

Zu einer Geschichte des Orgelbaues in Hessen

Von Dieter Großmann

Hessen ist eines der ersten Gebiete in Deutschland, in denen sich die Kunstwissenschaft der alten Orgelwerke und Prospekte annahm. Es war LUDWIG BICKELL, von 1891—1901 erster Bezirkskonservator im Reg. Bez. Kassel, der bereits Jahre vor seiner Berufung systematisch Material für eine Geschichte des hessischen Orgelbaues sammelte. Wo er nur konnte, setzte er sich für die Erhaltung, Pflege und Wiederherstellung der damals noch so mißachteten künstlerischen und musikalischen Schöpfungen der Barockzeit ein. War ihm auch nicht stets ein voller Erfolg beschieden, so verdanken wir ihm doch, daß die Aufmerksamkeit der Kunstwissenschaft endlich auch auf die Orgelforschung gelenkt wurde und daß man diese künftighin als ihr aufgetragenes Problem erkannte. Darüber hinaus hat BICKELL, einer der Pioniere der kunstwissenschaftlichen Photographie, uns Aufnahmen zahlreicher Prospekte von inzwischen längst untergegangenen Orgeln hinterlassen, wie z. B. der 1886 verbrannten Orgel in Hessisch-Lichtenau (1721, von Johann Eberhard Dauphin).

Die durch BICKELL geschaffene Tradition ist leider unter seinem Amts-Nachfolger unterbrochen worden; KARL ALHARD VON DRACH (1902—13) hatte — im Gegensatz zu den Erfordernissen seines Berufes — nur sehr wenig Verständnis für die nachreformatorische Kunst. Doch bereits die von dem nachmaligen Konservator ALOIS HOLTMAYER (1913—29) seit 1910 herausgegebenen kurhessischen Inventare verraten wieder eine intensivere Beschäftigung mit der Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, wovon auch die Orgeln nicht ausgenommen wurden, und diese wiederaufgenommene Tradition hat sich auch unter HOLTMAYERS Nachfolger FRIEDRICH BLEIBAUM (1929—51) fortgesetzt. Spezialforschung auf dem Gebiet des hessischen Orgelbaues ist allerdings in unserem Jahrhundert nicht von den Kunsthistorikern, sondern von einem Historiker getrieben worden: von dem Marburger Staatsarchivrat Ewald Gutbier. Mit den von ihm gesammelten archivalischen Nachrichten hat GUTBIER eine über BICKELL weit hinausreichende Grundlage zur Bearbeitung des Orgelbaues in Hessen geschaffen. Der Charakter des vorliegenden Bandes dieser Zeitschrift, der EWALD GUTBIER zum 70. Geburtstag gewidmet ist, läßt es wünschenswert erscheinen, gerade auch dieses Bereiches der vielseitigen Tätigkeit des Jubilars zu gedenken. Das kann wohl kaum besser geschehen als durch eine Arbeit auf diesem Gebiet, für die wesentliche Anregungen und Voraussetzungen EWALD GUTBIER verdankt werden.

Forschungsaufgaben der Geschichte, der Kunstgeschichte und der Musikwissenschaft sind im Komplex der Orgelforschung miteinander verbunden. Trotzdem kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Prospektforschung in erster Linie ein Gebiet der Kunstwissenschaft sein muß. Indessen hat die Kunstgeschichtsschreibung dieses Gebiet bisher weitgehend ausgeklammert und auch die wenigen Zeugnisse bisheriger Spezialforschung sind in das Gesamtgebiet der Kunstgeschichte noch nicht recht eingearbeitet worden. Während Frankreich mit dem großen Buch von

SERVIÈRES¹ eine ausführliche Behandlung seiner gesamten Orgel-Prospekt-Geschichte besitzt, gibt es in Deutschland nur eine zusammenfassende Arbeit von kleinerem Umfang, nämlich das Buch von WALTER KAUFMANN². Es ist freilich bewundernswert, wie hier auf verhältnismäßig kleinem Raum wesentliche Aussagen über den geschichtlichen Ablauf und dazu eine Fülle von einzelnen Daten auf knappste Art zusammengedrängt enthalten sind. Als Ergänzung tritt hierneben nur noch das kleine Bild-Bändchen von WALTER HAACKE³. Eine große umfassende Geschichte des deutschen Orgelbaues wäre also ein dringendes Forschungsanliegen. Hierfür muß freilich noch manche Einzelarbeit geleistet werden — so ist vor allem der Orgelbau in Westfalen, Zentralfranken/Mittelrhein und Thüringen in seinem Forschungsstand noch wenig zugänglich gemacht, der Orgelbau des Rheinlandes und der Hessens fast noch gar nicht bearbeitet. Als Musterbeispiel für die Veröffentlichung des Orgelbaues einer Landschaft wird — abgesehen von der im Nachinflationsjahr 1925 noch geringen Bebilderung — BURGEMEISTERS Buch über den Orgelbau in Schlesien⁴ ein vielleicht erreichbares, aber kaum zu übertreffendes Vorbild bleiben.

Es kann, sagte ich, keinem Zweifel unterliegen, daß die Prospektforschung in erster Linie die Kunstgeschichte angeht. Wenn diese bisher meist davor zurückgeschreckt ist, so liegt der Grund hierfür wohl vorwiegend in dem Umstand, daß eine gewisse Beschäftigung mit technischen und musikalischen Problemen unbedingte Voraussetzung jeder Beschäftigung mit dem Kunstwerk des Orgelprospektes darstellt. Hinzu kommt ein weitverbreiteter Irrtum, der das Interesse der Kunsthistoriker von den Personen der Orgelbauer abgelenkt hat: der nämlich, daß die Prospektgestaltung Sache orgelfremder Architekten oder Bildschnitzer sei. Dieser aus dem Ergebnis einer Fehlentwicklung des 19. Jahrhunderts historisch verständliche Irrtum muß aber ausgeräumt werden. Die Unfähigkeit der historizistischen und leider auch noch der meisten modernen Orgelbauer, ihre eigenen Prospekte zu entwerfen, ist eine ausgesprochene Verfallserscheinung und findet in früheren Jahrhunderten keine Entsprechung. Der Orgelbauer ist also Künstler im unmittelbaren Sinne der Kunstgeschichte.

