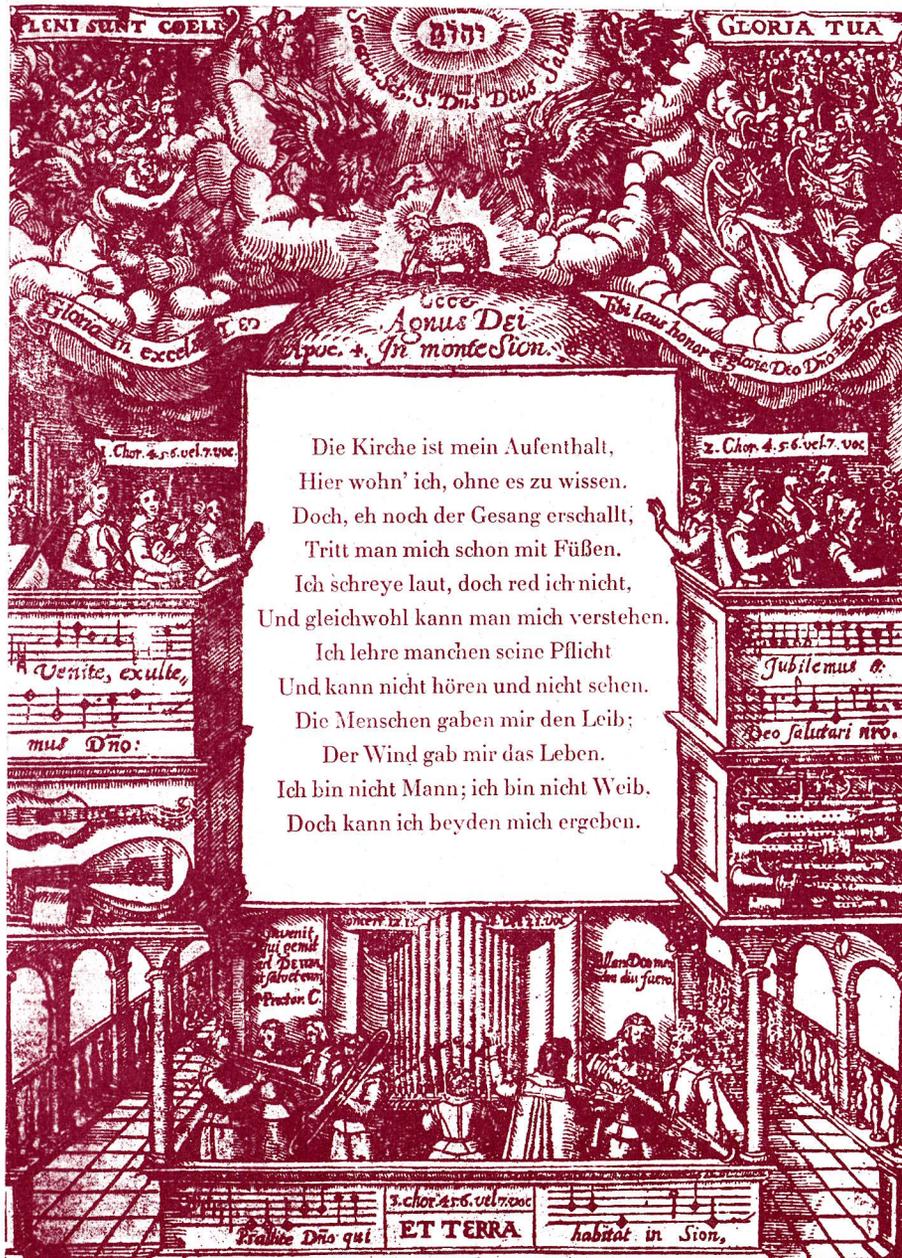


Die  
Eule-Orgel  
in der  
Evange-  
lischen  
Pauluskirche

zur  
Einweihung  
am  
7. Oktober  
1990



Die Kirche ist mein Aufenthalt,  
Hier wohn' ich, ohne es zu wissen.  
Doch, eh noch der Gesang erschallt,  
Tritt man mich schon mit Füßen.  
Ich schreye laut, doch red ich nicht,  
Und gleichwohl kann man mich verstehen.  
Ich lehre manchen seine Pflicht  
Und kann nicht hören und nicht sehen.  
Die Menschen gaben mir den Leib;  
Der Wind gab mir das Leben.  
Ich bin nicht Mann; ich bin nicht Weib.  
Doch kann ich beyden mich ergeben.

1. Chor 4. 5. 6. vel. 7. voc.

2. Chor 4. 5. 6. vel. 7. voc.

Venite, exultemus  
mus Dno:

Jubilemus &  
deo salutari nro.

Adventus  
qui venit  
ad Deum  
et factus  
est  
Proton C.

Adventus  
qui venit  
ad Deum  
et factus  
est  
Proton C.

Plaudite Dno qui

ET TERRA

habitat in Sion,

Ein Orgel mit so vielen Stimmen /  
Die man nicht kan genugsam rühmen /  
Von wegen Kunst und Lieblichkeit /  
Die also ist fürtrefflich heut.

Die neue Eule-Orgel  
in der  
Evangelischen Pauluskirche zu Werl  
Eine Festschrift

## Zum Geleit

Nun endlich steht sie in unserer Pauluskirche. Was lange ersehnt war, gründlich geplant wurde, sorgfältig gebaut war, ist nun vollendet, die neue Orgel. Warum haben wir sie errichten lassen?

Vielleicht ist das eine überflüssige Frage. Alle Welt weiß, wozu die Orgeln gut sind. Man kann damit Musik machen. In manchen Häusern stehen die Instrumente, wir finden sie auch in Kinosälen oder in Fernsehstudios, und jetzt steht auch eine in unserer Kirche. Je nachdem, wo die Orgel aufgestellt ist, wird auch ihre Musik ausfallen. In unserer Kirche wird sie das tun, was die zum Gottesdienst versammelte Gemeinde immer schon getan hat. Sie wird einstimmen in das Lob Gottes. Begleitet von dem neuen Instrument kann und wird die Gemeinde singen zu Gottes Ehre.

Wer ist dieser Gott, dem wir Loblieder singen? Warum verehren wir ihn nicht in andächtigem Schweigen, in ehrfurchtsvollem Verstummen vor seiner Größe und Majestät? Es ist der Gott, der sich in seinem Sohn Jesus Christus uns zugeneigt hat, der sich uns offenbart und dem wir antworten dürfen durch unseren Lobgesang. In unseren Liedern dürfen wir Gott loben. Durch das Spiel der Orgel und vieler anderer Instrumente können wir ihn preisen. Gott macht, daß wir etwas sein können zum Lobe seiner Herrlichkeit.

Es steckt in dem neuen Instrument viel Arbeit und Mühe. Die Last des Planens und Bauens ist nun vorüber. Jetzt kann unsere Orgel ihrer Bestimmung gemäß erklingen. Ähnlich geht es uns Menschen. Unser Sorgen und Arbeiten kommt einmal zu seinem Ende. Bleiben wird dann unser Loben. Unser Singen zur Ehre Gottes wird nicht aufhören.

Das zu erkennen, dazu soll unser Instrument beitragen. Wir neigen dazu, aus allen Dingen und Ereignissen unserer Zeit große Probleme zu machen. Alles wollen wir analysieren, sezieren, untersuchen und schließlich verstehen. Am Ende aller Erkenntnis darf wiederum der Lobpreis stehen. Am Ende unserer Anstrengungen dürfen wir einstimmen in den Ruf der Engel: Ehre sei Gott in der Höhe!

Wenn wir zum Lob uns einfinden, dann finden wir zum Leben. Wir werden das Leben als eine uns geschenkte Kostbarkeit verstehen und werden beginnen, Freude und Lob in Sprache umzusetzen. Die Sprache des Lobs wehrt der Angst um uns herum und in uns. Der Sprache werden die Taten folgen.

Gewiß, unser Loben verändert nichts. Aber es macht alles anders. Es bringt Licht in die Dunkelheit unserer Zeit. Licht vertreibt die Düsternis. Es schenkt uns die Möglichkeit, auf den zu sehen, der zu uns kommen will.

Im Lobgesang lassen wir uns einbeziehen in das, was nach Gottes Willen geschehen soll. Wir werden einbezogen in Gottes Leidenschaft für die Menschen. So können wir Leben gewinnen.

Unsere Orgel soll erklingen und die Menschen, die ihrem Klang lauschen, ihn hören und davon ermuntert werden zu eigenem Lobgesang, – diese Menschen werden lebendig.

Gott schenke uns allen solche Lebendigkeit, die aus dem Hören auf sein Wort kommt und zum Lob seiner Taten führt.

Für das Presbyterium:  
Gerhard Dedeke

# Wie die neue Orgel entstand

von Pfr. Manfred Rausch

Wenn am 7. Oktober 1990 die neue Orgel festlich eingeweiht wird, ist dies schon die dritte Orgel der Evangelischen Kirchengemeinde in Werl seit ihrem Bestehen.

Die erste Orgel wurde Anfang der sechziger Jahre im vorigen Jahrhundert in der Johanneskirche in der Steinerstraße in Betrieb genommen. Sie hatte 11 Register auf zwei Werken und war von Orgelbaumeister *Barkhoff* in Wiedenbrück gebaut worden. Sie fand ihren Platz links neben dem Eingang auf dem Fußboden, um erst später auf die nachträglich eingezogene Empore umgesetzt zu werden. Sie hatte ein dem damaligen Geschmack und dem Stil der Kirche entsprechendes neugotisches Gehäuse und kostete 740 Taler, wie aus den Rechnungen hervorgeht. Wenngleich es anfangs mit ihr einige technische Probleme gegeben haben muß, wie sich Revisionsberichten entnehmen läßt, versah sie doch ihren Dienst für mehr als drei Generationen, woran sich einige ältere Werler Gemeindemitglieder noch erinnern werden.

Im Zweiten Weltkrieg bekam die Johanneskirche zwei Treffer ab, und dabei wurde auch die Orgel irreparabel beschädigt. So behalf man sich vorübergehend mit einem Harmonium. 1953 aber wurde eine neue Orgel gebaut von der Werler Orgelbaufirma Stockmann. Sparsamkeit war damals angesagt; so hatte die neue Orgel teilweise Metallpfeifen aus Zinkblech und eine einfache Holzverschalung als Gehäuse. Das Pfeifenwerk stand frei. Da die Orgel über eine elektro-pneumatische Traktur verfügte, war der Spielschrank disponibel und nur über einen Kabelbaum mit der Orgel selbst verbunden. Statt Schleifladen wurden Kegelladen verwendet. Der Preis des Instruments muß selbst nach damaligen Maßstäben als außerordentlich günstig angesehen werden, sie kostete bei 14 Registern auf drei Werken nur gut DM 16.000,—. Zeitgenossen berichten, sie habe mächtig in der kleinen Kirche geklungen; immerhin ruhte ihr Stimmenwerk auf einem soliden Baßfundament, das unter anderem zwei 16-füßige Register enthielt. Und selbst in der sehr viel geräumigeren Pauluskirche (mit ihrer delikaten Akustik) hatte sie noch ein beträchtliches Volumen und konnte durchaus den Ansprüchen des durchschnittlichen gottesdienstlichen Spiels genügen.

Gleichwohl konnte sie nie etwas anderes darstellen als eine Übergangslösung. Schon in der Planungsphase der neuen Paulus-Kirche wurden Dispositionspläne für die neue Orgel gemacht. Aus finanziellen Gründen mußte Anfang der sechziger Jahre dieses Projekt jedoch zurückgestellt werden und teilte so das Schicksal des erst später verwirklichten Kindergartens, der 4 Glocken, des Gemeindehauses und der oberen Buntglasfenster.

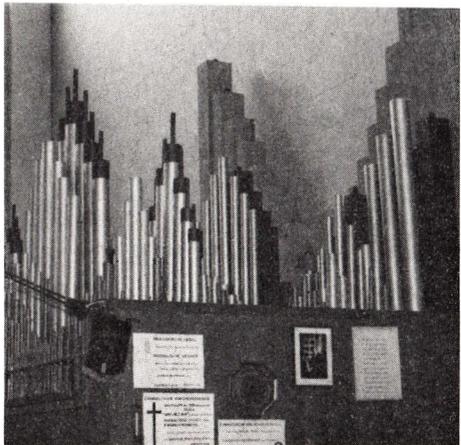
Seit 1983 wandte sich das Presbyterium wieder den alten Orgelbauplänen zu und holte Kostenangebote von verschiedenen Orgelwerkstätten ein. Bei einer



Orgelgehäuse  
für die evang. Gemeinde zu Werl.

Entwurf für die erste Orgel von  
Fa. Barkhoff/Wiedenbrück

Die Stockmann-Orgel,  
eingeweiht im Jahre 1953



weiteren Ausschreibung wurden auch Firmen aus dem Gebiet der damaligen DDR um Angebote gebeten.

Die Wahl fiel schließlich auf den – damals noch – „Volkseigenen Betrieb“ *Eule Orgelbau Bautzen 1872*. Die Gründe für diese nicht unumstrittene Entscheidung lagen vor allem in dem Vertrauen, das das Presbyterium in die handwerkliche und vor allem klangliche Qualität der Eule-Orgeln setzte, und das entstanden war durch die Visitation etlicher Eule-Orgeln sowie bei einer Betriebsbesichtigung in Bautzen.

So konnte im Sommer 1988 der Orgelbauvertrag unterzeichnet werden. Das war nicht ganz unkompliziert; denn die staatseigene Außenhandelsorganisation *DEMUSA* war der unmittelbare Vertragspartner der Evangelischen Kirchengemeinde. Die politischen Veränderungen in Deutschland haben aber glücklicherweise an den Vertragsinhalten und -bedingungen nichts geändert. Die Disposition der neuen Orgel weicht hinsichtlich des Werkaufbaus und der Registerzahl kaum von den ursprünglichen Plänen ab, wohl aber hinsichtlich der Wahl der einzelnen Stimmen. Die aktuelle Disposition geht auf Entwürfe der Orgelsachverständigen Prof. Martin Blindow, Münster, und Dr. Helmut Fleinghaus, Bad Oeynhausen, zurück. Maßgeblichen Einfluß aber nahm die Firma *Eule* selbst, und zwar Betriebsdirektor *Zuckerriedel*, Orgelbaumeister *Kambach* und Intonateur *Schwarzenberg*. Sie gaben der Klangaussage der Orgel ein oberdeutsch-sächsisches Gepräge, wie es der Tradition Gottfried Silbermanns entspricht. Einmal gefragt, worin denn das „Sächsische“ der Eule-Orgeln bestehe, antwortete Herr Zuckerriedel: „Unsere Orgeln singen, wenn sie klingen, so wie die Sachsen singen, wenn sie sprechen.“

Daß eine Orgel dieser Größe und Güte nicht „billig“ sein kann, versteht sich von selbst. Immerhin verfügt sie über nicht weniger als 1774 klingende Metall- und Holzpfeifen, die bis auf die Zungenstimmen einzeln in Handarbeit hergestellt werden; es wurde Material von beinahe 6 Tonnen Gewicht verarbeitet; ferner ist zu berücksichtigen, daß die Herstellung einer Orgel ausgesprochen arbeitsintensiv ist. Von der Planung bis zur Abnahme vergingen über zwei Jahre Zeit, und diese Zeit wurde auch gebraucht.

