND EBERLEIN, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Köln

Prof. Dr. KONRAD KLEK, Universitätsmusikdirektor und Professor für Kirchenmusik an der Universität Erlangen-Nürnberg in Erlangen

KONRAD KLEK

ORGELPROJEKTE DES INSTITUTS FÜR KIRCHENMUSIK DER UNIVERSITÄT ERLANGEN ZWISCHEN 1910 UND 1936 – EINE FALLSTUDIE [1]

Einleitung: Institut für Kirchenmusik und Neustädter (Universitäts-)Kirche

Zum Wintersemester 1854/55 wird an der Universität Erlangen mit der Gesangs- und Musiklehrerstelle ein Institut für Kirchenmusik eingerichtet mit der primären Zielsetzung, den angehenden Pfarrern „notwendige und wünschenswerte" Kenntnisse in Sachen liturgisches Singen und Kirchenlied beizubringen.[2] Öffentlichkeitswirksames Aktionsfeld dieses Universitätsinstituts ist von Anfang an die Neustädter Kirche, welche seit 1837 auch als Universitätskirche fungiert. Hier werden (mit Pausen während der Semesterferien) in 14-tägigem Rhythmus an Stelle des Gemeindegottesdienstes die Universitätsgottesdienste abgehalten, deren musikalische Ausgestaltung nun dem Kirchenmusiklehrer obliegt, der ab 1888 auch den Titel Universitätsmusikdirektor führt. Mit dem Jahr 1854 wird so die Orgel der Neustädter Kirche zum Hauptinstrument der universitären Kirchenmusik.

Die Geschichte dieser Orgel ist damit Spiegel der Institutsgeschichte, gekennzeichnet durch das spannungsreiche Ineinander von Wandel und Beharrung. Als Konstante vorgegeben ist der hochwertige, unantastbare Barockprospekt, im Zuge des 1737 vollendeten Kirchenbaus 1741 geschaffen und mit einer zweimanualigen Orgel des Nürnberger Orgelmachers Johann

[1] Verf. dankt stud. theol. Johannes Freund für umfangreiche Zuarbeit (Archivrecherche) und mannigfache fachliche Beratung.

[2] Zu Details der Institutsgeschichte siehe Konrad Klek (Hg.), *150 Jahre Institut für Kirchenmusik in Erlangen. Im Spiegel von Dokumenten und Zeugnissen zum Wirken der Institutsleiter,* Erlangen 2004.

Glis ausgestattet. Selbst die vom Staat totalitär verfügte Ablieferung der Prospektpfeifen im Jahr 1917 übersteht dieser Prospekt unberührt, weshalb heute noch, bzw. wieder alle Glis-Prospektregister klingen.

Erlangen, Neustädter (Universitäts-)Kirche, heutiger Zustand
(Foto: Orgelbau Goll Luzern)

Der hier in den Blick genommene Zeitabschnitt zwischen 1910 und 1936 ist wohl der spannendste in der Geschichte dieser Orgel. Wesentliche ästhetische Umbrüche lassen sich organologisch verifizieren in ziemlich eng aufeinander folgenden, teilweise gravierenden Umbauten der Orgel.

1. Zur Ausgangsbasis: die Glis-Walcker-Orgel von 1855 unter Johann Georg Herzog und Elias Oechsler

Als erster Erlanger Stelleninhaber wird im Oktober 1854 mit Johann Georg Herzog (1822 – 1909) ein als Organist und Orgeldozent bereits ausgewiesener Mann berufen. Er hat zuvor die Organisten- und Kantorenstelle an der einzigen evangelischen Kirche Münchens, St. Matthäus, bekleidet und ist Orgellehrer am Münchner Konservatorium gewesen. In den letzten Jahren ist der Knabe Josef Rheinberger sein Schüler, woraus eine lebenslange Freundschaft resultiert. Als organologische Schlüsselerfahrung für Herzog hat die im Jahre 1851 erfolgte Aufstellung der als op.100 erbauten Orgel aus der Werkstatt Eberhard Friedrich Walckers im Münchner Konservatorium zu gelten, welche Herzog emphatisch in der Zeitschrift Urania anpreist.[3]

Es kann nicht verwundern, dass er unmittelbar nach seinem Dienstantritt in Erlangen den Umbau der gut 100 Jahre alten Glis-Orgel durch Walcker veranlasst, welcher bereits im November 1854 einen detailliert ausgearbeiteten Kostenvoranschlag vorlegt, der mit positiver Flankierung durch Herzog auch so umgesetzt wird.[4] Obgleich von den vormals 31 Glis-Registern 24 mehr oder weniger überarbeitet übernommen werden, repräsentiert die neue Kegelladenorgel mit 36 Registern (I 14/ II 12/ P 10)[5] ziemlich exakt den damaligen Typ einer Walcker-Orgel. Lediglich das Pedal mit lückenlosem

[3] Siehe das Referat dieses Vorgangs bei Hermann J. Busch, Von der zartesten Klangfarbe bis zur vollen Stärke. Johann Georg Herzog, Josef Rheinberger und Max Reger an Walcker-Orgeln, in: *organ*, 6, 2003, S.10-15, hier S. 10f.

[4] Expertise Walcker vom 29.11.1854, Gutachten Herzogs vom 29.01.1855 unter AZ 463 in den beim landeskirchlichen Archiv in Nürnberg greifbaren Archivbeständen der Neustädter Kirchengemeinde Erlangen. Dies ist auch der Fundort bei allen Zitaten im folgenden, wo keine andere Fundstelle angegeben ist. Einige Vorgänge davon sind als Kopie in einem Orgelordner aus den Akten des Instituts für Kirchenmusik greifbar.

[5] Walcker weist beim Pedal den Quintbaß 5 1/3 als Vorabzug der Mixtur nicht als separates Register aus, weshalb er nur auf 9 Pedalregister kommt.

Obertonaufbau bis zur Mixtur ist etwas untypisch üppig besetzt.[6] Während der stolzen 34 Dienstjahre Herzogs bis 1888 sind keine Eingriffe substantieller Art nachzuweisen.

Unter Herzogs Nachfolger Elias Oechsler (1850-1917) wird dann 1896, also nach einigen Dienstjahren und nach der Hinwendung des Orgelbaus zur Pneumatik, ein neuer Spieltisch mit pneumatischem Vorgelege eingebaut und der Stimmton, der 1855 belassen worden ist, auf Kammerton erniedrigt. Durch Austausch von Chören bei den Mixturen in Hauptwerk und Pedal wird der Plenum-Klang modifiziert. Im Bereich der „sanften" 8-Fuß-Streicherregister gibt es eine für die Zeit signifikante Verschiebung: Salicional von II zu I an Stelle des Quintatön und Ersatz durch Aeoline im II. Manual.

Wiederum nach geraumer Zeit, 1910, folgt eine weitere technische Verbesserung durch Erneuerung der Windversorgung. Auch klanglich besteht Veränderungsbedarf. Mit Viola di Gamba und (Doppel-)Flöte 8' werden zwei Hauptwerksregister ausgetauscht. Als Begründung dafür nennt Oechsler, er benötige diese für den Triovortrag bei Choralvorspielen.[7] Der als Lehrer ausgebildete, durch ein Musikstudium an der Münchner Musikhochschule (u.a. bei Rheinberger) auch kompositorisch professionell qualifizierte Oechsler widmet sich in seiner Erlanger Dienstzeit speziell der Gattung des Choralvorspiels, die er in unterschiedlichen Formen der cantus firmus–Behandlung neu belebt. Man wird da kaum von einer Kopie barocker Idiomatik sprechen können, vielmehr die Transformation der barocken Form in die Klang- und Formensprache des Rheinberger-Stils zu würdigen haben.[8] Das „Choraltrio" Oechslers jedenfalls bedarf zur Hervorhebung des Cantus firmus typisch romantischer Soloregister, Gambe und füllige Flöte. Ein Jahr später, 1911,

[6] Vgl. die Dispositions-Synopse mit der Schramberger Walcker-Orgel von 1844 bei Busch (Anm. 3), a.a.O. S. 12. (Bei der Erlanger Disposition ist hier Viola 4′ im II. Manual nicht angegeben.) Der Erlanger Orgelumbau taucht in den Werkverzeichnissen der Firma Walcker nicht auf. Die jetzt wieder zugängliche Walcker-Orgel in Neuhausen/Fildern aus derselben Zeit (1854/56) weist eine fast identische Disposition auf, weshalb eine Einspielung von Herzogs Orgelwerken durch den Verf. im Juli 2008 dort vorgenommen wurde.

[7] Schreiben Oechslers an die Theologische Fakultät vom 9.1.1910.

[8] Die Choralvorspiele evangelischer Komponisten aus der Rheinberger-Schule (vgl. auch Philipp und Karl Wolfrum) sind bisher nicht wissenschaftlich thematisiert worden. In der (singulären) Würdigung Oechslers durch Carl Böhm in den Kirchenmusikalischen Blättern, 1. Jg. 1920 (mehrere Folgen), sind die verschiedenen Formen seiner über 100 publizierten Choralvorspiele beschrieben.

kann Oechsler Dank einer Spende mit der Hauptwerks-Trompete und der Pedal-Posaune noch zwei weitere für den Plenum-Klang entscheidende Register austauschen. Ziel ist offensichtlich mehr Rundung und Homogenität im vollen Klang.

2. Der Orgelneubau 1918/19 unter Ägide von Ernst Schmidt

Mit Ernst Schmidt (1864-1936) beerbt zum Wintersemester 1917/18 ein sehr erfahrener, bereits mit dem Professorentitel geadelter Mann die Kirchenmusiker-Stelle an der Erlanger Universität. Er kommt aus Rothenburg ob der Tauber, wo er ein vielseitiges, fruchtbares Wirkungsfeld aufgebaut und in der großen St. Jakobs-Kirche im Jahre 1905 eine mächtige dreimanualige Steinmeyer-Orgel hat erbauen lassen mit 54 Registern inklusive Hochdruckstimmen, also ein voll spätromantisch konzipiertes Instrument.[9]

Im Vergleich dazu ist die Glis-Walcker-Orgel in der Erlanger Universitätskirche eine alte Kiste und klanglich gleichsam eine Barockorgel, auch wenn sie sich nicht mehr im Status von 1855 befindet. Sie hat immer noch nur zwei Manuale mit stark klappernder Traktur und kein Schwellwerk, weist den für das 19. Jahrhundert signifikanten, beschränkten Tonumfang auf (d′ im Pedal, f′′′ im Manual), bietet als Manualzunge neben der neuen Hauptwerkstrompete nur die ästhetisch aus der Mode kommende, durchschlagende Clarinette von Walcker. Es ist klar, dass der eine neue 54-Register-Orgel zurücklassende Inhaber der für ganz Bayern bedeutendsten Kirchenmusiker-Stelle jetzt auch hier eine neue Orgel haben will, welche die *„auf dem ganzen Gebiete der Orgelbautechnik in den letzten 3 Jahrzehnten gemachten Fortschritte und Errungenschaften“* präsentieren soll, wie er bereits am 18. Januar 1918, also im ersten Erlanger Semester in einem umfänglichen Gutachten schreibt, das er auf dem Dienstweg über die Theologische Fakultät einreicht. Es kostet ihn da durchaus Aufwand, die Unbrauchbarkeit der alten, eigentlich gut klingenden Orgel zu begründen. Neben einigen technischen und grundsätzlichen akustischen Monenda, Größe, Aufstellung und Raumakustik betreffend, bemängelt er die fehlende klangliche Homogenität des „vollen Werkes“ sowie das Fehlen des „dunklen, gesättigten, Wohl- und Vollklangs“ im eigentlich ausreichend besetzten Pedal. Daneben stellt er eine ausführliche Erörterung über die vielfältigen liturgischen wie konzertanten

[9] Freundliche Mitteilung der Disposition an Johannes Freund durch Paul Steinmeyer.

Einsatzmöglichkeiten der modernen Orgel, die er charakterisiert mit den Worten „musikalisch wie technisch anpassungsfähige, leicht zu registrierende, »biegsame«“.[10] Solch ein Instrument sei auch gefordert als Referenzinstrument an einer kirchenmusikalischen Ausbildungsstätte und an der Wirkungsstätte eines Orgelsachverständigen.

Schmidt erhält die gewünschte zeitgemäße Orgel. Die Disposition wird von ihm als amtlichem Orgelsachverständigen entworfen und von der beauftragten Firma Steinmeyer lediglich um Gemshorn 8' im I. Manual als weiterer „Charakterstimme“ ergänzt.[11]

Erlangen, Neustädter (Universitäts-)Kirche
G. F. Steinmeyer 1918-19

I. Manual (C-a´´´)	**II. Manual** (C-a´´´)	**III. Manual** (C-a´´´)	**Pedal** (C-f´)
Hauptwerk	Schwellwerk	Schwellwerk	
1. Principal 16′	1 Quintatön 16′	1. Bourdon 16′	1. Principalbaß 16′
2. Principal 8′	2. Geigenprincipal 8′	2. Hornprincipal 8′	2. Violon 16′
3. Gamba 8′	3. Violine 8′	3. Echogamba 8′	3. Subbaß 16′
4. Flöte 8′	4. Dulciana 8′	4. Salicional 8′	4. Quintbaß 10 2/3′
5. Gedeckt 8′	5. Tibia 8′	5. Vox coelestis 8′	5. Bassflöte 8′
6. Gemshorn 8′	6. Rohrflöte 8′	6. Jubalflöte 8′	6. Violoncello 8′ (im SW III)
7. Flautodolce 8′	7. Lieblichgedeckt 8′	7. Nachthorn 8′	7. Choralbaß 4′ (im SW III)
8. Kornett 8′ 5fach	8. Fugara 4′	8. Quintatön 8′	8. Posaune 16′
9. Oktav 4′	9. Gemshorn 4′	9. Kleingedeckt 8′	9. Zartbaß 16′ (Tr. III)
10. Rohrflöte 4′	10. Zartflöte 4′	10. Viola 4′	10. Salicetbaß 8′ (Tr. III)
11. Quint 2 2/3′	11. Nassard 2 2/3′	11. Geigenprincipal 4′	11. Kornettbaß 8′ (Tr. I)
12. Oktav 2′	12. Flautino 2′	12. Traversflöte 4′	12. Trompetbaß 8′ (Tr. I)
13. Mixtur 2′ 4fach	13. Terzflöte 1 3/5′	13. Quintflöte 2 2/3′	
14. Trompete 8′	14. Klarinette 8′	14. Piccolo 2′	
		15. Großmixtur 5f. 2 2/3′	
		16. Trompete 8′	
		17. Oboe 8′	

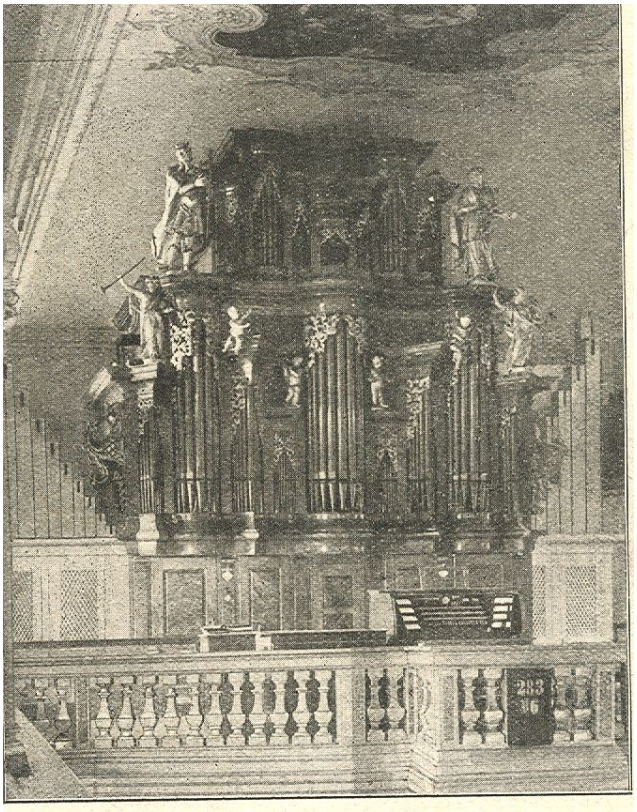
[10] Das als Zitat kenntlich gemachte „biegsame“ ist ein Topos der Elsässisch-neudeutschen Orgelreform. Vgl. Albert Schweitzer dann im Nachwort zur Neuauflage seiner Reformschrift *„Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst“* (1906), 1927, S. 61: *„... das stark besetzte, intensiv wirkende moderne Schwellwerk, durch das der Orgelklang um eine neue Klangpersönlichkeit bereichert ist und zugleich eine bis dahin ungeahnte Biegsamkeit besitzt.“*

[11] Kostenvoranschlag der Firma Steinmeyer vom 2.8.1918.

Nebenzüge und Spielhilfen:

1. Koppel II-I	11. Suboktavkop.III	21. Generaltutti	31. Tremolo III
2. Koppel III-I	12. Suboktavkop.III-II	22. Zwei fr. Komb. I	32. Generalcresc. ab
3. Koppel III-II	13. Suboktavkop. III-I	23. Zwei fr. Komb. II	33. Handregister ab
4. Koppel I-Pedal	14. Suboktavkop. II-I	24. Zwei fr. Komb. III	34. Zungen ab
5. Koppel II-Pedal	15. Generalkoppel	25. Zwei fr. Komb. P.	35. Mixturen ab
6. Koppel III-Pedal	16. Feste Komb. p	26. Generalfreikomb.	36. Schwelltritt II
7. Superoktavkop. III	17. Feste Komb. mf	27. Generalcresc.tritt	37. Schwelltritt III
8. Superoktavkop. III-II	18. Feste Komb. f	28. Pianopedal II	38. Zeiger für Windstand
9. Superoktavkop. III-I	19. Feste Komb. ff	29. Pianopedal III	
10. Superoktavkop. II-I	20. Tutti o. Oktavkop.	30. Tremolo II	

Es handelt sich also um eine dreimanualige Orgel mit zwei Schwellwerken, welche beide mit 70 Tönen die Superoktavkoppeln ausgebaut haben. Dass das zweite Manual nicht opulenter ausgefallen ist, hängt mit den beschränkten Platzverhältnissen im Glis-Gehäuse zusammen, dessen Oberwerk ja für 13 Register konzipiert worden ist. Der vorhandene Prospektprinzipal 4′, der wie alle Prospektpfeifen von der Kriegsabgabe verschont blieb, wird hier stillgelegt, dahinter sind die Schwelljalousien installiert. Das Werk zum dritten Manual hat viel Platz, nämlich einen freien Raum hinter der Orgel unter dem Turm und ist mit 17 Registern opulent besetzt, was Schmidt als echt modern anpreist, da es den Grundsätzen der elsässischen Orgelreform entspreche. Schmidts Rothenburger Orgel von 1905 hatte noch die herkömmliche deutsche Abstufung I./II./III. Manual forte/mf/p. Der Platz für die großen Pedalregister wird durch symmetrische Anbauten an den Seiten gewonnen.



