

**Orgelbewegung und Neobarock im Ruhrgebiet
zwischen 1948 und 1965**

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Stephan Pollok

Referent: Prof. Dr. Christian Ahrens

Korreferent: Prof. Dr. Hermann J. Busch

Tag der mündlichen Prüfung: 14.11.2007

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geschichtswissenschaft
der Ruhr-Universität Bochum

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Abkürzungsverzeichnis	7

Teil I

1. Einleitung	8
1.1. Auswahlkriterien für die untersuchten Orgeln und Aufbau der Arbeit	13
1.2. Definition des Begriffes „Neobarock“	19
1.3. Geographische Definition	25
2. Autoren der neobarocken Orgelästhetik und ihre Orgelkonzeptionen	27
2.1. Markante Persönlichkeiten des Neobarock: W. Auler, A. Berghorn, G. Bunk, H. Diekamp, H.H. Jahnn, E. Kaller, H. Klotz, W. Kwasnik, C. Mahrenholz, S. Reda, E.K. Rößler, W. Supper, E. Thienhaus, H. Weber	27
2.2. In Buchform publizierte Orgelbaukonzeptionen einzelner Autoren	39
2.2.1. Hans Henny Jahnn	39
2.2.2. Christhard Mahrenholz	40
2.2.3. Hans Klotz	42
2.2.4. Walter Kwasnik	46
2.2.5. Walter Supper	52
2.2.6. Ernst Karl Rößler	56

2.3.	Entwicklungen in der Theorie des Neobarock	60
2.3.1.	Thematische Tabelle	61
2.3.2.	Autorenliste der ausgewerteten Zeitschriftenreihen	65
2.3.3.	Entwicklung der Theorien im Neobarock	69
2.3.3.1.	Der Zeitraum von 1930-1945	69
2.3.3.2.	Der Zeitraum von 1946-1965	75
2.4.	Artikel in Zeitschriften	81
2.4.1	Zeitschrift für Instrumentenbau	81
2.4.2.	Musik und Kirche	98
2.4.3.	Cäcilienvereinsorgan, Musica Sacra	117
2.4.4.	Musik und Altar	128
2.4.5.	Ars Organi	138
2.5.	Ergänzungen	143
2.5.1.	Wolfgang Auler	143
2.5.2.	Rudolf Haupt	144
2.5.3.	Sybrand Zachariassen	146
2.5.4.	Werner Lottermoser	148
3.	Technische und ästhetische Aspekte untersuchter Neobarockorgeln	150
3.1.	Orgelstandorte	150
3.1.1.	Tabellarische Darstellung der verschiedenen Orgelstandorte	151
3.1.2.	Vergleich der verschiedenen Plazierungen	157
3.2.	Dispositionsmuster	159
3.3.	Werkaufbau und Gehäuse	166

3.4.	Windladen und Trakturen	170
3.5.	Werkstoffe	173
3.6.	Äußere Gestaltung von Spieltischen und Spielhilfen	175
4.	Die Neobarockorgel im Ruhrgebiet	183
4.1.	Entwicklungsgeschichte	183
4.2.	Die Neobarockorgel im außerkirchlichen Bereich	192
4.3.	Verwendungsbezogene Unterschiede und Gemeinsamkeiten	194
4.4.	Erklärungsversuche scheinbarer Widersprüche und Klischees	196
4.5.	Überlegungen zur Spielpraxis	199
4.6.	Fazit und Ausblick	208
	Verzeichnis der Bücher, Aufsätze, Zeitschriften, Noten und sonstiger Medien	216

Teil II

5.	Die untersuchten Orgeln und ihre Erbauer	224
5.1.	Orgelbauwerkstätten mit großer Gesamtregisterzahl im Ruhrgebiet	224
5.2.	Orgelbauwerkstätten mit wenigen Orgeln im Ruhrgebiet und kleine Firmen	241
5.3.	Die Rolle der Zulieferindustrie	245
6.	Die Orgeln	248
6.1.	Beschreibung der Orgeln und Dispositionen	254
6.2.	Bilder	322

Abkürzungsverzeichnis

Abb: Abbildung

AO: Ars Organi

Bd: Band; Bde: Bände

CVO: Cäcilien-Vereins-Organ – Musica Sacra; auch Cäcilien-Verbands-Organ

GdO: Gesellschaft der Orgelfreunde

Hrsg.: Herausgeber

Ibz: Instrumentenbauzeitschrift

Km: Die Kirchenmusik

MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart

MuA: Musik und Altar

MuK: Musik und Kirche

No: Numero (lateinisch) = Nummer

OBM: Orgelbaumeister

OFM: „Ordo Fratrum Minorum“

OMI: „Oblaten der Maria Immaculata“

o. N.: ohne Nummer

P.: Pater

Vol: „Volume“ (englisch) = Band

WAZ: Westdeutsche Allgemeine Zeitung

ZfI: Zeitschrift für Instrumentenbau

1. Einleitung

Bislang gibt es keine allgemein akzeptierte Theorie darüber, welche Eigenschaften eine „neobarocke“ Orgel ausmachen. Im Vordergrund der seit den sechziger Jahren geleisteten wissenschaftlichen Aufarbeitung der Orgelbewegung standen deren weltanschauliche Beweggründe, während die praktische Seite vernachlässigt wurde.^{1 2} Das Fehlen einer eindeutigen Definition hat in der Vergangenheit zur Entstehung von unzutreffenden Verallgemeinerungen und qualitativen Vorurteilen gegenüber neobarocken Orgeln beigetragen und erschwert weiterhin eine objektive Diskussion. Als sicher angenommen werden kann lediglich, daß Orgelbauer, Organisten, Musikwissenschaftler und Orgelfreunde mit diesem Begriff eine Orgelästhetik der bewußten Abkehr vom Klangideal der Spätromantik assoziieren, die ihren Ursprung in der Orgelbewegung und deren Tagungen in Hamburg, Freiburg und Freiberg in den Jahren 1925, 26 und 27 hat. Weil dies vom Grundsatz her nicht falsch ist, wird die in vielerlei Hinsicht mißverständliche Bezeichnung „Neobarock“³ aus pragmatischen Überlegungen für die weiteren Ausführungen übernommen.⁴

Die folgende Arbeit beleuchtet die theoretischen Grundlagen neobarocker Orgelästhetik und zeigt deren Umsetzung in die Praxis anhand von Orgeln aus dem Ruhrgebiet, deren Bestand sich innerhalb der letzten Jahre auf Grund von Verschleiß, gewandeltem Zeitgeschmack und auch Kirchenschließungen dezimiert hat, wobei eine Umkehrung dieser Entwicklung immer unwahrscheinlicher wird. Es ist ausdrücklich nicht das Ziel, Argumente für eine Rehabilitation neobarocker Instrumente zu liefern, die gegenwärtig bei der Mehrheit der Organisten und großen Teilen des Publikums keinen Anklang mehr finden. Es soll aber erreicht werden, denjenigen eine Entscheidungshilfe durch einen Einblick in die Besonderheiten der neobarocken Klangästhetik zu bieten, die über Renovierungen, Veränderungen, Verkauf oder Abriß neobarocker Orgeln zu befinden haben.

¹ Hans-Heinrich Eggebrecht, (Hrsg.): *Orgel und Orgelmusik heute - Versuch einer Analyse*, Stuttgart 1968.

² Hans-Heinrich Eggebrecht, (Hrsg.): *Orgel und Ideologie*, Murrhardt 1984.

³ Vgl: Definition des Begriffes „Neobarock“ in Teil I, Kapitel 1.2.

⁴ Aus Praktikabilitätsgründen erscheinen im folgenden die Begriffe „Neobarock“ oder verwandte Formulierungen wie „neobarocker Orgelbau“ ohne Anführungszeichen.

Für den Erhalt einer Orgel sind unterschiedlichste Argumente denkbar: Eine besonders charakteristische Fassade rechtfertigt mitunter die Beibehaltung eines Instrumentes mit eher durchschnittlichem Klang; eine unterdimensionierte Orgel kann einen großen Raum eventuell gut füllen, ein weiteres Instrument mit hoher Betriebssicherheit funktionieren, obwohl es mit preisgünstigen Materialien hergestellt wurde.

Der Neobarock ist kein homogener Orgelbaustil, sondern eine musikästhetische Gedankenwelt, die als Synthese von zwei diametralen Grundströmungen, der bewußten Abgrenzung zur vorherigen Periode einerseits sowie deren Weiterentwicklung und Neuinterpretation andererseits aufgefaßt werden kann.

Die technische Anlage der in den Jahrzehnten vor etwa 1930 gebauten Instrumente war in ihrer Gesamtheit so konzipiert, daß sich klangliche Wechsel möglichst ohne Brüche, vergleichbar mit entsprechenden Instrumentierungen für großes symphonisches Orchester, erzielen lassen. Die Abkehr von diesem Ideal äußerte sich zunächst in der Anwendung neuer Dispositionsgrundsätze, die in wesentlichen Grundzügen von den norddeutschen Orgeln des 17. Jahrhunderts inspiriert waren. An die Stelle einer differenzierten Palette von Grundstimmen traten Einzelregister unterschiedlicher Bauformen aus möglichst vielen Tonlagen, was unter sonst gleichen Bedingungen einen größeren Kontrastreichtum des Orgelklanges bewirkt. Zusätzlich verstärkt wurde dieser Effekt in den folgenden Jahrzehnten durch Neuerungen bei der Anordnung und der Intonation des Pfeifenmaterials.

Das entscheidende Merkmal, das den Neobarock auszeichnet, sind bestimmte Eigenarten in der Disposition, auf die im einzelnen im weiteren Verlauf dieser Arbeit eingegangen wird. Diese Grundsätze dominierten den deutschen Orgelbau vom Beginn der dreißiger Jahre an für mehr als drei Jahrzehnte. Erst zu Beginn der sechziger Jahre ist zunächst in der Fachliteratur, einige Jahre später auch in Bezug auf Orgelneubauten eine allmähliche Abkehr von diesen Prinzipien zu beobachten.

Die theoretischen Anregungen für die reformerischen Bestrebungen lieferten neben Orgelbauern und Organisten auch zahlreiche Persönlichkeiten aus anderen Fachrichtungen, etwa der Musikwissenschaft, der Naturwissenschaft oder auch der Theologie. Dabei formierten sich verschiedene Parteien mit unterschiedlichen Zielsetzungen.

Durch seine planvolle und funktionierende Organisation erlangte der primär liturgisch-historisch orientierte Zweig der Orgelbewegung eine dominante Stellung, die bis heute nachwirkt. Walter Supper, eine der führenden Persönlichkeiten dieser Richtung, die ihre Positionen oft mit Kompromißlosigkeit und religiösem Sendungsbewußtsein vertraten, äußerte in seinem Werk „Die Orgeldisposition“ folgendes über die reformerischen Ansätze: „Von diesem neu- oder wiederentdeckten Gedankengut ist seit den zwei Dezennien der Orgelbewegung so vieles Allgemeingut geworden, daß ich nicht zu sagen wüßte, dieser oder jener hat als Erster dies oder das gesagt. Der Leser möge daher der vorliegenden Abhandlung mit soviel Verständnis begegnen, daß ich nicht alle paar Zeilen sagen muß: Worauf m. W. als Erster Orgelforscher X. hingewiesen hat.“⁵

Dieser Aussage Suppers ist entgegenzuhalten, daß das von ihm zum „Allgemeingut“ erklärte „Gedankengut“ der Orgelbewegung auf geteilte Akzeptanz stieß, wobei die Einflüsse jener Kreise, die dem Umfeld von Mahrenholz und Supper reserviert gegenüber standen und zum Teil gegensätzliche Auffassungen vertraten, auf die Entwicklung der neobarocken Orgelbaupraxis nicht gering einzuschätzen sind. Dieser Sachverhalt wird in der Gegenwart nicht in ausreichendem Maße berücksichtigt, so daß eine korrekte stilistische Einordnung und Bewertung der mehrheitlich nicht liturgisch-historischen Orgelkonzeptionen aus der Zeit des Neobarock nicht erfolgen kann.

Die vorliegende Arbeit verfolgt dagegen das Ziel, durch eine breit angelegte Untersuchung und Gegenüberstellung der verschiedenen argumentativen Ansätze, die in Fachbüchern und Artikeln in Zeitschriften veröffentlicht wurden, Rückschlüsse auf das Zustandekommen dieses in sich differenzierten Stiles zu ermöglichen.

Während Fachbücher im allgemeinen einen umfassenden, aber punktuellen Einblick in die Gedankenwelt ihrer Autoren vermitteln, lassen sich anhand von Zeitschriften zeitliche Entwicklungen rekonstruieren. Für diese Abhandlung erwies sich zunächst eine Darstellung der Zeitschriftenartikel, die sich auf einen oder mehrere Aspekte des Orgelbaues beziehen können, in der Folge ihres Erscheinens und im Kontext der entsprechenden Zeitschriftenreihe als zweckmäßig, um den jeweiligen technischen Entwicklungs-

⁵ Walter Supper: *Die Orgeldisposition*, Kassel 1950, S. 16.

stand bei gleichzeitiger Einbeziehung berufsständischer und wirtschaftlicher Verflechtungen zu erfassen.

Der Sammlung und Auswertung von Fakten zur Schaffung einer breiten empirischen Datenbasis, auf deren Grundlage den auch in Fachkreisen verkürzten und einseitigen Sichtweisen auf das Thema „Neobarock“ sachlich-argumentativ begegnet werden kann, wird innerhalb dieser Abhandlung ein verhältnismäßig breiter Umfang eingeräumt. Die Methode des Zeitschriftenvergleiches wurde bereits durch Alfred Reichling angewendet.⁶ Reichlings Untersuchung beschränkt sich jedoch auf die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung. Da der überwiegende Teil der neobarocken Orgeln erst nach 1948 erbaut wurde, wurde für diese Abhandlung das von Reichling bereits untersuchte Material nochmals aufgearbeitet, und weitere Quellen wurden bis einschließlich 1965 erschlossen.

Den von kirchlicher Seite ernannten und vielfach mit erheblichen Entscheidungskompetenzen ausgestatteten Orgelsachverständigen kommt bei der Lenkung und Ausgestaltung der praktischen Seite eine entscheidende Rolle zu. Die Einflußnahme der einzelnen Sachverständigen, die jeweils über einen unterschiedlichen fachlichen Hintergrund verfügten, erstreckte sich in erster Linie auf die Disposition von Neu- und Umbauten und darüber hinaus gegebenenfalls auch auf die Messuren für das Pfeifenmaterial. Es ist davon auszugehen, daß es mündliche Absprachen zwischen Orgelbauern und den jeweiligen Beratern, etwa über die Anordnung der Spielhilfen, gegeben hat, über die nichts mehr in Erfahrung gebracht werden kann. Offenbar wurden Instrumente in vielen Fällen auch nach den Wünschen der jeweiligen Stelleninhaber gestaltet, was aus deren Nennung als Disponenten etwa in Festschriften und Einweihungsprospekten geschlossen werden kann. Zudem ist für das Ruhrgebiet die Beteiligung einer großen Anzahl von Personen an Orgelprojekten belegbar, deren Wirken die Zeit des Neobarock nachhaltig beeinflußt hat, sei es durch Beiträge zur Theorie und Forschung, als praktizierende Künstler, oder im organisatorischen Bereich. Dies ermöglicht einen direkten Vergleich zwischen theoretischen Konzeptionen und den entsprechenden Realisationen, durch

⁶ Alfred Reichling: *Aspekte der Orgelbewegung*, Kassel 1995, S. 17-94.

deren Betrachtung und Analyse sich die charakteristischen Merkmale der neobarocken Stilistik ableiten und systematisieren lassen.

Da die Fülle des zu untersuchenden Quellenmaterials eine Beschränkung erforderte, finden in erster Linie die Autoren Berücksichtigung, deren Beiträge für das Verständnis der neobarocken Ästhetik unverzichtbar sind und die darüber hinaus einen Bezug zum Ruhrgebiet haben. Maßgebliche Theoretiker wie Herbert Schulze, Karl Theodor Kühn und Helmut Bornefeld, deren Mitwirkung an Orgelprojekten in anderen Regionen, aber nicht im Ruhrgebiet nachweisbar ist, wurden nicht mit der gleichen Ausführlichkeit behandelt. Dies könnte Thema einer ergänzenden Arbeit sein, ebenso eine Aufarbeitung des hier nur ansatzweise behandelten Materials über die Orgelbewegung seit 1965.

1.1. Auswahlkriterien für die untersuchten Orgeln und Aufbau der Arbeit

„Auch die Ziele der ursprünglich deutschen „Orgelbewegung“ [...] blieben nicht auf Deutschland beschränkt, sondern zeigen sich in neobarocken Orgeln nicht nur in ganz Mitteleuropa, sondern auch in Frankreich, England und in den USA, dort durch den Export vieler deutscher Firmen beeinflusst.“⁷

Zu Beginn der Feldforschung für die vorliegende Abhandlung waren im Ruhrgebiet noch zahlreiche Neobarockorgeln aus allen Entwicklungsstadien erhalten, die verschiedensten Verwendungszwecken dienten. Neobarockorgeln finden sich auch in anderen Regionen und darüber hinaus auch jenseits der deutschen Grenzen, wie der oben zitierte Wolfgang Adelung feststellt, wobei eine solche Konzentration und Vielfalt wie im Ruhrgebiet eine wohl singuläre Erscheinung darstellt. Der wichtigste Grund hierfür dürfte in der Tatsache zu suchen sein, daß in einem so dicht besiedelten Raum gerade nach 1948 immense Kriegsfolgeschäden zu beseitigen waren, wobei sich verschiedene Faktoren, auf die im Verlauf der Arbeit näher eingegangen wird, und vor allem die wachsende wirtschaftliche Prosperität günstig auswirkten.

Diese Arbeit erhebt nicht den Anspruch, sämtliche Neobarockorgeln des Ruhrgebietes zu erfassen. Vielmehr soll durch stilistische und technische Gegenüberstellungen repräsentativer Instrumente, die im Ruhrgebiet auf engstem Raum vorhanden sind, eine Gesamtschau des Neobarock geschaffen werden. Dazu werden Werken, die als Spitzenleistungen der damaligen Zeit gelten können, auch durchschnittliche und unterdurchschnittliche Orgeln gegenübergestellt. Um in wenig erschlossene Bereiche der Orgelforschung vorzudringen, wurden bevorzugt solche Werke untersucht, die von der Forschung und dem Publikum bislang wenig wahrgenommen wurden, etwa in nicht kirchlichen Räumen. Jede im Ruhrgebiet vertretene Orgelbaufirma wird nach Möglichkeit durch eine Auswahl repräsentativer Werke vorgestellt, an denen sich sowohl die Charakteristik des jeweiligen Unternehmens als auch die Entwicklung der neobarocken

⁷ Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1991, S. 235.

Stilistik in ihrer gesamten Breite nachzeichnen läßt. Kleine Firmen und Orgelbauwerkstätten mit einer eher regional orientierten Geschäftstätigkeit finden die gleiche Aufmerksamkeit wie diejenigen Unternehmen, die etwa durch Exporte zu Weltruf gelangt sind, weil sich die geschichtliche Bedeutung einer Orgelbauwerkstatt weder an der Gesamtzahl der von ihr gelieferten Register noch an der Stückzahl der von ihr gebauten Instrumente festmachen läßt. Ständen von einem Unternehmen mehrere ähnliche Instrumente zur Auswahl, so wird das Instrument vorgestellt, dessen Originalzustand sich am besten erhalten hat. Bevorzugt untersucht wurden Instrumente ohne hohen Anteil älterer Pfeifen; Umbauten älterer Instrumente zu Neobarockorgeln und Neubauten in historischen Gehäusen wurden nicht berücksichtigt.

Die hier angestellten eigenen Untersuchungen beschränken sich im wesentlichen auf Orgelneubauten aus der Zeit von 1948 bis 1965. Wolfgang Adelung hingegen datiert das an den „norddeutschen Orgeln der Frühbarockzeit“ orientierte „Klangideal der Orgelbewegung“ auf die Jahre zwischen ca. 1930 und 1970, einen „gewissen Umschwung im Klangempfinden der Gegenwart“ konstatiert er für das Jahr 1989.⁸ Ausgehend von der Überlegung, daß die verschiedenen theoretischen Ansätze des Neobarock seit den Orgeltagungen der zwanziger Jahre entwickelt und ab 1930 in die Praxis umgesetzt wurden, erweist sich Adelungs Einschätzung als schlüssig. Daß etliche aus der Orgelbewegung hervorgegangene Grundsätze sogar weit über das Jahr 1970 ihre Gültigkeit behielten und im Orgelbau des Ruhrgebietes nachwirkten, läßt sich anhand zahlreicher Beispiele aus dem Buch „Neue Orgeln im Ruhrgebiet“ von Gustav Kornelius Ommer belegen.⁹

Die Konzentration auf Orgeln aus den Jahren zwischen 1948 und 1965 geschieht aus folgenden Gründen: Ziel dieser Arbeit ist nicht die lückenlose Inventarisierung aller noch vorhandenen Neobarockorgeln im Ruhrgebiet, sondern eine Definition dieses Stiles durch die Darstellung und den Vergleich von Varianten dieses Orgeltypus innerhalb einer Region. Gerade im Ruhrgebiet wurden schon mit Beginn der dreißiger Jahre einige Orgelneubauten erstellt, die nach den im Verlauf dieser Arbeit darzulegenden Kriteri-

⁸ Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1991, S. 186.

⁹ Gustav Kornelius Ommer: *Neue Orgeln im Ruhrgebiet - Von 1945 bis zur Gegenwart*, Duisburg 1984.

en eindeutig als Neobarockorgeln zu klassifizieren sind. Es handelt sich aber, verglichen mit der Zeit nach 1948, um einen verhältnismäßig kleinen Bestand von Instrumenten, der bereits durch das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität Bochum unter der Leitung von Prof. Dr. Christian Ahrens^{10 11} nahezu lückenlos erfaßt und wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Die wenigen im Originalzustand erhaltenen Exemplare weisen vergleichbare Eigenschaften mit den Instrumenten aus den Jahren kurz nach 1948 auf, so daß auf eine nochmalige Untersuchung und Bewertung dieser Instrumente verzichtet werden konnte und statt dessen der Erfassung bisher nicht untersuchter Orgeln der Vorzug eingeräumt wurde. Auch auf die Jahre zwischen 1942 und 1948 wird nur am Rande eingegangen, da der Orgelbau innerhalb dieser kurzen Spanne fast vollständig zum Erliegen gekommen ist. So wie auch nach 1948 Orgelneubauten entstanden, die auf Konzepten der dreißiger Jahre beruhen, wurden lange über das Jahr 1965 hinaus noch neobarocke Orgeln gebaut, obgleich die theoretische Entwicklung zu diesem Zeitpunkt bereits fortgeschritten war und die Ideale der Orgelbewegung zum Teil massiver Kritik ausgesetzt waren. Somit markieren die Jahre von 1948 bis 1965 die entscheidende Schnittstelle im neobarocken Orgelbau, und genau hier klafft eine Lücke in der Orgelforschung, die mit der folgenden Arbeit geschlossen werden soll.

Die Schwierigkeit, eine einheitliche Systematik für die Darstellung von Orgeln zu entwickeln, ergibt sich aus dem Umstand, daß es sich bei diesen Instrumenten im allgemeinen um Einzelstücke von hoher Komplexität handelt. Deshalb bergen bei der Bewertung von Orgeln starre Untersuchungsschemata und vor allem statistische Methoden die Gefahr von Verzerrungen und unzulässigen Vereinfachungen in sich. Aussagekräftige Vergleiche zwischen Orgeln können aber nur auf der Basis von genauen Beobachtungen im Hinblick auf einzelne Elemente des Orgelbaues wie Disposition, Laden, Traktur und Fassadengestaltung realisiert werden, wozu rechnerische Methoden wenig beitragen können, wie das folgende einfache Beispiel, in dem es darum geht, den Anteil von Orgeln mit elektropneumatischen Registerkanzellen und mit mechanischen Schleifladen in Zahlen zu klassifizieren, demonstriert: Ein Vergleich einer Orgel mit sechzig Registern auf elektropneumatischen Registerkanzellen mit fünf Orgeln mit je zwölf

¹⁰ Christian Ahrens, Sven Dierke, Stefan Gruschka: *Historische Orgeln im Ruhrgebiet - Eine Dokumentation*, Bochum 2003.

¹¹ Christian Ahrens: *Historische Orgellandschaft Ruhrgebiet*, in: *Ars Organi* 51 (2003), S. 1-7.

Registern auf mechanischen Schleifladen würde in Prozentzahlen ausgedrückt das Ergebnis liefern, 83,3 % der Orgeln hätten Schleifladen und 16,67 % Registerkanzellen. Das Zugrundelegen der Gesamtregisterzahl als Berechnungsgrundlage der sechs Instrumente hingegen ergäbe ein Verhältnis von 50 % : 50%, was rechnerisch richtig ist, aber keinerlei brauchbaren Aussagewert hat. Es ist offensichtlich, daß auch eine Erhöhung der Datenmenge wenig zur Erkenntnis stilistischer Eigenschaften beitragen könnte, womit solche Berechnungen als überflüssig betrachtet werden können.¹²

Die im Rahmen der hier vorgelegten Abhandlung getroffenen Aussagen über den Neobarock basieren auf Beobachtungen an den untersuchten Orgeln, die nur an den äußerlich sichtbaren Teilen erfolgen konnten. Mit Ausnahme der Orgel im Duisburger Opernhaus, deren Pfeifenwerk im Zuschauerraum nicht sichtbar ist, wurden sämtliche Orgelfassaden sowie einige technische Details fotografiert. Um weitere Erkenntnisse, beispielsweise über die Konstruktion der Windladen und die zu ihrer Herstellung verwendeten Materialien im Inneren zu erhalten, müßten diese geöffnet werden, was aus Haftungsgründen hier nicht möglich war. Für die Vermessung von Mensuren und die Auswertung von Messurenkurven ist ein Aufwand erforderlich, der selbst in Ansätzen den Rahmen dieser Arbeit in zeitlicher und materieller Hinsicht gesprengt hätte.

Da Aussagen über die Klangeigenschaften einer Orgel nur dann wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, wenn sie auf Basis akustischer Messungen zumindest teilweise objektiviert getroffen werden können, wurde im Rahmen dieser Arbeit auf die Beschreibung von Klangbildern der untersuchten Orgeln, die auf subjektiven persönlichen Eindrücken beruhen, weitgehend verzichtet.

¹² Ein Beispiel für die Heranziehung statistischer Untersuchungsmethoden im Orgelbau ist die „Untersuchung über die Dispositionspraxis“ von Gottfried Rehm. Diese liefert in der Hauptsache Daten über die Häufigkeit von Registern gleichen Namens in 950 Orgeln. Vgl. Gottfried Rehm: *Untersuchung über die Dispositionspraxis*, in: *Musica Sacra* 82 (1962), S. 215-222.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit gliedert sich die Arbeit in zwei Teile.

Teil I enthält den theoretischen Teil dieser Arbeit, Teil II die detailgetreue Dokumentation der untersuchten Orgeln.

Der Einfachheit halber wurden die Orgeln, deren Beschreibungen und die Bilder in Teil II numeriert. Die Arbeit ist so angelegt, daß durch paralleles Lesen beider Teile eine Gesamtschau zustande kommt.

Nach der Einleitung, der Begriffs- und der geographischen Definition in Kapitel 1 beginnt Kapitel 2 mit biographischen Angaben zu Persönlichkeiten, deren Beiträge zur öffentlich geführten theoretischen Auseinandersetzung um die Orgel für die weiteren Überlegungen im Rahmen dieser Arbeit relevant sind und darüber hinaus den Orgelbau im Ruhrgebiet beeinflusst haben, sei es durch die Realisation ihrer Konzepte oder ihr organisatorisches Wirken.

Es folgt eine breit angelegte Analyse von Gesamtkonzeptionen für die Orgelplanung, gefolgt von Vorschlägen zur Lösung von Detailfragen, die das gesamte damalige Meinungsspektrum repräsentieren. Besonderes Augenmerk liegt auf einer Darstellung der praktischen Empfehlungen für den Orgelbau, wodurch eine Lücke der bisherigen Orgelforschung geschlossen werden soll, ohne die die hier angestrebte zeitnahe Sichtweise auf das Thema nicht entwickelt werden könnte. Die Auswertungen der untersuchten Bücher vermitteln einen umfassenden Einblick in die Ideenwelt ihrer Autoren und deren Erkenntnisstand innerhalb einer bestimmten Phase, während die meist kürzeren und weniger ausführlichen Zeitschriftenartikel einen größeren Aktualitätsbezug aufweisen. Die inhaltliche Aufbereitung der Zeitschriften beschränkt sich nicht auf die Darstellung der Orgelkonzeptionen, sondern schließt die Berichterstattung etwa über neue Orgeln oder Veranstaltungen mit ein, ebenso Betrachtungen über die Verwendung der Orgel in der liturgischen Praxis des untersuchten Zeitraumes, die vor allem bei den jüngeren Jahrgängen nicht mehr als bekannt vorausgesetzt werden kann. Durch die Einbindung von Quellenmaterial über die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen beim Bau der Orgeln wird ein durch die Orgelforschung bisher wenig ausgeschöpftes Feld erschlossen.

Um einen authentischen Einblick in die Gedankenwelt der jeweiligen Autoren zu vermitteln, orientieren sich die Zusammenfassungen sowohl der Bücher als auch der Zeitschriften nach Möglichkeit an deren Sprachgebrauch; programmatische Artikelüberschriften werden innerhalb des Textes genannt.

Orte und Institutionen, die heute anders heißen, beispielsweise im Zuge kommunaler Gebietsreformen eingemeindete Städte oder Bildungseinrichtungen, deren Status sich geändert hat, werden innerhalb historischer Zusammenhänge mit ihrem früheren Namen benannt.

Lediglich angerissen wurde der Bereich der akustischen Orgelforschung. Eine eingehendere Beschäftigung mit diesem Thema hätte nur dann zum tieferen Verständnis der neobarocken Orgelästhetik beitragen, wenn es möglich gewesen wäre, historisches Material, etwa Untersuchungen von Werner Lottermoser (vgl. Kapitel 2.5.4.), mit eigenen Messungen in Beziehung zu bringen.

In Kapitel 3 werden die charakteristischen Merkmale und technischen Details neobarocker Orgeln, deren theoretische Erörterung in Kapitel 2 erfolgt ist, anhand der untersuchten Orgeln aufgezeigt, wobei stilistische Entwicklungen sowohl in Bezug auf den einzelnen Orgelbauer als auch zwischen den verschiedenen Firmen klar eingegrenzt werden. Beim Lesen dieses Kapitels sollen die Orgelbeschreibungen und die Bilder in Teil II als Ergänzung herangezogen werden.

Kapitel 4 enthält die Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Neobarockorgel im Ruhrgebiet unter Bezugnahme auf die untersuchten Orgeln in Kapitel 6 von Teil II, wobei die Beteiligung bekannter Persönlichkeiten an Orgelplanungen und deren künstlerische und organisatorische Arbeit gesondert herausgestellt wird. Beleuchtet werden zudem Ereignisse und organisatorische Strukturen, die für die Ausbildung der Orgellandschaft an der Ruhr zur damaligen Zeit von Belang waren.

Weitere Überlegungen widmen sich dem ökonomischem Umfeld und seinen offenkundigen Ungereimtheiten und Widersprüchen.

Mit Kapitel 4.5 schließen sich Überlegungen zur Spielpraxis der Neobarockorgel, dargestellt an den untersuchten Instrumenten, an.

Teil II enthält die Dokumentation aller untersuchten Orgeln, auf deren Entstehung und Konzeption in Teil I Bezug genommen wurde, in Form von Beschreibungen und Bildern. Die betreffenden Instrumente und die dazugehörigen Abbildungen wurden dazu alphabetisch geordnet und durchnummeriert.

Zunächst werden unter den Punkten 5.1. und 5.2. die beteiligten Orgelbauwerkstätten durch kurze Firmenprofile in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt. Unter Punkt 5.3. wird dann der Einfluß der Zulieferindustrie beleuchtet.

Kapitel 6 beinhaltet die detaillierte Dokumentation der Orgeln. Diese umfaßt das Ladensystem, die Betriebsart der Traktur, die Disposition und die Spielhilfen und darüber hinaus den inneren Aufbau der Werke, wenn ein Zugang möglich war. Die Funktionsweisen der Spielhilfen, die in vielen Varianten vorkommen, beispielsweise als Wippe in der Registerstaffelei, Schalter auf den Manualwangen, Druckknopf oder Tritt, werden mit Hinblick auf das Kapitel 4.5 von Teil I ausführlich erläutert, um die Klärung der Frage nach einer typisch neobarocken Spielpraxis anhand von Beispielen erläutern und belegen zu können. Alle Orgeln mit sichtbaren Fronten wurden außerdem im Bild festgehalten, um dem Betrachter einen leichteren Einblick in die Anordnung des Klangmaterials zu ermöglichen.

1.2. Definition des Begriffes „Neobarock“

„Bis zur Wende des 17. Jahrhunderts ungefähr bildet sich in Deutschland ein Orgeltyp heraus, der neuerdings mit dem Namen „Barockorgel“ belegt wird.“¹³

Seit dem 19. Jahrhundert hat sich sowohl bei den Musikern als auch beim Publikum ein zunehmendes Verständnis für Musikwerke des sogenannten Generalbaßzeitalters herangebildet, welches vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts

¹³ Karl Schleifer: *Die Klanggeschichte der Orgel in den Hauptzeiträumen der Musikgeschichte (Beiträge zur Musikgeschichte)*, in: MuK 1 (1929), S. 69.

dauerte. Die zunehmende Industrialisierung und die mit ihr verbundene Modernisierung des Musikbetriebes standen keineswegs im Widerspruch zu dieser Entwicklung. Die Musikverleger reagierten mit der Veröffentlichung einer großen Fülle historischen Notenmaterials aus der Periode, die seit den 1920er Jahren auch als „Barock“ bezeichnet wird.¹⁴ Etwa zur gleichen Zeit bürgerte sich zur Benennung historischer Orgeln aus jener Zeit die Bezeichnung „Barockorgel“ ein.¹⁵ Parallel zu diesen Entwicklungen erprobten Komponisten, teils in bewußter Abgrenzung zur Spätromantik, neue musikalische Gestaltungsmittel. Durch das Auftreten der modernen Massenmedien wie Rundfunk, Film und Schallplatte konnten erstmals breite Hörschichten einen Zugang zu allen möglichen Arten von Musik erlangen, was eine nachhaltige Veränderung der Hörgewohnheiten bewirkte. In dieser Umbruchsituation des deutschen Musiklebens begann die Auseinandersetzung um ein neuartiges und zeitgemäßes Orgelideal. Eine für die damalige musikalische Praxis zeitgemäße Disposition und die Erörterung von Sinn und Nutzen der Technisierung wurden zu zentralen Themen einer Neuausrichtung des Orgelbaues. Dabei rückten, angeregt vor allem durch die Aktivitäten von Hans Henny Jahnn, zunächst vor allem die norddeutschen Orgeln des 17. Jahrhunderts und deren klanglicher und technischer Aufbau in den Blick der Fachwelt.

Der Umstand, daß barocke Orgelkompositionen auch schon zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende als Notenausgaben für die Wiedergabe auf der „modernen Orgel“ verbreitet wurden, mag die Aufgeschlossenheit dieser Kreise erklären.¹⁶ Die hervorstechenden Merkmale dieses Instrumententypus, der heute üblicherweise „spätromantische Orgel“ genannt wird, waren die reiche Palette an 16'- und 8'-Grundstimmen mit einer besonderen Gewichtung von offenen, engmensurierten Registern, Registerkanzellen und zahlreichen Spielhilfen, die eine möglichst bruchlose Gradation des Orgelklanges ermöglichen.

Der Begriff „Neobarock“ wurde zunächst vorzugsweise zur Charakterisierung eines restaurativen, epigonalen Kompositionsstiles angewendet. So kritisiert Werner Bieske

¹⁴ Friedrich Blume: *Barock*, in: MGG, Bd. 1, Kassel 1954, Spalten 1276-1337, hier: Spalte 1276f.

¹⁵ Karl Schleifer: *Die Klanggeschichte der Orgel in den Hauptzeiträumen der Musikgeschichte (Beiträge zur Musikgeschichte)*, in: MuK 1 (1929), S. 61-79, hier: S. 69.

¹⁶ Marco Enrico Bossi (Hrsg.): *Sammlung von Stücken alter italienischer Meister für die moderne Orgel*, Leipzig 1908.

den „Neo-Barockstil, dessen Lebensfähigkeit man stark bezweifeln darf.“¹⁷ Auch Ernst Karl Rößler spricht im Zusammenhang mit einem Werk des Komponisten Walter Kraft von „neobarocker Restauration“¹⁸ und in Bezug auf Orgelbau von „neobarocker Grellheit“.¹⁹ Erst allmählich bürgerte sich in der Fachliteratur der Begriff auch zur Umschreibung von Orgeln ein. Innerhalb einer Aufzählung verschiedener Orgeltypen aus dem Jahre 1948 von Walter Kwasnik folgt die „Neo-Barockorgel“ hinsichtlich Disposition, Intonation und Mensurierung barocken Mustern.²⁰ Schließlich äußerte Markus Zimmermann anlässlich einer im Jahre 1994 durchgeführten Tagung der Gesellschaft der Orgelfreunde in „Ars Organi“ folgendes: „Eine Reihe von Neubauten verschiedener Werkstätten um 1960 beweist, daß nicht alles, was nunmehr unter dem Verdikt *Neobarock* subsumiert wird, schreiend und unsensibel sein muß [...]“.²¹

Die Abgrenzung des Neobarock gegenüber der Vorperiode erweist sich weniger in zeitlicher als in stilistischer Hinsicht als problematisch.

Dabei ist zunächst in Erinnerung zu bringen, daß es sich bei der mechanischen Schleiflade um ein Konstruktionsprinzip handelt, das auch noch in Orgelneubauten bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts zur Anwendung gelangte und daher sowohl der barocken als auch der romantischen Orgelkultur zu eigen ist. Zweifellos ist der Bau moderner mechanischer Schleifladenorgeln mit kontrastreichen Dispositionen und einer im Verhältnis zur „modernen Orgel“ begrenzten Anzahl von Spielhilfen ein Produkt der Neobarockzeit. Die Klassifizierung eines solchen Instrumentes mit rein mechanischen Schleifladen als Neobarockorgel dürfte in Fachkreisen auf ungeteilte Zustimmung treffen. Eine solch eng gefaßte Definition würde aber zwangsläufig zu dem Ergebnis führen, daß es im Ruhrgebiet, genau wie im übrigen Deutschland, aus der Zeit von vor etwa 1950 fast keine Neobarockorgeln gibt, weil die bereits seit den zwanziger Jahren diskutierte Möglichkeit der Wiedereinführung von Schleifladen und mechanischen Tontrakturen erst ab den 1950er Jahren bei einer begrenzten Anzahl von Orgeln realisiert wurde.

¹⁷ Werner Bieske: *Hans Friedrich Micheelsen*, in: MuK 18 (1948), S. 117-121, hier: S. 118.


¹⁸ Ernst Karl Rößler: *Walter Kraft „Die Gemeinschaft der Heiligen“ (Communio Sanctorum)*, in: MuK 29 (1959), S. 103-105, hier: S. 105.

¹⁹ Ernst Karl Rößler: *Die Orgel heute*, in MuK 36 (1966), S. 228-230, hier: S. 229.

²⁰ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 93.

²¹ Markus Zimmermann: *Internationale Orgeltagung der Gesellschaft der Orgelfreunde in Bremen 1994*, in: *Ars Organi* 42 (1994), S. 173.

Hieran knüpft sich die Frage, wie die ungefähr zwischen 1930 und 1965 mit Registerkanzellen oder elektrischen Trakturen erbauten Orgeln, etwa die Praetorius-Orgel des Freiburger Institutes für Musikwissenschaft,²² stilistisch einzuordnen sind, die sich, etwa auf Grund ihrer Disposition, nicht als „spätromantisch“ klassifizieren lassen.

Die im Jahre 2003 demontierte und mittlerweile durch einen Neubau ersetzte Kreienbrink-Orgel (Orgel Nr. [6](#) ) der Pfarrei Heilig-Geist in Bochum-Harpen verfügte mit elektrischen Kegelladen und ihrem Spieltisch mit Zungen für die Handregister wie bei Kinoorgeln einerseits über Attribute der Vorperiode, während die Orgelfassade mit ihren nierenförmigen Verblendungen und die Disposition typisch für die fünfziger Jahre sind. Es wäre zwar denkbar, diese Instrumente einer eigenständigen Kategorie zuzuordnen und im Gegensatz zur Neobarockorgel „Kompromißorgel“, „Universalorgel“, oder in Anlehnung an den Sprachgebrauch des englischen oder französischen Auslandes „neoklassisch“²³ zu nennen. Es ist aber unrealistisch, daß sich heute in der Fachwelt eine solche Betrachtungsweise nachträglich etablieren ließe, weswegen dieser Ansatz verworfen wird. Auf die Tatsache zweier divergierenden Linien wies im Jahre 1939 bereits Joseph Wörsching im Rahmen eines Berichtes über die Orgeln der Pariser Weltausstellung hin, in dem er die deutsche Orgelbewegung in eine „revolutionäre“ und eine „evolutionäre Richtung“ einteilte.²⁴ Für den Orgelbau des Jahres 1948 zieht Kwasnik ebenso eine Trennlinie zwischen einer „historisierenden“ und einer „fortschrittlichen“ Richtung, auf die in Kapitel 2.2.4. eingegangen wird.²⁵ An diese integrativen Betrachtungsweisen der Orgelbewegung knüpfen alle weiteren Überlegungen an. Zudem wird für alle weiteren Überlegungen der gedankliche Ansatz von Walter Kwasnik aufgegriffen, der seine Definition einer „Neo-Barockorgel“ ausschließlich auf das klingende Material bezieht, während er das Ladensystem und die Art der Tonsteuerung unerwähnt läßt.²⁶

²² Markus Zepf: *Die Freiburger Praetorius-Orgel - Auf der Suche nach vergangenem Klang*, Freiburg 2005.

²³ Vgl. Michael D. Friesen: *A Brief History of the Organ*, sowie John A. Panning: *The Organbuilder's Perspective*, in: The Fred and Ella Reddel Memorial Organ Valparaiso University, aus: *The American Organist*, Vol. 53 No. 12, New York, December 2001, Artikel auf S. 58f. und S. 60f.

²⁴ Joseph Wörsching: *Die Orgeln der Pariser Weltausstellung*, in: *Km 2* (1939), S. 63-65, hier: S. 63.

²⁵ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 67 und S. 70.

²⁶ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 93-96.

Für die weiteren Ausführungen werden als Arbeitshypothese noch einmal die Grundsätze einer vorläufigen Definition des Begriffes „Neobarock“ dargelegt:

Obertönig disponierte Instrumente aus der Zeit nach 1921, die spätestens mit Beginn der dreißiger Jahre auch im Ruhrgebiet gebaut wurden, werden unabhängig von ihrem Laden- und Betriebssystem als „neobarock“ angesehen. Die weitere Verwendung dieses gebräuchlichen, aber bislang nicht klar definierten Begriffes ist sinnvoll, weil die Dispositionsmuster, die innerhalb weniger Jahre nach den Orgeltagungen der 1920er Jahre in Deutschland allgemein zur Anwendung gelangten, auffällige Übereinstimmungen zum norddeutschen Orgelbarock aufweisen. Die Mißverständlichkeit dieser Bezeichnung rührt aus der Tatsache, daß Neobarockorgeln keine Stilkopien der authentischen Barockorgeln des 17. Jahrhunderts sind und auch nicht sein sollten. Walter Kwasniks Einteilung des Orgelbaues in zwei konkurrierende Richtungen, eine „historisierende“ und eine „fortschrittliche“, wird innerhalb der weiteren Überlegungen dahingehend interpretiert, daß die „fortschrittliche“ im Gegensatz zur „historisierenden“ Richtung einer Beibehaltung sowohl technischer als auch klanglicher Elemente der „modernen Orgel“ der vorausgegangenen Periode aufgeschlossen gegenüberstand.²⁷

Der Vollständigkeit halber soll hier noch auf zwei Seitenlinien der Orgelbewegung eingegangen werden, die im Verlauf dieser Arbeit nicht weiter beleuchtet werden. Die neuartigen Dispositionsgrundsätze der Orgelbewegung wurden zunächst vielfach durch Eingriffe in den Pfeifenbestand älterer Instrumente erprobt. Die unter der Leitung von Prof. Dr. Christian Ahrens durchgeführten Untersuchungen zeigen, daß die verhältnismäßig wenigen romantischen Orgeln des Ruhrgebietes aus der Zeit vor 1945 besonders im Hinblick auf die Disposition und die Intonation meist nicht mehr im Originalzustand erhalten, sondern nach neobarocken Grundsätzen verändert worden sind.²⁸ Dies wirft auch hier die Frage nach der korrekten Zuordnung dieser Instrumente auf, die in technischer Hinsicht keine Neobarockorgeln sind, durch die Eingriffe aber meist ihre spezifisch romantischen oder spätromantischen Eigenschaften eingebüßt haben. Eine Anlei- tung für „Verbesserungsmaßnahmen an romantischen Orgeln“ veröffentlichte Hans

²⁷ Aus Praktikabilitätsgründen erscheinen sprachliche Wendungen in Bezug auf die „fortschrittliche“ und die „historisierende Richtung“ nicht mehr mit Anführungszeichen.

²⁸ Christian Ahrens, Sven Dierke, Stefan Gruschka: *Historische Orgeln im Ruhrgebiet - Eine Dokumentation*, Bochum 2003.

Klotz bereits 1934 im Rahmen seiner „Orgelkunst der Gotik“.²⁹ In der Wiederaufbauzeit nach 1948 gewann das Thema nochmals an Aktualität. Es erschien dazu eine Fülle von Publikationen, von denen hier die von Joseph Wörsching³⁰ Hans A. Buschkühl³¹ und Wolfgang Adelung³² als repräsentative Beispiele genannt werden. Der Rahmen klanglicher Umgestaltungen umfaßte im allgemeinen folgende Maßnahmen: Tiefliegende Mixturen wurden gegen höhere ausgetauscht, engmensurierte Grundstimmen der 8'-Lage abgeschnitten und zum 4' oder 2' umgestaltet. Tiefe Pedalregister wurden zugunsten einer hochliegenden Stimme zur Führung eines Cantus Firmus aufgegeben. Besondere Angriffsflächen bildeten neben den in der Höhe meist ausgebauten Oktavkoppeln die für die Romantik typischen durchschlagenden Zungen³³ oder die 8'-Schwebung. Diese Stimmen wurden vorzugsweise durch ein Regal oder ein hochliegendes Labialregister wie Sesquialter oder Terzian ersetzt. Ein in den „Walcker-Hausmitteilungen“ veröffentlichter Leserbrief des Dortmunder Reinoldi-Organisten Gerard Bunk zeigt, daß diese Maßnahmen nicht auf ungeteilte Akzeptanz stießen, es aber den Kritikern nicht gelang, sich erfolgreich gegen die zum Teil kirchlich verfügten Zwangsmaßnahmen zu organisieren.³⁴

Die flächendeckende Durchsetzung von Umgestaltungen am Klangmaterial ist ein Beleg für den dominierenden Einfluß der primär liturgisch-historisch orientierten Orgelsachverständigen auf die Kirchen und deren radikale Ablehnung der romantischen Epoche. Ebenfalls ausschlaggebend für eine Entwicklung in diese Richtung waren die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen und der streckenweise vorherrschende eklatante Materialmangel. Arbeitsintensive Umgestaltungen am Pfeifenmaterial, etwa die Erniedrigung der Aufschnitte bei Herabsetzung des Winddrucks, eröffneten dem Orgelbau eine Einnahmequelle. Nach einem Vorschlag von Joseph Wörsching konnten die durch Pfeifenkürzungen gewonnenen Metalle zudem zur Herstellung neuer Pfeifen verwendet

²⁹ Hans Klotz: *Verbesserungsmaßnahmen an romantischen Orgeln*, in: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock – Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze*, Kassel 1934, S. 292-304.

³⁰ Joseph Wörsching: *Orgel und Gegenwart*, in: *MuA*, Erstes Werkheft (1948), S. 72-81.

³¹ Hans A. Buschkühl: *Gedanken über einen Orgelumbau*, in: *MuA* 2 (1950), S. 125-128.

³² Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*, Leipzig 1955, S. 168-170.

³³ Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*, Leipzig 1955, S. 169.

³⁴ KMD Gerhard Bunk [sic!]: *Organist an St. Reinoldi-Dortmund*, in: *Walcker-Hausmitteilung* Nr. 12/13, November 1955, S. 9.

werden.³⁵ Walter Kwasnik stand den Umbauideen ablehnend gegenüber, da ihn die klanglichen Resultate nicht überzeugten.³⁶ Diese Erkenntnis ist in den letzten Jahren zu einem Allgemeingut geworden, so daß die neobarock veränderten Orgeln im Zuge von Restaurierungen mittlerweile mit hohem Aufwand zurückgeführt werden, wo immer dies die zur Verfügung stehenden Mittel zulassen.

Ein aus dem Umfeld der Orgelbewegung hervorgegangener alternativer Ansatz zur Neugestaltung von Dispositionen, der zu Beginn der dreißiger Jahre unter anderem von Hans Klotz³⁷ vertreten und später vor allem von Karl Theodor Kühn und Herbert Schulze³⁸ weiter entwickelt wurde, bestand darin, Orgelklänge in der Hauptsache durch die Kombination einiger weniger weitmensurierter Register mit Aliquoten und Mixturen unter weitgehendem Verzicht auf ein traditionelles Prinzipalgerüst zu erzeugen. Wenngleich in den folgenden Jahrzehnten vielerorts mit neuartigen Aliquotregistern experimentiert wurde, konnte sich dieser Typus im Ruhrgebiet nicht durchsetzen und blieb auch in anderen Regionen eine Randerscheinung.

1.3. Geographische Definition

Das Gebiet, in dem die Feldforschung betrieben wurde, ist deckungsgleich mit dem Regionalverband Ruhr und umfaßt einen rheinischen und einen westfälischen Teil.³⁹ Trotz der verhältnismäßig geringen räumlichen Ausdehnung bestehen dort vier katholische Bistümer und zwei evangelische Landeskirchen.⁴⁰ Der westliche Teil gehört auf protestantischer Seite zur Rheinischen Landeskirche mit Sitz in Düsseldorf, der östliche Teil zur westfälischen Landeskirche mit Sitz in Bielefeld. Die Städte Gelsenkirchen,

³⁵ Joseph Wörsching: *Orgel und Gegenwart*, in: MuA, Erstes Werkheft (1948), S. 72-81, hier: S. 76.

³⁶ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 181-184.

³⁷ Hans Klotz: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock – Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze*, Kassel 1934, S. 305.

³⁸ Rudolf Walter: *Orgelklangideal und Registrierweisen von Joseph Ahrens*, in: Alfred Reichling (Hrsg): *Aspekte der Orgelbewegung*, Kassel 1995, S. 463-482.

³⁹ Vgl: Karte des RVR: <http://www.rvr-online.de/daten/geodatenserver.shtml> 04.05.2006, 19.00.

⁴⁰ Die jeweilige Zugehörigkeit wurde bei der Untersuchung der Orgeln bei den betreffenden Pfarrämtern erfragt.

Bottrop, Oberhausen-Sterkrade liegen an der Grenze zur Rheinischen Landeskirche, zu der bereits die Städte Essen und Oberhausen-Mitte gehören. Auf katholischer Seite bestand bis 1958 folgende Situation: Die östlichen Städte Dortmund, Bochum, Wanne-Eickel und Gelsenkirchen gehörten zum Bistum Paderborn. Einige nördliche Stadtteile von Duisburg, die im Jahre 1929 nach Oberhausen eingemeindeten Städte Osterfeld und Sterkrade, Bottrop und Gladbeck sowie Gelsenkirchen-Buer gehörten zum Bistum Münster; Essen, Oberhausen-Mitte, Mülheim und der südliche Teil von Duisburg gehörten zum Erzbistum Köln. Durch Abspaltungen der Bistümer Paderborn, Münster und Köln wurde im Jahre 1958 das Bistum Essen zusammengefügt, welches einerseits bis ins Sauerland reicht, andererseits nicht alle Städte des Regionalverbandes umfaßt.⁴¹ Die Städte Dortmund, Castrop-Rauxel, Herne und Wanne-Eickel verblieben beim Bistum Paderborn; Bottrop gehört zum Bistum Essen. Teil des Bistums Münster blieb das im Jahre 1976 nach Bottrop eingemeindete Kirchhellen ebenso wie die nördlichen Ruhrgebietsstädte Marl, Herten und Recklinghausen. Das im Jahre 1957 noch nicht nach Essen eingemeindete Kettwig wurde nicht dem Bistum Essen zugeteilt, sondern blieb beim Erzbistum Köln. Zudem unterhalten etliche von den beiden Volkskirchen unabhängige Religionsgemeinschaften Sakralräume mit Orgeln.

Das Ruhrgebiet hat als größter europäischer Ballungsraum eine überwiegend städtische Prägung. Somit existieren neben der Mehrheit der kirchlichen Instrumente verhältnismäßig viele Orgeln für den weltlichen Bereich, vor allem in Konzertsälen. Dadurch ist eine breite Vergleichsbasis für Rückschlüsse über die Frage gegeben, ob und inwieweit es stilistische Unterschiede gibt, die sich aus der Verwendung der Instrumente ergeben.

⁴¹ <http://www.bistum-essen.de/geschich.htm> 04.05.06, 19.16.

2. Autoren der neobarocken Orgelästhetik und ihre Orgelkonzeptionen

2.1. Markante Persönlichkeiten des Neobarock

Wolfgang **Auler** (1904-1986) war bis Mitte der vierziger Jahre Organist des Braunschweiger Domes; danach unterrichtete er als Professor Orgelspiel an der Kölner Musikhochschule.⁴² Zum Zeitpunkt des Erscheinens seiner in Kapitel 2.5.1. vorgestellten Orgelbaukonzeption in den „Walcker-Hausmitteilungen“ wirkte er als Organist in der Wittener Johanniskirche,⁴³ wo ihm eine unter seiner Leitung im Jahre 1953 erbaute Kemper-Orgel mit elektrischen Taschenladen zur Verfügung stand.⁴⁴ Weitere Projekte Aulers im Ruhrgebiet waren die Kemper-Orgeln der Altstadtkirche Gelsenkirchen mit Pitman-Laden und der Pauluskirche Dortmund mit elektrischen Taschenladen sowie die bereits zu Beginn der dreißiger Jahren erbaute Walcker-Orgel der Heliandkirche in Dortmund.⁴⁵ Wolfgang Auler betätigte sich zudem als Herausgeber von Orgelmusik. Aulers Ausgaben der von Johann Gottfried Walther bearbeiteten „Orgelkonzerte nach verschiedenen Meistern“⁴⁶ und das „Spielbuch für Kleinorgel“⁴⁷ sind bis heute verbreitet.

Alfred **Berghorn** (1911-1978) wirkte neben seiner Tätigkeit als Organist der St. Urbanuskirche in Gelsenkirchen-Buer auch als Komponist. Zu den überregionalen Erfolgen gehören ein Kompositionsauftrag des Domchores Trier sowie eine Messe op. 47, die im Jahre 1953 durch den Kreuzchor Dresden unter der Leitung von Rudolf Mauersberger,

⁴² Vgl: MuK 23 (1953), S. 79.

⁴³ Wolfgang Auler: *Ziele und Aufgaben des Orgelbaus*, in: Walcker-Hausmitteilung Nr. 5; (undatiert, wahrscheinlich 1954), S. 1-4.

⁴⁴ Abdruck der Disposition in: MuK 24 (1954), S. 143.

⁴⁵ Wolfgang Auler: *Orgel in der Heliandkirche*, in: MuK 6 (1934), S. 334f.

⁴⁶ Johann Gottfried Walther: *Orgelkonzerte nach verschiedenen Meistern*, Hrsg.: Wolfgang Auler, Basel, Tours, London 1953.

⁴⁷ Wolfgang Auler (Hrsg.): *Spielbuch für Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente (Orgel, Cembalo, Klavier). Werke alter Meister / Mit Registriervorschlägen für Positiv u. Cembalo*, Bd. 1: 16/17 Jahrhundert, Leipzig 1942, Bd. 2: 17/18 Jahrhundert, Frankfurt 1951.

der sich für die Verbreitung von Berghorns Werken einsetzte, aufgeführt wurde.⁴⁸ Von 1953 bis 1957 erschien in „Musica Sacra“ seine Reihe „Die Kunst der Improvisation.“⁴⁹ In jedem Beitrag erteilt Berghorn Anleitungen zu verschiedenen Formen von Präludien und Toccaten. Als anerkannter Improvisator spielte Berghorn das Einweihungskonzert der Breil-Orgel von St. Barbara in Bottrop.⁵⁰ Seine „Sechs Orgelchoralvorspiele“⁵¹ zu katholischen Kirchenliedern sind charakteristische Beispiele für einen neobarocken Kompositionsstil, der kontrastierende Registrierungen erfordert, sich durch eine meist schlanke Stimmführung auszeichnet und dessen klangliche Dissonanzen aus einem erweiterten Verständnis von Tonalität resultieren.

Gerard **Bunk** (1888-1958) trat neben seinem Amt als Organist der Dortmunder Reinoldikirche auch als Komponist hervor. Anlässlich seiner Mitwirkung beim Internationalen Regerfest in der Reinoldikirche im Jahre 1910 kam Bunk in Kontakt mit Max Reger, durch dessen Empfehlung er eine Stelle als Dozent am Dortmunder Konservatorium erhielt. Durch seine persönliche Beziehung zu Albert Schweitzer war Bunk gleichsam dem Umfeld der elsässischen Schule verbunden. Dadurch nimmt er eine Sonderstellung ein. Im Jahre 1956 erschien eine von Gerard Bunk verfaßte Bearbeitung des „Musikalischen Opfers“ von Johann Sebastian Bach.⁵² Die detaillierten Interpretationsangaben beziehen sich auf eine Orgel neobarocken Typs. Die Bearbeitung gibt dadurch Aufschluß über die neobarocke Spielpraxis, deren Kennzeichen eine farbige, abwechslungsreiche Registrierung mit Manualwechseln und das Pedalspiel mit hochliegenden Solostimmen sind. Bunk, der in seinen ersten Lebensjahrzehnten noch ganz von der Spätromantik geprägt wurde, stand wie viele Organisten seiner Generation der neobarocken Orgelästhetik aufgeschlossen gegenüber, wengleich er sich als erklärter Gegner der dogmatischen Haltung kirchlicher Sachverständiger im Umgang mit romantischen Orgeln profilierte.⁵³

⁴⁸ Hans Karl Kranefeld: *Alfred Berghorn*, in: CVO 74 (1954) S. 116-118.

⁴⁹ Alfred Berghorn: *Das Praeludium*, in: CVO 74 (1954) S. 264; ders., *Das Praeludium*, in: CVO 76 (1956), S. 242-251; ders., *Die Toccata*, in: CVO 77 (1957), S. 74-79.

⁵⁰ Vgl.: Orgel **Nr. 9** , dargestellt in Teil II.

⁵¹ Alfred Berghorn: *Sechs Orgelchoralvorspiele*, Werk 15, Augsburg, undatiert.




⁵² Johann Sebastian Bach: *Kanons, Fugen und Ricercari aus dem „Musikalischen Opfer“ - Für die Orgel eingerichtet von Gerard Bunk*, Wiesbaden 1955.

⁵³ KMD Gerhard Bunk [sic!]: *Organist an St. Reinoldi-Dormund*, in: Walcker-Hausmitteilung Nr. 12/13, November 1955, S. 9.

In seinem Buch „Liebe zur Orgel“ erzählt Gerard Bunk in abgeklärter und humorvoller Weise Episoden aus seinem Leben, die dem heutigen Leser zahlreiche Einblicke in das kirchenmusikalische Milieu der damaligen Zeit vermitteln.⁵⁴

Heinz **Diekamp** (1921-2004) war neben seiner Tätigkeit als Organist der Erphokirche in Münster künstlerischer Leiter der im Ruhrgebiet mit etlichen Instrumenten vertretenen Orgelbaufirma Fritz Klingenhegel, Münster, die später als Zweigbetrieb durch Matthias Kreienbrink, Osnabrück, übernommen wurde.

Diekamp, der Schüler von Gerard Bunk⁵⁵ und Otto Dunkelberg war, gehörte zu den erklärten Gegnern der historisierenden Richtung. Die konfessionell getrennte Entwicklung des Orgelbaues stellte für Diekamp eine geschichtlich gewachsene Realität dar. Er trat für die Schaffung eines Orgeltypus ein, der den Erfordernissen der katholischen Liturgie Rechnung tragen und auch zur Darstellung romantischer Musik geeignet sein sollte. Der von Diekamp verfaßte Artikel über das Orgelwerk von Samuel Scheidt beweist die gleichzeitige Aufgeschlossenheit gegenüber der Norddeutschen Schule.⁵⁶





Die von Klingenhegel erbauten Instrumente (Orgeln Nr. [18](#) , Nr. [19](#) , Nr. [61](#) ) stehen mit den von Diekamp in dessen Artikeln skizzierten Anforderungen in besonderer Weise in Einklang. Sie verfügen ausnahmslos über elektrische Kegelladen. Diekamp lehnte Mechanik und Schleiflade, besonders für kleine Instrumente, keineswegs ab, aber er maß der Ladenfrage eine untergeordnete Bedeutung zu. Die Konzeption der Spieltische kommt den Erfordernissen der vorkonziliaren katholischen Liturgie besonders entgegen. Die vorhandenen Spielhilfen ermöglichen eine große Flexibilität beim Registerwechsel. Dazu tragen vor allem die freien Pedalkombinationen für Handregister und sämtliche Kombinationen bei, die sich durch Druckknöpfe auf den Spieltischwangen aktivieren lassen. Die Pedalkombinationen dienen offenbar der Vorbereitung einer jeweils reduzierten Registrierung. Deshalb verfügen diese nicht über sämtliche Funktio-

⁵⁴ Gerard Bunk: *Liebe zur Orgel. Erinnerungen aus einem Musikerleben*. 2. Aufl., erschienen als 18. Veröffentlichung der GdO, Dortmund 1959.

⁵⁵ Thomas Speckmann: *Gradlinigkeit zeichnet Heinz Diekamp aus*, in: Westfälische Nachrichten, 3.1.1996.

⁵⁶ Heinz Diekamp: *Samuel Scheidt*, in: CVO 75 (1955), S. 275-277.

nen. So fehlen etwa die Koppel zum Hauptwerk und die Pedalzunge. Die Reduzierung hat den Vorteil, daß dadurch die Abmessungen der Spieltische nicht zu groß werden.