Daß die Kirchengemeinde ein so schönes Instrument bauen lassen konnte, wäre nicht möglich gewesen ohne die beträchtliche finanzielle Unterstützung durch den Kirchbauverein e. V. der Evangelischen Kirchengemeinde Werl, durch einen Zuschuß der Stadt Werl, durch zahlreiche Einzelspenden sowie durch praktische Hilfe, die einzelne Gemeindemitglieder und Firmen aus Werl leisteten. Ihnen allen sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt. Möge die Orgel selbst durch ihr Spiel einen Dank an alle ihre Freunde und Förderer abtatten!

# Form und Norm

Prof. Dr. Helmut Bornefeld †

Die Orgel, von der unsere Kirchenmusik in so hohem Maß abhängt, ist heute ein bedrohtes, fast sollte man sagen: lebensgefährlich bedrohtes Instrument. Viele Gefährdungen kommen von außen (in Form ideologischer, soziologischer, karitativer, finanzieller, insgesamt jedenfalls säkularer Argumente); wir sind zweifellos gehalten, ihnen nachzugehen und nachzudenken. Die viel größere Gefahr jedoch scheint mir in jenen „Normen“ zu liegen, denen die Orgel im innerkirchlichen Bereich unterworfen ist, d. h. in jenen überholten und verhärteten Vorstellungen, die sich allein nach einem vordergründigen Nutzwert messen und damit an allem Wesentlichen vorbeigehen.

„Norm“ ist immer das mehr oder weniger willkürlich Gesetzte, ganz egal, ob es sich um „Deutsche-Industrie-Normen“, um Normen für einen Orgelspieltisch oder um Normen unseres Musiklebens handelt. „Form“ hingegen ist das unwillkürlich Gewordene und Geschaffene, und so entzünden sich fast alle Konflikte unseres künstlerischen Tuns an diesen Spannungen zwischen Form und Norm. Wenn ich (um beim Beispiel Orgel zu bleiben) in einem orgellosen Raum das zu bauende Instrument im Geiste vor mir sehe, in einer musikalisch und optisch lebendig-geschauten Gestalt, dann ist das „Form“. Die anderen aber – seien es nun Kirchengemeinderäte oder Pfarrer, Architekten oder Denkmalpfleger oder Presseleute – sehen fast immer nur die „Norm“, d. h. das durchschnittlich herrschende Schema von Orgel und Orgelbenutzung, und dieses steht nun eben zu echter „Form“ fast immer in mehr oder weniger krassem Widerspruch.

Die Orgel hat eine mehr als 2000jährige Geschichte hinter sich, und zwar gleich in drei Kulturkreisen, nämlich im römisch-hellenistischen, im byzantinischen und schließlich im abendländisch-europäischen Bereich. Da Gegenwart immer nur aus der Geschichte heraus durchschaubar werden kann, scheint es mir unumgänglich, wenigstens die wichtigsten geschichtlichen Fakten kurz anzudeuten.

## I.

Die antike *Hydraulis* (später Organon genannt), die um 250 v. Chr. in Alexandria erfunden worden sein soll, hat in der Musik ihrer Zeit eine bedeutsame Rolle gespielt. (Der Name Hydraulis besagt, daß die Kompression des tonerzeugenden Luftstroms mittels Wasserdruck erfolgte). Aus zahlreichen literarischen Erwähnungen und bildlichen Darstellungen (in Form von Fußbodenmosaiken, Denkmälern, Sarkophagen, Terrakotten usw.) läßt sich entnehmen, daß sie im kaiserlichen Hofzeremoniell, in der Theaternmusik, bei Zirkusspielen und Wagenrennen eines der meistgebrauchten Instrumente war.

Über den Weg dieses Instruments von Rom nach Byzanz unterrichtet am besten die Dissertation „Kaiserliche Liturgie“ unseres Hamburger Kollegen Dietrich Schubert (Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1968). Hier wird ersichtlich, daß die mit Konstantin beginnende „Reichskirche“ die antikisch-kultische Bedeutung des Organons nicht nur übernommen, sondern ihm in dem ungeheuer prunkvollen Hofzeremoniell dieses „christlichen“ Kaisertums eine maßgebliche Rolle zugewiesen hat.

In den germanischen Raum kam das erste Organon durch jene berühmte Schenkung Konstantins V. an den Frankenkönig Pippin im Mai 757. Eine Chronik berichtet: „Konstantin der Kaiser sandte an den Frankenkönig Pippin unter anderen Gaben ein Organon, das vorher noch nie gesehen worden war im Frankenland“. Auch andere Gesandtschaften aus Byzanz brachten Organa mit, so z. B. anlässlich einer Akklamation Karls des Großen im Aachener Dom. Wie es nun aber von dieser imperatorisch-zeremoniellen Inanspruchnahme des Organons zu einer im neueren Sinn gottesdienstlich-liturgischen Verwendung kam, scheint im einzelnen noch ungeklärt zu sein. Wahrscheinlich geriet das Organon als unmittelbares Vorbild zunächst in eine gewisse Vergessenheit (wie auch so viele andere Errungenschaften der Alten Welt in geistiger, naturwissenschaftlicher, medizinischer und astronomischer Hinsicht). Aus dem jedenfalls, was wir über die ersten in unserem Sinn liturgisch gebrauchten Orgeln wissen, kann man schließen, daß im Organon bereits gelöste Probleme (wie z. B. Registerteilung und Klaviatur) für die Aufgabenstellung der Zukunft teilweise wieder neu erfunden werden mußten.

Unsere romanischen und gotischen Kirchen waren nie – wie man heute sagen würde – „Kirchen des Worts“, sondern sie waren ausschließlich Kirchen einer institutionell-kultischen Liturgie, d. h. Kirchen des *gesungenen* Wortes. Ihr ganzer Habitus in architektonischer, räumlicher, optischer und akustischer Hinsicht ist einzig und allein von dieser liturgischen Funktion her bestimmt. Wenn solche Kirchen zu ihrer Entstehung (also etwa vom 10. bis 15. Jahrhundert) überhaupt eine „Orgel“ hatten, dann waren das allenfalls größere Positive mit ca. zwei Oktaven diatonischen Umfangs und 4 bis 8 cm breiten einzelnen Hebeln. Erst um 1400 legte man die Tasten nebeneinander, und ca. 1500 bekamen sie ihre spätere (im Organon einst schon vorgegebene) Form und Größe. Die Orgeln waren zunächst Blockwerke, d. h. zu jeder Taste erklangen immer alle ihr zugehörigen Pfeifen. Die ersten Ansätze zu eigentlicher Registeraufteilung entstanden um 1400; aus derselben Zeit stammen auch die ersten (angehängten) Pedale, während selbständige Pedalklavaturen erst ab 1500 gebaut wurden. Instrumente mit Werken, Registermechanik und ungefähr

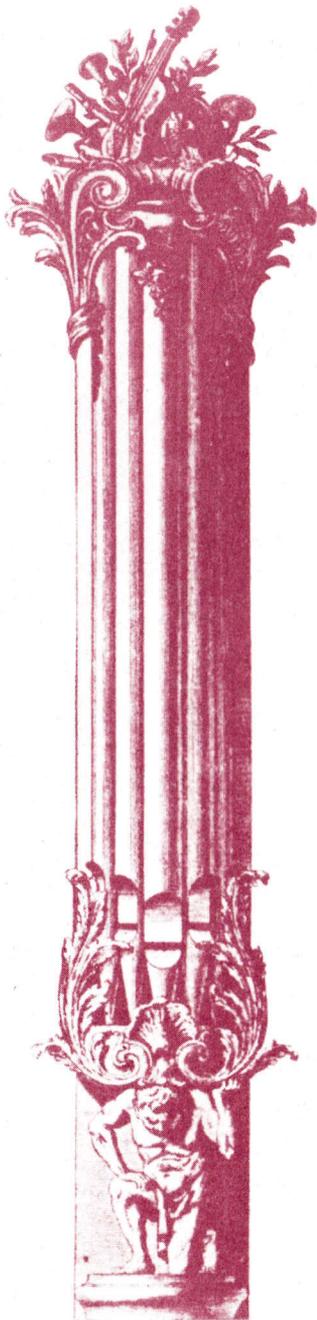
heutigem Tonumfang finden sich auf deutschem Boden um die Mitte des 16. Jahrhunderts, und gegen Ende des 17. Jahrhunderts schließlich entstanden jene Formen, auf denen die barocke Orgelklassik dann fußen konnte. Da keine einzige solcher Orgeln diesen Räumen architektonisch von vornherein zugeordnet war, konnten die Werke – sofern sie größeren Umfangs waren – immer nur nachträglich mehr oder weniger überzeugend eingefügt werden. Erst das Barock hat die Orgel als solche in die Raumkonzeption einbezogen. Als Orgelgestalter erlebt man bei romanischen und gotischen Kirchen auch heute noch, welche Schwierigkeiten es macht, eine Orgel mit der ursprünglichen Raumkonzeption einigermaßen in Einklang zu bringen (ich denke hier an Fälle wie Brenz, Murrhardt, Ulmer Münster, Frauental, Chororgel Schorndorf usw.).

\*

Die Verwendung dieser frühen Orgelformen in Sakralräumen galt ausschließlich liturgischer Musik. Ein Codex Faenza (um 1400) enthält die ältesten bekannten Beispiele solcher Art, nämlich mehrere Kurie und ein Gloria zu einer Messe „Cunctipotens genitor“. Stücke dieser Art, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert vielfach entstanden zu sein scheinen, wurden teils als Umrahmung des römischen Chorals, oft aber auch im alternatim zu ihm oder überhaupt an seiner Stelle gebraucht. (Auf das Letztere weisen viele Orgelintavolierungen von ursprünglich vokalen Messen hin.)

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, daß es bis zur Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert keine generelle Trennung von Orgel- und Klaviermusik gab. Noch Werke wie Kuhnaus „Biblische Historien“ (von 1700) sind ausdrücklich für „Orgel, Clavicembalo und andere Instrumente“ gedacht, und auch in Bachs Klavierübung III (1739) klingt diese Einheit von Klavier- und Orgelmusik nach. Von daher erklärt sich auch, daß klavieristische Techniken – wie sie sich in der Toccata, in Variations- und Tanzformen herausgebildet hatten – ihrerseits wieder die originale Schreibweise beleben und bereichern konnten, bis hin schließlich zu der überragenden Synthese, die alle diese Elemente in Bachs Orgelstil fanden.

Die Reformation hat die Orgelmusik in ihren liturgischen Funktionen zwar stark beschnitten, ihr gleichzeitig aber auch mit Vorspielen oder alternatim-Sätzen zu deutschen Kirchenliedern einen neuen Bereich erschlossen; für freie Formen blieb allerdings nur Präludium, Kommunion und Postludium. Auf calvinistischem Boden wurde Orgelmusik weithin abgelehnt, was besonders in den Niederlanden zu einer (unbeabsichtigten) Blüte konzertierender Orgelspiels führte: viele der dort vom Bildersturm bedrohten Orgeln wurden zwecks



Rettung in die Obhut der Städte übernommen, womit dann auch das Organistenamt zu einer kommunalen Angelegenheit wurde (und als „Stadtorganist“ bis heute vielfach geblieben ist).

\*

Bei diesem (höchst summarischen) Umriß der liturgischen Funktionen von Orgel und Orgelmusik ist bis jetzt jenes Stichwort noch nicht gefallen, das man heute in diesem Zusammenhang an allererster Stelle erwartet, nämlich der Terminus „Gemeindegang“. Und es ist in der Tat so, daß dieser – auf die Gesamtgeschichte der Kirchenorgel gesehen – mit Sicherheit den spätesten und uninteressantesten Bereich ihrer Funktionen darstellt.

Luther hat nun seine neuen deutschen Bestandteile den überkommenen Gottesdienstordnungen sehr behutsam und zunächst nur additiv eingefügt. Man darf es sich also keineswegs so vorstellen, als ob das Auftauchen des deutschen Kirchenliedes sofort auch eine Notwendigkeit von entsprechender „Gemeindegang“ mit sich gebracht hätte. Aus der erhaltenen Abfolge eines Wittenberger Gottesdienstes von 1535 weiß man z. B., daß die Orgel nach altem Brauch nur alternatim zum Chor- und Gemeindegang mitwirkte. Wenn die Orgel im 17. Jahrhundert stärkere Bedeutung für den Gemeindegang gewann, so hatte das zum Teil ganz andere Gründe: die verheerenden Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges für das gesamte Gefüge liturgischen Tuns machten es unumgänglich, den Anteil der Orgel am Gottesdienst zu erhöhen. Noch bei Sam. Scheidts Görlitzer Tabulatur von 1650 ist nicht sicher, ob es sich – wie einige annehmen – um Sätze zur Kirchenliedbegleitung oder um alternatim-Sätze alten Stils handelt; sogar noch ein Jahrhundert später (1789) wird von alternatim-Spiel der Orgel berichtet. Im niederländisch-calvinistischen Raum scheint das Bedürfnis nach Begleitung der Psalmengesänge durch die Orgel um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden zu sein.

Das wesentliche Motiv für die Entstehung der Gemeindegang lag wohl weniger am Kirchenlied selber als vielmehr in der stilistischen Entwicklung der Musik überhaupt, nämlich im Heraufkommen des Generalbasses. Wir wissen ja, wie diese Entdeckung, Ausgestaltung und schließliche Automatisierung der harmonischen Funktion das 17. Jahrhundert in zunehmendem Maß beherrschte, wie Sonate und Konzerte im Zeichen des Continuo sich entwickeln, wie die modernen Formen von Arie und Kantate auch auf die Kirchenmusik einzuwirken begannen. Es ist eigentlich klar, daß sich das Kirchenlied dieser harmonischen Umklammerung (inmitten eines ganzen Arsenal neuer Stilmittel) auf die Dauer nicht entziehen konnte. Da aber – wie man heute ebenfalls weiß – urtümliche Melodik und funktionelle Harmonisierung einen im

Grund unvereinbaren Widerspruch darstellen, hat es eine „ideale“ Gemeindebegleitung wahrscheinlich nie gegeben: nur in rhythmisch-melodisch gebrochener Form konnte das Kirchenlied Gegenstand harmonischer Bewältigung werden. Den Endpunkt dieses Prozesses bezeichnen Bachs Kantaten-Choräle: der Sieg der harmonischen Funktion ist zwar genial und komplett, dafür aber wurde das rhythmisch-melodisch Ursprüngliche und Spezifische des Kirchenliedes schwer beschädigt wenn nicht gar zerstört!