Die Beweise hierfür sind zahlreich. So beweist das Aktenmaterial zum Beispiel, daß der Entwurf zu dem bedeutendsten süddeutschen Orgelprospekt, dem der großen Orgel von Weingarten, vom Orgelbauer Josef Gabler selbst stammte (1737) und daß Gabler gerade wegen seiner Prospektbaukunst einen so großen Ruf genoß. Auch am Schnitzwerk legte Gabler z. T. selbst Hand mit an, obwohl dieses an sich nach seinen Entwürfen an Spezialisten verdungen war⁵. — In der Konkurrenz um

1 G. SERVIÈRES: *La décoration artistique des buffets d'orgues* (Paris 1928).

2 W. KAUFMANN: *Der Orgelprospekt* ²(1939), ³(Mainz 1949).

3 W. HAACKE: *Orgeln* (Königstein 1954).

4 L. BURGEMEISTER: *Der Orgelbau in Schlesien* = *Studien z. Dt. Kunstgeschichte*, H. 230 (Straßburg 1925).

5 Näheres hierüber findet man bei: W. SUPPER u. H. MEYER: *Barockorgeln in Oberschwaben* (Kassel 1941), sowie: R. WEBER: *Die Orgeln von Joseph Gabler und Johannes Nepomuk Holzhay*, Diss. Tübingen (Weilheim 1931).

die Magdalenen-Orgel in Breslau, einen der bedeutendsten Orgelbauten Schlesiens, siegte 1720 der Berliner Johann Michael Röder, weil sein Prospektentwurf den größten Anklang fand⁶. — Entsprechendes gilt selbstverständlich auch in Hessen, wo z. B. Jost Friedrich Schaeffer das Schreinerwerk für die Rotenburger Altstadtorgel (1682) durch ortsansässige Schreiner machen ließ, die sich jedoch nach seinem Entwurf genau zu richten hatten⁷. Johannes Schlottmann hat seine Prospekte offenbar stets selbst geschaffen, wie sich aus der sonst nicht erklärbaren engsten Stilübereinstimmung über 40 Jahre hin erweist. Gelegentlich haben sich auch in Hessen eigenhändige Entwurfszeichnungen der Orgelbauer für ihre Prospekte erhalten, wie z. B. der Daniel Creuzburgs für Eichenberg 1740 im dortigen Pfarrarchiv (Taf. 5) oder der des Nikolaus Irle aus Schönstadt für Kirchhain (1750) im Staatsarchiv (Taf. 5).

Grundsätzlich darf man sagen, daß der Orgelbauer seine Prospekte in der Blütezeit des deutschen Orgelbaues stets selbst entworfen hat, höchstens daß in Sonderfällen bei süddeutschen Kirchengestaltungen auch im Entwurf ein Zusammenwirken mit Architekt und Bildschnitzer anzunehmen ist⁸. Die Ausführung wird oft ortsansässigen — gelegentlich auch besonders berufenen — Schreibern und Bildhauern übertragen. Zwar sind auch die Orgelbauer Meister dieser Kunst und haben insbesondere eine vollständige Schreiner Ausbildung, sind aber durch die Spezialarbeiten so in Anspruch genommen, daß man die übertragbaren Arbeiten gern in andere Hände legt. Doch verhält es sich, wie die obigen Beispiele zeigen, in der Praxis oft auch so, daß der Orgelbauer solche Arbeiten teilweise oder ganz mitübernimmt. Berücksichtigt man, daß der Prospekt der Orgel in der Blütezeit des Orgelbaues ein Spiegelbild vom inneren Aufbau der Orgel darstellt, so sieht man daraus schon rein logisch die Folgerung erwachsen, daß nur der Orgelbauer in der Lage sein kann, einen dem Werke entsprechenden Prospekt zu entwerfen.

Noch ein anderer, freilich mehr äußerlicher Umstand hat mit dazu beigetragen, daß die Orgelforschung bisher vernachlässigt wurde. Die Entdeckung des Barock hat sich selbst heute noch wesentlich auf den süddeutschen Barock und auf die Schloßbaukunst beschränkt. Im süddeutschen Barock ist die Orgel jedoch nur ein Ton in einem ganzen Akkord künstlerischen Zusammenklangs. Wie wenige Besucher sehen überhaupt die meist über dem Eingang angebrachte Orgel? Auch Kunsthistoriker haben ihr Notizbuch offenbar meist schon wieder eingesteckt, wenn sie sich dem Ausgang zuwenden und nun erst über ihm, zu spät, die Orgel entdecken. Sonst wäre es nicht möglich, daß mit konstanter Hartnäckigkeit immer wie-

⁶ BURGEMEISTER CVII; KAUFMANN 273, 338.

⁷ StAM, 315 e, LKA Cassel, Rotenburg III 5, Acta: Die Orgel in der Altstädter Kirche zu Rotenburg (1741—1902), mit Einschub Blatt 94: Auszug aus Rechnung 1682.

⁸ So Karl Joseph Riepp mit dem Baumeister Johann Michael Fischer und dem Bildschnitzer Joseph Christian für die Chorgestühl-Doppelorgel in Ottobeuren 1757. Vgl. hierzu: H. MEYER: Karl Joseph Riepp (Kassel 1939) sowie J. WÖRSCHING: Der Orgelbauer Karl Riepp (Mainz 1939).

der gerade die Orgeln unbeachtet gelassen sind im Handbuch von DEHIO⁹ oder in vielen Führern von SCHNELL & STEINER (dies sind nur beliebig herausgegriffene Beispiele) — so, als gäbe es gar keine Orgeln in diesen Kirchen. Sieht man, was dagegen in Handbüchern oder Führern bisweilen alles aufgezählt wird, so stehen Wert und Aufwand dieser Dinge meist in gar keinem Verhältnis zu der Bedeutung der „vergessenen“ Orgel.