Erlangen, Neustädter (Universitäts-)Kirche: Steinmeyerorgel von 1919
mit Prospekt von Johann Glis 1741 und seitlichen Anbauten

Man wird diese Disposition im Blick auf die organologischen Trends dieser Zeit als durchaus zeitgemäß, „modern“ beurteilen können. Für Schmidt ist sie namentlich im Gegenüber zu seiner Rothenburger Orgel wirklich neu. Die in der Einweihungsfestschrift bis Ziffer 38 durchnumerierten Nebenzüge und Spielhilfen der elektropneumatischen Spielanlage demonstrieren „die Vorzüge und Eigentümlichkeiten der heutigen Orgelwerke, welche durch Einführung der Pneumatik und Elektrizität in dem Orgelbau erzielt wurden“, was Schmidt im o.g. Gutachten aus dem vierten Weltkriegsjahr zudem als „ein treffliches Zeugnis für deutschen Fleiß und Streben, deutsche Kraft und Ausdauer“ gewürdigt hat.

Der Orgelbauvertrag wird im August 1918 zum pauschalen Sonderpreis von 25 000 Mark abgeschlossen, was einen Rabatt von gut 10% bedeutet. Der Bau selbst bekommt es dann mit den widrigen Bedingungen der Nachkriegszeit zu tun. Steinmeyer reicht im Juli 1919 - nach Abbau der alten Orgel – mit guten Gründen eine finanzielle Nachforderung in Höhe von über 100 % ein, die jedoch seitens der Kirchengemeinde abschlägig beschieden wird. Gleichwohl wird das Werk vertragsgemäß, also ohne Abstriche am Lieferumfang, sozusagen zum Spottpreis ausgeführt und am Reformationsfest 1919 eingeweiht.

Jede Orgel ist bei ihrer Fertigstellung bekanntlich die beste Orgel der Welt. Gleichwohl dürfte der Laudatio Ernst Schmidts in der Einweihungsfestschrift ein spezieller Wert beizumessen sein, da seine Wortwahl ein vorzügliches Kompendium der zeitgenössischen, von der Elsässischen Orgelreform geläuterten Orgelästhetik darstellt:

„Der höchste Ruhm einer Orgel muß ihre klangliche Schönheit sein. Feine Grundstimmen in harmonischer Einheit, mehrere, aber weiche Mixturen, Manuale, von denen jedes eine klangliche Individualität darstellt, also alle Klangcharaktere vertreten sind, fast in ihrem ganzen Umfange schwellfähig, sodaß durch Oeffnen und Schließen der Jalousien die Intensität des vollen Werkes der Orgel merklich gesteigert oder gedämpft werden kann, denn auch das III. Manual enthält eine an Zahl und Klang bedeutende Klangmasse – das sind die hervortretenden Eigenschaften des Werkes, die Dank der Intonationskunst des Meisters W. Strebel und J. Hahn fast unbegrenzte Möglichkeiten fabelhaftester Mischungen gewährleisten und die Anerkennung der geleisteten musikalischen und pflichttreuen Arbeit herausfordern.

Das Werk ist mit einer Ausdrucksfähigkeit ausgestattet, mit welcher auch komplizierte Werke der Orgelliteratur dem modernen Empfinden gemäß zur Wirkung gebracht werden können."[12]

Bei der Einweihung spielt Schmidt viel Bach und als „Modernes" nur die BACH-Fantasie von Liszt. Ansonsten kommt bei einer „Kirchenmusikalischen Feier" die Orgel auch im Zusammenwirken mit Chor und Orchester zur Geltung mit einem Händel-Orgelkonzert, dem „Halleluja" und „Nun danket alle Gott" von Liszt. Parallel zum Orgelprojekt ist nämlich die Empore erheblich erweitert worden, um Aufführungen mit Chor, Orchester und Orgel zu ermöglichen. Mit der elektrischen Traktur ist der Spieltisch

[12] Die Orgel in der Neustädter (Universitäts-) Kirche zu Erlangen. Erbaut 1919 von der bayerischen Hoforgelbauanstalt F.G.Steinmeyer & Co. in Oettingen. (Opus 1277.), S. 9.

einiges vor der Orgel platziert worden, um so zusammen mit der umfassenden Schwellbarkeit und Mischfähigkeit der neuen Orgelklänge solches Konzertieren mit Chor und Orchester zu ermöglichen.

Die reguläre Dienstzeit von Ernst Schmidt mit dieser Orgel dauert noch zehn Jahre bis 1929. Aufgrund kriegsbedingt minderwertiger Materialien erweisen sich die elektrischen Kontakte der Traktur als störanfällig. Sie werden schon 1928 komplett erneuert. Kriegsbedingte Minderwertigkeit des Materials auch hinsichtlich der Pfeifen wird dieser Orgel dann später immer wieder unterstellt werden, wenn eigentlich ästhetische Einwände vorliegen. Schließlich fungiert dies sogar als ein Hauptargument für das Anpacken eines Neubauprojekts in den 1990er-Jahren. Steinmeyer hat jedoch ausdrücklich bereits vorliegende Materialien verwandt. Diese Orgel war kein Nachkriegs-Notinstrument, wie es die Kritiker später gerne sehen wollen.

3. Georg Kempff tritt auf

Aufgrund universitätsinterner Interessenkonflikte zieht sich die Neubesetzung der Stelle hin und Ernst Schmidt amtiert weiter. Nachdem der 1932 auserkorene, erst 32-jährige Dr. Christhard Mahrenholz absagt, zieht schließlich zum 1.Mai 1933 der 40-jährige Georg Kempff, zuvor Stadtpfarrer zu Wittenberg, als Universitätsmusikdirektor auf.

Was Kempff für diesen Posten fachlich qualifiziert hat, ist eigentlich nicht klar. Man könnte karikieren: „Er ist ja »unter dem Zimbelstern« aufgewachsen!“ Mit dem Titel »Unter dem Zimbelstern« publiziert Kempffs berühmter Bruder, der zwei Jahre jüngere Pianist Wilhelm Kempff, seine Jugenderinnerungen.[13] Als Jüterboger, später Potsdamer Kantorenkinder sind die Kempff–Brüder mit und an der Orgel aufgewachsen. Georg nimmt Gesangs- und Klavierunterricht, studiert aber dem Wunsch des Vaters gemäß Theologie, liegt ab Sommer 1915 als Soldat vor Verdun, wird wegen einer Typhuserkrankung aus dem Kriegsdienst entlassen, kann 1919 ein Berliner Pfarramt übernehmen und wird 1923 aufgrund eines in Schweden gehaltenen Vortrags über Kirche und Arbeiterschaft dort von Erzbischof Nathan Soederblom entdeckt und abgeworben. Er amtiert nun in Schweden als Pfar-

[13] Wilhelm Kempff, *Unter dem Zimbelstern. Jugenderinnerungen eines Pianisten,* Laaber ^{2}1978.

rer, unternimmt jedoch auch größere musikalische Aktionen, indem er konzertierend als Organist in Skandinavien herum reist, ein Bach-Festival veranstaltet usw. Bei der Weltkirchkonferenz für praktisches Christentum 1925 in Stockholm agiert er als von Soederblom offiziell bestallter Organist. Nebenbei besorgt er sich ein staatliches Organistenexamen. Nach vier Jahren kehrt er aber wieder nach Deutschland zurück, da er in seiner Vaterstadt Jüterbog das Pfarramt an der Nikolai-Kirche übernehmen kann. Zum Jahr 1930 wirbt ihn die nahe Lutherstadt Wittenberg an ihre Stadtkirche ab, und 1933 kommt der Ruf von der Universität Erlangen, deren theologische Fakultät seit dem 19. Jahrhundert als Hochburg des wahren Luthertums gilt.[14]

Mit seinen musikalischen Fähigkeiten weiß Kempff namentlich in Theologenkreisen Eindruck zu machen, da er alles souverän beherrscht, was damals neu gefragt ist im Zuge der im Luthertum anhebenden Renaissance des Liturgischen und des reformatorischen Liedguts. Er tritt jedenfalls auf mit dem Nimbus des Genialischen, der Funken der Begeisterung versprüht, wo immer er agiert - als Künstler spielend, dirigierend, singend, meistens mindestens zwei Dinge davon gleichzeitig.[15]

Ebenso wie in liturgischen und kirchenmusikalischen Fragen agiert er in Orgelbaufragen als Experte. Da bei Orgelprojekten die Theologen als Inhaber der kirchlichen Chefposten ein entscheidender Faktor sind, kann Kempff mit seinen Theologenbeziehungen in Orgelsachen an vielen Orten mitmischen. Er scheint sich – mit seinem „geistlichen Vater und Freund" Nathan Söderblom im Rücken[16] - als der Chefsachverständige der nordischen Länder gefühlt zu haben. So will er unbedingt 1929 die Riesenorgel in Trondheim disponieren. Das wird ihm zwar verwehrt, aber ohne seine Mitwirkung als Organist bei der Einweihung geht es nicht. Und von da ab mischt er bei den bald anhebenden Überlegungen zur räumlichen Verlagerung der

[14] Zum Biographischen siehe das »Lebensbild« von Franz Krautwurst, Georg Kempff (1893-1975), in: ders. *Franconia cantat. Fränkische Musikgeschichte in Lebensbildern aus sechs Jahrhunderten* (hg. v. Friedhelm Brusniak), 2006, S. 85-102, abgedruckt auch in der Instituts-Festschrift (Anm.2).

[15] Vgl. die von Kempffs zweitem Nachfolger publizierte Anekdoten-Sammlung, Walter Opp (Hg.), *Erlebnisse mit Georg Kempff,* Erlangen 2001.

[16] Kempffs 1937 in Leipzig publizierte Schrift *Der Kirchengesang im Lutherischen Gottesdienst und seine Erneuerung* formuliert als Widmung *„dem Andenken meines geistlichen Vaters und Freundes Nathan Söderblom"*.

Orgel kräftig mit.[17] Von hierher ergibt sich übrigens ein erster Kontakt zur Firma Steinmeyer. In Kopenhagen St. Petri, wo 1934 bis 1938 ein Orgelprojekt läuft, kommt Kempff Dank seiner Freundschaft mit dem dortigen Hauptpastor von Anfang an zum Zug. In Deutschland liefert Kempff neben Dispositionen in seinem Brandenburger Umfeld, darunter das Renommierprojekt in der einst von Luther geweihten Schloßkirche zu Torgau 1932, von Erlangen aus dann sogar als „Reichsorgelrevisor" in Magdeburg 1936 großspurige Vorschläge für die Domorgel, wie jüngst im Zuge des aktuellen Magdeburger Projekts bekannt wurde.[18] In Bayern gehören zu seinem Einzugsbereich als „Staatlicher Orgelsachverständiger" auch katholische Kirchen: Die von ihm disponierte Orgel für die Wallfahrtskirche in Gößweinstein in der Fränkischen Schweiz (Moser 1938 II/36) steht inzwischen (spielbar) im Orgelmuseum in Valley.

Wo Georg Kempff auftritt, erzeugt er sogleich Wirbel. Die im Erlanger Universitätsarchiv aufbewahrten Akten sind daher ziemlich ergiebig. Beschränken wir uns dem Thema gemäß auf seine Erlanger Orgelprojekte in den 1930er-Jahren. Es ist dies zum einen der Neubau einer Unterrichts- und Konzertorgel im dazu extra erweiterten Orgelsaal des Instituts für Kirchenmusik, das seit 1899 in der Orangerie im Schloßgarten untergebracht ist, zum andern der gravierende Umbau der bei Kempffs Dienstantritt erst 13 Jahre alten Steinmeyer-Orgel in der Universitätskirche. Beide Projekte werden von der Firma Steinmeyer durchgeführt und finden mit der Doppeleinweihung am 1. Februar 1936 ihren Abschluss, nehmen also die ersten gut zweieinhalb Erlanger Dienstjahre Kempffs in Anspruch.

4. Die „Barockorgel" im Institut für Kirchenmusik

Die im Orgelsaal vorfindliche, zweimanualige Kegelladenorgel von Steinmeyer mit 14 Registern aus dem Jahre 1899 ist für Kempffs Vorstellung von

[17] In Orgelgutachten verweist Kempff mehrfach auf seine Tätigkeit als Orgelsachverständiger und (mehrfacher) Konzertorganist in Trondheim.

[18] Das Magdeburger Projekt in den 1930er-Jahren läuft wegen der staatlichen Baulast unter Ägide des Landeskonservators Dr. Giesau, der mit Kempff offensichtlich vom gemeinsamen Urlaubsort im Allgäu her bekannt ist. Verf. dankt Martin Günther für die Übermittlung der Magdeburger Kempff-Gutachten und Barry Jordan für weitere Hintergrundsinformationen.

zeitgemäßer universitärer Musikpraxis völlig untauglich. *„Die alte, uninteressante Orgel gestattet nicht den Vortrag deutscher Orgelmusik aus der Zeit der klassischen Schaffensperiode."* Er fordert den Anschluss an die seit 10 Jahren in Deutschland zu konstatierende „Orgelreform".[19] Mit einigem Hin und Her, wozu auch vorübergehend die Überlegung gehört, die neue „Barockorgel" in den barocken Wassersaal der Orangerie zu stellen, konzipiert Kempff ein dreimanualiges Instrument, das *„epochemachend in aller Beziehung und für Bayern vorbildlich werden"*[20] soll.

Die von Kempff entworfene Disposition, die dann etwas modifiziert umgesetzt wird, lautet[21]:

Erlangen, Institut für Kirchenmusik
Entwurf Georg Kempff 1934

Hauptwerk (1. Man.)	**Brustwerk (2. Man.)**	**Oberwerk (3. Man.)**	**Pedal**
Prinzipal 8′	Rohrgedeckt 8′	Quintadena 16′	Subbass 16′
Nachhorn 8′	Nachthorn offen 4′	Singend Gedackt 8′	Nachthorn 8′ +
Kleingedeckt 4′	Prinzipal 2′	Italien. Prinzipal 4′	Choralbass 4′
Blockflöte 2′	Superquinte 1 1/3′	Waldflöte 2′	Kleingedakt 2′ +
Mixtur 3-5f. 1 1/3′	Cymbel 3f.	Quint 2 2/3′	Pedalmixtur 3-4f. +
Fagott 16′	Rankett 16′	Terz 1 3/5′	Posaune 16′
Bärpfeife 8′	Tremulant	Scharf 5f. 1′	Fagottbass 8′ +
Trompete 4′		Trichter-Regal 8′	Bärpfeife 4′ +
Tremulant		Tremulant	

Nebenzüge:

Sämtliche Normalkoppeln	Walze ab
Oberoktav- und Unteroktavkoppel im 3. Manual	Handregister ab
Ober- und Unteroktavkoppel III/ I	Tuttipedal
2 freie Kombinationen	Tutti
Einzelabsteller für die Zungen	

[19] Schreiben Kempffs an das Ministerium via Verwaltungsausschuss der Universität vom 26.9.1933. Die Schreiben an die Universität sind beim Universitätsarchiv im Akt zum Institut für Kirchenmusik aufbewahrt, sofern nicht die Personalakte Kempff genannt wird. Teilweise sind Kopien im Orgelakt des Instituts für Kirchenmusik abgelegt.

[20] So die Formulierung in einem Schreiben Kempffs an die Universitätsverwaltung vom 7.7.1934.

[21] Wiedergabe nach einer im Orgelakt des Instituts befindlichen maschinenschriftlichen Auflistung. Die hier (nicht im Original) mit + bezeichneten Register wurden als Oktav-Transmission von Manual I geplant.

Den Verlauf dieses Projekts hat Heinrich Richard Trötschel nach den Unterlagen aus dem im Erlanger Institut vorhandenen Aktenordner detailliert referiert und mit Sensibilität für die Zwischentöne dargestellt im Band *Aspekte der Orgelbewegung*.[22] Trötschel, der als badischer Sachverständiger die Kempff-Institutsorgel in ihrem fünfzigsten und letzten Erlanger Lebensjahr 1986 an die Mannheimer Paulusgemeinde vermitteln konnte[23], fasst seinen Beitrag zusammen:

„Die Erlanger Orgel war ein typisches Beispiel für einen Orgelbau zwischen der spätromantischen großen Konzertorgel und dem neuen Ideal der mechanischen Schleifladenorgel. Die Disposition griff gewisse barocke Dispositionsprinzipien auf, die jedoch übersteigert wurden. Die technische Anlage des Instruments blieb noch konventionell spätromantisch. Bei den Mensuren und der Intonation deutete sich ein vorsichtiger Wandel an."[24]

An dieser Bewertung ist außer der nicht präzise bestimmten Kategorie „spätromantisch" wohl fragwürdig, ob man das „neue Ideal der mechanischen Schleifladenorgel" als Gegenpol hier schon ins Spiel bringen kann. Vorübergehend wird zwar erwogen, das „Brustwerk" als fahrbares Positiv mit (auch elektrisch ansteuerbarer) Schleiflade zu konzipieren, aber das Leitbild einer konsequent mechanischen Orgel steht nie vor Augen. Vielmehr ist Kempff fasziniert von den durch die elektrische Traktur gegebenen Möglichkeiten und kalkuliert ja auch selbstverständlich mit Oktavkoppeln. Nachdem die Kombi-Orgel-Lösung, wo das fahrbare Teilwerk zu Freiluftaufführungen im angrenzenden Schlossgarten genutzt werden sollte, nicht realisiert werden kann, jongliert er in der Folgezeit wenigstens virtuos mit dem fahrbaren Spieltisch je nach Konstellation bei Proben oder Konzerten im Saal.

[22] Heinrich Richard Trötschel, Die Orgel im Institut für Kirchenmusik in Erlangen. Ein Orgelbau zwischen den Zeiten, in: Alfred Reichling (Hg.), *Aspekte der Orgelbewegung*, Kassel 1995, S. 337-358. Die im Universitätsarchiv dazu archivierten Schriftstücke wurden offensichtlich nicht eingesehen.

[23] Die Orgel ist in Mannheim mit einem Walcker-Spieltisch, der für einen nur in Ansätzen 1954 realisierten Neubau konzipiert worden war, und mit einigen Walcker-Registern im Erlanger Gehäuse aufgestellt. Es fehlt allerdings der mit Kultstatus versehene, überdimensionale Zimbelstern, der in Erlangen blieb und in die Nachfolgeorgel von Peter Vier integriert wurde.

[24] Trötschel, a.a.O. S. 357.

Zur im Zeitkontext der Orgelreform wohl typisch „übersteigerten“, heute skurril wirkenden Disposition dieses Taschenladeninstruments erklärt Kempff im Einweihungsprospekt:

„Das Werk ist so disponiert, daß es das polyphone Spiel der Meisterwerke aus den letzten 4 Jahrhunderten auf ganz plastische Weise, musikwissenschaftlich wohl begründet, gestattet.“

Der Blick auf die Disposition lässt erahnen, welche Vorstellung von Polyphonie hier leitend ist und welche Art klanglicher Plastizität angestrebt wird – labiale Spaltklangregistrierungen als Gegenüber zum charakteristischen Klang kurzbechriger Zungenstimmen. Jedenfalls ist es eine ganz andere Klangvorstellung vom Triospiel als 1910 bei Kempffs Vorvorgänger Oechsler. Kempff weiht die Orgel denn auch mit seinem Lieblings-Trio ein, mit Bachs Schübler-Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 ein, später „der Institutsschlager“ genannt, weil kein Schüler an ihm vorbeikommt.[25]

Bei der Liste der Einweihungsgäste hat Kempff in den Rängen ziemlich hoch gegriffen vom Nürnberger Gauleiter Julius Streicher[26] über den bayerischen Ministerpräsidenten bis zum Berliner Außenamts-Bischof Heckel. Diese schicken aber überwiegend nur den deutschen Gruß oder lassen sich vertreten. Kempff preist ihnen im Prospekt das Instrument jedenfalls an als *„eines der interessantesten Werke, die es im heutigen Deutschland gibt“*.