\*

All diese Brüche und Risse in der (wenn ich so sagen darf) Infrastruktur der Kirchenmusik waren im Grund aber nur Vorboten jenes viel tiefergreifenden Umbruchs, der bis heute das Verhältnis von Musik und Kirche absolut maßgeblich bestimmt: Vorboten der Säkularisierung! Der mit der französischen Revolution inthronisierte Rationalismus bedeutete die definitive Entliturgisierung und Privatisierung des kirchenmusikalischen Bereichs: nicht mehr Kultformen (und sei es deformiertester Art) waren Gegenstand der Kirchenmusik, sondern „Förderung religiöser Empfindungen“ (1784), „Vorbereitung, Weckung und Unterhaltung andächtiger Gefühle“ (1801). Die Kirche wurde zur „moralischen Lehranstalt“, und so entstanden jene berüchtigten Choralbücher „des langsamsten Gesangs“, jene „Anweisungen zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen“, die dann einen absoluten Tiefstand der Orgelmusik im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts brachten. Kirchenmusik – bis dahin eine Präsentation von Kultus und Kultur schlechthin – wurde zu einem kirchenbürgerlichen Gefühlsgetto am Rande einer autonom gewordenen, zu ihrem vollen Selbstverständnis erwachten Säkularmusik von überwältigendem Reichtum! Erst ab Mendelssohn und Schumann, im Bunde mit einem erwachenden Historismus und im Gefolge der Reformbestrebungen von der Mitte des letzten bis zum Beginn unseres Jahrhunderts entwickelte sich dann jene kirchenmusikalische Szene, die alle seitherigen Retrospektiven und Perspektiven bestimmte. – All dies zusammenfassend ergibt sich etwa folgendes Gesamtbild:

1. Diejenige Funktion, die die Orgel recht eigentlich getragen und geformt hat – sowohl in ihrem Werden als Instrument wie auch in der Struktur der ihr zugehörigen Musik – war unzweifelhaft das liturgisch-obligate Spiel in den vorreformatischen Gottesdienstordnungen. Für den protestantisch-rationalen Raum sind diese Funktionen (von verbliebenen minimalen Resten abgesehen) nicht und nie mehr realisierbar. (Es bleibt aber die wichtige Möglichkeit, von dieser versunkenen und wenig erschlossenen Musik möglichst viel wenn nicht

in den Gottesdienst, dann doch in die konzertierende Orgelpraxis wieder einzugliedern.)

2. Die Gemeindebegleitung war für die Orgel auf reformatorischem Boden eine späte und durchaus sekundäre Aufgabe neben den überkommenen liturgischen Funktionen. In nachreformatorischer Zeit bedeutete sie vor allem die Anwendung von Generalbaß-Prinzipien auf ein hierfür wenig geeignetes (und infolgedessen auch stark korrumpiertes) Melodiegut. Und im säkularisierten Gottesdienst schließlich verlor die Orgel vollends den Kontakt sowohl zu ihrer eigenen Vergangenheit wie auch zu der sie umgebenden Profanmusik. Die verbleibende Norm von „Gottesverehrungen“ war ganz einfach zu schal, um kompositorisch oder orgelbaulich schöpferische Kräfte noch ernstlich an sich binden zu können.

3. Die freie Orgelmusik mit ihrem Höhepunkt Bach war schon zu ihrer Entstehungszeit einer liturgischen Bevormundung in geistiger und musikalischer Hinsicht entwachsen. Säkularisation ist also doppelgesichtig: sie war ein geschichtlich unausweichliches Unglück insofern, als sie das Ende jeder „wohlregulierten“ Kirchenmusik bedeutete; gleichzeitig war sie aber ein epochaler Befreiungsakt deshalb, weil sie alles bis dahin liturgisch Gebundene auf gesellschaftlich-humaner Ebene nutzbar machte. Die Uraufführung der Matthäuspassion 1729 war das *Ende* einer riesigen Epoche liturgisch-gebundener Kirchenmusik; die Wiederaufführung unter Mendelssohn 1829 aber war der triumphale *Anfang* jenes „befreiten Jerusalem“, das seither (wenn ich in diesem Bild bleiben darf) alle große Sakralmusik in seinen Mauern beherbergt!

4. Auf die Orgel gesehen bedeutet das, daß die Hauptform säkularer Musik-Kommunikation, nämlich das „Konzert“, auch für sie eine durchaus legitime Form geworden ist, die der Kirche nichts nimmt und dennoch der Kultur alles gibt, dessen sie unabdingbar bedarf. Wir sollten nicht übersehen, daß Geistliche Musik insgesamt in den letzten Jahren und Jahrzehnten (bis in die Avantgarde hinein) einen geradezu rätselhaften Aufschwung genommen hat. Wenn man die Hörerzahlen addieren könnte, die sich heute täglich um solche Musik (von Schütz bis Verdi und Penderecki, in Kirchen, Konzertsälen und Festspielen, vor Radio, Fernsehen und Schallplatte) sammeln, dann würde das die Zahl der Kirchenbesucher des gleichen Zeitraums wahrscheinlich um das Mehrfache übertreffen!

Die Orgel ist heute also Repräsentantin jener liturgischen Universalität, die ein Jahrtausend lang die abendländische Kirche trug; dann ist sie Verkörperung

jener schwererrungenen organalen Autonomie, die sie mit Bachs epochalem Schaffen gewann; und schließlich ist sie Mahnmal für all das, was einer säkularisierten Kirche liturgisch-kulturell unwiederbringlich verloren ging. Die Orgel,

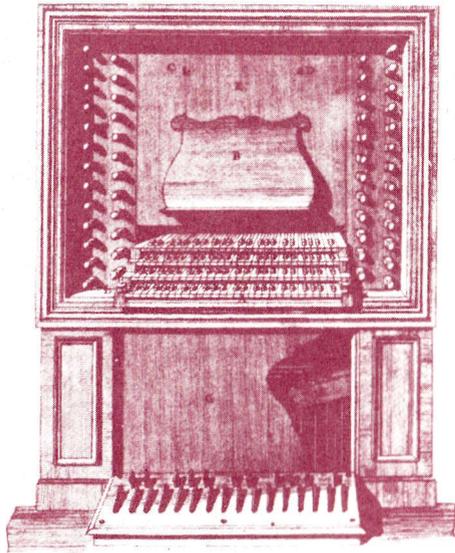
Es ging mir mit diesem knappen Umriß nicht ums Dozieren von Geschichte, sondern vielmehr darum, an jene ursprünglichen Züge von Orgel und Orgelmusik zu erinnern, die in unserer kirchenmusikalischen Praxis (und erst recht in der populären Orgeldiskussion) meist übergangen oder unterbewertet bleiben. Ich möchte im folgenden den Grundriß einer Orgel-Apologetik andeuten, der nicht von den üblichen Kurzschlüssen, sondern vom tatsächlichen Wesen unseres Instruments, von seinen geschichtlich gegebenen und zukünftigen geforderten Aufgaben ausgeht. Dazu schien mir dieser Blick auf die wichtigsten historischen Fakten unerlässlich zu sein.

mit wenigen Worten gesagt, *ist die liturgisch-kulturelle Sinnerfüllung unserer Kirchenräume.*

## II.

Wenn man ein solches Bild der Orgel mit den landläufigen Normen vergleicht, dann wundert man sich kaum mehr über die bekannten Schwierigkeiten. Wahrscheinlich ist es falsch, hier überhaupt von „inner“- und „außer“-kirchlichen Gefahren zu reden: der wahre Feind der Orgel sind jene verhärteten, verengten und banalen Vorstellungen, die der Rationalismus nicht nur vom Wesen der Orgel, sondern von Kirche und Kultur überhaupt hinterlassen hat. Und im Grund ist es doch immer dasselbe, genau diesen Normen hörige Bürgertum, das dann in Kirche und Konzertsaal, in Kirchengemeinderat und Kommunalbehörden, in Partei- und Vereinsgremien sich als maßgeblich aufspielt. Und wenn diese (schon seit 150 Jahren korrumpierten) „Kultur“-Vorstellungen sich vollends mit der Platttheit heutigen Konsumdenkens verbünden, dann kann man sich leicht ausrechnen, was für verheerende Auswirkungen das für angeblich so „unzeitgemäße“ Kulturgüter wie Orgel und Orgelmusik notwendigerweise haben muß!

Angesichts solcher Zustände halte ich es für ziemlich zwecklos, mit *verbalen* Argumenten etwas für unsere Sache erreichen zu wollen. Bei der üblichen Orgelverteidigung werde ich nie das ungute Gefühl los, daß hier gerade das *Unwesentliche* der Orgel verfochten wird gegen Leute, die nicht einmal dieses Unwesentliche, geschweige denn für das Wesentliche der Sache auch nur den geringsten Sensus haben! Wir sollten uns deshalb, glaube ich, an die alte Regel halten, daß der Angriff die beste Verteidigung ist! Deshalb ist das Richtige, die Orgel sich *durch sich selbst* verteidigen zu lassen, d. h. die *ganze Fülle* ihrer



Möglichkeiten im *ganzen* Bereich von Kirche und Kultur für die *ganze* Breite des Landes wirksam werden zu lassen. Wenn man so die Orgel *das* sagen läßt, was ihr *Eigentliches* ist: dann schweigen ihre Tadler meist sehr schnell! Neben der überwältigenden Potenz nämlich, die aus großer Orgelmusik spricht, nimmt sich der dünnblütige Konsum-Rationalismus ihrer Kritiker etwa genau so aus wie ein Misthaufen im Vergleich zum Matterhorn! – Ich möchte versuchen, zu den wichtigsten Funktionen der Orgel einige konstruktive Hinweise zu geben.

### Zum Gottesdienst

Das Dilemma der Orgel im heutigen Gottesdienst liegt darin, daß sie an das Gemeindelied (als ursprünglich sekundäres) unlöslich gekettet ist, dieses zugleich aber in sich selbst zu einem harten Problem wurde (am meisten in theologischer und soziologischer, am wenigsten vielleicht in musikalischer Hinsicht). Im Grund steht die Kirche hier vor genau derselben Alternative wie die Kommunalpolitiker heute betreffs ihrer Altstadtanierungen: Abbruch plus Neubau oder Erhaltung der Fassade plus radikaler Innenerneuerung. Über die verheerenden Ergebnisse des Ersteren brauchen wir uns gleich gar nicht zu unterhalten. Beim zweiten Weg wird sich – betreffs Kirchenlied – die Entrüstung vermutlich gegen den Terminus „Fassade“ richten, – allerdings, wie ich glaube, zu Unrecht: wenn es nämlich als „Fassade“ (oder etwas feiner ausgedrückt als „Kulturwert“) erhalten bleibt, dann ist das immer noch besser, als wenn es ganz untergeht oder durch jene angeblich „neuen“ Lieder ersetzt wird, die mir in jeder Hinsicht *noch* problematischer zu sein scheinen. Sicher ist eine „sanierete Fassade“ nicht mehr das „gute Alte“, aber sie ist in jedem Fall weitaus mehr als ein „betonierter Kahlschlag“!

Die Orgel verfügt über eine große und großartige Literatur zum Kirchenlied, und in deren Spitzenprodukten (wie etwa Bachs „Clavierübung III“ oder Davids „Choralwerk“) führt sie weit über jede Sonntags-Pragmatik hinaus in den Bereich absoluter Werte. Es ist deshalb keine Frage, daß der Orgelchoral zu Konservierung oder Sanierung des Kirchenliedes – in welchen Formen auch immer diese sich abspielen mag – ein entscheidender Beitrag sein wird. Das gestattet nicht nur, sondern verpflichtet geradezu, dieser Gattung (unabhängig von jeglichem Tagesgeschrei) größte Aufmerksamkeit zu widmen. (Man sollte übrigens nicht übersehen, daß manche Titel Bachscher Orgelchoräle für viele – auch innerhalb der Kirche – schon längst nur noch Vokabel sind; aber das tut ihnen als oft geradezu grandiosem „Mahnmal des Verlorenen“ keinerlei Abbruch. Der liberale Bürger akzeptiert das im Zeichen des Numinosen genau so

wie die oft absurden Bachschen Kantatentexte.) Die Orgel steht nun einmal mit dem Kirchenlied zusammen im Blickpunkt gottesdienstlichen Interesses, und wir sollten deshalb das Menschenmögliche tun, diese Funktion zu erhalten bzw. zu rehabilitieren!

Das Niveau des gottesdienstlichen Orgelspiels hat sich in den letzten Jahrzehnten zweifellos gehoben, vor allem dank der intensiven pädagogischen Arbeit, die hier an Hochschulen, Kirchenmusikschulen, in zahllosen C-Kursen, mit Privatstunden, Lehrgängen, Literaturhilfen usw. geleistet wurde. Das ändert aber nichts daran, daß man auch heute noch (nicht *nur* auf dem Lande) mitunter jammervolles Orgelspiel hören kann. Wenn das lokal gesehen auch weiter nicht schlimm ist, so ist es doch gefährlich insofern, als es den Orgelgegnern erwünschte Munition liefert! Wenn das nämlich, was man hier mit drei oder vier Liedern samt etwas Vor- und Nachgetöne hört, der Sinn von Orgel und Orgelmusik wäre: dann allerdings bräuchten wir keine Orgeln mehr (und man könnte den Kritikern solcher Investitionen nur recht geben)!

Die Gemeindebegleitung bietet immer noch viele Möglichkeiten, mit gehobenen Vorspielen, mit modifizierten Alternativ- und Begleitpraktiken interessante Wege zu gehen. Allerdings sind zeitlich oft enge Grenzen gesetzt (und man würde hier auch mit Bachschen Orgelchorälen – wenn sie einmal die 3- oder 4-Minuten-Grenze überschreiten – sehr schlechte Erfahrungen machen!).

Es sei hier immerhin daran erinnert, daß es in der Kirche auch noch andere Schocks gibt, die man durchaus nicht bedenklich zu finden scheint. Wenn z. B. denkende Menschen gezwungen werden, in einem Gottesdienst das dilettantische Konsumgebümse einer sogenannten Band über sich ergehen zu lassen, dann kann auch das einen Schock auslösen, nämlich den, diese Kirche nicht mehr zu betreten! (Was habe ich an kirchlichen und kollegialen Prügeln bezogen, als ich vor 30 Jahren wagte, Schlaginstrumente künstlerisch ernsthaft in meine Kantoreipraxis einzubeziehen! Und heute kann man sich nicht genug tun, dem Gegenteil davon – nämlich den widerlichsten Klischees des Hit- und Schulzengeschäfts – sich in geradezu erniedrigender Weise anzubiedern!) Daraus erhellt: das Hauptproblem einer säkularisierten Kirche – nämlich die totale kulturelle Dissoziation der „Gemeinde“ – können wir Kirchenmusiker nicht lösen. Aber das Thema unserer Zeit ist nun einmal die Konfrontation von Kultur und Konsum! „Kultur“ ist Musik (und zwar seit Menschengedenken) immer dann, wenn sie der geistigen, psychischen und physischen Selbstverwirklichung des Menschen dient. Zum „Konsum“ hingegen wird Musik, wenn sie auf die Ausbeutung des Menschen zielt, d. h. wenn ihre Elemente schon im „genetischen“ Ansatz auf Massenprofit manipuliert sind! Auch wenn solche

Musik (wie z. B. bei der soeben erwähnten Band) ohne jede Absicht auf Profit gemacht wird, so ändert das an der Konsumhörigkeit ihrer Mittel und damit an ihrer lädierten Genetik nicht das geringste. Wir Kirchenmusiker können die Welt nicht retten, aber wir können (bis jetzt wenigstens) immerhin noch eintreten für eine Musik, die die Würde des Menschen – und nicht seine psychische und physische Ausbeutung und Ruinierung – zum Ziel hat!