Die Intonation von Klingengegel ist äußerst kernig. Die Mixturen klingen sprühend scharf. Auch die kleinen Orgeln Klingengegels verfügen über ein engmensuriertes offenes 8'-Register. Die Registerbenennung lautet in Duisburg-Bissingheim (Orgel Nr. [18](#) ) und Dinslaken-Voerde (Orgel Nr. [61](#) ) aber nicht „Salicional.“ Statt dessen wurden die typisch neobarocken Bezeichnungen „Harfpfeife“ oder „Weidenpfeife“ gewählt. Die kleinen Orgeln verfügen ausnahmslos über eine Walze, wogegen der für die „moderne Orgel“ unverzichtbare Jalousieschweller fehlt. Die Orgel von Voerde-Friedrichsfeld enthält bei nur dreizehn Registern im Pedal einen Hintersatz mit Terz und Septime (Orgel Nr. [61](#) ). Stilistische Parallelen lassen sich hier zu den Dispositionen kleinerer Orgeln des süddeutsch-protestantischen Orgelsachverständigen Helmut Bornefeld ziehen, der wiederum die von hauptsächlich protestantischen Kreisen vertretene fundamentale Ablehnung von Streichern nicht teilte. Keines der anderen untersuchten kleineren Instrumente im Ruhrgebiet enthält dieses typische neobarocke Register im Pedal. Große stilistische Ähnlichkeiten, besonders im Hinblick auf die Spieltischgestaltung und die Intonation, bestehen zwischen den beiden Instrumenten von Klingengegel und der Kreienbrink-Orgel der St. Barbara-Kirche in Herten (Orgel Nr. [50](#) )

Für eine abschließende Beurteilung der ästhetischen Vorstellungen Diekamps wurde die noch erhaltene Orgel der Erphokirche in Münster herangezogen. Die mit über siebenzig Registern bis zum Bau der neuen Domorgel größte Orgel der Stadt Münster geht in wesentlichen Teilen auf Fritz Klingengegel zurück. Sie erfuhr nach ihrer Einweihung im Jahre 1953 durch andere Orgelbauer und Eigenleistung Diekamps mehrere Erweiterungen. Offene enge Stimmen der 8'-Lage sind verhältnismäßig sparsam disponiert, und typisch romantische Elemente wie die „Vox Coelestis“ fehlen. Statt dessen enthält das Hauptwerk eine Septime. Kurzbechrige Stimmen sind reichlich vorhanden. Das Instrument kann als Prototyp einer Neobarockorgel der fortschrittlichen Richtung gesehen werden. Es hat elektrische Registerkanzellen. Das Klangbild ist hell, voluminös und kontrastreich. Es unterscheidet sich damit grundlegend von der spätrömantischen Orgel. Registerkanzellen, elektrische Traktur, Walze, Jalousieschweller sowie die Konzeption

der übrigen Spielhilfen ermöglichen eine Übertragung romantischer Werke auf die Neobarockorgel und ihre Neuinterpretation.

Eine unmittelbare Mitwirkung des Orgelbauers und Schriftstellers Hans Henny **Jahn** (1894-1959) an Orgelbauprojekten im Ruhrgebiet ist nicht nachweisbar. Viele seiner Gedankengänge und Begriffe wurden von anderen Reformern aufgegriffen und sind für das Verständnis des neobarocken Orgelbaues von nachhaltiger Bedeutung. Hans Henny Jahns Positionen zu Orgelbaufragen sind ausschließlich vom Standpunkt seiner Weltanschauung verständlich.⁵⁷ Als kulturelle Höhepunkte von zeitloser Gültigkeit nehmen darin die Orgeln der barocken Norddeutschen Schule, deren Pfeifenmensuren nach Jahns Auffassung auf der Kenntnis einer sakralen Mathematik beruhen, sowie Komponisten wie Scheidt und Buxtehude einen herausragenden Platz ein. Für Jahn ist die Orgel kein Kircheninstrument. Die Konfessionen hätten sich ihrer lediglich bedient. Für den Fall, daß die Weiterentwicklung der Orgel durch konservative Vorurteile von kirchlicher Seite behindert werden könnte, hält Jahn die Trennung von der „Pfleagemutter“ für geboten.⁵⁸ Jahn selbst gehörte zu den Gründern der Glaubensgemeinschaft „Ugrino“. Die Gemeinschaft unterhielt einen eigenen Noten-Verlag, der unter anderem die Orgelwerke von Scheidt, Lübeck und Buxtehude in künstlerisch aufwendigen Ausgaben herausgab.



Mit den Ideen der Orgelbewegung kam Ernst **Kaller** (1898-1961) durch seine Studien bei Karl Straube und Wilibald Gurlitt, dem Leiter des Freiburger Institutes für Musikwissenschaft, in Berührung.⁵⁹ Im Jahre 1927 gründete Kaller das „Freiburger Musikseminar“, dessen Orgelklasse er leitete. Im Jahre 1934 übernahm er die Abteilung für katholische Kirchenmusik an der Essener Folkwangschule⁶⁰ und das Amt des Kustos der Orgel im Essener Saalbau. 1948 erfolgte Kallers Berufung zum Professor. Die 1921 von Walcker erbaute „Praetorius-Orgel“ des Freiburger Institutes für Musikwissenschaft

⁵⁷ Rüdiger Wagner: *Der Orgelreformer Hans Henny Jahn*, Stuttgart 1970.

⁵⁸ Ebenda, S. 78.

⁵⁹ Ohne Verfasserangabe: *Professor Ernst Kaller*, in: MuA 14 (1961/62), S. 138f.

⁶⁰ Den Status einer Hochschule erlangte die Folkwangschule erst 1963.

beeinflusste Kallers Auffassung von der Orgel nachhaltig.⁶¹ Als Berater bei zahlreichen Orgelneubauten setzte er sich konsequent für den Bau mechanischer Schleifladenorgeln mit aliquotreichen Dispositionen ein. Im Rahmen dieser Dokumentation untersucht wurden die Orgeln der Essener Kirchen St. Maria Immaculata, erbaut 1952 von Führer, sowie die Walcker-Orgel von St. Barbara-Kray aus dem Jahre 1963 (Orgeln Nr. [27](#) , Nr. [32](#) ). Nach Aussage des früheren Organisten von St. Barbara in Essen-Kray, Josef Korte (1921-2005), erhielt die dortige Walcker-Orgel auf besonderen Wunsch Ernst Kallers das Register „Oberton 3f.“. Die von Ernst Kaller verfaßte Orgelschule ist in katholischen wie protestantischen Kreisen ein weitverbreitetes Standardwerk für den Orgelunterricht.⁶² Otto Brodde bezeichnet sie in einer Rezension als die „Orgelschule (...), die das neue Orgelspiel an der neuen Orgel lehrt!“⁶³ Die von Ernst Kaller herausgegebenen Bände der Reihe „Liber Organi“ des Schott-Verlages enthalten Vorschläge zur Registrierung, die sich zum Teil auf die „Praetorius-Orgel“ des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Freiburg beziehen.⁶⁴

Eine bis heute andauernde internationale Bekanntheit erlangte der Organist Hans **Klotz** (1900-1987) durch das populärwissenschaftlich geschriebene „Buch von der Orgel“⁶⁵ und durch seine maßgebliche Mitwirkung an der beim Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, kurz nach seinem Tod erschienene Reger-Gesamtausgabe.⁶⁶ Der Schüler von Straube und Widor wirkte ab 1928 als Kirchenmusikdirektor und städtischer Organist in Aachen. Ab 1946 war Klotz in Norddeutschland unter anderem als Kirchenmusikdirektor in Flensburg sowie als Dozent der Schleswig-Holsteinischen Musikakademie und der Norddeutschen Orgelschule in Lübeck tätig, bis er im Jahre 1954 einem Ruf an die Staatliche Musikhochschule Köln folgte, wo er als Professor für Orgelspiel das Institut für evangelische Kirchenmusik leitete. Hans Klotz arbeitete als Berater bei zahlreichen Orgelbauten mit. Belegbar sind Arbeiten für die Firmen Stahlhuth, Walcker und Peter.

⁶¹ Ohne Verfasserangabe: *Professor Ernst Kaller*, in: MuA 14 (1961/62), S. 138f.

⁶² Ernst Kaller: *Orgelschule*; 2 Bde., Mainz (Schott) 1938.

⁶³ Otto Brodde: *Neuerscheinungen für die Orgel*, in: MuK 10 (1938), S. 126-130, hier: S. 127.


⁶⁴ Ernst Kaller (Hrsg.): *Liber Organi, Bde. I - II*; Mainz (Schott) 1931.

⁶⁵ Hans Klotz: *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1938.

⁶⁶ Max Reger: *Sämtliche Orgelwerke*, 7 Bde., (Hans Klotz) Wiesbaden 1988.

Für Walcker berechnete er Mensuren für das in Serie gebaute „Walcker-Klotz' sche Kammerpositiv“, eine zweimanualige, elektrische Multiplexorgel, die zum Ausgleich der systembezogenen Nachteile über eigenständige Aliquotreihen verfügte.

Im Gegensatz zur Vorkriegszeit trat Klotz ab den fünfziger Jahren kompromißlos für die Schleiflade und die mechanische Tontraktur ein. Gleichzeitig knüpfen die von Klotz mitentworfenen Orgeln in zahlreichen Punkten an die spätromantische Tradition an. In Köln, im übrigen Rheinland und im Aachener Raum haben sich etliche Orgeln erhalten. Diese verfügen mehrheitlich über Schweller und bereits ab etwa 20 Registern über elektrische Registersteuerungen.

Den für Klotz typischen Stil repräsentiert die Stahlhuth-Orgel von Duisburg-Mittelmeiderich (Orgel Nr. [21](#) ). Wie bei vielen Orgeln von Klotz basieren die einzelnen Teilwerke nicht auf einer jeweils um eine Oktave kleineren Prinzipalbasis. Die Prinzipale von Rückpositiv und Schwellwerk haben beide 4', Hauptwerk und Pedal beide 8'-Länge, da aus Platzgründen ein Prinzipal 16' für das Pedal nicht in Frage kam. Das im Vergleich zu vielen Neobarockorgeln mit Trompete 8' reich besetzte und durch seine überzeugende dynamische Wirkung auch für die Interpretation romantischer Werke geeignete Schwellwerk ist typisch für den Dispositionsstil von Hans Klotz. Hier besteht eine offenkundige Verbindung zur Ästhetik der elsässischen Orgelreform, der Klotz nahestand, was sich auch in einer jahrzehntelangen künstlerischen Verbindung mit Albert Schweitzer, der ihn zu Beginn der dreißiger Jahre mit Charles Marie Widor in Verbindung gebracht hatte, äußerte. Die Mittelmeidericher Disposition verfügt neben einem Streicher aber auch über jene für den Neobarock typischen Aliquotregister wie Septime 2/7' oder Sifflet 1' 8/9'.

Durch seine Vorträge, die in Zusammenarbeit mit dem Essener „Haus der Technik“ stattfanden, war der promovierte Chemiker Walter **Kwasnik** (1908-1980) mit dem Ruhrgebiet verbunden. Eine direkte Mitwirkung an der Planung von Orgelbauten im Ruhrgebiet läßt sich nicht nachweisen.⁶⁷ Kwasnik erlangte seine Bedeutung für den neo-

⁶⁷ [Walter Kwasnik war tätig bei der Firma Bayer in Leverkusen und wohnte in Opladen. Es bestand ein persönliches Verhältnis zur Familie Weyland, vgl: Teil II, Kapitel 5.2.]

barocken Orgelbau vielmehr durch seine wissenschaftlichen Forschungen im Bereich der Metallurgie und seine Publikationen, in denen er sich vielfach auf Orgeln aus dem Ruhrgebiet bezieht oder auf Orgelbauer, die in dieser Region vertreten sind. Im Gegensatz zu den ansonsten mehrheitlich konfessionell orientierten Organologen nehmen Kwasniks Überlegungen zur Orgel im weltlichen Bereich einen vergleichbar großen Raum in seinem Schaffen ein.

Neben Artikeln für zahlreiche Fachzeitschriften, vor allem in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ und in späteren Jahren auch „Musik und Kirche“⁶⁸, verfaßte Walter Kwasnik eine Karg-Elert-Monographie⁶⁹ und ein Buch über den Orgelreformer Emil Rupp, dessen Bekanntschaft er als junger Mann geschlossen hatte.⁷⁰ Es enthält neben persönlichen Erinnerungen und Betrachtungen zur Person und zum Lebenswerk von Emil Rupp ein graphologisches Gutachten von dessen Handschrift. Dieses Gutachten basiert auf einem an Hans Klotz gerichteten Brief, den Klotz Kwasnik zur Verfügung gestellt hatte.

Der Theologe Christhard **Mahrenholz** (1900-1980) verfaßte neben einer großen Anzahl von Aufsätzen und Berichten in Zeitschriften das 1930 erschienene Standardwerk „Die Orgelregister - Ihre Geschichte und ihr Bau.“⁷¹ Zu den Förderern des Buches gehörten die Orgelbauzulieferer Giesecke & Sohn, Göttingen, und August Laukhuff, Weikersheim, sowie der Bärenreiter-Verlag in Kassel. Eine lange und enge Zusammenarbeit ergab sich ab 1926 durch den Bau der Göttinger St. Marien-Orgel mit der Orgelbauwerkstatt Hammer in Hannover. Die genannten Orgelbauunternehmen sind im Ruhrgebiet zahlreich vertreten, wenngleich Nachweise über eine direkte Mitwirkung von Mahrenholz an konkreten Projekten nicht zu erbringen waren.


⁶⁸ [Als Student der Universität Breslau besuchte Walter Kwasnik auch die musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen von Professor Hermann Matzke (1890-1976), dem Herausgeber der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ ab 1934; vgl. dazu: (Ohne Verfasserangabe), *Anerkennung und Dank für Professor Matzke*, in: *Ibz* 14 (1960), S. 220.]


⁶⁹ Walter Kwasnik: *Sigfrid Karg-Elert*, Nister 1971.

⁷⁰ Walter Kwasnik: *Emile Rupp als Orgelreformer, Kirchenmusiker und Mensch*, Frankfurt 1966.

⁷¹ Christhard Mahrenholz: *Die Orgelregister - Ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel 1930.

Siegfried **Reda** (1916-1968) war zunächst Schüler von Gerard Bunk und Otto Heiner-
mann, Dortmund.^{72,73} Von 1938 bis 1941 studierte er bei Ernst Pepping und Hugo Distler
in Berlin. Während dieser Zeit lernte Reda den Orgelbauer Karl Schuke kennen. Es ent-
wickelte sich in der Phase des Wiederaufbaues eine enge Zusammenarbeit zwischen
Reda und Schuke. Ab 1946 wurde Reda Leiter des Institutes für Evangelische Kirchen-
musik an der Essener Folkwangschule. Ab 1953 wirkte er als Kirchenmusikdirektor an
der Mülheimer Petrikerche, wo 1959 die von ihm geplante Orgel durch die Firma
Schuke, Berlin, in Dienst gestellt wurde. Dieses Instrument beeinflusste die Weiterent-
wicklung des gesamten deutschen Orgelbaues maßgeblich. Es wurde zum Vorbild für
die Schuke-Orgel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, an deren Planung Reda eben-
falls mitwirkte.


Da die Orgel der Petrikerche aus Anlaß ihrer Sanierung im Jahre 2001⁷⁴ umfassend
dokumentiert wurde, wird im Rahmen dieser Abhandlung die von Reda für die katholi-
sche St. Elisabethkirche in Essen-Frohnhausen entworfene Schuke-Orgel von 1964 vor-
gestellt (Orgel Nr. [29](#) ). Im Gegensatz zur Petrikerche blieb dort die originale elektro-
pneumatische Setzeranlage erhalten. Ein großer Aliquotreichtum mit ungewöhnlichen
Zusammenstellungen wie Sept-Quart 1 1/7' 16/19' und Sesquialtera 5 1/3' 3 1/5' 2 2/7'
ist ein Kennzeichen des Redaschen Dispositionsstils. Redas Kompositionsstil fordert
Registrierungen von maximaler Farbigkeit. Zu seinen Hauptwerken gehören seine
zwischen 1946 und 1952 entstandenen Choralkonzerte, die „Marienbilder“ von 1951
sowie seine Orgelsonate von 1960.


In Zusammenarbeit mit verschiedenen Firmen wie Hammer, Peter, Stahlhuth und
Walcker realisierte Ernst Karl **Rößler** (1909-1980) eine Reihe von Orgelprojekten im
Ruhrgebiet. Für diese Abhandlung wurden zwei Instrumente der Firma Hammer,
Hannover, ausgewählt. Zum einen handelt es sich um die Orgel der Luise-Albertz-Halle
in Oberhausen (Orgel Nr. [53](#) ). Sie ist die mit 68 klingenden Registern größte Orgel,

⁷² Siegfried Reda: *Ein Selbstzeugnis*, in: MuK 39 (1969), S. 249f.

⁷³ Renate Knübel: *Siegfried Reda*, in: CVO 91 (1971), S- 16-20.

⁷⁴ Vgl. Hermann J. Busch: *Die Disposition der Orgeln*, in: Evangelische Kirchengemeinde Mülheim an
der Ruhr-Altstadt, (Hrsg.): *Die Orgeln der Petrikerche in Mülheim an der Ruhr - Festschrift zur
Wiedereinweihung der Schuke-Reda-Orgel am 4. November 2001*, Mülheim/Ruhr, undatiert.

die in dieser Arbeit vorgestellt wird und eines der größten Instrumente, das nach 1948 in den Grenzen des Regionalverbandes Ruhr gebaut wurde. Es verfügt über die für Rößler typischen Registerkonstruktionen wie „Sextade 4“⁷⁵. Die Orgel hat elektrische Schleifladen. Das zweite Instrument, die Emil Hammer-Orgel der Ev. Gnadenkirche Bismarck-West, verfügt über 11 klingende Register und mechanische Schleifladen (Orgel Nr. [35](#) ). Eine persönliche Verbindung Rößlers bestand offenbar zu Christhard Mahrenholz und dem Berliner Domorganisten Fritz Heitmann, die die Geleitworte zu seinem Werk „Klangfunktion und Registrierung“ verfaßten.⁷⁵

Durch seine Aktivitäten im Vorstand der Gesellschaft der Orgelfreunde, als Verfasser einer Reihe von Büchern über Orgelbau und seine Tätigkeit als Orgelsachberater und Architekt zählt Walter **Supper** (1908-1984) zu den wichtigsten Vertretern des neo-barocken Orgelbaues (vgl. Kapitel 2.1.5.). Supper entwarf die Orgelfassaden für die im Rahmen dieser Abhandlung nicht näher untersuchte vierunddreißigregistrige Walcker-Orgel der evangelischen Melancthonkirche in Dortmund aus dem Jahre 1963⁷⁶ sowie für die Führer-Orgel der evangelischen Paulusgemeinde in Gelsenkirchen-Bulmke (Orgel Nr. [36](#) ). Die für Supper typische Gehäusegestaltung im Stil der „angenäherten Symmetrie“ ergibt sich aus der Anordnung der Windladen.

Der Physiker Erich **Thienhaus** (1909-1968) betrieb akustische Untersuchungen zum Instrumentenklang, zur Schallübertragung und zur Raumakustik.⁷⁷ Er studierte Orgel bei seinem Schwager Hugo Distler, der ihm seine Sonate op. 18/2 widmete.⁷⁸ Thienhaus war an der Entwicklung der modernen Langspielplatte beteiligt. Seine Dozententätigkeit in Detmold begann im Jahre 1946, wo er als erster Deutscher einen Studiengang für Toningenieur-e einführt. Thienhaus war außerdem Produktions- und Aufnahmeleiter

⁷⁵ Ernst Karl Rößler: *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel 1952.


⁷⁶ Vgl: Walcker Hausmitteilung 35 (1965), S. 8, Abb.: S. 9.

⁷⁷ Vgl: *Die Geschichte des ETI*, in: <http://www.hfm-detmold.de/eti> 16.11.06, 19.18.

⁷⁸ Hugo Distler: Orgelsonate (Trio) Opus 18/II, Kassel und Basel 1939, S. 5.

zahlreicher Schallplatteneinspielungen von Helmut Walcha, beispielsweise an der Großen Orgel der St. Laurentskerk in Alkmaar.⁷⁹

Was die spieltechnische und klangliche Seite der Orgel betrifft, so ist Thienhaus der historisierenden Richtung zuzuordnen. Daneben trat er für den Einsatz der akustischen Forschung im Orgelbau und die Anwendung moderner Materialien bei der Fertigung ein. Im Ruhrgebiet war er neben Ernst Kaller und dem Kölner Domorganisten Josef Zimmermann an der Abnahme der Klais-Orgel des Essener Saalbaus im Jahre 1951 beteiligt.

Die Planung der Schuke-Orgel der Bochumer Christuskirche aus dem Jahre 1964 geht auf Erich Thienhaus zurück (Orgel Nr. [2](#) ). Die Orgel entspricht in wesentlichen Zügen den Vorstellungen, die Thienhaus in seinen Artikeln darlegt. Das Instrument verfügt über rein mechanische Schleifladen. Damit erfüllt es eine der Hauptforderungen von Erich Thienhaus. Die Disposition entspricht konventionellen norddeutschen Vorbildern. Ein Schwellwerk fehlt. Für die Anlage des Gehäuses und der Trakturen gelangten zeittypische Werkstoffe zum Einsatz, ebenso ein Rahmen aus Stahl, was Thienhaus ausdrücklich befürwortet.

Die Bedeutung des Mülheimer Kirchenmusikdirektors Heinrich **Weber** (1901-1970) für das Ruhrgebiet liegt in seiner kompositorischen und organisatorischen Arbeit.⁸⁰ Seine Orgelkompositionen, die im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln aufbewahrt werden und von denen nur ein Teil verlegt wurde, repräsentieren eine Tonsprache, die sich von der Spätromantik emanzipiert hatte.⁸¹ Weber genoss unter seinen Kollegen ein hohes Ansehen als Komponist und Improvisator. Er engagierte sich im „Reichsverband der katholischen Kirchenangestellten e. V.“ in Essen, der die wirtschaftlichen und sozialen Belange ihrer Mitglieder gegenüber den kirchlichen Arbeitgebern vertrat und berufliche Fortbildungsmaßnahmen organisierte.

⁷⁹ Beiheft zu: Johann Sebastian Bach, *Das Orgelwerk I, Praeludien, Fantasien, Toccaten, Fugen, Triosonaten*; Deutsche Grammophon Nr. 2722002, S. 20.

⁸⁰ Heinrich Weber: *Kooperation der Kirchenmusiker*, in: MuA 3 (1950/51), S. 14-18.

⁸¹ Heinrich Lemacher: *Kirchenmusikdirektor Heinrich Weber - Profil eines Kölner Komponisten*, in: CVO 84 (1964), S. 309-312.

Auf der „Reichsverbandstagung der Kirchenangestellten“ am 29. und 30. September 1952 im Essener Saalbau⁸² wurden beispielsweise im Rahmen eines Orgelkonzertes von Gerhard Tipp, dem späteren Organisten der Bochumer Propsteikirche, Werke von Ahrens, Weber und Roeseling aufgeführt.⁸³ Im Juli 1953 folgte in Verbindung mit Marcel Dupré ein Studientag im Nordwestdeutschen Rundfunk Köln.⁸⁴ Dazu konzertierte Dupré auf der Sendesaalorgel und im Dom. Weber referierte über „Deutsche und französische Orgelkunst“, wobei er die Ansicht vertrat, daß im Ausland die Qualität des Orgelspiels höher sei. Als Gründe nannte Weber den deutschen Hang zu überdimensionierten Orgeln und mangelnde Übung. Um eine Besserung der bestehenden Verhältnisse herbeizuführen, sollten mechanische Klein- und Übungorgeln in Serie, eventuell als Gemeinschaftsarbeit mehrerer Orgelbauer, zum Preis von etwa 3.000 DM entwickelt werden. Den Käufern sollte eine Möglichkeit zu Ratenzahlungen eingeräumt werden. Innerhalb des gleichen Vortrages wandte sich Weber strikt gegen die „offene Bauweise“ und erhob die grundsätzliche Forderung nach Orgelgehäusen.

Im Jahre 1956 organisierten Heinrich Weber und der Verband einen Besuch in Paris bei Marcel Dupré und Rolande Falcinelli. Dabei erhielten die Mitglieder Gelegenheit, sich einen Einblick in die französische Orgelkunst zu verschaffen.⁸⁵

⁸² Heinrich Weber: *Reichsverbandstagung der Kirchenangestellten*, in: MuA 5 (1952/53), S. 90.

⁸³ [Der Artikel geht auch auf das zum Abschluß der Tagung gefeierte Pontifikalamt in der Essener Münsterkirche unter Mitwirkung des „Organisten Korthe“ [sic!] ein. Josef Korte (1921-2005) war Schüler von Ernst Kaller und wirkte als Organist an der Walcker-Orgel der St. Barbara-Kirche in Essen-Kray. Als Zeitzeuge hat Herr Korte mir wesentliche Hinweise für diese Arbeit gegeben.]

⁸⁴ Cl(emens) R(euter): *Studientag für Orgel in Köln*, in: CVO 73 (1953), S. 246f.

⁸⁵ R(udolf) W(alter): *Studienfahrt nach Paris*, in: MuA 9 (1956/57), S. 25f.

2. In Buchform publizierte Orgelbaukonzeptionen einzelner Autoren

2.2.1. Hans Henny Jahnn

Die Beurteilungen Hans Henny Jahnn's über Orgeln und Orgelklang beruhen auf einem Weltbild, nach dem die Entwicklung der ursprünglich heidnischen Orgel nach Gesetzen harmonikaler Art von ewiger Gültigkeit erfolgt sei, welche sich in bestimmten Zahlenverhältnissen äußern, die als Abglanz einer göttlichen Weltordnung Allgemeingültigkeit besitzen und deshalb früher für „heilig“ gehalten wurden.⁸⁶ Dabei erkennt Jahnn an, daß künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten und die Wahl des Materials gesellschaftlichen Prozessen unterliegen, mit der Konsequenz, daß die Schaffung von Stilkopien nicht wünschenswert ist. Für die Praxis des Orgelbaues ergeben sich folgende Grundsätze: Nicht die Schönheit des einzelnen Registers als Solostimme zählt, sondern dessen Verschmelzungsfähigkeit im Zusammenspiel mit anderen Pfeifenreihen. Zugunsten niedriger Aufschnitte ist der Winddruck möglichst niedrig anzusetzen.⁸⁷ Eine unmittelbare Verbindung und ein seelisch-sinnlicher Kontakt des Musikers mit seinem Musikinstrument kann nur durch die mechanische Spieltraktur erzielt werden. Die elektrische Spieltraktur, egal ob präzise oder nicht, ist eine Täuschung des Tastsinnes und somit zu verwerfen.⁸⁸

Jahnn fordert Dreimanualigkeit schon ab 20 Registern.

Im Pedal, das eine Baß- und Diskanttrennung erhalten soll, ist neben der 16'- und 8'-Lage auch die 2'- und 1'-Lage in weiter Mensur oder in Form von Zungen zu berücksichtigen.⁸⁹ Das Hauptwerk soll mit 16'- und 8'-Stimmen sowie „ausdrucksvollen Mixturen“ unter Vernachlässigung der 4'-Lage ausgestattet werden.⁹⁰

⁸⁶ Rüdiger Wagner: *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, Stuttgart 1970, S. 8.

⁸⁷ Ebenda, S. 56.

⁸⁸ Ebenda, S. 45.

⁸⁹ Ebenda, S. 56.

⁹⁰ Ebenda, S. 57.

Zungenregister sind vor allem im Pedal und im Rückpositiv, aber niemals im Hauptwerk zu disponieren. Je nach Orgelgröße sollen als Manualwerke zunächst Hauptwerk und Rückpositiv, dann Brustwerk und gegebenenfalls ein viertes Manual als „zerrissenes Abbild des Hauptwerkes“ disponiert werden.⁹¹ Jahn lehnt Streicher mit der Begründung ab, daß deren enge Mensuren eine nicht ausreichende Mischfähigkeit bewirken. Künstlerische Zugeständnisse aus wirtschaftlichen Gründen läßt Jahn nicht gelten: "Sollten wir darauf hinzielen müssen, auch in unseren Kunsterlebnissen uns als arme Leute zu gebärden, bescheiden sein zu müssen vor den Sturmfluten unserer Seele, wir wären nicht wert, daß die Gesetze der Welt vor uns Gesetze blieben."⁹²

2.2.2. Christhard Mahrenholz

Der Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen ist bei Mahrenholz, daß das einzelne Orgelregister nicht nur als Solostimme befriedigen muß, sondern auch eine „Funktion“ im Ensemble zu erfüllen hat.⁹³ Diese beiden Anforderungen in Einklang zu bringen sei die Aufgabe des Orgelbauers, die ihn von anderen Instrumentenbauern unterscheidet. Jeder Raum verlange nach einer anderen Lösung hinsichtlich der Mensurenverläufe, was die Schaffung einer „Einheitsmensur“ unmöglich macht. Nach Mahrenholz war in allen geschichtlichen Perioden die Gruppe der Prinzipale „in lückenloser Oktavfolge“ 16', 8', 4', 2', 1' vorherrschend, wobei eine Substitution in den Außenlagen durch Register ähnlicher Funktion bewerkstelligt werden konnte. Abgrenzungen historischer Stilperioden lassen sich anhand der Veränderungen bei der Disposition der anderen, nicht prinzipalischen Register nachvollziehen. So beruht das klangliche Gestaltungsprinzip der deutschen Renaissance-Orgel auf der Nebeneinanderstellung von Einzelregistern auf mehreren Manualen, deren klangliche Vorbilder in zeitgenössischen Orchesterinstru-

⁹¹ Rüdiger Wagner: *Der Orgelreformer Hans Henny Jahn*, Stuttgart 1970, S. 55.

⁹² Hans Henny Jahn: „Gesichtspunkte für die Wahl zweckmäßiger Pfeifenmensuren“, in: Wilibald Gurlitt (Hrsg.): *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, Augsburg 1926, S. 50.

⁹³ Christhard Mahrenholz: *Die Orgelregister - Ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel 1930, S. 3.

menten zu finden sind. Instrumente wie Rauschpfeife, Zink und Zimbel wurden durch Mischung mehrerer Pfeifenreihen imitiert. Dem Prinzip der „Instrumentalimitatoren“⁹⁴, gebildet aus weiten, verschmelzungsfähigen Stimmen, trat in der Barockzeit eine zweite Gruppe in Form der engmensurierten Prinzipalpyramide gegenüber, während einige Zungenstimmen ihre solistische Bedeutung behielten.

Aus der Sicht von Mahrenholz lassen sich für die Romantik im wesentlichen zwei Entwicklungsströme belegen. Für den deutschen Orgelbau wurde vor allem die dynamische Abstufung der Register zum tragenden Gestaltungsprinzip. Das Problem der Mensur tritt gegenüber der Intonation in den Hintergrund. Grundlegend anders gestaltet sich die auf Überlegungen Georg Joseph Voglers zurückgehende Richtung, die vor allem den französischen Orgelbau nachhaltig beeinflusst hat.⁹⁵ Dynamische Abstufungen werden hier vorzugsweise durch Einkleidung des Pfeifenwerkes in Schwellvorrichtungen bewerkstelligt. Der deutsche romantische Orgelbau gliedert die Mixturen in die orchestrale Gesamtkonzeption bei Vernachlässigung der Aliquote ein. Der französische Orgelbau geht den umgekehrten Weg. Aliquote werden zur Erzeugung von Kombinationstönen und zur Färbung des Klanges beibehalten, während Vogler zunächst die Mixturen auf Grund der Repetitionen ganz verwarf. Mahrenholz konstatiert eine Rückwirkung dieses Prinzips auch auf den deutschen Orgelbau.

Aus den bisherigen Betrachtungen und unter Einbeziehung der auf Carl Stumpf zurückgehenden akustischen Forschungen über Formanten formuliert Mahrenholz folgende Zukunftsperspektive: Mittels „einiger aufsaugfähiger Grundregister“ in Kombination mit Obertonregistern lassen sich „synthetisch“ bekannte und neue Orgelklänge erzeugen. Dieses Verfahren hat den unbedingten Vorteil einer enormen Kostenreduktion. Gleichzeitig plädiert Mahrenholz für eine Beibehaltung der weniger verschmelzungsgereinigten Prinzipale, da nur durch sie eine Addition von Klangfarben im speziell orgeleigenen Sinne erzielt werden kann und die Mixturen zu ihrer vollen Wirkung kommen. Außerdem wird der Gruppe der auf synthetischem Wege nicht darstellbaren Solostimmen, vor allem Zungen, eine besondere Bedeutung zukommen.

⁹⁴ Christhard Mahrenholz: *Die Orgelregister - Ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel 1930, S. 4.

⁹⁵ Ebenda, S. 6.

Die weiteren Ausführungen, die den größten Teil des Buches einnehmen, beziehen sich auf die Mensurierung und Registerbenennung der verschiedenen Bauformen der Labiale und Zungen sowie deren Einsatz als schwebende und nichtschwebende Doppelregister, Aliquote und gemischte Stimmen.

Mahrenholz sieht von einer eingehenden Behandlung des Orgelbaues des 19. Jahrhunderts innerhalb dieses Werkes ab. Er betont, dies geschehe nicht aus persönlichem Desinteresse, sondern auf Grund der Tatsache, daß diese Periode bereits ausreichend aufgearbeitet sei. Aus Gründen der Verkäuflichkeit beschränke sich das Buch vorzugsweise auf den deutschen Orgelbau.

Das 1938 nachgelieferte, lediglich 88 Seiten umfassende Buch zur „Berechnung der Orgelpfeifenmensuren“ sollte ursprünglich als Teil des Werkes über die Orgelregister erscheinen.⁹⁶ Es besteht vorwiegend aus Tabellen und Formeln. In der Einleitung stellt Mahrenholz nochmals die beiden Auffassungen von Jahnn und Walcker einander gegenüber: Die Ursache für die Wahl optimaler Mensuren sieht Jahnn bei den alten Orgeln in der Kenntnis „heiliger Zahlen“ begründet, während Walcker diese auf die künstlerische Intuition der Orgelbauer zurückführt.⁹⁷

2.2.3. Hans Klotz

Das 415 Seiten umfassende Werk über die „Orgelkunst der Gotik...“ von Hans Klotz enthält ein Kapitel mit der Überschrift „Über einige Fragen der Gegenwart.“⁹⁸ Darin liefert Klotz Konzepte zur Umgestaltung romantischer Instrumente sowie für Neubauten.

Zwischen der klassischen und der romantischen Orgel besteht nach Klotz folgender Unterschied: „Die klassische Orgel legt den Hauptwert auf Vielseitigkeit der Klangfarbe,

⁹⁶ Christhard Mahrenholz: *Die Berechnung der Orgelpfeifenmensuren vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Kassel 1938.

⁹⁷ Ebenda, S. 5.

⁹⁸ Hans Klotz: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock – Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze*, Kassel 1934, S. 292-341.

die romantische Orgel auf Verschiedenheit in der Tonstärke, auf die Möglichkeit lückenlosen An- und Abschwellens auf besonders laute und auf besonders leise Klänge. Die romantische Orgel liebt die Schattierung innerhalb einer einzigen Farbe: der Grundregisterfarbe.⁹⁹ Als „Verbesserungsmaßnahmen an romantischen Orgeln“ schlägt Klotz im Hinblick auf das Pfeifenmaterial vor: Umordnung, gegebenenfalls Abschneiden des vorhandenen Pfeifenbestandes, vor allem der weitmensurierten Quinten und Terzen zu Oktaven, zusätzliche Prinzipale der 4'- und 2'-Lage.¹⁰⁰ Spielhilfen sind in folgender Weise zu ergänzen: Die Kombinationen sollen über Tritte aktiviert werden, da der Organist eher einen Fuß als eine Hand freihabe. Teilssetzer sind einzurichten, um bei der Interpretation Bachscher Werke den Eintritt einer Linie hervorheben zu können.¹⁰¹ Eine „Leerlaufkoppel“ vereinfacht die Abschaltung der eigentlichen Pedalregister zur hilfsweisen Nutzung der Pedalklaviatur bei der Ausführung schwieriger Manualstellen.¹⁰² Klotz gibt dem Radialpedal den Vorzug.¹⁰³ Zur optimalen Führung eines Cantus Firmus mit dem Pedal in Plenumstücken soll eine Trompete 8' disponiert werden.¹⁰⁴

Zur Gestaltung neuer Orgeln unterbreitet Klotz folgende Vorschläge: Die Spielhilfen sind in Anlehnung an das bereits oben Gesagte einzurichten. Es soll ein Rückpositiv angelegt werden.¹⁰⁵ Eine Transmittierung sämtlicher Register des Hauptwerkes auf zwei Manuale und die gleichzeitige Einkleidung der Zungen, Mixturen und hohen Register in einen Schweller erhöhen die klangliche Variabilität. Damit sich die Manualregister gut von den Pedalregistern abheben, ist im Manual der Quintadena 16' bzw. dem Dulzian 16' der Vorzug vor dem Prinzipal 16' bzw. der Trompete 16' einzuräumen.

Auf der Grundlage einer einzelnen Quintadena 8' gibt Klotz Anleitungen zur Planung und dem sukzessiven Ausbau von Teilbauten.¹⁰⁶ Eine der dargereichten Musterdispositionen für eine Kleinorgel mit 11 Registern auf mechanischen Schleifladen und einer 16'-Zunge im Pedal geht auf Christhard Mahrenholz zurück. Der Dispositionsentwurf

⁹⁹ Hans Klotz: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock – Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze*, Kassel 1934, S. 292.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 297f.

¹⁰¹ Ebenda, S. 300.

¹⁰² Ebenda, S. 301.

¹⁰³ Ebenda, S. 302, Fußnote 16.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 303.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 305.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 311 ff.

von Klotz für ein Instrument mit 31 Registern weist in den Manualen keinen Prinzipal 8' auf. Klotz verlangt die Ausstattung mit wenigstens zwei freien Pedalkombinationen, Oberoktavkoppeln von den Manualen zum Pedal und eine Abschwächung für den Subbaß 16', was die Verwendung von Registerkanzellen zumindest für das Pedal nahelegt. Die Metallpfeifen sollen mit nicht zu geringen Wandstärken ausgestattet, Holzpfeifen aus „hartem Holz“ hergestellt werden.¹⁰⁷ Die Aufschnitte der Streicher sollen niedrig, das Labium breit sein. Einsparungen können auf folgendem Weg erzielt werden: Tiefe Register des Prinzipalchores erfüllen eine Doppelfunktion als Weitchorfundament; Einzelregister können nur zur Hälfte gebaut werden. Der Weitchor läßt sich um eine Quarte, Quinte oder Oktave höher anordnen, beispielsweise $2+1\ 1/3'+1'$ anstatt $2\ 2/3'+2'+1\ 1/3'$, oder $1'$ anstatt $2\ 2/3'$ oder $2'$, oder $2'+1\ 1/3'$ anstatt $4'+2\ 2/3'$. Die Register der tiefen Lage sind nach Möglichkeit in gedeckter Bauform zu disponieren, beispielsweise Quintadena statt Prinzipal. Nachthörner beginnen, wie im alten Orgelbau, erst in höheren Lagen. Was die Ausgestaltung der Spielhilfen betrifft, verweist Klotz auf das bereits in Bezug auf Orgelumbauten Gesagte. Die Spieltische sind so zu gestalten, daß die Registerzüge der Hauptorgel über dem obersten Manual, Positiv und Pedal links und die Koppeln rechts aktiviert werden. Eine Erweiterung des Klangspektrums läßt sich durch Disposition von Engchorregistern des 7. 11. und 13. und Weitchorregistern des 9. 15. und 21. Teiltones erzielen.¹⁰⁸

Im Jahre 1938 erschien die erste Auflage des bis zum Tode von Hans Klotz immer wieder überarbeiteten Standardwerkes „Das Buch von der Orgel“. Darin äußert Klotz die Auffassung, der deutsche Orgelbau der damals unmittelbar zurückliegenden Periode sei deshalb qualitativ herabgesunken, weil er sich "unglücklicherweise nicht an die Linie Scherer-Schnitger-Silbermann, sondern an die Dispositionsweise Gabler-Engler" angeschlossen habe.¹⁰⁹ Klotz bezieht hier eindeutig Stellung zugunsten von Tonkanzellen (Spring- oder Schleifladen). Er weist auf die im Gegensatz zu Registerkanzellen höheren Fertigungskosten hin, da sich die Orgelbauer entsprechende Kenntnisse im Bau von Tonkanzellen erst wieder aneignen müßten. Dabei räumt er ein, daß bei guter Verarbei-

¹⁰⁷ Hans Klotz: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock – Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze*, Kassel 1934, S. 309.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 310.

¹⁰⁹ Hans Klotz: *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1949, S. 127.

tung die Betriebssicherheit von Ton- und Registerkzellen gleichermaßen gewährleistet ist. Dennoch sei die Tonkzelle der Registerkzelle vorzuziehen, da sie auf Grund ihrer Größe als "Polster" zwischen Spielventil und Pfeifen wirkt, das die Explosivität des Windeintritts ausgleicht. Dadurch sei die Ansprache "ruhig und edel".¹¹⁰

Stimmungsverschiedenheiten sollen nach Klotz restlos verschwinden, da alle Pfeifen einer Taste durch denselben Kzellenraum in einer "gewissen Verbindung" stehen. Dadurch sei auch eine bessere Mischungsfähigkeit der Register zu erreichen. Außerdem ziehe der "musikalisch gebildete Laie" den Klang der Orgel mit Tonkzellen "bei weitem" dem Klang der Instrumente mit Registerkzellen vor.¹¹¹ Was die Anordnung der Laden betrifft, so empfiehlt Klotz eine Teilung in C- und Cis-Lade. Klotz akzeptiert ab einer Anzahl von 50 bis 60 Registern die Elektrifizierung der Spieltraktur sowie den Einbau von Barker-Hebeln zur Erleichterung des Tastendrucks.¹¹² Ein niedriger Winddruck kommt nach Klotz der Tonschönheit zugute. Er konstatiert, daß der Winddruck "früher" etwa 50 bis 75 mm Wassersäule betragen habe und später bis zu 120 mm und höher heraufgesetzt worden sei.¹¹³ Richtwerte zur Wahl von Winddrücken bei Neubauten nennt er nicht.

Der grundlegende Unterschied zu dem in der „Orgelkunst der Gotik“ vorgestellten Dispositionsmodell besteht in einer Betonung der Prinzipalbasis, wobei er sogar eine Doppelbesetzung in Erwägung zieht. Nach Möglichkeit sollten Orgeln immer mit zwei Manualen ausgestattet werden. Bei kleineren Orgeln mit nur einer Zunge und einer Mixtur sollten diese Register im zweiten Manual disponiert werden, welches besonders in kleineren Kirchen mit einer Schwellvorrichtung auszustatten ist. Was den Standort des Spieltisches betrifft, so soll dieser seitlich auf der Orgelbühne plaziert werden.¹¹⁴ Klotz läßt dort, "wo die Verhältnisse ganz klein sind und auf diesem Wege ein wenig Abwechslung geschaffen werden kann", Oktavkoppeln als ein Hilfsmittel gelten.¹¹⁵ Ausdrücklich befürwortet er Oberoktavkoppeln vom Manual ins Pedal sowie die Einrichtung fester Kombinationen für Registrierungen, die in der Praxis oft vorkommen (z. B.

¹¹⁰ Hans Klotz: *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1949, S. 20.

¹¹¹ Ebenda, S. 22.

¹¹² Ebenda, S. 90.

¹¹³ Ebenda, S. 12.

¹¹⁴ Ebenda, S. 69.

¹¹⁵ Ebenda, S. 89.

Begleitung von Volksgesang, Gregorianik, Tutti). Die Registerwippen sollten möglichst über den Manualen angebracht werden. Freie Kombinationen erachtet Klotz für mittlere und große Orgeln als unverzichtbar.

Klotz revidierte etliche seiner Standpunkte in den späteren Ausgaben des Buches von der Orgel. Ein Beispiel hierfür ist seine Auffassung von der Verwendung der Walze. In der Ausgabe von 1949 äußert Klotz hinsichtlich der Verwendung der Walze, daß diese in Bezug auf kleinere Instrumente abzulehnen sei.¹¹⁶ Ein Walzencrescendo bei einer Orgel mit 70 oder mehr Registern sei jedoch „sehr hübsch.“ In der überarbeiteten Fassung dieses Kapitels vom Jahre 1960 hingegen äußert Klotz: „Die Walze ist leider ziemlich beliebt, aber wertlos; für gute Orgelmusik ist sie nicht brauchbar, weil sie ihrem Grundgedanken nach unkünstlerisch ist. Ganz falsch ist die Meinung, man brauche die Walze für die Darstellung der Orgelwerke von Max Reger. Das Gegenteil ist richtig. Für die Wiedergabe der Schöpfungen dieses größten deutschen Orgelmeisters seit Bach darf ein solch kunstwidriges Mittel wie die Walze nicht verwendet werden. Regers Orgelmusik verlangt wie jede echte Orgelmusik eine gute - etwa barock - disponierte Schleifladenorgel mit mechanischer Traktur.“¹¹⁷

2.2.4. Walter Kwasnik

Walter Kwasnik will mit seinem Buch „Die Orgel der Neuzeit“ alle existierenden Orgelarten „in gleicher Ausführlichkeit unter Hervorhebung ihrer Vorzüge und Schattenseiten“ einander gegenüberstellen.¹¹⁸ Die Betrachtungen erstrecken sich explizit auch auf die Verwendung der Orgel außerhalb des konfessionell-kirchlichen Rahmens.

In der Einleitung des Buches, die den Titel „Vom Wesen der Orgel“ trägt, legt Kwasnik dar, daß bei Orgeln in der Disposition und der Intonation der jeweilige künstlerische Zeitgeist deutlich zu Tage tritt, wogegen andere Instrumente „zeitlos“ seien: „Diese

¹¹⁶ Hans Klotz: *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1949, S. 59.

¹¹⁷ Hans Klotz: *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1960, S. 61.

¹¹⁸ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 7.

Zeitgebundenheit ist der Grund, warum es über das Klangideal der Orgel ganz verschiedene Meinungen gibt, die im Kampf um die allgemeine Anerkennung in den letzten Jahrzehnten eine so heillose Verwirrung gestiftet haben.¹¹⁹ Im Rahmen des sich anschließenden Abrisses über die Geschichte der Orgel nennt Kwasnik in einer Aufzählung zeitgenössischer Komponisten neben David, Distler, Grabner, Kaminski, Pepping und Schroeder auch den im Ruhrgebiet wirkenden Heinrich Weber.¹²⁰ Von den von Kwasnik als bedeutende Orgelbauanstalten der Gegenwart bezeichneten Betrieben sind im Ruhrgebiet mit Instrumenten vertreten: Breil, Hammer, Kemper, Klais, Schuke, Stahlhuth, Seifert und Walcker sowie Ott und Steinmann, die er als Spezialisten zur Herstellung von Kleinorgeln hervorhebt.¹²¹

Der erste Teil des Buches behandelt die Funktionsweise der verschiedenen Ladensysteme.¹²² Eine besondere Eignung für homophone Musik habe die Registerkanzelle, für polyphone Musik die Tonkanzelle. Dazu prägt er die Begriffe „Klangfarben-Orgel“ und „Kontrapunkt-Orgel“.¹²³ Kwasnik spricht der mechanischen Schleiflade bedeutende klangliche Vorzüge gegenüber anderen Systemen ab. Daß Sachverständige zu solchen Urteilen kommen, sei übertrieben und auf Historisierungsbestrebungen zurückzuführen.¹²⁴

In seinem Überblick über Verfahren zur Herstellung von Orgelpfeifen verweist Kwasnik auf Versuche mit Ersatzstoffen. Der Ersatzstoff „Cupal“ besteht aus Aluminium mit einem dünnen Kupferbelag, der Weichlöten ermöglicht. Er bemerkt in diesem Zusammenhang: „Anstelle von Cupal verwenden jetzt einige Firmen Blei mit Zinn und Aluminium mit Zinn plattiert.“¹²⁵ Kwasnik verweist auf eigene Versuche mit Kadmium, die er in Zusammenarbeit mit der Orgelbauanstalt Klais, Bonn, durchgeführt hat. Die Versuche erwiesen sich wegen des im Vergleich zu den normalerweise verwendeten Metallen bis zu vierfach höheren Preises als unwirtschaftlich. Handelszink erachtet Kwasnik für die Fertigung großer Pfeifen wie Prinzipal 32' und 16' als völlig ausreichend.

¹¹⁹ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 13.

¹²⁰ Ebenda, S. 18.

¹²¹ Ebenda, S. 18.

¹²² Ebenda, S. 19-74.

¹²³ Ebenda, S. 25.

¹²⁴ Ebenda, S. 28.

¹²⁵ Ebenda, S. 39.

Als einen wichtigen Vorzug der Orgelreform wertet er die Propagierung changierender Mensuren: „Die neue Orgelbewegung hat die Methode der ungleichmäßigen Registermensurierung mit Recht wieder aufgegriffen“.¹²⁶

Das Gehäuse bezeichnet Kwasnik als den unwesentlichsten Teil der Orgel.¹²⁷ Charakteristisches Gestaltungsmittel der „neuzeitlichen Orgel“ ist der werkmäßige Prospekt, ohne Holzverkleidung auch „offener Prospekt“ genannt, im Gegensatz zum „werklosen Prospekt“. Als Beispiele für werklose Prospekte zieht er die Instrumente der Technischen Hochschule und der Jahrhunderthalle Breslau sowie der Petri-Nikolaikirche in Dortmund heran.

Den Einbau von freien Kombinationen oder Setzern hält er aus Praktikabilitätsgründen beim Orgelspiel für erforderlich.¹²⁸ Koppeln sind möglichst als korrespondierende Tritte und Druckknöpfe anzulegen. Er selbst gibt dem „positiven Spieltisch“ den Vorzug.¹²⁹

Im Kapitel „Neuzeitliche Bestrebungen im Orgelbau“ unterteilt Kwasnik die zeitgenössischen Strömungen des Orgelbaues in zwei Gruppen.¹³⁰ Er stellt die „historisierende Richtung“ der „fortschrittlichen Richtung“ gegenüber. Beide Richtungen haben nach Kwasniks Meinung Bedeutsames zur Weiterentwicklung des Orgelbaues beigetragen. Die inhaltlichen Ziele der Orgelbewegung stellt er nicht in Abrede, er wendet sich allerdings gegen deren Dogmatismus: „Die reformierende Partei organisierte sich im Laufe der Zeit nach dem Vorbild der politischen Parteien oder Glaubensbewegungen und nannte sich ‚Deutsche Orgelbewegung.‘ Sie setzte einen geistigen ‚Führer‘ ein, gab ein eigenes Kampfblatt (‚Musik und Kirche‘) heraus, führte Polemiken, selbst gegen ihre eigenen Anhänger, bot also das Bild eines Kampfbundes, wie man es sonst unter Wissenschaftlern durchaus nicht gewöhnt ist.“¹³¹

Kwasnik bemängelt die einseitige Ausrichtung der Reformbestrebungen vor dem Hintergrund einer spezifisch protestantischen Musikästhetik, deren Ursache in der Dominanz protestantischer Kleriker innerhalb der Bewegung zu suchen sei.¹³² Hingegen

¹²⁶ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 46.

¹²⁷ Ebenda, S. 47.

¹²⁸ Ebenda, S. 59, 61.

¹²⁹ Ebenda, S. 62.

¹³⁰ Ebenda, S. 66 ff.

¹³¹ Ebenda, S. 66.

¹³² Ebenda, S. 70.

würden andere Verwendungszwecke der Orgel, beispielsweise die Darstellung von Kompositionen jenseits der polyphon-klassischen Epoche sowie Belange anderer Konfessionen oder der Unterhaltungsmusik nicht berücksichtigt oder abgelehnt. Zur Haltung der katholischen Kirche bemerkt er: „Die Katholiken haben die Belange ihrer Kultorgel innerhalb der Orgelbewegung gar nicht geltend gemacht. Vielmehr ist der katholische Orgelbau in einem zeitlichen Abstand von etwa drei Jahren ganz unbeirrt hinter dem evangelischen hinterhergehinkt. (...) Es scheint so, als wenn sich jetzt die katholischen Experten bewußt von den evangelischen distanzieren wollten. Während die evangelischen nach wie vor auf die norddeutsche evangelische Barockorgel als ihr Vorbild schauen, blicken die katholischen nun auf die süddeutsche Barockorgel.“¹³³

Kwasnik kritisiert das unklare Berufsbild des Orgelsachverständigen wegen Fehlens einer festgelegten Ausbildung und einer Abschlußprüfung und stellt in diesem Zusammenhang fest: „Diese Zustände werden erklärlich, wenn man bedenkt, daß die meisten der im Orgelbau in Deutschland tonangebenden Experten, wie erwähnt, Historiker und Theologen sind. Sie betätigen sich hauptsächlich als Schriftgelehrte, aber zu wenig als Wissenschaftler, vorwiegend als Scholastiker, aber nicht als Forscher. Auch ihre Kampfmethoden erinnern stark an frühere Jahrhunderte. Andersgesinnte (z. B. Obering, Herzberg oder H. H. Jahnn) werden kurzerhand als Nichtfachleute bezeichnet bzw. als Anhänger asozialer politischer Strömungen gebrandmarkt.“¹³⁴

Eine Diskrepanz erkennt Kwasnik in den hervorragenden technischen Leistungen und einem „mittelalterlichen“ Erscheinungsbild des gegenwärtigen Orgelbaues, das sich beispielsweise durch die uneinheitliche Bezeichnungsweise der Register äußert.¹³⁵

Zu den Leistungen der „fortschrittlichen Richtung“ zählen nach Kwasnik die Schwingungsforschung, die Entwicklung der pfeifenlosen Elektroorgel sowie die Entwicklung neuer Werkstoffe.¹³⁶ Die Fehler dieser Gruppierung liegen in einer Überbetonung der Technik vor den künstlerischen Aspekten des Orgelbaues sowie der Einführung von Neuerungen ohne ausreichende Erprobung in Forschungseinrichtungen und durch

¹³³ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S.70.

¹³⁴ Ebenda, S. 72f.

¹³⁵ Ebenda, S. 72f.

¹³⁶ Ebenda, S. 71f.

Versuchsorgeln.¹³⁷ Kwasnik verweist auf Veröffentlichungen der fortschrittlichen Richtung in physikalischen Fachzeitschriften, von denen er die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ beziehungsweise die „Instrumentenbau-Zeitschrift“ hervorhebt.

Das Kapitel „Die Disposition der Orgel“ erstreckt sich von Seite 75 bis 176 und nimmt damit den größten Teil des Buches ein. Darin wird ein umfassender Überblick über den dispositionellen Aufbau der einzelnen Teilwerke und deren künstlerische Verwendungsmöglichkeiten, etwa den Einsatz von Obertonregistern zur Klangsynthese im Schwellwerk oder Möglichkeiten zur Melodieführung mit 4'- und 2'-Registern im Pedal, geboten. Nach Überlegungen zur geschichtlichen Entwicklung der Orgeldisposition vom Barock bis zur Romantik nimmt Kwasnik anhand von Beispielen für das 20. Jahrhundert drei Klassifizierungen von Orgeltypen vor. Danach stellt die durch Beibehaltung romantischer Intonationsmethoden klanglich nicht befriedigende „Kompromißorgel“ der Jahre von 1926 bis 1932 einen ersten Versuch des Ausgleiches zwischen Barock und Hochromantik dar. Die obertönig disponierte „Neo-Barockorgel“ der Jahre ab 1932 bis 1945, die Kwasnik auch als „Modeorgel“ bezeichnet, sei im Hinblick auf ihre Disposition, Mensuration und Intonation sowohl Produkt des jeweiligen Forschungsstandes der historischen Studien, als auch der jeweiligen wirtschaftlichen Rahmenbedingungen gewesen.¹³⁸ Er verweist in diesem Zusammenhang auf die durch den Vierjahresplan ab 1938 einsetzende Metallknappheit, die zu einer intensiveren Verwendung von Holz zum Pfeifenbau geführt hatte.

Zeitgleich zur Neo-Barockorgel entwickelte sich der Typus einer „Universalorgel“. Diese unterscheidet sich von der Kompromißorgel weniger in der Disposition, wohl aber in der Intonation, wobei ausgesprochen barocke Elemente wie die Bärpfeife mit typisch romantischen Stimmen in Einklang gebracht werden. Als besonders gelungenes Beispiel führt Kwasnik die Seifert-Orgel der St. Ludgeri-Kirche in Duisburg von 1939 mit Disposition und Abbildung an.¹³⁹ Kwasnik sieht in der Universalorgel die „bisher beste Lösung des Orgelproblems“. Auf diese Art werde der Ausgleich geschaffen zwischen

¹³⁷ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 72.

¹³⁸ Ebenda, S. 93.

¹³⁹ Ebenda, S. 99; vgl. auch: Teil II, Kapitel 6.2., → [Abb. 64](#) 

den „orgelmusikgeschichtlichen Extremen der polyphonen und homophonen Musizierweise“, zwischen "Kontrapunktorgel" und "Klangfarbenorgel."¹⁴⁰

Innerhalb des Abschnittes „Verwendungsmäßige Gruppierung (Orgeltypen)“ liefert Kwasnik eine Klassifizierung der verschiedenen Orgeltypen hinsichtlich ihres Einsatzbereiches. Künstlerische Unterschiede träten vor allem bei kleineren, hauptsächlich dem Kult dienenden Instrumenten hervor, die aus einer unterschiedlichen religiösen und musikalischen Praxis resultieren. In Bezug auf Kirchenorgeln sei der Orgelbau stark konfessionell eingestellt.¹⁴¹ Die typisch evangelische Kultorgel sei steil disponiert, Streicher fehlten häufig.¹⁴² Ihr Einsatzgebiet im Gottesdienst sei die Wiedergabe polyphoner Vor- und Nachspiele und eine mixturbetonte Liedbegleitung. Die katholische Orgel hingegen diene der grundtönigen Liedbegleitung, der Begleitung des Chorgesangs und der Gregorianik sowie der Improvisation von Zwischenspielen, die die einzelnen Teile der Messe miteinander verbinden, wogegen Vor- und Nachspiele untergeordnete Teile darstellten. Dieser vorwiegend homophonen Musikpraxis kommen flache Dispositionen mit romantischen Klangelementen sowie das Vorhandensein mehrerer fester Kombinationen entgegen.¹⁴³

Es folgen Ausführungen über Orgeln im Konzertsaal¹⁴⁴ und Beschreibungen von Sonderformen, darunter Hausorgeln mit engmensuriertem Pfeifenbestand, Kinoorgeln, Positive und Kleinorgeln mit mechanischen Schleifladen sowie Multiplexorgeln.¹⁴⁵ Als besonders gelungenes Beispiel einer Multiplexorgel nennt Kwasnik die „Walcker-Klotz'sche Kammerorgel“ mit folgenden Pfeifenreihen: Gedackt 8' (76 Pfeifen), Prinzipal 4' (80 Pfeifen), Mixtur 1' 3f. (204 Pfeifen) und Sordun 16' (92 Pfeifen).

Mit dem Kapitel „Neubau oder Umbau einer Orgel“ schließt Kwasnik seine Überlegungen mit praktischen Empfehlungen zu Ausschreibungen und Durchführung von Orgelbauprojekten ab.¹⁴⁶ Die Orgel soll wenigstens zwei Manuale haben und günstig im Raum positioniert werden. Bei einer Aufstellung auf dem Chor sei die Anlage eines

¹⁴⁰ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 102.

¹⁴¹ Ebenda, S. 138.

¹⁴² Ebenda, S. 133f.

¹⁴³ Ebenda, S. 60.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 139-143.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 142-176.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 177-184.

Rückpositives zu empfehlen. Auch eine Aufstellung als „Schwalbennest“ oder als mehrteilige Anlage könne aus akustischen Gründen von Vorteil sein. Bei kleinen Orgeln "in gedrängter Bauweise", besonders in Verbindung mit Schleifladen, hält Kwasnik die mechanische Traktur für "ausreichend." Orgeln bis 20 Registern können auch pneumatisch gesteuert werden. Große Orgeln sollen ausschließlich mit elektropneumatischen Trakturen ausgestattet werden; ebenso kleinere, wenn der Spieltisch nicht in unmittelbarer Nähe zur Orgel plaziert werden kann. Als Spielhilfen vorzusehen sind bei kleinen Orgeln alle Normalkoppeln, eine bis zwei Oktavkoppeln, mindestens eine freie Kombination und ein Tuttiknopf. Bei etwas größeren Instrumenten sollen dazu noch ein Tremulant, eine Walze, ein Schweller und ein Zungenabsteller treten.

2.2.5. Walter Supper

Aus Walter Suppers zahlreichen Schriften zu Orgelbaufragen wird hier eine besondere Gewichtung auf seinen Ausführungen zur Gehäusegestaltung liegen. Die folgende Zusammenfassung basiert in der Hauptsache auf einem Vergleich zweier Ausgaben des im Jahre 1934¹⁴⁷ als Dissertation verfaßten und im Jahre 1940¹⁴⁸ um einige Aspekte erweiterten Werkes „Architekt und Orgelbau.“

Als „Architekt und Organist“ adressiert er sein Werk an Architekten und Orgelbaumeister.¹⁴⁹ Dadurch will er zwischen den getrennten Arbeitsfeldern vermitteln, um das Ziel eines „orgelmäßigen“ Orgelbaues zu erreichen.¹⁵⁰ Bei den Orgeln der „Verfallszeit“ habe der Architekt bei der äußeren Gestaltung völlig freie Hand gehabt.¹⁵¹ Das Ergebnis seien Fassaden ohne Bezug zum „Innenbau“ gewesen. Supper zieht in diesem Zusammenhang eine Parallele zum Wohnungsbau. „Unter Orgelbewegung verstehen wir heute eine Orgelerneuerungsbewegung, die - kurz gesagt - ein orgelmäßiges Gestalten der

¹⁴⁷ Walter Supper: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1934.

¹⁴⁸ Walter Supper: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1940.

¹⁴⁹ Walter Supper: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1934, S. 1.

¹⁵⁰ Walter Supper: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1940, S. VII.

¹⁵¹ Ebenda, S. 3.

Orgel anstrebt.“ Gleichzeitig kritisiert Supper historisierende Tendenzen. Unter Bezugnahme auf G. v. Peinen sieht Supper die Aufgabe der Orgel nicht in der Erweckung religiöser Gefühle und Stimmungen, sondern im „Dienst an der Verkündigung.“¹⁵²

Als erste Konsequenz daraus ergibt sich die Aufstellung der Orgel in der Nähe des Altares, weg aus dem Rücken der Gemeinde. Optimal wäre eine Aufstellung in der Mittellachse, welche zugleich Klangmittelachse des Raumes ist. Wünschenswert sei ein Raum mit leichter Akustik. Bei besonderer Überakustik solle die Orgel nicht an der Westwand platziert werden. Zur Vermeidung eines „zerrissenen Klangbildes“ seien Orgeln möglichst nicht mehrteilig zu bauen. Sie sollen frei im Raum stehen.

Besonders im außerkirchlichen Bereich solle das Pfeifenwerk nicht in Wandnischen eingezwängt werden.

Jedes Teilwerk sei, im Gegensatz zur romantischen Dispositionsgepflogenheiten, eine dispositionell abgeschlossene Orgel für sich mit gleichwertiger Gegensätzlichkeit zu den anderen Werken.¹⁵³

Supper charakterisiert zwölf Typen von Teilwerken:

„1. Hauptwerk, 2. Pedalw., 3. Rückpositiv, 4. Freiw., 5. Oberwerk, 6. Kronw. 7. Brustw., 8. Unterw. 9. Seitenw. 10. Hinterw., 11. Schwellw. 12. Fernw.“¹⁵⁴

Als „Freiwerk“ bezeichnet Supper eine auf einem Lettner platzierte Orgel, welche gegebenenfalls elektrisch angesteuert werden kann.

Für die gängige Praxis empfiehlt Supper die Anordnung Hauptwerk - Schwellwerk - Positiv (Rückpositiv).

Die Orgelprospekte müssen so gestaltet sein, daß weder Durchblick noch Zugriff auf die hinteren Pfeifenreihen möglich ist.¹⁵⁵ Aus akustischen Gründen sei eine Anordnung nach Größe nicht zu empfehlen, da Mixturen sonst zu leise intoniert werden müßten. Um eine möglichst gute Verschmelzung des Orgelklanges zu erreichen, benötigen kleine Pfeifen Schutz und Dämpfung durch große Pfeifen. Im Kino und im Konzertsaal soll

¹⁵² Walter Supper: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1940, S. 7.

¹⁵³ Ebenda, S. 10.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 19-44.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 45 ff.

trotz möglicher kirchlicher Assoziationen nicht auf sichtbare Pfeifen verzichtet und nicht etwa auf Gitter und ähnliches zurückgegriffen werden. Dies würde schnell als künstlerisch überlebt wahrgenommen.

Folgende Pfeifen ließen sich zur Prospektgestaltung verwenden: Zylindrische und konische Metallpfeifen, gedeckte und offene Holzpfeifen sowie trichterförmige („schlankbechrige“) Zungenpfeifen. Wenn möglich, sei stets eine seitenweise Aufstellung, entweder „pyramidal“ oder „gegenpyramidal“ zu wählen.¹⁵⁶ Als Material kommen für die Metallpfeifenherstellung in Frage: poliertes 90% Zinn, Mischungen aus Zinn und Blei, Naturguß, Zink, stets überzogen, sowie Kupfer. Supper sieht in der Verwendung von Cupal eine „Übergangslösung“. Er gibt dem Zinn den Vorzug gegenüber anderen Metallen.