Der Topos „musikwissenschaftlich wohl begründet“ legitimiert zum einen die Neuartigkeit der Disposition als einer Universität wohl anstehend, weil referentiell zu aktueller musikwissenschaftlicher Forschung, wie sie von den Orgeltagungen in Freiburg und Hamburg in den 1920er-Jahren in die Welt gesetzt wurde, zum andern hat das wohl eine lokalpolitische Komponente. Die Schwierigkeiten bei der Neubesetzung der Erlanger Stelle seit 1929 haben sich nämlich ergeben aus dem Konflikt Theologische Fakultät versus Philosophische. Letztere hat seit 1923 ein musikwissenschaftliches Institut, reklamiert darum nun Mitspracherechte und fordert einen auch wissenschaftlich ausgewiesenen Stelleninhaber, was mit dem promovierten Organologen Mahrenholz ja erfüllt gewesen wäre. Nach dessen Absage haben die Theologen aber den Trumpf Kempff aus dem Hut gezaubert, der weder wis-

[25] Vgl. den Hinweis bei W. Opp, a.a.O. S. 76, Anm. 15. Die seit dem 19.Jahrhundert als spezifisch sakral empfundene Tonart Es-Dur wird diese Präferenz befördert haben.

[26] Herausgeber des NS-Hetzblattes „Der Stürmer“.

senschaftlich noch künstlerisch spezielle, auf dem Papier greifbare Qualifikationen vorweisen kann. Für Kempff steht mit dieser Orgeleinweihung also viel auf dem Spiel und er nutzt sie gezielt zur Präsentation seiner universitären Arbeit.[27] Der Dekan der Theologischen Fakultät flankiert das mit einer Rede, bei der es eigentlich nur darum geht, mit nicht unbedingt wissenschaftlichen Kategorien deutlich zu machen, welch ein Gewinn Georg Kempff für Erlangen sei „als allseits anerkannten Mann großer Tatkraft, der ganz an seinen Beruf hingegeben sei, der in unserer Stadt ein Kraftzentrum auf dem Gebiet der Musik geschaffen habe", wie es ein Zeitungsbericht referiert.[28]

Mit der konsequent „barocken" Disposition der neuen Institutsorgel will Kempff belegen, dass er auch musikwissenschaftlich auf der Höhe der Zeit steht. Dieser Schuss geht aber de facto nach hinten los. Denn der Fachvertreter der Musikwissenschaft, Rudolf Steglich, rezensiert die Konzerte zur Einweihung der beiden Orgeln in der örtlichen, von der NS-Partei verlegten Zeitung und verkündet da, dass Kempff an seinen Orgeln jetzt zwar die richtigen Register habe, mit seinem Spiel den deutschen Geist der Musik (Bachs und Händels) aber nicht erfasse.[29] Dass seit 1933 gar nicht mehr objektivierende Wissenschaft gefragt ist oder ästhetische Stilfragen im Raume stehen, sondern nur noch deutschtümelnde Ideologie, geht aus der mit einem Baldur-von-Schirach–Zitat einsetzenden Kritik des Besserwissers aus der Musikwissenschaft überdeutlich hervor. Konkret wird er auf folgende Weise:

„Damit aber werden Registrierung und Vortrag etwa eines Bachschen Orgelchorals aus einer Geschmacksfrage zu einer Angelegenheit der Volkswohlfahrt und des religiösen Glaubens. Zum Beispiel: Was wäre das für ein deutscher Kirchenmusiker, der in Bachs Orgelchoral »Wer nur den lieben Gott läßt walten« die Choralweise, die der Kern des Ganzen ist, einem dumpfen, klagenden Register, gar etwa noch mit

[27] Der Einweihungsprospekt führt auf der letzten Seite sämtliche Unterrichtsleistungen des Instituts und die dafür vorhandenen Instrumente auf.

[28] Im Orgelakt des Instituts ohne Quellenangabe archiviert. Überschrift: „Einweihung des neuen Musiksaales im Institut für Kirchenmusik".

[29] Beim Abendkonzert zur anschließenden Indienstnahme der umgebauten Orgel in der Neustädter Kirche spielte Kempff alle sechs Schübler-Choräle und eine eigene Adaption des „Siegesmarsches" aus Händels Judas Maccabäus, heute bekannt als Adventslied „Tochter Zion". Die Rezension Steglichs in den Erlanger Neusten Nachrichten ist (ohne Datumsangabe) archiviert im Institutsakt des Universitätsarchivs.

dem Zitterton des Tremulanten anvertraute, und sei dieses Register noch so »historisch« und merkwürdig! Solche sich mystisch gebärdende Geschmäcklerei wäre jedem deutschen Glauben und insbesondere dem Luthertum Bachs zuwider und müßte den Volksgenossen den Weg zu dieser Bach-Musik nur gründlich verbauen."[30] Auch beim Magnificat-Choral tadelt er den Gebrauch des Tremulanten zur „schnarrenden Stimme" beim Cantus firmus.

Diese kollegiale Brüskierung in der Öffentlichkeit wirbelt einigen Staub auf. Der Universitätsrektor sieht sich veranlasst, Rezensionen von Kollegen übereinander in der Tagespresse ohne Kontrolle durch die Pressestelle zu untersagen. Eine im Universitätsarchiv aufbewahrte Replik Kempffs an den Rektor zeigt dessen tiefe Verletzung, vor allem, da gerade ihm, der deutsche Orgelkultur in nordischen Ländern verbreite wie kein anderer, eine undeutsche künstlerische Haltung unterstellt werde. Am Ende des Schreibens beruft sich Kempff auf eine persönlich vernommene Äußerung des Gauleiters Julius Streicher zur Relativierung „akademischer Richtigkeit" und bekennt persönlich authentisch:

„Und wenn ich spiele, dann bitte ich mehr darum, dass der Geist der Musik, zumal der deutschen, über mich komme, den Akademiker und Dozenten lasse ich zuhause, mit der nur wissenschaftlich „richtigen" Musik graule ich die Leute aus dem Saal oder der Kirche, ist der Funke da, der immer das Objektive persönlich, sogar sehr persönlich, gestaltet, dann fühlen sich alle beglückt, und der Spieler wird eins mit seinen Hörern."[31]

5. Der Umbau der Steinmeyer-Orgel in der Neustädter (Universitäts-)Kirche

Dass Kempff die Orgel in der Universitätskirche nicht unberührt lassen wird, kann nicht überraschen. Keine 14 Tage nach seinem offiziellen Amtsantritt, bereits am 13. Mai 1933, nimmt er mit der für die Orgel zuständigen

[30] Die Überschrift des Zeitungsbeitrags lautet signifikant „Alte und neue *deutsche* Orgelmusik" (Hervorhebung K.K.).

[31] Schreiben Kempffs an den Universitätsrektor vom 20.03.1936 im Institutsakt, zitiert (unter Auslassung von „zumal der deutschen"!) auch bei W. Opp, a.a.O. S. 66. Die asyndetische Aneinanderreihung ohne korrekte Interpunktion widerspiegelt die große Erregung des Autors, die im ganzen Schreiben evident wird.

Firma Steinmeyer Kontakt auf,[32] entwickelt Umbauperspektiven und meldet Gesprächsbedarf an, um auf technisch und finanziell bereits abgeklärter Basis dann an Kirchengemeinde und Universität herantreten zu können. Es dauert immerhin bis zum Oktober, dass die Kirchenverwaltung von Kempff eine Stellungnahme zu den Defiziten der Orgel und zu Umbauperspektiven erhält. Formal heikel ist dabei, dass Kempff zu der Zeit in Bayern noch gar nicht als Sachverständiger eingesetzt ist, sondern sein Vorgänger Schmidt zuständig ist. Kempffs Berufung zum staatlichen Orgelsachverständigen erfolgt erst mit Datum vom 28. Mai des Folgejahres. Der unvermeidliche Konflikt Kempff-Schmidt wäre eine eigene Betrachtung wert. Die Kirchengemeinde als Eigentümerin der Orgel, vertreten durch Dekan Haffner, stellt sich jedenfalls im Weiteren ausdrücklich auf Kempffs Seite und botet Schmidt mehr oder weniger aus mit dem Ergebnis, dass dieser dann die Einladung zur Orgeleinweihung am Vortag „aus naheliegenden Gründen" zurückweist.

In seinem ersten Gutachten vom 7.10.1933 unterstellt Kempff den vier übernommenen älteren Registern von 1910/11, sie würden die Einheitlichkeit des Klanges stören und moniert vor allem die Disposition des zweiten Manuals. Mit Berufung auf die „seit 1922" im Gange befindliche Orgelreform[33] und die damit gegebene neue Richtung im Orgelbau fordert er namentlich hier neue Stimmen und damit die Transformation in ein „Brustwerk". Allgemein konstatiert er, dass viele Register in der Orgel Doubletten seien, „klassische Stimmen" dagegen fehlten. Während er das dritte Manual belassen will, möchte er im Hauptwerk solche gewinnen, indem zwei 8′-Grundstimmen durch Oktav 1′ und ein „Rohrwerk aus der Barockzeit" ersetzt werden. Der weitreichendste Vorschlag ist, die Orgel mit einem Rückpositiv zu ergänzen. Er versteigt sich zur Behauptung, die Glis-Orgel habe sicher ein solches besessen, erläutert umfänglich dessen Vorzüge und schlägt als Vier-Regis-

[32] Da Kempff wegen bereits festliegender Konzerttermine bis zum 7. Mai (Brahms' Geburtstag) in Wittenberg gebunden war, wird sein Schreiben sogar in die erste faktische Dienstwoche zu terminieren sein. Im Orgelakt des Instituts ist das darauf Bezug nehmende Antwortschreiben Fritz Steinmeyers vom 17.05.1933 erhalten, wo der Neuankömmling in Bayern freundlich begrüßt und ihm die aktuell gefährdete Situation des Orgelbaus geschildert wird.

[33] Kempff terminiert passim den Beginn der „Orgelreform" auf 1922 und bezieht sich dabei wohl auf die Freiburger Praetorius-Orgel, deren Einweihung im Dezember 1921 seit 1922 Diskussionsgegenstand in der Fachpresse war.

ter-Disposition vor: Trichterregal 8′, Gedackt 4′, Schwiegel 2′, Terzian 1 3/5′ und 1 1/3′.

Die Orgel erhält schließlich folgende Disposition:

Erlangen, Neustädter (Universitäts-)Kirche
nach Umbau durch G. F. Steinmeyer & Co. (Steinmeyer & Strebel) 1936

I. Manual (C-a′′′) **Rückpositiv**	**II. Manual** (C-a′′′) **Hauptwerk**	**III. Manual** (C-a′′′) **Oberwerk** (schwellbar)	**IV. Manual** (C-a′′′) **Chororgel** (schwellbar)
1. Gedackt 8′	1. Prinzipal 16′	1. Quintatön 16′	1. Bordon 16′
2. Blockflöte 4′	2. Prinzipal 8′	2. Dulciana 8′	2. Hornprinzipal 8′
3. Ital. Principal 2′	3. Gamba 8′	3. Rohrflöte 8′	3. Salizional 8′
4. Sesquialter 2f. 2 2/3′	4. Flöte 8′	4. Tibia 8′	4. Vox coelestis 8′
5. Jauchzend Pfeife 2f. 1′	5. Flauto dolce 8′	5. Prinzipal 4′	5. Quintatön 8′
6. Quintcymbel 2f. 1/6′	6. Oktav 4′	6. Gemshorn 4′	6. Jubalflöte 8′
7. Geigenregal 16′	7. Rohrflöte 4′	7. Kleinoktav 2′	7. Prinzipal 4′
Tremulant	8. Oktav 2′	8. Nasard 2 2/3′	8. Traversflöte 4′
	9. Blockflöte 2′	9. Superquinte 1 1/3′	9. Piccolo 2′
	10. Sifflöte 1′	10. Scharf 5f. 1′	10. Quinte 2 2/3′
	11. Gemshornqu. 5 1/3′	11. Terzcymbel 3f. 1/5′	11. Terz 1 3/5′
	12. Quinte 2 2/3′	12. Trompetenregal 16′	12. Großmixtur 1 1/3′
	13. Septimencornett 6f. 8′	13. Klarinette 8′	13. Oktavcymbel 3f. 1/2′
	14. Mixtur 2′ 4fach	14. Cornopean 4′	14. Fagott 16′
	15. Trompete 8′	Tremulant	15. Trompete harm. 8′
	16. Krummhorn 8′		16. Vox humana 8′
	Tremulant		17. Clarine 4′
			Tremulant

Pedal (C-f′) **Hauptorgel**		**Pedal** (C-f′) **Chororgel**
1. Prinzipalbass 16′	7. Quintbass 10 2/3′	1. Zartbaß 16′
2. Violon 16′	8. Posaune 16′	2. Cello 8′
3. Subbass 16′	9. Trompete 8′ Transmission	3. Flötbaß 4′
4. Bassflöte 8′	10. Bärpfeife 4′	4. Liebl. Posaune 16′
5. Choralbass 4′	11. Cornettbass 2′ Transmission	(vacat)
6. Flachflöte 2′		5. Glocken D-e
		(vacat)

5.1. Das Rückpositiv – „eine Tat für das gottesdienstliche Leben“

Das Rückpositiv ist Kempff bei Orgelprojekten stets ein zentrales Anliegen. Bereits während seiner kurzen Pfarramtszeit in Jüterbog hat er die dortige Rühlmann-Orgel mit einem Rückpositiv ausstatten lassen, obgleich auch dort das übernommene Gehäuse der großen Wagner-Orgel dies nicht hergibt und die Klangstilistik der neuen Orgel dem entgegen steht. Die erhaltene, dreimanualige Rühlmann-Orgel mit 44 Registern ist im Jahr 1908, also 8 Jahre nach dem Wegzug der Kempffs erbaut worden. Das auf Betreiben von Georg Kempff nun 1929 von Sauer ergänzte Rückpositiv erhält fünf Register, 8′, 4′, 2′, 1′ und Sesquialter.[34] Auch bei späteren Neubauprojekten mit mindestens dreimanualigen Orgeln wird Kempff stets ein Rückpositiv fordern, so etwa beim genannten Projekt in Kopenhagen[35], oder dann in der Stadtpfarrkirche Neuruppin (Opus 1600 von Sauer, 1938, III/54)[36]. Kempffs Rückpositiv-Fixierung hat sicherlich keinen Anhalt bei Albert Schweitzers Rückpositiv-Forderung.[37] Dessen Argumente kommen bei Kempff nicht vor. Er hat vielmehr tatsächlich Anschauungsunterricht genommen bei den alten Orgeln in Hamburg und Lübeck, wie er in einem künstlerischen Lebenslauf 1936 schreibt[38] und zieht daraus Schlussfolgerungen, wie sie zu lesen sind

[34] In der Beschreibung der Orgel bei Hans-Joachim Falkenberg, *Zwischen Romantik und Orgelbewegung. Die Rühlmanns 1842-1940,* Lauffen 1995, S. 64, finden sich keine näheren Registerangaben. Vgl. das analoge Vorgehen Walter Suppers mit einem „Brüstungspositiv“ bei der Weigle-Orgel von 1862/63 in Esslingen, Frauenkirche, geplant bereits ab 1935, durchgeführt erst 1941/42. (Bildnachweis bei Reichling, *Aspekte der Orgelbewegung,* Kassel 1995, S. 84).

[35] Siehe dazu detailliert Peter Gawol, Die Sauer-Orgel der Petrikirche in Kopenhagen, in: *Ars Organi* 43, 1995, S. 240-247.

[36] Freundliche Mitteilung der Disposition durch den ehemaligen Kopenhagener Organisten Thomas Schäfer-Winter mit Bezug auf ein Memorandum von Michael Pohl, Berlin, vom 11.09.95. Das Instrument wurde im Zuge der säkularen Umwidmung der Kirche aufgegeben.

[37] Besonders deutlich im 1927 publizierten Nachwort der Neuauflage von A. Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst,* S. 58-60.

[38] Lebenslauf vom 20.05.1936 in der Personalakte Kempff, Universitätsarchiv Erlangen. Kempff berichtet, dass er während seiner Pfarramtszeit in Jüterbog (1927-29) Reisen zu den Barockorgeln in Hamburg und Lübeck unternommen habe. Dieser künstlerische Rechenschaftsbericht ist veranlasst durch den Antrag der theologischen Fakultät, Kempff zum Honorarprofessor zu ernennen. (Seine Erlanger Stelle war keine Professur.)

im Februarheft 1933 der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Seine Leitsätze zum Thema *Forderungen des Liturgischen und Choralgesanges an Orgelbau und Orgelspiel* führen unter Punkt 11 im Rückblick auf Liturgie und Orgel im 16. und 17. Jahrhundert einen dreifachen Nutzen des Rückpositivs auf:

- *„Der kultische Cantus firmus, ein verstecktes Gotteswort, kam plastisch für die Gemeinde heraus."*

- *„Für den Altargesang des Liturgen war das Vorhandensein des Rückpositivs von Bedeutung für das Intonieren."*

- *„Das Verdecken des Chores durch das Rückpositiv hat seine großen Vorteile auch zu unseren Zeiten"*.[39]

Mit „kultischer Cantus firmus" und „Altargesang des Liturgen" finden sich hier zwei zentrale Stichworte der liturgischen und kirchenmusikalischen Reformbestrebungen der 1930er-Jahre.

In seinem Abnahmebericht der umgebauten Erlanger Orgel[40] vom 6. Juni 1936 wird Kempff referieren, wie das auf sieben Register angewachsene Rückpositiv exakt den von ihm namhaft gemachten „liturgischen und künstlerischen Belangen" Rechnung trage. *„Es ist in Erlangen jetzt möglich, mit 3-4 Registern den Gesang der grossen tausend und mehr köpfigen Gemeinde zu begleiten."* Eine bedeutende Rolle spiele dabei die Sesquialtera. Die Klangbasis bildet jetzt das aus dem Hauptwerk transferierte Gedackt 8′, das durch Aufschnittserniedrigung nicht mehr wiederzuerkennen sei: *„Es singt jetzt"*. Als Zungenstimme hat Kempff ein Geigenregal 16′ platziert, das er mannigfach verwende bei Choraldurchführungen im Vorspiel, auch als achtfüssiges Register. Die Klangkrone aus Jauchzend Pfeif 1′ und noch darüber liegender Quintcymbel kröne die gesamte Orgel. Evident ist die enge Verbindung des organologischen Kasus Rückpositiv mit dem Topos „kultischer Cantus firmus", der bei Choralvorspiel wie Choralbegleitung in Erscheinung tritt.