Im Bereich des Protestantismus freilich läßt sich die Orgel kaum übersehen. Wie oft bildet sie hier doch den krönenden Abschluß der liturgischen Achse, die das geistige Zentrum des protestantischen Gotteshauses darstellt. Schon in der ersten protestantischen Kirche überhaupt, der Schloßkapelle zu Torgau, finden wir die Orgel an dieser bevorzugten Stelle (1932 wiederhergestellt)¹⁰. In Schmalkalden sind Altar und Taufstein, Kanzel und Orgel in dieser liturgischen Achse miteinander vereinigt, und wiederum bildet die Orgel die eigentliche Bekrönung. Vollends kann nicht übergangen werden, daß von den kirchlichen Ausstattungsstücken des norddeutschen Protestantismus die Orgel fast stets das an Pracht, Glanz und Würde überragende Werk darstellt. Aber der protestantische Barock des Nordens unterliegt noch heute einer gewissen Mißachtung, weil hier die doch völlig andersartigen Maßstäbe des katholisch-süddeutschen Barock angelegt werden, während beide in der Tat verschiedenen Gesetzen folgen müssen. Da überdies die Kunstgeschichte Ausstattungen bevorzugt, die mit der Architektur eine Einheit bilden (auch dies wieder durch den süddeutschen Barock zu erklären), haben selbst die großartigsten Einzelausstattungsstücke Norddeutschlands bisher nur wenig Gnade gefunden. Eine Revision der bisherigen Maßstäbe ist hier grundsätzlich erforderlich. Dazu kann auch Hessen einen Beitrag liefern, in dessen reformierten Kirchen wiederum gerade die Orgel fast das einzige Ausstattungsstück ist, das in größerem Maße die Entfaltung dekorativer und ornamentaler Pracht gestattete.

Zum Verständnis des Orgelprospektes gehört allerdings, wir sagten es bereits, ein Mindestmaß an Kenntnis der Bedingungen des inneren Aufbaus. Wie kommt der Klang der Orgel zustande? Was für eine Beziehung besteht zwischen dem klingenden Körper der Orgel und ihrem uns zugewandten Gesicht? Hierüber muß das Wichtigste gesagt werden.

Das Werk

Damit eine Orgel klingen kann, müssen drei Voraussetzungen erfüllt werden:

1. es muß Wind erzeugt werden, der den Pfeifen zugeleitet wird;
2. es muß mindestens ein Register „gezogen“ sein, so daß der Wind bis zu den Ventilen der einzelnen Pfeifen gelangen kann; und

⁹ So fehlen selbst im 1956 erschienenen Band „Westliches Schwaben“ die Orgeln in Obermarchtal, Reichenau-Niederzell, Schussenried und Weißenau (um nur einige Beispiele zu nennen) völlig, obwohl den Herausgebern Material darüber zugeleitet wurde. Die Orgel von Weingarten, mit dem bedeutendsten Prospekt der deutschen Kunstgeschichte, wurde mit einer Zeile abgetan.

¹⁰ H. GIESAU: Wiederherstellung von Baudenkmälern der Provinz Sachsen → Jb. d. Denkm. i. d. Prov. Sachsen und in Anhalt 1933/34 (1934) 115—117.

3. muß eine Taste gedrückt werden, wodurch sich das Ventil öffnet, der Wind in die Pfeife strömt und den Ton hervorbringt.

Es ist also ein recht komplizierter Organismus, mit dem wir es bei der Orgel zu tun haben — Blasebälge und Windkasten, Registratur und Klaviaturen, Übertragungshebel, -stangen und -wellen (die sogenannte Abstraktur), Ventile und endlich das Pfeifenwerk selbst. All' das erfordert ein tragendes und umschließendes Gehäuse, wobei wir nur das Äußere des ganzen Orgelwerkes, vor allem die Schauseite, den Prospekt, zu sehen bekommen. Dieser reiche Aufbau ist nötig, weil wir in der Orgel eigentlich nicht ein Einzelinstrument vor uns haben, sondern ein ganzes Orchester — und zwar vornehmlich ein Orchester wie von Holzbläsern. Das ist der Sinn der Register, deren Pfeifen auf Grund unterschiedlicher Formung zahlreiche unterschiedliche Arten von Klängen erzeugen können, die dann gern nach ihrer Verwandtschaft mit anderen Instrumenten benannt werden, etwa als Flöte, Gambe, Oboe, Trompete, Violine. (Denn auch Klänge ähnlich denen der Streichinstrumente können erzeugt werden). Den Kern eines Orgel-Werkes bilden freilich die mannigfachen Pfeifen-Register, deren wichtigstes und kräftigstes den Namen Prinzipal trägt. Über ihm bauen sich als Oktave und Superoktave Register gleichartigen Klanges in höherer Tonlage auf. Denn die Orgel ist dasjenige Instrument, bei dem zu einer Taste — wie etwa beim Klavier groß C — nicht nur Töne ein und derselben Höhe, sondern auch solche verschiedener Höhe gehören können. Zur Unterscheidung ihrer Tonhöhen tragen die Register also außer ihren Namen auch die Angabe ihrer Tonhöhe, und zwar durch die Länge ihrer jeweils größten — mit der Taste groß C verbundenen — Pfeife in Fußmaßen.