### **Die Geistliche Musik**

Unter Geistlicher Musik möchte ich hier jene beliebte Form verstanden wissen, die zwar (mit Lesung, Gebet und evtl. Lied) einen losen gottesdienstlichen Rahmen bietet, im übrigen aber rein musikalisch gestaltet wird. Formen dieser Art lassen der Orgelmusik (samt den ihr zugehörigen Vokal- und Instrumentalsoli) weitaus mehr Raum als der Gottesdienst selber; insofern sind sie vielleicht eine gewisse Kompensation des dort Versagten. Der Besucherkreis wird meist aber mehr von der engeren „Gemeinde“ als vom „Publikum“ bestimmt (vielleicht mit gewissen Ausnahmen in größeren Städten). Im mittel- oder kleinstädtischen Bereich hingegen wird diese Form nur zu leicht zum Tummelplatz für Lokalpatriotismus und -dilettantismus, und damit ist das eigentlich Erstrebte erst wieder verfehlt. Wenn diese Form sich schon gottesdienstlich gibt, dann muß dieser Bezug auch in musikalischer Hinsicht echt respektiert werden. Es müssen also Werke gewählt werden, die diesem Aspekt noch einigermaßen entsprechen, und die Qualität der Wiedergabe sollte zur Würde des Sakralraums in einem noch annehmbaren Verhältnis stehen. Gerade für den Gottesdienst sollte nur das Beste gut genug sein (und wenn nur „Beliebtheit“ kassiert werden soll, dann doch wohl besser ohne liturgisches Mäntelchen). Das Unerträglichste jedenfalls ist, wenn die schlechte Wiedergabe von ungeeigneten oder zu schwierigen Werken mit dem gottesdienstlichen Zweck entschuldigt werden soll. Es wird immer die Aufgabe des Kirchenmusikers sein, die Würde der Orgel unter jeglichen Umständen gegen Abwertungen dieser oder jener Art aufs Entschiedenste zu verteidigen!

Schon im 18. und erst recht im 19. Jahrhundert entstand viele Musik, die bislang (durchaus zu Recht) in der Mottenkiste ruhte. Wenn man heute da und dort glaubt, diese Mottenkisten wieder ausräumen zu müssen, dann würde das doch wohl besser im Namen einer geschäftstüchtigen Nostalgie als in dem des Heiligen Geistes geschehen! Der Braunschweiger Professor Griepenkerl schrieb seinerzeit: „So sollte man meinen, nichts wäre auf der Orgel sorgfältiger zu vermeiden als Tanz- und Marschrhythmen; doch haben namhafte Organisten Beethovens Marsch auf den Tod eines Helden mit Beifall auf der Orgel

hören lassen, wenngleich auch das nicht gerade zu loben ist." Aber Griepenkerl hat sich nicht in der Anprangerung solcher Mißgriffe erschöpft, sondern er gab Bachs Orgelwerke in jener Petersausgabe heraus, deren wir uns bis heute erfreuen. In ähnliche Richtung, meine ich, sollten auch unsere Reaktionen auf Verkenntung und Mißbrauch der Orgel zielen!

### **Das Orgelkonzert**

Die problemloseste (und wahrscheinlich zukunftsreichste) Form ist zweifellos das freie Orgelkonzert, und zwar aus verschiedenen Gründen: es bietet dem ganzen Bereich der autonomen Orgelmusik eine echte und ungestörte Beheimatung; es vermeidet jene gottesdienstliche Subsumierung, gegen die vor allem das liberale Bürgertum allergisch ist; es setzt der Thematik keinerlei Grenzen (es sei denn diejenigen des guten Geschmacks), und es läßt auch ausgefallenen Besetzungen oder Versuchen den erforderlichen Raum. Schade ist, daß man kirchlicherseits solcher Präsentation von Orgelmusik noch mit mancherlei Ressentiments begegnet. Die Kirche ist heute eifrig (manchmal sogar fast komisch) bemüht, an modernen Errungenschaften (die sie nicht hat) zu partizipieren (so z. B. in Psychologie, Soziologie, Pädagogik, Medienpolitik usw.). Warum eigentlich soll sie nun just bei der Orgel — *die sie seit Jahrhunderten in ihren Mauern hat!* — nicht ebenfalls von heute sein können? Es läßt sich leicht sagen: weil in nicht wenigen Köpfen noch immer eine rationalistisch-säkulare Norm herrscht, die unser Instrument seit bald 200 Jahren als „kirchliches Mobilium“ deklariert und deklariert! Aber diese Zeit ist endgültig vorbei; man wird — ob man will oder nicht — zur Kenntnis nehmen müssen, daß dieses Aschenbrödel in Wahrheit eine Königin von hinreißender Schönheit und Klugheit ist (was bekanntlich schon Mozart konstatierte)! Hoffen wir also, daß auch hier eine lebendige Form die antiquitierte Norm allmählich überwindet!

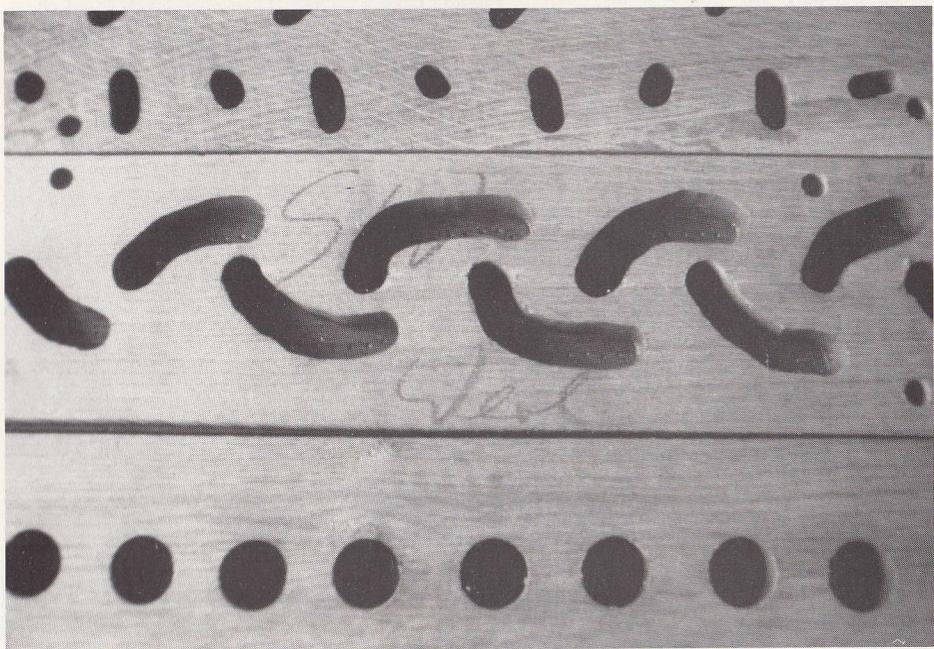
### **Zur Orgel**

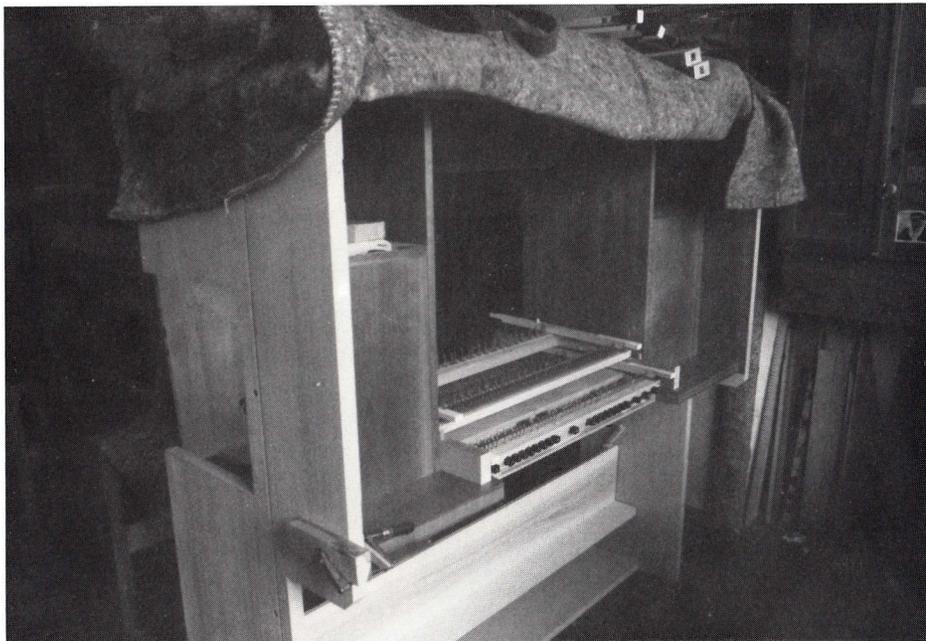
Von einer guten Orgel erwarte ich klanglich, daß sie frische Plena, leuchtende Solo- und Farbstimmen und entsprechende Begleitmöglichkeiten hat; technisch muß sie in Traktur, Koppeln, Spielart und Windversorgung absolut einwandfrei sein; in Stellung und Anordnung muß sie eine gute Aufführungspraxis gestatten, und optisch schließlich soll sie in den Raum in Form und Material stilvoll eingefügt sein. Die Klangqualitäten, die ein solches Instrument bei guter Disposition und Intonation auf Schleifladen zu entwickeln vermag, sind — wie die Abwege des 19. Jahrhunderts beweisen — auf keine andere Art zu er-

*In der Bautzener Pfeifenwerkstatt*



*Windladenbau*

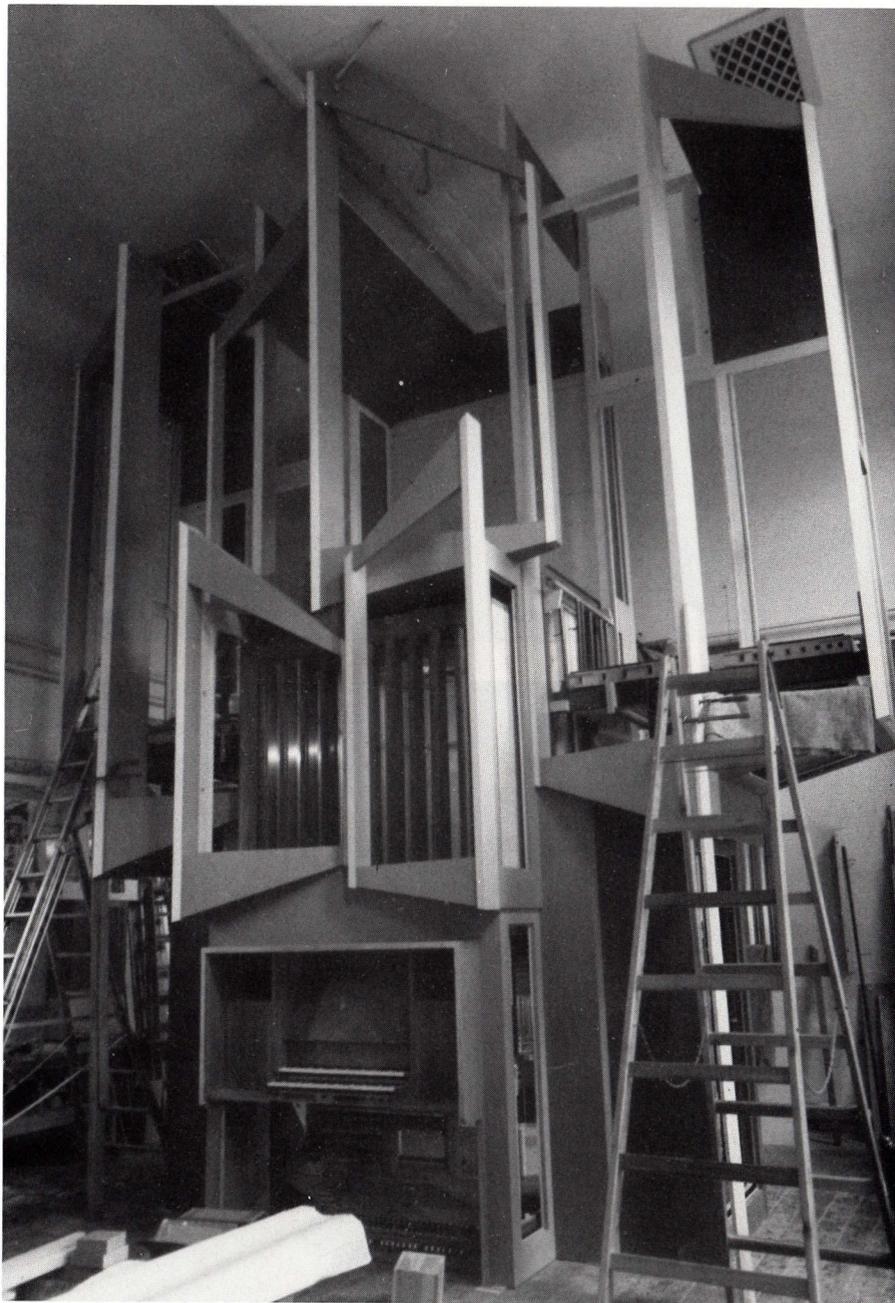




*Der Spieltisch*



*In der Tischlerei Fieber in  
Markersdorf bei Görlitz entsteht  
das Orgelgehäuse.*



*Probeaufbau in der Montagehalle bei  
Eule in Bautzen.  
Da die Decke zu niedrig ist,  
kann die Orgel nur teilweise montiert  
werden.*