[39] G. Kempff, Forderungen des Liturgischen und Choralgesanges an Orgelbau und Orgelspiel. Leitsätze eines im Institut für Raumakustik in Charlottenburg gehaltenen Vortrags (Tago-Versammlung), in: *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 38, 1933, S. 51-53, hier S. 52.

[40] Auf die kontrovers diskutierte und letztlich gegen Kempff entschiedene Gehäuse- und Prospektgestaltung beim Rückpositiv kann hier nicht eingegangen werden. Das Denkmalamt setzte einen „modernen" Freipfeifenprospekt durch, um die Erweiterung als zeitgenössische Zutat deutlich zu machen.

Auch das Spezifikum Klangkrone hängt mit dem Gemeindegesang zusammen, wie man Punkt 16 der Vortragsthesen von 1933 entnehmen kann. Dort heißt es:

„Die Barockorgel mit ihren silbernen Aliquoten und allen himmlischen Mixturen leitete eine Masse viel besser als der massive Ton der vergangenen Orgel, welcher den Massenklang nur unterstreicht, ihn aber nicht überhöhen läßt von der über der Gemeinde schwebenden, von ihr wohlvernehmbaren Orgel."

Die Platzierung der Klangkrone der gesamten Orgel im Rückpositiv optimiert also solche Wohlvernehmbarkeit.[41]

Bei seinem Entwurf für Kopenhagen nimmt Kempff 1937 mit vollmundigen Worten Bezug auf seine Erlanger Rückpositiv-Erfahrungen: *„... sodass wir mit 3 Registern die hier sonntäglich mindestens tausend Kirchgänger beim Choralsingen begleiten können* (...) *Dieses neue Singen kommt eben durch die gute Stellung einiger Orgelstimmen mitten unter der Gemeinde selbst. Aus dieser Überlegung heraus hat d.U. seinerzeit das eine Manual als Rückpositiv geplant. Der unmittelbare Klang dieser von mir disponierten neun Stimmen wäre eine Tat für das gottesdienstliche Leben."*[42]

Ohrenzeugen aus den 1950er-Jahren bestätigen, dass Kempff das Rückpositiv mit 16′-Zunge und Sesquialter tatsächlich sehr häufig eingesetzt hat und die wenngleich kaum tausendköpfige, aber große Gemeinde[43] mit nur weni-

[41] In derselben Logik schlägt Kempff noch in seinem letzten Erlanger Dienstjahr 1959 für die neu erbaute Erlanger Matthäuskirche, wo die Orgel vorne steht, ein ebenso disponiertes „Positiv" in der Position eines „Schwalbennests" im hinteren Teil der Kirche vor, „um den Gesang der hinteren Reihen zu leiten". (Schreiben Kempffs an das Pfarramt St. Matthäus vom 12.02.1959, archiviert im Orgelakt des Instituts.) Kempff kommt hier als Sachverständiger letztlich nicht zum Zuge.

[42] Schreiben Kempffs vom 27.05.1937 an das St.-Petri-Kirchenkollegium, zitiert bei Gawohl, a.a.O. S. 246. Über Erlangen hinaus hat er in Kopenhagen noch eine Quinte 1 1/3′ (mit Terz 1 3/5′ zum Terzian verbunden) und als 8′-Zungenstimme eine Bärpfeife vorgesehen.

[43] Das Fassungsvermögen der Neustädter Kirche in Erlangen beträgt 800 Personen. Die Universitätsgottesdienste mit dem Universitätsprediger Paul Althaus und Georg Kempff an der Orgel galten in Erlangen tatsächlich als kulturelles „Highlight".

gen Registern führte.[44] Im Abnahmebericht rühmt Kempff das Rückpositiv auch hinsichtlich seiner besonders „liebevollen" Intonation, was – trotz 1969 vorgenommener Abänderung der Zunge in ein 8′- Register, intonatorischer Korrekturen an den Klangkrone-Registern und Absenkung des Winddrucks – auch noch im Jahr 2000 wahrzunehmen war.

Das Denkmalamt vermochte im Jahr 2003 allerdings gar keine Wertschätzung mehr zu entwickeln für dieses Rückpositiv weder hinsichtlich des nach den Vorgaben der eigenen Behörde seinerzeit errichteten Gehäuses noch betreffs der hier realisierten klanglichen und liturgischen Vorstellungen aus den sonst als denkmalswert geltenden 1930er Jahren. Mit lapidaren Worten wurde das Rückpositiv zum Abbau freigegeben: *„Das bestehende Rückpositiv bzw. dessen äußere Gestaltung ist aus fachlicher Sicht unbefriedigend. Das Landesamt würde aus diesem Grund eine ersatzlose Entfernung begrüßen."*[45]

5.2. Vom Oberwerk zum Kronpositiv

Dem im ersten Gutachten besonders getadelten Oberwerk, das wegen des ergänzten Rückpositivs nun vom 3. Manual anzuspielen ist, verpasst Kempff durch fünf neue Register tatsächlich ein alternatives Klangbild im Sinne der „Orgelreform". In seinem Abnahmebericht ist dazu als Erfolgsmeldung zu lesen:

„Die größten Veränderungen hat das jetzige 3. Manual erfahren. Es ist nicht wiederzuerkennen. [...] *Es ist ein richtiges Kronpositiv geworden, wie es die einstige alte Erlanger Neustädter Orgel gewesen ist. Eine Fülle von Licht strömt aus der höchsten Höhe der Orgel, wie aus einem selbständigen Orgelwerk der Barockzeit, in die Kirche hinein."*[46]

Er benennt dann die neue Prinzipal-Werklogik: Hauptwerk mit dem alten Prospekt-Prinzipal 8-Fuß, Oberwerk jetzt 4-Fuß statt zuvor 8-Fuß, Rückpositiv 2-Fuß. Der für das alte „Kronpositiv" essentielle Prospekt-Prinzipal 4′ ist

[44] Ich bin namentlich meinem Vorgänger Walter Opp und Kempffs letztem Assistenten Helmut Scheller zu Dank verpflichtet für ihre Bemühungen, sich möglichst konkret an das liturgische Orgelspiel Kempffs zu erinnern.

[45] Punkt 2. der Empfehlungen im Schreiben das Bayerischen Landesamtes für Denkmalschutz an das Pfarramt der Neustädter Kirche vom 19.05.2003.

[46] Abnahmebericht vom 06.06.1936, S. 2f.

allerdings nicht reaktiviert worden. Das Teilwerk steht komplett im Schwellkasten.[47] Kempff rühmt wieder den stets durchhörbaren „jubelnden Glanz" der hohen Stimmen, namentlich die Terzzymbel, und führt zu den Zungen aus:

„An Zungenstimmen tut das Trompetenregal mit seinem näselnden Klange treffliche Dienste auch im Continuo-Spiel, das Horn 4'(Cornopean) gibt der Schärfe des Manuals notwendige Rundung und Fülle. Die alte, langsam ansprechende Klarinette ist noch verblieben, sie wird fast gar nicht benutzt und ist ein Fremdkörper aus andrer Zeit, doch stört sie nicht den Klang dieses Oberwerks."

Es sei kurz reflektiert, was an Altem Kempff stehen lässt und was er entfernt. Quintatön 16′ bleibt, mit den großen Pfeifen außerhalb des Schwellers auf eigener Lade platziert, nicht gerade ein „Kronpositiv"-Register, aber immerhin ein quintiger 16-Fuß, wie er von den Orgelreformern ja gerne zum Continuo-Spiel benutzt wird. Von sechs labialen 8-Fuß-Registern verbleiben drei. Außer dem zum 4-Fuß umgearbeiteten Geigenprinzipal müssen die Violine, wohl eine der von Kempff monierten „Doubletten", und das Lieblichgedeckt dran glauben. Erhalten bleiben mit Rohrflöte und Tibia zwei Flöten und als leisestes Register der Hauptorgel die Dulciana. Auch im Hauptwerk opfert Kempff das Gedeckt, das ins Rückpositiv wandert, aber nicht die füllige (Doppel-)Flöte von 1910. Dass im 4-Fuß-Bereich neben dem umgearbeiteten Prinzipal nur das Gemshorn stehen bleibt und Fugara und Zartflöte weichen müssen, überrascht nicht. Nasard 2 2/3′ wird übernommen, die vormalige 2′-Flöte wird durch einen Kleinprinzipal ersetzt. Die für Schmidts Disposition beachtliche Terz 1 3/5′ soll ins vierte Manual wechseln. Dass Kempff die von ihm ganz und gar nicht geschätzte Klarinette beibehält, hat offensichtlich Kostengründe. Mit einem Krummhorn „als Rohrwerk aus der Barockzeit" hat er wie anvisiert das Hauptwerk bestückt und vermeldet diesbezüglich, es sei *„eine der Lieblingsstimmen der Gemeinde"*.[48]

Bemerkenswert ist die Neuerwerbung des Cornopean 4′. Ich selbst habe das Register ziemlich oft benutzt. Es vermochte tatsächlich dem scharfen Klang

[47] Während Steinmeyers erste Reaktion auf Kempffs Umbaupläne (Schreiben an Kempff vom 17.5.1933 im Orgelakt des Instituts) die Preisgabe dieses Schwellkastens ins Auge fasst, bleibt er dann doch erhalten. Durch die erst später aufgekommene Verlegung des zweiten Schwellwerks in den Chor wäre die Hauptorgel sonst ohne Schwellwerk geblieben.

[48] Kempff, Abnahmegutachten, S. 2.

„Rundung und Fülle zu geben“ und vermittelte so zwischen „Kronwerks“- und Schwellwerks-Funktion.

5.3. Das Septimenkornett

Beim Hauptwerk sei lediglich auf das Kornett hingewiesen. Das auf eigener Lade hinter der Hauptwerkslade positionierte Register wird umintoniert, *„soweit es die leider zu weit aufgeschnittenen Pfeifen zuließen“*, und um eine Septime erweitert.[49] Das Septimenkornett taucht auch fortan bei größeren Dispositionen Kempffs als Konstante auf (Magdeburg, Neuruppin, Erlangen - St.Matthäus). Es verleiht dem Hauptwerks-Tutti eine eigentümliche Schärfe, die konträr steht zur ursprünglichen Homogenität des Plenum-Klangs mit Mixtur, Kornett und Trompete. Absolut authentisch wirkte dieser geschärfte Klang bei dem großen Werk der Orgelliteratur, das vielleicht wie kein anderes die ästhetische Übergangssituation dieser Zeit repräsentiert, Johann Nepomuk Davids Chaconne a-Moll, komponiert 1926.[50]

5.4. Die großartige Chororgel

Die zweite, strukturell gravierende Maßnahme des Orgelumbaus neben der Rückpositiv-Ergänzung ist die Einrichtung der Chororgel. Das von Ernst Schmidt als Musterbeispiel für die 1919 moderne Dispositionsweise präsentierte, groß besetzte III.Manual im Schwellkasten hinter der Orgel wird auf die gegenüberliegende Seite der Kirche transferiert. Dort, im ziemlich tiefen Chorraum, ist um 1900 der Kanzelaltar einiges nach vorne gezogen worden, um dahinter einen Raum für Nebengottesdienste einzurichten und die Sprechakustik für den Prediger zu verbessern. Da diese sogenannte Sakristei nur etwa halbe Kirchenraumhöhe erhalten hat, gibt es darüber viel Platz, was die 1:1-Transferierung des gesamten Schwellwerks sozusagen auf das

[49] Kempff, ebd. Kein geringerer als Emil Rupp hatte bereits 1900 bei der erst drei Jahre alten, großen Walcker-Orgel in der Straßburger Garnisonskirche zum Hauptwerkskornett eine Septime ergänzen lassen!

[50] Life-Aufnahmen von diesem Werk an der Erlanger Orgel durch den Verf. sind dokumentiert mit Septimenkornett (04.07.1999) und ohne (31.07.2004), da die Septime kurz vor dem Orgelabbau still gelegt wurde. Erstere wurde beim Vortrag eingespielt.

Dach der Sakristei ermöglicht. Der Kanzelaltar, ausladend barock gestaltet und bis zur Kirchendecke reichend, bietet einen willkommenen Sichtschutz, so dass das Orgel-Teilwerk unsichtbar bleibt zumindest für die gewöhnliche Perspektive der Kirchgänger.

Das Projekt „Chororgel" bringt Kempff erstmalig im Mai 1934 zur Sprache,[51] ein halbes Jahr später bittet er dann förmlich um die Finanzierung. Diese Maßnahme ist unter zwei Perspektiven zu betrachten: 1) Welche Probleme gibt es mit dem bisherigen Schwellwerk hinter der Orgel? 2) Welche neuen Dimensionen kann solch eine Chororgel erschließen?

Als gravierenden Nachteil des bisherigen Standorts benennt Kempff die winterlichen Temperaturschwankungen zwischen den Teilwerken und das schädliche Schwitzen des Schwellkastens wegen der niedrigeren Temperaturen im Turmraum. Die nur indirekte Klangabsprache von hinter der Orgel ist zunächst nicht als Problem genannt, eine Klang-Verstärkung wird jedoch später als wünschenswert bezeichnet, wobei Kempff den romantischen Charakter des Werkes ausdrücklich nicht antasten will. Als Zugewinn des Chorstandorts benennt er im Mai 1934 zunächst nur, dass die Orgel so *„dem liturgischen Begleiten des Altargesangs ungeheure Dienste tun"* würde.

Das Stichwort „Altargesang" ist oben bei den Erwägungen zum Rückpositiv bereits gefallen. Gemeint ist der Gesang des Liturgen am Altar, insbesondere bei der Abendmahlsliturgie. Gilt das Rückpositiv wegen seiner Lage zum Kirchenschiff hin als geeignet, diesen Gesang zu intonieren, so eröffnet eine Orgel in der Nähe des Altars die Möglichkeit, den Gesang des Geistlichen sogar förmlich zu begleiten und zu stützen. Die Wiedergewinnung des Altargesanges ist eines der Anliegen der lutherischen Liturgiereform dieser Zeit und wird von Kempff besonders engagiert verfochten.[52] In der Wittenberger Stadtkirche hat er zu diesem Zweck 1932 eine auch vom Hauptspieltisch aus zu betätigende „Altarorgel" mit nur wenigen Registern einrichten lassen.

Dieser Topos *Altarorgel* ist organologisch wohl noch nicht aufgearbeitet. Es könnte sich um eine spezifische Modifikation der spätromantischen Fernwerksidee im Kontext der lutherisch-liturgischen Reform handeln. Immer-

[51] Schreiben Kempffs an die Kirchenverwaltung Erlangen-Neustadt vom 25.05.1934.

[52] In seiner Schrift über den Kirchengesang (s. Anm. 16) heißt der erste Abschnitt, S. 9ff., „Der Kirchengesang als Altargesang des Geistlichen". In seiner Erlanger Lehrtätigkeit legt Kempff bei den Theologiestudenten darauf besonderes Gewicht.

hin gibt es auch an der „Lutherstätte“ Augustinerkirche Erfurt eine solche Altarorgel als Schwellwerk der dreimanualigen Walcker-Orgel aus dem Jahre 1938.[53]

Kempffs Erlanger Chororgel wird aber weit mehr als eine Altarorgel, dieser Begriff taucht später auch gar nicht mehr auf. Ein 17-Manualregister-Schwellwerk sprengt die Vorgabe Begleitung von Pastoren-Gregorianik. Kempffs Veränderungen der Disposition namentlich bei den Zungenstimmen sind signifikant. Außer der in der Orgel bisher noch nicht vertretenen Vox humana (als typischem Fernwerksregister!) lässt er eine 16/8/4-Fuß-Zungenbatterie installieren, die mit Sub- und ausgebauten Superoktavkoppeln mächtig auftrumpfen kann. Das 16′-Fagott wird aus der vorhandenen Oboe gewonnen, die 4′-Zunge ist neu. Im Abnahmegutachten schreibt er zur Charakteristik der Chororgel denn auch, sie verleihe „dem Tutti eine Mächtigkeit, wie sie selten Orgeln in einer Größe von 70 Registern besitzen“.[54] Von der Begleitung des Altargesangs steht da nichts mehr. Und im Zeitungsbericht vom Einweihungskonzert ist zu lesen: *„Geradezu dramatische Wirkungen wurden durch ausgiebigen Gebrauch der Chororgel in dem Einzugsmarsch aus Händels Judas Maccabäus erzielt.“*[55] Im Einweihungsprospekt rühmt Kempff den Weitblick seines Vorgängers, dass er die Orgel bereits mit elektrischer Traktur ausgestattet habe, was jetzt *„die Verlegung des romantischen 3. Manuals aus dem Turm als großartige Chororgel hinter den Altar“* ermöglicht habe. „Großartige Chororgel“ ist jetzt also die Kategorie, und das Romantische daran wird gar nicht versteckt. Dass dieses großartige Teilwerk wie ein romantisches Fernwerk unsichtbar ist, verleiht dem Ganzen eine spezielle Pointe.

Zum nötigen Ausgleich bei der Epochen-Gewichtung führt Kempff gleich im nächsten Satz das „barocke Rückpositiv“ als Neuerwerbung an. Was im Hauptgehäuse verändert ist, nennt er verwegen: „Die alte Barockorgel wurde klanglich restauriert“. Und das fällige summarische Selbstlob, durch-

[53] Disposition unter www.kirchenmusik-erfurt.de/kirchen-orgeln/orgel-augustinerkirche.html

[54] Abnahmegutachten, S. 2.

[55] Zeitungsrezension „Die ersten Konzerte auf den neuen Orgeln“ vom 03.02.1936, abgelegt ohne Quellenangabe im Orgelakt des Instituts für Kirchenmusik. Ko-Rezensent Steglich hat die Händel-Registrierung getadelt als *„alle zwei Takte bunt wechselndes Klangfarbenspiel“*, das die *„heldische, einfach große Haltung dieser Musik ins Gegenteil verkehre“*. (Steglich, s. Anm. 30.)

aus nicht frei von Überheblichkeit, lautet: *„Die Orgel gilt schon jetzt als eine der schönsten vorhandenen Orgeln überhaupt. Sie hat eine größere, aber nicht so bedeutende, auch nicht so schöne Schwester im Passauer Dom."*

Aus der Altarorgel-Idee ist also ein Total-Klangraum-Konzept geworden wie in Passau (Steinmeyer 1924-28) und wie es ein Jahr später ebenfalls von Steinmeyer in Nürnberg, St. Lorenz, umgesetzt wird. Dort führt Johannes G. Mehl (1907-1993) Regie und disponiert konsequent neobarock, namentlich bei der Chororgel.[56] Kempff aber hat nun Dank des elsäßisch inspirierten Schwellwerks seines Vorgängers eine romantische, groß besetzte Chororgel, die seinem Naturell wohl sehr entgegenkommt und eifrig genutzt wird, namentlich beim Orgelspiel sub communione, wie Ohrenzeugen berichten.

Dass er auch dieses „romantische" Teilwerk klanglich aufhellt durch Höherlegung der Mixtur und Einfügung einer Oktavzimbel, ist durchaus konsequent im Blick auf das Gesamtkonzept seines Orgelumbaus. Für ihn ist das kein Widerspruch zum Schwellwerkscharakter. In einem Gutachten für Magdeburg schreibt er im selben Jahr 1936: *„Denn die Schwellwirkung wird um so herrlicher, je stärker und lichtvoller das Manual besetzt ist,"* was auch durch Sub- und Superkoppeln unterstützt wird.[57] Dass in Erlangen allerdings die 8′-Register Nachthorn und Kleingedeckt dafür geopfert werden und nicht etwa die füllige Jubalflöte, passt wieder nicht zur sonst verbreiteten Orgelreform-Logik. Solche Inkonsequenz bringt allerdings mit sich, dass die Jubalflöte als das schönste der von 1919 erhaltenen Register bis heute spielbar ist.