Es ist nämlich von Natur aus so, daß eine Länge des Pfeifenkörpers von 8 Fuß (8') den Ton groß C ergibt; 4' — also die halbe Pfeifenlänge — die nächste Oktave: klein c; weiter 2', die Superoktave = eingestrichen c; 1' = zweigestrichen c; und so fort. Ein Prinzipal 8' beginnt also mit der Pfeife groß C auf der Taste groß C, eine Oktave 4' dagegen mit der Pfeife klein c auf der Taste groß C. Da für die Manual-Klaviaturen größerer Orgeln Register von 16' bis 1' üblich sind, verdoppelt sich der Tonumfang der Orgel gegenüber den in der Klaviatur vorhandenen 4 Oktaven. So kann man also — sind mehrere Register gezogen — durch Drücken einer einzigen Taste Pfeifen verschiedener Klangfarbe und verschiedener Tonhöhe zur Ansprache bringen. Hinzu kommt noch, daß eigene Register auch die bei jedem Ton mitschwingenden Obertöne verstärken, die sonst oft nicht stark genug wirksam werden — nämlich die fünften und dritten Töne der höheren Tonlagen (Quinten und Terzen); und schließlich gibt es noch gemischte Stimmen, in denen Oktaven, Terzen und Quinten miteinander ein Register bilden — die Mixturen. So braust denn endlich ein voller jubelnder Chor auf, wenn wir nur eine Taste drücken; hierin liegt die Besonderheit der Orgel, die ihr den Namen einer „Königin der Instrumente“ eingebracht hat.

Die alten Orgelbauer ordneten nun die Pfeifenreihen, die zu den einzelnen Registern gehören, parallel hintereinander an; die Front bildete die Pfeifenreihe des Prinzipals, dessen Pfeifen aus dem besten Material — früher Zinn, heute meist Zink oder auch Kupfer — gefertigt waren. Nach der Größe dieses im Prospekt sichtbaren Prinzipals bestimmt sich auch die Größe der Orgel, die man also dann einfach als 16'-, 8'- oder 4'-Orgel bezeichnen kann. Unter der Prinzipalreihe befindet sich im allgemeinen der Spielschrank mit den Klaviaturen (Manualen und Pedal) für den Spieler; dahinter das Regierwerk der Orgel.

Soviel ist über das innere Wesen — das „Werk“ — der Orgel, ihren Aufbau und ihre Zusammenhänge zu wissen notwendig, wenn man das Äußere — den Prospekt — und die Bedingungen seiner Entwicklung begreifen will.



Münster, Dom, Paradiesportal: Mann mit Handorgel
in einem Rankenfries. Um 1225/63



Léon (Spanien), Kathedrale, Westportal:
Orgelspieler an einem Positiv. Um 1300



München, Staatsgemäldesammlung, Bartholomäusaltar:
Hl. Cäcilie mit Handorgel (Portativ). Anfang 16. Jh.



Marburg/Lahn, Universitätsmuseum:
Positiv aus Wetter. 1620 von Wiegant Althefer



Genter Altar der Brüder van Eyck:
Orgelspielerin am Positiv. 1432 vollendet

Geschichte

Orgeln sind nach unserm Wissen zuerst im Römischen Reich verfertigt und verwendet worden. Der Wind für die Pfeifen wurde zunächst nicht durch Blasebälge, sondern durch Wasserdruck erzeugt, — es handelte sich um „hydraulische“ Orgeln¹¹. Im Jahre 757 kam die erste Orgel von Byzanz in das karolingische Reich¹²; erst in längerer Entwicklung wurde die Orgel im Abendland zu einem kirchlichen Instrument. Die ersten Orgeln waren noch recht primitiv: sie hatten einen geringeren Tastenumfang und die riesigen Tasten mußten mit Fäusten geschlagen: „traktiert“ werden. Es gab zunächst nur ein Register, eine Art Großmixture, den sogenannten Hintersatz. Aus diesem kristallisierten sich allmählich die einzelnen Register heraus und andere traten hinzu, das Pedal wurde erfunden; die Tasten wurden kleiner und leichter spielbar, so daß dann auch schließlich mehrere Manuale in einer Orgel vereinigt werden konnten.

Orgeltypen

Nun gibt es Orgeln von verschiedener Größe und verschiedenem Verwendungszweck. Auf mittelalterlichen Darstellungen finden wir häufig Figuren, die eine kleine Orgel auf den Arm genommen haben, wobei sie mit der einen Hand den Blasebalg drücken und Wind erzeugen, mit der freien Hand aber auf der Klaviatur spielen können. Das älteste mir bekannte Beispiel für diese Form der „Handorgel“ ist ein Detail aus dem Rankenfries des Paradiesportales am Dom zu Münster (Taf. 1); das Portal ist zwischen 1225/63 entstanden¹³. Wir sehen hier einen Mann in der Ranke sitzen, der mit dem einen Arm die Handorgel hält (man muß sich vorstellen, daß er dabei gleichzeitig einen kleinen Blasebalg bedient) und mit der freien Hand auf der Orgel spielt. Von dieser sehen wir nur einen Kastenrahmen, in den die Pfeifen eingestellt sind — ihrer Größe nach geordnet.

Deutlicher werden die Orgeldarstellungen im späteren Mittelalter, wie zum Beispiel auf dem Bartholomäus-Altar der Münchner Staatsgemäldesammlung, den ein Kölner Meister im Anfang des 16. Jahrhunderts malte (Taf. 2). Hier ist die heilige Cäcilie, die Patronin der Kirchenmusik, mit einer Handorgel dargestellt. Sie trägt ein zierliches Gestell mit zwei geschnitzten Wangen, einer Klaviatur und einem Ornamentband, welches die der Größe nach geordneten Pfeifen festhält. Auch die beiden Wangen unterscheiden sich nach ihrer Größe. An der Seite befindet sich ein Tragegriff, an dem in diesem Falle ein Engel tragen hilft. Auf der

11 Vgl. O. BIE: Klavier, Orgel und Harmonium (Leipzig 1921) = Aus Natur und Geisteswelt 325. Bd.

12 Mariani Scotti Epitome, MG SS 13, 77: Geschenk Constantins an Pippin.

13 H. HICKMANN (s. u. Anm. 14) geht zwar mit seiner Aufstellung ins 12. Jh. zurück, doch ist sein Ansatz irrig, denn die bei ihm als Abb. 1 aufgeführte Miniatur des Ms. 17 333 des Britischen Museums London gehört überhaupt erst dem 14. Jh. an! Wenn HICKMANN E. Buhles Ansicht befiehlt, das Portativ sei nach 1250 vermutlich in Deutschland entstanden, so hat er jedenfalls unter dem aufgeführten Material keinen Gegenbeweis erbracht. Auch ist H. vor 1370 liegendes Material gerade deutscher Portativdarstellungen seltsamerweise völlig unbekannt geblieben (vgl. HICKMANN 37).