*Ankunft in Werl und Abladen  
der zerlegten Orgel*

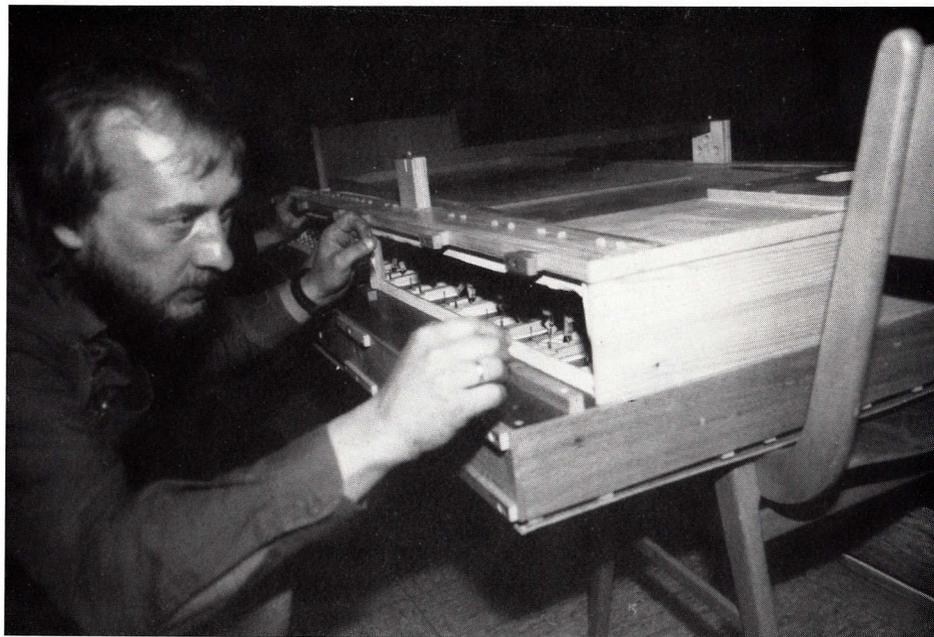


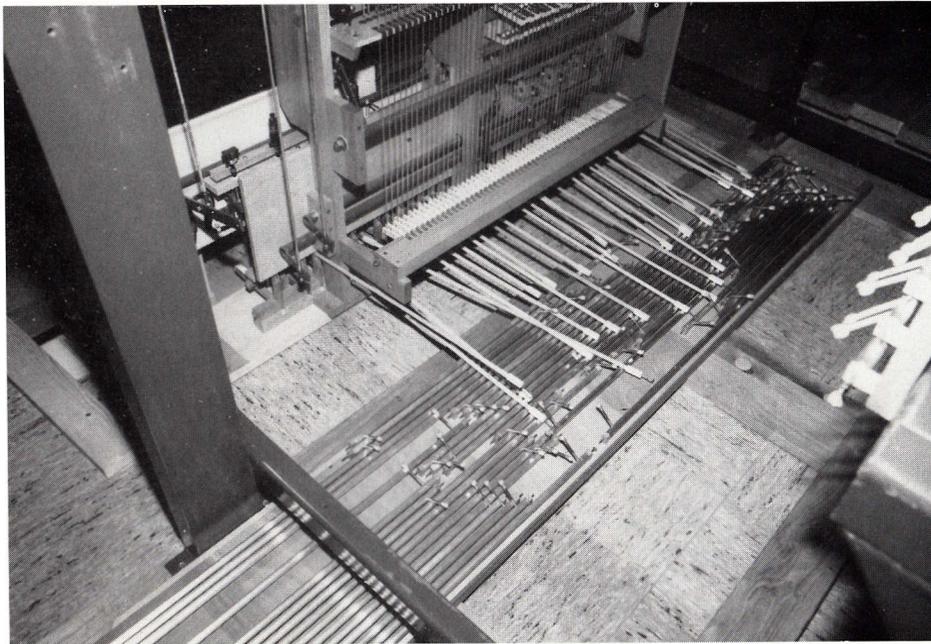
*Die Stellage*

*Orgelbauer Kaßner, Fasold, Schneider  
und Herz mit Pfarrer Rausch  
während einer Pause*



*Windladenmontage*



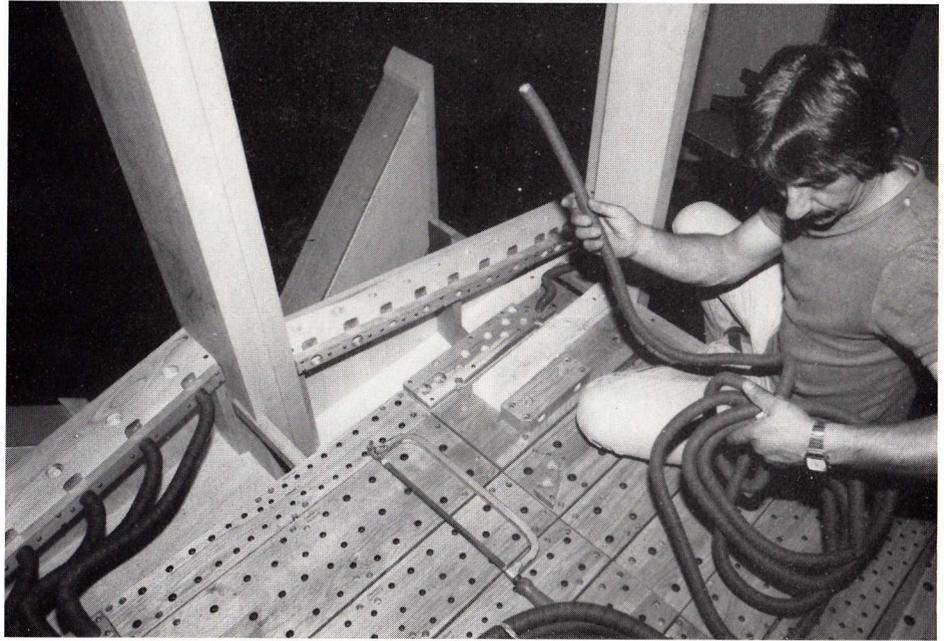


*Hinter dem Spieltisch*



*Orgelsachverständiger Dr. Fleinghaus  
und Orgelbauer Herz*

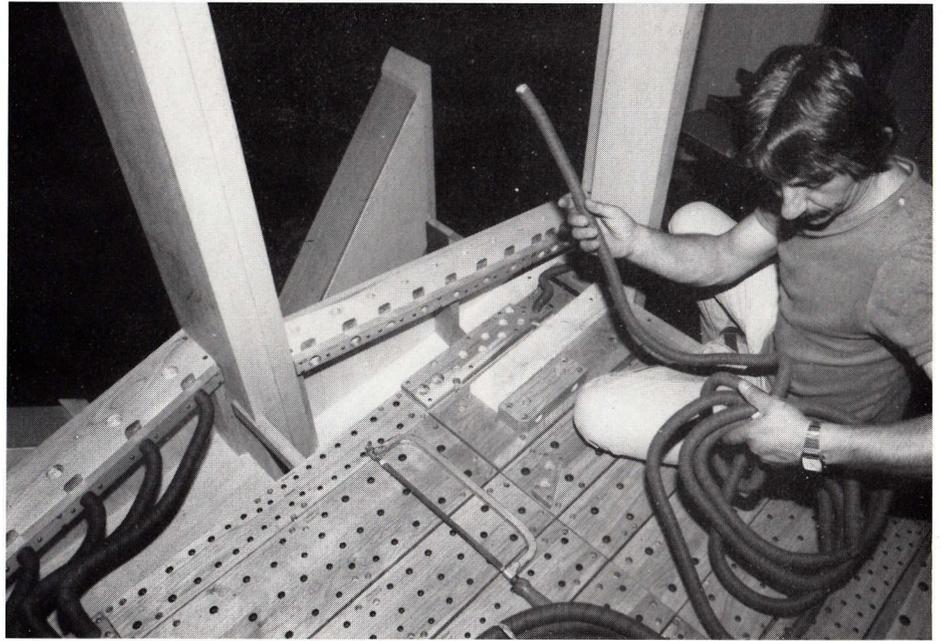
*Kondukte werden installiert.*



*Kletterakrobatik  
bei der Gehäusemontage*

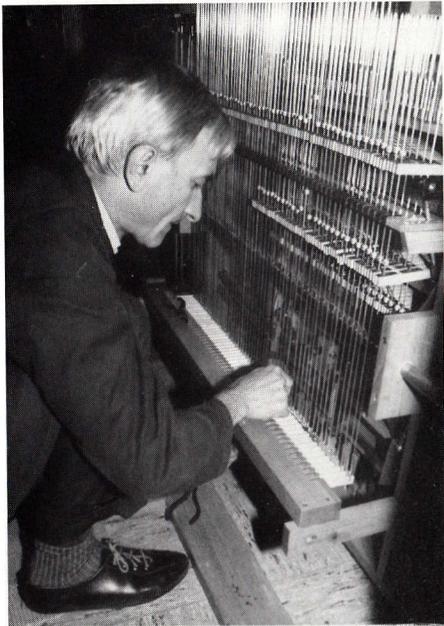


*Kondukte werden installiert.*



*Kletterakrobatik  
bei der Gehäusemontage*





*Beim Justieren der Abstrakten*



*Die Schleifen werden montiert.  
(rechts)*



*Orgelbauer Schwarzenberg . . .*



*. . . und Wiesner beim Intonieren von  
Schwellwerk und Hauptwerk (rechts)*

reichen. Nur ein solcher Orgeltyp vermag den Aufgaben, von denen wir hier handeln, voll zu entsprechen.

Trotz aller Fortschritte des Orgelbaus seit dem Zweiten Weltkrieg darf nicht verschwiegen werden, daß immer noch (und zwar gar nicht so selten) Instrumente mit höchst fragwürdigen Eigenschaften entstehen: es gibt Orgeln mit zwei, ja sogar drei Manualen, die noch nicht eine einzige (!) wirklich „kantable“ Cantus firmus- oder Trio-Stimme aufweisen; man baut einmanualige Orgeln mit 11 Stimmen ohne Schleifenteilung (womit der Gemeinde dann, mit Ausnahme von Vorplenum und Plenum, die gesamte sonstige Orgelliteratur für immer verschlossen bleibt!); man baut Spielschränke, an denen sich der Regi- strant die Stirn blutig stößt, und man stellt Orgelbänke auf, die (im Angesicht der Gemeinde!) nur per Flanke bestiegen werden können (von der oft belang- losen Klang- und Prospektgestaltung ganz zu schweigen). Und es gibt immer noch Orgelsachverständige, die solche Fehler entweder selber entwerfen oder sie hernach unbeanstandet durchgehen lassen.

Der Orgelbau ist hier fraglos das Opfer seiner eigenen Geschichte. Das 19. Jahr- hundert – geistig und technisch fast ausschließlich der Emanzipierung des Or- chestralen verhaftet – bot der Orgel ganz einfach keinen „Stoff“ oder verleitete sie zu (ihr wesensfremden) Orchester-Imitationen. Die „Orgelbewegung“ um- gekehrt führte zwar zu den unaufgebbaren Prinzipien gesunden Orgelbaus zu- rück, tat das aber (naturgemäß) im Zeichen jener Stilprinzipien, denen die „klassische“ Orgel sich verdankt, – und ging damit wiederum an dem vorbei, was „fällig“ gewesen wäre, nämlich am „Brückenschlag“ vom 18. zum 20. Jahr- hundert!

Wir sind (wie schon gesagt) dankbar für jeden technischen oder klanglichen Fortschritt, den all das für die Orgel brachte; – nur: Das „Maß“ solcher Errun- genschaften kann weder bei der Selbstzufriedenheit einer „Zunft“ noch bei den (oft fragwürdigen) Wunschnormen ihrer Auftraggeber liegen. Die Aufgabe be- steht vielmehr darin, die neuerrungene historische Identität der Orgel zu ver- schmelzen mit alledem, was für ein am 19. und 20. Jahrhundert geschultes Ohr an Kantabilität und Differenzierung, an Klangspektrum und Farbintensität un- aufgebbar geworden ist. Nicht mit der Ableistung organaler oder liturgischer „Normen“ also, sondern erst mit der Realisation gegenwärtiger, lebendig-er- füllter „Formen“ ist das Notwendige getan! Je mehr man sich den Quantitäten und Qualitäten einer „ganzen“ Musik öffnet, desto eher wird das der Fall sein können. Das Schönste scheint mir aber zu sein, daß diese Synthese keineswegs ein Vorrecht von Repräsentationsorgeln ist, sondern auch an mittleren und kleinen Werken überzeugend verwirklicht werden kann.

Ein paar Sätze zu der leidigen Kostenfrage. – Eine kleine Schleifladenorgel ist nicht deshalb *billig*, weil sie 75.000 DM kostet, sondern *weil man sie 200 Jahre lang mit Freude hören kann!* Und ein Elektronium ist *nicht billig*, weil es sound-soviel weniger kostet, sondern es ist relativ *teuer*, weil man seiner Klangsterilität rasch überdrüssig wird, und es infolgedessen in absehbarer Zeit durch anderes ersetzen muß!

Die „Rentabilität“ einer Orgel mißt sich nie am Momentanpreis, sondern einzig und allein an der künstlerischen Brauchbarkeit und an der Lebensdauer des Instruments. Auf diese Lebensdauer gesehen kostet eine gute Schleifladenorgel noch nicht einmal das, was im gleichen Zeitraum für die wöchentliche Reinigung einer Kirche ausgegeben wird. Und soviel könnte die Orgel einer Gemeinde eigentlich wert sein, – selbst wenn sie nur „Sonntagsmobiliar“ wäre!

Es bleibt mir nur noch der Versuch, das Gesagte abschließend in Thesen zusammenzufassen:

1. Die Orgel ist in der Liturgiegeschichte der abendländischen Kirche weitaus tiefer und wesentlicher verwurzelt, als das einem säkularisierten Durchschnittsempfinden bewußt ist.
2. Eine Einengung der Orgel auf nur gottesdienstliche Aufgaben wird weder ihrer eigenen Geschichte noch ihrem kulturellen Auftrag gerecht. Jede Orgel – auch in der vergessensten Dorfkirche – ist immer Repräsentantin Bachschen Geistes.
3. Mit dem Bachschen Orgelschaffen ist die Orgelmusik in ähnlicher Weise autonom geworden wie nach ihr dann die Wiener Klassik. Das heißt, daß die Orgel ein den sonstigen Musiksparten entsprechendes Anrecht auf kulturelle Präsenz hat.
4. Das Nutzungsdefizit, das vor allem die Orgeln des flachen Landes aufweisen, steht in einem untragbaren Verhältnis zum investierten Kapital.
5. Für das (ohnehin stark benachteiligte) flache Land bedeutet die bessere Nutzung des Orgelpotentials einen unaufschiebbaren Schritt zu mehr kultureller „Chancengleichheit“, „Entwicklungshilfe“ und „Lebensqualität“.
6. Die Auswertung städtischer Orgeln ist im allgemeinen durch eine entsprechende Besetzung und Ausstattung der Stellen gewährleistet. Für den ländlichen Bereich hingegen müssen Richtlinien gefunden werden, die eine angemessene Nutzung der Orgeln ermöglichen und sichern (gerade auch in solchen Fällen, wo das lokale Verständnis hierfür zunächst noch fehlt).

7. Auch kleinen und kleinsten Orgeln müssen jene klanglichen, technischen und optischen Qualitäten gegeben werden, die sie für ihre hohe Aufgabe in Kirche und Kultur tauglich machen.

8. Bei vielen (auch neuen) Orgeln ist das oft nicht oder nur ungenügend der Fall. Das Ziel sind nicht Orgeln konventioneller „Norm“, sondern solche einer geistig geprägten „Form“.

9. Orgel-Surrogate (gleich welcher Art) können immer nur Provisorien sein. Die Meinung, den „Geist“ der Orgel mittels industrieller Prinzipien reproduzieren oder manipulieren zu können, beruht auf einer totalen Verkennung des Verhältnisses von Kirche, Kultur und Konsum.

10. Die „billigste“ Orgel ist noch immer die qualifizierte Schleiflade, weil sie den höchsten liturgischen und musikalischen Wert mit der längsten Lebensdauer vereinigt.

11. Wenn gute Orgeln, gute Orgelmusik, gute Interpreten und dankbare Hörergemeinden zusammenfinden, dann ist das eben eine Rechtfertigung, die unser Instrument über jede Tageskritik turmhoch erhebt.