5.5. Sauer oder Steinmeyer?

Dieses Orgelprojekt ist seinerzeit in verschiedener Hinsicht umstritten. Zum Konflikt Kempff-Schmidt in Sachen Dispositions- und Werkaufbauänderung wird der Pfarramtsanwärter Johannes G. Mehl kirchlicherseits als weiterer

[56] Die ursprüngliche Disposition der Langhaus- und der Chororgel ist wiedergegeben bei Hermann Harrassowitz, Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg, Sonderdruck aus: *Mitteilungen des Vereins für Geschiche der Stadt Nürnberg,* Bd. 60, 1973, S. 48.

[57] Schreiben Kempffs an die Domgemeinde zu Magdeburg vom 06.06.1936, S. 5. (Dieses sehr umfangreiche Gutachten ist also am selben Tag verfasst wie der Abnahmebericht der Erlanger Orgel!)

Sachverständiger zu Rate gezogen. Ausgerechnet der „Jungspund" Mehl warnt im Mai 1935 die Gemeinde, dem in seinen Augen unerfahrenen Kempff hier den Freiraum für die Umsetzung seiner Lieblingsideen einzuräumen.[58]

Zu einem gravierender Konflikt mit grenzwertiger Entwicklung kommt es aber vor allem dadurch, dass Kempff unbedingt die Firma Sauer aus Frankfurt/Oder durchsetzen will, mit der er bereits beim Jüterboger Rückpositiv (1929) und bei der Torgauer Schlosskappellenorgel (1932) zusammengearbeitet hat. Auch in Magdeburg 1936 schlägt er Sauer vor und in Kopenhagen 1937 empfiehlt er ihn *„als die zuverlässigste Firma, die derzeit in Deutschland arbeitet."*[59] Die von Kempff disponierte Neuruppiner Hauptorgel wird 1938 ebenfalls Sauer bauen. In Erlangen betont Kempff, Sauer sei billiger als Steinmeyer und fertige die Zungenstimmen selbst, die darum billiger seien als die von Giesecke, welche Steinmeyer erwerbe.[60] Seine Vorliebe für Sauer wird noch andere Gründe gehabt haben, vielleicht schlicht landsmannschaftliche, vielleicht aber auch persönliche aus der Bekanntschaft mit dem Firmenleiter Karl Ruther, der namentlich in Sachen Rückpositiv-Vorliebe mit Kempff eines Sinnes ist.[61]

Bei der staatlichen Orgel in seinem Institut hat Kempff Steinmeyer als bayerische Firma nicht umgehen können, aber darauf bestanden, dass die Zungen von Sauer geliefert werden. Im Einweihungsprospekt der Orgeln ist das vermerkt, bei der Kirchenorgel steht entsprechend: „Zungen: Giesecke-Göttingen." Da der Erlanger Dekan Haffner dem Charisma von Kempff offensichtlich schon früh erlegen ist, läuft es beim Orgelumbau in der Kirche aber auf den tatsächlich kostengünstigeren Sauer zu. Nun wird Hans Steinmeyer im Münchner Landeskirchenamt persönlich vorstellig und behauptet,

[58] Schreiben J. G. Mehls an Dekan Haffner vom 30.05.1935.

[59] Schreiben Kempffs vom 22.03.1937 an den Präsidenten des St. Petri-Kirchenkollegiums (Orgelakte St. Petri), mitgeteilt von Thomas Schäfer-Winter.

[60] Ein in den Erlanger Orgelakten vorliegender Kostenvoranschlag der Firma Sauer bestätigt dies.

[61] Siehe das Zitat aus einem Schreiben Ruthers in Sachen Rückpositiv für Kopenhagen, St.Petri, bei Peter Gawol, a.a.O. S. 245f. Ruther verweist da auf die positiven Erfahrungen des Berliner Domorganisten Fritz Heitmann mit dem (neobarocken) Umbau des dort zunächst nur aus architektonischen Gründen platzierten Rückpositivs. Heitmann gehört ebenfalls zu den Kempff-Bekannten und spielt in den 1940er-Jahren mehrfach bei den „Orgelwochen" in Erlangen.

Kempff lasse sich von Sauer schmieren. Die Landeskirche bindet denn auch ihre Zuschussgebung an die Beauftragung von Steinmeyer. Da legt sich nun die Kirchengemeinde quer wegen der ehrenrührigen Aktion des Hauses Steinmeyer. Die Landeskirche bleibt aber stur, auch unter Einflussnahme von Johannes G. Mehl, und nötigt die beteiligten Parteien zu einem „Krisengipfel“ am Urlaubsort von Haffner und Kempff in Oberstdorf, wo die Sache schließlich bereinigt wird. Steinmeyer muss seine Unterstellungen förmlich korrigieren und eine Ehrenerklärung für Kempff abgeben, um bauen zu können.

So kommt es, dass bei der Intonation des Kempff-Umbaus 1935/36 derselbe Mann maßgeblich beteiligt ist, der bereits beim Schmidt'schen Neubau 1919 tätig war, Wilhelm Strebel (geb. 1873). Strebel ist Teilhaber bei Steinmeyer seit 1921[62], nachdem er zuvor in der Nachfolge seines Vaters Johannes Strebel (gest. 1909) eine eigene Firma geführt, klanglich herausragende Instrumente in Franken und Südthüringen gebaut und nach dem Krieg sich bei Steinmeyer eingelinkt hat. Wer Strebel-Orgeln kennt, wird geneigt sein, speziell ihm zugute zu halten, dass die Erlanger Orgel in aller Fragwürdigkeit der Konzeption faszinierende Klänge bereit hielt.[63]

5.5. Mit hellen Cymbeln

Georg Kempff, aufgewachsen »unter dem Zimbelstern«, hat ganz offensichtlich auch für Zimbel-Register eine spezielle Leidenschaft. Der Erlanger Kirchenorgel kann er (im Gegensatz zur Institutsorgel) wegen der Prospekt-Vorgabe durch Glis zwar keinen Zimbelstern verpassen, dafür aber reichlich Zimbel-Register. Sie erhält eine Terzzimbel im Oberwerk, eine Quintzimbel im Rückpositiv und eine Oktavzimbel in der Chororgel. Nur das Hauptwerk

[62] Daher die komplizierte Bezeichnung auf den Firmenschildern der Steinmeyer-Orgeln aus den 1920er- und 1930er-Jahren: unter »G.F. Steinmeyer & Co« steht in Klammer »Steinmeyer & Strebel«. Als Firmensitz wird »Öttingen (Bayern) und Nürnberg« angegeben. Letzteres ist die nun als Steinmeyer-Dependance geführte Strebel-Werkstatt.

[63] Johannes G. Mehl bevorzugte als Intonateur bei Steinmeyer Hans Roettger, der offensichtlich stärker zur Orgelbewegung tendierte. Obwohl Strebel seinen Sitz in Nürnberg hatte, musste er in Nürnberg, St. Lorenz, Roettger den Vortritt lassen. (Hinweis bei Harrassowitz, a.a.O. S. 42.)

bleibt zunächst zimbelfrei, erhält zur bestehenden Mixtur aber noch eine Sifflöte 1′. Bei der nächsten Verbesserungsrunde gleich nach Kriegsende 1946 beantragt Kempff auch hier: Klingende Cimbel 3-fach.[64]

Kempffs Wertschätzung der „himmlischen Mixturen" für die Begleitung des Gemeindegesangs wurde bereits benannt (5.1.). Für seine vielleicht tatsächlich durch frühkindliche Zimbelsternprägung mit verursachte Zimbel-Vorliebe kann der dezidiert lutherische Pfarrer Georg Kempff nach dem Prinzip des »sola scriptura« auch eine zentrale Bibelstelle vorweisen. Im prominenten, letzten Psalm 150 heißt es gleich doppelt: „Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln." So zitiert er das ziemlich unvermittelt in einer Rezension des Preußischen Agendenentwurfs.[65] In seinen Gutachten springt Kempff gerade bei Äußerungen zu den Klangkrone-Registern gerne in religiös-metaphorische Sprache: „Licht in Fülle", „Inkarnationsmusik", „weihnachtlich von der höchsten Höhe" und dergleichen sind die Chiffren.[66]

6. Schlussbetrachtung: Georg Kempff als Orgelsachverständiger

Mit organologischen und künstlerisch-stilistischen Kriterien ist dem Phänomen Georg Kempff als Orgelsachverständiger nicht beizukommen. Man muss berücksichtigen, was an theologischen und liturgischen Kategorien bei ihm mitschwingt und seine eigentümliche Ästhetik normiert. Zu bedenken ist auch, dass Kempff selbst kein Literaturspieler ist und zumindest bei der Kirchenorgel vorrangig die liturgische Funktion im Blick hat, die er allerdings neu und gewichtiger definiert hat, als es der landeskirchliche Regelfall vorsieht. Mit seinen Improvisationen im Gottesdienst erregt Kempff Aufse-

[64] Schreiben Kempffs an den Kirchenvorstand der Neustädter Kirchengemeinde vom 01.08.1946. Da Kempff dies aus Institutsmitteln bezahlen will und die Kirchengemeinde daher zustimmt, wird der Auftrag an Steinmeyer vergeben. In der Nachkriegs-Notsituation setzt die überlastete Firma die Prioritäten aber dergestalt, dass sie die Realisierung dieser Lieblingsidee zurückstellt. Die vierte Zimbel wird nie gebaut.

[65] Georg Kempff, Die Beurteilung der musikalischen Stücke der Neuen Preußischen Agende, Entwurf 1931, in: *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 37, 1932, S. 15-27, hier S. 21.

[66] Besonders deutlich im Magdeburger Gutachten vom 06.06.1936, S. 7.

hen und lässt namentlich die anwesenden Theologiestudenten spüren, dass auch die Musik im Gottesdienst etwas zu sagen hat.[67]

Dabei spielt die „großartige Chororgel" eine besondere Rolle auch deshalb, weil Kempff liturgisch das Abendmahl sehr hoch bewertet und im Orgelspiel sub communione mit der Chororgel direkt bei den Kommunikanten sozusagen Realpräsenz musikalisch inszeniert. In seinem Gutachten für Kopenhagen hat er bezeichnend formuliert: *„Sehr zu wünschen wäre für das feierliche Spiel während des Hl. Abendmahles ein grosser Klang des Schwellwerkes, wie d. U. ihn bei seinen Orgeln besonders wirkungsvoll zu erreichen pflegt."*[68] Es sei dahingestellt, ob solch liturgiedramatisches Orgelspiel mit und ohne kultischen Cantus firmus im Rückpositiv, bei der Schlussstrophe mächtig im Pedal mit rauschenden Oberstimmen, mit biblischen hellen Cymbeln oder „mystischen" Chororgelklängen sub communione nun romantisch zu nennen ist oder einfach nur subjektiv inspiriert. In negativer Perspektive wird es dann 1950 gegeißelt als Ausfluss eines *„zu wenig gezügelten selbstherrlichen Musikantentums"* – von Kempffs Erzfeind aus dem eigenen lutherisch-liturgischen Lager, Pfarrer und Orgelsachverständiger Johannes G. Mehl.[69] Um das Phänomen Orgelbewegung in seiner faktischen kirchlichen Umsetzung zu erfassen, wäre wichtig zu ergründen, wie viele der Orgelsachverständigen Theologen sind, und wie stark gerade bei ihnen zeit- wie persönlichkeitstypischen Fixierungen und Animositäten das Handeln bestimmen.

[67] Die ersten Begegnungen des Verf. mit dem Namen Kempff hatten folgendes Muster: Wenn während meiner Münchner Studienzeit 1982-84 mein liturgisches Orgelspiel einen älteren bayerischen Pfarrer beeindruckt hatte, kam er nach dem Gottesdienst her und ließ im ersten Satz das Wort „Kempff" fallen.

[68] Gutachten über die verkleinerte Disposition für Kopenhagen, St. Petri, vom 21.03.1937, mitgeteilt von Thomas Schäfer-Winter. In Magdeburg schlägt Kempff zunächst eine „Sakramentsorgel" in Altarnähe mit 38 Manualregistern vor. Der abgespeckte zweite Entwurf hat immer noch zwei Manuale mit 26 Manualregistern. *„Durch das stark mit Zungen untermischte 2. Manual der Chororgel wird dieser der überaus feierliche sonore Klangcharakter gegeben, welcher sich für einen Altarraum gehört. Der U. denkt bei der Aufstellung dieser Disposition an die Feier des Hl. Mahles."* (Schreiben Kempffs vom 02.07.1936 an die Domgemeinde, S. 6)

[69] *Gottesdienst und Kirchenmusik* (Hg. von J.G. Mehl), Septemberheft 1950, S. 25. Ohne Namensnennung spricht Mehl Kempffs liturgischem Orgelspiel jegliche Vorbildlichkeit ab und behauptet sogar, er verwechsle bisweilen Kino und Kirche. Konkret benennt er Kempffs Tremulanten- und Schwellergebrauch (vgl. die analoge Kritik Steglichs 1936!). Die dadurch ausgelöste Protestwelle ist im Erlanger Universitätsarchiv (Personalakte Kempff) aktenkundig.

Nachtrag zur weiteren Geschichte der Orgel in der Neustädter Kirche

Nach kleineren Register-Änderungen, der Absenkung des Winddrucks und der Beschaffung eines neuen, fahrbaren Spieltisches unter Kempffs Nachfolger Dr. Franz Keßler wird unter Ägide von Prof. Walter Opp ab den 1990er-Jahren für einen Orgel-Neubau gesammelt, da die Konzeption der Kempff-Orgel als verfehlt, das Pfeifenmaterial überwiegend als minderwertig und die technische Anlage (elektrische Taschenladen) als zu störanfällig und nicht mehr zeitgemäß gilt. Versuche des Verf. seit seinem Dienstantritt im Sommersemester 1999, für die klanglichen Qualitäten des Instruments zu sensibilisieren, bleiben erfolglos. Das Denkmalamt bestätigt schließlich im Mai 2003: *„Das Ergebnis dieser oftmaligen Umgestaltungs- und Verbesserungsbemühungen kann tatsächlich als nicht mehr befriedigend bezeichnet werden."*[70] Eine Erhaltung der Hauptorgel auf der Westempore könne daher nicht gefordert werden. Die mit dem 1969 ergänzten Spieltisch dann nur noch separat anspielbare Chororgel solle aber „selbstredend" nicht angetastet werden.

Die Kirchengemeinde entscheidet sich für den Neubau einer mechanischen Schleifladenorgel (III/48) durch die Firma Goll (Luzern), wobei die Disposition von Hauptwerk und Oberwerk an Glis angelehnt und um ein heute übliches französisches Schwellwerk erweitert ist. Da die Orgel etwas nach vorne gezogen wird, findet das Schwellwerk hinter der Orgel Platz, ebenso das im Registerbestand reduzierte Großpedal, dessen seitliche Anbauten von 1919 verschwinden. Nach einigem Hin und Her wird erreicht, dass die Chororgel auf optoelektronischem Weg vom zweiten Manual der Hauptorgel aus anspielbar bleibt, um auch weiterhin „liturgiedramatisch" Gottesdienste gestalten zu können und ein stärker deutsch-romantisches Schwellwerk als Gegenüber zum französischen der Hauptorgel verfügbar zu haben. Während die Hauptorgel seit Oktober 2005 ihren Dienst tut, harrt die Chororgel noch der Restaurierung, lässt sich aber erstaunlich störungsfrei aktivieren.

Das nicht wieder verwandte Steinmeyer-Pfeifenmaterial[71] ist im Kirchenraum bei der Chororgel eingelagert worden. Inzwischen sind 13 Register aus

[70] Schreiben des Denkmalamtes vom 19.05.2003, S. 3.

[71] Die Goll-Orgel hat einige Grund- und Pedalstimmen von Steinmeyer integriert, darunter auch die Flöte von 1910.

diesem Bestand, darunter die Hauptwerksregister Mixtur, Kornett (ohne Septime), von den Neuerwerbungen der Jahre 1910/11 Gambe, Trompete und Pedalposaune, aber auch die Kempffsche Sifflöte 1′, in die „katholische“ Nachbarorgel in St. Bonifaz eingegangen, die 1938 von Orgelbau Schmid (München) erbaut, in den 1960er-Jahren neobarock umgestaltet und um ein „Kronpositiv“ als drittes Manual erweitert worden war. Dort finden sie dankbare Spieler wie Hörer.

ROLAND EBERLEIN

AUS ALT MACH' NEU – AUS NEU MACH' ALT

Tendenzen in der Registerentwicklung 1920-40

Wenn heute in Orgelkreisen die Zeit zwischen 1920 und 1940 angesprochen wird, so denkt man gewöhnlich an die Orgelbewegung. Denn sie prägte die damaligen Diskussionen auf Organistentagungen und in Zeitschriften. Der Begriff Orgelbewegung wird heute meistens gleichgesetzt mit neobarockem Historismus, denn bekanntlich orientierten sich die Orgeln der Orgelbewegung hinsichtlich der Disposition zunehmend an dem Vorbild des frühbarocken Orgelbaus, nämlich an Beschreibungen von Michael Praetorius[1] aus dem Jahr 1619 und an erhaltenen norddeutschen Orgeln aus dem 17. Jahrhundert. Als Beispiel für diese Entwicklung kann die Disposition der Orgel in Hamburg-Othmarschen dienen, die Rudolf von Beckerath zusammen mit der Firma Sauer 1937 erstellt hat:

Hamburg-Othmarschen, Christuskirche[2]
W. Sauer / v. Beckerath 1937

Rückpositiv	**Hauptwerk**	**Oberwerk**	**Pedal**
	Gedacktpommer 16'		Subbaß 16'
Quintadena 8'	Prinzipal 8'	Rohrflöte 8'	Prinzipal 8'
	Gedackt 8'		Gedackt 8'
Rohrflöte 4'	Oktave 4'	Gemshorn 4'	Oktave 4'
	Spitzflöte 4'		
Ital. Oktave 2'	Oktave 2'	Blockflöte 2'	Nachthorn 2'
Sesquialtera 2f.		Nachthornnasat 3'	
Quinte 1 1/3'		Terzian 2f.	
Scharff 4f.	Mixtur 4f.		Mixtur 5-7f.
	Dulzian 16'		Posaune 16'
	Bärpfeife 8'	Krummhorn 8'	

Liest man sich diese Aufstellung durch, so begegnen ausschließlich Registernamen, die schon im 17. Jahrhundert in Gebrauch waren: Quintadena, Rohr-

[1] Michael Praetorius, *Syntagma musicum. Teil 2: De Organographia.* Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel: Bärenreiter 1958, S. 124-203.