Rückseite der Orgel erkennt man hier deutlich den Blasebalg, den die Heilige gerade zusammendrücken will.

Über die Begriffsbestimmung der Orgelarten, die als Portativ (Tragorgel) und Positiv (Standorgel) bezeichnet werden, findet man sehr unterschiedliche Meinungen, die ihre Wurzel in der unpräzisen Ausdrucksweise des Mittelalters haben. Tragorgeln, die auf Prozessionen mitgeführt werden konnten, sind häufig als „Portative“ bezeichnet worden. Neuerdings hat sich jedoch in den beiden maßgebenden Veröffentlichungen von HANS HICKMANN und RUDOLF QUOIKA¹⁴ die auch aus alten Quellen belegbare Auffassung durchgesetzt, daß Handorgel und Portativ miteinander gleichzusetzen seien. Die tragbare Prozessionsorgel, für die QUOIKA allenfalls den Ausdruck „*organum portatile*“ gelten läßt¹⁵, wird bei ihm nicht grundsätzlich vom Positiv unterschieden. Auch Positive können ja Handgriffe haben, damit sie sich bei Gelegenheit an andere Stellen versetzen lassen; sie brauchen sich also im äußeren Bild nicht von Prozessionsorgeln zu unterscheiden, an denen sich natürlich unbedingt Handgriffe befinden müssen. Entscheidend ist aber, daß aus dem Charakter der klingenden Werke keine Berechtigung abzuleiten ist, zwischen Handorgel und Positiv noch eine Zwischenstufe einzuschieben. Und ebenso würde es schwerfallen, im allgemeinen Aufbau zwei verschiedene Typen grundsätzlich zu unterscheiden. Zwar sind die Größenverhältnisse unterschiedlich, die Übergänge aber fließend. Nur darin möchte ich QUOIKA nicht folgen, daß die normale Dorforgel, die auf Prinzipal 4' basiert, zum Positiv gerechnet werden könne. Das hessische Orgelbauschaffen zeigt jedenfalls unüberschreitbare Disponierungsgegensätze zwischen 2-Fuß-Orgel (Positiv) und 4-Fuß-Orgel, während im Lebenswerk etwa der Orgelbauer Jost Friedrich Schäffer und Johann Eberhard Dauphin Klanggegensätze in der Disposition von 4- und 8-Fuß-Orgeln nicht auftreten. Typisch für die Landorgel ist die Existenz eines selbständigen Gebläses und eines — häufig noch durch einen Gang vom Hauptwerk getrennten — Pedals; natürlich auch ihre Unverrückbarkeit.

Das Positiv hat selbst dann noch transportablen, möbelhaften Charakter, wenn es der Handgriffe entbehrt. In der Regel hat es kein Pedal, häufig aber im Unterteil (oder auf dem Dach¹⁶) das Gebläse. In diesem Fall kann der Spieler den Wind durch Fußschöpfer selbst erzeugen¹⁷, während sonst eine zweite Person, der Kalkant, zwei auf der Rückseite befindliche Bälge bedient. Diese Art der Anordnung setzt allerdings die Tragbarkeit des Positivs herab, die beim „*organum portatile*“ gewahrt bleibt¹⁸.

Ein Positiv mit Handgriffen finden wir dargestellt auf dem bekannten Genter Altar, der 1432 von Jan van Eyck vollendet wurde (Taf. 4). Die Pfeifen sind durch einige Latten gehalten, sonst ist der Prospekt offen, wie meist in der Frühzeit; die

14 H. HICKMANN: Das Portativ (Kassel 1936). — R. QUOIKA: Das Positiv in Geschichte und Gegenwart (Kassel 1957).

15 QUOIKA 13.

16 QUOIKA 94.

17 Vgl. QUOIKA Abb. 9.

18 Vgl. QUOIKA Abb. 5: Titelblatt aus Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher, 1511.

Anordnung der Pfeifen erfolgt nach ihrer Größe, also zugleich nach ihrer Tonhöhe. Das Gemälde ist so gewissenhaft ausgeführt, daß man sogar den Akkord hat feststellen können, der gerade angeschlagen wird (und damit den genauen Zeitpunkt innerhalb der Liturgie)¹⁹; dies gestattet uns den Schluß, daß auch die Orgel selbst das tatsächliche Bild einer damals gespielten Orgel wiedergibt.

Ein Positiv ist auch auf dem Tüersturz des Westportals der Kathedrale von Léon in Spanien dargestellt; Handgriffe fehlen (Taf. 1). Im übrigen entspricht der Aufbau der bereits etwa um 1300 entstandenen Arbeit dem der Orgel auf dem Genter Altar. Ein Pedal ist nicht vorhanden, sondern die Orgel steht auf Füßen so weit hoch, daß der sehr porträtthaft wirkende Orgelspieler seine Füße darunter stellen kann. Links an der Orgel sitzt der Kalkant und betätigt mit den Händen den Blasebalg.