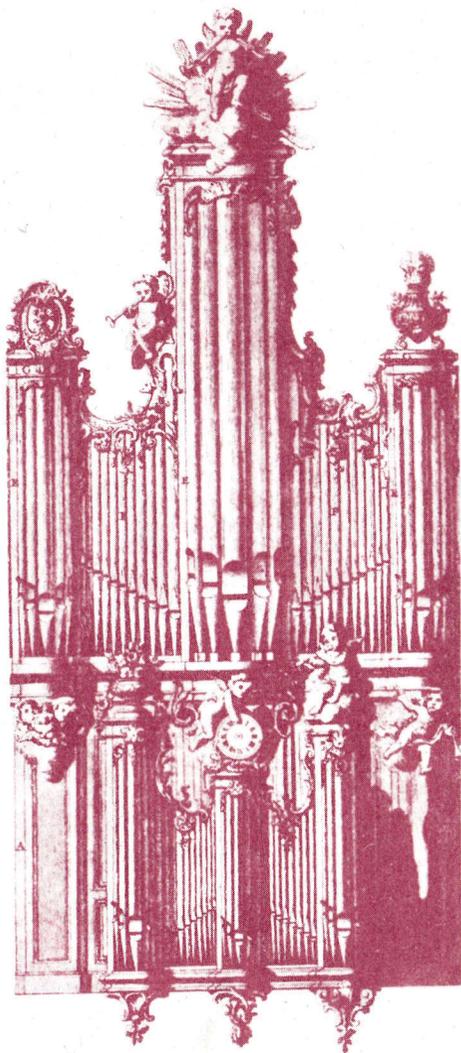
12. Die heute modische Orgelkritik ist gut insofern, als sie zum vertieften Verständnis und zu noch entschiedenerer Verteidigung der hier in Frage stehenden Werte herausfordert.

Jedes geistige Gut, das in banalisierter Form viel gebraucht wird, unterliegt naturgemäß einer starken Abnutzung. Auch unsere Probleme von Orgel und Orgelmusik wurzeln weithin darin, daß diese Dinge als *unwesentliche* Norm viel zu bekannt, als *wesentliche* Form hingegen viel zu unbekannt sind!

Der Untergang der Orgel wäre, ganz nüchtern gesagt, eine abendländische Kulturkatastrophe. Und leider ist man weithin blind dafür, in welchem Ausmaß der Konsum-Materialismus des Westens – mit einem total vermarkteten und prostituierten „Musik“-Begriff – bereits zum Vorboden und Handlanger einer solchen Katastrophe geworden ist! Hieran, meine ich, wäre vor allem zu denken, wenn man von „Bedrohung der Orgel“ im Stil einer harmlosen Geschmacks- oder Geldfrage sprechen zu können glaubt.



Die Orgel hat in ihrer langen Geschichte alle Höhen und Tiefen von Entwicklung und Verkennung, von Gestaltung und Zerstörung, von Entstellung und Recreation durchschritten und durchlitten, – und dennoch kann man sagen, das die Grenzen ihrer Möglichkeiten noch lange nicht erreicht sind! Das, was die Orgel schuf und trug und was wir ihr auch für eine dunkle Zukunft erhoffen, hat Goethe in seinen „Urworten orphisch“ in die Verse gefaßt:



UND KEINE ZEIT  
UND KEINE MACHT  
ZERSTÜCKELT  
GEPRÄGTE FORM,  
DIE LEBEND  
SICH ENTWICKELT.

# Zur neuen Eule-Orgel in der evangelischen Kirche zu Werl

von Dr. Helmut Fleinghaus,  
Bad Oeynhausen  
Orgelsachverständiger der  
Evangelischen Kirche von Westfalen

## Zur Größe der Orgel

Jede Orgel besitzt mehrere Klangfarben, die man als *Register* bezeichnet. Pro Taste steht in jedem Register eine Pfeife. Eine Orgel mit fünf Registern z. B. hat fünf Pfeifen pro Taste, und das macht bei 56 Tasten (was dem gewöhnlichen Umfang einer Orgeltastatur entspricht) 280 Pfeifen und fünf verschiedene Klangfarben.

Daneben gibt es Register, die pro Taste mehrere Pfeifen besitzen, um auf diese Weise klangliche Sondereffekte zu erzielen. Es sind die sogenannten *Mixturen*, was soviel wie „Mischungen“ bedeutet, da sich der Klang aus mehreren Pfeifen mischt. Die Mixturregister geben der Orgel klangliche Brillanz. Die neue Eule-Orgel hat drei Mixturregister, die „Mixtur 2', 4f.“, „Scharff 1', 4f.“ und „Hintersatz 2 2/3', 4 f.“ heißen. „Mixtur“ und „Scharff“ werden von den beiden Manualen aus gespielt, das sind die mit den Händen betätigten Tasten; ferner den „Hintersatz“ (so benannt, weil seine Pfeifen hinter der anderen stehen) von der über die Füße betätigten Pedaltastatur. Die Pedaltastatur hat einen Umfang von 30 Tasten.

Auf der unteren Manualastatur werden die Pfeifen des *Hauptwerkes* der Orgel gespielt, die in den beiden hinteren Mittelfeldern der Orgel stehen. Das Hauptwerk hat seinen Namen von den kräftigsten und gravitativsten Registern des Instruments, die immer im Hauptwerk untergebracht sind. Im vorliegenden Falle hat das Hauptwerk 8 Register in einfacher Pfeifenzahl und zusätzlich eine Mixtur mit vierfacher Pfeifenzahl, also 8mal 56 plus 4mal 56 = 672 Pfeifen. Das Nebenwerk der neuen Orgel wird von der oberen Manualastatur aus gespielt. Es ist als *Schwellwerk* ausgebildet, da seine Register in einem geschlossenen Kasten stehen, dessen Vorderfront aus senkrecht angeordneten, drehbaren Lamellen gebildet wird. Diese Lamellen, auch Jalousien genannt, können vom Organisten während des Spiels über einen Fuß- und einen Handhebel stufenlos geöffnet und geschlossen werden, so daß sich ein Laut-leise-Effekt ergibt. Das Schwellwerk steht hinter den beiden unteren Mittelfeldern der Orgel; es verfügt über 9 Register normaler Pfeifenzahl zuzüglich einer vierfachen Mixtur, ferner über ein Register mit eingeschränkter Pfeifenzahl, mithin hat es 772 klingende Pfeifen.

Das *Pedalwerk* gibt einer Orgel das nötige Baßfundament. Bei der neuen Werler Orgel stehen seine Pfeifen in den vier äußeren Schallkästen des Prospekts. Es sind die größten Pfeifen der Orgel. Die vier tiefsten hiervon sind aus Holz gefertigt; sie waren ihrer Größe wegen im Orgelgehäuse nicht mehr unterzubringen und stehen daher hinter der Orgel an der Rückwand. Das Pedalwerk

hat bei dieser Orgel 7 Register einfacher Pfeifenzahl plus eine vierfache Mixtur, also insgesamt 330 Pfeifen.

Insgesamt hat die Orgel also 1774 klingende Pfeifen, verteilt auf drei Werke, und jedes Werk wird von einer gesonderten Tastatur aus gespielt: „Manual I“, „Manual II“ und „Pedal“.

### **Die Klanggestalt**

Die wichtigsten Register einer Orgel entsprechen in ihrer Tonhöhe der der Klaviertasten. Wenn also in einem Musikstück der Ton c notiert ist, dann klingt auf dem Klavier auch der Ton c und ebenso auf einer Orgel, sofern jene Register benutzt werden. Die längsten – und zugleich tiefsten – dieser Pfeifen sind 8 Fuß lang, also etwa 2,40 m. Es kommen zu dieser Länge noch die des Pfeifenfußes und am oberen Ende die eines zum Stimmen der Pfeife nötigen Überhangs, so daß eine solche Pfeife bis zu 3,00 m Länge erreicht. Nach ihrer längsten Pfeife werden jene Register als „8-Fuß-Register“ bezeichnet (man schreibt: „8'-Register“). Halbiert man die Länge der tiefsten Pfeifen, so klingen nur noch 4'; die Pfeife klingt eine Oktave höher. Notiert also ein Komponist ein c und wählt der Organist dazu ein 4'-Register, so erklingt zwar ein c, aber um eine Oktave höher. Notiert der Komponist ein c und wählt der Organist dazu ein 16'-Register, so erklingt zwar ein c, aber um eine Oktave tiefer. 4'-, 2'- und 1'-Register (die tiefsten Pfeifen haben eine Länge von 1,20 m, 0,60 m bzw. 0,30 m zuzüglich Länge des jeweiligen Pfeifenfußes) klingen also höher als der entsprechende Klavierton, 16'-Register (4,80 m Länge zuzüglich Pfeifenfuß) klingen tiefer als der entsprechende Klavierton.

Besondere Klangeffekte ergeben sich daraus, daß Orgeln seit Jahrhunderten Register erhalten, die sich nicht um ganze Oktaven von den notierten Tönen entfernen, sondern um eine Quinte oder eine Terz. Quint- oder Terzregister werden fast immer als möglichst kurze Pfeifen, also als sehr hohe Register, gebaut, da sich nur dann ihr klanglicher Reiz entfaltet. Man hört sie nicht oder kaum als Quinten oder Terzen, sondern eher als besondere Klangfarben, da sie so gut wie immer mit anderen Registern zusammen gespielt werden. Würde man tiefe Quinten oder Terzen bauen, so ergäbe sich klanglich ein recht diffuses Gemurmel. Mixturen enthalten immer die Quinte als Klangfarbe mit.

Bei größeren Orgeln werden meistens je Manual nicht nur ein 8'-Register, ein 4'-Register, ein 2'-Register pro Werk, sondern deren mehrere pro Werk gebaut, um auch innerhalb der 8'-, 4'-, 2'-Lage klanglich differenzieren zu können. Dies gilt natürlich auch für die 16'-Lage und andere „Fußtonlagen“. Sinn dieser Bau-

weise ist nicht, die Lautstärke der Orgel zu vergrößern, sondern ihre klangliche Vielfalt. Ein Mehr an Registern bedeutet immer nur ein etwas kleineres Mehr an Lautstärke.

Normalerweise hat eine Orgel mindestens ein Manual mit einem 8'-, einem 4'- und einem 2'-Register. Die neue Eule-Orgel hat im Hauptwerk ein 16'-Register, was bei Orgeln dieser Größe nicht unbedingt häufig ist, drei 8'-Register, zwei 4'-Register, ein 2'-Register, ein sehr hohes  $1\frac{1}{3}$ '-Register (Quinte) und eine Mixtur; im Schwellwerk vier 8'-Register, zwei 4'-Register, je ein 2'- und ein 1'-Register (dieses ist in seinen Pfeifen identisch mit jeweils einer der vier Pfeifen pro Taste aus dem Register „Scharff“, also der Mixtur), eine tiefere Quinte ( $2\frac{2}{3}$ '), ein  $1\frac{3}{5}$ '-Register (Terz) und eine Mixtur; im Pedal drei 16'-Register (ein sehr solides Baßfundament), drei 8'-Register, ein 4'-Register und eine Mixtur.

Der Grund dafür, daß man alle diese Register auf zwei Manuale und ein Pedal verteilt – statt alle von einem Manual aus spielbar zu machen –, liegt darin, daß dann nicht nur auf jeweils einem Manual oder dem Pedal Klangfarben miteinander gemischt werden können, sondern bis drei Klangfarben gleichzeitig spielbar sind. So kann der Organist zum Beispiel bei der Begleitung des Gemeindegesangs die Choralmelodie auf dem Hauptwerk (Manual I) kräftig, den Baß etwas leiser, aber ebenfalls kräftig, auf dem Pedalwerk und die Mittelstimmen seiner Begleitung zurückhaltend auf dem Schwellwerk (Manual II) spielen.

Die einzelnen Register werden außer nach der Länge ihrer tiefsten Pfeifen auch nach ihrem Klang benannt; dies ist oft irreführend, da viele Register nicht nach ihrem Namen klingen – „Trompete“ etwa –, sondern bei der Benennung die Orgelbauer ihrer Fantasie und ihren Assoziationen mehr oder weniger freien Lauf gelassen haben. So hat die neue Orgel eine Rohrflöte 8', ein Gemshorn 2' oder eine Trompete 8' im Hauptwerk, eine Gambe 8', eine Spitzflöte 4' oder eine Schalmey-Oboe 8' im Schwellwerk und einen Prinzipal 16', eine Posaune 16' oder eine Trompete 8' im Pedalwerk.

Nicht ganz alltäglich bei der neuen Orgel ist, daß sie einen Bordun 16' im Hauptwerk besitzt. Ein solch großes Register ist bei Orgeln dieser Art selten. Auch die vier *Lingual-* oder *Zungenregister* – sie erzeugen ihren Klang nach dem Prinzip der Mundharmonika, während alle anderen Pfeifen nach dem Prinzip der Blockflöte funktionieren – gehören nicht ganz zum Gängigen. Auch die Gambe 8' des Schwellwerks – ein Register mit romantischem Einschlag –, und der Prinzipal 16' im Pedal – er wurde aufgrund der Resonanzprobleme der Kirche nötig und gibt der neuen Orgel ein für Instrumente dieser Größe ungewöhnlich kräftiges Baßfundament – verdienen Erwähnung.

Insgesamt ermöglicht die Orgel nicht nur das Spiel barocker Musik, sondern wird in vielen Punkten romantischer Literatur gerecht. In diesem Zusammenhang verdient besonders die nach französischer Bauart konstruierte Trompete 8' Erwähnung und das Register „Unda Maris“ (= „Meereswoge“) im Schwellwerk. Dieses Register wird zusammen mit der Gambe 8' gespielt und ergibt mit dieser durch eine beabsichtigte, leichte Verstimmung eine klangliche Schwebung.

Beide Manualwerke erhalten einen *Tremulanten*, der leichte Luftstöße in den Windkanälen erzeugt und dadurch ein Vibrato gestattet. Ältere Orgelmusik des Frühbarock verlangt bisweilen den Einsatz eines *Zimbelsterns*: Einige Metallglocken werden durch Metallklöppel angeschlagen, die auf einem sich drehenden Rad sitzen. Diese Bewegung ist von außen daran erkennbar, daß sich ein Stern im Prospekt dreht, der auf derselben Achse wie jenes Rad sitzt. Der Zimbelstern klingt auf den Tönen f, g, b, c und d, von denen einige verdoppelt werden.

### Die Technik

Technische Besonderheiten der Orgel liegen darin, daß die Schwelljalousien nicht nur durch das schon erwähnte Fußpedal zu betätigen sind, sondern auch durch einen Handhebel, daß das Register Oktave 4' des Pedals vor dem Schwellwerk steht, so daß die Jalousien nicht zu sehen sind (aufgrund der auch solistischen Aufgabe dieses 4'-Registers ist dies zu vertreten), daß die Registerzüge sowohl auf mechanischem, als auch auf elektrischem Wege bewegt werden können und daß insgesamt 64 verschiedene Registerkombinationen im voraus gespeichert werden können; dadurch ist es möglich, sämtliche Registrierungen eines Gottesdienstes oder eines Konzerts vorzuplanen, ohne sie schriftlich fixieren zu müssen.

Die Register des Schwellwerks können mit Hilfe sogenannter *Koppeln* auch vom Hauptwerk aus gespielt werden und die beiden Manuale auch vom Pedal aus. Dies gestattet sowohl das Spiel mit größtmöglicher Lautstärke als auch, was wichtiger ist, eine größere Auswahl an Klangkombinationen, da dann z. B. Register des Hauptwerks mit denen des Schwellwerks gemischt werden können. Die Koppeln werden durch Fuß- und Handschalter betätigt, die miteinander korrespondieren.