[2] Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge.* Innsbruck : Helbling 1995, S. 163.

flöte, Oktave, Sesquialtera, Quinte, Scharff, Principal, Gedackt, Spitzflöte, Mixtur, Dulzian, Bärpfeife und so fort. Etliche dieser Register waren in der Zeit zwischen ca. 1800 und ca. 1920 vollkommen ungebräuchlich, darunter z.B. Dulzian, Bärpfeife, Blockflöte, Terzian und Krummhorn. In anderen Orgeln dieser Zeit treten noch etliche weitere Register auf, die lange zuvor verschwunden waren: z.B. Schwegel, Klingende Zimbel, Regal, Rankett, Sordun und Schweizerpfeife. Alle diese Register wurden im Zuge der Orgelbewegung neu eingeführt in Anlehnung an die Beschreibung durch Praetorius.

Der neobarocke Historismus war jedoch nur die eine Seite der Orgelbewegung. Die andere Seite könnte man als klanglichen Avantgardismus kennzeichnen. Orgeln dieses Typs orientierten sich nicht nur an barocken Vorbildern, vielmehr versuchte man, neuartige, experimentelle Register im Sinne der Grundsätze barocker Dispositionspraxis in die Orgeln zu integrieren. Als Beispiel für eine Disposition dieses Typs mag die Orgel dienen, die 1936-39 im Johannesstift Berlin-Spandau von der Firma Kemper erstellt wurde; geplant wurde diese Orgel von Herbert Schulze:

Berlin-Spandau, Johannesstift[3]

E. Kemper / Herbert Schulze 1936-39

I. Unterwerk	**II. Hauptwerk**	**III. Oberwerk**	**IV. Brustwerk**	**Pedal**
	Quintadena 16'			Principal 16'
				Subbaß 16'
Trichterflöte 8'	Principal 8'	Holzflöte 8'	Quintadena 8'	Oktave 8'
Gemshorn 8'	Gedackt 8'	Rohrgedackt 8'	Gedackt 8'	Gedackt 8'
Holzgedackt 4'	Oktave 4'	Principal 4'	Blockflöte 4'	Oktave 4'
	Schweizerpf. 4'	Nachthorn 4'		Hohlflöte 4'
	Rohrflöte 4'			
Principal 2'	Oktave 2'	Oktave 2'	Principal 2'	Nachthorn 2'
			Waldflöte 2'	
		Oktave 1'		
Terzglockenton 3f.2'	Quinte 2 2/3'	Sesquialter 2f.	Nasat 2 2/3'	Sesquialter 2f
		Sifflöte 1 1/3'	Tertian 2f.	Rauschpfeife
		Septime 1 1/7'	None 8/9'	3f. 4'
			Tredezime 8/13'	
	Mixtur 4-6f.	Scharf 4f.	Scharff 3f.	Mixtur 5f. 2'
	Scharff 2-3f.		Zimbel 1f.	Zimbel 3f. 1'
			Rankett 16'	Posaune 16'
				Dulcian 16'
	Trompete 8'	Bärpfeife 8'	Krummhorn 8'	Trompete 8'
Trompete 4'			Trichterregal 4'	Cornett 4'

Neben zahlreichen Registernamen aus frühbarocken Orgeldispositionen findet man in dieser Orgel auch eine Anzahl dissonanter Aliquotreihen, nämlich Septime 1 1/7', None 8/9' und Tredezime 8/13'. Die Septime als Einzelreihe wurde zwar schon 1849 von Friedrich Nikolaus Jahn in Schneeberg, St. Wolfgang erstellt und nachfolgend hin und wieder von anderen Orgelbauern wie Friedrich Ladegast und Aristide Cavaillé-Coll disponiert.[4] Aber erst im Zuge der Orgelbewegung wurde das Register häufig. Die None 8/9' wurde erstmals 1919 von Albert Moser disponiert.[5] Die Tredezime als Einzelreihe hat Kemper 1939 in eben dieser Orgel des Johannesstifts Berlin-

[3] M*usik & Kirche* 11, 1939, S. 193

[4] Roland Eberlein, *Orgelregister, ihre Namen und ihre Geschichte.* Köln: Siebenquart 2008, S. 569-570.

[5] Georg Brenninger, *Orgeln in Altbayern.* München: F. Bruckmann S. 205; Eberlein, a.a.O. S. 414.

Spandau zum ersten Mal erstellt.[6] Ferner findet man in dieser Orgel das neuartige Register Trichterflöte 8'.

In anderen Orgeln der 1930er-Jahre begegnen noch etliche weitere neuartige Register. Die Firma Kemper experimentierte mit einem gemischten Register Theorbe 5f. mit dissonanten Aliquotreihen,[7] das in abgeänderter Form nach 1960 vielerorts disponiert wurde. Etliche Orgeln wurden mit einem Spitzgedackt versehen, das zwar schon von Praetorius abgebildet wurde, aber vor 1900 vergessen war.[8] Des öfteren wurde auch das von Johannes Mehl geschaffene neue Register Jauchzend Pfeif 2f. 1' und 1/2' disponiert, das ungewöhnlicherweise mit zwei Pfeifenkörpern auf einem Pfeifenfuß ausgestattet wurde.[9] Hans Henny Jahnn verwendete 1930 in der Ansgarkirche Hamburg-Langenhorn Rohrflöten mit mehreren Rohraufsätzen pro Pfeife. Später wurden derartige Register unter dem Namen Doppelrohrflöte gebaut.[10] Joseph Goebel und Herbert Bohnstedt entwickelten Pfeifen in Flaschen-, Kugel- oder Tonnenform,[11] allerdings scheinen solche Register nie in der Praxis realisiert worden zu sein. Der Musikdirektor und Organist Seiz in Backnang erfand das Zungenregister Rohrschalmei mit neuartiger Becherform, das sich rasch durchsetzte, während das Rohrhorn von Seiz wenig

[6] Eberlein, a.a.O. S. 634.

[7] Eberlein, a.a.O. S. 627.

[8] Eberlein, a.a.O. S. 600-601.

[9] Eberlein, a.a.O. S. 343-344.

[10] Eberlein, a.a.O. S. 334 u. 160-161.

[11] Flaschenpfeife: engmensurierter, zylindrischer Körperunterteil, darauf sehr weiter, gedeckter Zylinder; Kugelpfeife: engmensurierter, zylindrischer Körperunterteil, darauf sehr weite Kugel; Tonnenpfeife: extrem weite gedeckte oder lochgedeckte Pfeife mit sehr schmalem Labium; siehe W. Ellerhorst, *Handbuch der Orgelkunde.* Einsiedeln/Schweiz: Benzinger 1936, S. 233.

Erfolg hatte.[12] Die Firma Giesecke schuf das Register Rohrkrummhorn, das später von Ernst Karl Rössler häufig disponiert wurde.[13]

Die Vorliebe für dissonante Aliquotreihen, dissonante Aliquotmischungen und neue Register mit ungewöhnlichen, experimentellen Pfeifenkonstruktionen erreichte ihren Höhepunkt zwischen 1950 und 1975. Namhafte Protagonisten dieser Entwicklungsrichtung waren u.a. Paul Smets, Herbert Schulze, Ernst Karl Rössler und Helmut Bornefeld, die eine Vielzahl von neuen Registern entwickelten: die Kubische Pfeife,[14] die überblasende Rohrtraverse,[15] das Trichtergedackt – auch Sextade oder Septade genannt[16] -, die Doppelrohrflöte mit zwei Rohraufsätzen,[17] die Undezime[18] 8/11', die große

[12] Rohrschalmei: Der Schallbecher besteht in der unteren Hälfte aus einer engen Röhre und in der oberen Hälfte aus einem bald zylindrischen, bald konischen Aufsatz dreifacher Weite, der mit Ringen oder mit einem Deckel versehen ist, um die Intonation regulieren zu können. Rohrhorn: untere Hälfte des Bechers ist ein langer, enger Zylinder, der in einen wesentlich weiteren Trichter ohne Spitze und mit geringer Wandneigung hineinreicht, an der Mündung ein Drehdeckel mit seitlichen Löchern. Siehe: Eberlein, a.a.O. S. 526 u. 522. Der dort angegebene Erfindername Selz ist ein Druckfehler; es muß Seiz heißen.

[13] Rohrkrummhorn: Die Becher bestehen unten aus einem weiten, relativ kurzen zylindrischen Rohr, darin ist eingesteckt und durch Führungsstifte gehalten ein langes, enges zylindrisches Rohr, das oben gedeckt sein kann. Siehe: Eberlein, a.a.O. S. 523.

[14] Ein Labialregister, dessen Pfeifen als Holzwürfel gestaltet sind, der auf einem Messingrohr steht. In der vorderen Würfelseite befindet sich in der Mitte ein rundes Anblasloch, das mittels eines „Frosches" von außen angeblasen wird. Das Register wurde von Herbert Schulze und Karl Theodor Kühn entwickelt, siehe Eberlein, a.a.O., S. 368.

[15] Rohrtraverse ist ein rohrgedecktes, im Diskant überblasendes Register, das von Ernst Karl Rößler um 1940 entwickelt wurde, siehe Eberlein, a.a.O. S. 528.

[16] Trichtergedackt ist ein Gedackt mit trichterförmigen, oben sich erweiternden Pfeifen; es wurde von Paul Smets 1948-52 entwickelt. Bei relativ starker Erweiterung am oberen Ende wird der Obertonaufbau ausgeprägt unharmonisch; der dritte Teilton bildet dann keine Duodezime zum Grundton, sondern eine Oktave plus Sexte oder Septime, daher die Bezeichnung solcher Register als Sextade oder Septade, die Ernst Karl Rößler in den 50er- und 60er-Jahren häufig gebraucht hat. Siehe Eberlein, a.a.O. S. 639, 568-569, 581.

[17] Eberlein, a.a.O. S. 334 u. 160-161.

[18] Eberlein, a.a.O. S. 662.

Septime[19] 8/15‘ und die Mollterz[20] 16/19‘, die gemischten Stimmen Siebenquart[21] 1 1/7‘ + 16/19‘, Unruh[22], Buntzimbel[23] und viele weitere experimentelle Stimmen, die nach 1975 rasch verschwanden.

Die Orgelbewegung war somit die mit weitem Abstand kreativste Phase in der Registerentwicklung der Orgel seit dem 16. Jahrhundert. Die weit verbreitete Reduktion der Orgelbewegung auf einen neobarocken Historismus ist daher völlig unangemessen. Tatsächlich bestand die Orgelbewegung aus zwei scheinbar sehr disparaten Entwicklungsrichtungen, dem neobarocken Historismus und dem klanglichen Avantgardismus.

Der praktische Orgelbau zwischen 1920 und 1940 stand allerdings keineswegs nur unter dem Einfluss der neuen Ideen aus der Orgelbewegung. Tatsächlich war er mindestens genauso stark von einer ganz anderen Tendenz geprägt, nämlich von der Wahrung der Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Diese Seite der Zeit zwischen 1920 und 1940 wird heute meistens geflissentlich übersehen. Dabei betrifft sie keineswegs nur einige wenige konservative Orgelbauer und Organisten in dieser Zeit, vielmehr ist eine gewisse Wahrung der romantischen Tradition durchaus auch bei überzeugten Vertretern der Orgelbewegung zu beobachten. Denn die allermeisten Akteure des Orgelwesens dieser Zeit suchten sich einen Mittelweg, der Merkmale der spätromantischen Orgel verband mit Ideen der Orgelbewegung, wobei die jeweiligen Anteile von Tradition und orgelbewegten Ideen sehr variieren konnten.

[19] Eberlein, a.a.O. S. 298.

[20] Eberlein, a.a.O. S. 394.

[21] ein ausschließlich von Helmut Bornefeld verwendeter Name, das Register tritt auch unter dem Namen Oberton 2f. oder Blues-Quarte auf, siehe Eberlein, a.a.O. S. 582.

[22] ein Register mit hochtönenden, dissonanten Aliquotreihen. Die Töne der C-Seite und der Cis-Seite bilden zwei unterschiedlich zusammengesetzte, unabhängig von einander repetierende Zimbeln. Durch den halbtonweisen Wechsel der dissonanten Teiltöne ergibt sich beim Spiel eine „unruhige“, schillernde Wirkung. Das Register wurde von Helmut Bornefeld um 1960 entwickelt. Siehe Eberlein, a.a.O., S. 663.

[23] ein von Paul Smets vorgeschlagener Name für eine Zimbel mit dissonanten Aliquotreihen, die von Repetition zu Repetition die Intervallqualität wechseln, so daß z.B. eine Nonenreihe nach der Repetition zur Septimenreihe wird. Siehe Eberlein, a.a.O., S. 733.

Die Traditionswahrung scheint besonders ausgeprägt praktiziert worden zu sein im süddeutschen Bereich und hier vorzugsweise auf katholischer Seite. Als Beispiel kann die Disposition der Orgel von Georg Glatzl ca. 1940 für St. Anton in München dienen:

München, St. Anton[24]
Georg Glatzl um 1940

I. Manual	**II. Manual**	**Pedal**
Bourdon 16'	Quintade 16'	Principal 16'
		Violonbaß 16'
		Subbaß 16'
		Zartbaß 16'
Principal 8'	Flötenprincipal 8'	Octavbaß 8'
Keraulophon 8'	Salicional 8'	Violoncello 8'
Soloflöte 8'	Konzertflöte 8'	Flötenbaß 8'
Gedeckt 8'	Lieblich Gedeckt 8'	
Quintaden 8'	Vox coelestis 8'	
Dolce 8'		
Octav 4'	Principal 4'	
Rohrflöte 4'	Traversflöte 4'	
Fernflöte 4'		
Superoctav 2'	Blockflöte 2'	
Piccolo 1'		
Quint 2 2/3'	Quintflöte 2 2/3'	
	Terzflöte 1 3/5'	
Mixtur 4f. 2 2/3'	Echomixtur 4f. 2 2/3'	
Cimbel 1 1/3'		
		Posaune 16'
Trompete 8'	Oboe 8'	
	Vox humana 8'	
Regal 4'	Clairon 4'	
Schalmei 2'		

In dieser Disposition begegnen weit überwiegend Registerbezeichnungen, die typisch für die romantische Orgel des 19. Jahrhunderts sind, z.B. Keraulophon, Dolce, Fernflöte, Piccolo, Flötenprincipal, Salicional, Konzertflöte, Lieblich Gedeckt, Vox coelestis und Violonbaß. Nur ganz wenige Reminiszenzen des frühbarocken Stils sind zu erkennen, nämlich die drei Register Regal, Schalmei und Blockflöte. Wie auch die Häufung von 8'-Stimmen zeigt, steht die Disposition eindeutig in der Tradition der spätromantischen

[24] Georg Brenninger, *Orgeln in Altbayern*, München: F. Bruckmann 1978, S. 207.

Orgel. Allerdings verzichtet die Disposition auf scharf streichende Stimmen wie Viola di Gamba, Fugara, Violine und Viole d'orchestre, auch die Aeoline fehlt. Insofern wird auch hier die Tradition weiterentwickelt, aber es ist lediglich ein Auswählen aus dem spätromantischen Registerfundus, kein Bruch mit dem spätromantischen Registerfundus und dessen Klangideal, wie es die Orgelbewegung anstrebte.

In sehr vielen anderen Orgeldispositionen wurden zwar Gedanken der Orgelbewegung aufgegriffen und umgesetzt, jedoch auch gewisse Aspekte der romantischen Orgel bewahrt. Ein Beispiel hierfür ist die Orgel von Link 1929 in der Evang. Stadtkirche Heidelsheim:

Heidelsheim, Evang. Stadtkirche[25]
Link 1929

Hauptwerk	**Schwellpositiv**	**Schwellwerk**	**Pedal**
		Rohrflöte 16'	Prinzipal 16'
			Subbaß 16'
			Großged. 16´ (WA)
			Quintbaß 10 2/3
Prinzipal 8'	Rohrflöte 8'	Hornprinzipal 8	Oktave 8'
Gedeckt 8'	Salizional 8'	Viola di Gamba 8	Violoncello 8' (Tr)
	Unda Maris 8'		
Oktave 4'	Prinzipal 4'	Gemshorn 4	Oktave 4' (Tr)
Hohlflöte 4'	Spitzflöte 4'	Kleingedeckt 4	
Oktave 2'		Waldflöte 2' (Az)	Sifflöte 2' (Tr)
Quinte 2 2/3'	Sesquialter 2fach	Quinte 1 1/3' (Az)	
	Quintflöte 2 2/3' (Az)		
	Terz 1 3/5' (Az)		
Mixtur 3-5f. 2 2/3'		Mixtur 3f. 2'	
			Stillposaune 16'
Trompete 8'		Krummhorn 8	Oboe 8' (Tr)[26]

Sie enthält sowohl einige typisch romantische Stimmen – Salizional, Unda maris, Hornprinzipal und Viola di Gamba – als auch orgelbewegte Stimmen wie das Krummhorn. Zugleich ist die Zahl der Äqualstimmen deutlich reduziert zugunsten von Aliquotstimmen und einer Mixtur im Schwellwerk.

Auch die Steinmeyer-Orgel von 1935 in der Markuskirche Karlsruhe[27] gehört zu diesem Typ von Kompromißorgel, der einige romantische Regis-

[25] Diese Orgel wurde im Verlauf des Colloquiums besucht.

[26] WA = Windabschwächung, Az = Auszug; Tr = Transmission.

ter in ein orgelbewegtes Dispositionskonzept mit entsprechenden Registern integriert.

In vielen dieser Kompromißorgeln wurde die Traditionswahrung unkenntlich gemacht durch neue Registernamen, die scheinbar einen Bruch mit der Tradition anzeigen: Denn unter dem Deckmantel der neuen Registerterminologie, die Christhard Mahrenholz 1930 in seinem Buch über die Orgelregister[28] publizierte, war es unschwer möglich, romantische Register in wenig veränderter Ausführung als Reformregister weiterzuverwenden. Ganz offenkundig ist dies bei den Schweberegistern Unda maris und Vox coelestis, die unter den neuen Bezeichnungen Schwebung, Streicherschwebung und Flötenschwebung auch in orgelbewegten Orgeln zu finden sind. Die Aeoline wurde nach 1930 gelegentlich unter dem Begriff Zartgeige disponiert. Das schwach trichterförmige Dolce des 19. Jahrhunderts lebte weiter unter dem Namen Dulcian, Dulcianflöte oder Dolcan, es wurde nur in der Mensur meist etwas weiter genommen und nicht ganz so säuselnd intoniert. Das mäßig eng mensurierte gedeckte Nachthorn des 19. Jahrhunderts wurde umbenannt in Pommer oder Gedacktpommer und wurde so zu einem echten Moderegister der Orgelbewegung. Das Salicional wurde mit zumeist etwas weiterer Mensur unter dem Namen Weidenpfeife weiterverwendet. Das Flötenprincipal des 19. Jahrhunderts wandelte sich durch Mensurerweiterung zum italienisch Principal der Orgelbewegung. Fugara und Gambe wurden mit etwas weiterer Mensur und reduziertem Strich zur Violflöte der Orgelbewegung. Das weitgehend unveränderte Englischhorn oder Cor anglais feierte ein Comeback unter dem Namen Kopftrompete. Das Lieblich Gedackt wurde umgetauft in Singend Gedackt. Man könnte diese Tendenz unter dem Motto zusammenfassen: „Aus alt mach' neu“: Altbekannte, traditionelle Register werden durch Umbenennung zu scheinbar neuen, zeitgemäßen Registern gemacht oder auch als frühbarocke Register getarnt wie im Falle des Dolcan oder labialen Dulcians.