Das Orgelgehäuse hat eine Schutzfunktion, indem es das Pfeifenwerk hinten und an den Seiten abschließt, und es dient der Klangabstrahlung, besonders im Hinblick auf das Rückpositiv.¹⁵⁷ Seitliche Gitterwerke wirkten sich ungünstig aus. Eine Felderteilung zwischen den Prospektpfeifen werde durch sichtbare Holztragteile erzielt.

Supper verwirft seitliche Spieltischanordnungen und eine Aufstellung auf einer gegenüberliegenden Empore mit Hinblick auf das Zusammenwirken von Orgel und Instrumentalisten.¹⁵⁸ Kirchen sollen unbewegliche, Konzertsäle bewegliche Spieltische erhalten und Orgelbänke mit einem aufklappbaren Sitzbrett ausgestattet werden, damit der Organist von der Orgel aus gegebenenfalls im Stehen dirigieren könne.

Im folgenden sei hier noch auf die von Walter Supper im Jahre 1959 verfaßten Ausführungen zum Thema eingegangen, soweit sie sich von dem bereits Gesagten unterscheiden.¹⁵⁹ Als optimale Nachhallzeit nennt Supper hier 2 bis 2,5 Sekunden. Auch bei vollem Raum sollte der Nachhall nicht unter 1,5 bis 1,7 Sekunden absinken. Zur Simulation empfiehlt Supper, Sitzgelegenheiten mit schallschluckenden Materialien zu überziehen.

Ein Freipfeifenprospekt sei dann akzeptabel, wenn der Raum die Funktion eines Gehäuses übernehmen kann. Eine „schreinartige“ Umschließung der Teilwerke und eine mehr-

¹⁵⁶ Walter Supper: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1940, S. 52.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 59-61.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 62.

¹⁵⁹ Supper, Walter: „Kleines Orgelbrevier für Architekten“, in: *Baumeister* 56 (1959), S. 245-254.

stöckige Anlage dienen der Lenkung des Klanges.¹⁶⁰ Aus klanggestalterischen Gesichtspunkten ergibt sich die Forderung nach Ornamenten am Orgelgehäuse, entsprechend der zeitgenössischen Praxis in Skandinavien.¹⁶¹

Die Positionierung der Orgel in der Nähe des kultischen Vollzuges ist so vorzunehmen, daß durch Agieren der Sänger keine Störungen hervorgerufen werden können.¹⁶² Aus Gründen der Platzersparnis für den Chor könne die Orgel auch seitlich auf der Westempore aufgestellt werden.

Als Richtwerte für die Anzahl der zu disponierenden Register in Abhängigkeit zur Raumgröße empfiehlt Supper 4 – 6 Register für einen Raum für 100 Personen, 23 – 30 Register für einen Raum für 500 Personen und 71 – 80 Register für einen Raum für 1000 Personen. Die Anlage einer speziellen Gebläsekammer sei nicht mehr erforderlich.

Was die Wahl geeigneter Metalle zur Pfeifenherstellung betrifft, so empfiehlt Supper, aus wirtschaftlichen Gründen Elektrolytzink allenfalls noch in der 16'-Lage zu verwenden. Im Gegensatz zu seiner früheren Auffassung tritt Supper nun auch bei einer Aufstellung der Orgel im Theater für die mechanische Traktur ein, die in Verbindung mit Proszeniumsöffnungen an einer Seite vor dem Vorhang aufgestellt werden kann.

Was die Stellung der Windladen betrifft, so empfiehlt Supper eine „angenäherte Symmetrie.“¹⁶³ Bei größeren Werken sollten die Windladen seitenweise geteilt werden, während bei kleinen Orgeln auch die chromatische Anordnung gewählt werden könne.

Abschließend sei auf Vorstellungen Suppers hingewiesen, die den Bereich der Synästhesie berühren. In seiner „Orgeldisposition“ assoziiert er in Teil VII „Die Farbdreiheit der Orgel - Eine Zusammenschau von Klang und Farbe“ mit den Prinzipalen die Farbe Rot, den Zungen die Farbe Gold und der „Weitgruppe“ die Farbe Blau.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Supper, Walter: „Kleines Orgelbrevier für Architekten“, in: *Baumeister* 56 (1959), S. 247.

¹⁶¹ Ebenda, S. 254.

¹⁶² Ebenda, S. 248.

¹⁶³ Ebenda, S. 254.

¹⁶⁴ Walter Supper: *Die Orgeldisposition - Eine Heranführung*, Kassel, Basel 1950, S. 227-236.

2.2.6. Ernst Karl Rößler

Mit seinem Werk „Klangfunktion und Registrierung“ aus dem Jahre 1952 formuliert der Theologe Ernst Karl Rößler Qualitätskriterien für den Orgelklang. Er unterbreitet außerdem praktische Vorschläge zur Registrierung. Rößler bezieht an vielen Stellen seines Buches eine klare Position gegen das romantische Orgelideal. Seine Ablehnung basiert auf einer umfassenden Kritik an der Ästhetik des 19. Jahrhunderts und an rationalistischen Strömungen der Theologie.¹⁶⁵

In erster Linie ist das Werk eine Einführung in die physikalisch-akustische Seite des Orgelbaues, wogegen technische Details eine nachrangige Behandlung erfahren. Rößler legt seine Vorstellungen über geeignete und weniger geeignete Pfeifenmessungen und Intonationsmethoden anhand von Klangspektren und Oszillogrammen dar. Nach seiner Auffassung wird der Orgelklang vorrangig durch die Mensuration der Pfeifen bestimmt. Schleiflade, mechanische Traktur und Raumakustik können sich günstig auswirken, sind aber nicht die Hauptfaktoren.¹⁶⁶ Inwieweit Mensurierung und Intonation divergieren können, belegt Rößler am Beispiel zweier Nachthörner.¹⁶⁷ Den Vorzug gibt er dem konischen, kernstichlosen Nachthorn mit niedrigem Aufschnitt, geringerer Labienbreite und kleinerer Fußöffnung gegenüber dem zylindrischen, hochaufgeschnittenen Nachthorn mit starkem Fußkulp. Vor diesem Beispiel entwickelt Rößler seine Ausführungen zu den „Klangfunktionsarten.“

Zunächst führt er den Begriff der „Raumlinienstärke“, abgekürzt „Rlst“ ein. Nach Rößler ist Klangmaterial dann „raumstark“, wenn eine einstimmig gespielte Linie nicht nach harmonischer Begleitung verlangt. Dies habe im polyphonen Spiel die Auswirkung, daß der Verlauf einer jeden Stimmlinie in allen Lagen gut wahrnehmbar ist. Zur Bewältigung unterschiedlicher Aufgaben sollen die Register hinsichtlich ihrer Rlst unterschiedliche Grade aufweisen, für die Rößler sieben Abstufungen nennt:

¹⁶⁵ Ernst Karl Rößler: *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel 1952, S. 9.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 32.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 21.

0	=	nicht vorhanden
0-I	=	sehr schwach
I	=	schwach
I-II	=	mittelstark
II	=	stark
II-III	=	sehr stark
III	=	äußerst stark

Den einzelnen Abstufungen von 0 bis II-III noch fehlende Anteile der Rlst bezeichnet Rößler als „Raumlinienschwäche“, die zugleich „Harmoniestärke“ sei. Durch die Harmoniestärke werde die harmonische Fläche wirksam. Auch für diese Klangeigenschaft nennt Rößler sieben Abstufungen und stellt diese der Raumlinienstärke in einem Quadrat gegenüber.¹⁶⁸ Auf der Basis seines Begriffes von der Raumlinienstärke baut Rößler seine „klangfunktionsbestimmte Bezeichnungs- und Registrierungslehre“ auf. Er unterscheidet drei „Registermischgruppen“: das „organum plenum“, das „organum electum“ und das „organum varianum“. Der engere, lückenlose und scharfklingende Prinzipalchor ergibt das „organum plenum.“¹⁶⁹ Die Hinzuziehen eines Einzelregisters zum Plenumklang, entweder Oktaven oder Quinten, bewirkt hierbei eine Steigerung der „Klangfunktionsamplitude“. Septimen, Nonen und Terzen zählen nicht zum „reinen organo pleno“, ebenso die Zimbel. Langbechrige Rohrwerke können hingegen zur Plenum-Gruppe gezogen werden. Die notwendig repetierenden Mixturen sollen nicht zur Diskantlage hin kontinuierlich ansteigen, sondern auch imstande sein, die Linien in den tiefen Lagen nachzuzeichnen. Die Messuren der Prinzipale der 4'- und 2'-Lage sollen sich zum Diskant hin verzüngen, um der Forderung nach maximaler Rlst zu genügen. Die Bezeichnung „organo pleno mutato“ steht für Auslassungen bestimmter Fußtonlagen im Plenum, ferner für die Einfügung anderer Obertöne als der Oktaven und Quinten.¹⁷⁰ Zur Erreichung einer großen Rlst bei Ein- und Zweistimmigkeit kann zudem

¹⁶⁸ Ernst Karl Rößler: *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel 1952, S. 26.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 35.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 37

eine verhältnismäßig lautstarke Mixtur im Zusammenspiel mit einem schwächeren Fundament, etwa einer Rohrquintade oder einem Gedeckt, verwendet werden.

Im Gegensatz zur „Organo-pleno-Gruppe“ wird bei der „Organo-electo-Gruppe“ eine Steigerung der Klangfunktionsamplitude durch lückenhafte Zusammenstellungen der Obertonreihe erzielt. Dabei können Register verschiedenster Mensur, Bauart, Tonlage und Lautstärke zur Erzielung maximaler Rlst zusammen gezogen werden. Gleiche Fußtonlagen sind nicht zu addieren. Zur „Organo-variano“-Gruppe zählen vor allem die kurzbechrigen Zungen der vorbachschen Orgeln. Rößler empfiehlt Registermischungen wie Rohrkrumhorn 16'+sing. Nachthorn 2', Bärpfeife 16'+Oktave 1', Gemshornregal 8'+Ged. 4', Jungfernregal 8'+Terz 1 3/5'+Quinte 2/3'.¹⁷¹

Kurzbechrige Zungen und prinzipalische Mixturen gehen eine Verbindung ein, die Rößler „organo variano principale alto (altissimo)“ nennt. Diese auf Grund ihrer Farbigkeit ausdrücklich empfohlene Zusammenstellung ersetzt aber nicht das echte Plenum wie im Hochbarock. In diesem Zusammenhang rät Rößler, niemals als einziges Aequalregister im Hauptmanual oder im Pedal ein kurzbechriges Rohrwerk zu disponieren.

Zur qualitativen Überprüfung einer Orgel dient die „Klangfunktionsartenprobe.“¹⁷² In der Praxis hat ein „raumlinienstarkes“ Instrument die Eigenschaft, die lineare gegenüber der harmonischen Wahrnehmung in den Vordergrund treten zu lassen. Eine kompositorische Linie kann auch bei weiten Intervallsprüngen noch als solche wahrgenommen werden. Läufe sind gegenüber ausgehaltenen Akkorden deutlich hörbar. Auch aus vollgriffigen Akkorden setzt sich der einzelne Ton deutlich ab. Ein entsprechend geübter Fachmann wäre in der Lage, die Raumlinienstärke eines Registers anhand von Mensurtabellen und Oszillogrammen zu beurteilen. Diese Kenntnisse sind jedoch nicht unbedingt erforderlich, da eine Klangfunktionsartenprobe mit dem Gehör genau so effizient ist. Dazu dienen die folgenden Anleitungen: Der Organist soll zunächst Beispiele aus der Orgelliteratur wählen, um deren Wirkung zu überprüfen. Zur weiteren Überprüfung der Rlst gibt Rößler mehrere selbstentwickelte, im Buch ausnotierte Beispiele. Das erste Beispiel ist eine zweistimmige Sequenz, die aus dem Tonmaterial von C-Dur gebildet wird. Diese vergrößert sich vom Quintabstand bis zur Dezime. Raumlinienschwache

¹⁷¹ Ernst Karl Rößler: *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel 1952, S. 45.

¹⁷² Ebenda, S. 57 ff.

Instrumente würden Quinten und Oktaven „leer“ erscheinen lassen, Sexten und Dezimen angenehm und Nonen dissonant. Variante und Steigerung des ersten Modells ist eine Sequenz im Abstand einer Septime.

In zwei vierstimmigen Beispielen in Cis-Dur stehen sich in weiter Lage Baß, Alt und Sopran wie in einer Tonika-Dominant-Kadenz gegenüber. Der Tenor verbindet die Akkorde durch Durchgangsnoten, die nicht zum Tonmaterial von Cis-Dur gehören. Raumlinienschwäche tritt dann zu Tage, wenn der Hörer diese Bewegung als dissonante Akkordfüllungs-, Durchgangs- und Vorhaltsnoten und nicht als Melodielinie wahrnimmt. Bei dem folgenden Beispiel wird ein Akkord in verschiedenen extremen Manuallagen gegenüber einem Lauf angehalten, um zu beurteilen, inwieweit der Lauf durch den Akkord überschattet wird.

Im vierten Komplex wird ein „Dachakkord“ nachfolgend über absteigenden Oktav-Sept- und Nonensprüngen ausgehalten. Im Gegensatz zum vorherigen Probemodell steht hier nicht die Durchsichtigkeit, sondern der lineare Klangeindruck besonders im Hinblick auf die Nonen und Septimen auf dem Prüfstand. Es folgen mehrere einstimmige Beispiele zur Feststellung der Linearität. Die Ausführungen enden mit dem Beispiel eines vollgriffigen Akkordes, aus dem einzelne Töne abgesetzt werden, um festzustellen, wie deutlich dies wahrnehmbar ist.

2.3. Entwicklungen in der Theorie des Neobarock

In Kapitel 2.3. werden die divergierenden theoretischen Ansätze innerhalb des Neobarock aufbereitet, die innerhalb bestimmter Zeiträume die Diskussion um die Orgel und das Orgelspiel beherrschten, wobei auch darauf eingegangen wird, von welchen Gruppen und Organisationen auf die Entwicklungen Einfluß genommen wurde.

Die Ausführungen basieren auf Zeitschriftenartikeln und einigen Beiträgen von Wolfgang Auler, Rudolf Haupt, Sybrand Zachariassen und Werner Lottermoser, die in anderer Form veröffentlicht wurden. Deren Kernaussagen können in den Kapiteln 2.4. und 2.5. in komprimierter Form und in chronologischer Folge nachgelesen werden.

Für die Untersuchung herangezogen wurden für den Zeitraum von 1929 bis 1965 die „Zeitschrift für Instrumentenbau“, fortgeführt ab 1946 als „Instrumentenbauzeitschrift“, „Musik und Kirche“ und das „Cäcilien-Vereins-Organ - Musica Sacra“.¹⁷³ Dazu treten nach 1948 die Zeitschrift „Musik und Altar“ und ab 1953 „Ars Organi“.

¹⁷³ Die Jahrgänge 51-56, vom Oktober 1930 bis September 1936 standen für die Recherche nicht zur Verfügung.

2.3.1. Thematische Tabelle

In der folgenden, nach Sachgebieten geordneten Tabelle finden sich Kennungen, aus denen ersichtlich ist, in welchem Artikel ein bestimmtes Thema behandelt wurde. Die Kennungen bestehen aus

1) Erscheinungsjahr, 2) Kürzel der Zeitschrift, 3) Laufnummer.

Kapitel 2.4. beinhaltet die Quellennachweise und eine inhaltliche Zusammenfassung des jeweiligen Artikels. Anhand des Kürzels der Zeitschrift, das in allen Kopfzeilen von Kapitel 2.4. erscheint und der Laufnummer am Beginn jeder Zusammenfassung kann jede Quelle leicht nachgeschlagen werden.

Nach dem gleichen Prinzip ist die Autorenliste in Kapitel 2.3.2. gestaltet.

Der einfacheren Übersicht halber erscheinen in der Tabelle die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ und die „Instrumentenbauzeitschrift“ gemeinsam unter dem Kürzel „Zfi“, das „Cäcilienvereinsorgan“, „Die Kirchenmusik“ und „Musica Sacra“ einheitlich unter „CVO“. Die Publikationen „Musik und Kirche“, „Musik und Altar“ und „Ars Organi“ erhielten je ein eigenes Kürzel.

Tabelle 1: Die verwendeten Abkürzungen für die Zeitschriften

<i>Abkürzung</i>	<i>Kapitel</i>	<i>Zeitschrift</i>
Zfi	2.4.1.	Zeitschrift für Instrumentenbau + Instrumentenbauzeitschrift
MuK	2.4.2.	Musik und Kirche
CVO	2.4.3.	Cäcilienvereinsorgan + Die Kirchenmusik + Musica Sacra
MuA	2.4.4.	Musik und Altar
AO	2.4.5.	Ars Organi

Vgl: **Zfi**: S. 81-97, **MuK**: S. 98-116, **CVO**: S. 117-127, **MuA**: S. 128-137, **AO**: S. 138-142

Tabelle 2a: Gesamtentwürfe

Gesamtentwürfe mit vorwiegend liturgischen, historischen, oder weltanschaulichen Begründungen	1929 MuK (1), 1929 MuK (2), 1929 MuK (3), 1930 Muk (6), 1933 MuK (10), 1936 MuK (15), 1938 MuK (18), 1938 MuK (19), 1939 MuK (21), 1947 MuK (22), 1951 MuK (26), 1951/52 MuA (9), 1952 MuK (27), 1955 CVO (19), 1955 CVO (21), 1956 AO (1), 1961 MuK (41), 1964 MuK (44), 1966 MuK (46)
Gesamtentwürfe mit vorwiegend technischen Begründungen	1932 MuK (9), 1934 CVO (1), 1934 CVO (2), 1936 ZfI (6), 1936 MuK (15), 1938 MuK (18), 1942 ZfI (20), 1948 MuA (1), 1948 MuA (3), 1949 MuA (5), 1950 CVO (15), 1951/52 MuA (9), 1951 MuK (26), 1953 ZfI (34), 1955/56 MuA (13), 1957 MuK (38), 1960 ZfI (41), 1961 ZfI (43), 1963 ZfI (45), 1963 AO (10)
Multiplexorgel	1931 MuK (7), 1931 MuK (8), 1947 ZfI (23)
Positiv	1930 Muk (6), 1938 CVO (9), 1948 ZfI (24), 1948 MuA (2), 1949 ZfI (28), 1953 ZfI (33)

Vgl: **ZfI**: S. 81-97, **MuK**: S. 98-116, **CVO**: S. 117-127, **MuA**: S. 128-137, **AO**: S. 138-142

Tabelle 2b: Organisationsfragen, Gegenpositionen, wirtschaftliches Umfeld

Orgelsachverständige	1936 MuK (15), 1960 MuK (39), 1961 MuK, (41), 1963 MuA (14)
Historismuskritik	1939 MuK (21), 1954 CVO (18), 1964 MuK (44)
Elsässische Richtung	1930 ZfI (1), 1930 ZfI (4), 1934 CVO (1), 1938 ZfI (12), 1938 ZfI (13), 1938 MuK (18), 1939 ZfI (13)
Wirtschaftliches Umfeld	1937 MuK (16), 1938 ZfI (11), 1948 ZfI (25), 1949 ZfI (26), 1953 MuK (30), 1948 MuA (1), 1953 MuK (31), 1954 ZfI (37), 1961 ZfI (42), 1961 ZfI (43)

Vgl: **ZfI**: S. 81-97, **MuK**: S. 98-116, **CVO**: S. 117-127, **MuA**: S. 128-137, **AO**: S. 138-142

Tabelle 2c: Klangmaterial

Disposition, allgemein	1932 MuK (9), 1936 CVO (4), 1936 CVO (5), 1936 CVO (6), 1937 Zfi (9), 1937 CVO (8), 1947 Zfi (23), 1947 MuK (24), 1953 Zfi (34), 1953 Zfi (36), 1959 Zfi (40), 1961 AO (3), 1962 CVO (25), 1962 AO (6)
Aliquote	1930 Zfi (1), 1930 Zfi (5), 1961 AO (3), 1962 AO (8)
Horizontalzungen	1959 Zfi (40), 1961 AO (4)
Kernstichfrage	1951 Zfi (31), 1951/52 MuA (8)
Normalstimmung	1940 Zfi (14)
Stimmung, mitteltönig	1930 Zfi (1), 1938 Zfi (14), 1957 Zfi (38), 1961 AO (5)

Vgl: **Zfi:** S. 81-97, **MuK:** S. 98-116, **CVO:** S. 117-127, **MuA:** S. 128-137, **AO:** S. 138-142

Tabelle 2d: Technik

Ladensystem, allgemein	1950 Zfi (29)
Registerkanzelle	1930 MuK (4), 1936 Zfi (6), 1948 MuA (4), 1953 Zfi (34)
Schleiflade	1937 Zfi (10), 1939 CVO (10), 1955 CVO (19)
Mechanik	1937 Zfi (10), 1938 MuK (19), 1948 MuA (3), 1955/56 MuA (13)
Spieltisch	1930 MuK (5), 1941 Zfi (17), 1942 Zfi (19), 1953 MuK (29)
Werkstoffe	1937 Zfi (7), 1937 Zfi (8), 1938 Zfi (11), 1938 CVO (8), 1941 Zfi (18), 1948 Zfi (25), 1951 Zfi (30), 1952 Zfi (32), 1953 Zfi (35), 1954 Zfi (37), 1956 MuK (35), 1956 MuK (36), 1956 AO (2), 1958 Zfi (39)

Vgl: **Zfi:** S. 81-97, **MuK:** S. 98-116, **CVO:** S. 117-127, **MuA:** S. 128-137, **AO:** S. 138-142

Tabelle 2e: Äußere Gestaltung und Aufstellung

Orgelfassade	1935 CVO (3), 1937 MuK (16)
Vollgehäuse	1937 Muk (16), 1937 MuK (17), 1953 MuK (32), 1964 MuK (45), 1964 AO (11)
Aufstellung im Raum	1941 Zfl (16), 1951/52 MuA (7), 1952/53 MuA (11), 1952/53 MuA (12), 1956 MuK (37), CVO 1957 (22), 1959 Zfl (40)

Vgl: **Zfl:** S. 81-97, **Muk:** S. 98-116, **CVO:** S. 117-127, **MuA:** S. 128-137, **AO:** S. 138-142

Tabelle 2f: Spielpraxis

Spielpraxis (kath.)	1936 Zfl (6), 1940 CVO (12), 1948 MuA (1), 1949 MuA (6), 1952/53 MuA (10), 1958 CVO (23), 1961 CVO (24)
Spielpraxis (prot.)	1933 MuK (10), 1933 MuK (11), 1934 MuK (12), 1935 MuK (13), 1935 MuK (14), 1936 Zfl (6), 1939 MuK (20), 1947 MuK (25), 1951 MuK (27), 1955 MuK (33), 1960 MuK (40), 1963 MuK (42), 1963 MuK (43)

Vgl: **Zfl:** S. 81-97, **Muk:** S. 98-116, **CVO:** S. 117-127, **MuA:** S. 128-137, **AO:** S. 138-142

2.3.2. Autorenliste der ausgewerteten Zeitschriftenreihen

Wolfgang **Auler**: 1952 MuK (28), 1955 MuK (34)

Johannes **Biehle**: 1930 Zfi (3), 1936 Zfi (6), 1937 Zfi (9)

Walter **Blankenburg**: 1947 MuK (22), 1964 MuK (44)

Hans **Böhringer**: 1951/52 MuA (9)

Eberhard **Bonitz**: 1948 Zfi (24), 1949 MuA (4), 1950 Zfi (29), 1951/52 MuA (8),
1963 Zfi (45)

Helmut **Bornefeld**: 1952 MuK (28)

Karl **Bormann**: 1961 AO (5), 1962 AO (8)

Franz **Bösken**: 1949 MuA (5)

Werner **Bosch**: 1961 Zfi (43)

Otto **Brodde**: 1939 MuK (20)

Karl **Broichhausen**: 1961 Zfi (42)

Josef **Bucher**: 1962 AO (6)

Heinz **Diekamp**: 1954 CVO (18), 1955 CVO (20)

Karl **Dreimüller**: 1935 CVO (2)

Bodo **Eberhard**: 1930 MuK (6)

Winfried **Ellerhorst**: 1931 MuK (7), 1932 MuK (9), 1938 CVO (9), 1939 CVO (11)

K(arl) G(ustav) **Fellerer**: 1934 CVO (1)

Alfred **Fischler**: 1958 Zfi (39)

Ludwig **Flachskampf**: 1949 Zfi (27)

- Wolfgang **Fortner**: 1952 MuK (28)
- Edmund **Friedrich**: 1930 Zfl (2)
- Niels **Friis**: 1952 MuK (29)
- Josef v. **Glatter-Götz**: 1960 Zfl (41)
- G. A. C. **de Graaf**: 1960 MuK (39)
- Fritz **Grüninger**: 1950 CVO (13)
- Wilibald **Gurlitt**: 1929 MuK (3)
- Herbert **Haag**: 1935 MuK (14)
- Rudolf **Haupt**: 1947 MuK (25)
- Th. **Herzberg**: 1937 Zfl (7)
- Friedrich **Hoffmann**: 1952 MuK (28)
- Friedrich **Högner**: 1953 MuK (29)
- Alfred **Hoppe**: 1936 MuK (15)
- Hans **Hulverscheidt**: 1961 AO (3)
- Heinrich **Jacobs**: 1952/53 MuA (11), 1957 CVO (22)
- Hermann **Keller**: 1930 MuK (5), 1939 MuK (21), 1942 Zfl (19)
- Herbert **Kelletat**: 1957 Zfl (38)
- Johannes **Klais**: 1938 CVO (8)
- Gregor **Klaus**: 1948 MuA (3), 1949 MuA (6), 1951 Zfl (31), 1955/56 MuA (13)
- Detlef **Kleuker**: 1956 AO (2)
- Wulf **Knipping**: 1953 MuK (32)
- Albert **Knoepfli**: 1963 AO (10)

Walter **Kwasnik**: 1941 ZfI (18), 1920 ZfI (42), 1947 ZfI (23), 1953 ZfI (36),
1963 MuK (43)

Hansgeorg **Labuwy**: 1953 ZfI (34)

Heinz **Laubach**: 1952/53 MuA (12)

Hugo **Leichsenring**: 1930 ZfI (5)

Alfred **Lenk**: 1937 ZfI (8), 1948 ZfI (25), 1951 ZfI (30)

Fritz **Levacher**: 1941 ZfI (15)

Hugo **Löbmann**: 1940 CVO (12)

Christhard **Mahrenholz**: 1929 MuK (1), 1938 MuK (18)

W. **Mang**: 1940 ZfI (14)

Hubert **Meyers**: 1963 MuK (42)

Hans Joachim **Moser**: 1929 MuK (2)

Uwe **Pape**: 1964 MuK (45)

Rudolf **Quoika**: 1952 MuK (28), 1955 CVO (19), 1955 CVO (21), 1961 AO (4)

Siegfried **Reda**: 1947 MuK (23)

Gottfried **Rehm**: 1962 CVO (25)

Emmanuel **Renkewitz**: 1964 AO (11)

Cl(emens) **R(euter)**:

Karl Bernhard **Ritter**: 1933 MuK (10)

Uwe **Röhl**: 1966 MuK (46)

Emile **Rupp**: 1930 ZfI (4), 1938 ZfI (12), 1939 ZfI (13)

Siegfried **Scheytt**: 1960 MuK (40)

Erik **Schirn**: 1930 ZfI (1)

Adalbert **Schulz**: 1956 MuK (35)

Stephan **Schumacher**: 1953 ZfI (35)

Adalbert **Schütz**: 1953 MuK (33)

Gerhard **Schwarz**: 1934 MuK (12)

Walter **Supper**: 1937 MuK (17), 1955 AO (1), 1956 MuK (36), 1961 MuK (41),
1962 AO (9), 1962 AO (11), 1965 AO (12)

Erich **Thienhaus**: 1951 MuK (26), 1952 MuK (28), 1953 MuK (30)

Heinrich R. **Trötschel**: 1957 MuK (38)

Rudolf **Untermöhlen**: 1956 MuK (37)

Helmut **Walcha**: 1933 MuK (11), 1938 MuK (19), 1952 MuK (27)

Werner **Walcker-Mayer**: 1953 MuK (31)

Rudolf **Walter**: 1952/53 MuA (10), 1961 CVO (24), 1963 MuA (14)

Karl H. **Weiler**: 1941 ZfI (16), 1941 ZfI (17)

Armin **Wiese**: 1935 CVO (3)

Heinrich **Wismeyer**: 1948 MuA (2)

Joseph **Wörsching**: 1937 MuK (16), 1939 CVO (10), 1948 MuA (1), 1950 CVO (15),
1951/52 MuA (7)

2.3.3. Entwicklung der Theorien im Neobarock

Der Rekonstruktion der Entwicklungsgeschichte neobarocker Theorien anhand von Zeitschriftenartikeln liegen insofern verschiedene Perspektiven zugrunde, als sich die zum Teil auch heute noch erscheinenden Reihen an unterschiedliche Ziel- und Interessengruppen wenden. Die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ richtet sich neben Orgelbauern an sämtliche Hersteller und Händler von Musikinstrumenten und technisch orientierte Leser, „Musik und Kirche“ an protestantische Kirchenmusiker und Theologen und das mit Unterbrechungen seit 1868 erscheinende Cäcilienvereinsorgan „Musica Sacra“ an die im „Cäcilienverband“ organisierten katholischen Kirchenmusiker, denen sich mit „Musik und Altar“ eine weitere Alternative bietet. „Ars Organi“ der 1951 gegründeten „Gesellschaft der Orgelfreunde“ ist das Vereinsblatt für die orgelinteressierten Mitglieder aus allen Berufen. Die von der Orgelbaufirma Walcker herausgegebenen „Walcker-Hausmitteilungen“ enthalten neben Eigenwerbung eine Fülle von Artikeln zur Konzeption und Technik der Orgel und akustische Beiträge.

2.3.3.1. Der Zeitraum von 1930-1945

Der historisierende Zweig der Orgelbewegung hat bereits zu Beginn der dreißiger Jahre vor allem im protestantischen Milieu einen hohen Grad an Organisation erreicht. Der Zeitschrift „Musik und Kirche“, die nach einer kurzen Gründungsphase eine konsequente Ausrichtung nach den Zielen von Orgel- und Singbewegung erfährt, kommt durch die Veröffentlichung kirchenbehördlicher Verlautbarungen ein quasi „amtlicher“ Charakter zu. Die Bewertung technischer Details, etwa die Frage nach Mechanik und Schleiflade, erfolgt hier vornehmlich von einem weltanschaulichen Standpunkt aus.

Mit Beginn des Jahres 1933 wird der Zusammenschluß mit der „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ vollzogen. Die früheren Abonnenten erhalten dafür automatisch

„Musik und Kirche“. Kritische Stellungnahmen zu den historisierenden Tendenzen, etwa von Hermann Keller, erscheinen zwar, bleiben aber die Ausnahme.¹⁷⁴

Auch von katholischer Seite wird die Orgelbewegung von Anfang an mit Interesse verfolgt. Für „Musica Sacra“, das Vereinsorgan des katholischen Cäcilienverbandes, ist aber eher ein pragmatischer, weniger ein ideologischer Zugang zu den reformerischen Bestrebungen auszumachen.

Die „Zeitschrift für Instrumentenbau“, in der die erklärten Gegner des Historismus wie Johannes Biehle und später Walter Kwasnik ihre Auffassungen publizieren, ist der fortschrittlichen Richtung zuzuordnen.

Eine große Anzahl von Beiträgen zu Sachfragen erscheint gleichzeitig oder zeitlich versetzt in mehreren der untersuchten Reihen, die auf Grund der unterschiedlichen Zielgruppen nicht in direkter Konkurrenz zueinander stehen. Die Konfession der Autoren, die sich zu Sachthemen äußern, spielt bei den kirchlichen Blättern offenbar gar keine oder allenfalls eine untergeordnete Rolle.

Trotz der weltanschaulichen Gegensätze überwiegen die inhaltlichen Übereinstimmungen in Bezug auf die Orgelbaupraxis. In keiner der untersuchten Zeitschriften wird etwa eine Rückkehr zur spätromantischen Orgel gefordert. Rückblickend betrachtet konzentrierten sich die zwischen „historisierender“ und „fortschrittlicher“ Richtung geführten Auseinandersetzungen auf nur wenige Teilaspekte des Orgelbaues, vor allem auf die Frage nach der Eignung und Wiedereinführung der mechanischen Traktur.

Für den Zeitraum bis 1942 sind die **Änderung der Dispositionspraxis**, die teilweise Realisation des Werkprinzips durch die Wiedereinführung von **Rückpositiven** und die **Ablösung der Röhrenpneumatik durch die Elektropneumatik** als entscheidende Neuerungen zu nennen.

Die in den Zeitschriften vorgestellten Neubauorgeln der Jahrgänge bis 1944 verfügen mehrheitlich über elektrische Registerkanzellen. Dies ist der Fall bei der Orgel der

¹⁷⁴ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.2., 1939 MuK (21).

Heliandkirche in Dortmund, erbaut von Walcker nach einem Entwurf von Wolfgang Auler¹⁷⁵ mit elektrischer Traktur und Schauprojekt.¹⁷⁶

Über eine elektrisch gesteuerte Kastenlade verfügt das in Zusammenarbeit mit Hans Klotz entwickelte „Kammerpositiv“ der Firma Walcker, welches eine Weiterentwicklung der an anderer Stelle verworfenen **Multiplexorgel** darstellt.¹⁷⁷ Auch die von Hans Klotz konzipierte und von Stahlhuth erbaute Orgel der katholischen Kirche St. Fronleichnam in Aachen basiert auf elektrischen Kegelladen.¹⁷⁸ „Musik und Kirche“ beschränkt sich in diesen Fällen auf den Abdruck der Disposition. Daß in „Musik und Kirche“ auch neue Orgeln aus katholischen Kirchen vorgestellt werden, ist ein Beleg für die Offenheit der katholischen Seite gegenüber der Reform.

Eine extreme Position zugunsten der elektrisch gesteuerten Registerkassette bezieht in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ Johannes Biehle, nach dessen Auffassung die Orgel in erster Linie zur Wiedergabe homophoner Musik bestimmt ist.¹⁷⁹ Dagegen weisen die von Biehle vorgeschlagenen „Normaldispositionen“ keine markanten Abweichungen von der neobarocken Dispositionspraxis der dreißiger Jahre auf.¹⁸⁰

Die Artikel, die sich auf die **Praxis des kirchlichen Orgelspiels** beziehen, lassen große Unterschiede zwischen den Konfessionen deutlich werden. Dies gilt in erster Linie für das liturgische Orgelspiel, dem vom Umfang her größten Einsatzbereich der Orgel im kirchlichen Raum. Die antiromantischen Stilvorgaben der Autoren von „Musik und Kirche“ beziehen sich vor allem auf die Einleitung und Begleitung evangelischer Choräle und damit auf den Bereich, der von der Mehrheit des Orgelpublikums am ehesten wahrgenommen wird. Die Choräle sollen schmucklos, bewußt uninteressant und konventionell harmonisiert werden. Die Autoren in „Musik und Kirche“ fordern im allgemeinen den homophonen vierstimmigen Begleitsatz mit Hervorhebung des Cantus Firmus durch eine Soloregistrierung. Die romantischen Hörgewohnheiten sollen auf diese

¹⁷⁵ Wolfgang Auler: *Orgel in der Heliandkirche*, in: MuK 6 (1934), S. 334f.

¹⁷⁶ [Abbildung der Orgel der Heliandkirche, Dortmund] in: MuK 6 (1934), zwischen S. 296/297.

¹⁷⁷ *Neue Orgeln*, in: MuK 10 (1938), S. 189-192, hier: S. 191.

¹⁷⁸ *Neue Orgeln*, in: MuK 12 (1940), S. 52.

¹⁷⁹ Johannes Biehle: *Die Orgel als Problem der angewandten Akustik, Dritter Vortrag auf der Tagung für Orgelbau, Berlin 1928*, in: ZfI 50 (1930), S. 445f.

¹⁸⁰ Johannes Biehle: *Die Orgel als Kirchen- und Konzert- Instrument*, in: ZfI 57 (1936), S. 17f.

Weise gezielt aufgebrochen werden. Der Verlag Bärenreiter, bei dem auch „Musik und Kirche“ erscheint, liefert dazu die einem asketischen Ideal entsprechende Orgelliteratur.

Die Abkehr von der Romantik wird von katholischen Autoritäten, vor allem in Hinblick auf das liturgische Orgelspiel, nicht gefordert. In den dreißiger Jahren hat sich auch der Cäcilienverband weitgehend von den engen stilistischen Vorgaben der Gründergeneration, die vor allem die Chormusik betreffen, gelöst. Wie aus den entsprechenden Veröffentlichungen geschlossen werden kann, ist es zu dieser Zeit die Hauptaufgabe des katholischen Organisten, die Gesänge des Chores, der Choralschola oder des Volkes einzuleiten und zu begleiten und die einzelnen Teile der Messe durch musikalische Überleitungen zu verbinden. Solistisches Orgelspiel bleibt auf den Abschluß der Messe beschränkt, falls die Zeit bis zur nächsten Messe dazu ausreicht.

Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen gottesdienstlichen Praxis der beiden großen Konfessionen wird deutlich, warum das Cäcilienvereinsorgan „Musica Sacra“ die rein mechanische Schleiflade nicht in der offensiven Weise wie „Musik und Kirche“ propagiert.¹⁸¹ In etlichen der untersuchten Artikel bekunden zudem die katholischen Organisten ihren Unwillen, stilistische Reglementierungen von theologischer Seite wie in der evangelischen Kirche hinzunehmen. Daß die katholischen Institutionen und besonders der Cäcilienverband der Schleiflade nicht ablehnend gegenüberstehen, belegt der Artikel von Wörsching über die Schleifladenorgeln der Pariser Weltausstellung im Jahre 1939.¹⁸² Der Bericht zeugt außerdem von der Aufgeschlossenheit katholischer Organistenkreise gegenüber **französischen Komponisten**, denen die evangelische Seite zu diesem Zeitpunkt reserviert gegenübersteht.

Wie die untersuchten Artikel klar zeigen, lassen sich zwischen dem Neobarock und der **elsässischen Schule** keine ästhetischen Berührungspunkte herleiten. Rupp und Schweizer favorisieren die mechanische Schleiflade, nicht aber ein der symphonischen Orgel entgegengesetztes Klangideal, wogegen der Neobarock gewissermaßen unter umgekehrten Vorzeichen verläuft. An dessen Anfang steht eine auf Kontrastwirkung angelegte Disposition, während sich Mechanik und Schleiflade erst in den sechziger Jahren durchsetzen. Der Ausgang der Tagung von Clerf im Jahre 1934, die teilweise polemi-

¹⁸¹ Vgl. dazu auch: Teil I, Kapitel 4.5.

¹⁸² Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.3., 1939 CVO (10).

schen Stellungnahmen von Rupp und Schweitzer zum „Endsieg der Schleiflade“¹⁸³ und gegen die „Barockschwärmer“ sowie die reservierte Entgegnung von Mahrenholz¹⁸⁴ belegen darüber hinaus unüberbrückbare inhaltliche und persönliche Differenzen der Hauptvertreter beider Richtungen.

Die Eignung der **gleichschwebenden Temperatur** wird weder durch die Anhänger der historisierenden noch der fortschrittlichen Richtung der Orgelbewegung mehrheitlich in Frage gestellt. Lediglich eine Minderheit von Vertretern beider Parteien greift das Thema auf. Erik Schirn vertritt bereits 1930 die Ansicht, daß eine ungleichschwebende Stimmung für die Historizität des Orgelklanges wichtiger sei als die Disposition.¹⁸⁵ Das Problem der ungleichstufigen Stimmung wird erst wieder im Jahre 1957 von Hermann Kelletat¹⁸⁶ in der „Instrumentenbauzeitschrift“ thematisiert sowie durch den GdO-Mitbegründer Karl Bormann¹⁸⁷ im Jahre 1961 in Zusammenhang mit dessen Hausorgel.

Die **Materialfrage**, die in der unter Theologen und Kirchenmusikern geführten ideologischen Auseinandersetzung kaum Beachtung findet, bestimmt zunehmend die Praxis des Orgelbau-Handwerkes, dessen konkrete, durch die wirtschaftliche Gesamtsituation hervorgerufenen Probleme bei der Umsetzung der reformerischen Konzeptionen besonders anhand der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ nachvollzogen werden können. Mechanik und Schleiflade stoßen hier zunächst auf Kritik. Dies ändert sich um 1937, als sich Orgelbauunternehmen wie Schuke, Steinmann und Ott einen neuen Markt mit **kleinen Schleifladenorgeln** erschließen. In mehreren Artikeln klingt an, daß zu dieser Zeit der Orgelbau durch die staatliche Materialbewirtschaftung in eine ökonomisch ungünstige Lage geraten ist. Größere Neubauprojekte lassen sich gegen Ende der dreißiger Jahre nur noch unter Schwierigkeiten realisieren. Kleine Schleifladenorgeln, deren ursprüngliche Verwendung hauptsächlich im außerkirchlichen Bereich liegen sollte, können hingegen mit wenig Material hergestellt werden.

Auf Grund staatlicher Vorgaben zur Einsparung von Rohstoffen gezwungen, fördern Orgelbaubetriebe und Zulieferfirmen die Entwicklung und Erprobung **neuer Werkstoffe**.

¹⁸³ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.1., 1938 ZfI (12).

¹⁸⁴ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.2., 1938 MuK (18).

¹⁸⁵ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.1., 1930 ZfI (1).

¹⁸⁶ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.1., 1957 ZfI (38).

¹⁸⁷ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.3., 1961 AO (5).

Ab etwa 1937 wird in den Zeitschriften das Holzschutzmittel „Xylamon“ für die Holzbearbeitung beworben, dessen Wirkung auf die menschliche Gesundheit als unbedenklich angesehen wurde. Die Rohstoffverknappung beschleunigt die endgültige Abkehr von der materialintensiven Röhrenpneumatik. Auch der historisierende Zweig der Orgelbewegung äußert keine Einwände gegen die Verwendung moderner Kunststoffe und Ersatzmetalle. Die nicht optimalen wirtschaftlichen Begleitumstände begünstigen die reformerischen Bestrebungen insofern, als für die Anlage einer steilen, obertönigen Disposition weniger Material zur Pfeifenherstellung verwendet werden muß als für eine grundtönige Disposition. Auch die bei der Röhrenpneumatik gebräuchlichen langen Kondukten aus Blei entfallen bei der Verwendung elektrischer Steuerungen.

Mit dem Bau von Rückpositiven wird ein erster Schritt zu einer werkmäßigen Anordnung des Pfeifenwerks eingeschlagen. Was die Gestaltung der **Orgelfronten** betrifft, dominieren Flächenprospekte und offene Prospekte. Die Frage nach der Beschaffenheit von Gehäusen spielt in den Beiträgen eine untergeordnete Rolle, was durch den Umstand verstärkt wird, daß das zum Bau geschlossener Gehäuse erforderliche Holz nicht in ausreichendem Maße zur Verfügung steht. Einen Alternativvorschlag unterbreitet der Minoritenpater Armin Wiese, Bochum, im Cäcilienvereinsorgan, in dem er den völligen Verzicht auf eine sichtbare Front anregt und die Unterbringung des Pfeifenwerkes hinter einem Generalschweller empfiehlt.¹⁸⁸ Die Frage nach der akustischen Funktion des Orgelgehäuses wird in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ in den Jahren 1941 und 1942 durch Walter Supper aufgeworfen.^{189 190}

¹⁸⁸ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.3., 1935 CVO (3).

¹⁸⁹ Walter Supper: *Orgelgestaltung - Ein Beitrag zu dem Karl H. Weilerschen Aufsatz „Architekt und Orgel*, in: Zfi 61 (1941), S. 171-173.

¹⁹⁰ Walter Supper: *Zur Gestaltung einer Orgel*, in: Zfi 63 (1942), S. 27f.

2.3.3.2. Der Zeitraum von 1946 bis 1965

Im Jahr 1946 kann als erstes die „Instrumentenbauzeitschrift“ als Nachfolgerin der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ wieder erscheinen. Schon die ersten Ausgaben enthalten Vorschläge für den Bau neuer Orgeln und zur Wiederbelebung des für viele Orgelbauer profitablen Exportgeschäftes. Während sich die eine Gruppe von Autoren für den Bau kleiner Orgeln mit mechanischen Schleifladen ausspricht, empfiehlt die andere Gruppe, zu der beispielsweise Eberhard Bonitz gehört, die Beibehaltung von Kegelladen aus pragmatischen Überlegungen. In Erwartung von Engpässen bei der Energieversorgung werden die Verwendung von Röhrenpneumatik und eine mechanische Windversorgung in Erwägung gezogen. In zunächst begrenztem Umfang erscheint ab 1947 auch „Musik und Kirche“ wieder, wobei sich die inhaltliche Ausrichtung nicht geändert hat, sondern mit noch größerem Nachdruck vertreten wird. Die Probleme bei der Materialbeschaffung sowie die Preisgestaltung nach dem Währungsschnitt dominieren die Berichterstattung im Jahre 1948.

Noch bevor das „Cäcilienvereinsorgan“ im Jahre 1949 wieder erscheinen kann, tritt mit „Musik und Altar“ eine neue kirchenmusikalische Zeitschrift für eine katholische Leserschaft auf den Markt. Verglichen mit „Musik und Kirche“ kann „Musik und Altar“ als deren katholische Entsprechung angesehen werden, wobei die Beiträge selten die gleiche sprachliche Schärfe erreichen. Gerade in den ersten, in loser Folge erschienenen „Werkheften“ werden Orgelfragen ausgiebig behandelt, wobei die Autoren der mechanischen Schleiflade meist aufgeschlossen gegenüberstehen.

Im „Cäcilienvereinsorgan“ hingegen stehen **organisatorische und berufsständische Belange** im Vordergrund der Berichterstattung. Dennoch sind Befürworter und Kritiker der mechanischen Schleiflade mit Beiträgen vertreten. Joseph Wörsching unterbreitet hier den Vorschlag zum Bau von Positiven und Teilbauten.¹⁹¹ Heinrich Weber favorisiert kleine mechanische Serienorgeln mit Vollgehäuse zu einem günstigen Preis.¹⁹²



¹⁹¹ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.3., 1950 CVO (15).

¹⁹² Cl(emens) R(euter): *Studentenag für Orgel in Köln*, in: CVO 73 (1953), S. 246f.

Die in „Musik und Kirche“ und den anderen Zeitschriften vorgestellten Neubauorgeln verfügen weiterhin meist über elektrische Registerkanzellen, was aber wie in den Beiträgen der dreißiger Jahre nicht ausdrücklich erwähnt wird.

Unabhängig von der Wahl des Ladensystems wird zu Beginn der fünfziger Jahre die Eignung und Einbeziehung neuer **Aliquote** zur Färbung des Orgelklanges diskutiert, wozu vor allem Helmut Bornefeld und Ernst Karl Rößler die entsprechenden Ideen liefern.

Die **Standortfrage** der Orgel wird unter liturgischen Gesichtspunkten neu aufgeworfen. In seiner Betrachtung historischer und gegenwärtiger Entwicklungen trifft Gerhard Langmaack unter Bezugnahme auf Rudolf Quoika die Feststellung, die Orgel habe den Weg zum Altarraum angetreten, und er zieht daraus den Schluß, Kirchen mit mehreren Orgeln für unterschiedliche liturgische Funktionen als Sinnbild einer „Unterordnung unter ein geistliches Prinzip“ auszustatten.¹⁹³

Die Platzierung der Orgel wird ab 1953 vorrangig in den beiden katholischen Publikationen diskutiert. Joseph Wörsching¹⁹⁴ und Heinrich Jacobs^{195, 196} erheben die Forderung nach einer Orgelaufstellung im Altarbereich, ebenso Heinz Laubach, dessen architektonische Konzepte nur mit elektrischen Trakturen umsetzbar sind.¹⁹⁷ Auch der protestantische Theologe Rudolf Untermöhlen, der die Standortfrage der Orgel in „Musik und Kirche“ beleuchtet, stellt Überlegungen an, welche Alternativen zur Westempore möglich sein könnten.¹⁹⁸ Während bei den katholischen Autoren liturgische und ästhetische Gründe im Vordergrund stehen, argumentiert Untermöhlen aus dem Blickwinkel der kirchenmusikalischen Praxis. Untermöhlen sieht in asymmetrischen Orgelaufstellungen eine Alternative (Orgel [Nr. 34](#)  → Abb., Orgel [Nr. 46](#)  → Abb.).

Von 1953 bis Mitte 1954 erscheinen in der „Instrumentenbauzeitschrift“ besonders viele Beiträge zu Orgelbaufragen. Neben Erörterungen zu Disposition und Windladen werden

¹⁹³ Gerhard Langmaack: *Kirchenraum und Orgel*, in: MuK 20 (1950), S. 1-12, hier: S. 11.

¹⁹⁴ Joseph Wörsching: *Orgelspiel und Liturgie*, in: MuA 4 (1951/52), S. 51-53.

¹⁹⁵ Heinrich Jacobs: *Orgel und Chor im Altarraum*, in: MuA 5 (1952/53), S. 142.

¹⁹⁶ Heinrich Jacobs: *Orgel und Chor im Altarraum*, in: CVO 77 (1957), S. 17f.

¹⁹⁷ Heinz Laubach: *Zur Aufstellung von Sängerkhor und Orgel im Kirchenraum*, in: MuA 5 (1952/53), S. 176-181.

¹⁹⁸ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.2., 1956 MuK (37).

die Leser auch über technische Neuerungen informiert. Dazu zählt die Verwendung von Selenzellen zur Steuerung elektrischer Trakturen, entwickelt durch Willi Peter, Köln,¹⁹⁹ sowie der „Hülsenmagnet als neues Bauelement der Pfeifenorgel“.²⁰⁰

Zahlreiche Impulse empfängt der deutsche Orgelbau aus **Skandinavien**. Dazu erscheinen ab 1952 etliche Beiträge in den verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften.²⁰¹ Erich Thienhaus weist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache hin, daß die hohe Qualität des dänischen Orgelbaues auch auf die dort günstigere wirtschaftliche Situation zurückzuführen sei.²⁰²

Sybrand Zachariassen (1900-1960), Inhaber der dänischen Orgelbaufirma Marcussen, Apenrade, gehört zu den kompromißlosen Befürwortern der mechanischen Schleiflade. Zachariassen propagiert seine Auffassungen durch zahlreiche Artikel und Vorträge, beispielsweise auf dem „Internationalen Kongreß für Kirchenmusik“ in Bern 1952.²⁰³ Neben Walter Supper und Hans Klotz hält Zachariassen im Rahmen der Sektion "Orgelbau" im Oktober des Jahres 1954 auf dem „Zweiten Internationalen Kongreß für katholische Kirchenmusik“ in Wien ein Referat über die Vorzüge der mechanischen Schleiflade.²⁰⁴ Im Rahmen dieses Kongresses, dessen Bandbreite von Vorträgen und Orgelkonzerten über religiöse Chor- und Orchestermusik bis zu Ballettdarbietungen reicht, werden auch 21 Vota zu kirchenmusikalischen Themen verabschiedet. Nummer 13 bezieht sich auf den Orgelbau.²⁰⁵ Darin heißt es: "Bei Neuanschaffungen möge man, schon aus finanziellen Gründen, der mechanischen Traktur den Vorzug geben."

Die im Jahre 1951 gegründete überkonfessionelle „Gesellschaft der Orgelfreunde“ gewinnt durch ihre Aktivitäten und die Struktur ihrer Mitglieder stetig an Einfluß. Dazu

¹⁹⁹ Ohne Verfasserangabe: *Neue Wege im Orgelbau*, in: *Ibz* 7 (1953), S. 171f.

²⁰⁰ Ludwig Pirot: *Der Hülsenmagnet als neues Bauelement der Pfeifenorgel*, in: *Ibz* 8 (1953), S. 48-51; Fortsetzung: *Ibz* 8 (1954), S. 113-115.

²⁰¹ Vgl. z. B.: Eduard Bruggeier: *Moderner Orgelbau in Nordschweden*, in: *MuA* 8 (1955/56) S. 219.

²⁰² Erich Thienhaus: *Nachwort zu N. Friis: Orgelbau in Dänemark*, in: *MuK* 23 (1953), S. 26f.

²⁰³ *Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern, 30. August - 4. September 1952*, Bern 1953, S. 62-66.

²⁰⁴ Sybrand Zachariassen: „Aktuelle Orgelbaufragen,“ in: *Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik*, Wien 1954, S. 214-224.

Vgl. dazu auch: Teil I, Kapitel 2.5.3.

²⁰⁵ Vgl. „Kongreßbericht“, in: *Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik*, Wien 1954, S. 341.

trägt auch das Vereinsblatt „Ars Organi“ bei, welches ab 1953 neben die „Instrumentenbauzeitschrift“ und die kirchlich orientierten Reihen tritt.

Ab 1953 kommt es zu massiven **Kontroversen zwischen den Vertretern der historisierenden und der fortschrittlichen Richtung**, die sich in den Publikationen bis 1956 hinzieht. Auslöser hierfür sind zum einen die Entscheidung Helmut Walchas, Regers Kompositionen vom Lehrplan der Frankfurter Musikhochschule zu streichen, und zum anderen Rudolf Haupts Streitschrift „Zur Situation der Orgel in Deutschland 1953.“²⁰⁶ Erwähnt werden muß, daß zu diesem Zeitpunkt das Problem geeigneter Spielhilfen für den schnellen Registerwechsel bei mechanischen Schleifladen in technischer Hinsicht noch nicht befriedigend gelöst ist. Die Verteidigung der elektrischen Registerkanzellen erfolgt in erster Linie aus pragmatischen Überlegungen durch die Kreise, die dem Ladensystem nicht die entscheidende Bedeutung für den Orgelklang beimessen. Kleine Orgeln mit mechanischer Schleiflade hingegen finden auch bei Kritikern wie Kwasnik und Diekamp Anklang.

In seiner konsequent antiromantischen Haltung erhält Walcha in „Musik und Kirche“ vor allem die Unterstützung von Erich Thienhaus und eines großen Teils der Theologen. Bei den Organisten hingegen stoßen der Dogmatismus und die polemischen Rechtfertigungen Walchas auf breite Ablehnung. Hans Klotz, Rudolf Quoika und Rudolf Walter verteidigen Reger, plädieren aber für eine der neobarocken Orgel gemäße Neuinterpretation.

Rudolf Haupts kritische Schrift erregt vor allem den massiven Widerspruch evangelischer Theologen und kirchlicher Autoritäten. Die Redaktion von „Musik und Kirche“ stellt sich klar gegen Rudolf Haupt.

In seiner Funktion als Präsident der GdO bezeichnet Walter Supper in „Ars Organi“ den geistigen Standpunkt von Rudolf Haupt als „nicht nachvollziehbar“.²⁰⁷ Gleichzeitig veröffentlicht „Ars Organi“ eine Reihe von Artikeln kirchlicher Behörden und Privatpersonen gegen Haupt, dem unter anderem vorgeworfen wird, einen abseits der Kirche gelegenen Standpunkt zu vertreten und somit kirchliche Grundsätze nicht beurteilen zu

²⁰⁶ Rudolf Haupt: *Zur Situation der Orgel in Deutschland 1953*, Hillerseer über Northeim (Han), undatiert. Vgl. dazu auch: Teil I, Kapitel 2.5.2.

²⁰⁷ Walter Supper u. a.: *Ein unerfreuliches Kapitel aus der Orgelwelt*, in: AO 4 (1956), S.102-105.

können.²⁰⁸ Wiedergegeben wird auch eine Resolution des Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker, in der Haupt die innere Berechtigung abgesprochen wird, die Bezeichnung „Kirchenmusiker“ zu führen. Die Auffassungen der Theologen Mahrenholz und Untermöhlen sowie von Orgelbaumeister Paul Ott werden durch „Ars Organi“ verteidigt. Im Rahmen der um ihn geführten Auseinandersetzung büßt Haupt seine kirchlichen Ämter auf Dauer ein.²⁰⁹

Die Auseinandersetzung um Walcha und Haupt markiert den entscheidenden **Wendepunkt innerhalb des Neobarock um das Jahr 1953**. Während eine Mehrheit führender Organisten nunmehr auch in „Musik und Kirche“ ihre Bedenken gegenüber einem religiös verbrämten antiromantischen Dogmatismus artikuliert, entwickelt sich „Ars Organi“ zum konfessionsübergreifenden Sprachrohr der Anhänger eines historisierenden Orgelideals. Da aber eine immer größere Zahl namhafter Organisten, Orgelbauer und Organologen der GdO als Mitglied beitrifft, ist davon auszugehen, daß nicht alle Mitglieder die Auffassungen der maßgeblichen Exponenten teilen.

Zeitgleich zu den ideologischen Auseinandersetzungen ereignet sich ein technischer Innovationsschub im Orgelbau, der auf eine breite Zustimmung trifft. Dieser besteht in der Entwicklung neuer **Kunststoffe**, etwa für die Herstellung von Kegelventilen, neuen Methoden der Holzverarbeitung und der Erprobung verschiedener Formen von **Metallrahmen**. Erich Thienhaus, einer der profiliertesten Befürworter der mechanischen Schleiflade, spricht sich vehement für die Einführung von Stahlrahmen aus statischen Gründen und die generelle Verwendung neuer Werkstoffe aus.²¹⁰


Im Zuge der Konsolidierung der westdeutschen Wirtschaft um 1955 verbessert sich die Materiallage, vor allem auf dem Markt für Holz. In erster Linie ist es Walter Supper, der in zahlreichen Veröffentlichungen, die in der Hauptsache in „Ars Organi“ erscheinen, mit Vehemenz für den Bau von **Vollgehäusen** eintritt. Daneben favorisiert Wulf

²⁰⁸ Walter Supper u. a.: *Ein unerfreuliches Kapitel aus der Orgelwelt*, in: AO 4 (1956), S. 104.

²⁰⁹ Werner Immelmann: *Die Angelegenheit des Herrn Rudolf Haupt*, in: MuK 26 (1956), S. 44f.

²¹⁰ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.2., 1951 MuK (26).

Knipping in „Musik und Kirche“ das Vollgehäuse in Form eines „geschlossenen Orgelschreines.“²¹¹

Ein Paradigmenwechsel im Hinblick auf die **Disposition** ist gegen Ende der fünfziger Jahre feststellbar. Die Eignung horizontaler Trompeten wird kontrovers diskutiert und vor allem in den in „Ars Organi“ veröffentlichten Artikeln kritisiert, ebenso die zu Beginn der fünfziger Jahre mehrheitlich geforderten neuen Aliquotregister wie Septime und None, während Streicher auf zunehmende Akzeptanz treffen. Große Zustimmung auch von Kritikern „spanischer Trompeten“ erntet allerdings die Konzeption der Breil-Trompeteria in der Propsteikirche Bochum von 1959 (Orgel [Nr. 1](#) ).

Mit Beginn der sechziger Jahre deutet sich ein grundsätzlicher Wandel an. Sowohl in den kirchlichen Publikationen beider Konfessionen als auch in „Ars Organi“ nimmt die Berichterstattung über **romantische Orgelmusik** zu. Die französische symphonische Orgelmusik der Spätromantik, die bis zu Beginn der fünfziger Jahre allenfalls in den katholischen Zeitschriften thematisiert wurde, gelangt in den Mittelpunkt des Interesses. Gleichzeitig beginnt die kritische Aufarbeitung der Orgelbewegung durch die historische Musikwissenschaft.²¹² Die Bereitschaft zur selbstkritischen Reflexion erfaßt auch jene Kreise, die die Ideale der Orgelbewegung bis in die Mitte der sechziger Jahre kompromißlos propagiert hatten. Dies ist besonders an den Beiträgen von „Musik und Kirche“ zu beobachten, wenngleich in den Reihen der GdO Vorbehalte sowohl gegenüber experimentellen Orgeldispositionen als auch Kompositionen weiterhin vorherrschen.

Durch den im Zuge des II. Vatikanischen Konzils am 7. März 1965 vollzogenen liturgischen Traditionsbruch mit weitreichenden Folgen für die kirchenmusikalische Praxis ist die Orgelplanung innerhalb der katholischen Kirche ab diesem Zeitpunkt einem anderen geschichtlichen Kontext zuzuordnen.²¹³ Das Erscheinen des Buches „Romantischer Orgelbau in Deutschland“ von Wolfgang Metzler im gleichen Jahr markiert eine endgültige Wende in der Ausrichtung des Orgelbaues.²¹⁴

²¹¹ Vgl: Teil I, Kapitel 2.4.2., 1953 MuK (32).

²¹² Hans-Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967.

²¹³ G. S.: *Der 7. März 1965*, in: CVO 85 (1965) S. 65-67.

²¹⁴ Wolfgang Metzler: *Romantischer Orgelbau in Deutschland*, Ludwigsburg 1965.

2.4. Artikel in Zeitschriften

2.4.1 Zeitschrift für Instrumentenbau / Instrumentenbauzeitschrift

Grundlage der folgenden Zusammenfassungen ist die „Zeitschrift für Instrumentenbau.“

(1) In seinem Beitrag „Die Orgel als Problem der angewandten Akustik“ vom 1. März 1930 erörtert Erik Schirn die Eignung mitteltöniger und gleichschwebender Temperierungen im Hinblick auf die Disposition von Aliquotregistern.²¹⁵ Für die Gegenwart benennt er in der Frage der Aliquote drei unterschiedliche Strömungen, zum einen die Anhänger von Johannes Biehle, die Schirn der „romantischen Richtung“ zurechnet, zum anderen die „elsässisch-neudeutsche“ Richtung und außerdem die Position von Hans Henny Jahnn. Schirn tritt für die Position Biehles ein, der eine zu starke Obertönigkeit im Hinblick auf die gleichschwebende Temperatur ablehnt.

(2) In seinem Beitrag „Die Tagung für Orgelbau in Berlin 1928 und ihre Bedeutung für den Orgelbau“ in der gleichen Ausgabe verteidigt Edmund Friedrich, Heilbronn, die Position von Johannes Biehle.²¹⁶ Friedrich fordert wissenschaftlich-physikalische Methoden zur Erforschung von Problemen des Orgelbaues und richtet in diesem Zusammenhang scharfe Angriffe gegen Carl Elis, der für ein „bewußtes und entschlossenes Zurückgehen“ eintritt. Friedrich wendet sich gegen ein „Wiederaufleben von Altertümern“, „Orgel-Bastelbau“ und ein „zurück bis zur Mechanik, für die jeder Dorfschreiner genügte, um Fehlerquellen mit Anhängern von Pfundeisen, Steinen, Flaschen usw. zu beheben, wie das in alten Orgeln für die vollendete Fingertechnik und für ein erbauliches Spiel nicht selten zu finden ist.“ „Es ist unwürdig, über Fachprobleme mit dem Dilettantismus zu streiten, obzwar die Prägnanz, welche der ausübenden Fachwelt entgegengestellt wird, nicht den Kern der Sachlichkeit trifft...“. Friedrich erhebt folgende Forderungen: Es sollen brauchbare Fach- und Lehrbücher für die „Orgelbauindustrie“

²¹⁵ Erik Schirn: *Die Orgel als Problem der angewandten Akustik*, in: ZfI 50 (1930), S. 370-373.

²¹⁶ Edmund Friedrich: *Die Tagung für Orgelbau in Berlin 1928 und ihre Bedeutung für den Orgelbau*, in: ZfI 50 (1930), S. 376.

geschaffen werden, keine „Denkmalpflege- oder Reliquiensammlungen“. Die Orgelbau-technik ist durch praktisch und akademisch geschulte Kräfte zu betreiben. Der Verband deutscher Orgelbaumeister soll auf die zuständigen staatlichen Organe einwirken, die entsprechenden Mittel bereitzustellen.²¹⁷

(3) In einer Entgegnung wendet sich Biehle, dessen Orgelideal die „Nachbildung des Klanges eines großen Sängerkhores“ ist, gegen seine Einordnung als „Romantiker“ durch Erik Schirn.²¹⁸

(4) In einem leidenschaftlich geschriebenen Artikel „Wieder eine Schicksalsstunde der deutschen Orgelbaukunst“ vom 15. August 1930 wendet sich E. Rupp gegen die „Barockschwärmer“.²¹⁹ Gleichzeitig tritt er für einen Orgelbau in der „Tradition Silbermann“ ein.