Mit Gewißheit als Positiv ist auch die mit Handgriffen versehene kleine Orgel zu bezeichnen, die 1620 von Wiegant Althefer für die Stiftskirche zu Wetter erbaut wurde (Taf. 3). Als die Wetterer Kirche 1763–66 ein großes Orgelwerk erhielt, kam dieses Positiv nach Friedlos (Kr. Hersfeld), von dort 1882 ins Marburger Schloßmuseum (1927 in den Jubiläumsbau überführt)²⁰. Die Orgel hat einen kastenartig flachen Aufbau, der mit geschnitzten Klappflügeln geschlossen werden kann (eine gotische Reminiszenz); die Pfeifen des zweifüßigen Prospektes sind in drei Felder gegliedert. Ein Pedal ist nur nachträglich eingesetzt gewesen; als echtes Positiv enthielt die Orgel in ihrem Fuß ursprünglich das Gebläse. Die Übertragungshebel zwischen den Registerknöpfen und den Registerschleifen sind außen sichtbar.

Wir kennen also nun Handorgel (Portativ) und Positiv — zu entscheidender Bedeutung aber ist die Orgel im „Organum“, im „Werk“ herangewachsen. Auch hier wiederum finden wir Orgeln verschiedener Größe. Ein, zwei, drei, ja selbst vier einzelne Werke können zum großen Organum, der „großen Orgel“ zusammentreten, wozu dann noch das Pedalwerk als fünftes tritt. Je nach ihrer Stellung in der Orgel und zum Hauptwerk werden dann die einzelnen Werke bezeichnet.

Nehmen wir zunächst den einfachsten Typ — eine normale Dorforgel aus nur einem Werk, und mit einem Pedal, das im Prospekt nicht sichtbar erscheint. Als Beispiel dafür steht hier die Orgel von Iba (Kr. Rotenburg), die 1715 von Johann Eberhard Dauphin aus Mühlhausen errichtet wurde (Taf. 6)²¹. Sie verkörpert

19 A. SCHERING: Zur Frage der Orgelmitwirkung in der Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts → Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst (Augsburg 1926) 87–91.

20 P. ROSSKOPF: Sechshundert Jahre Friedlos → Mein Heimatland 15 (1952) 28; und DERS.: Orgel der alten Kirche von Friedlos → Mein Heimatland 16 (1954) 19. — Angaben finden sich auch in den Akten des Landeskonservators (Friedlos) und im Nachlaß Bickell (Staatsarchiv Marburg).

21 Kirchenbuch Ronshausen II, 1713–73. — Johann Eberhard Dauphin aus Mühlhausen baute seit 1715 Orgeln in Hessen-Kassel. Er machte sich in Iba ansässig; 1731 starb er beim Orgelbau in Hoheneiche. Sein Bruder war der Orgelbauer Joh. Christian Dauphin in Kleinheubach am Main, Erbauer der Wallfahrtsorgel von Walldürn. Die weitere Herkunft der auch in Mühlhausen erst zugezogenen Familie ist noch unbekannt.

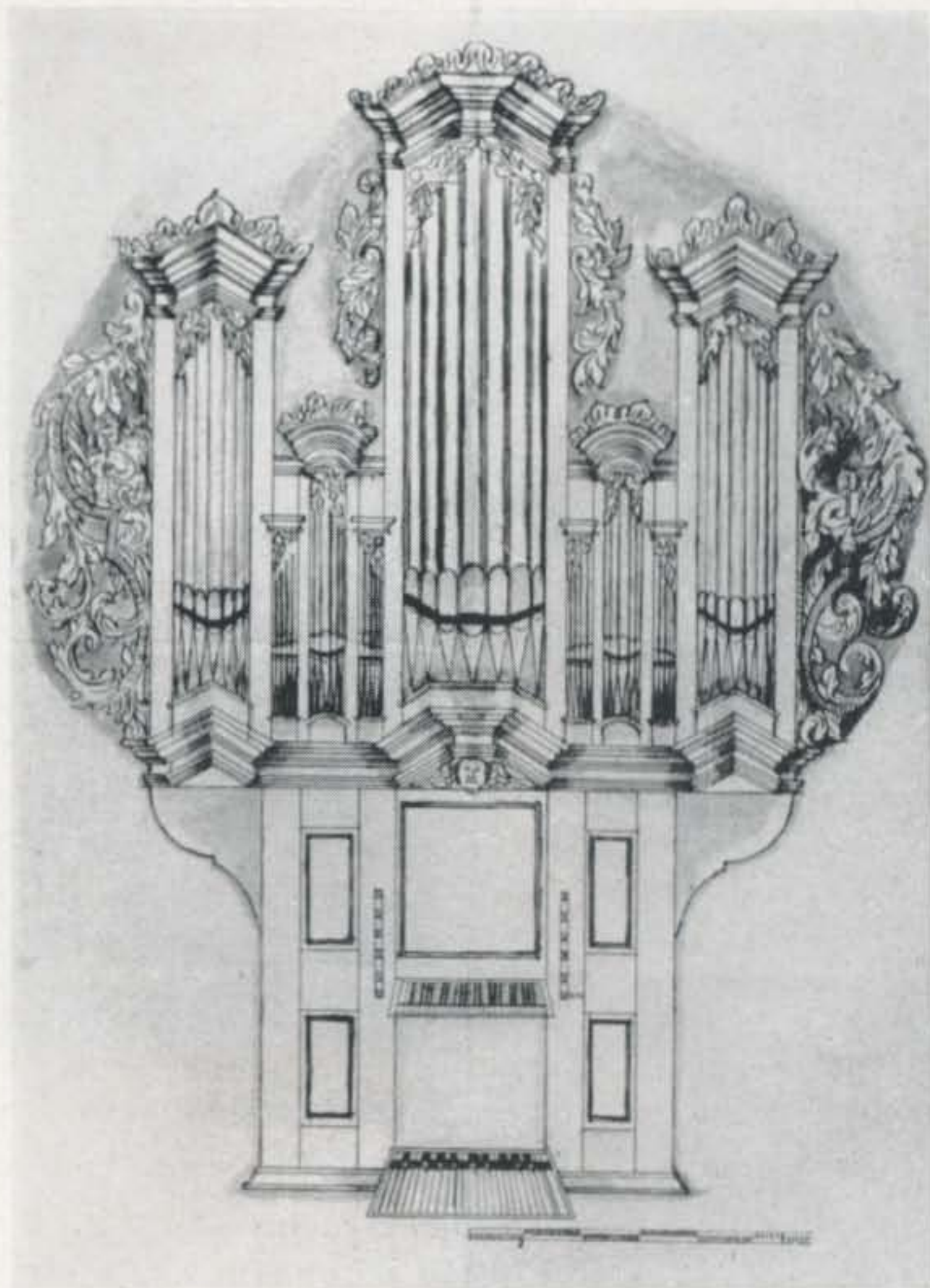
zugleich in reiner Form den Typ der mitteldeutschen barocken Dorforgel. Die Pfeifen des Prinzipals sind hier nicht in einfacher Reihe der Größe nach geordnet. Vielmehr sind die größten Pfeifen in einem halbrund oder (wie hier) polygonal vorspringenden Mittelturm untergebracht, die nächstfolgenden in zwei seitlichen Spitztürmen, und die kleinsten in zwei Feldern zwischen den Türmen. Die größte Pfeife steht also bestimmend in der Mitte des ganzen Prospektes: groß C vom Prinzipal 8 Fuß. Diese Größe ist in jener Zeit für eine Dorforgel noch durchaus selten, meist hatte man nur 4'-Orgeln in den kleineren Ortschaften, soweit man überhaupt eine Orgel hatte. — Alle Türme und Felder schließen mit horizontalen Gesimsen; die Zwickelräume zwischen Gesims und seitlichen Pfeifen, die dabei entstehen, werden durch Schnitzwerk (Schleierbretter oder Behang) gefüllt. Ebensolches Schnitzwerk füllt den Freiraum zwischen den Obergesimsen der Felder und denen, die von den seitlichen Spitztürmen bis an den Mittelturm anlaufen. Auch seitlich schließt die Orgel mit ausschwingenden Ornamentbrettern ab, den sogenannten „Ohren“, die an Stelle der Klappflügel aus der Wetterer Orgel getreten sind. Die Bezeichnung „Ohren“ hängt mit der barock verlebendigenden Vorstellung zusammen, die auch die Orgelschauseite als „Gesicht“ bezeichnet. Als Bekrönung des Ibaer Prospektes springen zwei hessische Löwen gegen den Mittelturm an. Die Ornamentik ist ein banddurchzogenes Akanthuslaubwerk, typisch für die Zeit von 1715.