In vielen Fällen war diese Umbenennung und vorsichtige Weiterentwicklung der romantischen Stimmen verknüpft mit einer Mensurerweiterung und Zurückdrängung der streichenden Intonation. Das begünstigt die Verschmelzung der Register und steht deswegen keinesfalls in einem Wiederspruch zur romantischen Klangästhetik. Die scheinbar neuen Register kom-

[27] Diese Orgel wurde im Verlauf des Colloquiums in einem Konzert vorgestellt.

[28] Christhard Mahrenholz, *Die Orgelregister. Ihre Geschichte und ihr Bau.* Kassel: Bärenreiter 1930.

men mithin der Interpretation romantischer Musik durchaus entgegen. Erst als sich die neobarocke Richtung und die avantgardistische Richtung der Orgelbewegung nach 1950 durchsetzten, kam es zu einem echten Bruch mit der romantischen Klangästhetik und ihrer Musik.

Neben dieser Tendenz, manche traditionellen Register unter neuem Namen weiterzuverwenden, gab es aber auch den umgekehrten Fall: Neu entwickelte Register wurden unter einem alten, frühbarocken Namen getarnt. Hauptursache dieser Entwicklung war die Vorgehensweise der Protagonisten der Orgelbewegung bei der Informationsbeschaffung über die bewunderte frühbarocke Orgel: Man las das „Syntagma musicum" von Michael Praetorius, unterließ es aber weitgehend, die erhaltenen Relikte des frühbarocken Orgelbaus näher zu untersuchen und diese zum Vorbild für die Rekonstruktion alter Register zu nehmen. Man verließ sich vielmehr allein auf die Beschreibungen von Praetorius. Da diese aber wenig bis nichts über die Mensuren der Register mitteilen, wurden die Mensuren mehr oder weniger nach Gutdünken und in Absetzung von den engmensurierten Registern des romantischen Orgelbaus gewählt. In einigen Fällen wurde zudem der Text von Praetorius mißdeutet. Das Ergebnis waren faktisch vollkommen neue Register, die nun unter frühbarockem Namen gebaut wurden. Man könnte diese Tendenz unter dem Motto „Aus neu mach alt" zusammenfassen: Gänzlich neu entwickelte Register wurden durch ihren Namen getarnt als alte Register des frühbarocken Stils. Einige wenige, besonders interessante Beispiele für diese Tendenz müssen aus Platzgründen an dieser Stelle genügen:

Als erstes Beispiel sei das Italienisch Principal herausgegriffen, ein echtes Moderegister der Orgelbewegung. Es wurde erstmals beschrieben von Hans Henny Jahnn 1925 in seinem Beitrag zur Organistentagung in Hamburg und Lübeck. Jahnn charakterisierte es damals mit folgenden Worten:[29]

„Dem engen deutschen Prinzipal soll ein zweites gegenübergestellt werden, das hier als italienisches Prinzipal bezeichnet worden ist, und das sieben bis fünf Halbtöne weiter angenommen wird als deutsches Prinzipal. [...] *Form: zylindrisch. Breite des Aufschnitts nur ein Fünftel des Umfangs. Höhe des Aufschnitts sehr niedrig. Der*

[29] Hans Henny Jahnn, Registernamen und ihr Inhalt. In: *Beiträge zur Organistentagung Hamburg – Lübeck*, Klecken: Ugrino 1925; abgedruckt in: H. H. Jahnn, *Schriften zur Kunst, Literatur und Politik*, hg. von Ulrich Bitz u. Uwe Schweikert, Hamburg: Hoffmann und Campe 1991, Teil 1, S. 552-571, Zitat auf Seite 561.

Ton ist präzise und trägt sehr, ist weniger herbe als der des deutschen Prinzipals, im polyphonen Gebilde von größter Brauchbarkeit."

Rätselhaft erscheint uns heute, wieso Jahnn ein äußerst weites Principal ausgerechnet als Italienisch Prinzipal bezeichnete, denn die Principalregister italienischer Orgeln sind in der Regel deutlich enger mensuriert[30] als Jahnns „deutsches Principal", das die 1927 definierte Normalmensur mit einem Durchmesser von 155 mm auf C aufweisen sollte. Wie konnte es nur zu diesem terminologischen Mißgriff kommen?

Jahnns diesbezüglicher Gedankengang geht aus einem unveröffentlichten Manuskript *„Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges / Zweiter Teil: Grundsätzliches zum Orgelbau der Gegenwart"* aus dem Jahr 1924 hervor. Dort wird in Zusammenhang mit der Prinzipalmensur bei Praetorius (die Jahn gleichsetzt mit der Mensur deutscher Principale) ausgeführt:[31] *„Das 16. und 17. Jahrhundert gibt den Orgeln in Italien, Spanien und England, zum wenigsten weit größere Weiten. Die Orgelmusik der Cabezon, Merulo, Gabrieli, Frescobaldi, Coelho u.s.f. auf reinen Principalorgeln ist nur denkbar bei außerordentlich großer Weite der Prinzipale. Es wäre Torheit, diese Tatsache unberücksichtigt zu lassen* [...]". Jahnn erwähnte nirgendwo in seinen Schriften zum Orgelbau, daß ihm italienische, spanische oder englische Principalmensuren vorliegen. Im Gegenteil: Er bekennt zuvor im gleichen Manuskript, daß ihm der spanische Orgelbau unbekannt ist:[32] *„Eine große Lücke bleibt: Die alte Orgel Spaniens. Diese Lücke brennt. Sie muß so bald wie möglich verschwinden* [...]." Trotzdem behauptet er nachfolgend kühn, in Italien, Spanien und England habe man den Principalen weit größere Weiten gegeben als in Deutschland. Die einzige Begründung für diese Behauptung ist der nächste Satz, die Orgelmusik von Cabezon etc. sei nur denkbar bei außerordentlich großer Weite der Prinzipale, es wäre Torheit, diese (angebliche) Tatsache unberücksichtigt zu lassen. Jahnn schloß also von der Musik auf die Principalmensuren der verwendeten Instrumente, und wertete die so gewonnene Hypothese umgehend als Tatsache – ein Vorgehen, das man selbst einem wissenschaftlichen Laien wie Jahnn nur schwer nachsehen kann.

[30] Darauf hat als erster Carl Elis hingewiesen, siehe: R. Lunelli, Der Orgelbau in Italien in seinen Meisterwerken vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mainz: Rheingold 1956, darin: Nachwort des Übersetzers, S. 206-232.

[31] H. H. Jahnn, *Schriften zur Kunst, Literatur und Politik*, hg. von Ulrich Bitz u. Uwe Schweikert, Hamburg: Hoffmann und Campe 1991, Teil 1, S. 526.

[32] Jahnn, a.a.O. S. 510.

Aber unfaßbarerweise hat der als Wissenschaftler ausgebildete Christhard Mahrenholz Jahnns Vorstellung vom „italienischen Principal“ unbesehen in sein 1930 erschienenes Buch *„Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau“* übernommen. Obendrein hat er diesem Hirngespinst eine zentrale Position in der Geschichte der Registerentwicklung beigemessen als Stammvater der weiten zylindrischen Flötenregister, obwohl ihm unmöglich verborgen geblieben sein kann, daß keine Fakten vorlagen, auf die sich Jahnns Behauptung stützen konnte. Vor allem durch Mahrenholz' Standardwerk über Orgelregister wurde die Registerbezeichnung „Italienisch Prinzipal“ weithin bekannt und im deutschen Orgelbau etabliert über die von Jahnn und Mahrenholz als Sachberater betreuten Neubauten hinaus.

Allerdings stellte sich in der Orgelbaupraxis sofort heraus, daß die von Jahnn und Mahrenholz vorgesehene, extrem weite Mensur von 5-7 Halbtönen über der Normalmensur für Principale unbrauchbar ist. In der Praxis wurde das Register sehr viel enger mensuriert, sogar von Jahnn selbst. Die Mensur lag in der Regel nahe der Normalmensur und unterschied sich wenig oder gar nicht von der Mensur des normalen, „deutschen“ Principals. Der Unterschied reduzierte sich damit auf eine schmalere Labiierung und eine flötigere Intonation. Faktisch war das Register damit fast identisch mit dem Flötenprincipal des späten 19. Jahrhunderts. Der einzige Unterschied war, daß das Flötenprincipal ehemals etwas enger als das normale Principal mensuriert wurde.

Als zweites Beispiel mag ein weiteres Moderegister der Orgelbewegung dienen: das Nachthorn. Der Name Nachthorn hat eine sehr lange Tradition; der älteste Beleg stammt aus dem Jahr 1537. Im 16. Jahrhundert wurden zwei verschiedene Register so bezeichnet: ein mehrreihiges, labiales Register, das sehr bald in Cornet umbenannt wurde, und ein gedecktes Register mäßig enger Mensur, das nicht ganz so quintierend intoniert wurde wie die Quintadena. Beide Nachthornregister ahmten das Blasinstrument Zink oder Kornett nach, das auch von Nachtwächtern verwendet wurde – daher der Name Nachthorn. Allerdings wurde diese Bedeutung des Namens schon in der Barockzeit nicht mehr verstanden. Deshalb traten im 17. Jahrhundert auch ganz andere Ausführungen auf, nämlich als zylindrisch-offene, weit mensurierte Flöte, als konische Flöte oder auch als Rohrflöte. Doch blieben diese Ausführungen vorübergehende lokale und individuelle Ausnahmen. In der

Regel wurde das Nachthorn bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein als Gedackt ausgeführt.[33]

Hans Henny Jahnn und Christhard Mahrenholz definierten jedoch das Nachthorn als offenes, zylindrisches Register von extrem weiter Mensur, 10-14 Halbtöne weiter als die Normalmensur.[34] Anlaß für diese Definition des Nachthorns war die Abbildung einer offenen, zylindrischen Nachthornpfeife von sehr weiter Mensur in Praetorius' Syntagma musicum.[35] Zwar hatte Praetorius im Text seines Buches das Nachthorn als gedecktes Register beschrieben und die Benennung von zylindrisch-offenen, weitmensurierten Flöten als Nachthorn für falsch erklärt. Doch hinderte das weder Jahnn noch Mahrenholz, fortan alle zylindrisch-offenen Register von sehr weiter Mensur als Nachthorn zu bezeichnen. So wurden auch historische Register, die nie Nachthorn geheißen haben, von ihnen als Nachthorn bezeichnet, beispielsweise das Gemshorn von Hendrik Niehoff in der Lüneburger Johannis-Orgel.

Überdies orientierten sich die Mensurempfehlungen von Jahnn und Mahrenholz für das Nachthorn keineswegs an erhaltenen offenen Nachthornregistern. Diese weisen in der Regel eine relative Körperweite auf, die zum Diskant hin von ca. 2-6 Halbtönen über Normalmensur auf ca. 9-11 Halbtöne über Normalmensur ansteigt.[36] Jahnn und Mahrenholz hingegen empfahlen eine Mensur, die von 10-14 Halbtönen im Baß ausgeht und zum Diskant hin an relativer Weite verliert. Mithin war das offene Nachthorn der Orgelbewegung faktisch ein neues Register, das als historisches Register getarnt wurde nach dem Motto: „Aus neu mach' alt!".

Als drittes Beispiel kann die Schweizerpfeife dienen. Auch in ihrem Fall gaben die Protagonisten der Orgelbewegung vor, ein Register des Frühbarocks wieder aufleben zu lassen. Tatsächlich aber wurde ein völlig anderes Register unter dem alten Namen eingeführt. Michael Praetorius hatte die Schweizerpfeife so beschrieben:[37]

[33] Eberlein, a.a.O. S. 399-406.

[34] Jahnn, a.a.O. S. 559; Mahrenholz, a.a.O. S. 57.

[35] Praetorius, Syntagma musicum, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, Tafel 37

[36] Eberlein, a.a.O. S. 403.

[37] Praetorius, a.a.O. S. 128

„Es ist aber noch eine Art Stimmwerck dieser Principalen Art/ aber gar enger Mensur, welche von den Nieder und Holländern Schweitzerpfeiffen genennet worden seyn; Und solches vielleicht darumb/ weil sie so lang/ und gegen der enge des Corporis im ansehen gleich der Proportion einer Schweitzerpfeiffen erscheinen: Haben gleichwol einen gar besondern/ lieblichen/ scharffen/ und bald einer Violn Resonanz/ welcher durch ihre Engigkeit entstehet; Seynd mit kleinen Saitbärtlein und Unterleistlin/ Als es die Orgelmacher nennen/ gemacht/ sonst wollten sie schwehrlich wegen der gar zu engen Mensur zur guten Intonation kommen. Wie man sie denn auch dieserwegen im Discant und kleinen Pfeiffen etwas weiter machen muß." Die Schweizerpfeife war demnach offen und von zylindrischer Form wie die Principalstimmen, aber sehr eng mensuriert mit Kastenbärten, streichendem Klang und zögernder Ansprache. Sie mußte daher *„mit einem langsamen Tact unnd reinen Griffen/ ohne sonderbahre Coloraturen wegen ihres langsamen anfallens"* gespielt werden.

Für Hans Henny Jahnn und Christhard Mahrenholz aber war das Vorhandensein von scharf streichenden Stimmen bereits im Frühbarock, in der „Blütezeit der Orgelkunst", nicht akzeptabel. Denn sie lehnten die in der spätromantischen Orgel übliche Imitation von Streichinstrumenten durch Pfeifen als unnatürlich ab.[38] Solche Register galten ihnen als Merkmal der Dekadenz: Nach ihrer Überzeugung glichen die frühen Streichregister im Klang einem eng gebauten, leise intonierten Principal, in der Weite nur wenig enger als das Principal. Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde ihrer Meinung nach die Mensur der Streichregister immer enger genommen.[39] Ein ausgeprägt streichendes Register in den als Vorbild gepriesenen Orgeln des Frühbarock hätte folglich ihre Argumentation gegen

[38] Mahrenholz, a.a.O. S. 69: *„Es gehört schon die ganze Streichorchesterseligkeit des 19. Jahrhunderts dazu, um die Orgelbauer zu derart liebevoller Vertiefung in die Intonation gekünstelt ansprechender Pfeifen anzuregen."*

[39] Mahrenholz, a.a.O. S. 68: *„Der Klang aller dieser Streicher sowohl der älteren als auch der neueren Gattung war von dem, was wir im modernen Sinne Streicher nennen, weit entfernt. Er glich dem milden Glanz eines eng gebauten, leise intonierten Prinzipales."* S. 70: *„Wenn man nun zusammenfassend die Mensurgeschichte der Streicher, soweit sie uns schon offenliegt, überblickt, so zeigt sie eine immer weiter fortschreitende Verengungstendenz. Die Weite der ersten Streicher war nur um ein Geringes enger als das Prinzipal. Noch bis zum Ausgang des Barock hat sich diese Bestimmung gehalten; so bauten sowohl Schnitger (zylindrisch) wie auch Silbermann (konisch) ihre Streicher in enger Prinzipalmensur; das Drsd. Mscr. gibt als Weite des Salicionals 2-4 HT unter NM an. Nach Mitte des 18. Jahrhunderts wurde an verschiedenene Stellen, so vor allem in Mitteldeutschland, mehr aber noch im Süden, die Weite der Streicher bedeutend herabgemindert."*

die spätromantische Orgel untergraben. Und so suchten sie nach einer anderen Deutung der zitierten Textpassage von Praetorius. Mahrenholz argumentierte,[40] es könne doch nicht sein, daß das Register seinen Namen nur wegen seiner äußerlichen Ähnlichkeit mit der Schweizerpfeife bekommen habe, während es klanglich etwas ganz Anderes darstellte. Es müsse sich vielmehr um eine getreue Nachahmung der Schweizerpfeife als eine eng gebaute, zylindrische, überblasende Flöte handeln. Daher erklärte Mahrenholz – wie schon zuvor Jahnn[41] – das Register Schweizerpfeife als ein solches überblasendes Register. Zur Stützung dieser abstrusen Deutung von Praetorius' Beschreibung zitierte Mahrenholz Dom Bedos und Joachim Hess – obwohl beide 150 Jahre später schrieben und nie in ihrem Leben ein Register Schweizerpfeife kennengelernt hatten. Hingegen erwähnte Mahrenholz mit keinem Wort die erhaltene, nichtüberblasende Schweizerpfeife von Harmen Kröger 1651 in Langwarden, obwohl er anscheinend von ihr gewußt hat.[42]

Jahnns und Mahrenholz' Deutung der Schweizerpfeife als überblasendes Register war also eine bewußte Geschichtsfälschung: Hier wurde die klare Beschreibung durch Praetorius entgegen dem Wortlaut interpretiert, Fakten verschwiegen, die der eigenen Deutung widersprechen, und dafür Zeugen aus weit entfernten Zeiten und Ländern herangezogen, sofern sie nur die eigene, verquere Deutung zu stützen schienen, ohne ihren Wert als Zeugen kritisch zu beleuchten.

Das neue Register überblasende Schweizerpfeife wurde in 4', 2'- oder 1'-Tonlage gebaut. Offenbar bemühte man sich, in der Tonlage des Originalinstruments Schweizerpfeife zu bleiben. Hinsichtlich der Mensur empfahl Mahrenholz,[43] das Register enger als die Querflöte zu mensurieren, nämlich konstant 0-4 Halbtöne unter Normalmensur. Die überblasende Schweizerpfeife unterschied sich damit sowohl in der Tonlage, als auch in der Mensur von

[40] Mahrenholz, a.a.O. S. 59-60.

[41] Jahnn, a.a.O. S. 565.

[42] Bezeichnenderweise formulierte er ohne weitere Begründung (S. 60): *„Im deutschen Orgelbau dagegen ist die überblasende Schweizerpfeife nach 1650 kaum mehr zu finden."* Tatsächlich ist der Registername Schweizerpfeife auch nach 1650 des öfteren belegt (mir sind 223 Belege für dieses Register aus der Zeit nach 1650 bekannt); die Betonung muß also auf „überblasende" liegen. Die nichtüberblasende Schweizerpfeife von Harmen Kröger in Langwarden stammt aus dem Jahr 1650 und dürfte Mahrenholz zu der zitierten Grenzziehung bei dem Jahr 1650 veranlaßt haben!

[43] Mahrenholz, a.a.O. S. 61.

der Traversflöte und der Flûte harmonique des 19. Jahrhunderts, die in 8‘ oder 4‘-Tonlage und mit einer im Baß engen, zum Diskant hin oft recht weiten Mensur ausgeführt wurden. Die überblasende Schweizerpfeife war also ein neu entwickeltes Register, das unter der Tarnung eines alten Namens eingeführt wurde.