(5) In der Rubrik „Sprechsaal“ vom 1. September 1930 nimmt Dr. Hugo Leichsenring Stellung zu den Positionen Biehles. Leichsenring empfiehlt den Einsatz von Aliquoten zur Kostenreduktion.²²⁰

(6) In seinem Beitrag „Die Orgel als Kirchen- und Konzert- Instrument“ vom 15. Oktober 1936 skizziert Johannes Biehle seine Orgelästhetik.²²¹ Die Musik in der Kirche nennt Biehle „wortgebunden“, und zwar in der katholischen Kirche an die Gregorianik, in der protestantischen Kirche an den protestantischen Choral. Ein wichtiges Einsatzfeld der Orgel im kirchlichen Gebrauch sei die Improvisation als „eine Art von Programmmusik, aber im edelsten Sinne.“ Der Orgelklang soll Empfindungen wiedergeben und eine gewisse „Biegsamkeit und Fügsamkeit“ aufweisen. „Diesen vielseitigen und hohen Ansprüchen vermag die Orgel des Barock nicht zu genügen“. Es bestehe eine Notwendigkeit zur Nutzung technischer Einrichtungen, beispielsweise aller Koppeln wie auch zum „Ersatz der mechanischen Traktur durch die Ferntraktur.“ Der Orgelbau könne „ohne

²¹⁷ [Die Äußerungen erfolgten unter der Überschrift „Sprechsaal - Für den Inhalt dieser Einsendungen übernimmt die Schriftleitung keinerlei Verantwortung.“ Diese Rubrik war ein fester Bestandteil der „Zeitschrift für Instrumentenbau“.]

²¹⁸ Johannes Biehle: *Die Orgel als Problem der angewandten Akustik, Dritter Vortrag auf der Tagung für Orgelbau, Berlin 1928*, in: ZfI 50 (1930), S. 445f.

²¹⁹ Emile Rupp: *Wieder eine Schicksalsstunde der deutschen Orgelbaukunst*, in ZfI 50 (1930), S. 733-735.

²²⁰ Hugo Leichsenring: *Die Orgel als Problem der angewandten Akustik*, in: ZfI 50 (1930), S. 768f.

²²¹ Johannes Biehle: *Die Orgel als Kirchen- und Konzert- Instrument*, in: ZfI 57 (1936), S. 17f.

Kenntnis der Erfahrung der Alten“ gestaltend wirken. Der Schwerpunkt liturgischer Orgelmusik liege auf der Homophonie als „Ausdruck des Seelischen“, während „die Strenge der Polyphonie nicht in diesem Grade herzwinnend sein kann.“ Die Polyphonie sei ein musikalisches Mittel zur Überbrückung und inneren Verbindung. Als Schlußfolgerung kommt Biehle zu der Einschätzung, die Registerkanzelle sei das bedeutendere Ladensystem.

(7) Oberingenieur Th. Herzberg bezeichnet in der März-Ausgabe von 1937 die Werkstoffumstellung im Orgelbau als eine volkswirtschaftliche Notwendigkeit.²²² Einschränkungen bei der Materialzuteilung betreffen folgende Bauteile: Windleitungsrohre aus Blei und dessen Legierungen, Gewichte aus Blei, Metallpfeifen aus Zinn sowie aus Legierungen. Als Ersatzstoffe sollen Aluminium, für Gewichte Eisen und keramische Werkstoffe, für Pfeifen Aluminium, welches den Vorteil des geringeren Gewichtes bietet, und Zink zum Einsatz kommen. Herzberg räumt allerdings ein, daß Zink einen schlechten Ruf bei den Anwendern habe. Er weist auf Versuche der Orgelbauwerkstatt Gebr. Käs, Bonn, mit „Cupal-Blech“ hin. Durch geeignete Mensurierung werde dieses Material, Aluminium mit dünner Kupferschicht, künstlerische Anforderungen erfüllen. Außerdem sollen nach Möglichkeit elektrische Steuerungen für Trakturen verwendet werden.

(8) Im Beitrag „Die Bekämpfung des Holzwurmes in Orgeln“,²²³ erschienen am 1. April 1937, empfiehlt der Autor zur Schädlingsbehandlung in Orgeln das Mittel „Xylamon“.²²⁴

(9) In einem Bericht vom 15. August 1937 über die „Akademische Gesellschaft und Colloquium für die Unterrichts- und Forschungsgebiete des Institutes für Orgelbau, Glockenwesen, Kirchenmusik und Kirchenbau, einschließlich Raumakustik, an der Universität der Technischen Hochschule Berlin“ werden drei Dispositionsmodelle für Kirchen-Orgeln von 9, 15 und 25 Stimmen vorgestellt.²²⁵ Auffälligstes stilistisches

²²² Th. Herzberg: *Die Werkstoff-Umstellung im Orgelbau*, in: ZfI 57 (1937), S. 172.

²²³ (Alfred) Lenk: *Die Bekämpfung des Holzwurmes in Orgeln*, in: ZfI 57 (1937), S. 209f.

²²⁴ [Bei dem Verfasser handelt es sich mutmaßlich um Alfred Lenk, Inhaber der gleichnamigen Orgelbauanstalt in Berlin.]

²²⁵ Johannes Biehle: *Akademische Gesellschaft und Colloquium für die Unterrichts- und Forschungsgebiete des Institutes für Orgelbau, Glockenwesen, Kirchenmusik und Kirchenbau, einschließlich Raumakustik, an der Universität der Technischen Hochschule Berlin*, in: ZfI 57 (1937), S. 347.

Merkmal ist die Bevorzugung tiefliegender Mixturen. Für das kleinste Instrument ist bei nur neun Registern bereits ein Streicher vorgesehen. Die Pedalregister der höheren Lagen sind Transmissionen aus dem Manual.

(10) Der Bericht „Eine Kleinorgel auf den Kasseler Musiktagen“ vom 15. November 1937 handelt von einem Instrument der Werkstatt G. Steinmann, Vlotho-Wehrendorf, mit mechanischen Schleifladen, zwei Manualen, angehängtem Pedal und folgender Disposition:

I. Man: Gedackt 8', Rauschpfeife zweifach, II. Man: Quintade 4', Prinzipal 2'.²²⁶

Ein weiterer Artikel vom 1. Dezember 1937 in der Rubrik „Orgelnachrichten“ behandelt neuerbaute Kleinorgeln, die im Rahmen der „Kunstdienst-Ausstellung zum Fest der Deutschen Kirchenmusik in Berlin“ vom 7. bis 31. Oktober 1937 vorgestellt wurden.²²⁷ Zu den genannten Erbauern zählen Paul Ott und Alexander Schuke.

(11) Der Artikel „Der Einfluß des Materials von Orgel-Metallpfeifen auf ihre Tongebung“ vom 1. Juni 1938 in der Rubrik „Orgel- und Glockennachrichten“ bezieht sich auf die Materialumstellung im Orgelbau.²²⁸ Der nicht genannte Autor bezeichnet diese auf Grund des Vierjahresplanes als volkswirtschaftliche Notwendigkeit, die dem Ziel der Autarkie dienen soll.

(12) Im Rahmen eines Artikels mit gleichlautender Überschrift, erschienen am 15. Juli 1938, proklamiert E. Rupp den „Endsieg von Mechanik und Schleiflade“.²²⁹

(13) Ein weiterer Artikel Ruppss vom 15. März 1939 trägt die Überschrift: „Das nahe Ende der Einzelventillade“.²³⁰

(14) W. Mang, Heidelberg, erhebt in seinem Artikel „Ein Wort zur Stimmungsnot unserer Orgeln“ vom 15. November 1940 die Forderung nach einer Stimmtonhöhe von 880 Schwingungen für a' bei 15° Celsius für zukünftige Bauverträge und Umbauten.²³¹ „Sonst droht die Verbindung der Orgel mit anderer Instrumentalmusik aufzuhören.“

²²⁶ Ohne Verfasserangabe, in: ZfI 58 (1937), S. 61.

²²⁷ Ohne Verfasserangabe, in: ZfI 59 (1937), S. 76.

²²⁸ Ohne Verfasserangabe: *Die zweite Freiburger Orgeltagung - Der Einfluß des Materials von Orgel-Metallpfeifen auf ihre Tongebung*, in: ZfI 58 (1938), S. 272.

²²⁹ Emile Rupp: *Der Endsieg von Mechanik und Schleiflade*, in: ZfI 58 (1938), S. 312f.

²³⁰ Emile Rupp: *Das nahe Ende der Einzelventillade*, in: ZfI 59 (1939), S. 187-189.

²³¹ W. Mang: *Ein Wort zur Stimmungsnot unserer Orgeln*, in: ZfI 61 (1940), S. 27.

Außerdem beklagt Mang das Fehlen einer einheitlichen Stimmung bei den verschiedenen Orchestern.

(15) In dem Artikel „Neue Orgel in Aachen“ von Dr. Heinrich Linssen, erschienen im Februar 1941, wird ein Orgelneubauprojekt der Werkstatt Stahlhuth & Co, Aachen, unter Leitung von Edmund Peltzer für die katholische Fronleichnamskirche Aachen vorgestellt^{232 233}. Die Mensuren stammen von Hans Klotz, der Gehäuse-Entwurf von Hans Schwippert.²³⁴ Das Instrument soll den Anforderungen des katholischen Gottesdienstes in besonderer Weise Rechnung tragen. Es verfügt über drei Manuale, elektrisch gesteuerte Registerkanzellen, ein geschlossenes Gehäuse und sichtbare, farblich gefaßte Holzpfeifen im Prospekt. Die Mensurengestaltung mit abnehmender Weite der „Hauptstimmen“ wurde „historischen Vorbildern“ nachempfunden. Das reich bestückte Schwellwerk enthält neben einer Trompete 8' auch eine Weidenpfeife 8' und eine Schwebung 8'. Im Hauptwerk ist als Zunge ein Trichterregal 8' disponiert. Das Pedal verfügt über keine eigenen Zungen. Statt dessen sind die 16'- und die 8'-Zunge des Schwellwerkes als Transmissionen im Pedal spielbar. Linssen hebt die klangliche Ausgeglichenheit der Orgel hervor, die auf einen hohen Zeitaufwand bei der Intonation zurückzuführen sei.

(16) In seiner Artikelfolge „Architekt und Orgel“²³⁵ vom 15. Juni 1941 erhebt Karl H. Weiler die Forderung, „das Diktat der Architekten zu brechen.“²³⁶ Ziel sei die Vermeidung ungünstiger Pfeifen-Aufstellungen.²³⁷

(17) In seinem Artikel „Genormte Spieltischmaße - Aus Norm und Praxis im Orgelbau“ vom 1. November 1941 fordert Karl H. Weiler, das C 13 im Pedal wieder unter dem C 25 des Manuals zu positionieren.²³⁸ Damit würde eine Angleichung an die Praxis

²³² Vgl: ZfI 61 (1941), S. 74-76.

²³³ [Das Instrument ist im Originalzustand erhalten und wurde für diese Arbeit in Augenschein genommen.]

²³⁴ [Hans Schwippert (1899-1973) gehörte zu den bedeutenden Architekten des deutschen Wiederaufbaues.]

²³⁵ Karl H. Weiler: *Architekt und Orgel*, in: ZfI 61 (1941), S. 145-147, Fortsetzung: S. 154f.

²³⁶ Karl H. Weiler: *Architekt und Orgel*, in: ZfI 61 (1941), S. 154.

²³⁷ [Eine Entgegnung mit dem Titel „*Orgelgestaltung - Ein Beitrag zu dem Karl H. Weilerschen Aufsatz „Architekt und Orgel“*“ von Walter Supper folgte in der Ausgabe Nr. 21 der ZfI vom 1. August 1941, 61. Jg., S. 171-173.]

²³⁸ Karl H. Weiler: *Genormte Spieltischmaße - Aus Norm und Praxis im Orgelbau*, in: ZfI 62 (1941), S. 19.

erreicht. Die Norm vom 23. Juni 1931, nach der Dis 16 im Pedal unter Dis 28 im Manual zu liegen habe, sei nur zu maximal 50% realisiert worden.

(18) In der Einleitung seiner Abhandlung vom 1. Oktober 1941 über die Verwendung von „Kadmium als Material für Orgelpfeifen“ trifft Walter Kwasnik die Feststellung, daß es durch den 1. Vierjahresplan zu Einschränkungen im Orgelbau im Hinblick auf devisenpflichtige Metalle gekommen sei.²³⁹ Dies habe die Nachfrage nach plattierten Materialien wie „Cupal“, „Zinkal“ und „Kompositionsmetallen“ erhöht. Ferner sei auch Zink zur Herstellung großer Pfeifen stärker nachgefragt worden. Das für die Metallpfeifenherstellung zu verwendende Material müsse weich sein und weich lötbar sein, da Hartlöten oder Schweißen nicht in Frage kommt. Es müsse sich als widerstandsfähig gegenüber atmosphärischen Einflüssen erweisen und künstlerische Ansprüche in Bezug auf saubere Intonation und Stimmung erfüllen. Daher könne nicht jedes Register aus Kupfer oder Blei gefertigt werden. Das Material solle günstig im Preis und möglichst einheimischer Herkunft sein.

Kwasnik berichtet über seine Versuche mit Kadmiumpfeifen, die er in Zusammenarbeit mit der Orgelbauwerkstatt Klais, Bonn, durchgeführt hat. Das Reinmetall Kadmium komme als Begleiter beziehungsweise Nebenprodukt von Zinkerzen vor. Es habe ähnliche Eigenschaften wie Zink, sei aber weicher und „duktiler“.²⁴⁰ Die Verwendung für den Orgelbau bezeichnet Kwasnik als gut, gegenüber atmosphärischen Einflüssen verhalte sich das Material sogar optimal. Im Preis sei Kadmium jedoch viermal so teuer wie Orgelmetall, weshalb er die Herstellung einiger „markanter Register“ zu Studienzwecken vorschlägt, um herauszufinden, ob Kadmium, ähnlich wie Kupfer, eine besondere Eignung für bestimmte Registerbauformen hat.

(19) In Anlehnung an seinen auf der Freiburger Orgeltagung des Jahres 1927 gehaltenen Vortrag²⁴¹ unterbreitet Hermann Keller in seinem Beitrag „Der Spieltisch der Orgel“ vom 15. Oktober 1942 modifizierte Konzepte zur Gestaltung von Spieltischen.²⁴² Zunächst kritisiert Keller die Uneinheitlichkeit der Spieltische und die oft unpraktische

²³⁹ Walter Kwasnik: *Kadmium als Material für Orgelpfeifen*, in: ZfI 62 (1941), S. 1.

²⁴⁰ [„duktil“ = verformbar]

²⁴¹ Vgl. Hermann Keller: „Der Spieltisch“, in: Christhard Mahrenholz (Hrsg.): *Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Feiberg in Sachsen vom 2. – 7. Oktober 1927*, Kassel 1928, S. 197-205.

²⁴² Hermann Keller: *Der Spieltisch der Orgel*, in: ZfI 63 (1942), S. 153f.

Gestaltung der Spielhilfen. Für Orgeln aller Ladensysteme zwischen 40 und 60 Registern empfiehlt Keller folgende Aufteilung: Die Registerschalter sollen links und rechts neben den Manualen, bei nur zweimanualigen Werken über dem II. Manual eingerichtet werden, ihre Anordnung soll von oben nach unten in der Reihenfolge 3, 2, 1, Pedal erfolgen. Die Numerierung beginnt in der oberen Reihe, wechselt von der linken zur rechten Spieltischseite und setzt sich in den Reihen darunter auf gleiche Weise fort. Keller empfiehlt die Anordnung der Register nach Gruppen, links die Grundregister, rechts die 16'-Stimmen, Aliquote, Mixturen und Zungen. Die Koppeln für die Handregister seien als Registertasten und für die freien Kombinationen als Züge anzulegen. Die Knöpfe unter der Leiste des I. Manuals dienen der Aktivierung von HR und FC. Die Tritte links neben der Walze sollen nicht für die Koppeln, sondern für die freien Kombinationen in Doppelwirkung mit den Druckknöpfen eingerichtet werden, welche sich gegenseitig auslösen. Keller bedauert, daß aus Kostengründen keine amerikanischen Setzer gebaut werden. Tritte für die Kombinationen sollen nach dem Treten wieder in die Ausgangslage zurückgehen, wobei Keller ausdrücklich von der Verwendung von Pistons abrät. Die Handregister sind so einzurichten, daß diese auch zur freien Kombination treten können. In diesem Zusammenhang konstatiert Keller, daß sich geteilte Kombinationen wenig eingebürgert haben. Feste Kombinationen bezeichnet Keller als entbehrlich, Ausnahme sei das „Tutti“, bei großen Orgeln zusätzlich das „Generaltutti“. Die Walze, die Keller ein „notwendiges Übel zur Darstellung von Musik des 19. Jahrhunderts“²⁴³ nennt, soll folgendermaßen geschaltet werden: alle Manualkoppeln sofort mit Koppel III/P, nach einem Drittel Koppel II/P, nach zwei Dritteln Koppel I/P, dann 16'-Register der Manuale. Verbesserungen an der Funktionsweise der Walze bezeichnet Keller als unnötig. Statt dessen sollten lieber bessere Spielhilfen entwickelt werden. Schwellwerke sollen durch steile Position des Trittes geschlossen werden und „Norddeutsche Partikularinteressen“, den Schwelltritt anders herum zu bedienen, unterbleiben.

²⁴³ [Die Konzertorganistin Irmgard Stingel, Köln, berichtete mir mehrfach, daß sie als Studentin im Jahre 1947 bei einem Konzert ihres Lehrers Hermann Keller (1885-1967) in der Aula der Tübinger Universität registrieren sollte. Bei Bachs Passacaglia verzichtete Keller auf ihre Mitwirkung und registrierte das Werk unter Zuhilfenahme der Walze.]

Oberoktavkoppeln sind nach Ansicht Kellers nur ein „Notbehelf“, Super I und Super Pedal „barbarisch“. Eher zu billigen seien Oktavkoppeln II oder III zu I, oder II oder III zu Pedal. Super-Oktavkoppeln sollten wenigstens bis C⁴ ausgebaut werden.

Über dem III. Manual sollen Registerknöpfe für das frei einstellbare Pianopedal positioniert werden, der entsprechende Einführungsknopf zur Aktivierung des Pianopedals sollte zwischen Manual II und III angeordnet sein.

Keller schlägt vor, folgende Absteller unbedingt einzurichten, da die generell ablehnende Kritik während der Freiburger Orgeltagung 1926 gegenüber „negativen Spielhilfen“ durch die Praxis widerlegt und ein Spieltisch mit Einführungen wie in Frankreich nicht logisch sei: „Zungen ab“, noch besser Einzelabsteller für die Zungen, auf „alles“ wirkend, also Handregister, Kombinationen und Walze, sowie die Schaltungen „HR ab“, „HR ab in freier Kombination“, „Koppeln aus Walze“, entweder durch Knopf oder als Einzelabsteller oberhalb des III. Manuals, „16' ab“ für die Manuale, manchmal verkoppelt mit dem 32' im Pedal. Dies sei besonders wichtig für das Spiel mit der Walze. Des weiteren könne noch „Pedalstimmen ab“ als Tritt hinzukommen.

Zum Ende seiner Ausführungen empfiehlt Keller, bei Orgeln mit nur einem 16' im Manual diesen im I. Manual zu disponieren. Dies sei für die Begleitung von Rezitativen erforderlich. Eine freie Kombination soll zur Bedienung durch den Registranten in einem transportablen Kistchen eingerichtet werden.

(20) Der Artikel „Zur Gestaltung einer Orgel“ von Walter Kwasnik, erschienen am 15. November 1942, beleuchtet die verschiedenen Gesichtspunkte der Orgelplanung im Hinblick auf unterschiedliche Verwendungszwecke.²⁴⁴ Den „werkgerechten Aufbau“ sieht Kwasnik nirgendwo konsequent verwirklicht, Kompromisse seien aus optischen Gründen notwendig. Früher sei eine Kaschierung durch Holzverkleidungen gebräuchlich gewesen. Der werkmäßige Aufbau habe seinen Platz in gotischen und barocken Räumen, nicht aber in modernen Saalbauten und Kirchen. Der „Pfeifenzaun“ sei innerhalb eines bestimmten architektonischen Rahmens passend. In diesem Punkt widerspricht Kwasnik vor allem Walter Supper.

²⁴⁴ Walter Kwasnik: *Zur Gestaltung einer Orgel*; in ZfI 63 (1942), S. 13-15.

Kwasnik bemerkt, daß an die Stelle eines früher geplanten Einheitsspieltisches vier Spieltischtypen getreten seien, deren Vereinheitlichung durch die gestalterische Praxis bereits weitgehend erfolgt sei.

Es folgen Ausführungen zur Dispositionsgestaltung für verschiedene Verwendungszwecke, die weitgehend Kwasniks Ausführungen im Buch „Neuzeitlicher Orgelbau“ entsprechen, weshalb an dieser Stelle von einer detaillierten Behandlung abgesehen wird (vgl. dazu: Kapitel 2.2.4.). Kwasnik hebt die Tatsache großer konfessioneller Unterschiede hervor, die bei der Disposition unbedingt zu berücksichtigen seien, und stellt in diesem Zusammenhang fest: „Ich bin mir darüber im klaren, daß ich mit dieser Forderung den bisherigen Leitsatz der sogenannten Orgelbewegung auf den Kopf stelle“.

Abschließend bezeichnet Kwasnik die Abschaffung der Rohrwerke durch einen klanglich voll befriedigenden Ersatz mit besserer Stimmhaltung als technisches Ziel des zukünftigen Orgelbaues. Ebenso solle durch den Bau von Versuchsorteln an musikalischen Instituten und technischen Hochschulen angestrebt werden, klangliche Vorzüge der Schleiflade auf elektropneumatische Steuerungen, beispielsweise Membranladen, zu übertragen.

Kwasnik schließt seine Ausführungen mit dem Wunsch: „Ich würde mich freuen, wenn meine Anregungen im Kreuzfeuer einer sachlich gehaltenen Kritik (mit den in der Literatur über die Orgel üblichen Schlagwörtern und beschimpfenden Bemerkungen ist der Sache nicht gedient) auf Stichhaltigkeit geprüft werden.“

(21) Die Rubrik „Orgelnachrichten“ vom 15. November 1942 enthält die staatliche Verordnung über die Einstellung des Orgelbaues zum 1. Dezember 1942.²⁴⁵ Gleichzeitig ergeht die Anweisung, Reparaturen auf das Notwendigste zu beschränken.²⁴⁶

Die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ wird durch ihren Herausgeber Hermann Matzke unter dem Titel „Instrumentenbau-Zeitschrift“ in Konstanz weitergeführt. Das erste Heft

²⁴⁵ Ohne Verfasserangabe, in: ZfI 63 (1942), S. 22.

²⁴⁶ [Die letzte Ausgabe der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ aus Breslau mit der Nummer 11/12, 63. Jahrgang, erschien am 15. März 1943 und enthält auf Seite 64 folgende Kleinanzeige in eigener Sache: „Im Zuge des kriegswichtigen Gesamteinsatzes wird auch unsere „Zeitschrift für Instrumentenbau“ nicht mehr erscheinen. Wir danken dabei allen Fachgenossen für das in ihrem ältesten Fachblatt stets gezeigte Verständnis und hoffen, daß die Unterbrechung nur von kurzer Dauer sein möge.“ Die Schriftleitung. Verlag Paul de Wit.]

erscheint für Oktober und November 1946.²⁴⁷ Neben Suchmeldungen nach vermißten Instrumentenbauern finden sich erste Berichte über das internationale Musikleben. Über neue Werke von Schostakowitsch, de Falla, Jean François wird ebenso informiert wie über ein Jazz-Konzert des Gitarristen Django Reinhardt. In der Februar-März-Ausgabe 1947 erscheinen Stellenangebote von Orgelbaufirmen, darunter auch von Breil und Kemper.²⁴⁸

(22) In der Rubrik „Orgelnachrichten“ findet sich ein Hinweis auf eine Zusammenkunft von Vertretern aus zwölf Orgelbaubetrieben in Bonn auf Initiative der Firma Laukhuff, um über das Wiederaufleben des alten Berufsverbandes zu beraten.²⁴⁹

(23) Unter dem Titel „Die Orgel für die Dorfkirche“ unterbreitet Walter Kwasnik 1947 in zwei Fortsetzungen Vorschläge zur Gestaltung neuer Instrumente.²⁵⁰ Kwasnik empfiehlt einen Dorforgeltypus mit wenigstens drei 8'-Registern im Manual. Die Disposition von Terzen sei nicht vordringlich, wichtiger seien Quinten und Oktaven. In jedem Fall sollen für das Triospiel zwei Manuale zur Verfügung stehen, neben dem Hauptwerk am besten ein Schwellwerk und kein Rückpositiv. Im Pedal genügen im Zweifelsfall zwei Pedalregister Prinzipal 16' und Subbaß 16' als Multiplexreihen. Unter Berücksichtigung konfessioneller Unterschiede liefert Kwasnik fünf Musterdispositionen. Einer zweimanualigen Multiplexorgel, besonders der „Walcker-Klotz'schen Kammer-Orgel“, gibt er den Vorzug gegenüber einem Positiv mit Schleifladen. Auch die elektronische Orgel sei eine Alternative für die Zukunft.

(24) Aus dem Jahr 1948 stammt der Beitrag „Das Positiv im Orgelbau der Nachkriegszeit“ von Eberhard Bonitz, der das Positiv als ein der Orgel ebenbürtiges Pfeifeninstrument definiert, welches höchstens über angehängtes Pedal verfügt und bei dem jede Tonlage einfach besetzt wird.²⁵¹ Die Register sollen in Baß- und Diskanthälfte geteilt werden und die Windzufuhr durch Pedale wie beim Harmonium erfolgen. Bonitz empfiehlt den Bau von Positiven vor allem wegen der geringen Herstellungskosten. Es habe aber außerdem eine geschmacksbildende Wirkung auf die junge Generation.

²⁴⁷ Instrumentenbau-Zeitschrift 1 (1946), Nr. 1/2.

²⁴⁸ Vgl: Ibz 1 (1946), S. 53.

²⁴⁹ *Orgelnachrichten*, in: Ibz 1 (1947), S. 91.

²⁵⁰ Walter Kwasnik: *Die Orgel für die Dorfkirche*, in: Ibz 2 (1947), S.2f. und S. 17-19.

²⁵¹ Eberhard Bonitz: *Das Positiv im Orgelbau der Nachkriegszeit*, in: Ibz 2 (1948), S. 29f.

(25) In seinem Bericht „Zur Lage im Orgelbau“ bezeichnet der Autor (Alfred) Lenk die wirtschaftliche Situation nach der Währungsreform 1948 als hoffnungslos.²⁵² Die Beschaffung geeigneter Materialien für den Orgelbau auf legalem Wege sei aussichtslos. Durch den Umstand, daß Bestellungen bei Zulieferfirmen kaum möglich seien, müsse der Orgelbauer viele Arbeiten selber ausführen. Dazu zähle etwa die Anfertigung von Kleinteilen unter hohem zeitlichem Aufwand, meist ohne geeignete Werkzeuge. Lenk hofft auf eine Besserung der wirtschaftlichen Lage nach Abschluß eines Friedensvertrages. In einem Schlußwort wendet sich Lenk an seine Fachkollegen, die Einflußnahme von Anhängern der Orgelbewegung in der Zukunft nicht hinzunehmen: „Dann aber heißt es: „Augen auf!“, damit nicht wieder „Orgelbewegte“ sich Meistertitel erschleichen oder sich sonstwie Einfluß verschaffen, um dann „maßgebliche Lehrbücher“ herauszugeben oder sonstwie Verwirrung in das Fach zu bringen.“

(26) Ein weiterer Artikel eines ungenannten Verfassers von 1949 mit der Überschrift „Der Orgelbau 1948 bis 1949“ beleuchtet die wirtschaftliche Situation des Orgelbaues nach der Währungsreform vom 21. Juni 1948.²⁵³ Diese habe zu Liquiditätsschwierigkeiten der Auftraggeber geführt und die Orgelbauer in die Lage gebracht, die Abwertung der Reichsmark im Verhältnis von 1:10 aus Kulanzgründen nicht in vollem Umfang weitergeben zu können. Der Verfasser unterbreitet drei Vorschläge zur Bezwingung der Geldknappheit: Die erste Möglichkeit sei die Bestellung kleiner Orgeln, die als Notorgeln zur Überbrückung gedacht sind. Als Beispiele genannt werden Unit-Orgeln, Pedalpositive und die kleinen Schleifladen-Orgeln in sieben Mustern der Firma Walcker. Eine zweite Möglichkeit biete die stufenweise Bestellung von Teilbauten. Eine dritte Alternative bestehe in der Kreditfinanzierung durch einzelne Geldgeber, einer Gemeinschaftsfinanzierung durch Vorschüsse etwa der Mitglieder eines größeren Chores oder Orgelsparbriefe nach dem System der Bausparkassen. Der Autor weist außerdem auf Schwierigkeiten bei dem sich wieder konsolidierenden Auslandsgeschäft hin, wo die traditionell deutschen Absatzmärkte nun durch die englische Konkurrenz besetzt seien.

(27) Im Oktober-Heft der „Instrumentenbauzeitschrift“ von 1949 fordert Ludwig Flachskampf in seinem Beitrag „Alte oder neue Registernamen?“ eine einheitliche

²⁵² (Alfred) Lenk: *Zur Lage im Orgelbau*, in: *Ibz* 3 (1948), S. 13f.

²⁵³ Ohne Verfasserangabe, in: *Ibz* 3 (1949), S. 31f.

Registerbenennung.²⁵⁴ Bei der Wiederherstellung historischer Orgelwerke könnten allerdings die historisierenden Bezeichnungen beibehalten werden.

(28) Im gleichen Heft wird die neue sechsregistrige Kleinorgel der Firma Rieger mit Bild vorgestellt.²⁵⁵

(29) In seinem Beitrag „Schleiflade oder Kegellade?“ stellt Eberhard Bonitz im Mai-Heft von 1950 die beiden Systeme einander gegenüber.²⁵⁶ Er ist der Ansicht, daß die Schleiflade nur in Verbindung mit rein mechanischer Traktur gebaut werden sollte. Pneumatische Keilbälge zur Registersteuerung seien platzraubend, nicht betriebssicher und somit unrentabel. Um eine stabile Windversorgung zu gewährleisten, sollten die Laden geteilt werden. Bonitz empfiehlt den Bau mechanischer Schleifladen für kleinere Instrumente mit 15 bis 20 Registern. Größere Orgeln sollten immer mit Kegelladen ausgestattet werden. Bonitz kommt zu dem Schluß, daß das Spiel einer mechanischen Traktur seinen Reiz habe, klangliche Unterschiede allerdings in erster Linie durch niedrigen Winddruck und den Rückgriff auf ältere Formen bei den Pfeifenfüßen zustande kämen.

(30) Im Mai-Heft von 1951 empfiehlt Alfred Lenk in seinem Beitrag „Die Bekämpfung des Holzwurmes in Orgeln“ die Verwendung des Mittels „Xylamon“.²⁵⁷ Die entstehenden Kosten für eine Behandlung beziffert er mit dem 2 ½-fachen einer Ausreinigung. Eine Schädigung der Lunge oder der Haut sei bisher nicht beobachtet worden. Ein weiterer positiver Effekt der Verwendung des Mittels sei eine „Geruchsverbesserung der muffigen Kirche.“

(31) Im Dezember-Heft 1951 thematisiert P. Gregor Klaus die Frage nach „kernstichloser Intonation der Orgelpfeifen“.²⁵⁸ Mit dem Hinweis auf Ellerhorsts Forderung „Weg mit den Kernstichen!“ erörtert Klaus die verschiedenen Formen von Kernstichen. Sie seien für die historische Orgelbaupraxis in Süddeutschland belegt und gingen auf eine andere Aufgabenstellung der Orgel zurück. Im Süden sei die Hauptaufgabe der Orgel die Improvisation und Begleitung, im Norden das Literaturspiel. Deshalb habe die aus der Schule Schnitgers hervorgegangene norddeutsche Bautradition gezielt auf die

²⁵⁴ Ludwig Flachskampf: *Alte oder neue Registernamen?* in: *Ibz* 3 (1949), S. 108f.

²⁵⁵ Ohne Verfasserangabe, in: *Ibz* 4 (1949), S. 3, Bild auf der Titelseite.

²⁵⁶ Eberhard Bonitz: *Schleiflade oder Kegellade*, in: *Ibz* 4 (1950), S. 101.

²⁵⁷ A(lfred) Lenk: *Die Bekämpfung des Holzwurmes in Orgeln*, in: *Ibz* 5 (1951), S. 108f.

²⁵⁸ Gregor Klaus: *Kernstichlose Intonation der Orgelpfeifen*, in *Ibz* 6 (1951), S. 35f.

Anbringung von Kernstichen verzichtet. Die Entfaltung der Obertöne sei „natürlicher“ ohne Kernstiche und die kernstichlose Intonation ein Prüfstein für das Können des Orgelbauers. Günstige Voraussetzungen für eine kernstichlose Intonation sind ein niedriger Winddruck, akustisch günstige Räume, z. B. „betongemauert“, sowie Schleifladenmechanik. Zur Anwendung gelangen könne die kernstichlose Intonation vor allem bei Positiven und „kleineren Teilwerken“ der Orgeln.

(32) Der Artikel „Jahrhundert der Kunststoffe / Kunststoffe im Musikinstrumentenbau“ in der November-Ausgabe von 1952 handelt von der Entwicklung „korrosionsfester Kunststoffe für empfindliche Bewegungsteile im Orgelbau und Blasinstrumentenbau.“²⁵⁹ Eine zusätzliche Erschließung von Kunststoffen sei auf Grund der „sich ständig verbreitenden Zivilisation lebensnotwendig.“²⁶⁰

(33) Auf der Titelseite der Ausgabe für April 1953 erscheint nochmals ein Bericht mit Bild über den Zuspruch der Rieger-Serienorgel in den Vereinigten Staaten von Amerika.²⁶¹

(34) In der gleichen Ausgabe erhebt Hansgeorg Labuwy die Forderung nach „Rückkehr zum normalen Orgelklang“.²⁶² Salzionale und schwach streichende Gamben sollten wieder disponiert werden und mechanische Trakturen nur bei kleinen Orgeln zur Anwendung kommen. Der Vorzug der „Kanzellenresonanz“ trete nur dann in Erscheinung, wenn die Schleiflade keine Schiede zur Stabilisierung des Windes aufweist. Labuwy empfiehlt den Bau von Kegelladen auf Grund der besseren Stimmhaltung. Gleichzeitig erachtet er es für sinnvoll, das System der Springlade weiterzuentwickeln und neu zu bauen. Die finanziellen Mittel, die bei der Verwendung von elektrischen Kegelladen eingespart werden, sollten für eine künstlerische Intonation bei niedrigem Winddruck, eine den Raumeigenschaften angepaßte Mensurierung und ausreichende Wandstärken des Pfeifenmaterials angelegt werden.

²⁵⁹ Ohne Verfasserangabe, in: *Ibz* 7 (1952), S. 20-23.

²⁶⁰ [Form und Inhalt deuten auf die Urheberschaft des Herausgebers Hermann Matzkes hin.]

²⁶¹ Ohne Verfasserangabe, in: *Ibz* 7 (1953), S. 1.

²⁶² Hansgeorg Labuwy: *Gedanken über den heutigen Orgelbau*, in: *Ibz* 7 (1953), S. 105f.

(35) Im Juni-Heft 1953 stellt Stephan Schumacher aus Lintgen, Luxemburg, ein neuentwickeltes „Kegelladen-Töpfchenventil“ aus Kunststoff vor²⁶³ und weist auf qualitative und betriebswirtschaftliche Verbesserungen hin: „Das gegenwärtige Zeitalter wird mit Recht das Zeitalter der Kunststoffe genannt. (...) Der Orgelbau bedient sich ebenfalls mehr und mehr solcher Artikel, welche dank des Phenol-Preßverfahrens sehr preiswert hergestellt werden können“. Es erfolgt ein Hinweis auf den Vertrieb des in elf verschiedenen Größen erhältlichen Bauteils durch den Bonner Orgelbauer J. Kaes [sic!].

(36) Im August 1953 erscheint der Artikel „Das Schwellwerk der Orgel“ von Walter Kwasnik.²⁶⁴ Darin wird das Schwellwerk als wichtigstes Teilwerk der neuzeitlichen Orgel bezeichnet. Kwasnik verweist auf die Dispositionspraxis in Frankreich und Amerika. Auf jeden Fall sollten Obertonregister wie Septime, None, Mollterz mit 2'- und 1'-Registern zur Klangsynthese, auch mit den Stimmen anderer Teilwerke disponiert werden, dazu ein ausgebauter Zungenchor 16' 8' 8' 4'. Kwasnik bevorzugt einen mechanischen Schweller mit starken Wandungen, dessen Jalousien sich gleichzeitig öffnen. Die Jalousien sollen für das Publikum nicht sichtbar sein, weil dies den Zuhörer ablenkt. Einige Register des Pedals sollten im Schwellwerk stehen. Das schwellbare Rückpositiv nennt Kwasnik einen „Stilbruch“.

(37) Eine Meldung in der „Instrumentenbauzeitschrift“ vom März 1954 lautet: „Holzmangel endgültig überwunden.“²⁶⁵

(38) „Ein Beitrag zur Orgelbewegung – Vom Klangerlebnis in nicht gleichschwebenden Temperaturen“, geschrieben von Herbert Kelletat, erscheint im April 1957.²⁶⁶ Kelletat kritisiert darin, in Bezug auf einen Ausspruch Ernst Flades über das „ganze Stimmengenzänk“, welches „im Grunde nur von der rationalistischen Grundstimmung jener Zeit zu verstehen“ sei, eine einseitige Fixierung auf die „Klangfarbe“ bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Tonmaterials und stellt dazu fest: „Das Gespräch um die Orgel wird erschwert durch das Fehlen einer untendenziösen Zusammenschau. Daher die oft so

²⁶³ Stephan Schumacher: *Das Kegelladen-Töpfchenventil - Eine Neuerung im Orgelbau*, in: *Ibz* 7 (1953), S. 151.

²⁶⁴ Walter Kwasnik: *Das Schwellwerk der Orgel*, in: *Ibz* 7 (1953) S. 190-192.

²⁶⁵ Ohne Verfasserangabe, in: *Ibz* 8 (1954), S. 151.

²⁶⁶ Herbert Kelletat: *Ein Beitrag zur Orgelbewegung – Vom Klangerlebnis in nicht gleichschwebenden Temperaturen*, in: *Ibz* 11 (1957), S. 173-176.

intolerante, zerspaltene und verkrampfte Gedankenarbeit auf neueren Orgeltagungen.“ In den neobarocken Orgeldispositionen sieht er „eine Art von romantischen Eierschalen im Sinne romantischer Klangfarbentechnik“. Was das Problem der gleichschwebenden Stimmung für den Orgelklang betrifft, setzt Kellertat Flade entgegen: „Es geht hier keineswegs um musikalische Haarspalterei, sondern um zentrale Lebensfragen der abendländischen Musik.“

(39) Der Beitrag „Gegenwärtiger Stand des Orgelbaues im Lichte der deutschen Patentliteratur“ von Alfred Fischler, erschienen im November 1958, handelt von der Verarbeitung von Sperrhölzern, Multiplexplatten und deren Imprägnierung.²⁶⁷ Außerdem werden Betrachtungen über die Wirtschaftlichkeit neuer Werkstoffe und Ventilkonstruktionen angestellt.

(40) Die unter Mitwirkung von Rudolf Reuter konzipierte Breil-Orgel der Propsteikirche Bochum wird in der März-Ausgabe von 1959 als Beispiel eines „erfolgreichen Orgelneubaues unter schwierigen Verhältnissen herausgestellt.“²⁶⁸ Das Problem des fehlenden Raumes sei gelöst worden durch ein vorgezogenes Rückpositiv und Horizontalzungen.

(41) Im Oktober-Heft von 1960 referiert Josef von Glatter-Götz über „Erfahrungen und Bekenntnisse im Neu-Altten Orgelbau.“²⁶⁹ Im Gegensatz zu den dreißiger Jahren, als Werkprospekte vorzugsweise mit möglichst vielen sichtbaren Pfeifen gebaut wurden, seien nunmehr Gehäuse als „Megaphon“ zur Steuerung der Reflexion des Schalls üblich. Im Windladenbau finden Sperrholz, Bauplatten und sogar Kunststoffe Verwendung. Eine simple Mechanik sei die präziseste Art der Registertraktur. Ziel sei die Synthese von rein mechanischer Registertraktur mit Setzern.

(42) In der März-Ausgabe von 1961 erörtert Karl Broichhausen „Künstlerische und wirtschaftliche Fragen des Orgelbauers.“²⁷⁰ Dazu bemerkt er: „Zuerst stehen in Wort

²⁶⁷ Alfred Fischler: *Gegenwärtiger Stand des Orgelbaues im Lichte der deutschen Patentliteratur*, in: *Ibz* 13 (1958), S. 41-45.

²⁶⁸ Ohne Verfasserangabe: *Erfolgreiche Orgelbauten unter schwierigen Verhältnissen*, in: *Ibz* 13 (1959), S. 172-175.

²⁶⁹ Josef v. Glatter-Götz: *Erfahrungen und Bekenntnisse im Neu- Altten Orgelbau*, in: *Ibz* 15 (1960), S. 14-16.

²⁷⁰ Karl Broichhausen: *Künstlerische und wirtschaftliche Fragen des Orgelbauers*, in: *Ibz* 15 (1961), S. 214-216.

und Schrift künstlerische und technische Fragen des Orgelbauers zur Diskussion. Wirtschaftliche Probleme dagegen treten zurück. Vielleicht erscheinen sie Orgelfreunden im Vergleich zur Erhabenheit des Instruments als eine Niederung.“ Broichhausen sieht in der Wiedereinführung der mechanischen Traktur eine „gewisse Lösung von technischem Perfektionismus.“ Zu den neuen Entwicklungen gehöre die Entwicklung härterer Legierungen durch Forschungen im Bereich der Metallurgie, die Einführung neuer Kunststoffe sowie die gleichmäßigere Fertigung von Einzelteilen durch moderne Maschinen. Broichhausen legt dar, daß die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen zur Vereinfachung der Fertigungsmethoden zwingen, dieser Sachverhalt aber die Orgel als Kunstwerk beeinträchtigt. Besonders kleinere Betriebe hätten günstigere Voraussetzungen für Rationalisierungen, da große Unternehmen weniger zuliefern lassen. Das höhere Preisniveau für Orgelneubauten sei weniger auf Materialverteuerungen als auf gestiegene Personalkosten zurückzuführen. Broichhausen nennt als durchschnittliche Lieferzeit zwei bis drei Jahre. Vor dem Krieg habe die Lieferzeit dagegen etwa 12 Monate betragen. Dies sei auf den durch Kriegsschäden bedingten Nachholbedarf und den Bau vieler neuer Kirchen zurückzuführen. Die Nachfrage bei den etwa 100 westdeutschen Firmen nach Neubauten sei größer als die nach Restaurierungen.

(43) Im August-Heft von 1961 erscheint der Artikel mit der Überschrift „Zur Situation im deutschen Orgelbau“ von Werner Bosch.²⁷¹ Bosch spricht darin von einem Auftragsansturm und Lieferzeiten zwischen 20 und 40 Monaten, die durch Rationalisierungsmaßnahmen nicht aufgefangen werden könnten. Nachwuchs sei nur in Gegenden zu gewinnen, in denen keine großen Industrieunternehmen dem Orgelbau Kräfte abwerben. Abhilfe könne für den Orgelbau durch Anlernlinge aus anderen Handwerksberufen geschaffen werden. Rationalisierungen seien begrenzt möglich, etwa durch neue Holzverarbeitungsmaschinen und die Einsparung von Arbeitszeit durch Verwendung geeigneter Hölzer. Auf Grund des wesentlich geringeren Verschnitts könne bei der Umstellung von Fichte auf Mahagoni die Arbeitszeit um bis zu 40 % reduziert werden. Obwohl Mahagoni teurer sei, finde durch die Verringerung der Arbeitszeit eine Überkompensation statt. Bosch trifft die Feststellung, daß sich die mechanische Schleifladenorgel mehr und mehr durchsetzt. Anbieter, die die Produktion nicht umstellten, müßten stark rückläufige

²⁷¹ Werner Bosch: *Zur Situation im deutschen Orgelbau*, in: *Ibz* 15 (1961), S. 349f.

Umsätze hinnehmen, was zu einer Existenzfrage für den Betrieb werden könne. Gleichzeitig gebe es „Radikalismus“ in Bezug auf Bauweise und Intonation nur noch in Ausnahmefällen. Die gegenwärtige Situation sei so, daß kleinere Orgeln mit bis zu 20 Registern vorzugsweise rein mechanisch gebaut würden, während dreimanualige Instrumente vorzugsweise eine elektrische Registertraktur erhielten, meist mit elektrischen Koppeln. Im Bereich der Disposition sei eine „gewisse Beruhigung“ eingetreten. Salzionale würden wieder disponiert, eventuell unter der Bezeichnung „Weidenpfeife“ oder „Harfpfeife“. Bei der Intonation würde wieder auf leichte Kernstiche zurückgegriffen. Bosch spricht von „Abkehr vom übertriebenen Ansatzgeräusch“ und einer Hinwendung zur „Klangschönheit“.

(44) In der März-Ausgabe von 1963 findet sich ein Abdruck des Artikels „Orgelbau in der Sackgasse? - Die Barockorgel als das Ideal für Dilettanten“ aus der Düsseldorfer Tageszeitung „Der Mittag.“ Darin wird Klage geführt über „fanatische Dilettanten, die den heutigen Orgelbau in eine Sackgasse manövriert“ hätten.²⁷² Die Barockorgel sei das „Ideal für Musikliebhaber und nicht übermäßig begabte Organisten“. Ihre Verwendungsmöglichkeiten seien stilistisch eng begrenzt. Als Vorbilder für eine Weiterentwicklung wird auf die französische Schule und auch den Typ der „Aeolian-Skinner-Organ“ verwiesen.

(45) Als Entgegnung auf den vorherigen Artikel bezeichnet Eberhard Bonitz in der gleichen Ausgabe die Schleifladenorgeln der zurückliegenden zehn Jahre als „musikalischen Lichtblick.“²⁷³ Auch Bonitz steht einer Ausrichtung des deutschen Orgelbaues an französischen Vorbildern aufgeschlossen gegenüber. Dabei fordert er eine elektrische Registertraktur und den Bau von Schwellern. Statt einer Rückkehr zu „Gamba-Säuselstimmen“ sollten Aliquote weiterentwickelt werden.

²⁷² Ohne Verfasserangabe: *Orgelbau in der Sackgasse? - Die Barockorgel als das Ideal für Dilettanten*, übernommen als Abdruck aus der Düsseldorfer Tageszeitung „Der Mittag“ vom 13.10.1962, in: *Ibz* 17 (1963), S. 263f.

²⁷³ Eberhard Bonitz: „*Dazu ließ sich am 16. März 1963 Eberhard Bonitz vernehmen:*“ in: *Ibz* 17 (1963), S. 264.

2.4.2. Musik und Kirche

Die folgenden Zusammenfassungen basieren auf der im Jahre 1929 erstmalig erschienenen Zeitschrift „Musik und Kirche“.

(1) Mit der ersten Ausgabe wird von Christhard Mahrenholz die inhaltliche Ausrichtung dahingehend festgelegt, „das Wesen der Verbindung zwischen Musik und Kirche immer wieder von neuem zu durchdenken“.²⁷⁴ Dies erfordert die „Ausschaltung alles Nur-Musikalischen in der Betrachtungsweise“ sowie die „Ausschließung des Nur-Religiösen“.²⁷⁵ Für Mahrenholz ist der Gottesdienst das Ereignis, in dem Kirche und Musik in „innigste Gemeinschaft treten“. Dies erfordere eine völlige Unterordnung des Kirchenmusikers, dessen Amt nicht zeitlich auf den Gottesdienst beschränkt sei, sondern darüber hinaus fortbestehe.

(2) Hans Joachim Moser gibt in seinem Beitrag „Vom Wesen der evangelischen Kirchenmusik“ eine Definition dessen, was unter einer „spezifischen Grundfärbung der protestantischen Kirchenmusik“ zu verstehen ist.²⁷⁶ Moser tut dies in entschiedener Abgrenzung zur katholischen Kirche. Dort dominiere „Zauber, weihrauchgeschwängelter, femininer, näher den Nerven und Sinnen stehend, mehr dekorativ, repräsentativ, narkotischer, südlicher, - kurz gesagt, mehr ewiger Barock,“ während die protestantischen Kirche „mehr die ewige Gotik beanspruchen möchte“.²⁷⁷ Der protestantische Gottesdienst sei vergleichsweise eher männlich, auch nüchtern, knochig und weniger gefällig.

(3) Wilibald Gurlitt sieht in seinem Beitrag „Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland“ die Hauptsache für den Niedergang der Orgel in der Technisierung, die alle Lebensbereiche umfaßt und mit einer Amerikanisierung einhergeht.²⁷⁸ Er bezieht Stellung gegen Albert Schweitzer und dessen vereinfachte Trennung „von handgefertigter und Fabrikorgel“. Darin sieht Gurlitt eine „gefährliche Romantisierung der alten Orgel und des alten Orgelbaues“, eine „sentimentale Rückschau auf Entschwunde-

²⁷⁴ Christhard Mahrenholz: *Die Aufgabe der Zeitschrift ‚Musik und Kirche‘*, in: MuK 1 (1929), S. 1-4.

²⁷⁵ Ebenda, S. 2.

²⁷⁶ Hans Joachim Moser: *Vom Wesen der evangelischen Kirchenmusik*, in: MuK 1 (1929), S. 4-11.

²⁷⁷ Ebenda, S.10.

²⁷⁸ Wilibald Gurlitt: *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland*, in: MuK 1 (1929), S. 15-27.

nes, das nicht wiederkehrt“ und einen „unfruchtbaren Orgelhistorismus.“ Die Zukunft der Orgel sieht Gurlitt in einer Rückwendung der verweltlichten Orgel zur Kirchlichkeit, der Wiedergewinnung der alten Meister für die musikalische Praxis und einer fruchtbaren Synthese zwischen Wesenzügen der Barockorgel mit der „neuen Sachlichkeit“. Dies geschieht durch Abkehr von der Dominanz der Streicher als „Klangbinder“ und eine Hinwendung zu einem entromantisierten Bläserklang.

Im zweiten Heft, erschienen im Frühjahr 1929, werden zwei ständige Rubriken mit den Titeln „Neue Orgeln“ und „Randglossen“ eingeführt. Die Rubrik „Neue Orgeln“ beschränkt sich in der Regel auf die Nennung der Disposition und die Auflistung der Spielhilfen. Unter den „Randglossen“ werden in ironisch-polemischer Art Konzertprogramme und Dispositionen neuer Orgeln angegriffen, die den programmatischen Zielsetzungen der Herausgeber von „Musik und Kirche“ nicht entsprechen.

(4) Eines der ersten im Rahmen der Rubrik „Neue Orgeln“ vorgestellten Reformprojekte ist die Rieger-Orgel der St. Kamillus-Saalkirche im oberschlesischen Hindenburg mit elektrischen Taschenladen.^{279,280}

(5) In seinem Beitrag „Die Spieltischfrage in einem neuen Stadium“²⁸¹ von 1930 tritt Hermann Keller für die Ausstattung der Spieltische mit Setzern ein: „Wenn also, entgegen den Wünschen eines großen Teils der führenden Männer der deutschen Orgelbewegung, sich die elektrisch-pneumatische Traktur durchsetzen wird, - und ich glaube, sie wird das tun, zum mindesten gegenüber der Pneumatik, während, zur Wiedergabe alter Orgelmusik, die mechanischen Orgeln sich immer in kleinerer Zahl halten werden -, dann wird diese amerikanische Spieltischlösung, als die beste und einfachste, sich auch bei uns durchsetzen.“

(6) Unter Berufung auf Jahnn und Mahrenholz fordert Bodo Eberhard unter der Überschrift „Wirtschaftlicher Orgelbau“²⁸² die Reduzierung der Orgel auf das Wesentliche: „So ist die Erstellung eines wirtschaftlichen Kleinorgeltyps von höchster Bedeutung für Deutschlands künftige Kultur. Sie ist wichtiger als der Bau jener brüllenden Zeugen

²⁷⁹ Vgl: MuK 2 (1930), S. 143f.

²⁸⁰ [Den Entwurf für die Kirche lieferte der Architekt Dominikus Böhm (1880-1955).]

²⁸¹ Hermann Keller: *Die Spieltischfrage in einem neuen Stadium*, in: MuK 2 (1930), S. 279-281.

²⁸² Bodo Eberhard: *Wirtschaftlicher Orgelbau*, in: MuK 3 (1930), S. 29-35.

kommunalen Größenwahns in all den Stadthallen.“ (...) „Vom Lande her können wir allein die Gesundung unseres Volkes erwarten.“ Das 20. Jahrhundert sei das „Jahrhundert deutscher Armut“. Der Orgelbau habe diesem Umstand durch „Großhungern“ Rechnung zu tragen. Eberhard tritt für eine Reaktivierung des Positivbaus ein. Oktavkoppeln sollen wegfallen, ebenso der Rollenschweller. Bei der Disposition sollen keine Zugeständnisse zugunsten „nicht kultischer aber gebräuchlicher Literatur“ gemacht werden. Eberhard lehnt den Streicherklang als „nicht orgelmäßig“ ab. Er will bewußt keine Brücke zum 19. Jahrhundert. Dabei räumt er ein, daß sich auf den von ihm vorgeschlagenen Dispositionen Reger schwer darstellen läßt. Gleichzeitig erhebt er die Frage, ob dazu überhaupt ein kirchliches Bedürfnis besteht.²⁸³

(7+8) 1931 erscheinen zwei ablehnende Beiträge zu Multiplexorgeln. Der eine stammt von Winfried Ellerhorst²⁸⁴, der andere ist eine Verlautbarung über das Verbot von Multiplexorgeln im Erzbistum Köln²⁸⁵.

(9) 1932 erscheint in „Musik und Kirche“ die Sonderbeilage „Neue Orgeln in katholischen Kirchen“ mit zahlreichen Abbildungen und Dispositionen.²⁸⁶ In der Einleitung fordert Winfried Ellerhorst, daß die katholische Orgel die Befähigung zum polyphonen Spiel haben müsse: Ihr solle „nichts Sentimentales, bloß Konzert- und Orchestermäßiges“ anhaften.²⁸⁷ Dazu sollten der Schwellkastenbau eingeschränkt und der Anteil der 8²-Register und schwebenden Stimmen reduziert werden. Wünschenswert sei hingegen die Betonung hochliegender Register, die Wiedereinführung von Rückpositiven, die Abkehr von „Fassadenprospekten mit unorganischem Aufbau“, die Werkaufstellung und die Reduzierung des Winddrucks. Unter den vorgestellten Orgeln ist aus dem Ruhrgebiet die Breil-Orgel der Pauluskirche Recklinghausen mit Bild vertreten.

²⁸³ [Anzumerken bleibt, daß die Dispositionen von Eberhard mit zahlreichen Transmissionen und Mehrmanualigkeit bei wenigen Registern offenbar nicht die mechanische Schleifladenorgel im Blick haben.]

²⁸⁴ Winfried Ellerhorst: *Zum „Multiplex“-Problem*, in: MuK 3 (1931), S.133-138.

²⁸⁵ Ohne Verfasserangabe: *Verbot der Multiplex-Orgel für katholischen Kirchen*, in: MuK 3 (1931), S. 195.

²⁸⁶ Ohne Verfasserangabe: *Neue Orgeln in katholischen Kirchen*, Sonderbeilage in: MuK 4 (1932).

²⁸⁷ Ebenda, S. 2.

(10) „Die Aufgabe der geistlichen Musik, insbesondere der Orgel im Gottesdienst der evangelischen Kirche“ charakterisiert Karl Bernhard Ritter²⁸⁸ folgendermaßen: „Das Wort ist das A und O im evangelischen Gottesdienst. Die Kunst, die zum Gefühlsleben, zur Phantasie allzunah Beziehungen hat, ist uns dringend verdächtig. Sie verführt uns, zu genießen, wo wir glauben, hören und beten sollen. Die Musik ist eine raffinierte Möglichkeit, sich um den Ernst des Wortes und damit der Verantwortung zu drücken.“ Nach Auffassung Ritters habe die Kunst sich der Theologie unterzuordnen. Er untermauert diese mit einem Hinweis auf den evangelischen Theologen Karl Barth und dessen mehrfach geäußerte Sympathien für die Orgelstürmer des 16. Jahrhunderts. Als praktische Forderungen aus den Überlegungen Ritters ergeben sich die Trennung des Gemeindegesangs von der Orgel und die Beschränkung der Orgelbegleitung auf ganz unaufdringliches, kaum bemerkbares Spiel. Die Funktion der Orgel, die sich dienend in den Gottesdienst einzufügen hat, bestehe in der Einleitung der Gesänge. Sie kann auch im „Orgelchoral“ hervortreten, wobei die gespielte Musik weder zu lang noch zu „schwer“ im Sinne von nicht allgemein verständlich sein darf. Zum Abschluß empfiehlt Ritter den Bezug der Zeitschrift „Musik und Kirche“ für Organisten und Pfarrer „als ständigen Führer für die musikalische Arbeit.“

Zwischen 1933 und 1935 erscheinen mehrere Artikel mit stilistischen Vorgaben für die Organisten:

(11) Helmut Walcha polemisiert gegen die Verwendung von Choralvorspielsammlungen des 19. Jahrhunderts.²⁸⁹ Er wendet sich sowohl gegen den Einsatz zeitgenössischer Werke im Gottesdienst als auch gegen Choralvorspielsammlungen mit alter Musik wegen der meist von der gegenwärtigen Praxis abweichenden Melodieformen und Tonarten. Statt dessen fordert Walcha die gottesdienstliche Improvisation. Dies sei eine Pflicht für den Organisten, wozu Walcha anmerkt: „Sich im Gottesdienst einer Verantwortung zu entziehen, ist Sünde.“ Der Beitrag enthält einige von Walcha verfaßte Notenbeispiele zur Improvisation harmonisch schlichter Orgelchoräle.

²⁸⁸ Karl Bernhard Ritter: *Die Aufgabe der geistlichen Musik, insbesondere der Orgel im Gottesdienst der evangelischen Kirche*, in: MuK 5 (1933), S. 61-76, hier: S. 74.

²⁸⁹ Helmut Walcha: *Zum Choralvorspiel*, in: MuK 5 (1933), S. 237-251.

(12) Gerhard Schwarz fordert in seinem Artikel „Die Improvisation als handwerkliche Kunst und Aufgabe für den Kirchenmusiker“ einen Organisten, der „vom Singen her“ kommt und seine Choralbegleitung „vom Singen her“ aufbaut.²⁹⁰ Diese sei auf die drei harmonischen Grundfunktionen zu beschränken.

(13) Ein Regelwerk für sämtliche Bereiche der organistischen Praxis, die „Richtlinien für die gottesdienstliche Kirchenmusik in der ev.-prot. Landeskirche Badens“ wird 1935 verabschiedet.²⁹¹ Abgelehnt werden darin Werke, „die ihrem Stoff und ihrer Haltung nach ausgesprochen unevangelisch oder undeutsch“ sind sowie „konfessionsfremde Orgelmusik“. (...) „Ausländische Orgelmusik soll nur da Verwendung finden, wo nicht wirklich etwas Entsprechendes an deutscher Komposition zur Verfügung steht.“

(14) Herbert Haag fordert in seinem Artikel „Aufgaben des Orgelunterrichts an einem kirchenmusikalischen Institut:“ „Dabei muß der ganze Unterricht - geistig und praktisch - auf der Grundlage der Orgelbewegung aufgebaut sein.“²⁹²

(15) In seinem Artikel „Zur gegenwärtigen Frage des Orgelumbaus“, formuliert Alfred Hoppe Qualitätskriterien für neue Orgeln.²⁹³ Er übt Kritik an der Tatsache, daß Orgelbaumaßnahmen weiterhin meist ohne Hinzuziehung eines Sachverständigen ausgeführt werden und das Harmonium dem Positiv gegenüber vorgezogen wird. Die Anforderungen, die Hoppe an Orgelneubauten stellt, lauten wie folgt: Als Solostimmen sind vor allem Zungen, nicht aber Streicher und Flöten anzusehen. Die Klangpyramide soll nach oben hin ausgebaut werden. Die einzelnen Werke sind räumlich zu trennen und nicht auf einer Lade unterzubringen. Ein zweites Manual soll erst dann gebaut werden, wenn das erste über eine ausreichende Anzahl von Registern verfügt. Eher sollten mehr Pedalregister als Cantus-Firmus-Stimmen disponiert werden. Hoppe fordert die Wiedereinführung von Rückpositiven und eine Aufstellung des Pedals in getrennt stehenden Türmen. In Brustwerken kann eventuell der labiale 8' fehlen. Hoppe stellt fest, daß die mechanische Schleiflade durch den Druckpunkt eine erzieherische Wirkung ausübt. Bei

²⁹⁰ Gerhard Schwarz: *Die Improvisation als handwerkliche Kunst und Aufgabe für den Kirchenmusiker*, in: MuK 6 (1934), S. 32-41.

²⁹¹ Ohne Verfasserangabe, in: MuK 7 (1935), S. 230-233.

²⁹² Herbert Haag: *Aufgaben des Orgelunterrichts an einem kirchenmusikalischen Institut*, in: MuK 7 (1935), S. 227-230.

²⁹³ Alfred Hoppe: *Zur gegenwärtigen Frage des Orgelumbaus*, in: MuK 8 (1936), S. 175-179.

weiteren Entfernungen zwischen Spieltisch und Pfeifenwerk sollte aber die Tontraktur elektrisch gebaut werden. Keine Vorbehalte bestehen gegenüber einem elektrischen „Regierwerk“. Der Spieltisch, dessen „Ausgestaltung für viele die Hauptsache zu sein scheint“, soll vor der Orgel plaziert werden.

(16) Joseph Wörsching stellt in seinem Beitrag „Die Idee des pfeifenlosen Orgelprospektes bei Dom Bedos. Eine Anregung für unsere Zeit“ fest: „Die einschränkenden Bedingungen unserer Tage, die wegen finanzieller Gründe und durch Materialknappheit in Deutschland besonders im Orgelbau gestellt sind, wirken sich vor allem auch gegen eine ideale Gestaltung des Orgelprospektes aus.“²⁹⁴ Wörsching verweist auf historische Beispiele prospektloser Orgeln. Er vermeidet jedoch konkrete Empfehlungen zur Fassadengestaltung.

(17) In einer Entgegnung auf den Beitrag von Wörsching nennt Walter Supper den pfeifenlosen Prospekt eine „Verlegenheitslösung.“²⁹⁵

(18) Der Inhalt des Artikels „Fünfzehn Jahre Orgelbewegung – Rückblick und Ausblick“ entspricht einem Vortrag von Christhard Mahrenholz, gehalten auf dem „Fest der deutschen Kirchenmusik“ in Berlin vom 7. - 13. Oktober 1937.²⁹⁶ Mahrenholz entwirft darin eine Gesamtschau sämtlicher bis dahin diskutierter Teilbereiche der Orgelreform. Über die Ziele des fortschrittlichen Orgelbaues habe es keine allzu großen Differenzen gegeben. Der Diskurs über die Zweckmäßigkeit der verschiedenen Ladensysteme und sonstige technische Sachfragen wurde zwischen Fachleuten ausgetragen. In die Auseinandersetzung um das Klangbild im Sinne der Orgelbewegung wurden neben Fachleuten auch Organisten, Musikwissenschaftler, Dirigenten, Architekten, Kunstgeschichtler und das musikliebende Publikum einbezogen. Dies habe zu einer „Revolution“ des Orgelbaues geführt. Mahrenholz zieht eine Trennung zu Biehle und zu Emil Rupp wegen dessen Parteinahme für Biehle. Zwischen den Vertretern der Orgelbewegung und der elsässischen Richtung habe es trotz gegenseitiger Bemühungen keine Verständigung gegeben. Durch Schweitzer sei vieles zwar vorweggenommen worden, allerdings unter ei-

²⁹⁴ Joseph Wörsching: *Die Idee des pfeifenlosen Orgelprospektes bei Dom Bedos. Eine Anregung für unsere Zeit*, in: MuK 9 (1937), S. 134-137.