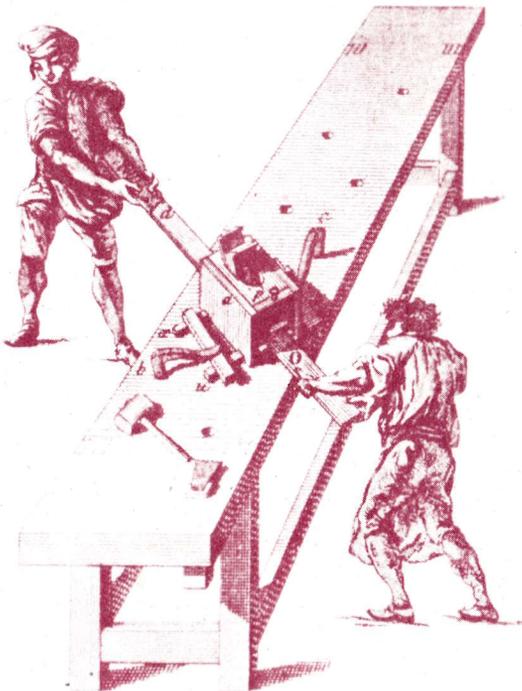
All diese Eigenschaften lassen die neue Orgel zu einem ungewöhnlich farbigen und prachtvollen Instrument werden. Technisch gibt es seinem Spieler alle zur Zeit denkbaren Hilfsmittel an die Hand.

Die Pfeifen stehen auf hölzernen Luftbehältern, den *Windladen*, in denen bei eingeschaltetem Motor ständig Druck herrscht. Sogenannte *Schleifen* – das sind gelochte Bretter – geben den Luftweg zu den Pfeifen frei, wenn ein Register gezogen wird. Das Ziehen des Registers bewegt die Schleifen so, daß ihre Lochbohrungen unter diejenigen der Pfeifenfüße rutschen. Jedes Register hat also seine eigene Schleife. Damit bei gezogener Schleife nicht sämtliche Pfeifen des Registers zu klingen beginnen, gibt es ein Ventil, das die Luft all denjenigen Pfeifen zuführt, die zu einem einzelnen Ton gehören. Dieses Ventil wird durch das Niederdrücken der Tasten geöffnet. Schleife und Spielventil gemeinsam wirken also so, als ob die Luft durch ein Koordinatensystem gelenkt würde, in dem jede Pfeife ihren Platz hat. Die Luft kann also erst dann zur Pfeife, wenn sowohl die Schleife als auch das Ventil den Weg freigeben; eines von beiden allein genügt nicht.

Aus klanglichen Gründen stellt man seit dem Barock die Pfeifen möglichst so auf, daß die längste links, die zweitlängste rechts, die drittlängste wieder links, die viertlängste wieder rechts usw. aufgestellt wird. Dadurch ergibt sich eine gute Mischung des Klangs im Raum. Zwangsläufig führt dies zu einer Symmetrie im äußeren Erscheinungsbild der Orgel; zwar wurde in unserem Jahrhundert auch bei barock orientierten Orgeln mit anderen Aufstellungen der Pfeifen experimentiert, jedoch ohne befriedigenden Erfolg. Die Symmetrie ist auch bei der neuen Orgel gewahrt, wenn auch das ungewohnte Erscheinungsbild zunächst davon ablenken mag.

Die Verbindung zwischen Tastaturen und Spielventil ist mechanisch und wurde weitestgehend aus Holz gebaut.

Ich wünsche nun der Kirchengemeinde Werl, daß dieses Instrument mindestens auf lange Jahrzehnte seinen Spielern und Hörern Freude macht, daß es all das hält, was seine Planung und Konzeption versprechen, und vor allem, daß es seinen gottesdienstlichen und anderen Aufgaben stets zur Zufriedenheit der Gemeinde gerecht wird.



# Der Orgelbauer zur neuen Orgel

von Orgelbaumeister  
Friedbert Kammbach,  
Eule Orgelbau Bautzen

Bau einer neuen Orgel – das heißt nicht Installierung eines Serienerzeugnisses; dies schon deshalb nicht, weil Serienfertigung dabei die unterschiedlichen Gegebenheiten von Räumen, meist Kirchenräumen, nicht berücksichtigen kann. Deshalb beginnt für den Orgelbauer die Projektierung einer neuen Orgel stets mit dem Kennenlernen des Raumes.

Die neue Orgel in der Pauluskirche wurde in Zusammenarbeit mit dem Orgelsachverständigen Herrn Dr. Fleinghaus, Herrn Pfarrer Rausch und Vertretern der Kirchengemeinde entworfen. Während Herr Dr. Fleinghaus sich mehr der technischen und klanglichen Seite der Orgel zuwandte, flossen von Herrn Pfarrer Rausch viele Gedanken zur äußeren Gestaltung ein. Die große schlichte Kirchenwand sollte einen dynamisch und spannungsgeladen wirkenden Orgelprospekt erhalten und trotzdem durch erkennbare Symmetrie Harmonie ausstrahlen.

Entstanden ist nun eine mechanische Schleifladenorgel mit 28 klingenden Registern, verteilt auf zwei Manualen (Hauptwerk und Schwellwerk) und Pedal mit zusätzlicher elektrischer Registrieranlage zur Programmierung frei wählbarer Registerzusammenstellungen.

Der Klangcharakter eines Registers wird durch die Bauform, die Materialauswahl, den Winddruck und durch die Intonation bestimmt.

Insgesamt sind in dieser Orgel 1774 Pfeifen, davon 144 aus Holz. Aus klanglichen Gründen werden neben Pfeifen aus Zinn-Blei-Legierungen auch Holzpfeifen eingesetzt. Solche Register haben einen dunkleren, grundtönigeren Klang.

Nicht weniger von Bedeutung für den Orgelklang ist die Bauform des Pfeifenkörpers, z. B. zylindrisch, konisch, gedeckt, halbgedeckt, trichterförmig u. a. Aus klanglichen Gründen und zum Schutz des Orgelinneren umschließt ein

# Gule Orgelbau Bautzen 1872



massives Gehäuse aus Eschenholz die Orgel vollständig. Auch eine obere Abdeckung ist vorhanden.

Das Registerwerk besteht aus dem Spielschrank mit den Klaviaturen, den seitlich angeordneten Registerzügen und der Traktur zu den Windladen. Die Traktur, also die Verbindung von der Taste zum Pfeifenventil, ist mechanisch angelegt. Die Übertragung erfolgt über Wippen, Winkel, Wellen und die Verbindung dieser Teile untereinander, den Abstrakten.

Die mechanische Traktur gibt dem Spieler die direkteste und beste Kontaktmöglichkeit zum Pfeifenventil. Dies ist für das Orgelspiel von entscheidender Bedeutung.

Die mechanische Registerbetätigung hat zusätzlich eine elektrische Ansteuerung. Dafür sind Elektromagnete in die Mechanik eingehängt. Die jeweiligen Registerzugstellungen können elektronisch gespeichert und mittels Druckknopf abgerufen werden. 64 Speichermöglichkeiten gibt es an dieser Orgel. Die Orgel hat auch einen Zimbelstern. Über ein Laufwerk werden kleine Glöckchen angeschlagen, eine Zutat, die in unserer sächsischen Heimat, insbesondere im Erzgebirge, oft zu finden ist.

Den Abschluß des Aufbaues einer Orgel bildet die Intonation und Einstimmung, jene künstlerische Arbeit, die aus den gewählten Mensuren klangtypische, charakteristische, verschmelzungsfähige und singende Klangeigenschaften entlockt.

In der Bautzener Werkstatt wurde mit dem Bau der Orgel im Herbst 1989 begonnen, nachdem die vielen Konstruktionszeichnungen fertiggestellt waren.

Viele Hände schufen diese Orgel. Möge auf diesem Werk und den guten Absichten der Erbauer Segen liegen.

# Disposition

Prof. M. Blindow, Münster  
 Dr. Helmut Fleinghaus,  
 Bad Oeynhausen  
 Eule Orgelbau Bautzen

mechanische Schleifladenorgeln (2 Manuale und Pedal)  
 Manuale C - g<sup>'''</sup>, Pedal C - f<sup>'''</sup> (Parallelpedal, dis unter dis<sup>'''</sup>)

Hauptwerk (Manual I)	Bordun	16'	C-H Kiefer
	Prinzipal	8'	im Prospekt
	Rohrflöte	8'	C-H Kiefer
	Oktave	4'	
	Koppelflöte	4'	
	Gemshorn	2'	
	Quinte	1 1/3'	
	Mixtur	2', 4f.	
	Trompete	8'	franz. Kehlen
	Tremulant		
	Schwellwerk (Manual II)	Bordun	8'
Gambe		8'	
Unda maris		8'	ab c <sup>'</sup>
Prinzipal		4'	
Spitzflöte		4'	
Quinte		2 2/3'	
Oktave		2'	
Terz		1 3/5'	
Sifflöte		1'	
Scharff		1', 4f.	
Schalmei-Oboe		8'	
Tremulant			
Pedalwerk	Prinzipal	16'	im Prospekt
	Subbaß	16'	Fichte
	Oktavbaß	8'	
	Baßflöte	8'	Kiefer, offen
	Choralbaß	4'	im Prospekt
	Hintersatz	2 2/3', 4f.	
	Posaune	16'	Kiefer, volle Länge
	Trompete	8'	

Normalkoppeln, korrespondierend  
 zwischen Tritten und Zügen  
 Zimbelstern (f<sup>'''</sup>, g<sup>'''</sup>, b<sup>'''</sup>, c<sup>'''</sup>, d<sup>'''</sup>, f<sup>'''</sup>,  
 d<sup>'''</sup>, c<sup>'''</sup>)  
 Registertraktur mechanisch und elek-  
 trisch (Doppeltraktur)  
 64 Setzer mit Sequenzschalter (Heuss-  
 'Setzer „MP“)  
 feste Kombinationen: 1. Tutti; 2. Zün-  
 gen ab  
 zusätzlich zum Schwelltritt Handhebel  
 neben den Registerzügen für Jalousie-  
 schweller  
 Stimmung 440 Hz für a' bei 18 °C,  
 gleichschwebende Temperatur.

**Aber du hast alles geordnet  
nach Maß, Zahl und Gewicht.**

Weisheit Salomos 11,21

# Zur Konzeption des Orgelprospektes

von Pfarrer Manfred Rausch

Als sich das Presbyterium entschlossen hatte, eine neue Orgel in Auftrag zu geben, stellte sich ihm auch die Frage nach dem Aussehen des zukünftigen Instruments. Natürlich war diese Frage zweitrangig gegenüber der nach den Realisierungsmöglichkeiten einer optimalen Klanggestalt. Doch wäre es leichtfertig gewesen, darüber die Außenansicht einer schon ihrer Größe wegen den Kirchenraum wesentlich mitprägenden „Königin der Instrumente“ zu vernachlässigen und entsprechende Entscheidungsspielräume zu verschenken.

Der einfachste Weg wäre zweifellos gewesen, Gestaltungsentwürfe in Auftrag zu geben bei mit entsprechender Fachkompetenz ausgestatteten Leuten, und zwischen diesen Entwürfen eine Wahl zu treffen. Dieser Weg wurde auch anfangs beschritten. Es zeigte sich aber sehr bald, daß die Verantwortung für die neue Orgel übernehmen hieß, sich selbst Entscheidungsmaßstäbe anzueignen, sollte die zu treffende Wahl nicht zu einer Qual werden. Die dazu erforderliche intensive Beschäftigung mit der Ästhetik einer Orgel führte dann zwangsläufig zu eigenen Gestaltungsansätzen und Ergebnissen.

Die Lösung, die am Ende gefunden wurde, ist die Frucht einer mehr als zwei Jahre anhaltenden Diskussion und Planung. Dies war nur möglich durch die Bereitschaft des – damals noch – *VEB Eule Orgelbau Bautzen*, sich auf diesen Prozeß einzulassen und ihn mitzutragen. Betriebsdirektor *Zuckerriedel*, Orgelbaumeister *Kammbach* und anderen Mitarbeitern der Fa. Eule ist dafür herzlich zu danken.

Bei der Festlegung der Außenansicht unserer Orgel haben wir folgende Überlegungen angestellt: Eine Orgel sollte in die Kirche passen, in der sie ihren Dienst verrichtet. Das bedeutet, sie sollte zur Stilistik des Kirchenraumes, in der sie steht, in ein Verhältnis treten. Das heißt aber nun nicht, daß sie sich dessen Stil unterwerfen muß. Sie kann, ja muß unter Umständen sogar die architektonische Eigenart ihrer Kirche konterkarieren. Das wird um so eher der Fall sein, wenn die Kirche eine zu zeitgebundene Stilistik aufweist, die aktuellen ästhetischen Ansprüchen nicht zu genügen vermag. Daraus läßt sich sogar der gegenteilige Grundsatz ableiten: zumindest eine gegenüber ihrer Kirche zeitversetzt gebaute Orgel sollte als ein Kind ihrer Zeit Eigenständigkeit bewahren und selbstbewußt ihrer Umgebung entgegentreten. Daß dieser Forderung in

der Geschichte oft Folge geleistet wurde, belegen unzählige Beispiele, wo etwa Barockorgeln mit sehr spezifischen Gestaltungsmerkmalen bedenkenlos in romanische und gotische Kirchen Jahrhunderte später eingebaut wurden. Wir sind bei der Festlegung des Orgelprospektes einen Mittelweg gegangen und haben versucht, eine eigenständige Lösung zu finden für die Orgel an sich, die aber gleichzeitig eine harmonische Beziehung zu unserer Kirche herstellt. Dabei haben wir uns beim Bemühen um eine eigenständige Aussage des Orgelprospekts von der Frage leiten lassen, worin denn die optischen Wesensmerkmale einer Orgel bestehen und hinsichtlich des Kirchenraumes haben wir uns nach solchen stilistischen Merkmalen umgesehen, die sich in die Außen-gestalt der Orgel einbeziehen lassen, ohne ihrer Eigenart Gewalt anzutun. Äußere Wesensmerkmale der Orgel seit dem Barock sind ihr klarer Aufbau, der die Aufteilung von Prospektpfeifen in die einzelnen Werke (Hauptwerk, Brustwerk und Pedal) erkennen läßt, die horizontale Gliederung in Sockel und Pfeifenfelder, geschlossene, die Pfeifenfelder gegeneinander abgrenzende Schallkästen und vor allem das Auf und Ab der in Reihe stehenden Pfeifen. Der Kirchenraum weist folgende stilistischen Merkmale auf: betonte senkrechte Linien in den die beträchtliche Höhe des Kirchenschiffes unterstreichenden Relieffeißern, Horizontale, wie sie in der breiten Empore ebenso zum Ausdruck kommen wie in den Bankreihen und in der in Linie stehenden Einheit von Kanzel, Altar und Taufstein. Eigentümlich für unser Kirchenschiff sind ferner die hexagonalen Buntglasfenster und der sich daraus ergebende Faltenwurf der Decke.

Diese Elemente ließen sich unschwer in den Orgelprospekt aufnehmen: Die Senkrechten in den Pfeifen selbst und den Schallkästen, die Waagerechten in der ausschließlich horizontalen Anordnung der Pfeifen. Die Spiegelflächen der Schallkästen dagegen gehen einmal mit der auf- und absteigenden Linie der Pfeifenfelder, spitzen die Schallkästen aber zudem noch überproportional zu und thematisieren so den Faltenwurf der Decke und die charakteristischen Winkel der Fenster.