Wesentlich reicher ist die Orgel von Oberaula gegliedert, die 1721 von Johannes Eichenberg aus Niederaula erbaut wurde (Taf. 6)²². Der sehr klare Werkaufbau läßt uns erkennen, daß die Orgel aus zwei Werken und Pedal besteht. Die Pedalpfeifen, von 8'-Länge, sind in den beiden seitlichen Türmen (Pedaltürmen) angeordnet; Rankenleisten scheiden sie vom Mittelteil. In diesem treten 2 Werke des Prospekttypes, wie wir ihn in Iba gefunden haben, übereinander. Oben befindet sich das 4füßige Hauptwerk, darunter ein 2füßiges Brustwerk, so genannt, weil es in der „Brust“ der Orgel sitzt. Aufbau und Ornamentik der Orgel stehen Iba zeitlich und stilistisch nahe. Wir finden das gleiche Bandel-Akanthus-Werk, in den Ohren posauneblasende Engel (ein Erkennungszeichen für den Orgelbauer Eichenberg; in Iba waren nur geflügelte Engelsköpfe an der gleichen Stelle), auf den Baßtürmen Löwen mit Wappen, auf den Spitztürmen Bekrönungen. Auffällig sind noch die Rundbögen in den Gesimsen der Zwischenfelder.

Ein sehr majestätisches Werk begegnet uns in der Orgel der Kasseler Martinskirche, die leider 1943 zerstört wurde (Taf. 7). Die Orgel wurde 1610 von dem Hamburger Hans Scherer erbaut²³. In ihrem auf der Abbildung sichtbaren Zustand zeigt sie drei Werke: ein Hauptwerk von 8' (oben), ein Brustwerk von 2' (in dieser Form wohl aus dem 18. Jh.) und ein Rückpositiv von 4' (1936 wiederhergestellt). Das Rückpositiv hat seinen Namen daher, daß es sich an der Emporenbrüstung im Rücken des Organisten befindet; dieser sitzt ja im allgemeinen mit

22 Freundliche Mitteilung von Herrn Orgelbaumeister Werner Bosch/Kassel vom 2. 9. 1954, auf Grund einer in der Orgel gefundenen Notiz. Die Identität, die ich schon wegen der Stilübereinstimmung mit der für Eichenberg gesicherten Orgel in Schlitz (zw. 1713/21) angenommen hatte, ist dadurch gesichert.

23 KAUFMANN³ 56.



Eichenberg: Orgelentwurf von
Daniel Creuzburg 1740 (Pfarrarchiv)



Kirchhain: Orgelentwurf von Nikolaus Irle. 1750
(Marburg, Staatsarchiv)



Oben: Oberaula, ev. Pfarrkirche:
Orgel von Johannes Eichenberg. 1721

Links: Iba, ev. Pfarrkirche:
Orgel von Johann Eberhard Dauphin. 1715



Kassel, St. Martin: Große Orgel von Hans Scherer d. J. 1610



Merseburg, Dom:
Große Orgel von Zacharias Theyßner. Wohl 1702/03

dem Gesicht zur Hauptorgel und mit dem Rücken zur Kirche. — Die Pedalpfeifen (16') sind in zwei riesigen Türmen zu Seiten des ganzen Werkaufbaues angeordnet; sie treten nach vorn heraus und reichen bis zum Boden der Empore herunter. Diese beherrschende Form der Baßtürme ist eine Erfindung eben dieser Orgelbauerfamilie Scherer, nach deren Herkunftsort man diesen Orgeltyp auch als „Hamburger Prospekt“ bezeichnet. Wir haben in dieser Orgel ein Prachtbeispiel des frühbarocken Stils, der mit der Entfaltung und Bewegung großer schwerer Massen arbeitet. Einzelformen, wie die hohen bekrönenden Hauben mit Arkadenmotiven tragen noch das Gepräge der Renaissance. Bemerkenswert ist noch die doppelgeschossige Anordnung der Felder zwischen den 3 Türmen des Hauptwerkes, eine norddeutsche Eigenart, von der sich der thüringisch-hessische Bereich durch Anwendung nur je eines Feldes unterscheidet.