²⁹⁵ Walter Supper: *Nochmals: Die Idee des pfeifenlosen Orgelprospektes*, in: MuK 9 (1937), S. 232f.

²⁹⁶ Christhard Mahrenholz: *Fünfzehn Jahre Orgelbewegung – Rückblick und Ausblick*, in: MuK 10 (1938), S. 8-28.

nem anderen künstlerischen Ansatz. So werde die Mixtur in der elsässischen Richtung nicht als zwangsläufiger Bestandteil der Orgel, sondern als Element der Silbermann-Tradition angesehen. Mahrenholz erkennt die Neigung der Orgelbewegung zum Historismus, verteidigt aber gleichzeitig stilistische Anleihen bei der Vergangenheit. Erst durch die Orgelbewegung habe die Orgel eine Funktion als eigentlicher gottesdienstlicher Faktor erhalten und der Organist das Recht eines unmittelbar beteiligten Amtsträgers erworben. Darin besteht die Reform der Stellung der Orgel und der Organisten im Kultus.

Nach diesen Ausführungen geht Mahrenholz auf die verschiedenen Orgeltypen der Orgelbewegung ein. Er zieht einen Bogen von der synthetischen Klangerzeugung mit Teiltonreihen über die elektroakustische Orgel zur Kompromißorgel. Unter Bezugnahme auf Hermann Erpf bezeichnet Mahrenholz die Kompromißorgel als den eigentlich historisierenden Typus, der zur Reproduktion, nicht zum Schaffen geeignet sei. Der orgelbewegte Typus habe dagegen andere Grundsätze. Grundlegend sei das Werkprinzip, bestehend aus mehreren in sich geschlossenen und voneinander unabhängigen und getrennt plazierten Teilwerken. Drei Registergruppen, die engen Prinzipale, die weiten Register und die Solostimmen lassen sich voneinander abgrenzen. Auch kleine Orgeln könnten als abgeschlossene Organismen und nicht als Abbilder großer Orgeln verstanden werden, wie dies in der Romantik oder der Dispositionspraxis der elsässischen Richtung der Fall sei. Dazu müßten Prinzipale vorrangig in hohen Lagen disponiert werden und ein 2' sowie eine Mixtur in jedem Fall vorhanden sein. Die Prinzipale bilden das eigentliche Gerüst des Orgelklanges. Zur Mensurengestaltung bemerkt Mahrenholz, daß von überlangen Zungenbechern zur Verbesserung der Stimmhaltung Abstand genommen werden sollte, ebenso von Expressionen, Kernstichen und der Intonation am Pfeifenfuß. Nach Auffassung von Mahrenholz ist die mechanische Schleiflade das Ladensystem der Zukunft. Die Mechanik würde einen „heilsamen Zwang“, ausüben, der „von selbst“ zu einer günstigen Aufstellung des Pfeifenwerkes führt. Gleichzeitig sagt Mahrenholz, daß eine „gewollte Askese nicht zu den Gesetzen der Orgelbewegung“ gehöre. In diesem Zusammenhang reißt er kurz das Problem der Metallknappheit an. Seine Ausführungen enden mit der Feststellung, daß die Orgelbewegung gleichsam eine liturgische und theologische Erscheinung sei: „Sondern die

richtige Kunst – wie wir sie verstehen – gedeiht ganz von selbst dort, wo richtige Kirchenmusik getrieben wird.“ Der „Ackerboden, aus dem die Pflanze Wurzeln schlägt“, sind weder Orgeltagungen, Forschungsinstitute, Kirchenbehörden und Musik-sachverständige, sondern „die Gemeinde derer, die mit dem Klang der Orgel sich täglich und stündlich vereint zum Lobpreis dessen, der uns, die Menschen, und sie, die Musikkunst, geschaffen hat.“

(19) In seinem Artikel „Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung“ erhebt Helmut Walcha die kompromißlose Forderung nach Schleifladen mit mechanischer Spiel- und Registertraktur.²⁹⁷ Diese Erkenntnis einer „inneren Gesetzlichkeit“ der Orgel sei durch die Orgelbewegung und die Tagungen der Jahre 1925, 26 und 27 „im Anschluß an die liturgische Aufgabe der Orgel“ gewonnen worden und behält auch für Orgelbauten außerhalb des kirchlichen Raumes ihre Gültigkeit. Walcha bemerkt dazu, es gebe „bereits eine ganze Reihe sogenannter Konzertorgeln, die wirkliche Orgeln sind und nichts mit den bastardisierten Scheinorgeln der alten Konzertsäle gemein haben, wie sie ja übrigens auch häufig genug in den Kirchen als Kultinstrumente zu finden waren“.²⁹⁸ Walcha sieht im Eindringen der modernen Technik eine „Bedrohung heiliger Werte“. Das „Wesen der Orgel“ sei „statisch“. Der Orgelvortrag erfahre nur durch die Verwendung von mechanischer Spiel- und Registertraktur seine natürliche Begrenzung hinsichtlich Registrierung und Spielweise. Weil die „Fragen nach echter Beglückung durch eigene Begrenzung, die das von Gott Gesetzte zu erkennen trachten“ rational nicht zu erfassen sind, ernteten sie solch einen erbitterten Widerspruch. Walchas über zweieinhalb Seiten sich erstreckenden Registriervorschläge beziehen sich ausschließlich auf Kompositionen von vor 1750.

(20) Otto Brodde legt innerhalb seines Beitrages Methoden dar, die geeignet sind, das Hörempfinden von Kirchengemeinden im Sinne einer orgelbewegten Ästhetik zu verändern.²⁹⁹ Er verwirft den Begleitstil mit Doppeldominanten wie bei Arnold Mendelssohn, ebenso den Stil Regers, weil dies in klanglicher Hinsicht zu „interessant“ sei und deshalb die Gemeinde vom Singen ablenke. Dazu bemerkt er: „...jede Harmonisation des

²⁹⁷ Helmut Walcha: *Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung*, in: MuK 10 (1938), S. 193-203.

²⁹⁸ Ebenda, in: MuK 10 (1938), S. 194.

²⁹⁹ Otto Brodde: *Vom Choralspiel – Ein Arbeitsbericht als „Bestandsaufnahme“*, in: MuK 11 (1939), S. 21-23.

Chorals arbeitet am Ohr der Gemeinde. Wird „romantisch“ harmonisiert, so wird das Hörvermögen der Gemeinde auch romantisch orientiert werden.“ Dieser Neigung soll durch „vorsichtiges Ausnützen kirchentonartlicher Harmonisation“ entgegengewirkt werden. Dadurch könne die Gemeinde entwöhnt werden, die Leittöne als solche wahrzunehmen. Zur Choralbegleitung empfiehlt sich „Cantus-Firmus-Spiel“ mit 8’ 4’ 2’ im zweiten Manual, 2’ und hoher Mixtur im ersten und 16’ 8’ 4’ im Pedal, dazu Koppeln II/I und P/II. Außerdem erhebt Brodde die Forderung nach einer 4’-Zunge, beispielsweise Klarine 4’ oder Zink 4’ im „Cantus-Firmus-Manual.“ Die Verlegung der Melodie in den Tenor oder den Baß sei eine weitere Möglichkeit der Orgelbegleitung.

(21) Der Beitrag „Wider den Historismus“ von Hermann Keller ist eine kritische Auseinandersetzung mit der Orgelbewegung.³⁰⁰ Keller legt dar, daß die Wurzeln des Historismus in das 19. Jahrhundert zurückreichen. Nun habe der Historismus „sämtliche strategischen Positionen der evangelischen Kirchenmusik“ unter seine Kontrolle gebracht, wobei das Angriffsziel vor allem die Musik des 19. Jahrhunderts sei. Keller sieht historisierende Tendenzen nicht allein bei neueren Kompositionen, sondern bei der jüngeren Organistengeneration und den Studenten der Kirchenmusik. Er zieht eine Parallele zur katholischen Kirche. Dort sei es im 19. Jahrhundert dem ebenfalls historisierenden Cäcilianismus nicht gelungen, das moderne kompositorische Schaffen zu unterbinden. Dies habe innerhalb der katholischen Kirchenmusik zu einem bruchloseren Übergang zur Gegenwart geführt. Keller schließt mit der Feststellung: „Der Historismus ist nicht eine, sondern die Gefahr, der die evangelische Kirchenmusik heute zu begegnen hat.“³⁰¹

Ab 1941 erscheint „Musik und Kirche“ in zunehmend kleinerem Umfang. Die vorläufige Einstellung der Reihe erfolgt zum 31. Dezember 1944.

Ab 1947 kann „Musik und Kirche“ wieder erscheinen. Zunächst dominieren Beiträge zur ästhetischen Ausrichtung der zukünftigen evangelischen Kirchenmusik, die sich inhaltlich mit der vorangegangenen Epoche deckt. Der Stil der Sprache hat im Vergleich zu den früheren Ausgaben abermals an Schärfe zugelegt.

³⁰⁰ Hermann Keller: *Wider den Historismus*, in: MuK 11 (1939), S. 149-155.

³⁰¹ Ebenda, S. 155.

(22) So schreibt der Theologe Walter Blankenburg: „Den Gedanken der gottesdienstlichen „Ausschmückung“ durch unser Singen und Spielen müssen wir heute bis auf den Grund ausrotten.“³⁰²

(23) In der Rubrik „Selbstbildnisse schaffender Kirchenmusiker“ erscheint ein Beitrag über den Leiter der Abteilung Ev. Kirchenmusik an der Folkwang-Schule Essen, Siegfried Reda.³⁰³ Dabei wird besonders auf dessen „Choralspielbuch für Tasteninstrumente“ hingewiesen, das als Reaktion auf die Orgelnot in den Gottesdienststätten dreißig Kompositionen zu wenig bearbeiteten Kirchenliedern in kleineren, einfachen Formen enthält.

(24) Zum Thema „Orgelfragen heute“ schreibt in mehreren Folgen Ernst Karl Rößler. Die Grundgedanken seines Buches „Klangfunktion und Registrierung“ werden darin vorweggenommen (vgl. Kapitel 2.2.6).³⁰⁴

(25) Rudolf Haupt äußert in seinen „Gedanken zur „Begleitung“ oder „Führung“ des Gemeindegesanges durch die Orgel im ev. Gottesdienst“ seine diesbezüglichen Vorstellungen anhand dreier harmonisch und satztechnisch schlichter Beispiele.³⁰⁵ Dabei erhebt Haupt die Forderung nach „Cantus-Firmus-Spiel“.

(26) Der Beitrag „Kunst und Technik im Orgelbau“ von Erich Thienhaus basiert auf dessen Beobachtung eines Konfliktes um die Vorherrschaft zwischen den künstlerischen und den technisch-wirtschaftlichen Kräften im Orgelbau.³⁰⁶ Nach Ansicht von Thienhaus kommt der Technik nur eine Hilfsfunktion im Orgelbau zu. Thienhaus beruft sich bei seinen weiteren Ausführungen auf die von Walcha aufgeworfenen Thesen: „Das Wesen der Orgel ist statisch“ und „Das Gesetz der Orgel ist ihre Begrenzung.“³⁰⁷ Das Statische äußert sich durch den gleichbleibenden Ton der Orgel. Die „Begrenzung“ bezieht sich auf den Aufgabenbereich der Orgel. Im kultischen Bereich ist sie als „Spezialinstrument für die Polyphonie“ Vertreterin der Gemeinde. Auch hinsichtlich der Mischbarkeit ihrer Klangfarben und den Umfang ihrer Klangstärkestufen ist sie begrenzt.

³⁰² Walter Blankenburg: *Nach dem großen Kriege*, in: MuK 17 (1947), S. 2f., hier: S. 2.

³⁰³ Siegfried Reda: *Selbstbildnisse schaffender Kirchenmusiker*, in: MuK 17 (1947), S. 81-85.

³⁰⁴ Ernst Karl : *Orgelfragen heute*, in: MuK 17 (1947), S. 75-78, 144-148 und Muk 18 (1948) S. 32-38.

³⁰⁵ Rudolf Haupt: *Gedanken zur „Begleitung“ oder „Führung“ des Gemeindegesanges durch die Orgel im ev. Gottesdienst*, in: MuK 18 (1947), S. 85-93.

³⁰⁶ Erich Thienhaus: *Kunst und Technik im Orgelbau*, in: MuK 21 (1951), S. 222-226.

³⁰⁷ Helmut Walcha: *Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung*, in: MuK 10 (1938), S. 193-203.

Aus der „eigentlichen Aufgabe der Orgel, Darstellerin polyphoner Musik zu sein“ ergeben sich folgende Gesichtspunkte für ihren Bau:

- „1. günstige räumliche Bedingungen,
2. werkmäßiger Aufbau, Gehäuseprospekt,
3. organische Disposition, Werkcharakter, Obertonpyramiden,
4. Tonkzellenladen,
5. variable Mensuren,
6. planvoller Aufbau der gemischten Register,
7. feinfühliges Intonation,
8. mäßiger Winddruck,
9. mechanische Traktur,
10. einfacher Registriermechanismus.“

Nach Auffassung von Thienhaus hat der Organist durch die mechanische Traktur die Möglichkeit zu einer „gewissen Artikulation“, durch die die Feinheiten des Anschlages wiedergegeben werden könnten. Durch die Einführung eines pneumatischen oder elektrischen Relais würde eine „fremde Kraft“ in die Orgel eindringen, „die sich zwischen die Tasten und die Pfeifen, zwischen den Spieler und den Klang geschoben hat.“³⁰⁸ Da der Orgelton stationär sei, sollte der mechanischen Traktur der Vorzug eingeräumt werden, da auf diese Weise der Ton zumindest durch den Anschlag differenziert werden könnte. Außerdem sei es „doch irgendwie unwahrhaftig,“ wenn sich bei der Verwendung der elektrischen Traktur der Kraftaufwand des Spielers bei Hinzuziehung von Registern nicht erhöhen würde. Thienhaus verwirft zeitgenössische Orgelaufstellungen, wenn diese nicht mechanisch ausgeführt werden können. Neuzeitliche Technik und Physik habe ihre Berechtigung beim Bau elektrischer Winderzeuger, beim Einsatz neuer Materialien zum Bau von Windladen und Trakturen, sowie bei der Holz- und Metallverarbeitung. Ausdrücklich empfiehlt Thienhaus die Fertigung von Orgelgerüsten aus Stahlträgern. Diese würden der Orgel eine bessere Statik verleihen als ein Holzgerüst.

³⁰⁸ Erich Thienhaus: *Kunst und Technik im Orgelbau*, in: MuK 21 (1951), S. 224.

Seine Meinung über den Einsatz der Technik faßt er wie folgt zusammen: „Auch in der Zukunft könnte uns die Technik noch mancherlei Verbesserungen im Orgelbau bringen. Stets aber kommt es darauf an zu wissen, was an technischen Neuerungen für die Orgelkunst gut ist und was böse. Auf alle Fälle müssen wir die persönliche Überlegenheit bewahren, um hier „Ja“, dort aber auch ebenso bestimmt „Nein“ sagen zu können. Man darf natürlich nicht erwarten, daß der Geschäftsmann, der einen möglichst großen Gewinn aus seinem Betrieb herauswirtschaften will, der Ingenieur, der dem Fortschritt der Technik huldigt, oder der Virtuose, der sein Ideal allein in einer glanzvollen Spieltechnik sieht, solche schwierigen Fragen von sich aus immer richtig entscheiden. Deshalb ist es wünschenswert, daß ihnen Menschen zur Seite stehen, die Ohr und Sinn offen haben für die feinen Wirkungen in der Kunst des Orgelklanges. Nur so läßt sich im Orgelbau und beim Orgelspiel der Gefahr begegnen, daß ein Mangel an Kunst durch ein Übermaß an Technik ersetzt wird“.³⁰⁹ Unter Verweis auf eine angebliche Wiedereinführung von mechanischen Registerzügen in den Vereinigten Staaten von Amerika schließt er seine Ausführungen mit der Warnung, „daß wir in Europa die hypertrophierten, technischen Errungenschaften des Amerikanismus unbekümmert weiterpflegen, während die Amerikaner inzwischen zu den wahren Werten der Kunst vorgestoßen wären, und damit a u c h auf dem kulturellen Sektor einen Vorsprung vor uns gewonnen hätten.“³¹⁰

(27) Der Beitrag „Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet“ von Helmut Walcha löst in „Musik und Kirche“ die heftigste Kontroverse seit Bestehen der Zeitschrift aus.³¹¹ Darin erklärt Walcha, warum er das Werk Regers ablehnt und in seiner Funktion als Dozent der Frankfurter Musikhochschule Reger vom Lehrplan gestrichen hat. Walcha kritisiert an Reger besonders die Oktavverdoppelungen im Orgelsatz. Für die Orgel hält er einen vier-, allenfalls fünfstimmigen Satz für adäquat. Bei einer obertönig disponierten Orgel könne eine Ausdehnung des Klangspektrums durch die Registrierung bewerkstelligt werden. Der Orgelsatz müsse dazu nicht wie bei der grundtönigen Orgel aufgefüllt werden. Das „stimmige Spiel“ verlange Disziplin im Legatospiel. Die eher pianistische Schreibweise Regers läßt „verantwortungsvolle Fingersätze“ nicht zu. Um die Substanzlosigkeit der Regerschen Kompositionen bloßzustellen, zitiert Walcha Auszüge aus

³⁰⁹ Erich Thienhaus: *Kunst und Technik im Orgelbau*, in: MuK 21 (1951), S. 225.

³¹⁰ Ebenda, S. 226.

³¹¹ Helmut Walcha: *Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet*, in: MuK 22 (1952), S. 2-14.

Regerschen Orgelwerken und reduziert deren harmonischen Gehalt auf wenige Stimmen. Die Überraschungseffekte der Regerschen Harmonik bezeichnet Walcha als „verbraucht“. Die Kontrapunktik sei inkonsequent, besonders im Hinblick auf die Behandlung der Mittelstimmen. Was die dynamische Frage bei Reger angeht, so verweist Walcha auf seinen im Jahre 1938 veröffentlichten Beitrag über das statische Wesen der Orgel.

(28) Die folgende Nummer von „Musik und Kirche“ enthält ausführliche, teilweise sehr emotionsgeladene Entgegnungen der Organisten Helmut Bornefeld³¹², Wolfgang Auler,³¹³ Rudolf Quoika,³¹⁴ und des Komponisten Wolfgang Fortner.³¹⁵ Vor allem Bornefeld geht es nicht in erster Linie um eine Rehabilitierung Regers. Was bei den Kritikern Walchas auf einhellige Ablehnung stößt, ist der Ausschluß des Regerschen Orgelwerkes vom Lehrplan der Hochschule und der Doktrinarismus Walchas. Verteidigt wird Walcha im übernächsten Heft von Erich Thienhaus.³¹⁶ Nach dessen Überzeugung wäre es besser gewesen, wenn Reger seine Orgelwerke niemals geschrieben, oder zumindest anders instrumentiert hätte, „weil dann ohne Zweifel viele wertvolle historische Orgeln gerettet worden wären und weil die Orgelbewegung ohne die starken und selbst heute gelegentlich noch spürbaren Hemmungen durch den Einfluß der Regerschen Orgelkompositionen sich viel früher und kräftiger hätte entfalten können.“³¹⁷

Der Theologe Friedrich Hoffmann richtet an die praktizierende Kirchenmusik die Empfehlung, auf Reger weitgehend zu verzichten.³¹⁸

Der durch Walcha ausgelöste Konflikt bestimmt die Auseinandersetzung um das richtige Orgelideal auch noch über das Folgejahr hinaus und drängt andere Orgelfragen in den Hintergrund.

³¹² Helmut Bornefeld: *Walchas Reger-Verdikt kritisch betrachtet*, in: MuK 22 (1952), S. 49-52.

³¹³ Wolfgang Auler: *Korrektur der Musikgeschichte im Lehrplan?* in: MuK 22 (1952), S. 56f.

³¹⁴ Rudolf Quoika: *Max Regers Orgelschaffen - Heute?* in: MuK 22 (1952), S. 57-61.

³¹⁵ Wolfgang Fortner: *Zu Helmut Walchas Aufsatz „Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet“*, in: MuK 22 (1952), S. 52-56.

³¹⁶ Erich Thienhaus: *Zum Problem „Reger und die Orgel“*, in: MuK 22 (1952), S. 104-106.

³¹⁷ Erich Thienhaus: *Zum Problem „Reger und die Orgel“*, in: MuK 22 (1952), S. 105.

³¹⁸ Friedrich Hoffmann: *Auch ein theologisches Problem*, in: MuK 22 (1952), S. 102-104.

(29) Eine klare Stellung gegen Walcha und für Max Reger bezieht Friedrich Högner.³¹⁹ Gleichzeitig fordert Högner eine elektrische oder pneumatische Registerschaltung für Orgeln ab 25 Registern.

(30) Im Rahmen einer Entgegnung zu einem Beitrag von Niels Friis³²⁰ richtet Erich Thienhaus Angriffe gegen den deutschen Orgelbau. Dieser könne einem qualitativen Vergleich mit dem Orgelbau in Dänemark nicht Stand halten, was allerdings auch auf höhere Preise in Dänemark zurückzuführen sei.³²¹

(31) Orgelbaumeister Werner Walcker-Mayer verteidigt in seiner Entgegnung „Zu dem Aufsatz von Dr. Erich Thienhaus“ seine deutschen Kollegen.³²² Walcker-Mayer läßt das Argument der günstigeren wirtschaftlichen Verhältnisse in Dänemark gelten. Gegenüber dem Akustiker Thienhaus führt Walcker-Mayer auch das Versagen der modernen Raumakustik als Grund für Mißerfolge an. Der Orgelbau sei Künstlertum, das sich nicht durch den Einsatz von Meßgeräten ersetzen läßt. Gleichzeitig schlägt er die Gründung eines Orgelrates zur Klärung von Sachfragen vor.

(32) Wulf Knipping konstatiert in seinen Ausführungen „Die Orgel und ihr Prospekt“ eine allgemeine Unsicherheit im Hinblick auf die Prospektgestaltung, wie dies bereits im 19. Jahrhundert der Fall gewesen sei.³²³ Knipping lehnt den offenen Prospekt ab. Genau wie die Geige oder der Konzertflügel gebe es bei der Orgel eine „Grundform“, die bereits in den historischen Prospekten verwirklicht sei und zu der der Orgelbau zurückkehren müsse: „Wir werden, wenn wir die bisherige Entwicklung bejahen wollen, wieder Werkorgeln bauen müssen, die in guten, kräftigen Holzgehäusen stehen und sogar oben abgedeckt sind.“³²⁴ „Geschlossene Schreine“ bewirkten eine eindringliche Erwärmung des Tones, eine günstige Mischung der Klangfarben sowie eine klare Werktrennung. Knipping übt Kritik an der bewußt zur Schau gestellten Nüchternheit und Grobheit der zeitgenössischen Prospektgestaltung. Die Orgel sei ein Teil der Raumarchitektur und somit Pendant zu Altar und Kanzel. Durch die gotischen Flügeltüren an Orgeln be-

³¹⁹ Friedrich Högner: *Das Gesetz der Orgel, Max Reger und der moderne Orgelbau*, in: MuK 23 (1953), S. 94-100.

³²⁰ Niels Friis: *Orgelbau in Dänemark*, in: MuK 22 (1952), S. 190-194.

³²¹ Erich Thienhaus: *Nachwort zu N. Friis: Orgelbau in Dänemark*, in: MuK 23 (1953), S. 26f.

³²² Werner Walcker-Mayer: *Zu dem Aufsatz von Dr. Erich Thienhaus*, in: MuK 23 (1953), S. 156f.

³²³ Wulf Knipping: *Die Orgel und ihr Prospekt*, in: MuK 23 (1953), S. 232-236.

³²⁴ Wulf Knipping: *Die Orgel und ihr Prospekt*, in: MuK 23 (1953), S. 234.

stehe ein Verwandtschaftsverhältnis zu den „Altarschreinen“. Im Konzertsaal hingegen könne die Orgel zur Vermeidung einer einseitigen Ausrichtung des Raumes in die Wand eingegliedert werden. Das Hauptproblem der zeitgenössischen Prospektgestaltung liege in der Tatsache, daß auf Ornamentik nicht mehr zurückgegriffen werden könne, die in der Vergangenheit ein unverzichtbares Gestaltungsmerkmal war.

(33) Mit dem Beitrag „Zur Frage der Gemeindebegleitung mit der Orgel (Gedanken, Überlegungen, Forderungen)“ von Adalbert Schütz rücken ab 1955 zunehmend Reperoirefragen und Interpretationsprobleme in den Mittelpunkt der Berichterstattung.³²⁵ Schütz nennt das Problem der Begleitpraxis die „offene Wunde am Organismus einer lebendigen Kirchenmusik, einen Engpaß.“ Er stellt die Eignung des vierstimmigen Begleitsatzes grundsätzlich in Frage. Basierend auf dem Choral „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“ folgen Notenbeispiele mit alternativen Begleitmodellen. Meist liegt der Cantus Firmus dabei im Tenor und ist mit der linken Hand auszuführen. Die rechte Hand spielt dazu bewegte Linien, beispielsweise in Triolen oder in diatonischen Akkorden.

(34) Wolfgang Auler thematisiert in seinem Beitrag „Gottesdienstliche Musizierformen der Orgel“³²⁶ die mangelnde Akzeptanz der Orgelbewegung bei den Zuhörern: „Die spätromantische, orchestrale Orgel hatte ihr Publikum, dem es um Klangreiz und dynamisches Pathos ging. Dieses Publikum hat sich dem neuen Klang gegenüber versagt, übrig geblieben ist lediglich ein kleiner Kreis von Kennern und Liebhabern im guten Sinne des Wortes.“ Gleichzeitig widerspricht er der Auffassung, daß die deutschen Organisten gegenüber Frankreich ins Hintertreffen geraten seien. Auler ermuntert seine Kollegen, kirchenmusikalische Aufgaben vorzugsweise durch Improvisation zu lösen.

Zwei Beiträge aus dem Jahre 1956 informieren über den Einsatz neuer Werkstoffe im Orgelbau.

³²⁵ Adalbert Schütz: *Zur Frage der Gemeindebegleitung mit der Orgel (Gedanken, Überlegungen, Forderungen)*, in: MuK 25 (1953), S. 184-199.

³²⁶ Wolfgang Auler: *Gottesdienstliche Musizierformen der Orgel*, in: MuK 25 (1955), S. 252-254.

(35) Adalbert Schulz stellt eine von Detlef Kleuker für die evangelisch lutherische Kirche von Lima, Peru, erbaute neue Orgel mit Windladen vor, zu deren Herstellung hauptsächlich Kunststoffe verwendet wurden.³²⁷

(36) Eine Weiterführung des Artikels, verfaßt von Walter Supper, schließt unmittelbar an den Beitrag Kleukers an.³²⁸ Supper unterteilt darin die deutschen Orgelbauer in zwei Gruppierungen. Zur ersten Gruppe gehören demnach die Betriebe, die an einer traditionellen Holzbauweise festhalten, darunter vor allem Ott als einer der frühesten, sowie Weigle, Weißenborn, Zachariassen, Beckerath, Steinmeyer und Walcker, zur „anderen Richtung“ Kleuker. Die schweizerischen Firmen und Josef von Glatter-Götz (Rieger) brächten einen Mischtypus hervor. Supper äußert Zustimmung zur Verwendung von Kunststoffen unter der Bedingung, daß klangresonatorische Eigenschaften mit einbezogen werden könnten.

(37) Rudolf Untermöhlen stößt in seinem Beitrag „Orgel und Kirchenraum“ die Frage nach der Platzierung der Orgel in der Kirche an.³²⁹ Untermöhlen bezeichnet den Orgelbau des 19. Jahrhunderts als konzeptionell gescheitert. Die Tatsache der in den meisten Fällen gegebenen Personalunion von Organist und Chorleiter erzwingt eine adäquate Lösung, beispielsweise in Form einer asymmetrischen Platzierung. Nach Auffassung von Untermöhlen sollte der Chor nicht vor, sondern neben der Orgel stehen. Als Orgelstandort kämen neben der traditionellen Westempore auch Alternativen in Betracht.

(38) Eine Bestandsaufnahme des zeitgenössischen Orgelbaues liefert Heinrich R. Trötschel mit seinem Beitrag „Die Permanenz der Orgelbewegung“.³³⁰ Trötschel schreibt aus der Perspektive eines jungen Kirchenmusikers. Nach einer Zusammenfassung der Erkenntnisse von Mahrenholz, Schulze, Rößler und Lottermoser nennt er das Werkprinzip eine unaufgebbare Forderung der Orgelbewegung. Auch Schleifladen und mechanische Traktur seien feste Bestandteile, obgleich nach Biehle eine Beeinflussung des Tones nur bei kurzer Traktur und Stechermechanik möglich sei. Trötschel bezeichnet es als „Barbarei“, eine Orgel nicht mit sämtlichen Pedalkoppeln auszustatten. Die

³²⁷ Adalbert Schulz: *Eine bedeutungsvolle Wendung im Orgelbau*, in: MuK 26 (1956), S. 25-27.

³²⁸ Walter Supper, *Zur Weiterführung der oben dargelegten Gedankengänge*, in: MuK 26 (1956), S. 27f.

³²⁹ Rudolf Untermöhlen: *Orgel und Kirchenraum*, in: MuK 26 (1956), S. 104-113.

³³⁰ Heinrich R. Trötschel: *Die Permanenz der Orgelbewegung*, in: MuK 27 (1957), S. 123-135.

offene Prospektgestaltung hält er für die architektonisch gelungenste Form, die jedoch aus akustischen Gründen abzulehnen sei. Der Orgelbau seiner Zeit befinde sich in einem Übergangsstadium. Ursachen ungünstiger Orgellösungen seien auf allgemeine Zeitumstände zurückzuführen. Er kritisiert den fehlenden Mut zur Verwirklichung neuer Dispositionen. Die Kritik von Kwasnik und Haupt an der Orgelbewegung und am Sachverständigenwesen weist Trötschel zurück. Zur Änderung bestehender Mißstände schlägt Trötschel vor, Tagungen „wirklicher Fachleute“ unter Ausschluß der Öffentlichkeit „sozusagen in Klausur“ abzuhalten.

(39) Der Beitrag „Orgelsachberater oder Orgelbauer?“ des niederländischen Orgelbauers G. A. C. de Graaf ist ein genereller Angriff auf das Amt des Orgelsachverständigen.³³¹ Darin stellt de Graaf folgende Behauptungen auf: „Gerade diese Leute finden in ihrem Organistenberuf keine volle Befriedigung und versuchen dann, sich im Orgelbau auszuleben“.³³² „Der Orgelsachberater ist eine romantische Erscheinung, die sich nur in ausgesprochen schlechten Zeiten entwickeln konnte, und ich betone nochmals, diese Gruppe hat nicht versucht, die Orgelbauer zu bessern, sondern nur, eine Stimme mit in der Konferenz zu bekommen, leider mit Erfolg“.³³³ „Eine Folge hat die sogenannte Orgelreform, die deutsche Orgelbewegung, wenigstens in Deutschland gehabt: die Industrialisierung verschwindet langsam. Die Zeit der Riesenfirmen ist vorbei.“ (...) „Wir alle glauben wenig an die Leistungen der Großfirmen...“ Nach Meinung von de Graaf sollten Orgelkonzepte auf der Basis der vorhandenen Geldmittel durch die Orgelbauer entwickelt werden.

(40) Die programmatische Überschrift „Musik im Getto“ eines im gleichen Heft veröffentlichten Artikels von Siegfried Scheytt, Essen, unterstreicht die Abkehr von bislang unaufgebbaren Positionen der Zeitschrift „Musik und Kirche“.³³⁴

³³¹ G. A. C. de Graaf: *Orgelsachberater oder Orgelbauer*, in: MuK 30 (1960), S. 37-45.

³³² Ebenda, in: MuK 30 (1960), S. 41.

³³³ Ebenda, in: MuK 30 (1960), S. 42.

³³⁴ Siegfried Scheytt: *Musik im Getto*, in: MuK 30 (1960), S. 107-112.

- (41) Walter Supper räumt in seinem selbstkritischen Beitrag „Orgelbau und Orgelsachberatung als Aufgabe des Gewissens“ Fehlentwicklungen der Orgelbewegung ein.³³⁵ Gleichzeitig thematisiert er die romantische Orgelkunst.
- (42) Hubert Meyers gibt unter Bezugnahme auf die Rieger-Orgel der Düsseldorfer Neanderkirche Anleitungen zur Registrierung französischer romantischer Orgelmusik auf neuen Orgeln.³³⁶
- (43) Walter Kwasnik unterbreitet Vorschläge zur Kürzung romantischer Orgelwerke mit dem Ziel, diese für die gottesdienstliche Praxis zurückzugewinnen.³³⁷
- (44) In seinem 1964 erschienenen Rückblick „Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart“ nennt Walter Blankenburg den unter den Anhängern der Orgelbewegung verbreiteten Glauben, durch Distler und Pepping den Anschluß an die gesamtmusikalische Entwicklung gefunden zu haben, eine „schöne Täuschung“.³³⁸ Gleichzeitig verteidigt er die Orgelbewegung mit dem Argument, die Aufnahmefähigkeit der Menschen müsse berücksichtigt werden. Anachronismus, Historismus und „sog. Neobarock“ seien zwangsläufige Erscheinungen. Die besondere Aufgabe der Kirchenmusik bestehe vielleicht im „Bewahren gesunder Kräfte“, bei der Notwendigkeit einer „gewissen Isolierung.“
- (45) Uwe Pape baut auf der Basis einer geschichtlichen Einführung in die Thematik Überlegungen zur „Gestaltung des neuzeitlichen Orgelprospektes“ auf.³³⁹ Der in den dreißiger Jahren vorzugsweise realisierte freistehende Prospekt ist seiner Auffassung nach abzulehnen. Orgeln sollten zum Zwecke der Klangverschmelzung in „Gehäuseschreine“ eingebaut werden. Pape übt Kritik an der Nüchternheit zeitgenössischer Prospekte, und er verweist auf den dänischen Orgelbau, der seit den fünfziger Jahren wieder Ornamente bei der Prospektgestaltung verwendet. Er fordert daher eine Beteiligung von Bildhauern und Malern an der Prospektgestaltung.

³³⁵ Walter Supper: *Orgelbau und Orgelsachberatung als Aufgabe des Gewissens*, in: MuK 31 (1961), S. 219-226.

³³⁶ Hubert Meyers: *Zu Helmut Bornefelds Vortrag über Hugo Distler*, in: MuK 33 (1963), S. 258-264.

³³⁷ Walter Kwasnik, *Kürzen von Orgelkompositionen der romantischen Epoche*, in: MuK 33 (1963), S. 268f.

³³⁸ Walter Blankenburg: *Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart*, in: MuK 34 (1964), S. 1-7.

³³⁹ Uwe Pape: *Die Gestaltung des neuzeitlichen Orgelprospektes*, in: MuK 34 (1964), S. 222-228.

(46) Im Jahre 1966 kommt Uwe Röhl³⁴⁰ zu dem Schluß, den durch die Orgelbewegung in Gang gekommenen Veränderungsprozeß in Bezug auf die technische Seite des Orgelbaues als vollendet anzusehen: „Über den Vorteil der mechanischen Traktur und der Schleiflade ist oft genug gesprochen worden, und es wird heute wohl kaum Organisten und Orgelbauer geben, die nicht von diesen Vorteilen überzeugt sind.“ Zuvor aber kritisiert er in fundamentaler Weise die klangliche Seite der Orgelbewegung und darüber hinaus das mit orgelbewegten Ideen verwobene Milieu: „Ich habe immer wieder in der Praxis erlebt, daß manche Orgelbauer nicht verstanden haben, wie eine gute Orgel klingen muß, und daß Organisten zuweilen geradezu rührende Ansichten und Forderungen bezüglich der Qualität einer Orgel haben. Leuchtende Augen bei einer klirrenden und schreienden Mixtur, wonnevolles Behagen bei einem schnarrenden Rohrwerk und barock-seliges Nicken bei den Spuckgeräuschen gedeckter Register sind noch keine Bestätigung für die Qualität einer Orgel.“

³⁴⁰ Uwe Röhl, *Kritik an Orgelbauten?* in: MuK 36 (1966), S. 131.

2.4.3. Cäcilienvereinsorgan, Musica Sacra

(1) Mit der Veröffentlichung eines Berichtes über den „internationalen Orgelkongress in Luxemburg“ von Karl Gustav Fellerer eröffnet „Musica Sacra“ im November 1934 die Diskussion über die reformerischen Bestrebungen im Orgelbau.³⁴¹ Bei diesem Kongreß, abgehalten vom 30. August bis 2. September 1934 in der Benediktiner-Abtei von Clerf, referieren Hans Klotz über Fragen der Orgeldisposition und Eduard Peltzer, Prokurist der Orgelbaufirma Stahlhuth, Aachen, über den Einfluß der Windlade auf die Tonbildung von Orgelpfeifen. Ein geplantes Orgelbau-Regulativ kommt wegen grundlegender Meinungsverschiedenheiten zwischen deutschen und französischen Kongreßteilnehmern nicht zustande.

(2) Zwei Monate später, am 26. November 1934, veranstalten die Erzdiözese Köln und das Bistum Aachen eine Orgeltagung in Düren.³⁴² Im Rahmen eines Vortrages stellt der Aachener Domkapellmeister Wilhelm Stockhausen die Auffassungen von Gurlitt, Mahrenholz, Rupp, Geyer, Biehle, Smets, Schweitzer und Rupp einander gegenüber. Seitens der Teilnehmer, die den „historisierenden“ Tendenzen des Orgelbaues reserviert gegenüberstehen, kommt ein klares Meinungsbild über die Orgelbewegung nicht zustande, deren radikale Ablehnung der Streicher mehrheitlich keine Zustimmung findet. Kirchenbehördliche Dispositionsvorschriften werden als unerwünscht angesehen. Der Autor des Artikels, Karl Dreimüller, betont ausdrücklich den rein informativen Charakter der Veranstaltung und gibt zu bedenken, daß es ein spezifisch „katholisches“ Klangbild nicht geben könne, da die katholische Liturgie die Orgel nicht „fordert“, sondern lediglich „duldet“, weshalb sich von theologischer Seite keine besonderen klanglichen Anforderungen vorbringen lassen. Die Gestaltung einer Orgel sei ein Produkt geographischer und zeitbedingter Strömungen. Wer „gefühlbetonte romantische Stimmungsmache“ wolle, könne dies nicht mit dem Wesen der katholischen Liturgie, sondern nur durch persönliche Vorlieben begründen.

³⁴¹ K(arl) G(ustav) Fellerer: *Internationaler Orgelkongress in Luxemburg*, in: CVO, November 1934, S. 241f.

³⁴² Karl Dreimüller: *Die Orgeltagung in Düren (Rheinland)*, in: CVO, Januar 1935, S. 14-18.

Im Rahmenprogramm der Tagung werden auf der neu erbauten Klais-Orgel der Blindenanstalt zeitgenössische Kompositionen vorgestellt. Dabei interpretieren Ernst Kaller Werke von Heinrich Kaminski und Hermann Schroeder, Josef Zimmermann eine Komposition von Karl Kraft und Heinrich Lemacher ein Werk von Heinrich Weber.

(3) Im September 1935 erscheint ein Artikel von Armin Wiese OFM, Bochum, zu Fragen der Prospektgestaltung.³⁴³ Wiese legt dar, daß erst in der Barockarchitektur der Orgelprospekt integrativer Bestandteil der Raumarchitektur geworden sei und verweist dabei vor allem auf die süddeutschen Orgelprospekte. Für die Gegenwart unterscheidet er den „künstlerischen“ vom „fabrikmäßigen“ Prospekt der zurückliegenden fünfzig Jahre. Eine prospektlose Verschalung sei „gedankenarm“, aber wegen geringerer Kosten verantwortbarer als ein stummer Prospekt. Eine künstlerische Prospektgestaltung „in strenger Sachlichkeit“ ergibt sich „naturgemäß“ aus der Fußtonhöhe und der Registerkonstruktion. Als Beispiel für besonders gelungene moderne Lösungen nennt Wiese die Rieger-Orgel der Kamillus-Saalkirche in Hindenburg und den Prospekt der Breil-Orgel in St. Paulus, Recklinghausen. Stumme Prospekte sollten aus finanziellen Erwägungen nicht mehr gebaut werden.

Wiese thematisiert das Problem der Verstaubung von Orgeln in Industriegebieten. Dort könne auf einen Prospekt unter Umständen ganz verzichtet werden und das Pfeifenwerk durch eine einfache Verschalung umrahmt werden. Bei einer Plazierung in einer Orgelkammer hingegen könne die Verbindung zum Kirchenschiff durch einen Schallkanal erfolgen, den eine Schwelljalousie abschließt.

(4+5+6) 1936 erscheint in loser Folge eine Rubrik „Neue Orgeln“. Eine davon listet sechs Werke der Firma Breil auf, zwei davon aus dem Ruhrgebiet.³⁴⁴ Dabei handelt es sich um die Instrumente der St. Andreas-Kirche in Essen-Rüttenscheid und der Franziskaner-Kirche in Dorsten.

Die Essener Disposition umfaßt 49 Register, verteilt auf 4 Manuale und Pedal, die Dorstener Disposition 40 Register, verteilt auf Haupt- und Chororgel. Beide Instrumente verfügen nur noch über ein Salicional 8' als alleinigen Streicher. Auf den von C bis a³

³⁴³ Armin Wiese: *Ein altes Problem der Orgelbaukunst*, in: CVO, September 1935, S. 240-244.

³⁴⁴ *Neue Orgeln*, in: CVO, April/Mai 1936, S. 102f.

reichenden Manualumfang der Dorstener Orgel wird explizit hingewiesen. Die 8'-Basis der Grundstimmen ist bei der Essener Orgel im Hauptwerk und Schwellwerk noch dreifach bzw. vierfach besetzt. Im Schwellwerk ist eine Trompete 8' neben Oboe 8' und Schalmey 4' disponiert. Bei der Dorstener Orgel ist der Grundstimmenbestand wesentlich stärker reduziert. Dem Hauptwerk auf Prinzipal 8'-Basis steht ein Rückpositiv auf Prinzipal 4'-Basis gegenüber. Das Brustwerk basiert auf Prinzipal 2' mit Gedacktpommer 8' als einziger Grundstimme und Singend Regal 8' als Zungenstimme.

(7) In einer weiteren Folge der Rubrik „Neue Orgeln“ werden 1937 zwei weitere neue Orgeln aus dem Ruhrgebiet vorgestellt. Es handelt sich um die Breil-Orgel der St. Elisabeth-Kirche Recklinghausen mit 42 Registern und drei Manualen und die Klais-Orgel der Franziskaner-Kirche Essen mit 25 Registern auf zwei Manualen. Im Gegensatz zur wesentlich größeren Breil-Orgel ist in der Orgel von Klais neben Salicional 8' eine Vox caelestis 8' disponiert.³⁴⁵

Ab 1938 erfolgt ein Wechsel des „Cäcilienvereinsorgans“ vom Pustet-Verlag in Regensburg zu Schwann, Düsseldorf. Der Titel lautet nun „Die Kirchenmusik“.

(8) Die Ausgabe vom Mai 1938 gibt eine Ansprache über Grundsätze von Orgeldispositionen inhaltlich wieder, die Johannes Klais anlässlich der Einweihung der neu errichteten Orgel der Kölner Musikhochschule vor dem Diözesan-Cäcilienverein Köln-Aachen gehalten hatte.³⁴⁶ Prinzipalreihen 2' 4' 8' sollen, bezogen auf die einzelnen Teilwerke der Orgel, möglichst von oben nach unten disponiert werden, wobei der jeweils höchstliegende Prinzipal am engsten zu mensurieren ist. Der Prinzipal des Pedals sollte nach Möglichkeit um eine Oktave größer als der des Hauptwerks sein. Klais erteilt „starrten Querschnittsmensuren“ eine Absage. Eine Einbeziehung „astrologischer oder sakraler Zahlenbegriffe“ sei nicht erforderlich. Die Orgel sollte mit Gehäusen nach dem Werkprinzip und nicht einer „ihr fremden Fassade“ versehen werden. Abschließend deutet Klais Schwierigkeiten bei Orgelneubauten an, hervorgerufen durch Vorschriften der

³⁴⁵ *Neue Orgeln*, in: CVO, Februar 1937, S.60-63.

³⁴⁶ Johannes Klais: *Der organische Aufbau der neuen Orgelwerke*, in: Km 1 (1938), S. 40.

staatlichen „Metallüberwachungsstelle“. Die musikalische Vorführung der Orgel gestaltet Hans Bachem, Professor für Orgelspiel an der Kölner Musikhochschule.

(9) In der November-Ausgabe von 1938 gibt Winfried Ellerhorst in seinem Artikel „Das Positiv“ die Empfehlung, das Harmonium gegen Positive zu ersetzen.³⁴⁷ Als Disposition schlägt Ellerhorst einen changierenden 8', einen engmensurierten 4', eventuell eine Quinte 2 2/3', einen 2' und eine Mixtur 3-4 fach vor. Dem Ladensystem mißt Ellerhorst eine zweitrangige Bedeutung zu. Er empfiehlt aber im Hinblick auf eine gefahrlose Transportierbarkeit Kegelladen, deren „unbedingte Solidität allgemein anerkannt ist.“ Dagegen sei eine sorgfältige Intonation wichtig. Gegebenenfalls sollte das Positiv mit einem Schweller versehen werden. Die Windversorgung könne durch ein Gebläse für Kleinorgeln des Herstellers Meidinger bewerkstelligt werden. Einsatzmöglichkeiten für Positive sieht Ellerhorst vor allem in Kapellen und in der Mission. Eine Schwierigkeit bei der Verwendung von Positiven liege in der mangelnden Fähigkeit der Organisten. Vom „einfachen Spieler“ könne eine Umstellung von homophoner Musik auf Polyphonie nicht erwartet werden.

(10) In der März-Ausgabe von 1939 berichtet Joseph Wörsching über Orgeln der Pariser Weltausstellung.³⁴⁸ Die Schleifladen-Instrumente der französischen Orgelbauer bezeichnet er als Spitzenleistungen und bemerkt dazu: „Gerade die deutsche Orgelbewegung in ihrer revolutionären und evolutionären Richtung muß besonders den Blick gegen Westen gerichtet haben, wo die Kunst und Persönlichkeit eines Aristide Cavallé-Coll die Entgleisungen der entarteten Pneumatik dem französischen Orgelbau ersparte.“³⁴⁹ Neben einem Orgel-Umbau mit elektrischen Schleifladen von Orgelbau Gonzales im Pariser „Trocadero“ beschreibt Wörsching die beiden Instrumente im P päpstlichen Pavillon durch die gleiche Firma mit 36 und 5 Registern mit Tonumfängen in den Manualen von C bis c⁴ und im Pedal von C bis f¹. Die sechsunddreißigregistrige mechanische Schleifladenorgel nennt er eine „Musterorgel“ und „zukunftsweisend.“

³⁴⁷ Winfried Ellerhorst: *Das Positiv*, in: Km 1 (1938), S. 90f.

³⁴⁸ Joseph Wörsching: *Die Orgeln der Pariser Weltausstellung*, in: Km 2 (1939), S. 63-65.

³⁴⁹ Ebenda, in: Km 2 (1939), S. 63.

(11) Im August 1939 erscheint nochmals ein von W. Ellerhorst verfaßter Beitrag zur Mensuration von Orgelpfeifen.³⁵⁰ Dabei erläutert Ellerhorst die Grundzüge der unterschiedlichen Positionen von Jahn, Walker (sic) und Mahrenholz, ohne für ein bestimmtes System Partei zu ergreifen.

(12) Ab 1940 treten Berichte zum Thema Orgelgestaltung in den Hintergrund. Dafür erscheinen mehrere Beiträge, die einen Eindruck über die damalige Praxis des Orgelspiels in katholischen Kirchen vermitteln.

Hugo Löbmann berichtet über eine nichtgenannte Pfarrei mit 20.000 Katholiken.³⁵¹ Fünf sonntägliche Gottesdienste reichten kaum aus, um dem Andrang der Kirchgänger gerecht zu werden. Daher müßten Pfarrer und Organist einen zeitlich sehr begrenzten Korridor beachten. Dem Organisten bliebe dabei lediglich Zeit für kurze improvisierte Überleitungen zwischen den einzelnen liturgischen Handlungen. Die Bezahlung sei schlecht. Löbmann ist durch Befragungen, persönliche Beobachtungen und den Kontakt mit protestantischen Kollegen zu der Auffassung gekommen, daß die katholische Orgelkunst ins „Hintertreffen“ gelangt sei. Dies liege in der katholischen Liturgie begründet, die die Orgel nicht an sich, sondern nur zur Verschönerung braucht. Protestantische Kollegen würden allerdings die großen Besucherströme der katholischen Kirche und die in der Regel größere Zuhörerschaft beim Nachspiel des katholischen Organisten bewundern. Löbmann unterbreitet Vorschläge zur Verbesserung: Die Seelsorger sollten einen persönlichen Kontakt zum Organisten aufbauen und die Gemeinde anhalten, das Nachspiel des Organisten anzuhören. Des weiteren sollte den Kirchenmusikern die Möglichkeit zu musikalischen Aufführungen außerhalb der Gottesdienste eingeräumt werden, zu denen auch geladene Musikkritiker Zutritt hätten.

Es folgen zwei Artikel zum gleichen Thema, deren Urheber nur durch Abkürzungen kenntlich gemacht sind. In dem einen Beitrag wird ein Vergleich zwischen dem Orgelspiel in katholischen Kirchen und dem Rundfunk gezogen. Die ununterbrochene Folge von Musikvorträgen im Rundfunk, teilweise verbunden durch Zwischenspiele vom Klavier, sei mit der Tätigkeit eines Organisten vergleichbar.³⁵²

³⁵⁰ Winfried Ellerhorst: *Geschichtliches zur Orgelklang-Gestaltung*, in: Km 2 (1939), S. 141-145.

³⁵¹ Hugo Löbmann: *Zum gegenwärtigen Stand der katholischen Kirchenmusik*, in: Km 3 (1940), S. 52-54.

³⁵² W. v. M. (Unterschrift), in: Km 3 (1940), S. 54-56.

In dem anderen Artikel wird empfohlen, dieses Verfahren nur bei ausreichender künstlerischer Befähigung des Organisten weiter beizubehalten.³⁵³ Ansonsten sollte das ständige Orgelspiel abgeschafft werden.

Die Reihe „Die Kirchenmusik“ wird ab 1942 eingestellt.

Nach der Unterbrechung erscheint das Cäcilienvereinsorgan unter dem Titel „Musica Sacra“ ab 1949.

(13) Im ersten Heft vom April 1949 werden die Leser über die Wiederaufnahme der organisatorischen Tätigkeit des „Reichsverbandes der Katholischen Kirchenangestellten e. V.“ in Essen informiert.³⁵⁴ Im Vordergrund der Berichterstattung stehen Themen wie die soziale Stellung der Kirchenmusiker. Kritisiert werden die süddeutschen Bistümer, in denen es keine Berufsverbände gibt. Daneben erscheinen Beiträge über neue Kompositionen und über die kirchenmusikalische Praxis anderer Länder, beispielsweise Spaniens und Portugals im November 1949 und Chinas und Japans im Januar 1950. Über Olivier Messiaen informiert ein Artikel vom Februar 1950.³⁵⁵

Orgelbaufragen spielen in den ersten Ausgaben eine untergeordnete Rolle.

(14) Die erste Nachkriegsorgel des Ruhrgebietes, die in *Musica Sacra* vorgestellt wird, ist ein Instrument der Werkstatt Kemper aus dem Jahre 1948 für die St. Bonifatius-Kirche in Herne.³⁵⁶

(15) Eine erste umfangreichere Stellungnahme über Orgelbaufragen liefert Joseph Wörsching.³⁵⁷ Er erteilt darin dem Erwerb von Harmonien und Multiplexorgeln eine Absage. Als Alternative schlägt er den Bau von Positiven und Teilbauten vor. Diese könnten in der Zukunft durch „sukzessive Erarbeitung und praktische Eingliederung von unharmonischen Obertönen in einmal erprobten Mensuren und entsprechender Intonation“ zur Erzeugung von „Sphärenmusik“ erweitert werden.

³⁵³ E. J. M. (Unterschrift), in: Km 5 (1942), S. 91f.

³⁵⁴ Vgl: CVO 69 (1949) S. 23.

³⁵⁵ Fritz Grüninger: *Olivier Messiaen*, in CVO 70 (1950), S. 33-35.

³⁵⁶ *Neue Orgeln*, in: CVO 70 (1950), S. 58f.

³⁵⁷ Joseph Wörsching: *Glocken und Orgeln*, in: CVO 70 (1950), S. 69-72.

(16) Im Heft für August/September 1951 erscheint ein Beitrag über die Aufführung von Klavierwerken des Komponisten Olivier Messiaen in Essen, gefördert durch den Katholikenausschuß Essen. Ausführende waren Heinrich Eckert, Dozent der Folkwang-Musikschule, und Walter Kempfer, Organist von St. Ludgerus, Werden.³⁵⁸

(17) Das Heft für November/Dezember 1951 würdigt die neue Kegelladen-Orgel des Essener Saalbaues von Klais mit einer ausführlichen Besprechung und der auszugsweisen Veröffentlichung der Abnahmegutachten von Ernst Kaller, Erich Thienhaus und Josef Zimmermann.³⁵⁹

(18) Im Juliheft 1954 erscheint der Beitrag „Gerechtigkeit für den katholischen Orgelbau – Gedanken zur Klärung des Orgelproblems“ von Heinz Diekamp.³⁶⁰ Darin kritisiert er eine „bedenkliche Unterbewertung“ und eine Verkennung „guter Tradition und Eigenständigkeit des katholischen Orgelbauens“. „Man mag uns rückständig schelten, weil wir noch für den Fortschritt, gegebenenfalls sogar für die Einbeziehung der modernen Elektrotechnik im Orgelbau eintreten, man mag uns mitleidig über die Schulter betrachten, weil wir noch Schwellkästen sowie Spieltische mit Freikombinationen bauen, wir gestatten uns dennoch in aller Bescheidenheit, an die Notwendigkeit einer gesunden 8'-Grundlage zu glauben und wagen zu bekennen, daß wir mit den klanglich überspitzten Brustwerken norddeutsch-barocker Nachkonstruktionen - getragen von einem einzigen 8'-Schnarr-Regal – verschwindend wenig anfangen können, (...)“³⁶¹

Diekamp räumt ein, daß die auf Grund von Kriegsfolgen eingetretene materielle Notlage zunächst zu reduzierten Orgelbauten zwang. Die Laden- und Trakturfrage erachtet Diekamp als zweitrangig. Die Mechanik beeinflusst seiner Auffassung nach den Ansatz nur unerheblich. Dies geschehe in der Hauptsache mittels Artikulation und Phrasierung. Dem käme die elektrische Traktur sogar entgegen. Die elektrische Traktur begünstige eine freizügigere Aufstellung, eine „wirklich moderne Prospektgestaltung“ und eine hochentwickelte Spieltechnik. Kleine Orgeln könnten „getrost mechanisch“ gebaut werden, während bei großen Instrumenten die elektrische Kegellade als betriebssicheres

³⁵⁸ E. Do. (Unterschrift): *Olivier Messiaen in Essen*, in: CVO 71 (1951), S. 209.

³⁵⁹ *Neue Orgeln*, in: CVO 71 (1951), S. 278-280.

³⁶⁰ Heinz Diekamp: *Gerechtigkeit für den katholischen Orgelbau – Gedanken zur Klärung des Orgelproblems*, in: CVO 74 (1954), S. 179-183.

³⁶¹ Ebenda, CVO 74 (1954), S.179.

und billiges System zur Anwendung gelangen sollte. Die „elektrisch vorgesteuerte Schleiflade“ sei ein Widerspruch in sich und Verzögerungen bei der Schleifensteuerung bis zu 7 Sekunden nicht hinnehmbar. Mit einem Verweis auf süddeutsche Traditionen wendet sich Diekamp gegen eine „einseitige Absage“ an die Kernstiche und widerspricht einem „blinden Nachfolgen der evangelischen Orgelbewegung bei aller Würdigung ihrer Verdienste“. Dann verweist er auf die neue Orgel der Johanniskirche Düsseldorf, die er wegen ihrer Konzeption und der hohen Baukosten von DM 130.000 kritisiert. Gleichzeitig greift er Heinrich Weber wegen dessen „besonders augenfälliger Lobrede“ der Düsseldorfer Orgel an.

Diekamp stellt die Praxistauglichkeit historischer und neuerbauter Schleifladen für den katholischen Gottesdienst und den Konzertgebrauch grundsätzlich in Abrede. Eine weitere Simplifizierung sei für Neubauten unangebracht. Bei historischen Werken solle eine Abwägung erfolgen, inwieweit diese der Praxis der Gegenwart anzupassen sind. Ein historisch-steriler Typ werde jedes „gesunde Wachstum ertönen“. Ein Typus der Vergangenheit könne nicht die Normalorgel der Zukunft werden. Ein Vorbild für stilistische Anleihen könne die katholische Orgel des Südens sein. Eine neue „katholische Orgelbewegung“ will Diekamp jedoch unter keinen Umständen.

(19) Im Heft für Februar/März 1955 erscheint unter dem Titel „Orgelbau als zeitgemäße Aufgabe (als Entgegnung auf H. Diekamp)“ ein Beitrag von Rudolf Quoika.³⁶² Nach Ansicht Quoikas gibt es keine Konfessionsorgeln, sondern landschaftlich bedingte Eigenheiten, die die Orgelgestaltung beeinflussen. Er erklärt das Hervortreten der Orgelbewegung damit, daß „natürliche Grenzen des Wachstums und die normale Entwicklung abgebrochen waren.“ In diesem Zusammenhang weist er auf gedankliche Parallelen zwischen evangelisch-liturgischer Bewegung, Orgelbewegung und dem Cäcilianismus der katholischen Kirche hin. Die Technisierung schreite organisch weiter und würde auf den Klangbestand, also die Pfeifen, Anspruch erheben, was zur Auflösung der Orgel führe. Unter Berufung auf Lottermoser und Thienhaus propagiert Quoika den unbedingten Vorrang der Schleiflade in klanglicher Hinsicht. Er wendet sich gegen Biehle, Bohnstedt und Herzberg sowie den Verband der Orgelbaumeister Deutschlands e. V.

³⁶² Rudolf Quoika: *Orgelbau als zeitgemäße Aufgabe (als Entgegnung auf H. Diekamp)*, in: CVO 75 (1955), S. 49-53.

und stellt sich im Hinblick auf zeitgenössische Dispositionsmodelle auf die Seite Suppers und der Orgelbewegung. Der Forderung nach mechanischer Spiel- mit pneumatischer oder elektrischer Registertraktur und der Absage an mehrteilige elektrische Orgelanlagen schließt Quoika den Wunsch an: „Mögen alle Anhänger der elektrischen Traktur spüren, daß sie ein Instrument Gottes und keine Maschine zu bedienen haben. Mögen sie vom Hl. Geist erleuchtet werden, damit die Kirche und ihr menschlich-gottesdienstliches Tun in Gottes Wohlgefallen erstrahlen.“

(20) An diesem Zitat Quoikas richtet Diekamp seine Entgegnung „Wider den Historismus im Orgelbau“, erschienen im August/September-Heft 1955, aus.³⁶³ Nochmals präzisiert Diekamp seinen Standpunkt: Es gibt eine Konfessionsorgel. Konfessionen prägen Landschaften. Diekamp widerlegt Quoikas Behauptung, die elektrische Traktur führe unweigerlich zur Elektronenorgel mit dem Hinweis auf das ablehnende Votum des Wiener Kongresses für katholische Kirchenmusik.³⁶⁴ Diekamp beteuert nochmals seine Aufgeschlossenheit gegenüber mechanischen Trakturen bei kleinen und mittleren Instrumenten, sieht aber in der Kombination von mechanischer Spiel- und elektrischer Registertraktur einen Widerspruch. Künstlerische Bindungen zum 19. Jahrhundert und der Musik Max Regers sollen beibehalten werden. Diekamp will keine „nach rein restaurativen Gesichtspunkten simplifizierte Orgel, (...) die zu einer gottesdienstlichen Musikpraxis führt, welche die cäcilianische an schulmäßiger Einseitigkeit noch um ein Vielfaches übertrifft“.

(21) In einer zweiten Erwiderung Quoikas³⁶⁵ verteidigt dieser kompromißlos die Grundsätze der Orgelbewegung und auch ihre historisierenden Tendenzen: „Jede Kunstperiode war anfänglich historisch ausgerichtet.“ „Aber auch jener Abschnitt der neuen deutschen Musikgeschichte ist für den Orgelbau nicht belanglos, selbst wenn viele Komponisten in den Werken der Großmeister ihr Vorbild erblicken, während eine voreilige Klassifizierung von Neobarock oder sonstigen Ismen zu sprechen wagt.“ Des weiteren bezeichnet Quoika die „36 Thesen“ Walter Suppers als richtungweisend für die neue deutsche Organologie. Quoika fordert Traditionalismus für die katholische Kirche.

³⁶³ Heinz Diekamp: *Wider den Historismus im Orgelbau*, in: CVO 75 (1955), S. 196-200.

³⁶⁴ Vgl. „Kongreßbericht“, in: *Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik*, Wien 1954, S. 341.

³⁶⁵ Rudolf Quoika: *Historismus im Orgelbau - Heute?* in: CVO 75 (1955), S. 271-275.

Der Cäcilianismus sei sinnvoll gewesen und durch ihn die Schaffung zeitgenössischer Kirchenmusik erst möglich geworden. Die Schleiflade unterbinde den „Säkularisationsprozeß, der artfremden Orgeln anhaftet.“

Mit diesem Beitrag schließt die Schriftleitung die Diskussion ab.

(22) Das Januar-Heft von 1957 bringt den Beitrag „Orgel und Chor im Altarraum“ von Heinrich Jacobs, Aachen.³⁶⁶

(23) Ein Beitrag mit dem Titel „Nicht geeignet!“ erscheint im Heft für August/September 1958 und richtet sich gegen die Verwendung bestimmter populärer Kompositionen bei Hochzeiten, Bestattungen und an Weihnachten.³⁶⁷ Der Autor betont aber: „Es soll hier keineswegs versucht werden, einen Katalog der ungeeigneten Musikstücke aufzustellen.“

(24) In der gleichzeitig als Programmheft des in Köln stattfindenden „IV. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik“ konzipierten Ausgabe für Juni/Juli 1961 unterbreitet Rudolf Walter³⁶⁸ Ratschläge zur Wahl geeigneter Orgelliteratur für den katholischen Gottesdienst: „Das Angebot an Orgelliteratur, die sich für den katholischen Kult eignet, ist reichhaltig, doch die Verwendungsmöglichkeiten sind gering. Das liegt aber nicht an der Struktur des katholischen Gottesdienstes, sondern am Geltungsbedürfnis der Chorleiter und am übertriebenen Rationalismus der Seelsorger. Beide erniedrigen den oft gründlich ausgebildeten Organisten zum Begleiter und beschränken Vor- und Nachspiel auf unnötige und unkünstlerische Kürze.“

(25) Der Artikel „Eine Untersuchung über die Dispositionspraxis“ von Gottfried Rehm von 1962 vermittelt einen Überblick über dispositionelle Grundzüge nach 1945.³⁶⁹ Die Erkenntnisse Rehms wurden auf der Grundlage von 950 neuen und erneuerten Orgeln gewonnen. Von den untersuchten Instrumenten hatten 41% mechanische Schleifladen, davon 17% mit elektrischer Registerbetätigung, 3% elektrische Schleifladen, 32% Kegelladen und 4% Taschenladen. Bei 3% kamen unterschiedliche Ladensysteme in derselben Orgel zur Anwendung. Welche dieser Orgeln nach dem Werkprinzip aufge-

³⁶⁶ Heinrich Jacobs: *Orgel und Chor im Altarraum*, in: CVO 77 (1957), S. 17f.