Leicht hätte daraus die Monotonie einer konstruktivistischen Programmatik entstehen können. Etwas Verfremdendes sollte in den Orgelprospekt hineinkommen, nicht weil dies „modern“ ist, sondern um dem aufmerksamen Betrachter die womöglich sich einstellende Langeweile eines raschen „Aha-Erlebnisses“ zu ersparen und ihm neue Entdeckungen zu ermöglichen. Deswegen wurde mit den Linien, Flächen und Körpern ein wenig gespielt.

So ist etwa die Mitte der Orgel durch die einmal links- und einmal rechtsversetzte Anordnung der vier Schallkästen von Haupt- und Brustwerk nicht ohne weiteres ersichtlich. Die an- und absteigenden oberen Kanten der Schallkästen

weisen eine unterschiedliche Steigung auf. Die paarigen Schallkästen von Haupt- und Brustwerk weisen nicht nur unterschiedliche Höhen und Breiten auf, sie stehen im Grundriß auch jeweils versetzt zueinander bei unterschiedlichen Vor- bzw. Rücksprüngen. Schallkästen stehen nicht nur nebeneinander, sondern verdecken sich teilweise. Durch die zu den Grundrißlinien winklig stehenden Schallkästen wirken an sich horizontale Linien leicht auf- und ab-schwingend. Paarige Elemente in spiegelbildlicher Anordnung wirken asymmetrisch, obwohl sie es gar nicht sind. Überraschende Perspektiven eröffnen sich dem Betrachter vor allem aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Ist das nun bloße Spielerei oder verlebendigendes Spiel von Linien und Formen? – Das mag jeder für sich selber entscheiden. Immerhin besteht schon auch Ordnung und Ausgewogenheit im Verhältnis der einzelnen Bauteile zueinander: so etwa haben „schwere“ Prospektfelder je ein entsprechendes Gegengewicht in dem diagonal dahinter bzw. davor angeordneten Prospektfeld; die Vor- und Rücksprünge haben die Funktion, paarige, aber unterschiedlich breite Schallkästen auf eine gemeinsame vordere Grundrißlinie zu bringen, und die zurückweichenden äußeren Schallkästen geben der Orgel optisch weniger Tiefe als sie in Wirklichkeit bauartbedingt hat und vermitteln so den Eindruck, als schmiege sich das Instrument an die Rückwand.

Der vergoldete Zimbelstern hat absichtlich einen eher zufällig wirkenden Ort gefunden, da er stilistisch nicht ins moderne Gehäuse paßt und als barockes „Stilzitat“ betrachtet werden kann.

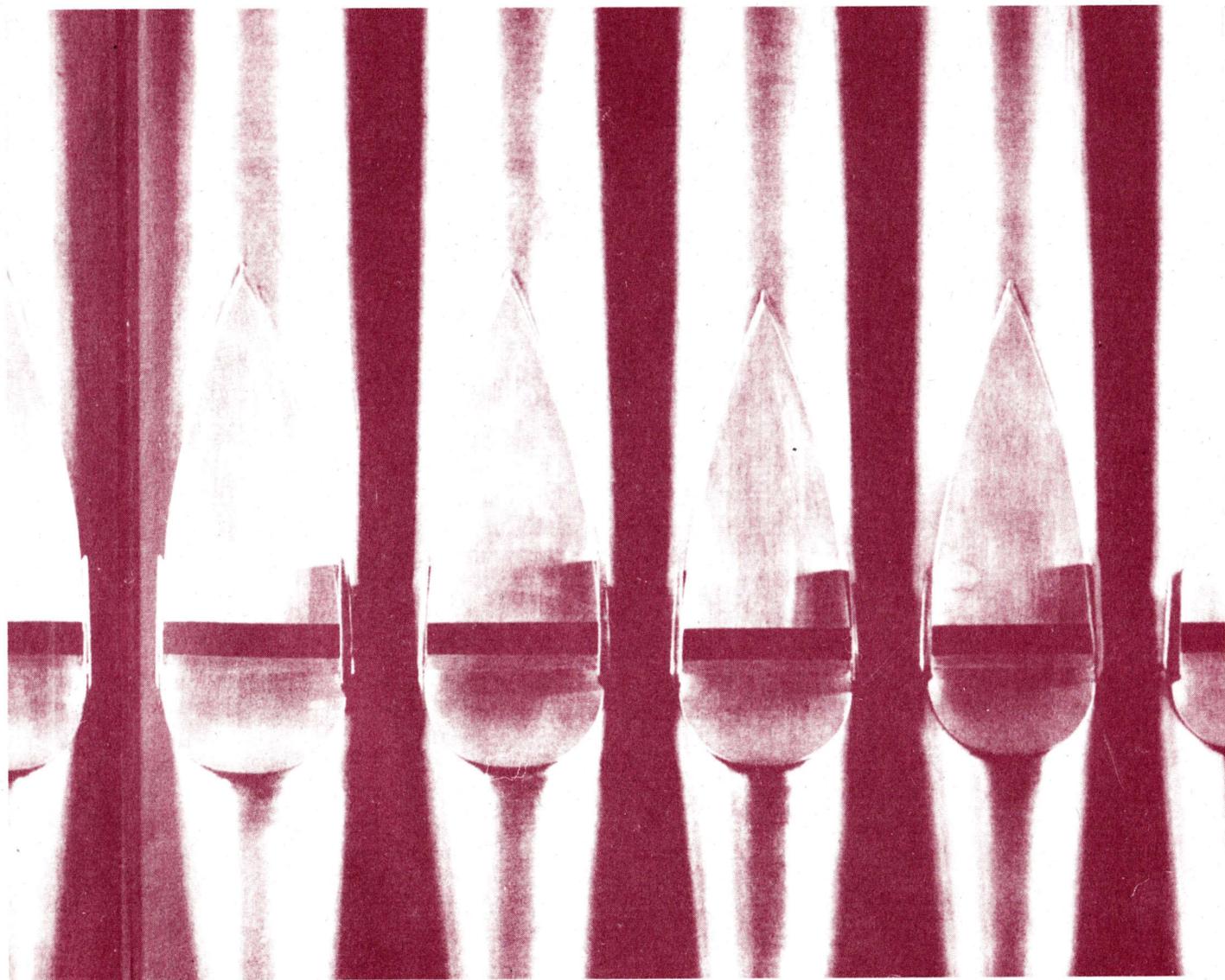
Viel Mühe und lange (Streit-)Gespräche hat sich das Presbyterium die Farbwahl des Orgelgehäuses kosten lassen. Es wurde grundlegend erörtert, ob es naturholzbelassen oder eingefärbt werden sollte. In der Geschichte des Orgelbaus gibt es insgesamt eine Tendenz zur farblichen Gestaltung. Andererseits: die Ehrfurcht vor Gottes Schöpfung und eine allgemein zu beobachtende zeitgenössische Vorliebe für die Natur und Naturprodukte lassen es geraten erscheinen, Holzflächen natürlich zu belassen. Ausschlaggebend für die Entscheidung, die endlich getroffen wurde, waren folgende Einsichten: helles Holz hätte wenig mit dem Silberglanz der Pfeifenwerke und der weißen Rückwand kontrastiert. Dunkleres Holz hätte die Orgel durch eine zu geringe Kontrastwirkung zur mächtigen Holzdecke in dieser „ertrinken“ lassen, so daß ihre eigenständige Wirkung als Raumplastik Einbußen erlitten hätte. So erschien schließlich ein gebrochener blau-grau-grüner Beizton in drei Helligkeitsabstufungen als beste Lösung: im Sockel dunkel, um die Standfestigkeit zu betonen, oben hell und mittel wegen des erwünschten Kontrastes zur Decke. Diese Farbgebung nimmt zudem den des blau-grau-grünen Sandsteins der Altar-

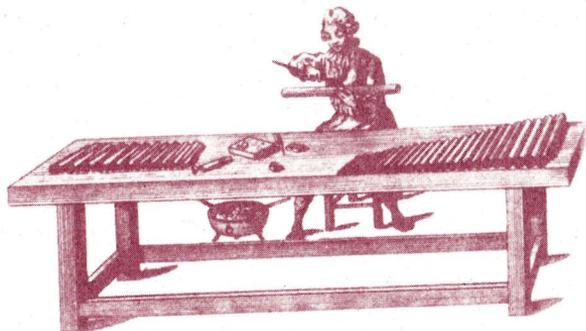
wand auf und schafft so eine Beziehung zwischen Vorder- und Rückwand des Kirchenschiffes. Das Weiß der senkrechten Frontleisten (Stilen), der Oberkanten der unteren Spiegelflächen in den Prospektfeldern und an der Rahmung des Spieltisches betont noch einmal die Gliederung des Prospekts und stellt eine Beziehung zu den Seitenwänden und der Rückwand des Kirchenraumes her. Der rote Zierstreifen – mit hohen gelben, blauen und weißen Farbanteilen (!) unterstützt die vertikale Gliederung, verbindet die Pfeifenwerke untereinander und schafft zusätzlichen Komplementärkontrast zur Grundfärbung. Oberflächenbehandelt wurde das ganze Orgelgehäuse mit Bienenwachs.

Ästhetisch besonders gelungen ist meines Erachtens der geöffnete Spieltisch. Er ist aus Kirschholz gefertigt. Die Registerzüge tragen handbeschriftete weiße Schilder aus Meißener Porzellan. Die Klaviatur ist mit Knochen belegt, die erhabenen Tasten sind aus Ebenholz, die Pedaltasten sind zum Teil mit Grenadyll beplankt.

Auf überflüssigen Zierrat dagegen wurde so gut wie vollständig verzichtet. Schlichtheit und Zweckdienlichkeit war für die Verantwortlichen der Gestaltung ein hohes Gebot. Denn die „Königin der Instrumente“ soll eine Dienerin sein, was nicht anders sein kann, wenn auch der Herr der Kirche, Christus, seine verborgene Würde dadurch erhält, daß er Knechtsgestalt annahm (Philipper 2,5ff). Ihren Dienst versieht unsere neue Orgel, wenn sie gespielt wird, und dieser Dienst besteht darin, den Schöpfer zu lobpreisen und seine Gemeinde zu erbauen und zu erfreuen.

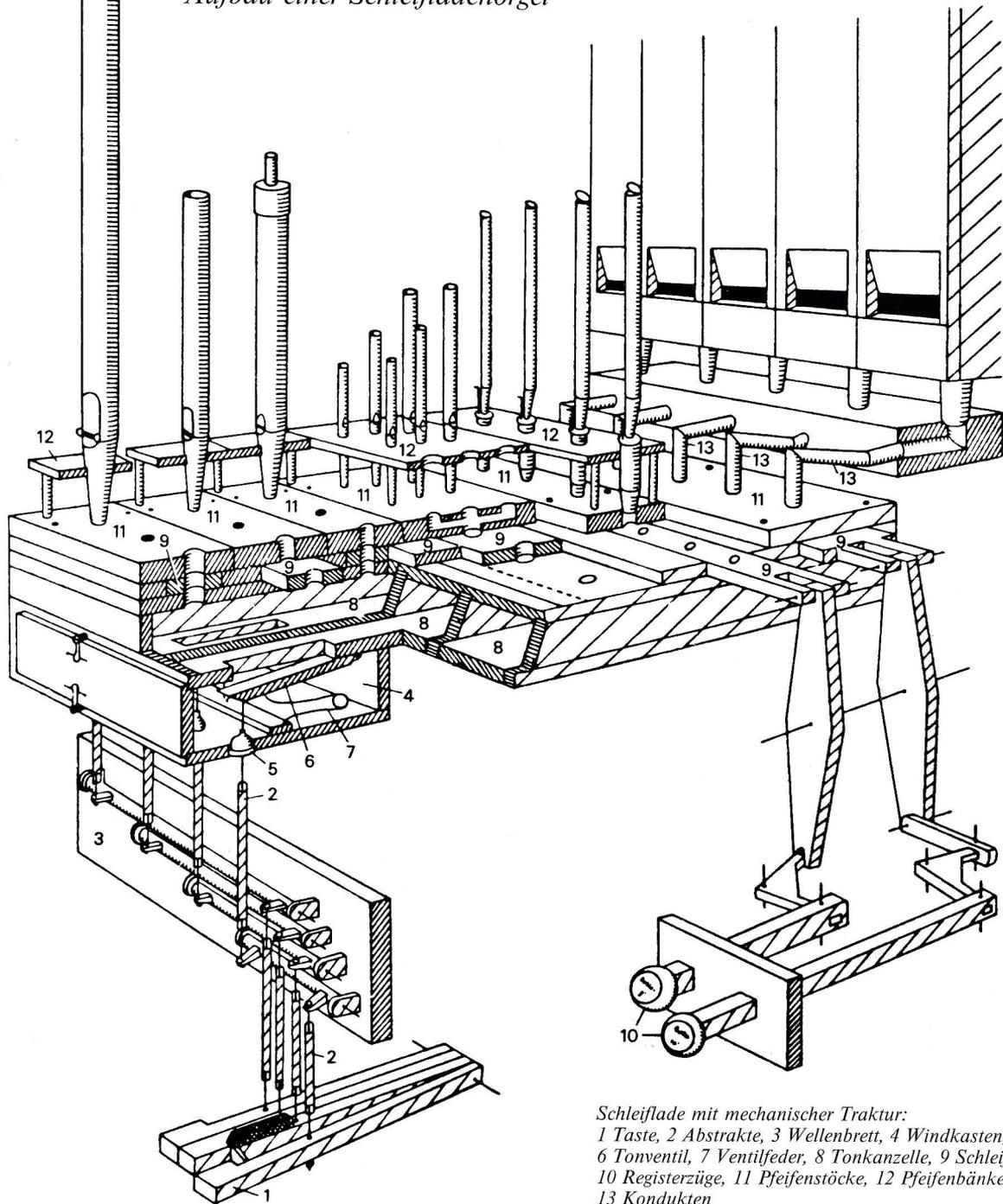
Ist unsere neue Orgel äußerlich gelungen? – Der Erbauer preise sein eigenes Werk nicht! Dies wird sich vor allem danach beurteilen lassen, ob ihr Aussehen eine harmonische Beziehung zu ihrer im oben beschriebenen Sinne verstandenen Zweckdienlichkeit eingegangen ist.





Herausgegeben vom Presbyterium der Evangelischen Kirchengemeinde Werl  
Schriftleitung und Redaktion: Pfarrer Manfred Rausch, Werl  
Titelbild: Euler, Werl  
Fotos: Rausch  
Quellennachweis: Helmut Bornefeld, Form und Norm, aus:  
Der Kirchenmusiker 6/76, S. 185-201, gekürzt.  
Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.  
Druck: dcv druck GmbH, Werl

# Aufbau einer Schleifladenorgel



Schleiflade mit mechanischer Traktur:  
 1 Taste, 2 Abstrakte, 3 Wellenbrett, 4 Windkasten, 5 Pulpete,  
 6 Tonventil, 7 Ventulfeder, 8 Tonkanzelle, 9 Schleifen,  
 10 Registerzüge, 11 Pfeifenstöcke, 12 Pfeifenbänke,  
 13 Kondukten