Die einzelnen Werke einer Orgel werden nach ihrem Aufstellungsort (im Vergleich zum Hauptwerk) benannt. Steht das 2. Werk über dem Hauptwerk, so sprechen wir vom „Oberwerk“, steht es darunter — in der „Brust“ der Orgel — so haben wir es mit einem Brustwerk oder Brustpositiv zu tun. Im Rücken des Organisten aufgestellt oder aufgehängt, wird das Positiv zum Rückpositiv. Ein seitlich des Hauptwerkes angeordnetes Werk (was selten vorkommt), würde als Seitenwerk zu bezeichnen sein. Meist stehen außen in Türmen, Flügeln oder Feldern die Pfeifen des Pedalwerkes. Selten einmal treten Oberwerk, Hauptwerk, Brustwerk und Rückpositiv zusammen in einem Prospekt auf. Ein Beispiel dafür ist die Merseburger Domorgel, welche 1702/03 von Zacharias Theyßner errichtet wurde (Taf. 8)²⁴. Das Hauptwerk hat drei Rundtürme, deren mittlerer dominiert, und doppelgeschossige Zwischenfelder, allerdings mit einem schweren trennenden Gesims nach mitteldeutscher Art. Das Oberwerk erweitert den mitteldeutschen Normaltyp durch zwei an den Seiten tiefer herabreichende Rundtürme. Der Hauptteil des Brustpositivs wird — mit Ausnahme der seitlichen Türme — dem Blick für gewöhnlich durch das Rückpositiv verdeckt, welches den mitteldeutschen Typ einer 4'-Orgel vertritt. Die Pedalpfeifen des 16füßigen Hauptregisters sind in großen Rundtürmen und außen begleitenden Spitztürmen aufgestellt. Die Orgel ist ornamental sehr reich behandelt, nicht nur durch breit entfaltetes Akanthuslaubwerk, sondern auch mit Figuren (meist musizierenden Engeln) auf fast allen Obergesimsen. Vorzüglich gelungen ist, wie bei den meisten Barockorgeln, die Einfügung in die vorhandene Architektur; das heißt in diesem Falle: in den Bogen des gotischen Netzgewölbes.

Was hat es nun eigentlich überhaupt zu bedeuten, wenn eine große Orgel sich aus mehreren „Werken“ zusammensetzt? Der Grund liegt in dem verschiedenen Klangcharakter der einzelnen Werke. Es wiederholt sich sozusagen auf höherer Stufe der Unterschied in der Klangfarbe, der schon für die einzelnen Register gilt. Daß ein Werk, in dem vorwiegend „sanfte“ Stimmen vertreten sind, ganz anders klingen muß als ein solches, in dem Prinzipal oder gar Trompeten „den Ton angeben“, liegt auf der Hand. Man denke auch an Kompositionen für gemischten

²⁴ KAUFMANN ³25: 1702; HAACKE 6 u. 30: 1703; nach dem Inventar (Bau- und Kunstdenkmäler d. Prov. Sachsen, Kr. Merseburg, 1883, S. 157) lag die Erbauungszeit allerdings 1706—13.

Chor, in denen die einzelnen Gruppen — Männer-, Frauen-, Knabenchor z. B. — gegeneinander ausgespielt werden, um dann wieder zentrale Partien der Komposition gemeinsam zu gestalten. Genau so sind die Orgelkompositionen des Barock aufgebaut, und diesem Kompositionsaufbau entspricht der Aufbau der Orgel-„werke“ und Prospekte. So soll das Hauptwerk majestätisch klingen, während das Oberwerk verhaltener ist; lieblich soll das Brustwerk sein, durchdringend das Rückpositiv. Diese Aufgliederung ist nicht zufällig: das im Kern des Werkaufbaus befindliche Hauptwerk muß ebenso tragende Kraft besitzen wie der Prinzipal als Kern des einzelnen Werkes. Das am stärksten eingebaute, oft mit Türen verschließbare Brustpositiv ist der rechte Ort für die sanften Stimmen. Hingegen das am stärksten exponierte Rückpositiv ist das geeignete Werk für einen schneidend durchdringenden Klang. Als Rahmen und Fundament tritt das Pedalwerk in Erscheinung. Alle Werke zusammen aber vereinigen sich im großartigen „Tutti“, und wie dies musikalisch geschieht, wird es auch im Prospekt offenbar gemacht. Der Orgelprospekt, speziell derjenige der Barockzeit, ist unmittelbar ins Bild umgesetztes musikalisches Kompositionsprinzip. Der Werkaufbau ist die angemessene Entsprechung derjenigen Musik, die der Orgel am meisten gemäß ist. Eben deshalb kehrt man auch in unserer heutigen Zeit zu den vom Barock entwickelten Erkenntnissen zurück.

Bildnachweis: Photographische Vorlagen für die Abbildungen dieses Beitrags werden folgenden Stellen verdankt: Bayrische Staatsgemäldesammlungen München Taf. 2 / Denkmalamt Marburg Taf. 7 / Bildarchiv Foto Marburg Taf. 1, 3, 6¹ u. 8 / Aufnahmen des Verfassers Taf. 5 u. 6².