³⁶⁷ E. Z. (Unterschrift), in: CVO 78 (1958), S. 289-292.

³⁶⁸ Rudolf Walter: *Orgelmusik heute*, in: CVO 81 (1961), S. 180f.

³⁶⁹ Gottfried Rehm: *Eine Untersuchung über die Dispositionspraxis*, in: CVO 82 (1962), S. 215-222.

teilt sind, war für Rehm nicht zu ermitteln. Anhand von Tabellen legt Rehm dar, welche Pfeifenbauformen vorzugsweise disponiert wurden. Beispielsweise sind ein Drittel der Orgelregister Prinzipalstimmen, 16% der 16'-Manualstimmen Gedackte und 46% Quintaden. Weitere Angaben beziehen sich auf die 8'-Nichtprinzipale in den Manualwerken, alle anderen Bauformen von Pfeifen sowie Aliquote und Zungen. Auf der Grundlage des untersuchten Materials kommt Rehm zu dem Schluß, daß die „beiden Hauptforderungen der Orgelbewegung an eine gute Disposition weitgehend erfüllt werden.“ Diese bestünden in einem lückenlosen Prinzipalchor und der Disposition nichtprinzipalischer, solistischer Stimmen. Eine Hinwendung zur mechanischen Schleiflade und zum Werkprinzip sei erkennbar.

2.4.4. Musik und Altar

In den Jahren 1948/49 erscheinen zunächst vier als „Werkhefte“ bezeichnete Ausgaben der Zeitschrift „Musik und Altar“.

(1) In seinem Beitrag „Orgel und Gegenwart“ bezeichnet Joseph Wörsching die Erörterung sämtlicher Orgelbaufragen als programmatischen Bestandteil der Zeitschrift.³⁷⁰ Zunächst liefert er eine Situationsbeschreibung der durch Kriegsverluste, kriegsbedingten Ausfall von Zulieferfirmen, Schwierigkeiten durch Besatzungszonen, Materialknappheit und einen gravierenden Mangel an Fachleuten geprägten Zeitumstände. Wörsching verweist auf die Leistungen der Orgelbewegung in der Vorkriegszeit und konstatiert eine im Gegensatz zu französischen Komponisten grundsätzliche Distanz deutscher Komponisten zur Orgel. Er wendet sich gegen den Einsatz des Harmoniums und der elektro-akustischen Orgel für den kirchlichen Gebrauch und empfiehlt statt dessen den Bau von Kleinorgeln und Positiven, die mit wenig Material in Serie herstellbar sind. Nach einer Besserung der wirtschaftlichen Lage könnten die leicht transportierbaren Positive in anderen Gemeindeeinrichtungen oder in der „guten Hausmusik“ Verwendung finden. Er verweist im Hinblick auf die künstlerische Ausgestaltung von Positiven auf die Ausführungen von Helmut Bornefeld und Paul Smets. Nach Ansicht Wörschings sollten die neuen Orgeln in der Nähe des Hauptaltars plaziert werden. Für große und akustisch komplizierte Räume besteht die Notwendigkeit zur Konzeption mehrteiliger Orgelanlagen mit elektrischer Traktur. Diese sollten in Etappen gebaut werden. Zu einem Grundstock von Pedalregistern sollen jeweils geschlossene Teilwerke, vor allem Rückpositive erstellt werden, zu denen später Haupt- und Schwellwerke treten. Der Grundstimmenbestand romantischer Orgeln ist als Rohstoffreserve zur Herstellung neuer Aliquotstimmen und Mixturen anzusehen. Die Prospektgestaltung der Orgelneubauten soll den inneren Aufbau der Orgel widerspiegeln und einem Künstler übertragen werden, auch wenn dies einen finanziellen Mehraufwand erfordert.

(2) In seinem Beitrag „Zur Lage der Kirchenmusik in der Gegenwart“ plädiert auch Heinrich Wismeyer für den Bau von Kleinorgeln mit 6-8 Registern, gegebenenfalls

³⁷⁰ Joseph Wörsching: *Orgel und Gegenwart*, in: MuA, Erstes Werkheft (1948), S. 72-81.

ohne Pedal.³⁷¹ Solchen Instrumenten ist der Vorzug vor dem Harmonium einzuräumen. Wismeyer betont die „Errungenschaften einer vernünftigen Orgelreform ohne schematische Kopie der Barockorgel“. Er erhebt die Forderung nach plenumfähigen Teilwerken.

(3) Ein weiterer Beitrag von Pater Gregor Klaus mit der Überschrift „Zeitgemäße Fragen für den katholischen Organisten“ beginnt mit einigen allgemeinen Betrachtungen über die katholische Organistenpraxis.³⁷² Aus ihnen leitet er die regionale Eigenentwicklung des süddeutschen Orgelbaues ab. Eine klare werkmäßige Gliederung des Pfeifenbestandes erachtet er als notwendig für den Vortrag klassischer Orgelliteratur, deren Wiedergabe in der katholischen Praxis allerdings im Hintergrund stehen würde. Der mechanischen Schleiflade räumt er den unbedingten Vorzug gegenüber allen anderen Systemen ein. Klaus fordert eine Abkehr von der Vorherrschaft des 8'-Klanges und die Aufhellung der Dispositionen durch Aliquote und hochliegende Stimmen, wobei jedoch der Aufgabe der Orgel im katholischen Gottesdienst Rechnung getragen werden soll.

(4) Der Artikel „Vorschläge zur Lösung der Orgelnot unserer Tage“ von Eberhard Bonitz enthält konzeptionelle Anleitungen zum Bau von Notorgeln.³⁷³ Der Verwendung des Harmoniums erteilt Bonitz im Verlauf des Textes mehrfach eine Absage. Bonitz sieht in der Barockorgel ein Vorbild, spricht sich aber gegen die Nachahmung „einer rein protestantisch bedingten Orgel, wie die norddeutsche es ist“ aus.³⁷⁴ Der katholische Kult verlange in dispositioneller Hinsicht eine reiche Farbenpalette. Notorgeln sollen zum Schutz und aus Gründen der klanglichen Variabilität komplett im Schweller stehen. Die Notorgel könne ein- oder zweimanualig sein. Bonitz bezeichnet die Kegellade als die betriebssicherste und klangschönste Lade. Zur Vorbeugung möglicher Engpässe bei der Stromversorgung soll die Traktur als Einstrompneumatik angelegt werden, der Spieltisch zwei oder drei freie Kombinationen erhalten, was nur geringe Mehrkosten verursachen würde, und für die pneumatische Steuerung sollen Aluminiumröhrchen verwendet werden. Die Tonumfänge sollen in den Manualen von C bis g³, im Pedal von

³⁷¹ Heinrich Wismeyer: *Zur Lage der Kirchenmusik in der Gegenwart*, in: MuA, Zweites Werkheft (1948), S. 13-19.

³⁷² Gregor Klaus: *Zeitgemäße Fragen für den katholischen Organisten*, in: MuA, Zweites Werkheft (1948), S. 54-58.

³⁷³ Eberhard Bonitz: *Vorschläge zur Lösung der Orgelnot unserer Tage*, in: MuA, Drittes Werkheft (1949), S. 66-73.

³⁷⁴ Ebenda, S. 66.

C bis f¹ reichen und einmanualige Instrumente mit einer Teilung von Baß und Diskant zwischen h⁰ und c¹ versehen werden.

Der Artikel enthält über zwanzig Dispositionsentwürfe für ein- und zweimanualige Orgeln für unterschiedliche Raumgrößen. Die kleinste Disposition umfaßt 6, die größte 36 Register. Positive könnten dann mit mechanischen Schleifladen ausgestattet werden, wenn dem Orgelbauer qualitativ geeignetes Holz zur Verfügung steht. Die Winderzeugung soll durch einen Tritt bewerkstelligt werden.

Die Dispositionsentwürfe von Eberhard Bonitz zeichnen sich durch bestimmte Grundzüge aus: Alle Mixturen repetieren jeweils bei C. Neben einem labialen 16' disponiert Bonitz möglichst einen 2', vorzugsweise ein „Singend Cornett“ für das Cantus-Firmus-Spiel im Pedal. Oktavkoppeln verwirft Bonitz aus wirtschaftlichen und künstlerischen Gründen und empfiehlt statt dessen, die eingesparten Geldmittel in den Bau mehrerer Manuale zu investieren, wobei er besonders die Disposition von Septimen und Nonen nahelegt. Auch sein Musterentwurf einer einmanualigen Orgel für einen sehr großen Raum enthält eine Septime. Um besonders große Räume klanglich auszufüllen, soll das Pfeifenwerk möglichst weiträumig angeordnet werden, wobei die Entfernung zweier Teilwerke bis zu 10 Metern betragen kann.

Bonitz weist darauf hin, daß Bauteile aus Notorgeln nach einer wirtschaftlichen Besserung in neue Instrumente fast vollständig integriert werden könnten. Der Artikel schließt mit einem Appell an die Kirchengemeinden, die wirtschaftliche Existenz der Orgelbauer durch die Vergabe neuer Aufträge zu sichern.

(5) In seiner Abhandlung „Die Barockorgel als Lehrmeisterin für den heutigen Orgelbau“ hebt Franz Bösken die Bedeutung der Orgelbewegung für die Weiterentwicklung des modernen Orgelbaues durch „Erkenntnisse orgeleigener Gesetze“ hervor.³⁷⁵ Die Anwendbarkeit dieser Gesetze auf die Erfordernisse der Gegenwart habe „den Verdacht beseitigen können, daß die Orgelbewegung ein rückblickender, epigonenhafter Historismus sei, etwa vergleichbar der Errichtung neubarocker Fassaden großstädtischer Ringstraßengebäude“.³⁷⁶ Bösken weist darauf hin, daß seine Überlegungen zum Teil auf

³⁷⁵ Franz Bösken: *Die Barockorgel als Lehrmeisterin für den heutigen Orgelbau*, in: MuA, Viertes Werkheft (1949), S. 46-52.

³⁷⁶ Ebenda, S. 46.

Gedankengängen anderer Organologen basieren, etwa Walter Supper und Ernst Karl Rößler, dessen Begriff der „Raumlinienstärke“ Böskens übernimmt (vgl. Kapitel 2.2.6).

Die an die Neubauten zu stellenden Anforderungen basieren auf Erkenntnissen, die Böskens durch eine Meinungsumfrage bei Geistlichen und Organisten von über 100 Kirchen gewonnen hat. Dabei erfordere die ungünstige wirtschaftliche Lage die Infragestellung der „angewandten Mittel im Verhältnis zur Wirkung“.³⁷⁷ Zunächst liefert Böskens eine Definition des Begriffs „Barockorgel“: Während sich das Plenum der Renaissance-Orgel durch charakteristische Einzelstimmen zusammensetzte, finden sich bei der Barockorgel drei Klangfunktionsbereiche.

Diese gliedern sich in 1) Engchor, 2) Weitchor und 3) Sologruppe (= enge Labiale, kurz- und langbechrige Zungen).

Die gezielte Verteilung funktionaler Schwerpunkte ergebe sich aus einer „Konzentration durch Subordination“ der einzelnen Register als auch der Teilwerke.³⁷⁸

Damit kann eine Orgel drei Anforderungen erfüllen: 1) Plenumfähigkeit, 2) Solo- oder Cantus-Firmus-Fähigkeit sowie 3) Grundregistrierungsfähigkeit.

Für die Dispositionspraxis ergeben sich folgende Konsequenzen: Das Plenum, dem Engchor zugerechnet, verlangt nach einem lückenlosen Obertonaufbau der Prinzipale 8' 4' 2 2/3' 2' und einer Mixtur als Klangkrone. Langbechrige Rohrwerke können zum Plenum treten. Den Regalen kann auf Grund ihrer „starken farbliche Note“ in kleinen Werken die Stellvertreterfunktion für eine 8-füßige Labialstimme zugewiesen werden.³⁷⁹

Auch eine kleine Orgel soll nach Möglichkeit zweimanualig sein, eine einmanualige mit einer Schleifenteilung versehen werden. Im kleinsten Pedalwerk soll neben einer Baßstimme in Anlehnung an norddeutsche Traditionen ein Cantus-Firmus-Register disponiert werden. Böskens empfiehlt eine kernstichlose Intonation, niedrigen Windruck und die Wahl variabler Pfeifenmessungen. Die Liturgieverbundenheit der Orgel soll durch die Wahl des Standortes in der Kirche zum Ausdruck gebracht werden. Der Organist soll

³⁷⁷ Franz Böskens: *Die Barockorgel als Lehrmeisterin für den heutigen Orgelbau*, in: MuA, Viertes Werkheft (1949), S. 46.

³⁷⁸ Ebenda, S. 47.

³⁷⁹ Ebenda, S. 48.

Kenntnisse über die Funktion jedes Registers haben, klare Registrierungen verwenden und „liturgieeigene Musik“ darstellen.

Ab Juli 1949 erscheint „Musik und Altar“ regelmäßig im Abstand von 2 Monaten.

(6) In seiner Abhandlung „Vom Zwischenspiel im Gottesdienst“ unterbreitet Pater Gregor Klaus eine Auswahl von Orgelkompositionen zur Verwendung während katholischer Gottesdienste.³⁸⁰ Der Artikel beginnt mit der Feststellung, daß es für den katholischen Organisten keine bindenden stilistischen Vorgaben von Seiten der Kirche gibt. Eine besondere Eignung als Gebrauchsmusik für den Einsatz beim katholischen Gottesdienst hätten Werke altitalienischer und -französischer Komponisten, die außerdem als Vorbilder und Anregungen für eigene Improvisationen herangezogen werden können. Klaus empfiehlt den Organisten die Anschaffung der Sammlungen von O. Gauß, E. v. Werra, „Liber Organi“ von Ernst Kaller sowie die Originalwerke Frescobaldis.

(7) Im Rahmen seines Beitrages „Orgelspiel und Liturgie“ erhebt Joseph Wörsching die Forderung nach einer Aufstellung der Orgel im Altarraum.³⁸¹

(8) Der Artikel „Die Orgel zu Dirnbach - Ein Beitrag zur Frage der Kernstiche“ von Eberhard Bonitz basiert auf Untersuchungen an einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden Orgel.³⁸² Bonitz stellt seinen Überlegungen einen historischen Rückblick zur Verwendung von Kernstichen voran. Demnach wird die kernstichlose Intonation zwischen 1700 und 1720 aufgegeben und ein Teil der Pfeifen mit wenigen langen „Haarkernstichen“ versehen. Intoniert wurde ausschließlich an der Kernspalte bei offenen Pfeifenfüßen. Die Einführung sogenannter „Sägekernstiche“ zum Zwecke einer völlig ausgeglichenen Klangwirkung erfolgte zwischen 1870 und 1900. Daraus zieht Bonitz folgendes Fazit: „Diese Erkenntnisse dürften bei Renovierungsarbeiten an alten Orgeln von Wert sein. Es gibt eben eine Periode, wo die Haarkernstiche ein Charakteristikum der Intonation waren. Es wäre nicht richtig, wenn man aus Orgeln jener Epoche die Haarkernstiche entfernen wollte.“ Um der Forderung nach größtmöglicher Plastizität

³⁸⁰ Gregor Klaus: *Vom Zwischenspiel im Gottesdienst*, in: MuA 2 (1949), S. 47-51.

³⁸¹ Joseph Wörsching: *Orgelspiel und Liturgie*, in: MuA 4 (1951/52), S. 51-53.

³⁸² Eberhard Bonitz: *Die Orgel zu Dirnbach - Ein Beitrag zur Frage der Kernstiche*, in: MuA 4 (1951/52), S. 87-89.

nachzukommen, fordert Bonitz für Neubauten völligen Verzicht auf Kernstiche. Ausnahmen läßt er für Streicher und konische Pfeifen wie Gemshorn, Spitzflöte und Dolkan zu.

(9) Der Beitrag „Versuch einer kleinen Theologie der Orgel und die Konsequenzen für den heutigen Orgelbau“ von Hans Böhringer entspricht inhaltlich dessen Vortrag vom 3. August 1951 auf der Orgeltagung in Ochsenhausen, in deren Anschluß die „Gesellschaft der Orgelfreunde“ gegründet wurde (vgl. Kapitel 2.4.5.).³⁸³ Nach Auffassung von Böhringer hat die Orgel „ihr Wesen in sich“ und soll demnach weder Orchesterinstrumente noch die menschliche Stimme imitieren. Ihr Klang habe vielmehr eigene, unveräußerliche Charakteristika.³⁸⁴ Böhringer spricht in diesem Zusammenhang von einem „Stigma der kultischen Stilisierung“.³⁸⁵ Der werkmäßige Aufbau sei ein grundsätzliches Gestaltungsprinzip, ebenso das ausgeglichene Verhältnis zwischen Engchor mit „männlich bestimmten Prinzipalen und Mixturen“, Weitchor mit „weiblich bestimmten Flötenstimmen“ und Solochor. Bei Instrumenten, die nicht im Chorraum der Kirche Aufstellung finden können, soll auf ein Rückpositiv nicht verzichtet werden. Die neuen Orgeln sind nach Möglichkeit mit Schleifladen auszustatten. Bis zu einer Größe von 35 Registern soll die Traktur mechanisch angelegt werden. Allerdings könnten im Pedal Kegel- oder Membranladen verwendet werden.

Eine kleinere mechanische Orgel ist einer größeren elektrischen Orgel vorzuziehen. Der Autor begründet dies mit klanglichen Vorzügen, welche sich aus der Möglichkeit zur Beeinflussung der Tonansprache im Hinblick auf die Einschwingvorgänge der Pfeifen ergäben. Eventuelle Mehrkosten müßten in Kauf genommen werden. Böhringer empfiehlt, vor einer Kaufentscheidung qualitativ gute mechanische Orgeln zu besichtigen. Die Ablehnung mechanischer Trakturen könne nicht durch Eindrücke mit alten, schlecht erhaltenen und schwergängigen Trakturen ohne Kenntnis neuer Orgeln begründet werden. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Leistungen holländischer, französischer und schweizerischer Orgelbauer. Böhringer beanstandet die mangelnde

³⁸³ Vgl.: Hans Böhringer: „Das Spezifische des ‚katholischen‘ Orgelbaues“, in: Walter Supper (Hrsg.): *Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben*, Berlin, Darmstadt 1952, S. 148-150.

³⁸⁴ Hans Böhringer: *Versuch einer „kleinen Theologie der Orgel“ und die Konsequenzen für den heutigen Orgelbau*, in: MuA 4 (1951/52), S. 121-124.

³⁸⁵ Ebenda, S. 122.

Aufgeschlossenheit der „katholischen Orgelbauer“ gegenüber diesen Entwicklungen. Weiterer Diskussionsbedarf bestehe auf dem Gebiet der variablen Mensurengestaltung, der kernstichlosen Intonation, der Aufschnitthöhe und des Winddruckes.

Böhringer geht von einem historischen Unterschied zwischen katholischer und protestantischer Orgel aus, der sich nun überlebt habe. Für die musikalische Praxis beider Konfessionen sei die mechanische Schleiflade geeignet, ebenso zur Untermalung von Orchestermessen. Zur Begleitung gregorianischer Gesänge soll die katholische Orgel ein Salizional 8' erhalten. Der Forderung vieler katholischer Organisten nach einer Vox cœlestis soll nur bei Instrumenten ab einer gewissen Größe entsprochen werden. Das zweite und dritte Manual ist mit einem langsam schlagenden Tremulanten auszustatten. Einen Jalousieschweller für das zweite oder dritte Manual betrachtet Böhringer als Selbstverständlichkeit. Abschließend räumt Böhringer ein, daß ein Teil der spätromantischen Orgelliteratur auf diesem Orgeltypus nicht darzustellen ist. Die Schaffung einer „Kompromißorgel“ sei jedoch nicht das Ziel.

(10) Die Forderung „Gerechtigkeit für Regers Orgelschaffen“ von Rudolf Walter ist eine Reaktion auf Helmut Walchas Artikel in „Musik und Kirche“, wobei Walter für das Werk Regers Partei ergreift.³⁸⁶ Nach Walters Ansicht sollten die Reger-Interpreten diese jedoch in der „Urfassung“ pflegen, in orgelmäßiger Terrassendynamik, die freilich im Gegensatz zu Bach gemäß der kontrastreicheren Sprache Regers eine ganze Reihe von Klangstufen verwenden muß.³⁸⁷

(11) Heinrich Jacobs begründet die Forderung seines Artikels „Orgel und Chor im Altarraum“ durch die kirchliche Tradition. Des weiteren empfiehlt Jacobs dem Chor, eine kirchliche Sängerkleidung zu tragen.³⁸⁸

(12) In seinem Artikel „Zur Aufstellung von Sängerkhor und Orgel im Kirchenraum“ unterbreitet Heinz Laubach architektonische Konzepte für die Neugestaltung von Kirchen und die Positionierung von Orgeln, Spieltischen und Sängerkhören.³⁸⁹ Laubach

³⁸⁶ Rudolf Walter: *Gerechtigkeit für Regers Orgelschaffen (Entgegnung auf Walcha)*, in: MuA 5 (1952/53), S. 49-54.

³⁸⁷ Ebenda, S. 54.

³⁸⁸ Heinrich Jacobs: *Orgel und Chor im Altarraum*, in: MuA 5 (1952/53), S. 142.

³⁸⁹ Heinz Laubach: *Zur Aufstellung von Sängerkhor und Orgel im Kirchenraum*, in: MuA 5 (1952/53), S. 176-181.

geht von der Annahme aus, daß der Altarraum nicht ein „Anhängsel an den Raum des Volkes“ ist, sondern „in seiner räumlichen Konzeption in einer gewissen Verschwendung über das räumlich notwendige Maß hinausgreifen“ soll.³⁹⁰ Daraus ergebe sich eine richtige Position für Chor und Orgel von selbst. Gleichsam erteilt er der Schaffung einer allgemein verbindlichen Norm eine Absage.

Laubach unterbreitet drei Schemata für die Gestaltung von Räumen von a) 100-150 Plätzen, b) 300-400 Plätzen und c) ca. 500 Plätzen.

Grundlage aller drei Entwürfe ist die Idee eines „Zentralraumes“, wobei die verhältnismäßig große Entfernung der Sakristei zum Altar absichtlich so gewählt ist, daß zu Anfang der Gottesdienste eine Prozession erfolgen kann. In den vorgestellten Entwürfen stehen jeweils die Spieltische mit dem für den Chor vorgesehenen Platz in Altarnähe. In den Zeichnungen „a“ und „b“ ist der Platz für das Pfeifenwerk auf der gegenüberliegenden Kirchenseite vorgesehen.

(13) In seinen „Erwägungen vor der Anschaffung einer Orgel“ unterbreitet P. Gregor Klaus eine Reihe allgemeiner Vorschläge zur Durchführung von Orgelprojekten, besonders zur Gestaltung neuer Orgelbühnen.³⁹¹ Die Wortwahl läßt eine Präferenz für die mechanische Schleiflade und die werkmäßige Anordnung erkennen, wenngleich Klaus keine konkreten Empfehlungen ausspricht. Die neuen Instrumente sollen mit ausreichendem Abstand zur Wand gebaut werden und neue Kirchen vollständig trocken sein. Klaus erwähnt die im Vergleich zu Deutschland höheren Preise des Auslandes, die einen höheren Qualitätsstandard ermöglichen, und er legt die Beratung durch einen Orgelsachverständigen nahe. Auch kleine Orgeln sollen zweimanualig ausgelegt sein. Die Verwendung von Positiven als Orgelersatz empfiehlt er nur im Falle schwerwiegender Platz- und Geldprobleme und als Zweitinstrument, beispielsweise für die Begleitung einer Schola.

(14) Rudolf Walter erteilt in seinem Artikel „Der Orgelsachverständige“ zahlreiche Verfahrenshinweise für die Ausschreibung für Orgelneubauten und Stimmverträge.³⁹²

³⁹⁰ Heinz Laubach: *Zur Aufstellung von Sängerchor und Orgel im Kirchenraum*, in: MuA 5 (1952/53), S. 177.

³⁹¹ Gregor Klaus: *Erwägungen vor der Anschaffung einer Orgel*, in: MuA 8 (1955/56), S. 176-179.

³⁹² Rudolf Walter: *Der Orgelsachverständige*, in: MuA 15 (1963), S. 22-29.

Dazu zieht er Beispiele aus der Musikgeschichte heran. Er empfiehlt dem Sachverständigen, dem Orgelbauer als dem Kunsthandwerker in der Rolle des Musikers und nicht des Ingenieurs entgegenzutreten. Die Wortwahl bei der Abfassung der Gutachten soll sachlich bleiben. Walter kritisiert den zu starken Einfluß von Historikern und Liebhabern. Gleichzeitig sollten Mitglieder der GdO zur Beratung herangezogen werden. Was die Disposition betrifft, erteilt er dem „Schnitger-Modell“ eine Absage und empfiehlt eine Berücksichtigung regionaler Traditionen.

Für die Planung von Orgelneubauten gibt Walter die folgenden Ratschläge: Ein Sachverständiger soll bereits bei der Planung eines Kirchenraumes mit einbezogen werden. Messuren sollen nicht bei der Ausschreibung, sondern erst bei der Auftragsvergabe eingefordert werden. Die Messurenkurven sind variabel zu wählen. Von einer „kleinlichen Festlegung“ von Messuren und Intonation soll der Sachverständige Abstand nehmen. Die Entfernung der Orgel soll wenigstens einen Meter zum Mauerwerk betragen. Zumindest die Pfeifen der Manualwerke sind in Gehäusen unterzubringen. Die gehäuse-lose Bauweise zwischen den Weltkriegen bezeichnet Walter als „Irrweg.“ Die Laden sind nebeneinander, nie hintereinander anzuordnen. Bei mangelnder Raumhöhe ist neben dem Hauptwerk ein Rückpositiv zu disponieren. Das Schwellwerk soll in den Prospekt integriert und nicht hinter dem Hauptwerk plaziert werden. Walter plädiert für eine seitenweise Aufstellung des Pedals mit C- und Cis- Teilung. Das Rückpositiv sei vom interpretatorischen Standpunkt aus eine klangliche Bereicherung. Der geringere Abstand zum Kirchenschiff mache es gleichzeitig zur „Sparmaßnahme“. Eine Teilung in der Mitte könne aus Platzgründen vorgesehen werden.

Ein freistehender Spieltisch sollte vor dem Hauptgehäuse stehen. Spielschränke sind weniger geeignet, weil der Organist den Klang der Orgel nur indirekt hören kann. Hinsichtlich der Ausgestaltung der Spieltische bezieht sich Rudolf Walter explizit auf die Vorschläge Hermann Kellers von der Freiburger Orgeltagung 1926. Die Registerzüge können in Reichweite der linken Hand und über dem obersten Manual angeordnet werden, wobei Tritten gegenüber den Druckknöpfen, die in die linke Seite der Manual-Unterleiste eingelassen werden sollen, der Vorzug zu geben ist. Teilbauten sollen

verhindert werden, da sich Klangvorstellungen wandeln und die Gefahr besteht, daß Orgeln als Torso bestehen bleiben.

Leitendes Prinzip für die Restaurierung historischer Instrumente solle nicht die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes, sondern eine Anpassung an die gegenwärtige gottesdienstliche Praxis sein. Charakteristisch für den gesamten Artikel ist eine Wortwahl, die eine selbstkritische Distanz Walters zum Amt des Orgelsachverständigen erkennen läßt und besonders in der Bemerkung zum Ausdruck kommt: „Manche Orgelsachverständige verfahren ähnlich wie gewisse Architekten: Mit dem Geld anderer finanzieren sie ihre Experimente und Hobbies“.³⁹³

³⁹³ Rudolf Walter: *Der Orgelsachverständige*, in: MuA 15 (1963), S. 29.

2.4.5. Ars Organi

„Ars Organi“, das Vereinsblatt der „Gesellschaft der Orgelfreunde“, erscheint ab 1953. Die Gründung der „GdO“ erfolgte am 4. August 1951 durch die Teilnehmer der „Oberschwäbischen Barock- Orgel- und Musiktagung“ in Ochsenhausen auf den Vorschlag des Ingenieurs Karl Bormann, München.^{394 395} Zu den damals formulierten Vereinssatzungen gehört das Eintreten für den künstlerisch „hochwertigen Orgelbau“, die Ablehnung von „Orgel-Ersatz-Instrumenten“ sowie die Veranstaltung weiterer Tagungen. Zum ersten Vorsitzenden wurde Walter Supper gewählt. Maßgebliche Persönlichkeiten der Orgelbewegung und auch Orgelbauer engagierten sich in der GdO, wengleich die Mitgliedschaft allen Orgelinteressierten offenstand.

Eine inhaltliche Zuordnung nach dem Schema „historisierend“ oder „fortschrittlich“ läßt sich für die ersten, in loser Reihenfolge und einfacher Aufmachung erschienenen Ausgaben, die in der Hauptsache aus kurzen Zusammenfassungen von Artikeln aus anderen Publikationen sowie Dispositionen alter und neuer Orgeln bestehen, nicht treffen. Inhaltliche Übereinstimmungen zu kirchlichen Organisationen ergeben sich durch die Ablehnung von Multiplexorgeln und die Propagierung von Kleinorgeln mit Schleifladen und mechanischer Traktur. Auf Grund der zahlreichen Beiträge orgelbegeisterter Laien in den untersuchten Ausgaben, darunter auch emotionale Berichte von Kriegsereignissen sowie Gebete und Gedichte, in deren Mittelpunkt die Orgel steht, ist „Ars Organi“ nicht als reines Fachblatt anzusehen.

(1) Für die Januarausgabe von 1955 faßt Walter Supper seine Auffassungen zum Orgelbau in 36 Thesen zusammen, die inhaltlich den Gedankengängen seiner zahlreichen Publikationen entsprechen.³⁹⁶ Kernpunkte sind die Forderung nach mechanischer Traktur und der Bau von Gehäusen. Dies setzt innerhalb der GdO eine Diskussion in

³⁹⁴ Walter Supper (Hrsg.): *Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben*, Berlin, Darmstadt 1952, S. 158f.

³⁹⁵ [Die bereits für 1939 geplante „Oberschwäbische Barock-, Orgel- und Musiktagung“ (vgl. Hinweis in der Rubrik „Mitteilungen“, in: MuK 10 (1938), S. 174) wurde zwischen dem 29. Juli bis zum 5. August 1951 abgehalten.]

³⁹⁶ Walter Supper: *Wir Orgelfreunde reden ein offenes Wort*, in: AO (Januar 1955), S. 65-72.

Gang, die von „Ars Organi“ dokumentiert wird und an der sich ein breites Spektrum von Orgelfreunden beteiligt. Die zunächst weiterhin erscheinenden Zusammenfassungen der Artikel aus anderen Zeitschriften erfahren durch die Rezensenten zunehmend eine Wertung unter historisierenden Vorzeichen. Im gleichen Zug zeichnet sich die Ausbildung eines GdO-eigenen Soziolektes ab, wobei etwa mechanische, elektrische und pneumatische Trakturen nunmehr „Mechtraktur, Eltraktur und Pneutraktur“ genannt werden. Ein Beleg hierfür ist der folgende Ausspruch Rudolf Quoikas: „Nun ist die Natur aber stärker als jedes technische System und deswegen wird wohl die Eltraktur niemals die Stufe natürlicher Vollendung erreichen können.“³⁹⁷

(2) Im gleichen Heft aus dem Jahr 1956 plädiert Orgelbauer Detlef Kleuker für die Verarbeitung von Kunststoffen zur Herstellung von Windladen und Trakturen.³⁹⁸ Nach Kleukers Ansicht haben vollständig aus Kunststoffen gefertigte Schleifladen die gleiche Qualität wie diejenigen aus Holz.

In den Beiträgen der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre erörtern die Autoren in zahlreichen Beiträgen die Eignung neuzeitlicher Dispositionen mit erweitertem Obertonspektrum, spanischen Trompeten und Streichern.

(3) Hans Hulverscheidt³⁹⁹ übt Kritik an den Orgeln, die im Rahmen der GdO-Tagung in Köln im Juli 1960 besucht wurden.⁴⁰⁰ Dazu zählen die beiden aliquotreichen Orgeln der Petri-Kirche in Mülheim an der Ruhr und der Friedenskirche Krefeld von den Firmen Schuke und Rieger. Hulverscheidt bezeichnet diese Instrumente als „überdimensioniert“, während er im gleichen Zuge Kritik an der seiner Meinung nach zu dünnen Prinzipalbasis und der Vernachlässigung des „Pedalklangs“ übt.

(4) In seinem Artikel „Spanische Trompeten? Eine zeitgemäße Erörterung“ im Maiheft von 1961 bezeichnet Rudolf Quoika die „Übertragung dieses Bauprinzips“ als „gewagt, landschaftlich inopportun und meist nur äußere Nachahmung mit unrichtigen

³⁹⁷ Rudolf Quoika: *Das Gespräch um die Orgel*, in: AO 4 (1956), S. 114-118, hier: S. 116.

³⁹⁸ Detlef Kleuker, *Kunsth Handwerk und neuzeitliche Technik im Orgelbau*, in: AO 4 (1956), S. 121f.

³⁹⁹ Hans Hulverscheidt (1908-1988) wirkte in den fünfziger Jahren als Orgelsachverständiger für die Rheinische Landeskirche und später für das Rheinische Amt für Denkmalpflege (Auskunft von dessen Nachfolger beim Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Dr. Franz Josef Vogt, Nümbrecht, am 04.04.07).

⁴⁰⁰ Hans Hulverscheidt, *Welche Erkenntnisse brachte uns das Kölner Orgeltreffen?* in: AO 8 (1960), S. 340-347.

Mitteln“.⁴⁰¹ Im Gegensatz zu falsch disponierten Horizontalzungen in kleinen Orgeln verweist er auf die von Rudolf Reuter disponierten Spanischen Trompeten der Hildesheimer Domorgel. Eine solche Konzeption als Trompetenmixtur beziehungsweise als eine Art großes Blockwerk mit 16’ 8’ 4’ sei im Ganzen sinnvoll.

(5) Im gleichen Heft referiert Karl Bormann über Experimente mit mitteltöniger Stimmung an seiner Hausorgel.⁴⁰²

(6) Im Mai-Heft von 1962 wird eine dreimanualige Muster-Disposition von Josef Bucher mit unverkennbaren stilistischen Parallelen zu Dispositionen aus der Frühzeit der Orgelbewegung veröffentlicht.⁴⁰³ Darin ist die 8’-Lage neben Prinzipal 8’ in allen Manualwerken wenigstens dreifach besetzt, während im Schwellwerk vier Zungen disponiert sind.⁴⁰⁴

(7) Unter Walter Suppers Empfehlungen für Orgelnoten im selben Heft finden sich neben anderem auch Kompositionen des englischen Kinoorganisten Reginald Dixon und von Sigfrid Karg-Elert.⁴⁰⁵

(8) Im Dezember-Heft von 1962 unternimmt Karl Bormann den Versuch, ein geeignetes Vokabular zur Beschreibung von Orgelklängen vorzuschlagen.⁴⁰⁶ Gleichzeitig kritisiert er die Verwendung von Septimen und Nonen: „Färben sie nicht das Tutti zusammen mit dem oft so öligen Baßzink in das hochromantische Klangideal der Jahrhundertwende, ja zur Aufdringlichkeit von Karussellorgeln?“⁴⁰⁷

(9) In der gleichen Ausgabe zitiert Supper aus einem Artikel der Zeitung „Christ und Welt“.⁴⁰⁸ Dieser behandelt die in Zusammenarbeit mit Radio Bremen veranstalteten Musiktage, auf denen experimentelle Orgelmusik von Ligeti, Hambraeus, Kagel und Otte zur Aufführung gebracht wurde.⁴⁰⁹

⁴⁰¹ Rudolf Quoika: *Spanische Trompeten? Eine zeitgemäße Erörterung*, in: AO 9 (1961), S. 370-374.

⁴⁰² Karl Bormann: *Ein Versuch mit mitteltöniger Stimmung*, in: AO 9 (1961), S. 375-380.

⁴⁰³ Josef Bucher: *Einseitigkeit im heutigen Orgelbau*, in: AO 10 (1962), S. 488 f.

⁴⁰⁴ [Die für die Schweiz typische Registerbenennung „Suavial“ innerhalb der Musterdisposition legt den Schluß nahe, daß es sich bei dem Autor um den schweizerischen Organisten Josef Bucher handelt, der später als Professor für Orgelspiel an der Folkwang-Hochschule in Essen-Werden wirkte.]

⁴⁰⁵ W(alter) S(upper): *Noten - Kompositionen*, in: AO 10 (1962), S. 497-501.

⁴⁰⁶ Karl Bormann: *Zur klanglichen Beurteilung von Orgeln*, in: AO 10 (1962), S. 513-517.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 515.

⁴⁰⁸ W(alter) S(upper): *Schließlich: Sachen gibt's, die gibt's gar nicht...*, in AO (1962), S. 564-568.

⁴⁰⁹ Verfasser des zitierten Artikels: Wolf Eberhard von Lewinski.

Walter Supper kommentiert die Rezension des Artikels mit einem selbst verfaßten Gedicht, welches den Titel „Der Orgelen Noth“ trägt:

„(...) Nicht mehr als Träger gilt heut die Geschichte; / Entfesselt jagt der Klang davon, / Und deformiern'de Wahngedichte / Zeugen den Bastard – nicht den Sohn / (...) Kennst du das Land? Du kennst es nicht. / Du wirst es kennen lernen...“

(10) Im Juli-Heft von 1963 erhebt Albert Knoepfli die Frage „Orgelbau des Barock - Anregung oder Hemmschuh?“⁴¹⁰ Knoepfli zieht den Schluß, daß Barockorgeln und Barockräume als untrennbare Einheiten ein „Gesamtkunstwerk“ darstellen. Die Kopie barocker Anleihen könne bei der zeitgenössischen Orgelgestaltung in modernen Räumen nicht optimal sein. „Wie die Architektur über den Heimatstil, so muß auch der Orgelbau über mätzchenhaftes Barockisieren und über einen gespenstischen Orgeltotenkult hinwegkommen, dafür aber das grundlegend Große, Überzeitliche und im Wesen der Orgel überhaupt Eingeschlossene des barocken Instrumentenbaues beachten und zur eigenen Größe führen.“

(11) Im Oktober-Heft von 1964 unterbreitet Emmanuel Renkewitz Ideen für die Prospektgestaltung in modernen Räumen.^{411,412} Gleichzeitig setzt er mit seinen Ausführungen einen Rahmen, innerhalb dessen ein frei gestalteter Orgelprospekt mit einer aus Sicht des Orgelbauers günstigen Gesamtkonzeption in Einklang gebracht werden kann. Renkewitz sieht zeitgenössische Sakralbauten mehr noch als andere öffentliche Bauten in der Rolle eines „Schrittmachers“ für die moderne Architektur. Es bestehe somit auch der Wunsch von der Seite der Architekten, die Orgel möglichst freizügig anzulegen. Renkewitz erteilt Scheinfassaden eine Absage. Proportionen sollen gut gewählt sein und sich als funktionelle Glieder in das Raumbild einpassen. Auf schmückendes Beiwerk ohne Funktion wird verzichtet. Der seitenweisen Aufstellung des Pfeifenwerkes räumt er den absoluten Vorrang ein. Von einer chromatischen Anordnung soll nach Möglichkeit abgesehen werden, da sich benachbarte Pfeifen gegenseitig „anziehen“. Dies verursache störende Nebentöne, die beim Hörer als Intonationsfehler wahrgenommen wür-

⁴¹⁰ Albert Knoepfli: *Orgelbau des Barock - Anregung oder Hemmschuh?* in: AO 11 (1963), S. 574-581.

⁴¹¹ Emmanuel Renkewitz: *Zur Gestaltung des modernen Orgelprospekts*, in: AO 12 (1964), S. 713-721.

⁴¹² [Emmanuel Renkewitz (1911-1978), Orgelbaumeister, arbeitete zunächst in Bartenstein/Ostprien für die Firma Kemper, Lübeck, später in eigener Werkstatt in Nehren (Auskunft von Günter Seggermann, Hamburg).]

den. Da sich dieser klangliche Nachteil bei engmensurierten Pfeifen weniger auswirkt, könne bei kleineren Teilwerken eine chromatische Aufstellung hingenommen werden. Die Platzierung einer Orgel in Altarnähe erfordere gegebenenfalls eine asymmetrische Fassade. Um das Pfeifenwerk nicht chromatisch aufstellen zu müssen, schlägt Renkewitz die Anlage von Pfeifentürmen, beispielsweise in Terzteilung, als Alternative vor. Renkewitz entwirft sechs Varianten zur Gestaltung von Pfeifentürmen und schlägt vor, zur Ausarbeitung durchsichtige Plastikfolien im Maßstab 1:10 für den Architekten anzufertigen. Eine Verkürzung der Schablonen dürfe nicht hingenommen werden, wohl aber eine Verlängerung um bis zu 20 %.

(12) Das August-Heft des Jahres 1965 enthält Walter Suppers Artikel „Orgelbau und Orgelbewegung im Zeichen des Wirtschaftswunders“.⁴¹³ Aus Anlaß der bevorstehenden Orgeltagung in Hamburg vom 20. bis 25. September 1965 zieht Supper ein selbstkritisches Resümee über vierzig Jahre Orgelbewegung. „Natürlich hat man gelegentlich - ohne es zu wollen! Fehler gemacht.“⁴¹⁴ Dennoch verteidigt er die Grundsätze der Orgelbewegung bei gleichzeitiger Forderung nach einer Trennung von deren „nur historisierenden Ast“. Der vierzigjährige Abstand erfordere zudem eine Neubewertung des 19. Jahrhunderts.

⁴¹³ Walter Supper: *Orgelbau und Orgelbewegung im Zeichen des Wirtschaftswunders*, in: AO 13 (1965), S. 833-838.

⁴¹⁴ Ebenda, S. 836.

2.5. Ergänzungen

2.5.1. Wolfgang Auler

Wolfgang Auler entwickelt seine Überlegungen auf der Annahme, daß romantische Impulse weiterhin im deutschen Orgelbau nachwirken: „Der Umbruch des musikalischen Stilwillens hat dieser Epoche ein Ende bereitet, ohne ihre Wirkung gänzlich aufheben zu können.“⁴¹⁵ „Es schwingt mehr von ihr in uns nach als mancher wahrhaben möchte.“⁴¹⁶ Als Leistungen der zurückliegenden dreißig Jahre nennt er die Weiterentwicklungen im Windladenbau, der Intonation und der Konstruktion von Trakturen. Er kritisiert die Uneinheitlichkeit bei der Spieltischgestaltung. Die Zeit um 1910/12 sei in dieser Hinsicht weiter gewesen.

Auler sieht in historisierenden Tendenzen nicht den Hauptgrund für mangelnde Innovationen im Orgelbau. Weit schwerer wiege der unzureichende Dialog zwischen Orgelbauer und Komponist. Zu den weiteren Ursachen zählt er den starken Rückgang des Baues von Konzertsaalorgeln, die Einschränkung häuslichen Musizierens durch Wohnraumknappheit sowie kriegsbedingte Umschichtungen der Eigentums- und Einkommensverhältnisse.

Die „Herausarbeitung konstruktiver Linien im musikalischen Kunstwerk“ sowie die „Cantabilität“ bezeichnet Auler als die Klangeigenschaften, die eine Orgel zu erfüllen habe. Farbgebende Faktoren sind vorzugsweise auf Basis der Obertonregister und weniger durch Grundstimmen zu gewinnen. Insofern werden Aliquote und Mixturen aus ihrer ausschließlichen Plenumfunktion herausgelöst und dem Bereich der klangfärbenden Stimmen zugeordnet. Im Gegensatz zum Hochbarock habe die Orgel neben solistischer Funktion und als Continuo-Instrument auch noch begleitende Aufgaben. Dreimanualige Orgeln sollen mit einem kräftig besetzten „Schwellklavier“ und farbiger Grundstim-

⁴¹⁵ Wolfgang Auler: *Ziele und Aufgaben des Orgelbaus*, in: Walcker-Hausmitteilung Nr. 5, (undatiert, wahrscheinlich 1954), S. 1-4.

⁴¹⁶ Ebenda, S. 2.

menskala ausgestattet werden. Elektropneumatische Registersteuerung und einige freie Kombinationen seien auch für kleinere Orgeln ab etwa 20 Registern unverzichtbar. Auler gibt „aus langjähriger persönlicher Erfahrung“ der mechanischen Schleiflade den Vorzug und erteilt einer „historisierenden Konstruktionsweise“ der Registersteuerung eine explizite Absage.⁴¹⁷ Die Grenze für die mechanische Tonsteuerung sei auch bei niedrigem Winddruck bei 45-50 Registern erreicht und bei einer größeren Registerzahl andere Wind- und Traktursysteme nicht abzulehnen. In Verbindung mit Schleifladen aber sollte die Tonsteuerung immer mechanisch angelegt werden. Im Hinblick auf die Spieltischgestaltung ist Einheitlichkeit anzustreben.

Auler widerspricht der Auffassung, die Orgelbewegung habe die Weiterentwicklung des deutschen Orgelbaues gehemmt und in eine Sackgasse geführt. Ein Problem aber seien historisierende Auffassungen bei den Organisten. Das Ideal für einen zukünftigen Orgelbau sieht Auler in einer Synthese aus „klassischer Klarheit“, wie sie den Instrumenten von Schnitger, Silbermann und Riepp zu eigen sei in Verbindung mit einer „eleganten Spielweise“ und „weitgehend beweglicher Beherrschung des Registrierapparates.“⁴¹⁸

2.5.2. Rudolf Haupt

Rudolf Haupt zeichnet in einer knapp 17 Seiten umfassenden Abhandlung die Entwicklung der Orgel in Deutschland etwa von der Mitte der zwanziger Jahre bis zum Beginn der fünfziger Jahre nach.⁴¹⁹ Haupts Überlegungen basieren auf einem Gedanken von Hans Henny Jahnn, wonach der Bestimmungsort einer Orgel eine „Kultstätte“ ist. Dort habe sie das Recht auf eine künstlerische Eigenentwicklung. Die von Gurlitt initiierte Freiburger Orgeltagung des Jahres 1926 interpretiert Haupt in der Weise, daß Gurlitt eine Regeneration des gesamten Orgelwesens habe herbeiführen wollen. Aus einer Neu-

⁴¹⁷ Wolfgang Auler: *Ziele und Aufgaben des Orgelbaus*, in: Walcker-Hausmitteilung Nr. 5, (undatiert, wahrscheinlich 1954), S. 3.

⁴¹⁸ Ebenda, S. 4.

⁴¹⁹ Rudolf Haupt: *Zur Situation der Orgel in Deutschland 1953*, Hillersee über Northeim (Han), undatiert.

bewertung des Barockzeitalters, in dem Orgelbau und -komposition zu einem bislang nicht wieder erreichten künstlerischen Niveau gelangt seien, sollten künstlerische Impulse für zukünftige Entwicklungen gewonnen werden.

Durch Christhard Mahrenholz habe anlässlich der Freiburger Orgeltagung des Jahres 1927 eine Projektion dieses Ansatzes von einer rein künstlerischen auf eine primär historisch-liturgische Ebene stattgefunden. Haupt verweist auf die von Gotthold Frotscher auf der gleichen Tagung im Gegensatz zu Mahrenholz vertretene Position von der Unabhängigkeit der künftigen Orgel von kirchlichen Formen und Traditionen, die ihre Aufgabe nicht mehr als „Kirchenorgel“, sondern als „Kultorgel“ zur Erzeugung religiöser Stimmungen und Gefühle unter Bejahung einer religiösen Sinnlichkeit erfüllt. Dabei sieht Frotscher den Platz der Orgel auch weiterhin im Gottesdienst und bei musikalischen Feiern. Haupt zeichnet nach, wie nach dem Scheitern des auf der Freiburger Orgeltagung von 1927 gegründeten „Deutsche Orgelrates“ mit den vier Sektionen „Orgelkomposition und Orgelspiel (Ramin), „Historische Sektion“ (Gurlitt), Liturgik (Mahrenholz), und Orgelbau (Reimann) Mahrenholz zur alleinigen Triebkraft der Reformbestrebungen wurde. Dies habe zu einer Fixierung auf die historische Forschung und zum Historismus im Orgelbau geführt. Als Beleg führt Haupt zahlreiche Zitate protestantischer Theologen an, die der Orgelmusik eine rein dienende Funktion zuweisen. Haupt nennt den Stand des Kirchenmusikers „bereits weithin der Theologie verklavt“, was sich an der Recht- und Schutzlosigkeit der Kirchenmusiker und der geringen Bezahlung zeige.

Unter Berufung auf Walter Kwasnik und Hermann Matzke übt Haupt Kritik am kirchlichen Sachverständigenwesen, das von Theologen oder „theologenhörigen Sachberatern“ beherrscht sei. Haupt lehnt den Bau mechanischer Schleifladen aus „erzieherischen Gründen“ ab. Gleichsam bezieht er keine grundsätzliche Position gegen die mechanische Schleiflade. Er befürwortet den Bau von Schwellern. Die Ablehnung des dynamischen Übergangs bei der Orgel sei nicht durch die Gefahr des Mißbrauchs zu begründen. Positiv hebt Haupt die offenere Haltung der katholischen Kirche hervor. Dazu zitiert er einen Ausspruch Heinrich Webers, der „einer autoritären Orgelräson, die mit wissenschaftlichen und auch weniger wissenschaftlichen Denkermethoden den

Andersdenkenden zu diffamieren droht“ eine Absage erteilt. Als Konsequenz seiner Überlegungen fordert Rudolf Haupt die Bildung einer „Orgelwissenschaftlichen Arbeits- und Musikgemeinschaft“.

Die Abhandlung beschließen Überlegungen zur Interpretation der Orgelwerke Max Regers und zur Existenzberechtigung elektronischer Orgeln. Der Frage nach der Notwendigkeit einer dynamisierten Wiedergabe Regers mißt Haupt eine untergeordnete Bedeutung zu, wenngleich er einer dynamisierten Wiedergabe den Vorrang gegenüber der Terrassendynamik einräumt. Das eigentliche Problem im Umgang mit dem Werk Regers liege in dessen Chromatik und den allgemein geänderten Auffassungen zur Harmonik begründet.

Haupt wünscht der elektronischen Orgel eine eigenständige künstlerische Weiterentwicklung und stützt seine Argumentation zum Teil auf Zitate von Hermann Keller. Die Ablehnung elektronischer Orgeln als „unecht“ durch die Ochsenhausener Orgeltagung, die „als die Fortsetzung der großen Orgeltagungen angesehen werden soll“, bezeichnet er als „zumindest fatal dilettantisch“.

2.5.3. Sybrand Zachariassen

Die folgende Zusammenfassung basiert auf einem Vortrag von Sybrand Zachariassen (1900-1960), den dieser beim „Zweiten Internationalen Kongreß für Katholische Kirchenmusik“ in Wien im Jahre 1954 hielt.⁴²⁰ Die im Kongreßbericht umfangreich dokumentierten Ausführungen Zachariassens weisen Übereinstimmungen mit einem Vortrag auf, den dieser beim „Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern“ im Jahre 1952 gehalten hatte.⁴²¹

⁴²⁰ Sybrand Zachariassen: „Aktuelle Orgelbaufragen“, in: *Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik*, Wien 1955, S. 214-224.

⁴²¹ Sybrand Zachariassen: *Aktuelle Orgelbaufragen und Möglichkeiten zu ihrer praktischen Lösung*, in: Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern - 30. August bis 4. September 1952, Bern 1953, S. 62-65.

Sybrand Zachariassen sieht in der Orgelromantik eine „Verfallsperiode.“ Neben der zeittypischen Intonation kritisiert er besonders die weiträumige Aufstellung der Pfeifen. Diese sollen statt dessen von geschlossenen, nur zum Prospekt hin offenen Gehäusen mit einer möglichst geringen Tiefe zwischen $\frac{3}{4}$ und $1\frac{1}{4}$ Metern eingekleidet werden. Ein kleines Brustwerk, dessen längste Pfeifen nur 2' Höhe haben sollen, könne mit Türen oder einem Schweller versehen werden. Gedeckte 8' Pfeifen sind außerhalb des Gehäuses zu plazieren. Falls ein offener 4' erforderlich sei, könne das Brustwerk hinter Gittern im Gehäuse-Unterteil eingebaut werden. Eine dreimanualige Orgel soll in jedem Fall ein Rückpositiv erhalten und Schwellwerke nach Möglichkeit nicht hinter einem weiteren Teilwerk angeordnet werden, um die Abstrahlung nicht zu beeinträchtigen. Gegebenenfalls sei eine gemeinsame Lade mit dem Hauptwerk zu konstruieren oder die Pfeifen in zwei Etagen anzuordnen. Günstig sei eine möglichst seitenweise Anordnung parallel zum Prospekt. Der „Rohbau“ der Disposition sei von der Aufstellung abhängig. Die Prinzipalbasen der einzelnen Teilwerke sind zur Vermeidung einer „unnützen Klangparallelität“ im Oktavabstand zu disponieren. Offene Register können in tiefer Lage gedeckt gebaut werden, wenn dies die Aufstellung begünstigt.

Zachariassen gibt der mechanischen Schleiflade, eventuell in Verbindung mit Barkermaschinen, den Vorzug gegenüber anderen Systemen. Falls pneumatische Apparate zur Schleifensteuerung auf Grund ihrer Größe die Aufstellung des Pfeifenwerkes beeinträchtigen, ist auf eine elektropneumatische Registertraktur zu verzichten. Zur Gewährleistung der Dichtigkeit der Schleifen können neuartige Werkstoffe verwendet werden.

Was die Gestaltung der Orgelgehäuse betrifft, so können diese mit Ornamenten und Gesimsen versehen werden. Die Intonation soll in jedem Fall auf offenen Pfeifenfüßen ohne Kernstiche vorgenommen werden. Die Penetranz des Klanges am Anfang werde mit der Zeit abnehmen und könne vorübergehend durch Dämmstoffe gemildert werden. In diesem Zusammenhang stellt er fest: „Der edle Klang der alten Orgelstimmen beruht zum großen Teil auf einer im Laufe der Zeit eingetretenen Veredelung des Materials.“ Zachariassen schließt seinen Ausführungen folgende Zukunftsvision an: „Wenn wir aber die natürlichen Gesetzmäßigkeiten, die es im Orgelbau gibt, und die überall

Geltung haben, beachten - und das müssen wir unbedingt -, dann wird eines Tages die wahre und echte Orgel vor uns stehen.“⁴²²

2.5.4. Werner Lottermoser

Zu den herausragenden Orgelakustikern des Neobarock gehört Werner Lottermoser, dessen zahlreiche Artikel sich in allen für diese Abhandlung untersuchten Publikationen, vor allem aber in der „Instrumentenbauzeitschrift“, finden.⁴²³

Nicht zu belegen ist eine unmittelbare Verbindung Werner Lottermosers zum Ruhrgebiet. Eine Gesamtschau des Neobarock wäre aber unvollständig, ohne auf Grundzüge seiner akustischen Forschungen und klangästhetischen Vorstellungen einzugehen.⁴²⁴

Nach Auffassung Lottermosers, dessen persönliches Ideal die Silbermann-Orgeln Mitteleuropas waren, bemisst sich die Qualität einer Orgel weniger durch den Klang der Einzelstimmen als durch das Plenum. Das Plenum, durch das sich die Instrumente der Barockzeit von der „modernen Orgel“ unterscheiden, sei die Registrierung, die der Hörer als besonders „orgelmäßig“ empfindet.⁴²⁵

Für einen optimalen Plenumklang müssen bestimmte akustische Voraussetzungen gegeben sein, die sich anhand akustischer Messungen belegen lassen. Dazu gehören deutlich hörbare Einschwingvorgänge, die der Präzisierung von Klangeinsätzen dienen, wodurch polyphone Linien, besonders in Räumen mit langen Nachhallzeiten, besser wahrgenommen werden könnten. Bei einer Intonation ohne Kernstiche könne dieser Effekt auf Ton-

⁴²² Sybrand Zachariassen: „Aktuelle Orgelbaufragen“, in: *Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik*, Wien 1955, S. 224.

⁴²³ [Lottermoser promovierte bei Johannes Biehle. Biehle war ursprünglich Kirchenmusikdirektor am Bautzener Dom und wurde später zu einem der führenden Orgelakustiker im 1. Drittel des 20. Jahrhunderts. Quelle: Werner Lottermoser: *Orgeln, Kirchen und Akustik I. Die akustischen Grundlagen der Orgel*, Frankfurt/Main 1983 S. 10.]

⁴²⁴ Werner Lottermoser: *Orgeln, Kirchen und Akustik I. Die akustischen Grundlagen der Orgel*, Frankfurt/Main 1983.

⁴²⁵ [Unter „moderner Orgel“ versteht Lottermoser jenen Typus, der heute als „spätromantisch“ bezeichnet wird (vgl.: Teil I, Kapitel 1.2., S.20).]

und Registerkanzellen gleichermaßen erreicht werden, wobei die Tonkanzelle im Hinblick auf ihre Wirkung beim Plenum-Klang vorzuziehen sei.⁴²⁶ Der von Lottermoser als hochwertig bezeichnete Plenumklang zeichnet sich durch Oberton-Intensitätsverteilungen mit vokalähnlichem Charakter, hervorgerufen durch Doppelmaxima im Formantbereich, aus, wobei das untere Maximum durch die Teiltöne der 16' und 8' -Register, das obere durch die Mixturen verursacht wird. Die Intonateure der Barockzeit hätten es verstanden, diese Intensitätsverhältnisse optimal nach dem Gehör einzustellen. Lottermosers Untersuchungen an Barockorgeln ergaben Schalldrucke, die durchweg niedriger waren als bei den von ihm vermessenen romantischen Orgeln. Dies sei auf den Winddruck zurückzuführen, der bei Tonkanzellen mit jedem zusätzlich gezogenen Register abfällt.

Die veröffentlichten Spektrogramme sollen die künstlerische Überlegenheit historischer Schleifladenorgeln gegenüber „modernen Orgeln“ wissenschaftlich belegen.

⁴²⁶ Werner Lottermoser: *Vergleichende Untersuchungen an Orgeln*, in: Akustische Beihefte, Heft 1, Zürich (1953), S. 157.

3. Technische und ästhetische Aspekte untersuchter Neobarockorgeln

Dieses Kapitel behandelt die technischen und ästhetischen Merkmale neobarocker Orgeln, die in den vorherigen Kapiteln theoretisch erörtert wurden und nun an den untersuchten Instrumenten dargestellt werden. Zur weiteren Veranschaulichung dienen die dazugehörigen Dispositionen und Abbildungen von Teil II, auf die jeweils verwiesen wird. Alle verwendeten Numerierungen von Orgeln und Abbildungen in den Tabellen und im Text korrespondieren mit Kapitel 6 von Teil II.

Die Angaben „links“ und „rechts“ in den Tabellen erfolgen mit Blickrichtung auf den Altarbereich oder das liturgische Zentrum, in weltlichen Räumen auf die Bühne und in Trauerhallen auf den Ort, an dem die Verstorbenen aufgebahrt werden.

3.1. Orgelstandorte

Neben musikästhetischen Überlegungen und den materiellen Gegebenheiten sind die räumlichen Verhältnisse der dritte wesentliche Faktor in der Orgelplanung. Die jeweiligen Raum- und Platzverhältnisse sowie eventuelle Vorgaben bei der Gestaltung der Orgelfassade haben unmittelbaren Einfluß auf die Anordnung des Pfeifenwerkes und somit auf die gesamte Konzeption einer Orgel. Mit dem Aufkommen des Neobarock um 1930 traten zeitgleich elektropneumatische Traktursysteme in ihre technische Reifephase, was bis dahin nicht realisierbare Orgelaufstellungen überhaupt erst möglich machte.

In Ergänzung zu den Orgel-Abbildungen in Teil II bietet die folgende Tabelle einen systematischen Überblick über die jeweiligen Orgel-Standorte mit zusätzlichen Erklärungen zu den räumlichen Gegebenheiten, soweit diese nicht eindeutig auf den Bildern zu erkennen sind.