Für die Tendenz „aus neu mach' alt“ ließen sich noch weitere Register anführen, beispielsweise die Bärpfeife[44]. In den meisten anderen Fällen allerdings stimmen die Register, die um 1930 unter frühbarockem Namen eingeführt wurden, zumindest in der Grundkonzeption überein mit ihren historischen Vorbildern. Doch auch in diesen Fällen ist ein ausgeprägtes Desinteresse an einer genauen Nachahmung der frühbarocken Register zu beobachten. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Krummhorn. Bei diesem Register folgte man in der durchgehend zylindrischen Form der Becher einer Darstellung von Michael Praetorius.[45] In der Mensur der Becher ging man jedoch völlig eigene Wege. In barocker Zeit wiesen die 4'-langen Becher des Krummhorn 8' auf C einen Durchmesser von ca. 30 mm bis maximal ca. 55 mm auf.[46] Christhard Mahrenholz[47] hingegen verlangte, das Krummhorn 8' auf C nicht weiter als 20 mm zu machen, mit konstanter Becherweite für die unteren 2-3 Oktaven. Hans Henny Jahnn[48] sah sogar für das 16'-C als Durchmesser *„die Stärke eines mittleren Fingers“*, also ca. 20 mm vor.

Wie Jahnn und Mahrenholz auf diese unsinnig engen Durchmesser kamen, läßt sich nur vermuten: Becher größerer Weite mit trichterförmigem Übergangsstück kennzeichneten – Mahrenholz zufolge – den Dulzian; von diesem sollte sich das Krummhorn offenbar durch sehr viel engere Becher ohne trichterförmiges Übergangsstück unterscheiden. Möglicherweise war es diese theoretische Überlegung, die Jahnn und Mahrenholz dazu brachten, in der Mensur des Krummhorns den historischen Vorbildern nicht zu folgen.

Auch bei einigen anderen historischen Registern lassen sich systematische Abweichungen zwischen der historischen Praxis und der Praxis der Orgel-

[44] Unter dem Einfluß von Christhard Mahrenholz wurden in den 1930er-Jahren Bärpfeifen mit Bechern in der Form einer Rohrflöte gebaut; diese Bauform ist vollkommen ahistorisch und eine Erfindung von Mahrenholz, siehe Eberlein, a.a.O. S. 32.

[45] Praetorius, a.a.O. Tafel 38.

[46] Eberlein, a.a.O. S. 364.

[47] Mahrenholz, a.a.O. S. 137.

[48] Jahnn, a.a.O. S. 558.

bewegung beobachten, beispielsweise beim Gemshorn,[49] bei der Klingenden Zimbel[50] und beim Scharf.[51]

Was läßt sich aus diesen wenigen Beispielen lernen? Der Umgang der Orgelbewegung mit den historischen Quellen war aus heutiger Sicht offensichtlich äußerst fragwürdig: Historische Korrektheit war anscheinend kein Ziel. In mehreren Fällen führten rein theoretische Überlegungen die Väter der Orgelbewegung dazu, sich von den historischen Vorbildern baulich und klanglich erheblich zu entfernen, ungeachtet der durch den Namen vorgetäuschten Anknüpfung an historische Vorbilder. Die neobarocke Tendenz zielte also, genau betrachtet, keineswegs auf ein Wiederaufleben barocker

[49] Auf Betreiben von Jahnn und Mahrenholz wurde das Gemshorn weiter mensuriert als die Spitzflöte, die etwa Principalmensur erhielt. Praetorius beschrieb im Text jedoch das Gemshorn als enger mensuriert als die Spitzflöte, und dieses Verhältnis ist auch in der Praxis des 17. bis 19. Jahrhunderts zu beobachten: Das Gemshorn erhielt in der Regel Principalmensur oder enger, die Spitzflöte Principalmensur oder weiter. Die Orgelbewegung wich von dieser jahrhundertealten Ordnung ab wegen eines Beschriftungsfehlers auf Tafel 37 im Syntagma musicum von Praetorius: Dort ist eine sehr weit mensurierte, stark konische Pfeife fälschlich als Gemshorn deklariert; dem Text von Praetorius nach muß es sich jedoch um eine Spitzflöte handeln. Das von der Orgelbewegung aufgrund dieser Zeichnung eingeführte, sehr weit mensurierte Gemshorn hatte mit dem historischen Gemshorn der Barockzeit nichts zu tun. Siehe Eberlein, a.a.O. S. 282-285.

[50] Mahrenholz deutete das Register Klingende Zimbel als eine hochtönende Terzzimbel; in dieser Form wurde das Register nachfolgend gebaut. Tatsächlich erklangen bei der historischen Klingenden Zimbel – Praetorius zufolge – auf jeder Taste C und F die Töne f, a, c. Auf den Tasten C-E war die Zusammensetzung folglich unharmonisch. Diese eigenartige Zusammensetzung wird auch im Werkstattbuch des Christian Vater beschrieben und ist für die Zimbel der Schnitger-Orgel in Cappel belegt, siehe Eberlein, a.a.O. S. 354.

[51] Wegen eines Druckfehlers im Nachdruck des Syntagma musicums von Robert Eitner gab Christhard Mahrenholz als historische, von Praetorius angegebene Zusammensetzung des Scharfs 1/2' 1/4' 1/6' 1/8' an, siehe Mahrenholz, a.a.O. S. 222. Deshalb wurde das Scharf in der Orgelbewegung häufig mit einem Oktavabstand zwischen den beiden tiefsten Chören disponiert, da dieses Oktavintervall als charakteristisch für das Scharf angesehen wurde. Tatsächlich hatte Praetorius jedoch die Zusammensetzung angegeben: f′ f′ c′ f′′ (auf F?), größte Pfeife 3 Zoll (auf C?) = 1/4' 1/4' 1/6' 1/8'. Demnach wäre allenfalls eine Verdoppelung des tiefsten Chores im Einklang typisch für das Scharf. Praetorius' Beschreibung entspricht jedoch nicht dem ursprünglichen Scharf der Niederländer im 16. Jahrhundert, das sehr viel mehr Chöre aufwies, und auch nicht dem norddeutschen Scharf nach ca. 1650, siehe Eberlein, a.a.O. S. 546-551.

Register, sondern auf die Einführung neu entwickelter Register, wobei frühbarocke Register lediglich als Ideengeber gewissermaßen „Pate standen" und ihre Namen zur Verfügung stellten. Neobarocker Historismus und klanglicher Avantgardismus waren somit keine Gegensätze, sondern zielten beide auf die Einführung neuentwickelter Register. Sie waren sich also erstaunlicherweise in der Sache sehr nahe. Nicht die Imitation frühbarocker Orgeln war das Ziel, vielmehr ging es den Protagonisten der Orgelbewegung um einen neuen, eigenständigen Orgelstil, für den der Frühbarock nur Anregungen liefern sollte.

Wie kam es zu diesen Bestrebungen? Der Ausgang des ersten Weltkrieges hatte die überkommene Gesellschaftsordnung in Frage gestellt. Von daher entwickelten viele Deutsche eine tiefe Sehnsucht nach überzeitlich gültigen Werten und suchten diese gerade auch in der Kunst und Musik. Viele wandten sich ab von der gefühlsbetonten, „subjektiven" Musik der Spätromantik, die nun nun als sentimentaler Kitsch und dekadenter Ausdruck der untergegangenen Gesellschaftsordnung empfunden wurde,[52] und suchten nach „objektiven" Musikformen von überpersönlicher und überzeitlicher Gültigkeit. Schon 1920 formulierte Ferruccio Busoni[53] als musikalischer Vordenker den Gedanken einer *„jungen Klassizität als Entsagung gegenüber dem Subjektiven und Weg zur Objektivität."* Um 1925 kam das Schlagwort von der „neuen Sachlichkeit" auf, zuerst in der Bildenden Kunst, dann auch in der Musik. Bei der Entwicklung einer solchen sachlichen, objektiven Musik erschien die scheinbar sachliche, emotionslose Polyphonie der Renaissance und des Frühbarocks als der nächstgelegene Anknüpfungspunkt. Im Orgelbau bot sich dementsprechend der frühbarocke Orgelbaustil als Ideengeber an für den Weg zu einem neuartigen, „objektiven", Sentimentalität unmöglich

[52] Hans Henny Jahnn formulierte 1924 in dem Manuskript *„Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges / Zweiter Teil"*: *„Aus vielen Gesprächen mit Organisten, Komponisten und Hörern ist es mir offenbar geworden, daß das bestehende Klangideal der Orgel ganz einfach nicht länger befriedigt, unbrauchbar geworden ist. Und nur ein Hindernis besteht noch, daß es* <das neue Klangideal> *mit offenen Armen empfangen werde: die Tendenz zum Atonalen. Der Überdruß an Dur – und Moll mußte* <kommen>*. Kam eigentlich viel zu spät.* <Wieviel> *Kitsch wäre uns erspart geblieben, hätte man sich gestreubt, sentimental zu werden. – Indessen, die Musik kann ohne Gesetz nicht bestehen. Das Aufgeben eines Gesetzes hätte die Einführung eines andern bedingen müssen; da es nicht sogleich da war, entstand erhöhte Sentimentalität. In der Revolution ist die Decadance unverkennbar. Der Überdruß hält an, ja er wird steigen."* (zitiert nach: Jahnn, a.a.O. S. 509.)

[53] F. Busoni, Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften, Leipzig 1983, S. 114; zitiert nach R. Summereder, *Aufbruch der Klänge,* Innsbruck: Helbling 1995, S. 225.

machenden Orgelstil.[54] Man wollte einzelne Ideen aus dem Frühbarock aufgreifen, eine komplette Rückkehr zum frühbarocken Stil aber war keinesfalls beabsichtigt. Dies erklärt die nur äußerst lose Bindung des Orgelbaus der 1930er-Jahre an barocke Vorbilder sowohl hinsichtlich Klang und Mensurierung der Register als auch hinsichtlich der Technik der Orgel.

Der Orgelbau um 1930 griff ebenso auch auf das Registerrepertoire aus dem 19. Jahrhundert zurück und übernahm manche dieser Stimmen unter neuem Namen in modifizierter Ausführung. Ferner wurden noch jahrzehntelang die pneumatischen Taschen-, Membran- oder Kegelladen beibehalten. Die Orgelbewegung stand also auch der Traditionsbewahrung keineswegs unversöhnlich gegenüber. Die drei eingangs skizzierten Tendenzen des neobarocken Historismus, des klanglichen Avantgardismus und der Traditionsbewahrung waren also gar keine echten Gegensätze, sondern gingen vielfach Hand in Hand in Richtung auf ein großes, gemeinsames Ziel: die Entwicklung eines neuen, modernen Orgeltyps. Um zu dieser Orgel zu gelangen, griff man Ideen aus der frühbarocken Orgel auf, verwendete scheinbar Erhaltenswertes aus der romantischen Orgel weiter und entwickelte manche ganz neuen Register, wobei je nach Gusto mal die eine, mal die andere Methode stärker betont wurde. Doch das Ziel war stets das gleiche: die Entstehung eines neuen, von der spätromantischen Orgel unterschiedenen Orgeltyps, der sich für die Darstellung jeder objektiven, zeitlos gültigen Musik – vorbachische Musik ebenso wie zeitgenössische Musik – eignen sollte. Die tiefgreifenden Neuerungen bezüglich der Orgelregister zwischen 1920 und 1940 waren eine unmittelbare Folge dieser Zielsetzung.

[54] Jahnn schrieb schon 1922 in der Ugrino-Publikation *„Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges / Erster Teil“* über seine Dispositionsentwürfefür die Ugrino-Gemeinde: *„Ich habe den bestehenden Orgelregistern wenige neue hinzugefügt und sehr viele ignoriert. Das Bewußtsein aber, hundertmal verschwenderischer in der Wahl der Mittel gewesen zu sein und ferne Musiker stehen zu wissen, die mit Sehnen den unsentimentalen Klang erwarten, gab mir die Kraft zu dem einfachen Entscheid.“* (siehe Jahnn, a.a.O., S. 458)

VERÖFFENTLICHUNGEN DER WALCKER-STIFTUNG FÜR ORGELWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG

Heft 1 Hans Heinrich Eggebrecht
DIE ORGELBEWEGUNG
1967, 35 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 2 ORGEL UND ORGELMUSIK HEUTE
VERSUCH EINER ANALYSE
Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung
25.-27. Januar 1968 auf dem Thurner im Schwarzwald,
mit Beiträgen von B. Billeter, C. Dahlhaus, H. Haselböck,
H. Hucke, H. Klotz, G. Ligeti, E. K. Rößler, K.-J. Sachs,
C. Stroux, K.-E. Welin, J. Widmann, G. Zacher,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1968, 203 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 3 Hans Heinrich Eggebrecht
SCHÜTZ UND GOTTESDIENST
VERSUCH ÜBER DAS SELBSTVERSTÄNDLICHE
1969, 43 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 4 Rüdiger, Wagner
DER ORGELREFORMER HANS HENNY JAHNN
1970, 92 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 5 ZUR TERMINOLOGIE DER MUSIK DES
20. JAHRHUNDERTS
Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung
9.-10. März 1972 in Freiburg i.Br.,
mit Beiträgen von W. Breig, R. Brinkmann, C. Dahlhaus,
H. H. Eggebrecht, K. Kropfinger, H.-P. Reinecke, R. Stephan,
W. M. Stoh, E. L. Waeltner, F. Zaminer,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1974, 220 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 6 ORGEL IM GOTTESDIENST HEUTE
Bericht über das dritte Colloquium der Walcker-Stiftung
13.-15. Januar 1974 in Sinzig/Rhein,
mit Beiträgen von H. H. Eggebrecht, W. Herbst, H. Musch, K. Röhring, L. F. Tagliavini, J. Widmann, K. M. Ziegler,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1975, 133 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 7 ORGELMUSIK IM VAKUUM
ZWISCHEN AVANTGARDISMUS UND HISTORISMUS
Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung
24-25. November 1977 in Murrhardt,
mit Beiträgen von O. G. Blarr, H. Bornefeld, J. Dorfmüller, H. H. Eggebrecht, W. Herbst, B. A. Kohl, A. Riethmüller,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1980, 141 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 8 ORGELWISSENSCHAFT UND ORGELPRAXIS
Festschrift zum 200-jährigen Bestehen
des Hauses Walcker,
mit Beiträgen von R. Böhmig, H. H. Eggebrecht, H. Fischer, W. Herbst, J. Lohmann, A. Reichling, A. Riethmüller, K.-J. Sachs, W. Walcker-Mayer, Th. Wohnhaas,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1980, 272 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 9 ORGEL UND IDEOLOGIE
Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung
5.-7. Mai 1983 in Göttweig,
mit Beiträgen von H. H. Eggebrecht, J. Fischer, W. Herbst, A. Reichling, A. Richenhagen, A. Riethmüller, D. Schubert, U. Siegele, J. Stenzl, K. Vogt,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1984, 196 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 10 DIE ORGEL IM DIENST DER KIRCHE
Gespräch aus ökumenischer Sicht
Bericht über das sechste Colloquium der Walcker-Stiftung
in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra
8.-14. Oktober 1984 in Rom,
mit Beiträgen von A. Edler, H. H. Eggebrecht, J. Eppelsheim,
Th. Flury, R. Morath, J. Overath, A. Reichling, A. Riethmüller,
K.-J. Sachs, R. Schmidt-Rost, W. Schulz, L. F. Tagliavini,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1985, 282 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 11 KARLHEINZ STOCKHAUSEN
im Musikwissenschaftlichen Seminar der
Universität Freiburg/Br. 3.-5. Juni 1985,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1986, 107 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 12 BERLINER ORGEL-COLLOQUIUM
Bericht über das siebte Colloquium der Walcker-Stiftung
in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für
Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
14.-16. Oktober 1988 in Berlin,
mit Beiträgen von H. J. Busch, D. Droysen-Reber,
H. H. Eggebrecht, H. P. Reinecke, A. Riethmüller,
H. Schützeichel, H. Walcker-Mayer,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1990, 105 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 13 ORGELBAU UND ORGELMUSIK IN RUSSLAND
Mit Beiträgen von W. Walcker-Mayer, N. V. Mileschina,
und L. Felbick,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1991, 159 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 14 DIE ORGEL IN OSTDEUTSCHLAND UND IN POLEN
Bericht über das achte Colloquium der Walcker-Stiftung
25.-26. September 1992 in Frankfurt/Oder,
mit Beiträgen von M. Dorawa, J. Erdman, F. Friedrich,
K. Gudel, K. Kaminski, M. Maier, D. W. Prost,
A. Riethmüller, W. Tanke, M.-C. Winkler,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1993, 148 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 15 DIE ELSÄSSISCHE ORGELREFORM
Bericht über das neunte Colloquium der Walcker-Stiftung
Straßburg 1994,
mit Beiträgen von G. G. Englert, J. Guillou, E. Jacquot,
K. Lueders, C. Lutz, M. Schaeffer, H. Schützeichel,
W. Walcker-Mayer,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1995, 122 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Heft 16 ORGAN OF CLASSICAL ANTIQUITY
THE AQUINCUM ORGAN A.D. 228
Report on the Colloquium of the Institute for Musicology of the
Hungarian Academy of Sciences, September 1st-4th, 1994 in
Budapest,
herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
1997, 132 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Band 17 Roland Eberlein
DIE GESCHICHTE DER ORGEL
2011, 536 Seiten, Auslieferung: Siebenquart Verlag

Band 18 DIE ORGEL ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN
Bericht über das zehnte Colloquium der Walcker-Stiftung
23.-25. September 2003 in Siegen,
mit Beiträgen von H. J. Busch, M. Kares, J. Langeveld, H.
Schroeter-Wittke, W. Kalipp, S. Jullander, M. Heinemann,
M. Herchenröder, J. Essl, K. Lueders,
herausgegeben von Hermann J. Busch† und Roland Eberlein.
2011, 144 Seiten, publiziert auf www.walcker-stiftung.de

Band 19 DIE ORGEL – WER SOLL SIE SPIELEN, WER WILL SIE HÖREN?
Bericht über das elfte Colloquium der Walcker-Stiftung
8.-9. September 2005 in Bremen,
mit Beiträgen von H. J. Busch, R. Eberlein, W. Kreuzhuber, S. Schwantag, W. Bönig,
herausgegeben von Hermann J. Busch† und Roland Eberlein.
2011, 107 Seiten, publiziert auf www.walcker-stiftung.de

SCHRIFTENREIHE DER WALCKER-STIFTUNG FÜR ORGELWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG

Band 1 Klaus-Jürgen Sachs
MENSURA FISTULARUM, DIE MENSURIERUNG DER ORGELPFEIFEN IM MITTELALTER
Teil I: Edition mit Übersetzungsteil
1970, 228 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Band 2 Teil II: Kommentar und Interpretation der Texte
1980, 406 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Band 3 Rüdiger Wagner
HANS HENNY JAHNN
DER REVOLUTIONÄR DER UMKEHR
Orgel – Dichtung – Mythos – Harmonik
1989, 224 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Band 4 Harald Schützeichel
DIE ORGEL IM LEBEN UND DENKEN ALBERT SCHWEITZERS
1991, 383 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Band 5 Michael Gerhard Kaufmann
ORGEL UND NATIONALSOZIALISMUS.
Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“
1997, 344 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Adressen der ausliefernden Verlage:

Musikverlag Dr. J. Butz
Postfach 30 08
D-53739 Sankt Augustin
Fax: +49 (0) 22 41 – 31 48 97
http://www.butz-verlag.de/

Siebenquart Verlag
Franz-Raveaux-Str. 16
50827 Köln
siebenquart@netcologne.de