3.1.1. Tabellarische Darstellung der verschiedenen Orgelstandorte

Die Abkürzungen in den mittleren Säulen bezeichnen die Betriebsart (B) der Trakturen:

E = elektrisch, M = mechanisch, P = pneumatisch, K = Kombination aus E+M

A. Zentrierte Aufstellung auf Emporen gegenüber dem Altar

Nr. 3: Bochum, Lutherkirche, Koch, Wuppertal-Barmen, 20 II/P, 1953	P	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand
Nr. 4: Bochum, St. Joseph, Feith, Paderborn, 53 IV/P, 1956/57+63	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, rechts
Nr. 5: Bochum-Dahlhausen, St. Michael, Breil, Dorsten, 12 II/P, 1961	M	Orgel freistehend
Nr. 6: Bochum-Harpen, Heilig-Geist, Kreienbrink, Osnabr.-Münster, 28 II/P, 1959	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, rechts
Nr. 7: Bochum-Weitmar, Matthäuskirche, Raupach, Hattingen, 20 II/P, 1956	E	Spieltisch freistehend, rechts, seitliche Ausrichtung
Nr. 10: Dinsl.-Eppinghoven, St. Johannes, Breil, Dorsten, 23 II/P, 1958	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend
Nr. 13: Dortmund, St. Liebfrauen, Kemper, Lübeck, 42 III/P, 1950/65	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, links, seitliche Ausrichtung
Nr. 14: Dortmund-Nette, Ev. Kirche , Steinmann, Vlotho, 19 II/P, 1957	E	beidseitige Orgelkammern, Positiv zentriert, davor: Spieltisch
Nr. 15: Dortmund-Nette, St. Josef , Stockmann, Werl, 22 II/P, 1962	M	Spieltisch an linkes Gehäuse angebaut, seitliche Ausrichtung
Nr. 24: Essen, Altkath. Friedenskirche, Seifert, Bergisch Gladbach, 14 II/P, 1957	E	Abschluß zur Wand, Spieltisch freiste- hend, links, seitliche Ausrichtung
Nr. 25: E. Altstadt-Nord, Ev. Gnadenkirche, Peter, Köln, 28 II/P, 1965	K	Betongehäuse freistehend, Spielschrank angebaut
Nr. 26: Essen, SELK am Moltkeplatz, Walcker, Ludwigsburg, 6 II/P, 1955	M	Orgel freistehend

Nr. 27: E.-Borbeck, St. Maria Immaculata, Führer, Wilhelmshaven, 18 II/P, 1952	M	Spielschrank unterhalb des Hauptwerkes angebaut
Nr. 28: E.-Frillendorf, Hl. Schutzengel, Fabritius / Raupach, 29 III/P, 1950	E	Orgelkammer, Spieltisch freistehend, rechts, seitliche Ausrichtung
Nr. 33: Essen-Vogelheim, St. Thomas-Morus, Seifert, Kevelaer, 26 III/P, 1956	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, links
Nr. 37: Gelsenkirchen Ev. Kirche Feldmark Kemper, Lübeck, 28 III/P, 1954	M	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand
Nr. 38: Gelsenkirchen-Hüllen, Herz Jesu, Speith, Rietberg, 31 III/P, 1957	E	Abschluß zur Wand, Rückpositiv in der Brüstung, Spieltisch freistehend, rechts, seitliche Ausrichtung
Nr. 39: Gelsenk.-Rotthausen, St. Barbara, Thomas, Dortmund-Hörde, 15 II/P, 1949	E	(Nicht am originalen Standort)
Nr. 41: Gelsenkirchen-Erle, St. Barbara, Seifert, Kevelaer, 30 III/P, 1961	E	Spieltisch freistehend, links, seitliche Ausrichtung zur Bühne und ins Kirchenschiff
Nr. 42: Gladbeck, St. Lamberti, Klais, Bonn, 36 III/P, 1960	K	Orgelwerk im Turmjoch und davor, vom freistehenden Spieltisch Sicht durch verglastes Rückpositiv ins Kirchenschiff
Nr. 43: Gladbeck-Mitte, Christuskirche, Steinmann, 24 II/P, 1958	M	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand
Nr. 44: Gladbeck, St. Johannes, Breil, Dorsten, 23 II/P, 1958	M	Orgelwerk zu beiden Seiten des Fensters
Nr. 45: Gladbeck-Brauck, Pauluskirche, Steinmann, Vlotho, 17 II/P, 1950	M	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand

Nr. 47: Hagen, St. Michael, Stockmann, Werl, 50 III/P, 1954	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend
Nr. 50: Herten, St. Barbara, Kreienbrink, Osnabr.-Münster 23 II/P 1959	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, rechts, seitliche Ausrichtung zum Kirchenschiff
Nr. 54: Oberhausen, Paulus-Kirche, Walcker, 30 II/P, 1952	E	Pfeifenwerk vor und in einer Orgel- kammer, Spieltisch freistehend, links, seitlich
Nr. 57: Oberhausen-Holten, Ev. Kirche, Führer, Wilhelmshaven, 20 II/P, 1964	M	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand
Nr. 59: Oberhausen-Osterfeld, St. Judas Thaddäus, Rieger, Schwarzach, 11 II/P, 1957	M	Orgelwerk freistehend, Spieltisch angebaut
Nr. 61: Voerde (Friedrichsfeld), St. Elisabeth, Klingenhagen, Münster, 13 II/P, 1956	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, links
Nr. 62: Wanne-Eickel, Haus Nazareth, Kreienbrink, Osnabr.-Münster, 22 II/P, 1958	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, rechts
Nr. 63: Wanne Eickel, „Löwenkirche“, Kreienbrink, Osnabrück, 38 III/P, 1962	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, links, seitlich zum Kirchenschiff

B. Zentrierte Aufstellung auf einer Empore hinter dem Altarbereich

Nr. 56: Oberh.-Buschhausen, Lutherkirche, Peter, Köln, 27 II/P, 1963	E	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, zwischen Rückpositiv und dem übrigen Werk
Nr. 60: Recklinghausen, Christuskirche, Ott, Göttingen, 42 III/P, 1960	M	Orgel freistehend, angebauter Spieltisch

C. Seitliche Anordnung auf Emporen gegenüber dem Altar

Die Säule „P“ bezeichnet die Position auf der Empore; r = rechts, l = links

Orgel		P	weitere Erläuterungen
Nr. 2: Bochum, Christuskirche, Schuke, Berlin, 38 III/P, 1964	M	l	Orgelwerk freistehend
Nr. 17: Duisburg, St. Liebfrauen, Breil, Dorsten, 42 III/P, 1964	K	r	Orgelwerk freistehend, Spieltisch ange- gebaut in Höhe des Brustwerkes
Nr. 18: Duisburg-Bissingheim, St. Raphael, Klingenhegel, 19 II/P, 1956	E	l	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand, Spieltisch freistehend, links
Nr. 21: Duisburg-Mittelmeiderich, Ev. Kirche, Stahlhuth, 43 III/P, 1964	K	l	Orgelwerk mit Abschluß zur Wand von der Mitte zur linken Emporen- seite, Spieltisch angebaut vor Hauptwerk
Nr. 30: Essen-Gerschede, St. Paulus, Seifert, Berg, Gladbach, 27 II/P, 1962	E	r	Orgelwerk freistehend, Spieltisch freistehend vor Schwellwerk
Nr. 34: Essen, St. Rochus-Kapelle der Ruhrlandklinik in Heidhausen, Weyland, 9 II/P, 1961	M	r	Abschluß mit der Wand, Spieltisch seitlich angebaut
Nr. 35: Ge-Bismarck-West, Gnadenkirche, Hammer, Hannover, 11 II/P, 1957	M	l	Abschluß mit der Wand
Nr. 40: Ge-Buer, St. Maria-Himmelfahrt, Walcker, Ludwigsburg, 19 II/P, 1964	K	r	Spieltisch freistehend, links, Ausrichtung zur Emporenmitte und ins Kirchenschiff
Nr. 46: Hagen, Johanniskirche, Ott, Göttingen, 37 III/P, 1958	M	l	Abschluß mit der Wand, Spielschrank angebaut

D. Plazierung auf Seitenemporen

Die Säule „P“ bezeichnet die Position der Empore im Kirchenraum; r = rechts, l = links

Orgel	B	P	weitere Erläuterungen
Nr. 1: Bochum, Propstei, Breil, Dorsten, 44 IV/P, 1958-59	E	l	Altarnähe, Prospekt zum Kirchenschiff, Spieltisch freistehend mit Ausrichtung zum hinteren Kirchenschiff
Nr. 19: Duisburg-Hamborn, St. Johannis-Hospital, Kapelle, Klingenhegel, Münster, 22 II/P, 1953	E	r	Orgelwerk im oberen Stock der Krankenhauskapelle, Spieltisch auf der gegenüberliegender Empore

Nr. 22: Duisburg, Ev. Kirchengemeinde Walsum-Vierlinden, Faust, Schwelm, 16 II/P, 1953	E	r	Orgelwerk in Orgelkammer, Spieltisch darunter, freistehend, Ausrichtung zum Saal
Nr. 29: Essen-Frohnhausen, St. Elisabeth, Schuke, Berlin, 42 III/P, 1964	K	r	Empore neben dem Altarbereich, freistehend, Prospekt zur Raummitte, Spieltisch angebaut vor dem Brustwerk
Nr. 36: Ge-Bulmke, Ev. Pauluskirche Führer, Wilhelmshaven, 31 III/P, 1964	M	l	zentriert auf der Bühne, angebauter Spielschrank, Prospekt zur Raummitte
Nr. 52: Mülheim, St. Engelbert, Stahlhuth, Aachen, 40 III/P, 1955	E	r	Pfeifenwerk auf der Empore vor dem Altarbereich, Prospekt zur Raummitte, Spieltisch darunter im Kirchenschiff

E. Sonstige Anordnungen

Orgel		Erläuterungen
Nr. 8: Bochum-Wiemelhausen, St. Johannes, Raupach, Hattingen, 23 II/P, 1963	K	Orgelwerk gegenüber dem Altarbereich zentriert auf ebenerdigem Podium im Kirchenschiff, Spieltisch freistehend, Ausrichtung zum Orgelwerk
Nr. 31: E-Katernberg, Heilig Geist, Feith, Paderborn, 26 II/P, 1962	E	Orgelwerk als offener Prospekt auf eigener Orgelkammer, Abschluß mit der Wand, Spieltisch im Kirchenschiff
Nr. 32: Essen-Kray, St. Barbara, Walcker, Ludwigsburg, 34 III/P, 1964	K	Orgel ebenerdig im rechten vorderen Seitenschiff, Prospekt zur Raummitte, Spieltisch freistehend
Nr. 55: Oberhausen, Hl. Familie, Seifert, Berg. Gladbach, 21 II/P, 1961	E	Pfeifenwerk rechts vorn im Altarbereich auf einer Kragplatte, Spieltisch ebenerdig, vorn links im Altarbereich
Nr. 58: Oberhausen Holten, Ev. Kirche Biefang, Stahlhuth, Aachen, 4 I/P, 1958	M	(ursprüngliche Kirche durch Neubau ersetzt)







F. Mehrteilige Anlagen





Orgel	Erläuterungen
Nr. 9: Bottrop, St. Barbara, Breil, Dorsten, 21 II/P, 1959, Elektrische Traktur	Empore für Altarorgel und Spieltisch vorn links in Altarnähe, Prospekt weist zur Raummitte; Zusatzorgel gegenüber vom Altar, zentriert auf einer Kragplatte
Nr. 23: Essen, Dom Walcker, Ludwigsburg, 54 IV/P, 1965 Hauptorgel: kombinierte Traktur Bombardenwerk: elektrische Traktur	Empore für Hauptorgel und freistehenden Spieltisch links am Hochchor, Abschluß zur Wand, Prospekt zum linken Seitenschiff und seitlich zum Altarbereich; Bombardenwerk diagonal zur Hauptorgel über dem Eingang angebracht


G. Orgeln im außerkirchlichen Bereich

Orgel		Standort
Nr. 12: Dortmund, Humboldt-Gymnasium, Walcker, Ludwigsburg, 21 II/P, 1955	E	Orgelwerk vorn über der Bühne auf einer Kragplatte, Spieltisch fahrbar
Nr. 16: Duisburg, Opernhaus, Seifert, Kevelaer, 1950, 34 III/P	E	Orgelkammern links und rechts oberhalb des Orchestergrabens; Spieltisch fahrbar, in eigener Kammer rechts vom Orchestergraben auf Bühnenhöhe mit Durchsicht zum Dirigenten
Nr. 20: Duisburg-Hamborn, Aula Leibniz-Gymnasium, Fleiter, Münster, 18 II/P, 1957	E	Orgelwerk vorn über der Bühne auf einer Kragplatte, Spieltisch fahrbar
Nr. 48: Hagen, Friedhof Altenhagen, Faust, Schwelm, 5 I/P, 1953	M	Orgelwerk zwischen Trauerhalle und Nebenraum, angebauter Spieltisch im Nebenraum
Nr. 49: Hagen-Hohenlimburg, Friedhof, Faust, Schwelm, 6 I/P, 1953	M	Orgelwerk ebenerdig hinten links im Eingangsbereich
Nr. 51: Mülheim, Stadthalle, Ott, Göttingen, 51 III/P, 1957	K	Orgelwerk im vorderen Bereich an der rechten Seite des Zuschauerraumes, angebauter Spieltisch
Nr. 53: Oberhausen, Stadthalle, Hammer Orgelbau Hannover, 68 IV/P, 1964	E	Orgelwerk vorne hinter der Bühne, Spieltisch fahrbar, in einer Kammer unterhalb des Pfeifenwerks




3.1.2. Vergleich der verschiedenen Plazierungen



Eine große Anzahl von Instrumenten in Sakralräumen befindet sich hinten in der Mitte auf einer Orgelempore gegenüber dem Altar. Dies gilt für Orgeln aller Traktursysteme, wie sich an der Anton Feith-Orgel in Hagen, St. Michael, den Kemper-Orgeln von St. Liebfrauen, Dortmund, und der evangelischen Kreuzkirche in Gelsenkirchen-Feldmark sowie der Fritz Klingengegel-Orgel von St. Barbara in Herten belegen läßt (Orgeln Nr. [47](#) , Nr. [13](#) , Nr. [37](#) , Nr. [50](#) ). Ein traditioneller Orgelstandort in der protestantischen Kirchenarchitektur ist zudem die Position oberhalb von Abendmahlstisch⁴²⁷ und Kanzel. Beispiele hierfür sind die Peter-Orgel der Lutherkirche, Oberhausen, und die Ott-Orgel der Christuskirche, Recklinghausen (Orgeln Nr. [56](#) , Nr. [60](#) ).



Ein weiterer Teil der untersuchten Instrumente steht zwar auf einer Orgelbühne gegenüber dem Altar, aber nicht in der Mitte. Ausschlaggebend hierfür waren offenbar neue innenarchitektonische Ideen, die in der Zeit des Wiederaufbaues bei Kirchenneu- und -umbauten umgesetzt wurden. Oft konnte mit solchen Anordnungen durch Konzentration des Orgelwerkes auf einer Seite Raum für das Zusammenwirken mit Chören und Instrumentalisten gewonnen und eine Verbesserung der Lichtverhältnisse erreicht werden, weil Fenster in der Mitte der Orgelemporen sichtbar bleiben. Beispiele hierfür sind die Walcker-Orgel von St. Maria Himmelfahrt in Gelsenkirchen-Buer, die Ernst Seifert-Orgel von St. Paulus, Essen-Gerschede, die Breil-Orgel von St. Liebfrauen, Duisburg, sowie die Paul Ott-Orgel von St. Johannis, Hagen (Orgeln Nr. [17](#) , Nr. [40](#) , Nr. [30](#) , Nr. [46](#) ).

Ein weiterer Teil der untersuchten Neobarockorgeln in Sakralräumen wurde aber an Standorten errichtet, die frühere Konventionen vollständig aufbrechen. Die Führer-Orgel der evangelischen Kirche Gelsenkirchen-Bulmke, die wie viele evangelische Kirchen mit Emporen an drei Seiten ausgestattet ist, befindet sich nicht gegenüber dem Altar auf der hinteren, sondern auf der linken Empore (Orgel Nr. [36](#) ). Die Breil-



⁴²⁷ In Kirchen reformierter Prägung wird das Abendmahl auf dem „Abendmahlstisch“ gefeiert. Der Begriff „Altar“ wird im Zusammenhang mit katholischen Kirchen und in der lutherischen Tradition verwendet.

Orgel der Propsteikirche Bochum befindet sich auf einer Orgelepore beim linken Seitenschiff in Altarnähe (Orgel Nr. [1](#) ). Das Orgelwerk der Stahlhuth-Orgel von St. Engelbert in Mülheim ist auf einer Bühne rechts vorne in Altarnähe angeordnet, ihr Spieltisch ebenerdig im Kirchenschiff (Orgel Nr. [52](#) ). Die Walcker-Orgel der St. Barbara-Kirche in Essen-Kray befindet sich zu ebener Erde rechts vorn im Seitenschiff (Orgel Nr. [32](#) .

Die offenen Prospekte der Anton Feith-Orgel in Essen-Katernberg und der Ernst Seifert-Orgel der katholischen Kirche Heilige Familie in Oberhausen sind integrative Bestandteile der zeitgenössischen Kirchenarchitektur aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts (Orgeln Nr. [31](#) , Nr. [55](#) ). Die vom Orgelwerk getrennte Aufstellung des Spieltisches und somit die Anlage einer elektrischen Traktur sind in beiden Fällen durch die Raumarchitektur zwingend vorgegeben.

Eine Besonderheit stellen die mehrteiligen Orgelanlagen dar. Beispiel einer zweiteiligen Anlage ist die für diese Abhandlung nicht näher untersuchte Breil-Orgel in der Bottroper Heilig-Kreuz-Kirche von 1963.⁴²⁸ Das Pfeifenwerk der elektrischen Schleifladenorgel mit dreißig Registern, verteilt auf drei Manuale und Pedal, befindet sich an den Seitenwänden eines parabelförmigen Kirchenschiffes links und rechts auf zwei Kragplatten und der Spieltisch auf einer Orgelbühne vor der verglasten Rückwand des Gebäudes. Während die vier Teilwerke hier mutmaßlich aus architektonischen Gründen getrennt plaziert wurden, gaben im Falle der Breil-Orgel der Bottroper St. Barbara-Kirche und der Walcker-Orgel des Essener Doms offenbar akustische und liturgische Gründe den Ausschlag. Die Breil-Orgel und der Spieltisch haben ihren Platz auf einer Empore links oberhalb des Altarraumes (Orgel Nr. [9](#) , →Abb. a). Drei Teilwerke für die Manuale und das Pedal, insgesamt 12 Register, stehen im 90°-Winkel zum Altar und können somit nicht direkt ins Kirchenschiff abstrahlen. Auf der hinteren Längsachse befindet sich die „Zusatzorgel“ mit fünf Manual- und vier Pedalregistern, mit denen sich der im Kirchenschiff am direktesten wahrnehmbare Plenumklang registrieren lässt (Orgel Nr. [9](#) , →Abb. b).

⁴²⁸ Bischöfliches Generalvikariat Essen (Hrsg.): *Handbuch des Bistums Essen – Realien und Personalien*, 2. Ausgabe, Bd. 2, Essen 1974, S. 150.

Nach dem gleichen Muster war die Walcker-Orgel des Essener Doms aufgeteilt. Die Hauptorgel befand sich auf einer Empore im linken Seitenschiff mit Öffnung nach hinten und in Richtung des Hochchores (Orgel Nr. [23](#) , → Abb. a, b). Bedingt durch seine Positionierung strahlte das Rückpositiv vornehmlich ins linke Seitenschiff. Die Gehäuse des dahinter stehenden Hauptwerkes und des Schwellwerkes besaßen zusätzliche Öffnungen zum Hochchor. Im Spieltisch der Orgel gab es neben dem üblichen Schwelltritt einen zusätzlichen Hebel für die seitlichen Lamellen. Schräg gegenüber der Hauptorgel, an der Rückwand des rechten Seitenschiffes, befand sich das „Bombardenwerk“ (Orgel Nr. [23](#) , → Abb. c). Es enthielt ein Pedal- und zehn Manualregister, darunter drei Horizontalzungen. Dazu traten ein Prinzipalchor auf 8'-Basis und ein Cornett. Mit dem Bombardenwerk ließ sich ein alternatives Plenum zum Hauptwerk registrieren. Schwellbar waren lediglich die Register Gedackt 8', Rohrflöte 4' und Cornett 5-6 fach.

Die Konzeptionen der beiden Gegen- oder Zusatzorgeln von Bottrop und Essen stehen durch ihren betont prinzipialischen Charakter, angereichert durch markante Zungenstimmen und weitgehendes Fehlen von Elementen zur Dynamisierung des Orgelklanges, im denkbar größten Gegensatz zum romantischen Fernwerk.

Auf die Plazierung von Orgeln im weltlichen Bereich, die in der Regel völlig anderen räumlichen Bedingungen Rechnung zu tragen haben und unterschiedlichen Verwendungszwecken dienen, wird in Kapitel 4.2. nochmals näher eingegangen.

3.2. Dispositionsmuster

Der durch die Orgeltagungen der zwanziger Jahre ausgelöste tiefgreifende Paradigmenwechsel im Orgelbau wirkte sich zuallererst auf die Gestaltung der Dispositionen aus. Dispositionen von Neobarockorgeln weisen maßgebliche stilistische Anleihen vor allem von norddeutschen Barockorgeln auf. Übereinstimmungen bestehen im sparsamen Einsatz engmensurierter, offener Grundstimmen, durch eine Vorliebe für hochliegende Mixturen, kurzbechrige Zungen und ein von den Manualen möglichst unabhängiges,

reich bestücktes Pedalwerk. Erweitert wurde dieses Modell vielfach um Aliquote wie Septime und None sowie Horizontalzungen.




Eine einheitliche Benennung der Register, die sich an historischen Vorbildern orientiert, zumindest in Bezug auf die Schreibweise, hat sich nicht durchgesetzt.

Die in der Fachliteratur ansatzweise diskutierte Orientierung an historischen Vorbildern hinsichtlich der Stimmung zur Erzielung eines authentischen Barockklanges gelangte bei keiner der untersuchten Orgeln, die ohne Ausnahme gleichschwebend gestimmt waren, zur Anwendung.







Stichprobenartige Untersuchungen des Pfeifenmaterials ergaben, daß bei fast allen Orgeln mit Kernstichen intoniert wurde, allerdings in einem wesentlich geringeren Maß als bei den Orgeln der Romantik, wobei eine spätere Anbringung nicht ausgeschlossen werden kann.




Obgleich sich die untersuchten Dispositionen sogar bei Serieninstrumenten durch eine große Variabilität auszeichnen, lassen sich Übereinstimmungen feststellen, die eine klare stilistische Abgrenzung des Neobarock sowohl zur spätromantischen Orgel als auch zur Orgel nach 1965 ermöglichen und die im folgenden dargelegt werden.



Ein wesentlicher Grundzug ist die vorzugsweise Kombination von Registern unterschiedlicher Bauart und Tonhöhe innerhalb eines einzelnen Teilwerkes, das immer einen eigenständigen, in sich geschlossenen Klangkörper bildet und auch mit wenigen Registern einen zumindest drei Oktaven umfassenden Klangraum abdeckt. Kontrastierende Klangwirkungen lassen sich somit nicht allein durch Gegenüberstellung der Teilwerke, sondern auch durch Registerwechsel innerhalb eines Teilwerkes erzielen. Dies trifft auf Instrumente aller Größen zu, wobei die Anlage möglichst vieler Teilwerke ein Charakteristikum der Neobarockorgel ist.

Demnach sind die meisten Tonlagen allenfalls zweifach besetzt und basieren im Gegensatz zur „modernen Orgel“ selbst bei großen Orgeln oft auf einer einzigen 8'-Grundstimme (Orgeln Nr. [2](#) , Nr. [17](#) , Nr. [29](#) ).

Neobarockorgeln ab etwa dreißig Registern gliedern sich in der Regel in drei Manualwerke und Pedalwerk, wobei die **Prinzipalbasen** der einzelnen Teilwerke in der Regel



eine Oktave auseinanderliegen, womit sie einer Konzeption entsprechen, wie sie Klais⁴²⁹ und auch Zachariassen⁴³⁰ vorgeschlagen haben. Meist basieren das eine Teilwerk, etwa das Brustwerk oder das Rückpositiv, auf Prinzipal 2'-Basis, das Oberwerk oder Schwellwerk auf Prinzipal 4'-Basis, denen der 8'-Prinzipal des Hauptwerkes und der 16'-Prinzipal des Pedals gegenüberstehen. Konsequenterweise wird diese Aufteilung bei den Ott-Orgeln von Recklinghausen und Hagen, der Klais-Orgel in Gladbeck, der Schuke-Orgel der Christuskirche, Bochum, sowie der Romanus Seifert-Orgel des Opernhauses Duisburg durchgehalten (Orgeln Nr. [60](#) , Nr. [46](#) , Nr. [42](#) , Nr. [2](#) , Nr. [16](#) ). Auch die unvollendete Romanus Seifert-Orgel von Essen-Bergeborbeck-Vogelheim sollte durch ein Rückpositiv auf 2'-Basis komplettiert werden, wodurch sie diesem Muster entspräche (Orgel Nr. [33](#) ).

Nicht alle Orgeln mit vier Teilwerken sind konsequent nach dem Prinzip 2'-4'-8'-16' disponiert. Einige dreimanualige Instrumente wie die Speith-Orgel von Gelsenkirchen-Hüllen, die Romanus Seifert-Orgel von Gelsenkirchen-Erle und die Kemper-Orgel von Gelsenkirchen-Feldmark (Orgeln Nr. [38](#) , Nr. [41](#) , Nr. [37](#) ) verfügen über eine Prinzipalbasierung in absteigender Linie nur in den Manualwerken, während ein offener 16' im Pedal fehlt. Statt dessen ist neben dem Subbaß 16' eine Posaune als weiteres Register in 16'-Lage vorhanden.






Während die oktavweise Abstufung der Prinzipalbasen in den Teilwerken ein Charakteristikum der dreimanualigen Orgel ist, tendieren zweimanualige Instrumente ab 23 Registern wie die Raupach-Orgel von Bochum-Weitmar und die Ernst Seifert-Orgel in Essen-Gerschede zu einer Parallelität der Prinzipalbasen von Hauptwerk und Pedal (Orgeln Nr. [7](#) , Nr. [30](#) ). Bei Orgeln unter 23 Registern ist das Prinzip der Disposition im Oktavabstand oftmals dadurch gewahrt, daß sich um das Hauptwerk als Träger des Gesamtklanges das andere Manualwerk und das Pedalwerk mit kleinerer Prinzipalbasis gruppieren. Die Hauptwerke der Breil-Orgel von Bochum-Dahlhausen und der Walcker-Orgel des früheren Humboldt-Gymnasiums in Dortmund basieren auf dem

⁴²⁹ Johannes Klais: *Der organische Aufbau der neuen Orgelwerke*, in: Km 1 (1938), S. 40.








⁴³⁰ Sybrand Zachariassen: „Aktuelle Orgelbaufragen“, in: *Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik*, Wien 1955, S. 214-224.


Prinzipal 8' (Orgeln Nr. [5](#) , Nr. [12](#) ). Ihnen steht in beiden Fällen ein Manualwerk auf Prinzipal 2'-Basis und ein Pedalwerk auf Prinzipal 4'-Basis gegenüber.







Über Hauptwerke mit einem nach oben hin lückenlos disponierten Prinzipalchor 8' 4' 2 2/3' 2' und Mixturen verfügen in der Regel nur große dreimanualige Werke, gegebenenfalls mit einem gemeinsamen Zug für 2 2/3' und 2', bezeichnet als „Rauschpfeife“ oder „Rauschquinte“. In Werken auf Prinzipal 4'-Basis, seien sie Teilwerke größerer Orgeln oder Hauptwerke kleinerer Instrumente, schließt vorzugsweise ein weitmensuriertes 2'-Register die Verbindung zur Mixtur.



Was die Tonhöhe der **Mixturen** innerhalb der Teilwerke betrifft, so ergeben sich meist dispositionelle Kongruenzen zu den Prinzipalbasen. Das Teilwerk mit der höchsten Prinzipalbasis beherbergt in der Regel die am höchsten liegende Mixtur. Bei einigen großen Orgeln befindet sich die höchste Mixtur neben einer weiteren tiefen im Hauptwerk. Die tiefste Mixtur ist bei Orgeln mit vier Teilwerken dem Pedal zugeordnet. Kleine Orgeln mit weniger als 12 Registern haben meist nur eine Hauptwerksmixtur. Ein Teil der Instrumente mit weniger als 18 Registern verfügt nicht über eine Pedalmixtur; in solchen Fällen ist die tiefste Mixtur im Hauptwerk disponiert. Was die Zusammensetzung der Mixturchöre betrifft, so ist die Mixtur des Hauptwerkes immer diejenige, welche mit den meisten Chören besetzt ist. So verfügen die Kemper-Orgel von St. Liebfrauen und die Ott-Orgel der Stadthalle Mülheim über eine 8-fache Hauptwerksmixtur (Orgeln Nr. [13](#) , Nr. [51](#) ). Die Mixturplena der Breil-Orgeln in der Bochumer Propsteikirche und in St. Liebfrauen, Duisburg, setzen sich aus einer 4-5fachen bzw. einer 4-6fachen Mixtur und einer in 2/3'-Lage beginnenden dreifachen Zimbel im Hauptwerk zusammen (Orgeln Nr. [1](#) , Nr. [17](#) ). Im Hauptwerk der Kreienbrink-Orgel in der Löwenkirche Wanne-Eickel tritt zur Großmixtur 1 1/3' die Hellcymbel 3fach 1/4' (Orgel Nr. [63](#) ). Ein typisches Merkmal der neobarocken Mixtur ist die doppelte Besetzung einzelner Chöre.

Die Mixturen im Hauptwerk bestehen in der Regel aus prinzipalisch mensurierten Oktaven und Quintreihen. Ein spezifisches Charakteristikum der Neobarockorgel sind **gemischte Stimmen**, die auch andere Obertöne wie Terz, Sept und None enthalten. Vor





allem die Pedalmixturen, meist als „Rauschwerk“ bezeichnet, enthalten Terzen. Daneben ist die hochliegende „Terzcymbel“ ein gebräuchliches Manualregister. Sie ist enthalten unter anderem im Brustwerk der Essener Schuke-Orgel von St. Elisabeth (Orgel Nr. [29](#) ) , im Rückpositiv der Willi Peter-Orgel der Essener Altstadtkirche Nord (Orgel Nr. [25](#) ) , im Brustwerk der kleinen Hammer-Orgel der Gnadenkirche Bismarck-West (Orgel Nr. [35](#) ) , sowie im Hauptwerk der Ott-Orgel der Hagener Johannis-Kirche (Orgel Nr. [46](#) ) . Einige Pedalmixturen der untersuchten Instrumente enthalten Septimen. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der Hintersatz der Fritz Klingengegel-Orgel von Voerde-Friedrichsfeld, die Sesquialtera $5\ 1/3'$ $3\ 1/5'$ $2\ 2/7'$ der Essener Schuke-Orgel von St. Elisabeth sowie der Hintersatz $2\ 2/3'$ der Kreienbrink-Orgel von Bochum-Harpen (Orgeln Nr. [61](#) ) , Nr. [29](#) ) , Nr. [6](#) ) .






Reihen ab dem 7. Teilton blieben innerhalb von Mixturen der Manualwerke die Ausnahme. So enthielt das Schwellwerk der Walcker-Orgel im Essener Dom eine vierfache Nonenzimbel (Orgel Nr. [23](#) ) .




Als Einzelaliquote, eventuell in Kombination mit anderen Reihen, sind sie charakteristisch für die neobarocke Dispositionspraxis. Einzelne Septimen sind in der Stockmann-Orgel von St. Michael in Hagen und in der Schuke-Orgel der Essener St. Elisabeth-Kirche disponiert (Orgel Nr. [47](#) ) , Nr. [29](#) ) . Einen gemeinsamen Registerzug mit der Bezeichnung Terz-Sept $1\ 3/5'+1\ 1/7'$ haben die Instrumente von Feith in der Essen-Katernberger Heilig-Geist-Kirche, von Romanus Seifert in der St. Barbara-Kirche, Gelsenkirchen-Erle, und von Kreienbrink in der Löwenkirche in Wanne-Eickel (Orgel Nr. [31](#) ) , [41](#) ) , [62](#) ) . Das 5fache Solo-Cornett im Hauptwerk der Ott-Orgel in der Mülheimer Stadthalle besteht aus den Reihen: $4'$, $2\ 2/3'$, $2'$, $1\ 3/5'$, $1\ 1/7'$ (Orgel Nr. [51](#) ) . Mit Ausnahme der kleinen Fritz Klingengegel-Orgel in Voerde wurden Septimen erst ab einer mittleren Größe disponiert. Bei den untersuchten größeren rein mechanischen Orgeln kamen Septimen in keinem Fall zur Anwendung. Besonders experimentelle Dispositionen im Hinblick auf ihre Aliquotstimmen wurden an der Schuke-Orgel in Essen, St. Elisabeth, und an der Hammer-Orgel der Luise-Albertz-


Halle in Oberhausen verwirklicht (Orgeln Nr. [29](#) , Nr. [53](#) ). Besonderheiten sind die Sept-Quart der Schuke-Orgel sowie die zweifache Un-Tredizime der Hammer-Orgel.



Bei der Mehrheit der neobarocken Orgeln bis zu etwa 25 Registern beschränken sich die **Einzelaliquote** auf Quinten und Terzen. Besonders in kleinen Orgeln ist die Quinte 1 1/3' oftmals in dem Manualwerk vertreten, das dem Hauptwerk gegenübersteht. Quinten 2 2/3' werden vorzugsweise mit Terz 1 3/5' zusammen disponiert, entweder als Einzelreihe oder als gemeinsamer Zug mit der Bezeichnung „Sesquialter“. Einzelne Quinten 5 1/3' und Terzen 3 1/5' in Manual- und Pedalwerken sind Ausnahmen.

Das in der Romantik weit verbreitete Pedalregister Quinte 10 2/3' findet sich in den beiden Ernst Seifert-Orgeln in der Oberhausener Pfarrkirche „Zur Heiligen Familie“ und in St. Paulus Essen-Gerschede als Auszug aus dem Subbass 16' (Orgeln Nr. [55](#) , Nr. [30](#) ). Als eigenständige Reihe ist es in der Kemper-Orgel von Dortmund St. Marien sowie in der Anton Feith-Orgel in Bochum, St. Joseph, angelegt (Orgeln Nr. [13](#) , Nr. [4](#) ).

Im Gegensatz zur romantischen Epoche sind **Streicher** sparsam vertreten. Engmensurierte, offene Grundstimmen finden sich auch in großen Orgeln meist nur in einem Teilwerk, oder sie fehlen völlig. Bei Orgeln mit zwei Manualwerken, in denen die 8'-Lage meist doppelt besetzt ist, ist der Streicher in der Regel dem Manualwerk zugeordnet, das dem Hauptwerk gegenübersteht. Vorzugsweise handelt es sich um ein Salicional 8'. Oft wird die Bezeichnung „Salicional“ oder „Salizional“ vermieden und das Register „Weidenpfeife“ genannt (Orgeln Nr. [4](#) , Nr. [7](#) , Nr. [19](#) , Nr. [41](#) , Nr. [61](#) ).

An die Stelle des Streichers als zweite Grundstimme innerhalb eines Manualwerkes tritt in einigen Fällen die **Quintade**. Über eine Quintade 8' als zweite Grundstimme im Manual verfügen die Bernhard Koch-Orgel der Bochumer Lutherkirche, die Walcker-Orgel der Oberhausener Paulusgemeinde sowie die Peter-Orgel der Oberhausen-Buschhausener Lutherkirche (Orgeln Nr. [3](#) , Nr. [54](#) , Nr. [56](#) ). Da sich die genannten Instrumente ausschließlich in protestantischen Kirchen befinden, kann dieser eine Punkt der neobarocken Dispositionspraxis als konfessionsspezifischer Unterschied interpretiert werden.








In Instrumenten mit Rückpositiv und in dreimanualigen Orgeln ist die Quintade das am meisten verbreitete zweite 8'-Register. Noch verbreiteter ist die Quintade 16', die ein großer Teil der untersuchten Orgeln über 25 Register als tiefstes Labialregister der Manuale im Hauptwerk beherbergt. Mit ihrem Prinzipal 16' verfügt lediglich die Hammer-Orgel der Oberhausener Luise-Albertz-Halle über einen offenen 16' im Manual (Orgel Nr. [53](#) .

Das am tiefsten klingende Register ist auch bei Neobarockorgeln dem Pedalwerk zugeordnet, welches gerade in der neobarocken Interpretationspraxis nicht ausschließlich der Hervorhebung der Baßlinie dient. Neben der Pedalmixtur sind meist weitere, hochliegende Reihen vorhanden, denen zwei Funktionen zukommen: Einerseits hellen sie die Baßlinie im Orgelplenum auf, wodurch Tonlöcher, die sich beim Einsatz von Pedalkoppeln durch Stimmkreuzungen ergeben können, vermieden werden. Andererseits kann ein Cantus Firmus mit einer hochliegenden Stimme solistisch durch das Pedal gespielt werden. Der Baß wird in diesem Fall durch ein entsprechend tiefer registriertes Manualwerk wiedergegeben. Die Eigenständigkeit der Teilwerke ist somit auch im Hinblick auf das Pedal gewährleistet. Dieses Dispositionsprinzip ist auch bei kleinen Instrumenten, etwa der Orgel von Fritz Klingenberg in Voerde, sowie der Emil Hammer-Orgel in Bismarck-West angewendet worden (Orgeln Nr. [61](#) , [35](#) .

Wie bereits oben erwähnt, enthalten die einzelnen Teilwerke Register aus möglichst vielen Fußtonlagen. Doppelbesetzungen bei den Labialstimmen treten bevorzugt in den Lagen 16' 8' 4' auf, wogegen die dreifache Besetzung derselben Fußtonlage eine Ausnahme darstellt. Meist steht neben einem offenen Register von prinzipalischer Mensur ein Gedackt oder eine Flöte.



Neobarockorgeln enthalten eine große Palette kontrastierender **Zungenstimmen** in vielen unterschiedlichen Bauformen. Was die Funktion der Zungen innerhalb der Disposition betrifft, so läßt sich im Hinblick auf deren Verwendungsmöglichkeiten eine Abfolge erkennen: Die erste Zunge, die innerhalb einer Orgel von einer Größe ab etwa 12 Registern disponiert wird, dient solistischen Zwecken und nicht der Verstärkung des Plenumklanges. Oft ist es eine Zunge mit zylindrischem Becher. Die Bevorzugung der verschiedenen Bauformen der Regale ist erkennbar. Bei allen untersuchten Orgeln mit


nur einer Zungenstimme steht diese in dem Manualwerk, das nicht Hauptwerk ist. Dazu tritt vorzugsweise im Pedal eine 16'-Zungenstimme. Erst ab einer Orgelgröße von etwa 20 Registern findet sich eine 8'-Zunge mit trichterförmigem Becher im Hauptwerk. Darüber hinaus gibt es große Unterschiede bei der Verteilung der Zungen auf die einzelnen Teilwerke. Einzige feststellbare Gemeinsamkeit ist, daß die Parallelität von Fußtonhöhen innerhalb eines Teilwerkes bei den Zungen noch stärker vermieden wird als bei den Labialregistern.




Eine typische Erscheinung des neobarocken Orgelstiles sind **Zungen in horizontaler Anordnung**, die „spanischen Trompeten,“ über die sieben der untersuchten Orgeln verfügen. Es handelt sich dabei um die Breil-Orgeln der Propsteikirche Bochum und der Liebfrauenkirche Duisburg, die Walcker-Orgeln des Essener Domes und der Katholischen Pfarrkirche St. Barbara, Essen-Kray, die Seifert-Orgel von Gelsenkirchen-Erle und die Klais-Orgel der St. Lamberti-Kirche in Gladbeck sowie die Schuke-Orgel von St. Elisabeth, Essen-Frohnhausen (Orgel Nr. [29](#) ). Die Horizontalzungen der beiden Breil-Orgeln in 16' 8' 4' Lage bilden ein eigenes Teilwerk mit eigenem Manual (Orgeln Nr. [1](#) , [17](#) ). In der Essener Domorgel von Walcker gehörten die Horizontalzungen neben Labialregistern zum Solowerk auf der gegenüberliegenden Seite (Orgel Nr. [23](#) , →Abb.c). Bei den Instrumenten von Klais, Walcker und Seifert ersetzen sie die Hauptwerkstrompete (Orgeln Nr. [42](#) , Nr. [32](#) , Nr. [41](#) ).



3.3. Werkaufbau und Gehäuse






Während die oben dargelegten Dispositionsmuster sich bereits in den dreißiger Jahren herausgebildet hatten, vollzogen sich Änderungen in Bezug auf die Anordnung des Klangmaterials langsamer und uneinheitlicher. Ein charakteristisches Merkmal der neobarocken Orgelfassade ist die Kombination von Pfeifen aus verschiedenen Materialien, etwa aus Holz, Zinn oder Zink mit rötlich schimmerndem oder geflammtem Kupfer, um


farbliche Akzente zu setzen, während die Gehäuse meist keinen Farbanstrich erhielten. Die Prospektpfeifen der Peter-Orgel in der Oberhausen-Buschhausener Lutherkirche sind aus Kupfer, Zinn und Holz gefertigt (Orgel Nr. [56](#) ) . Vor dem Pedalwerk im linken Teil der Orgelfassade der Ernst Seifert-Orgel von St. Paulus, Essen-Gerschede, steht die Posaune 16' mit Bechern aus Kupfer (Orgel Nr. [30](#) ) .


Bis zur Mitte der fünfziger Jahre vorherrschend waren „werklose“ Prospekte, bestehend aus symmetrisch angeordneten Pfeifen oder auch Zungen. Meist sind es die größten Pfeifen eines oder mehrerer Teilwerke, vor allem Prinzipale aus Metall, seltener Holzpfeifen über einer ornamentlosen Verblendung der Windladen. Ein formaler Bezug zwischen den Prospektpfeifen und dem dahinter platzierten Klangmaterial besteht oftmals nicht. Die dahinter stehenden Teilwerke können chromatisch, seitenweise, pyramidenförmig oder im 90°-Winkel zum Raum platziert sein. Die erste grundlegende Neuerung bei der Anordnung des Pfeifenmaterials im Sinne der neobarocken Klangästhetik war die Wiedereinführung von Rückpositiven, beispielsweise bei der Seifert-Orgel der Duisburger St. Ludgeri-Kirche aus dem Jahre 1939 (Abb. [64](#) ) .

Ein charakteristisches Beispiel einer frühen Neobarockorgel ist die Fabritius-Orgel in Essen-Frillendorf (Orgel Nr. [28](#) ) . Hauptwerk, Pedal und Oberwerk stehen ohne Gehäuse in einer Orgelkammer. Das Pedalwerk befindet sich hinten an der Wand, das Hauptwerk rechts, das Oberwerk links, etwas erhöht, um den Durchgang zur Bühne zu ermöglichen. Die werklose, symmetrische Fassade besteht aus dem Oktavbaß 8' des Pedals. Hinter dem Prospekt befinden sich drei chromatisch angeordnete Teilwerke. Das Pfeifenmaterial im nach oben hin offenen Rückpositiv ist seitenweise angeordnet. Die Prospektpfeifen sind stumm. Auch bei der Fritz Klingenhagen-Orgel in Voerde-Friedrichsfeld bildet der Prinzipalbaß 8' im Prospekt eine symmetrische Fassade (Orgel Nr. [61](#)  → Abb. a) vor dem ansonsten chromatisch stehenden Pfeifenwerk (Orgel Nr. [61](#)  → Abb. b).


Weitere Instrumente mit werklosem Prospekt sind die Romanus Seifert-Orgel in Essen-Bergeborbeck-Vogelheim und die Stockmann-Orgel der St. Michael-Kirche in Hagen (Orgeln Nr. [33](#) , Nr. [47](#) ) . Alle genannten Instrumente haben Registerkanzellen und



elektrische Trakturen. Eine Variante der gehäuselosen Orgelfassade ist der „offene Prospekt“, bei dem lediglich die Windladen verblendet werden, während der Großteil des Pfeifenwerkes sichtbar bleibt. Beispiele dieses Typs sind die Anton Feith-Orgel in Essen-Katernberg und die Ernst Seifert-Orgel der Pfarrkirche „Heilige Familie“ in Oberhausen (Orgeln Nr. [32](#) , Nr. [55](#) ). In ihrer optischen Gesamtwirkung sind die Kemper-Orgel der Ev. Kreuzkirche Gelsenkirchen-Feldmark, die Stockmann-Orgel von St. Michael in Hagen und die Anton Feith-Orgel von St. Joseph, Bochum, einander ähnlich (Orgeln Nr. [37](#) , Nr. [47](#) , Nr. [4](#) ). Sie sind charakteristische Beispiele für die Gestaltung von Orgelfassaden bis zur Mitte der fünfziger Jahre. Gleichsam zeigen sich bei der Kemper-Orgel Ansätze einer konsequenten werkmäßigen Gliederung. Die Pfeifen oberhalb des Spielschranks gehören zum Gedackt 8' aus Metall im Brustwerk. Darüber steht die Oktave 4' aus dem Hauptwerk, welche von den großen Pfeifen des Prinzipal 8' flankiert wird. Darüber ist das freistehende Oberwerk zu sehen. Der Offenbaß 8' des Pedals steht an den beiden Außenseiten.



Wenngleich die typisch neobarocke Orgelfassade frei von Ornamenten ist, so gibt es doch Instrumente, die mit bemalten Flügeltüren versehen sind, offenbar in Anlehnung an historische niederländische oder venezianische Vorbilder. Ein solches Instrument ist die Paul-Faust-Orgel im Friedhof Altenhagen (Orgel Nr. [48](#) ). Orgelwerk und Spieltisch stehen in einem Nebenraum mit Öffnung zur Leichenhalle. Der Prinzipal 4' dient als Prospekt.⁴³¹




In der Gestaltung der Orgelfassaden ist gegen Ende der fünfziger Jahre eine Neuausrichtung im Hinblick auf werkmäßig gegliederte Prospekte mit Gehäusen feststellbar. Es gibt symmetrische und asymmetrische Prospektanordnungen, die der seiten- oder halbtonweisen Aufstellung des übrigen Pfeifenmaterials des betreffenden Teilwerks entsprechen. Die beiden Ott-Orgeln der Christuskirche Recklinghausen (Orgel Nr. [60](#) ) und




⁴³¹ Äußerlich weist das Instrument große Übereinstimmungen mit der Ott-Orgel der Friedhofskapelle Hagen-Haspe auf, besonders im Hinblick auf die bemalten Flügeltüren. Die Fassade des einmanualigen Instrumentes mit 7 Registern aus dem Jahre 1955 gestaltete Wulf Knipping. Vgl. dazu: Wolfgang Adlung: *Orgeln der Gegenwart*, Kassel etc, 1972, S. 225, sowie Bild 4.


der Johanniskirche Hagen (Orgel Nr. [46](#) ) sind Beispiele für einen symmetrischen beziehungsweise einen asymmetrischen Prospekt.

Die beiden fast zeitgleich erbauten Breil-Orgeln von Eppinghoven und Bochum repräsentieren den Übergang vom Freipfeifenprospekt zum Vollgehäuse. (Orgeln Nr. [1](#) , Nr. [10](#) ). Beide Instrumente verfügen über einen für den Betrachter sichtbaren Rahmen aus Holz, der zur Decke geöffnet ist.


Mit Beginn der sechziger Jahre werden asymmetrische und freie Anordnungen von Orgelgehäusen und Pfeifen zu einem bevorzugten innenarchitektonischen Gestaltungsmittel. Dazu zählen die Führer-Orgel in Gelsenkirchen-Bulmke, entworfen von Walter Supper, und die Schuke-Orgel der Bochumer Christuskirche (Orgel Nr. [36](#) , Nr. [2](#) ). Ein hoher Anteil der untersuchten Neobarockorgeln verfügt nicht über ein schwellbares Teilwerk. Dies trifft vor allem auf die kleineren Instrumente unter 20 Registern zu. Ein Zusammenhang mit dem jeweils verwendeten Laden- und Traktursystem besteht nicht. Zu den dreimanualigen Instrumenten ohne Schwellwerk gehören die Kemper-Orgeln in Dortmund und Gelsenkirchen-Feldmark sowie die Führer-Orgel in Gelsenkirchen-Bulmke. Ursprünglich keinen Schweller hatten die Breil-Orgel der Propsteikirche Bochum und die beiden Ott-Orgeln in der Christuskirche Recklinghausen und in der Johanniskirche Hagen.

Einige der untersuchten dreimanualigen Instrumente sind mit einem oder zwei schwellbaren Teilwerken ausgestattet. Die Stockmann-Orgel in Hagen, St. Michael, die Anton Feith-Orgel in Bochum, St. Joseph, sowie die Willi Peter-Orgeln der Essener Altstadtkirche und der Oberhausen-Buschhausener Lutherkirche haben alle ein Schwellwerk mit wenigstens doppelt besetzten Labialen in 8'-Lage. Das schwellbare Brustwerk der Schuke-Orgel der Essener St. Elisabeth-Kirche ist das Teilwerk mit den wenigsten Registern (Orgel Nr. [29](#) ). Der Grundstimmenbereich ist lediglich durch ein Holzgedackt 8' vertreten. Zwei schwellbare Teilwerke haben die beiden Orgeln der Stadthallen Mülheim und Oberhausen von Paul Ott und Emil Hammer (Orgeln Nr. [51](#) , Nr. [53](#) ). Einige Instrumente mit mechanischen Schleifladen verfügen über verschließbare Brustwerke. Dazu zählen die Breil-Orgel von Bochum-Dahlhausen, die Hammer-Orgel der

Gnadenkirche Gelsenkirchen-Bismarck-West und die Steinmann-Orgel der Gladbecker Christuskirche (Orgel Nr. [5](#) , [35](#) , [4](#) ). Keines der untersuchten Rückpositive hatte eine Schwellvorrichtung.


Zusammenfassend läßt sich über die Gestaltung der Orgelfassaden im Neobarock sagen, daß über drei Jahrzehnte eine Entwicklung vom werklosen, symmetrischen Prospekt hin zum werkmäßig gegliederten Orgelgehäuse stattgefunden hat. Nichtsymmetrische Pfeifenanordnungen werden gegen Ende des untersuchten Zeitraumes zum bevorzugten Gestaltungsmittel. Die neobarocke Orgelfassade ist grundsätzlich frei von Ornamenten. Die typisch neobarocken Gestaltungsprinzipien gelangten in kirchlichen und weltlichen Räumen gleichermaßen zur Anwendung. Neobarocke Orgelwerke wurden in einigen Fällen in vorhandene historische Orgelgehäuse eingebaut. Beispiel hierfür ist die im Jahre 1958 erbaute und im Rahmen dieser Abhandlung nicht näher untersuchte Romanus Seifert-Orgel in der Annexkirche des Essener Domes.⁴³² Neue Orgelgehäuse wurden stilistisch nicht an ältere Inneneinrichtungen angepaßt. So steht das modern gestaltete Orgelgehäuse der Walcker-Orgel von 1964 in der 1895 erbauten St. Barbara-Kirche in Essen-Kray (Orgel Nr. [32](#) ). Die übrige Inneneinrichtung der Kirche jedoch entspricht in grundlegenden Teilen dem Stil der Erbauungszeit.

3.4. Windladen und Trakturen

In den Neobarockorgeln des untersuchten Zeitraumes gelangten unterschiedliche Laden- und Traktursysteme zur Ausführung. Mit Beginn der dreißiger Jahre verdrängten elektropneumatische Traktursysteme die Röhrenpneumatik, die nach 1948 keine wesentliche Rolle mehr spielte. Die wahrscheinlich erste mechanische Schleifladenorgel stellte Willi Peter im Auftrag der Firma Sauer, Frankfurt/Oder, im Jahre 1944 in der Martins-Kapelle der Petri-Nikolaigemeinde, Dortmund, auf (Orgel Nr. [11](#) .

⁴³² Bischöfliches Generalvikariat Essen (Hrsg.): *Handbuch des Bistums Essen – Realien und Personalien*, 2. Ausgabe, Bd. 2, Essen 1974, S. 221.





Die Orgeln in den ersten Jahren des Wiederaufbaues nach 1948 wurden zu einem hohen Anteil mit elektrischen Registerkanzellen ausgestattet. Die Betriebe Feith/Paderborn, Klais/Bonn, Klingenhegel/Münster, Romanus Seifert/Kevelaer, Speith/Rietberg und Stockmann/Werl fertigten Kegelladen. Ernst Seifert/Bergisch Gladbach lieferte ausschließlich Instrumente mit Taschenladen. Die Firmen Kemper/Lübeck und Walcker/Ludwigsburg bauten zum Teil Orgeln mit Taschenladen, zum Teil Orgeln mit Schleifladen. Eine Ausnahme blieb die nicht mehr erhaltene Kemper-Orgel der Ev. Altstadtkirche mit Pitman-Laden. Die Orgelbaufirmen Breil/Dorsten, Führer/Wilhelmshaven, Hammer/Hannover, Ott/Göttingen, und Steinmann/Vlotho konzentrierten ihre Produktion auf Schleifladen.

Die Spieltraktur wurde in Verbindung mit Schleifladen teilweise mechanisch, teilweise elektrisch angelegt. Die Registersteuerung der untersuchten Schleifladenorgeln erfolgt entweder pneumatisch (Orgel Nr. [41](#) ) , elektrisch oder mechanisch. Pneumatische und elektrische Registertrakturen ermöglichen die Ausstattung eines Spieltisches mit freien Kombinationen oder Setzern.



Vor allem kleinere Schleifladenorgeln bis zu etwa 23 Registern wurden vorzugsweise mit rein mechanischer Traktur ausgestattet, während die große rein mechanische Orgel im Ruhrgebiet eine Randerscheinung blieb. Elektrische Spieltrakturen kamen vorwiegend bei größeren Instrumenten zur Anwendung oder dort, wo die Raumsituation eine Trennung des Spieltisches vom Pfeifenwerk erforderte. In anderen Fällen mögen Praktikabilitätsgründe, etwa im Hinblick auf das Zusammenwirken von Sängern und Instrumentalisten, den Ausschlag zur Wahl elektrischer Spieltrakturen gegeben haben. Schleifladen mit mechanischen Tontrakturen wurden in den fünfziger Jahren hauptsächlich in Verbindung mit mechanischen Registersteuerungen gebaut, weil die bis zu Beginn der sechziger Jahre vorzugsweise verwendeten pneumatischen Registersteuerungen ausreichend Platz zur Unterbringung von Windkanälen und pneumatischen Steuerteilen in den Gehäusen beanspruchten und sich in einigen Fällen als nicht betriebssicher erwiesen. Vor dieser Erkenntnis erscheint das vehemente Eintreten des Orgelbauers

Sybrand Zachariassen auf dem Kirchenmusikkongreß in Wien für die rein mechanische Schleiflade aus heutiger Sicht verständlich.⁴³³

Pneumatische Schleifensteuerungen bestehen aus zwei Kammern mit je einem Balg und arbeiten folgendermaßen: Ein elektrischer Registerschalter im Spieltisch aktiviert einen Magneten. Dieser steuert ein Wechselventil am pneumatischen Schleifenzugapparat. Das Wechselventil wird beim Registrieren durch den Magneten bewegt. Nun erhält der eine Balg Überdruckwind. Gleichzeitig entlüftet die äußere Kammer dieses Balges. Zugleich wird in der Kammer, in der sich der zweite Balg befindet, ein Überdruck aufgebaut. Der Balg im Inneren entlüftet. Beide Bälge stehen in Verbindung mit einer Schubstange, die an die Schleife angreift. Beim Abstoßen des Registers läuft dieser Vorgang umgekehrt ab.

Pneumatische Registersteuerungen gelangten in der Walcker-Orgel des Humboldt-Gymnasiums Dortmund, der Schuke-Orgel der Essener St. Elisabeth-Kirche, der Romanus Seifert-Orgel von St. Barbara, Gelsenkirchen-Erle, sowie in der Ott-Orgel der Stadthalle Mülheim zur Ausführung (Orgeln Nr. [12](#) , Nr. [29](#) , Nr. [41](#) , Nr. [51](#) ).

Um 1962 brachte die Zulieferindustrie neu entwickelte Serienprodukte zur Schleifenbetätigung in Form von Elektromagneten und -motoren auf den Markt. Damit konnten die gravierenden technischen Probleme bei der Kombination von mechanischer Spieltraktur mit elektrischer Registertraktur bei Schleifladen gelöst werden.

Beispiele für die Verbindung von elektrischer Schleifenbetätigung mit mechanischer Spieltraktur sind die Peter-Orgel der Ev. Altstadtkirche Essen und die Breil-Orgel der Duisburger Liebfrauenkirche (Orgeln Nr. [25](#) , Nr. [17](#) ).



Die genannten Beispiele zeigen, daß bei Schleifladenorgeln pneumatische und elektrische Registertrakturen sowohl mit mechanischen als auch mit elektrischen Spieltrakturen kombiniert wurden.

⁴³³ Vgl. dazu: Kapitel 2.5.3. dieser Arbeit.

3.5. Werkstoffe


Die staatliche Materialbewirtschaftung in den dreißiger Jahren hatte massive Auswirkungen auf den Orgelbau. Die Rationierung des zur Herstellung der Röhren notwendigen Bleis beschleunigte die endgültige Ablösung der Röhrenpneumatik durch die Elektropneumatik. Meist standen die zur Pfeifenherstellung geeigneten hochwertigen Metalle nicht in ausreichendem Maße zur Verfügung, so daß in den Baßlagen vielfach auf Zink zurückgegriffen werden mußte. Um der Rohstoffknappheit zu begegnen, wurden Experimente mit bislang im Orgelbau nicht gebräuchlichen Materialien zur Pfeifenherstellung unternommen, wozu die Herstellung von Zungenkehlen aus Bakelit⁴³⁴ oder die von den Gebrüdern Käs aus Bonn hergestellten Cupal-Pfeifen zählten.


Auch die neue Wirtschaftsordnung nach 1948 ermöglichte den Orgelbauern keineswegs einen sofortigen uneingeschränkten Zugang zu allen gewünschten Werkstoffen. Zur Herstellung großer Metallpfeifen wurde meist Zink verwendet. Zinn-Blei-Legierungen gelangten erst ab der 4⁷-Lage der jeweiligen Pfeifenreihen zur Ausführung.

Bis zur Mitte der fünfziger Jahre herrschte ein akuter, auf kriegsbedingten Raubbau zurückgehender Holz-mangel. Dies mag ein Grund dafür sein, daß die Orgeln aller Ladensysteme aus diesen Jahren meist nur mit einer einfachen Verblendung für die Windladen versehen wurden. Als die Orgelbauer zu Anfang der sechziger Jahre allgemein zu geschlossenen Gehäusen übergingen, wurden diese in der Regel nicht aus Massivholz gefertigt. Ein typisches Beispiel dieser Art ist die Stahlhuth-Orgel der Evangelischen Kirche in Mittelmeiderich, deren Gehäuse nur in der Front aus Massivholz besteht (Orgel Nr. [21](#) ). Als Besonderheit ist das Betongehäuse der Peter-Orgel in der Evangelischen Gnadenkirche in Essen zu nennen (Orgel Nr. [25](#) .

Ein großer Teil der zu Beginn der fünfziger Jahren erbauten Orgelwerke verfügt über hölzerne Rahmen im Orgelinneren für die Windladen, während ab Mitte der fünfziger Jahre ein Übergang zu kostengünstigeren Metallkonstruktionen zu beobachten ist.

⁴³⁴ Ein solches langbechriges Zungenregister mit Bakelitkehlen hat sich in der 1937 erbauten Anton Feith-Orgel der Christkönig-Kirche in Bochum erhalten, die am 27.03.2003 für diese Abhandlung untersucht wurde.

Während elektrische Registerkanzellen in der Regel auf Holzgerüsten ruhen, wurden Metallrahmen vorzugsweise für Instrumente mit mechanischen Schleifladen verwendet, beispielsweise in der Stahlhuth-Orgel der evangelischen Kirche in Duisburg-Mittelmeiderich (Orgel Nr. [21](#) )

Die frühen mechanischen Schleifladen sind in der Regel mit Abstrakten aus Holz ausgestattet. Die Instrumente der sechziger Jahre hingegen haben meist Trakturen aus Leichtmetall. Für die Spieltraktur der Breil-Orgel der Liebfrauenkirche Duisburg wurden neben Metall für die Abstrakten auch Winkel aus Kunststoff verwendet (Orgel Nr. [17](#) )

Für die Holzbearbeitung stand ab 1937 das Holzschutzmittel „Xylamon“ zur Abwehr von Schädlingen zur Verfügung. Damit konnten auch weniger hochwertige Hölzer im Orgelbau verarbeitet werden. Bis in die achtziger Jahre wurde die Mehrheit der Orgeln vorsorglich mit Xylamon gegen Wurmbefall behandelt.

Die Motive für die Verwendung moderner Werkstoffe im Orgelbau haben sich im Verlauf der Zeit verlagert. In den dreißiger Jahren ging es darum, dem Mangel an den im Orgelbau gebräuchlichen Materialien entgegen zu wirken. Erst ab Mitte der fünfziger Jahre war die Materialknappheit weitgehend überwunden. In den folgenden Jahren wurden neuartige Materialien mutmaßlich zum Ziele der Rationalisierung verwendet. Abschließend kann gesagt werden, daß sowohl die Erprobung als auch der Einsatz neuer Materialien bei Orgelbauern und Auftraggebern auf breite Akzeptanz stießen.

3.6. Äußere Gestaltung von Spieltischen und Spielhilfen





Im Hinblick auf die Ausstattung der Spieltische mit Spielhilfen lassen sich **zwei unterschiedliche Strömungen** klassifizieren. Der eine Spieltischtypus verfügt, wenn auch in modifizierter Form, über die typischen Spielhilfen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Der andere ist sowohl aus betriebstechnischen Gründen als auch zur Disziplinierung des Interpreten auf einen einfachen mechanischen Registriermechanismus beschränkt.


Gemeinsamkeiten zwischen beiden Bauarten bestehen hinsichtlich der **Tonumfänge** der verschiedenen Teilwerke, die unabhängig von der Wahl des Ladensystems und seiner Betriebsart in der Regel in den Manualen über 56 Tasten von C bis g³ und im Pedalwerk über 30 Pedale von C bis f¹ reichen, während Manuale von C bis f³ die Ausnahme sind. **Radialpedale** konnten sich gegenüber den traditionellen geraden Pedalen nicht durchsetzen.



Wie sich anhand der wortgetreu vom Spieltisch übernommenen Dispositionen in Teil II nachvollziehen läßt, hat sich für die **Benennung, Schreibweise und Anordnung** der Register und der Spielhilfen keine einheitliche Linie durchgesetzt. „Principal“ und „Subbaß“ sind ebenso gebräuchlich wie „Prinzival“ und „Subbass“. Mit der eingedeutschten Bezeichnung „Weidenpfeife“ anstatt „Salizional“ für das meist einzige engmensurierte offene Register in einer Orgel unterbleiben Assoziationen mit der „modernen Orgel“.⁴³⁵ Die Koppeln sind entweder mit römischen Ziffern entsprechend der Manuale bezeichnet oder mit willkürlich gewählten Abkürzungen für die einzelnen Teilwerke, beispielsweise „BW“ für Brustwerk, „OW“ für Oberwerk oder „P“ für Pedal.



Sowohl in den meisten elektrischen Registerstaffeleien als auch bei mechanischen Registertrakturen sind die Registerwippen und -züge nach Tonhöhe und Labialregister von Zungen getrennt angeordnet. An einigen Spieltischen, etwa bei den Orgelprojekten Ernst Karl Röblers und Siegfried Redas, finden sich weitergehende Unterteilungen nach


⁴³⁵ von lat. „salix“ = „Weide.“




Klanggruppen. Bei den Labialen wird dort zusätzlich zwischen Prinzipalen und weiten Registern differenziert, wobei die Aliquote je nach Weitenmensur entweder der einen oder der anderen Gruppe beigeordnet sind. Die Spieltische der Schuke-Orgel der St. Elisabeth-Kirche in Essen, der Ott-Orgel der Stadthalle Mülheim sowie der Emil Hammer-Orgel in der Stadthalle Oberhausen folgen diesem Prinzip (Orgeln Nr. [29](#) , Nr. [51](#) , Nr. [53](#) , vgl. →[Abb. 53 b](#)). Der Spieltisch der Ott-Orgel der Recklinghäuser Christuskirche, bei dem Prinzipale und Mixturen links, die Flöten und Zungen rechts neben den Manualen angeordnet sind, repräsentiert mit seiner mechanischen Registerstruktur eine Variante dieses Typs (Orgel Nr. [60](#) ).




Bei den Spieltischen für elektrische oder elektropneumatische Traktursysteme wirken **Handregister und freie Kombinationen** in der Regel auf alle Teilwerke und lösen sich gegenseitig aus. Die Handregister sind üblicherweise als fingerbreite Wippen in die Registerstaffeleien oder Tableaus eingelassen, die freien Kombinationen darüber als Zungen oder als Züge, wobei Formen, Farben und Beschriftungen variieren. Über Zungen für die Handregister wie bei Kinoorgeln verfügte dagegen die Kreienbrink-Orgel der Pfarrkirche Heilig-Geist, Bochum-Harpen (Orgel Nr. [6](#) ).



Die 1. freie Kombination befindet sich in der Regel über der dazugehörigen Handregisterwippe, die folgenden darüber. Die umgekehrte Zählweise wurde in den Spieltischen der Kemper-Orgel der Liebfrauenkirche Dortmund und der Speith-Orgel von Gelsenkirchen-Hüllen angewendet (Orgeln Nr. [13](#) , Nr. [38](#) ).


An einigen Spieltischen, etwa bei der Klais-Orgel der St. Lamberti-Kirche in Gladbeck sowie der Stockmann-Orgel der St. Michael-Kirche in Hagen, können die Handregister den freien Kombinationen zugeschaltet werden (Orgeln Nr. [42](#) , Nr. [47](#) ).

Vorrichtungen zur werkweisen Einführung von Registrierungen für die Manuale in Zusammenhang mit freien Kombinationen wie bei der Breil-Orgel der Duisburger Liebfrauenkirche (Orgel Nr. [17](#) ) sind Ausnahmen, während sich bei Instrumenten mit Setzern die in den Generalsetzern gewählten Registrierungen meist auch für jedes


Teilwerk allein abrufen lassen (Orgeln Nr. [21](#), [25](#), [29](#)). Für das Pedal hingegen sind eine oder mehrere werkweise Schaltungen in Form der „**freien Pedalkombination**“ oder „**Pedalumschaltung**“ gebräuchlich. Diese sind auf unterschiedlichste Art in die Registerstaffelei integriert, meist bei den übrigen Registerschaltungen für das Pedal, aber auch über oder neben den Manualen. Ihre Aktivierung erfolgt oft durch einen Druckknopf auf einer der oberen linken Manualwangen, während ein Druckknopf auf der linken Manualwange für das Hauptwerk die Funktion wieder auslöst. Einen Sonderfall stellen die Spieltische von Fritz Klingenberg dar, deren Registerstaffeleien für die Handregister und alle freien Kombinationen eine weitere Registereinheit für die Pedalregister enthalten, allerdings mit Auslassung einiger Funktionen. Dies betrifft meist die Koppel „Hauptwerk an Pedal“ und die 16'-Zunge.










Mit Beginn der 1960er Jahre werden Orgeln zunehmend mit Setzern ausgestattet, die jedoch das System der „freien Kombinationen“ nicht verdrängen. Ein richtungweisendes Instrument war die 1965 erbaute Willi Peter-Orgel der evangelischen Friedenskirche in Essen mit mechanischer Tontraktur, elektrischer Registersteuerung und Setzern (Orgel Nr. [25](#)). Die gerade Registerstaffelei ist an der linken Seite des Spieltischschrankes angebracht. Die in den Generalsetzern gespeicherten Registrierungen lassen sich auch werkweise durch kleine Druckknöpfe, die in die linken Seitenwangen der Manuale eingelassen sind, abrufen. Weitere, in ihrer Wirkungsweise vergleichbare Setzeranlagen sind in der Schuke-Orgel der St. Elisabeth-Kirche in Essen und der Stahlhuth-Orgel der evangelischen Kirche in Mittelmeiderich erhalten (Orgeln Nr. [29](#), Nr. [21](#).


Mit den bei „modernen Orgeln“ gebräuchlichen **festen Kombinationen** wurden nur noch wenige Spieltische ausgestattet (Orgeln Nr. [3](#), Nr. [47](#)). Eine absolute Ausnahme stellt die Breil-Orgel der St. Meinolphus-Kirche in Bochum dar, auf die im Rahmen dieser Arbeit sonst nicht näher eingegangen wird. Das 1955 mit 44 Registern auf drei Manualen und Pedal, mechanischer Spiel- und elektrischer Registertraktur erbaute Instrument enthält neben freien Kombinationen eine große Anzahl fester Kombinationen.


Hinsichtlich der Anordnungen, Funktionsweisen und Wechselwirkungen von **Druckknöpfen und Tritten** hat sich keine Konvention etablieren können. Die Druckknöpfe zur Aktivierung der Kombinationen befinden sich im allgemeinen unter der Leiste des ersten Manuals und sind teilweise mit den entsprechenden Tritten über eine Wechselschaltung verbunden. Eine Bevorzugung von Druckknöpfen gegenüber den Tritten ist vor allem bei kleineren zweimanualigen Orgeln zu beobachten. Eine Ausnahme ist die Breil-Orgel der Liebfrauenkirche in Duisburg, bei der sich Handregister und Kombinationen ausschließlich durch Tritte betätigen lassen (Orgel Nr. [17](#) .





Im Gegensatz zu den Instrumenten mit vollmechanischen Schleifladen sind die Spieltische mit elektrischer Registertraktur mit **Normalkoppeln** von allen Teilwerken zum Hauptwerk und zum Pedal ausgestattet. Dreimanualige Instrumente haben mitunter auch eine weitere Manualkoppel für die beiden Teilwerke, die nicht Hauptwerk sind.





Für die Anordnung der Schaltungen für Koppeln gibt es zwei Varianten. Entweder bilden sie eine eigene Gruppe innerhalb der Registerstaffelei (Orgel Nr. [4](#) ) , oder sie finden sich neben den Registerwippen der verschiedenen Teilwerke, etwa die Pedalkoppeln rechts neben den Registerwippen des Pedals und die Koppeln zum Hauptwerk rechts neben den Registerwippen des Hauptwerkes.

Manche Spieltische verfügen über zusätzliche Druckknöpfe (Orgel Nr. [12](#) ) oder Tritte für die Koppeln, die aber nicht mit den Handregistern und freien Kombinationen korrespondieren (Orgeln Nr. [4](#) , Nr. [14](#) , Nr. [16](#) , Nr. [20](#) , Nr. [42](#) , Nr. [52](#) , Nr. [53](#) , Nr. [56](#) .

Oktavkoppeln sind nach 1948 gar nicht mehr oder in reduzierter Anzahl angelegt. Anzutreffen sind Oktavkoppeln vor allem in Spieltischen der Firmen Romanus Seifert, Kevelaer, und Ernst Seifert, Bergisch Gladbach. Die Kegelladen-Orgeln von Romanus Seifert im Duisburger Opernhaus und in der Essener St. Thomas-Morus-Kirche verfügen beide über eine Oberoktavkoppel vom III. Manual zum Pedal (Orgeln Nr. [16](#) .


Nr. [33](#) ) Anders als bei nicht ausgebauten Oberoktavkoppeln zwischen Manualen können Tonlöcher bei 30 Tönen im Pedal und 56 Tönen im Manual nicht auftreten.

Die untersuchten Orgeln der Orgelbaufirma Ernst Seifert, Bergisch Gladbach, verfügen über Unteroktavkoppeln zum Hauptwerk vom jeweils anderen Manualwerk (Orgeln Nr. [24](#) , Nr. [30](#) , Nr. [55](#) ) Die anderen untersuchten Orgeln verfügen nur über vereinzelte Oktavkoppeln, etwa die Stockmann-Orgel der St. Michael-Kirche in Hagen (Orgel Nr. [47](#) )


Der überwiegende Teil der Orgeln mit Registerkanzellen verfügt über eine **Crescendo-Walze**, vorzugsweise in Form einer Rolle. Eine Ausnahme stellen die von Ernst Seifert, Bergisch Gladbach, installierten Spieltische mit Crescendo-Tritten dar. Augenfällig ist, daß die Walze als Mittel zur dynamischen Differenzierung auch bei Neobarockorgeln mit geringem Registerumfang im allgemeinen verbreiteter ist als der Jalousieschweller. Beispiele hierfür sind die beiden Instrumente von Ernst Seifert in der Pfarrkirche Heilige Familie, Oberhausen, und von Anton Feith in der Pfarrkirche Heilig Geist in Essen-Katernberg. Beide Instrumente verfügen über Walzen, nicht aber über ein mit einem Jalousieschweller umgebenes Teilwerk. In beiden genannten Beispielen wird dieser Umstand in erster Linie auf die offene Prospektgestaltung zurückzuführen sein (Orgeln Nr. [55](#) , Nr. [31](#) ) während ein Jalousieschweller die Orgelfassaden der mit einem Registerschweller ausgestatteten Ernst Seifert-Orgel der altkatholischen Kirche in Essen sowie der Kreienbrink-Orgel in St. Barbara in Herten optisch nicht verändert hätte (Orgeln Nr. [24](#) , Nr. [50](#) )








Spieltische mit freien Kombinationen verfügen in der Regel über eine Reihe von **Abstellern**, die an den unterschiedlichsten Positionen, meist über oder neben den Manualen, in die Spieltische integriert wurden. Weit verbreitet und selbst bei kleinen Orgeln oftmals vorhanden sind die Einzelabsteller, vorzugsweise zur Deaktivierung der Zungen oder eines einzelnen 16'-Manualregisters. Seltener sind die Gruppenabsteller, etwa für Zungen und Mixturen.



Die **Spielhilfen bei rein mechanischen Orgeln** beschränken sich meist auf Tremulanten und einige Koppeln, die vielfach durch Tritte betätigt werden. Während die zwei-

manualigen Orgeln stets mit sämtlichen Normalkoppeln ausgestattet sind, ist dies bei den dreimanualigen Instrumenten oft nicht der Fall, wozu technische Gründe den Ausschlag gegeben haben dürften, da mechanisch gekoppelte Werke ohne Barkerhebel schwerer spielbar sind. So fehlt beispielsweise der Ott-Orgel der Hagener St. Johannis-Kirche die Normalkoppel „Brustwerk zum Pedal“ (Orgel Nr. [46](#) .

Rein mechanische Spieltische wurden zur Verringerung der Trakturwege üblicherweise an das Orgelwerk angebaut.

Die durch Tritte zu aktivierenden werkweisen Sperrventile bei der Ott-Orgel der Christuskirche in Recklinghausen stellen eine Besonderheit dar (Orgel Nr. [60](#) .

Neben Spielschränken mit vertikalen Registerzügen links und rechts der Manuale (Orgeln Nr. [37](#) , Nr. [43](#) , Nr. [44](#) , Nr. [45](#) ) gelangten, vor allem mit Beginn der sechziger Jahre, auch flache, angebaute Spieltische wie bei der Ott-Orgel in Recklinghausen und der Schuke-Orgel in Bochum zur Ausführung (Orgel Nr. [60](#) , Nr. [2](#) ). Eine Ausnahme stellt die Weyland-Orgel in der Ruhrlandklinik in Essen-Heidhausen dar, die durch ihre Seitenspieligkeit an historische Vorbilder aus dem Rheinland erinnert (Orgel Nr. [34](#) .







Was die **äußere Gestaltung elektrischer Spieltische**, die vielfach von Zulieferfirmen bezogen wurden, betrifft, so existieren zwei Grundformen und unklassifizierbare Varianten an Spielhilfen. Bei der einen Form verlaufen gerade oder auch gewölbte Registerstaffeleien in einer Reihe über dem obersten Manual, zum Teil mit Lücken zur Kennzeichnung der verschiedenen Teilwerke. Eine Variante dieses Typs stellen die dreimanualigen Spieltische der Klais-Orgel von St. Lamberti, Gladbeck, und der Stahlhuth-Orgel von St. Engelbert, Mülheim, mit einer über dem obersten Manual geraden Registerstaffelei und angewinkelten Seiten dar (Orgeln Nr. [42](#) , Nr. [52](#) .

Bei der anderen Grundform von Spieltischen sind Registertableaus seitlich neben den Manualen plaziert. Als mit Beginn der sechziger Jahre elektrische Registerschaltungen mit Setzern aufkamen, die wegen der fehlenden Kombinationsschalter wesentlich weni-

ger Platz beanspruchen, wurden diese vorzugsweise in einem Tableau auf der linken Seite konzentriert.

Daneben existieren, zumal für große Orgeln, auch Spieltische, die als Mischformen beider Modelle aufgefaßt werden können, um mehrere freie Kombinationen, zahlreiche Druckknöpfe, Crescendo-Anzeiger, Absteller und Kontrolleuchten in Sicht- und Reichweite des Organisten anordnen zu können.


Ein typisches äußeres Erkennungsmerkmal neobarocker Spieltische ist die üppige Ausstattung mit Kontrolleuchten im Sichtfeld des Organisten oder an den Tritten und Druckknöpfen, die anzeigen, welche Kombination aktiviert ist. Dazu kommen meist Anzeigen für die elektrische Spannung und die Position der Walze.

Farbliche Elemente dienen der Strukturierung der Spielhilfen und damit einer leichteren Handhabung, etwa von Druckknöpfen unter der Manualleiste wie bei den Ernst Seifert-Orgeln in der Altkatholischen Kirche Essen (Orgel Nr. [24](#) ) , der Kirche Heilige Familie in Oberhausen (Orgel Nr. [55](#) ) und der Pauluskirche in Essens-Gerschede (Orgel Nr. [30](#) ) . Die Farben der Zungen der sechs freien Kombinationen der Hammer-Orgel in der Oberhausener Luise-Albertz-Halle, die in Zweierreihe über der jeweiligen Handregisterwippe angeordnet sind, entsprechen denen der dazugehörigen Druckknöpfe unter der Manualleiste und erleichtern so die Bedienung (Orgel Nr. [53](#) ) . Bei einigen Orgeln sind die Handregisterwippen der einzelnen Teilwerke verschiedenfarbig beschriftet, etwa auf dem Registertableau der Orgel der Duisburger Liebfrauenkirche (Orgel Nr. [17](#) ) . Rote Schrift kennzeichnet in einigen Registerstaffeleien die Zungenstimmen, oder, im Falle der Ott-Orgel der Mülheimer Stadthalle, die Koppeln und Tremulanten (Orgel Nr. [51](#) ) .

Die zitierten Beispiele zeigen, daß es auch hierbei nicht einmal in Ansätzen zur Ausbildung einheitlicher Konventionen gekommen ist und die Beschriftung der Wippen sowie die Farbgebung der Druckknöpfe nach praktischen und ästhetischen Gründen gewählt wurden. Es bleibt die Frage offen, ob bei der Farbwahl auch synästhetische Überlegungen einzelner Orgelbauer eine Rolle gespielt haben. Die Umsetzung eines bestimmten

musikästhetischen Modells wie das der „Farbdreiheit“ von Walter Supper ist augenscheinlich an keiner der untersuchten Neobarockorgeln umgesetzt worden.⁴³⁶

Rückschlüsse auf einen bestimmten Erbauer lassen sich oft anhand der **individuellen Erscheinungsbilder** der Spieltische ziehen. Viele neobarocke Spieltische haben auch dann einen hohen Wiedererkennungswert, wenn sie ganz oder in Teilen von einer Spezialfirma bezogen wurden. So ist eine Romanus Seifert-Orgel an ihrer Registerstaffelei mit weißen, leicht nach innen gebogenen glatten Wippen, die an beiden Enden gerundet sind, zu erkennen. Die Registerstaffeleien der Orgeln von Ernst Seifert sind immer gewölbt, die Druckknöpfe unter der Manuelleiste farbig und die Walze als Tritt angelegt. Klais-Spieltische sind anhand der in der Mitte angewinkelten Registerwippe und an den halbmondförmigen Schaltern für die Kombinationen zu identifizieren. Auch die Spieltische von Breil und Walcker weisen eine Reihe charakteristischer Merkmale für die Handregisterwippen und die Kombinationszüge auf. Die freien Kombinationen bestehen bei Walcker aus fragilen, schmalen Schaltern, meist in rot und weiß, die über der dazugehörigen Handregisterwippe nicht übereinander, sondern nebeneinander angeordnet sind, wodurch die Höhe dieser Spieltische vergleichbar niedrig ausfällt. Das so gewonnene, für den Organisten größere Sichtfeld kommt dem Zusammenwirken mit Chören und Instrumentalisten entgegen.

Die Spieltische von Klingenhagen haben die schon oben erwähnte, in die Registerstaffelei integrierte zweite Pedalkombination sowohl für Handregister als auch für die freien Kombinationen. Die Ausstattung der Hertener Kreienbrink-Orgel (Orgel Nr. [50](#) ) mit einem solchen Spieltisch und ihr Standort im Bistum Münster legt den Schluß nahe, daß dieses Instrument im Gegensatz zu den beiden anderen untersuchten Kreienbrink-Orgeln in der ehemaligen Werkstatt Klingenhagen gebaut wurde, die zu diesem Zeitpunkt bereits im Unternehmen von Kreienbrink aufgegangen war.

⁴³⁶ Walter Supper: *Die Orgeldisposition - Eine Heranführung*, Kassel, Basel 1950, S. 227-236.

4. Die Neobarockorgel im Ruhrgebiet

„Nirgendwo klammert man sich fester an die Tradition als im westdeutschen Industriebezirk.“⁴³⁷

4.1. Entwicklungsgeschichte

Die im Ruhrgebiet in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg realisierten Orgelneubauten folgten in konzeptioneller Hinsicht den klanggestalterischen Grundsätzen der Vorkriegszeit. Registerkanzellen, vor allem Kegelladen, waren das bevorzugte Ladensystem. Die Steuerung der Orgeln wurde mehrheitlich durch Röhrenpneumatik bewerkstelligt. Die Dispositionen aus der Zeit um 1900 enthielten zur Erzielung einer möglichst bruchlosen Gradation der Klangfarbe einen überproportional hohen Anteil an Grundstimmen. Die „Elsässische Reform“ beendete die Vernachlässigung von Zungen, Mixturen und Aliquoten.⁴³⁸ Die Dortmunder St. Reinoldi-Kirche beherbergte mit der 1908/09 erbauten Walcker-Orgel eines der größten Instrumente dieses Stils in Deutschland.

Im Ruhrgebiet entstanden in den zwanziger Jahren weitere Instrumente, deren Dispositionen elsässisch beeinflusst sind. Vor allem die Werke der in Schwelm ansässigen Firma Paul Faust blieben diesem Stil in mancherlei Beziehung über das Jahr 1930 hinaus verpflichtet. Auch die Instrumente von Breil, von denen sich die 1929 erbaute röhrenpneumatische Orgel der katholischen Rektoratskirche Recklinghausen-Speckhorn erhalten hat, sind dieser Richtung zuzuordnen. Wie die Musterdispositionen des „Wiener Regulativ“ zeigen, blieb jedoch, im totalen Gegensatz zur späteren „Orgelbewegung“, ausgerechnet bei den kleineren Instrumenten der Anteil an Grundstimmen verhältnismäßig hoch. Die im Wiener Regulativ ebenfalls diskutierte Wiedereinführung der Schleiflade und der mechanischen Traktur blieb für die deutsche Orgelbaupraxis gleichfalls ohne Belang.

⁴³⁷ Adolf Raskin: *Neue Initiative im Ruhrgebiet*, in: *Melos* 31, (1931) S. 197.

⁴³⁸ Guido Adler: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Wien 1909.


In diesem Zusammenhang ist ein außergewöhnlicher Vorgang zu erwähnen, der sich fünf Jahre vor Beginn der Freiburger Orgeltagung ereignete, aber von der Fachwelt bislang keine adäquate Bewertung erfahren hat. Im Jahre 1921 restaurierte die Werkstatt Anton Feith, Paderborn, die zwischen 1736 und 1738 durch Johann Patroclus Möller erbaute Orgel der Abtei Marienmünster bei Höxter.⁴³⁹ Dabei blieben ein großer Anteil des Pfeifenwerkes und die mechanische Spieltraktur erhalten, während die Registertraktur pneumatisiert wurde. Die originalen Springladen wurden zu Schleifladen umgestaltet und im Rückpositiv eine Kegellade installiert. Für die damalige Auffassung von Orgel-Denkmalpflege ist die Konservierung des Instrumentes trotz der massiven Eingriffe in die originale Substanz ein richtungweisendes Ereignis. Zu den maßgeblichen Initiatoren der Restaurierung gehörte der Dirigent und Organist Carl Holtschneider, Dortmund.⁴⁴⁰ In der Dokumentation von Rudolf Reuter (1920-1983) findet sich zudem ein Hinweis auf die Mitwirkung von Fidelis Böser, einem der Referenten der „Freiburger Tagung“. Dieser hatte in einem Aufsatz im „Cäcilienvereinsorgan“ des Jahrgangs 1913 schon auf den Denkmalwert dieser Orgel hingewiesen.

Innerhalb des Regionalverbandes Ruhr haben sich größere Orgeln aus der Zeit vor der Industrialisierung nicht erhalten. Somit konnte die Neuausrichtung am Klang der Barockzeit nicht auf der Basis lokaler Vorbilder und Traditionen erfolgen. Dafür waren im angrenzenden Westfalen eine Reihe historischer Orgeln erhalten, die, auch wenn sie in katholischen Kirchen stehen, der Ästhetik der norddeutschen Orgel eines überwiegend protestantischen Kulturraumes verwandter sind als den Instrumenten im katholischen Süddeutschland. Einige Orgelbaufirmen, die im Ruhrgebiet mit Orgelneubauten vertreten sind, darunter Breil, Ott und Kemper, waren über Jahrzehnte führend im Bereich der Restaurierung von Barockorgeln.

Das Jahr 1930 markiert einen Wendepunkt im Orgelbau des Ruhrgebietes. Während die Breil-Orgel der Rektoratskirche Speckhorn von 1929 in stilistischer Hinsicht ganz der Spätromantik zuzuordnen ist, ist bei der im Jahre 1930 erbauten Breil-Orgel der Recklinghäuser Pauluskirche die Dominanz der 8-füßigen Grundstimmen durch Register

⁴³⁹ Rudolf Reuter: *Orgeln in Westfalen. Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe*, Kassel 1965, S. 159ff.

⁴⁴⁰ Margot-Elsa Holtschneider: *Dortmund*, in: MGG, Bd. 3, Kassel 1954, Spalten 695-702, hier: 699f.

möglichst vieler Bauformen und Fußtonlagen abgelöst; die Intonation ist deutlich kerniger. In technischer Hinsicht waren die ersten Neobarockorgeln Weiterentwicklungen der vorausgegangenen Periode. Nach 1930 erfolgte eine zügige Verdrängung der Röhrenpneumatik durch elektrische Systeme. Die Registerkanzelle blieb für weitere 25 Jahre im Ruhrgebiet vorherrschend. Das Pfeifenmaterial wurde vorzugsweise hinter Freipfeifenprospekten oder in Gestalt offener Prospekte aufgestellt. Die Seifert-Orgel in St. Ludgeri, Duisburg-Neudorf, erhielt 1939 bereits ein Rückpositiv (→ Abb. [64](#) ).⁴⁴¹

Ogleich zum Ende des Jahres 1942 von staatlicher Seite die Einstellung von Orgelneubauten verfügt worden war, wurde im Jahre 1944 von Orgelbaumeister Willi Peter, Köln, im Auftrag der Firma Sauer, Frankfurt/Oder, in der Martins-Kapelle der Petri-Nikolaigemeinde in Dortmund die wahrscheinlich erste mechanische Schleifladenorgel des Ruhrgebietes nach 1900 installiert. Trotz intensiver Bemühungen waren über die näheren Umstände und über den Verbleib des Instrumentes keine weiteren Einzelheiten zu erfahren.

Bis 1948 wurden im Ruhrgebiet nur einige wenige Orgelprojekte realisiert, zu denen die 1947 von Conrad Euler, Hofgeismar, mit 23 Registern errichtete Orgel für die Pfarrkirche St. Johannes Bosco in Essen-Borbeck gehört.⁴⁴² Die Währungsreform am 20. Juni 1948, aus heutiger Sicht die Initialzündung zur Konsolidierung der westdeutschen Wirtschaft, bedeutete für den Orgelbau zunächst einen Rückschlag, weil durch die Abwertung der Reichsmark die Ersparnisse der Kirchengemeinden für Ersatzbeschaffungen größtenteils verloren gingen.

Zu den ersten Neubauten nach dem Währungsschnitt gehörten die Essener Saalbauorgel und die Orgel des Duisburger Opernhauses.

Um das Jahr 1948 hatten sich vor allem in Essen, dem Sitz der Folkwang-Musikschule⁴⁴³ und des „Reichsverbandes der katholischen Kirchenangestellten e. V.“, zahlreiche Initiativen zur Förderung kirchenmusikalischer Aktivitäten und der zeitgenössischen Kirchenmusik gebildet. So wurde vom 26. September bis zum 3. Oktober 1948 in Essen

⁴⁴¹ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 201.

⁴⁴² Das Instrument von Euler ist erhalten.

⁴⁴³ Den Status einer Hochschule erlangte die Folkwangschule erst 1963.

die „Woche mittelalterlicher und neuer religiöser Musik“ in Essen durchgeführt.⁴⁴⁴ Zur Aufführung gelangten an neuen Werken Kompositionen von Kaller, Roevenstrunck, Reda und Hindemith.⁴⁴⁵ Mit Förderung durch den Katholikenausschuß der Stadt wurden dem Essener Publikum Klavierwerke von Olivier Messiaen vorgestellt. Ausführende waren Heinrich Eckert, Dozent der Folkwang-Musikschule und Walter Kempfer, Organist von St. Ludgerus, Werden.⁴⁴⁶

Am 17.12.1952 tagte die „Arbeitsgemeinschaft der Technisch-Wissenschaftlichen Vereine im Ruhrgebiet“ zum Thema „Technik und Orgelklang“ im Essener Saalbau. Organisiert wurde die von Walter Kwasnik geleitete Veranstaltung in Zusammenarbeit mit dem Essener „Haus der Technik“, das damals eine Außenstelle der Technischen Hochschule Aachen war. Kwasnik stellte in einem Vortrag die neue Saalbauorgel von Klais vor. Dabei verwies er besonders auf den Glockenton mit Mollterz, die Zimbel mit Septime und die Setzerkombinationen. Im gleichen Rahmen vorgestellt wurden Lichtbilder und Tonbänder von Multiplexorgeln der Firmen Seifert, Bergisch Gladbach, und Walcker, Ludwigsburg, eine „Zungenorgel“⁴⁴⁷ der Firma Lindholm, Borna, sowie drei Elektronenorgeln. In einem Konzert im Saalbau, gespielt von Ernst Kaller, erklangen Werke von Bach, Frescobaldi, d’Aquin und Reger.⁴⁴⁸

Ein anschließender Kursus „Neuzeitlicher Orgelbau“ im Essener Haus der Technik⁴⁴⁹ zwischen Januar und März 1953 vereinigte Ingenieure, Geistliche, Organisten, Orgelliebhaber und Studierende der Folkwang-Schule Essen.⁴⁵⁰

Auf der Veranstaltung „Technik und Musik“ im großen Saal des Städtischen Saalbaus Essen am 16.12.1953 referierte Kwasnik über die Funktionsweise elektronischer Musikinstrumente und deren Einsatzmöglichkeiten in der traditionellen und zeitgenössischen Musik.⁴⁵¹ Mit Werken von Telemann, Bach, Reger und Peeters, vorgeführt auf einer

⁴⁴⁴ Walter Lipphardt: *Woche mittelalterlicher und neuer religiöser Musik – 26. September bis 3. Oktober 1948 in Essen*, in: MuA (1949), Drittes Werkheft, S. 54-63.

⁴⁴⁵ Bernhard Rövenstrunck, geb. 1920 in Essen-Altendorf.

⁴⁴⁶ E. Do. (Unterschrift): *Olivier Messiaen in Essen*, in: CVO 71, (1951) S. 209.

⁴⁴⁷ Zungenorgel = Harmonium

⁴⁴⁸ Ohne Verfasserangabe: *Technik und Orgelklang*, in: Ibz 7 (1953), S. 51.

⁴⁴⁹ Ohne Verfasserangabe: *Kursus „Neuzeitlicher Orgelbau“ im Haus der Technik in Essen*, in: Ibz 7 (1953), S. 112.


⁴⁵⁰ Den Status einer Hochschule erlangte die Folkwangschule erst 1963.

⁴⁵¹ Walter Kwasnik: *Elektronische Musikinstrumente*, in: Technische Mitteilungen 46 (1953), S. 416f.

elektronischen Orgel der Firma Polychord durch R. Schlageter, wurde der Vortrag umrahmt. Auf der Klais-Orgel des Saalbaus konzertierte Ernst Kaller mit Werken von Bach, Pachelbel, Rathgeber und Reger.

Als im Jahre 1954 der Zweite Internationale Kongreß für katholische Kirchenmusik in Wien⁴⁵² stattfand, wirkten neben bekannten österreichischen und französischen Organisten, darunter Gaston Litaize und Maurice Duruflé, auch zwei Organisten aus dem Ruhrgebiet, Leo de la Haye, Bottrop, und Ernst Kaller, Essen, als Interpreten mit.⁴⁵³ Der Münsteraner Organist Heinz Diekamp, einer der Hauptkritiker historisierender Bestrebungen im Orgelbau, war als passiver Teilnehmer anwesend.

Nur wenige Jahre nach der Währungsreform konnte eine immer größer werdende Reihe von Orgelneubauten in Dienst gestellt werden. Im Essener Lokalteil der „Westdeutschen Allgemeinen Zeitung“ erschienen im Jahre 1953 etliche Berichte über Orgelbauprojekte. Der Artikel mit der Überschrift „Königliches Instrument zum Geschenk“ berichtet über die Lieferung einer Klais-Orgel mit sechs Registern für die Folkwang-Musikschule Essen.⁴⁵⁴ Den großen Stellenwert des Themas innerhalb der lokalen Berichterstattung unterstreicht ein Foto von Professor Kaller an der Orgel in der ansonsten fast bilderlosen Zeitung.⁴⁵⁵ Sämtliche Artikel vermitteln den Eindruck eines hohen Zuspruchs der Bevölkerung gegenüber neuen Orgeln.

Viele Kirchengemeinden konnten zunächst nur Teilbauten in Auftrag geben. Dazu gehören die Romanus Seifert-Orgeln von St. Thomas Morus in Essen-Bergeborbeck-Vogelheim und von St. Lambertus in Essen-Rellinghausen⁴⁵⁶ sowie die Kemper-Orgel der Dortmunder Liebfrauenkirche. Die nicht erhaltene Rellinghauser Orgel wurde noch im Erbauungsjahr 1953 um ein Schwellwerk ergänzt.⁴⁵⁷ Die Kemper-Orgel von 1950 wurde erst fünfzehn Jahre später vollendet (Orgel Nr. [13](#) ). Die Seifert-Orgel von St. Thomas

⁴⁵² Vgl: Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik, Wien, 4. - 10. Oktober 1954, zu Ehren des heiligen Papstes Pius X.. Bericht vorgelegt vom Exekutivkomitee, Wien 1955.


⁴⁵³ Leo de la Haye (1901-1978)

⁴⁵⁴ Ohne Verfasserangabe, in: WAZ, Ausgabe Essen, 29.01.1953.

⁴⁵⁵ Über den weiteren Verbleib des Instrumentes, das der Abbildung zu Folge wahrscheinlich mechanische Traktur hatte, ließ sich nichts in Erfahrung bringen.

⁴⁵⁶ Ohne Verfasserangabe: *Tausend Pfeifen werden jublieren*, in: WAZ, Ausgabe Essen, 12.05.1953. Der bebilderte Bericht beschreibt die Einweihung des ersten Bauabschnittes mit 19 Registern.

⁴⁵⁷ Ohne Verfasserangabe: *Neue Orgel von Lambertus*, in: WAZ, Ausgabe Essen, 18.09.1953.

Morus ist bis heute ein Torso geblieben (Orgel Nr. [33](#) ). Die im Archiv der Kirchengemeinde erhaltene Orgelakte gibt Aufschluß über die Anstrengungen einer typischen Arbeiter-Pfarrei im Ruhrgebiet zur Finanzierung einer Orgel. Beispielsweise wurde bei den Bergleuten mit Handzetteln um Kohlespenden für den Orgelneubau geworben.

Ebenfalls nicht fertiggestellt wurde die für diese Abhandlung nicht näher untersuchte Breil-Orgel der Bochumer St. Antoniuskirche aus dem Jahre 1957. Das Instrument enthält 16 Register auf elektrischen Schleifladen und war für die mehr als doppelte Anzahl ausgelegt.

Viele Teilbauten, die in der Mehrzahl mutmaßlich elektrische Trakturen und Registerkazzellen hatten, blieben unvollendet und wurden in den folgenden Jahrzehnten durch komplette Neubauten ersetzt.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die oft anzutreffenden funktionslosen Registerwippen, mit denen zahlreiche Spieltische von Instrumenten, die konzeptionell nicht als Torso bezeichnet werden können, im Hinblick auf spätere Erweiterungen versehen wurden.



Eine weitere Alternative für Auftraggeber mit geringer Finanzkraft waren in Serie gefertigte Positive und Kleinorgeln mit mechanischen Schleifladen. In diesem Marktsegment waren zunächst die Firmen Walcker und Rieger führend, später zogen auch Mitbewerber nach.

Elektronische Orgeln konnten sich als Alternative nicht etablieren.

In diesem Zusammenhang bleibt anzumerken, daß qualitative Unterschiede zwischen Orgeln in ehemaligen Arbeitervierteln und gehobenen Wohnvierteln nicht zu beobachten sind.

Die Firma Breil, Dorsten, war das einzige Orgelbauunternehmen innerhalb der Grenzen des Regionalverbandes Ruhr, das die Orgellandschaft maßgeblich geprägt hat. Daneben gab es einige kleine Betriebe, die in der Hauptsache Umbau- und Wartungsarbeiten ausführten. Den überwiegenden Teil der neuen Orgeln ab 1948 lieferten Werkstätten von außerhalb. Die Tatsache, daß die im Ruhrgebiet ansässigen Orgelbauunternehmen trotz der günstigen Absatzmöglichkeiten klein blieben, kann auf den Umstand zurückgeführt

werden, daß innerhalb dieser Region die Schwerindustrie dominierte. Orgelbaubetriebe hielten sich eher in strukturschwachen Gebieten. Dort war die Möglichkeit der Abwanderung von Arbeitskräften in die Industrie wegen der dort attraktiveren Löhne nicht so leicht gegeben. Bezeichnenderweise liegt die Werkstatt Breil im ländlich strukturierten Dorsten.


Es läßt sich nicht abstreiten, daß Orgelbau-Aufträge kirchlicher Träger vorzugsweise an Firmen mit Sitz innerhalb der jeweiligen kirchlichen Teilkörperschaft vergeben wurden mit der Konsequenz, daß die Orgelbaufirmen bei den verschiedenen Konfessionen unterschiedlich stark vertreten sind. So baute etwa Steinmann hauptsächlich in den Kirchen der westfälischen Landeskirche. Breil, dessen Orgeln hohe stilistische Ähnlichkeiten mit denen von Steinmann aufweisen, war parallel zu Steinmann im nördlichen Ruhrgebiet sehr stark vertreten, allerdings in katholischen Kirchen (vgl. Orgeln Nr. [43](#)  und Nr. [44](#) ). Willi Peter baute vorzugsweise für die Rheinische Landeskirche, Stockmann und Feith fertigten für das Bistum Paderborn.

Im Bistum Essen hatten regionale Bindungen aus der Zeit vor der Bistumsneugründung im Jahre 1958 weiterhin Bestand. Instrumente von Stockmann und Feith finden sich hauptsächlich in den südöstlichen Kirchen des Bistums Essen, die bis 1957 zum Bistum Paderborn gehörten. Die drei Firmen Seifert, die ihre Betriebe getrennt in Köln, Bergisch Gladbach und Kevelaer unterhielten, belieferten in erster Linie die südwestlichen Bereiche, die zuvor zum Erzbistum Köln gehört hatten, wobei Romanus Seifert aus dem niederrheinischen Kevelaer traditionell auch im Bistum Münster und dessen später zu Essen gehörenden Gebieten vertreten war.

Soweit dies heute noch feststellbar ist, wurden von offizieller kirchlicher Seite keine verbindlichen Forderungen erhoben, Firmen aus dem eigenen Bistum, der eigenen Landeskirche oder der eigenen Konfession bei der Auftragsvergabe zu bevorzugen. Eine strikte konfessionelle Trennung gab es im Orgelbau des Ruhrgebietes nicht. Wie dieser Anschein entstehen konnte, wird in Kapitel 4.4. nochmals erörtert. Besonders das bis heute in Fachkreisen vertretene Pauschalurteil, in der katholischen Kirche habe es eine Präferenz für elektrische Traktur und Registerkanzelle, in der evangelischen Kirche für mechanische Traktur und Tonkanzelle gegeben, erweist sich für das Ruhrgebiet als nicht


haltbar. Es ist aber nicht auszuschließen, daß sich durch Untersuchungen an neobarocken Orgeln anderer Regionen ausgeprägtere stilistische Divergenzen zwischen den Konfessionen belegen lassen.






Daß sich gewisse Konstruktionsmerkmale des neobarocken Orgelbaues keinesfalls auf einfache Polaritäten wie „katholisch“ und „evangelisch“ reduzieren lassen, beweisen die folgenden Beispiele: Die Firma Kemper, Lübeck, hatte im Ruhrgebiet katholische und evangelische Auftraggeber. Während die dreimanualige Orgel der evangelischen Kirche Gelsenkirchen-Feldmark von 1954 mit rein mechanischen Schleifladen ausgestattet wurde, erhielten die anderen größeren Orgeln, die Kemper meist unter Mitwirkung von Wolfgang Auler an die mehrheitlich protestantischen Auftraggeber ins Ruhrgebiet lieferte, elektrische Taschenladen oder, im Falle der evangelischen Altstadtkirche Gelsenkirchen, Pitman-Laden.⁴⁵⁸

Die Firma Führer aus Wilhelmshaven baute im Ruhrgebiet vorzugsweise rein mechanische Schleifladenorgeln für protestantische Kirchen. Einen der ersten Aufträge im Ruhrgebiet erhielt Führer aber im Jahre 1952 von der katholischen Klosterkirche St. Maria Immaculata in Essen-Bergeborbeck (Orgel Nr. [27](#) ). Die Firma Schuke, Berlin, hat im Ruhrgebiet einen großen, überwiegend protestantischen Kundenstamm. Die wahrscheinlich erste dreimanualige Orgel des Betriebes im Ruhrgebiet ging jedoch durch persönliche Vermittlung von Siegfried Reda im Jahre 1955 an die katholische Kirche St. Augustinus in Essen-Frohnhausen. Die Firma Stahlhuth aus Aachen hat im Ruhrgebiet sowohl evangelische als auch katholische Kunden.

Das in Fachkreisen vielfach vertretene Vorurteil konfessioneller und regionaler Vorlieben in Bezug auf Traktur- oder Ladensysteme läßt sich für das Gebiet des Regionalverbandes Ruhr ebenfalls nicht aufrechterhalten. Wie die Analyse der Zeitschriften zeigte, wurde die mechanische Schleiflade zwar von protestantischen Autoritäten offensiver gefördert, als dies bei der katholischen Seite der Fall war. Tatsache ist aber auch, daß die erste große Schleifladenorgel des Ruhrgebietes mit mechanischer Spieltraktur in der katholischen St. Meinolphuskirche in Bochum installiert wurde. Dagegen erhielt noch

⁴⁵⁸ Bei Beginn der Feldforschung für die vorliegende Arbeit waren die genannten elektrischen Instrumente von Kemper bereits durch Neubauten ersetzt worden. Die Elektrifizierung der Koppeln der Orgel von Gelsenkirchen-Feldmark erfolgte offenbar nachträglich.

im Jahre 1964 die evangelische Hauptkirche St. Salvator in Duisburg eine von Ernst Karl Rößler konzipierte Hammer-Orgel mit elektrischer Traktur, während Franz Breil wenige Monate später in der benachbarten katholischen Liebfrauenkirche ein Instrument mit mechanischer Tonsteuerung aufstellte (Orgel Nr. [17](#) .

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß im kirchlichen Bereich von der Währungsreform bis zum Beginn der sechziger Jahre Orgeln mit Ton- und Registerkanzellen und verschiedenen Betriebsarten für die Traktur gleichermaßen anzutreffen sind. Dies trifft auf Instrumente für sämtliche Verwendungszwecke zu. Hinsichtlich der Geschäftstätigkeit der Orgelbauer sind gewisse regionale Unterschiede erkennbar. Lediglich eine Minderheit der untersuchten Instrumente entspricht den bis heute geläufigen konfessionellen Klischees. „Typisch evangelische Orgeln“ mit rein mechanischen Schleifladen und einer Disposition, die norddeutsche Vorbilder imitiert, sind die beiden dreimanualigen Ott-Orgeln in Recklinghausen und Hagen, die Kemper-Orgel von Gelsenkirchen-Feldmark sowie die Führer-Orgel von Gelsenkirchen Bulmke (Orgeln Nr. [60](#) , Nr. [46](#) , Nr. [37](#) , Nr. [36](#) ). Als typisches Beispiel einer katholischen Konfessionsorgel mit elektrischen Taschenladen, Crescendo-Tritt bei geringer Registerzahl und betont grundtönigem Klang kann allenfalls die Ernst Seifert-Orgel der Altkatholischen Kirche in Essen gelten (Orgel Nr. [24](#) .


Eine stilistische Zäsur ist um das Jahr 1962 erkennbar, als durch technische Innovationen die zuvor bestehenden konstruktiven Probleme bei der Kombination von mechanischer Spieltraktur und elektrischer Registertraktur bei Schleifladen gelöst wurden. Neuartige Serienprodukte der Zulieferindustrie für die Registersteuerung bewirkten binnen weniger Jahre die endgültige Verdrängung der Registerkanzelle durch die Schleiflade. Orgelbaubetriebe wie Feith/Paderborn, Seifert/Köln und Seifert/Bergisch Gladbach, die nicht mit Beginn der sechziger Jahre zum Bau mechanischer Schleifladen übergegangen waren, schieden wenig später aus dem Markt aus. Der endgültige Durchbruch von Schleiflade, Mechanik und dem Werkprinzip erfolgte erst zu einem Zeitpunkt, als Neubauorgeln wieder zunehmend grundtönig disponiert und mit Schwellwerken ausgestattet wurden.


4.2. Die Neobarockorgel im außerkirchlichen Bereich



Die Mehrzahl der untersuchten Neobarockorgeln befindet sich in Kirchen, eine weitaus geringere Anzahl von Orgeln wurde für eine Verwendung im außerkirchlichen Bereich konzipiert. Untersucht wurden die Walcker-Orgel des früheren Humboldt-Gymnasiums in Dortmund, die Fleiter-Orgel des früheren Leibniz-Gymnasiums in Hamborn, die Romanus Seifert-Orgel im Opernhaus Duisburg, die Paul Ott-Orgel der Stadthalle Mülheim sowie die Emil Hammer-Orgel der Luise-Albertz-Halle in Oberhausen.

Die beiden Schulorgeln unterscheiden sich nicht von vergleichbaren Orgeln im kirchlichen Bereich (Orgeln Nr. [12](#) , Nr. [20](#) ). Die musikalische Mitgestaltung von Schulfeiern und der Einsatz zu Ausbildungs- und Übezwecken erforderte offenbar keine Abweichung von den Grundsätzen der neobarocken Orgelgestaltung. In der Oper hingegen dient die Orgel vorzugsweise zur Begleitung von Solisten und Chören, etwa in „Tosca“ von Giacomo Puccini (1858-1924). Die Romanus Seifert-Orgel des Duisburger Opernhauses weicht im Hinblick auf die Unterbringung des Pfeifenwerkes in zwei Kammern neben der Bühne und auch dispositionell von anderen neobarocken Gesamtkonzeptionen ab (Orgel Nr. [16](#) ). Abgesehen davon weist das Instrument auch stilistische Übereinstimmungen mit vergleichbaren Romanus Seifert-Orgeln aus dem kirchlichen Bereich, etwa in St. Thomas-Morus, Essen-Bergeborbeck-Vogelheim, auf (Orgel Nr. [33](#) ). Dies trifft vor allem auf die technische Ausstattung zu. Die Disposition entspricht mit ihren nach Größe gestaffelten Prinzipalbasen für jedes Teilwerk den gleichen Grundsätzen wie die Romanus Seifert-Orgeln innerhalb der Kirchen. Ausnahme ist die mehr als zweifache Besetzung der 8'-Lage im dritten Manual. Diese Register bieten farbliche und dynamische Differenzierungsmöglichkeiten bei der Erzeugung sehr leiser Klänge. Ähnliche Stimmen finden sich in anderen Neobarockorgeln nicht. Eine weitere Besonderheit stellen die im 2. Manual disponierten Röhrenglocken dar, die in deutschen Kirchenorgeln selten anzutreffen sind und, soweit feststellbar, zwischen 1948 und 1965 in keiner weiteren Orgel des Ruhrgebietes disponiert wurden. Der Spieltisch mit seiner halbrunden Registerstaffelei entspricht rein äußerlich anderen Spieltischen der unter-

suchten Romanus Seifert-Orgeln. Einziger Unterschied zu den kirchlichen Spieltischen ist die Registerwippe Nr. 47 mit der Funktion „Pedal ab.“

Die Paul Ott-Orgel der Mülheimer Stadthalle stellt einen Sonderfall dar (Orgel Nr. [51](#) ). Durch ihre experimentelle und farbige Disposition, das Vorhandensein von freien Kombinationen und zwei Schwellern ist sie eine Ausnahme im Schaffen von Paul Ott. Die Orgel befindet sich seitlich rechts beim Zuschauerraum in einer Orgelkammer. Diese Plazierung ist für eine Konzertorgel ungewöhnlich. Der Spieltisch ist an die Orgel angebaut mit Blickrichtung zur Wand. Ein direkter Kontakt zwischen Dirigent und Orchester kann über die Entfernung nicht hergestellt werden. Im Archiv der Mülheimer Stadthalle erhaltenes Aktenmaterial läßt erkennen, daß das Instrument bei Musikern und dem Publikum keinen Zuspruch fand. Zu einer Integration des seit einem Wassereinbruch in den achtziger Jahren unbrauchbaren Instrumentes in den Konzertbetrieb der Mülheimer Stadthalle ist es niemals gekommen. Eine stilistische Gesamtbewertung mußte auf Grund der Funktionsuntüchtigkeit des Instrumentes unterbleiben.

Auch die Emil Hammer-Orgel der Luise-Albertz-Halle in Oberhausen ist nicht mehr spielbar (Orgel Nr. [53](#) ). Sie ist die größte der untersuchten Orgeln. Die vier Manualwerke sind in zwei Etagen hinter dem Podium angeordnet, flankiert vom Pedal. Der fahrbare Spieltisch befindet sich in einer Kammer unterhalb des Brustwerkes. Die von Ernst Karl Rößler geplante elektrische Schleifladenorgel enthält viele der für die Ideenwelt Rößlers typischen Register. Mit ihren 68 klingenden Registern sprengt die Disposition die Maßstäbe der üblichen neobarocken Schemata, wodurch eine charakteristische Präferenzenfolge in Bezug auf Grundstimmen um so deutlicher erkennbar wird: Ist eine bestimmte Anzahl von Mixturen, Zungen und Aliquoten in einem Teilwerk vorhanden, so wird auch der labiale 8'-Bereich mehr als doppelt besetzt. Als einziges der untersuchten Instrumente verfügt die Orgel über einen labialen 32' im Pedal und ein Hauptwerk auf Prinzipal 16'-Basis. Das Pedal enthält drei labiale 16'-Register, darunter Sali-cetbaß 16'. Das Hauptwerk verfügt neben Prinzipal 16' über zwei achtfüßige Prinzipale und zwei weitere Grundstimmen. Die genannten Besonderheiten sind jedoch auf die Größe des Instrumentes zurückzuführen und nicht auf seinen Verwendungszweck.



In die Betrachtung mit einbezogen werden die beiden Instrumente von Paul Faust in den Trauerhallen von Hagen (Orgeln Nr. [48](#) , Nr. [49](#) ). Grundsätzlich lassen sich Orgeln in Trauerhallen weder der kirchlichen noch der weltlichen Musikpraxis eindeutig zuordnen. Bau und Unterhaltung fallen in den Zuständigkeitsbereich der öffentlichen Hand, ihr Einsatz erfolgt bei kirchlichen und nichtkirchlichen Begräbnisfeiern. Die beiden Faust-Orgeln von Hagen repräsentieren durch ihre Ausstattung mit mechanischen Schleifladen den zum Zeitpunkt ihrer Erbauung fortschrittlichsten Stand der neobarocken Klangästhetik.



Allgemein läßt sich feststellen, daß bei der Aufstellung der untersuchten weltlichen Orgeln räumlichen Gegebenheiten Rechnung getragen werden mußte, die sich von Sakralbauten wesentlich unterscheiden. Die nichtkirchlichen Neobarockorgeln weisen mitunter Besonderheiten auf wie die Röhrenglocken der Romanus Seifert-Orgel im Duisburger Opernhaus. Dies aber wäre auch für kirchliche Auftraggeber nicht völlig abwegig gewesen. Was die Laden und die Traktur betrifft, unterscheiden sich kirchliche und weltliche Neobarockorgeln nicht. Somit bestehen zwischen weltlicher und konfessioneller Neobarockorgel keine großen Unterschiede. Einen klar abgrenzbaren Typus einer Konzertsaalorgel oder Schulorgel hat der Neobarock nicht hervorgebracht.



4.3. Verwendungsbezogene Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Wie die aufgeführten Beispiele belegen, waren für die Orgelplanung offenbar in erster Linie die Art der Verwendung und die Angleichung an die räumlichen Gegebenheiten ausschlaggebend. Daneben dürften musikalische Vorlieben der Planer bei der Wahl des Laden- und Traktursystems eine große Rolle gespielt haben.

Der sparsame Einsatz engmensurierter offener Pfeifenreihen im Bereich der Grundstimmen ist ein hervorstechendes Kennzeichen aller Neobarockorgeln. Bei kleineren Orgeln in protestantischen Kirchen ist diese Eigenart noch stärker ausgeprägt als in den katholischen oder im außerkirchlichen Bereich. Die Steinmann-Orgel der evangelischen

Christus-Kirche und die Breil-Orgel der katholischen Kirche St. Johannes in Gladbeck weisen in jeder Beziehung stilistische Gemeinsamkeiten auf (Orgeln Nr. [43](#) , Nr. [44](#) ). Sie sind beide vollmechanische Schleifladeninstrumente und stammen aus dem gleichen Baujahr. Mit 24 bzw. 23 Registern sind sie fast gleich groß. Ihre Dispositionen sind sehr ähnlich bis auf die Tatsache, daß die geringfügig kleinere katholische Orgel in ihrem zweiten Manual über einen zweiten labialen 8' verfügt.

Orgeln der gleichen Firma aus verschiedenen Baujahren weisen oft große Unterschiede auf, während an etwa zeitgleich entstandenen Instrumenten konkurrierender Firmen überraschende Übereinstimmungen zu beobachten sind. Schon durch das äußere Erscheinungsbild läßt sich die Entstehungszeit eines Instrumentes einschätzen. Die Hagener Stockmann-Orgel und die Kemper-Orgel in Gelsenkirchen-Feldmark, beide von 1954, sind im Hinblick auf Laden und Traktur gegensätzliche Instrumente. Ihre Fassadenprospekte bewirken jedoch einen sehr ähnlichen optischen Gesamteindruck, denn sie knüpfen in gestalterischer Hinsicht an Traditionen der vorausgegangenen Jahrzehnte an, die auch noch für die frühen fünfziger Jahre stilbildend blieben (Orgeln Nr. [47](#) , Nr. [37](#) .

Gegen Ende der fünfziger Jahre wurden Orgeln bereits vorzugsweise mit Gehäusen, zumindest aber sichtbaren Holzrahmen umkleidet. Die großen stilistischen Umbrüche zu Beginn der sechziger Jahre lassen sich am offensichtlichsten anhand der beiden Stockmann-Orgeln von St. Michael in Hagen, erbaut 1954, und St. Josef in Dortmund, erbaut 1962, nachvollziehen (Orgeln Nr. [47](#) , Nr. [15](#) .

4.4. Erklärungsversuche scheinbarer Widersprüche und Klischees

Im Hinblick auf die untersuchten Orgeln läßt sich folgendes beobachten: Ein Teil der Orgeln entspricht den theoretischen Konzepten bekannter Persönlichkeiten des neobarocken Orgelstils. Eine weitere Gruppe von Orgeln widerspricht allgemein verbreiteten Zuordnungen. So treten die Autoren Wolfgang Auler und Ernst Karl Rößler in ihren schriftlichen Äußerungen ausdrücklich für die mechanische Spieltraktur ein, die bei einem Teil der unter ihrer Mitwirkung gebauten Orgeln aber nicht ausgeführt wurde. Die Gründe hierfür lassen sich nicht eindeutig nachvollziehen. Erklärungen hierfür sind in der Vielschichtigkeit äußerer Rahmenbedingungen zu suchen, unter denen Orgelbauverträge geschlossen werden.

Für einen konkreten Fall lassen sich die Beweggründe für das Zustandekommen einer Orgelplanung nach mehr als vier Jahrzehnten nur in Ausnahmen zurückverfolgen. Nur in einigen Fällen waren in den Archiven der Auftraggeber Orgelbauunterlagen vorhanden, die einen Einblick in den Hergang der Auftragsvergabe vermitteln.

Wirtschaftswissenschaftliche Erklärungsansätze, die durch Beobachtungen bei anderen Branchen gewonnen wurden, können zumindest Aufschluß darüber geben, warum es Widersprüche zu geben scheint.

Dazu wird die Annahme zugrundegelegt, daß die geschäftliche Seite des Orgelbaues nach Mustern funktioniert, die mit anderen mittelständischen Wirtschaftszweigen vergleichbar sind. Für alle Geschäftsleute besteht ein Anreiz, den Wettbewerbsdruck durch einvernehmliche Koordinierung und kollusives Verhalten zu entschärfen.⁴⁵⁹ Dies gelingt um so besser, je näher sich die einzelnen Bewerber kennen. Der Orgelbau ist ein Handwerk mit einer überschaubaren Anzahl von Konkurrenten. Kontakte zwischen den einzelnen Bewerbern ergeben sich beispielsweise über gemeinsame Aktivitäten im Berufsverband oder die Arbeit in den Prüfungsausschüssen der Handwerkskammern. Es ist nicht unüblich, daß die Söhne des Inhabers einer Orgelbaufirma ihre Lehre bei einem Kollegen absolvieren. Die strategische Zusammenarbeit von Orgelbaufirmen ist gerade für die kleineren Betriebe, die nicht alle Orgelteile in Eigenarbeit herstellen, eine ökonomische

⁴⁵⁹ Susanne Wied-Nebbeling: *Markt- und Preistheorie*, 3. Auflage, Berlin 1997.

mische Notwendigkeit. Über diesen Sachverhalt wird bis heute Stillschweigen bewahrt und nach außen hin eine „Ideologie des Handwerklichen“ hochgehalten.

Im Gegensatz zu der Zeit vor dem Krieg und der Situation heute war die Situation in der „Wirtschaftswunderzeit“ eine andere. Für die Orgelbauer war ausreichend Arbeit vorhanden. Die Abwandlung eines Ausspruches des Nationalökonomen Walter Eucken (1891-1950), auf dessen Theorien die westdeutsche Wirtschaftspolitik unter Ludwig Erhardt aufbaute, könnte so formuliert werden: „Warum sollten drei Orgelbauer aus der gleichen Region in der Zeit des Wirtschaftswunders konkurrieren?“⁴⁶⁰

Die Orgelbauer dieser Zeit sind offenbar vielfältige Kooperationen eingegangen, um ihren Lieferverpflichtungen nachkommen zu können. Bisweilen soll es sogar vorgekommen sein, daß Orgelbaufirmen auf Grund überlasteter Betriebskapazitäten Windladen bei ihren Konkurrenten bezogen haben. Falls diese nach den Vorgaben des Beziehers gefertigt wurden, ist der Nachweis durch die Orgelforschung schwer oder gar nicht zu erbringen. Damit soll der Orgelbau hier keinesfalls in die Nähe des Verdachts illegaler Absprachen im Hinblick auf Gebiete, Kunden und Preise gebracht werden. Einzelheiten über geschäftliche Vereinbarungen zwischen Auftragnehmern und Kunden unterliegen der Geheimhaltung. Daß die Orgelbaufirmen der Forschung nur in Ausnahmefällen Einblicke in ihre Unterlagen gestatten, ist aus Geschäftsgründen nachvollziehbar und zu respektieren.

Den Ausschlag für den Kauf eines Gutes bestimmen persönliche Präferenzen und der Preis. Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, daß kirchliche Auftraggeber aus Solidarität zunächst Unternehmer der eigenen Konfession bevorzugen, ohne daß dies offiziell angeordnet wird. Nicht auszuschließen ist, daß ein Orgelbauer während eines Verkaufsgespräches zum Mittel der konfessionellen Profilierung als „evangelische“ oder „katholische“ Orgelbaufirma gegriffen haben mag. Daß in etlichen Fällen auch Anbieter der anderen Konfession zum Zuge kamen, kann auf gute Qualität, einen günstigen Preis oder ein gewinnendes Auftreten gegenüber Kunden zurückzuführen sein. Für den Anbieter kann die Ausrichtung der Produktion auf bestimmte Kundenprofile auch betriebs-

⁴⁶⁰ Vgl. Walter Eucken: *Grundsätze der Wirtschaftspolitik*, Bern 1951, S. 31: „Warum sollen drei Bäcker in einer Stadt des 13. Jahrhunderts konkurrieren?“

wirtschaftlich sinnvoll sein. Dies schließt eine zielgerichtete Firmenwerbung in Form von Prospekten und Inseraten mit ein.

Ein weiterer Aspekt für die Wahl eines Orgelbauers ist der Betriebsstandort. Die Erfüllung eines Auftrages in der Nähe ist für den Orgelbauer mit geringeren Kosten für Transport und die Unterbringung der Monteure verbunden. Folglich hat das Unternehmen mit kurzem Weg einen klaren Wettbewerbsvorteil gegenüber einem Bewerber mit einer weiter entfernten Werkstatt. Dies gilt besonders für die Erfüllung von Wartungsverträgen, die eine wichtige Einnahmequelle für den Orgelbauer darstellen. Kommt nun ein Bewerber auf Grund seiner Konfessionszugehörigkeit bei der Auftragsvergabe eher nicht zum Zuge, so entschärft dies die Konkurrenzsituation. Ein Konkurrent, der zwar auf Grund seiner Konfessionszugehörigkeit in Frage kommt, aber an einem entfernteren Betriebsstandort ansässig ist, muß zu einem höheren Preis anbieten oder mit einem geringeren Gewinn kalkulieren. Wie die vorausgegangenen Überlegungen zeigen, ist eine konfessionell motivierte Zurückhaltung nicht zwangsläufig mit geschäftlichen Nachteilen für den Orgelbauer verbunden. Auch für den Auftraggeber hat die Wahl einer bekannten Werkstatt aus der Nähe den Vorteil, daß die vor einem Vertragsabschluß anfallenden Suchkosten überschaubar bleiben. Hier wird verständlich, warum sich auch nach der Gründung des Bistums Essen die Auftraggeber „markentreu“ verhielten und vorzugsweise bei den bereits bekannten Firmen bestellten. Allerdings war gerade in den ersten Jahren des Wiederaufbaues die Nachfrage nach Orgelneubauten derart groß, daß die Auftraggeber froh waren, wenn sie überhaupt beliefert wurden.⁴⁶¹ Hieraus erklärt sich, wieso gerade in den frühen fünfziger Jahren eine Reihe auswärtiger Firmen Aufträge auch von den Konfessionen erhielten, bei denen sie normalerweise nicht zum Zuge kamen.

Letztendlich gibt es Instrumente, für die die genannten Erklärungsmuster nicht zu passen scheinen. Die Wirtschaftswissenschaft kennt den sogenannten „Snob-Effekt“, bei dem der Käufer ein Produkt genau deshalb kauft, weil es andere nicht kaufen.⁴⁶² Der Snob-Effekt mag auch im Orgelbau eine Rolle spielen und bei der Auftragsvergabe an bestimmte Firmen oder der Realisierung extravaganter Projekte zutage treten.

⁴⁶¹ Werner Bosch: *Zur Situation im deutschen Orgelbau*, in: *IbZ* 15 (1961), S. 349f.

⁴⁶² Jochen Schumann: *Grundzüge der mikroökonomischen Theorie*, 6. Aufl., Berlin etc, 1992, S. 96.

4.5. Überlegungen zur Spielpraxis

Ein Grundzug der neobarocken Spielpraxis ist die Erzeugung klanglicher Kontraste durch häufige Manual- und Registerwechsel, die bereits in der spätromantischen Interpretationspraxis eine verbreitete Technik zur Verdeutlichung musikalischer Linien waren. Zahlreiche spätromantische Kompositionen von Reger und Karg-Elert enthalten dementsprechende Anweisungen, die der Spieler sinngemäß auf das ihm zur Verfügung stehende Instrument zu übertragen hat. Dieses Stilmittel war auch bei der Wiedergabe alter Meister üblich, was sich anhand zahlreicher Notenausgaben aus der Zeit um 1900 belegen läßt. In seiner Ausgabe des II. Bandes der Peters-Ausgabe der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach gibt Karl Straube auch Vorschläge für den Einsatz der Walze.⁴⁶³ Dieser aus der Spätromantik hervorgegangenen Art des Orgelspiels wurde nach der Einführung neobarocker Bauprinzipien bei der Klanggestaltung durch den Orgelbau Rechnung getragen, indem die Spielhilfen aus der Zeit von vor der 1. Freiburger Orgeltagung in modifizierter Form beibehalten wurden. Der in der Spätromantik zum Zweck der Gradation eingesetzte Manual- und Registerwechsel diente nunmehr zur Erzeugung von Kontrasten. Dabei fanden die dynamisch abgestuften Manuale der spätromantischen Orgel bei der Neobarockorgel ihre Entsprechung in den oktavweise abgestuften Prinzipalbasen der einzelnen Teilwerke. Die freien Pedalkombinationen ermöglichen eine flexible Anpassung der Pedalregistrierung bei Manualwechseln.

Bei der Funktionsweise und Anordnung der Spielhilfen hat sich keine einheitliche Linie durchsetzen können. Die große Uneinheitlichkeit bei den Registertrakturen zwingt den Interpreten, die Technik des Registrierens an die jeweilige Orgel anzupassen. Eine Registrierung kann während des Spiels nur dann geändert werden, wenn der Interpret einen Fuß oder eine Hand frei hat, um ein Register zu ziehen oder einen Druckknopf oder Tritt zu bedienen. Der Registerwechsel, der sich an der einen Orgel bequem mit einem Tritt ausführen läßt, ist auf der nächsten Orgel, die nur Druckknöpfe hat, vom Organisten ohne fremde Hilfe möglicherweise überhaupt nicht durchführbar. Selbst die Position eines Druckknopfes im Spieltisch ist entscheidend. Die Betätigung einer freien




⁴⁶³ Johann Sebastian Bach: *Orgelwerke*, Bd. II, Hrsg.: Karl Straube, Leipzig 1913.

Pedalkombination läßt sich beispielsweise während eines Manualwechsels durch Druckknöpfe auf den Manualwangen bequem bewerkstelligen, während Druckknöpfe unter der Leiste des I. Manuals dabei weniger gut erreichbar sind.


Während sich die aus der Spätromantik hervorgegangene Interpretationspraxis weitgehend auf die Neobarockorgel der fortschrittlichen Richtung übertragen läßt, ist dies bei den Instrumenten der historisierenden Richtung nicht ohne Schwierigkeiten möglich. Eine Vielzahl von Kompositionen, die seit der Spätromantik entstanden sind, erfordert schnelle Registerwechsel, die ohne geeignete Spielhilfen nicht durchführbar sind, weshalb ein großer Teil der spätromantischen Kompositionen auf den rein mechanischen Orgeln nur unter Zuhilfenahme von einem oder mehreren Registranten gespielt werden kann. Dennoch gehörte eine Wiedergabe ohne Klangfarbenwechsel, wie sie sich Jahrzehnte später für die Wiedergabe alter Musik durchsetzte, nicht zu den klangästhetischen Zielsetzungen neobarocker Organologen. Fehlende Spielhilfen sollten den Organisten zu planvollem und überlegtem Registrieren zwingen.

Der fundamentale Unterschied zwischen rein mechanischer Spieltraktur zu den elektro-pneumatischen oder elektrischen Systemen für die organistische Praxis besteht darin, daß sich bei der mechanischen Registertraktur nur eine begrenzte Anzahl von Registern gleichzeitig an- und abstoßen läßt. Die großen mechanischen Schleifladenorgeln waren auf Grund der fehlenden Spielhilfen für die Wiedergabe weiter Teile der Orgelliteratur und die damalige katholische Praxis des liturgischen Orgelspiels nur bedingt einsatzfähig, was die Distanz weiter Kreise gegenüber großen Schleifladenorgeln zu Beginn der fünfziger Jahre erklärt.

Der Jalousieschweller, der vielen Neobarockorgeln fehlt, hatte in der deutschen Spätromantik eine weitaus geringere Bedeutung als in der französischen und angelsächsischen Tradition. Er diente nicht zur Abstufung von Plenumklängen eines reichbesetzten Schwellwerkes, sondern lediglich der Nuancierung leiser Registrierungen eines in der deutschen romantischen Orgel schwachbesetzten Teilwerkes. Die zeitbedingte Abneigung gegenüber diffusen Klängen mag ein wichtiger Grund für den weitgehenden Verzicht auf Jalousieschweller bei Orgeln bis mittlerer Größe sein.

Allerdings ermöglichen Instrumente mit verschließbaren Brustwerken durch Öffnen und Schließen der Türen in einem begrenzten Rahmen dynamische Abstufungen (Orgeln Nr. [2](#) , Nr. [5](#) , Nr. [35](#) ). Bezeichnenderweise handelt es sich dabei in der Regel um Brustwerke, die bei der deutsch-romantischen Orgel ihre Entsprechung im schwächsten Manual finden.

Die Walze, der im deutschen romantischen Orgelbau im Gegensatz zum Jalousieschweller eine ungleich größere Relevanz zur Dynamisierung des Orgelklangs zukam, wurde dagegen zur Erzeugung klanglicher Verdichtungen in die Neobarockorgel vielfach übernommen. Insofern ist der Spieltisch der Neobarockorgel ein Bindeglied zur spätromantischen Orgelbautradition. Die zeitgenössische Prospektgestaltung und die Einsparung finanzieller Mittel könnten ebenfalls den Ausschlag gegeben haben, auf den im Gegensatz zur Walze weniger wichtigen Jalousieschweller zu verzichten.

Die „freien Kombinationen“ blieben im Ruhrgebiet das am weitesten verbreitete System zur Registersteuerung vom Spieltisch aus. Die im angelsächsischen Raum üblichen Setzer-Anlagen blieben Ausnahmen bis zu Beginn der sechziger Jahre. Die Gründe, aus denen an den Kombinationen festgehalten wurde, können nicht mehr eindeutig geklärt werden. Einerseits mögen finanzielle Gründe eine Rolle gespielt haben. Andererseits bietet das System der freien Kombinationen gegenüber Setzeranlagen den entscheidenden Vorteil, daß der Organist die vorbereiteten Registrierungen jederzeit überblicken kann. Während des Spiels lassen sich zudem die Registrierungen innerhalb der nicht aufgerufenen Kombinationen bequem verändern. Insofern sind freie Kombinationen ideal für das improvisatorische Spiel in der gottesdienstlichen Praxis. Das seit der Freiburger Orgeltagung des Jahres 1926 diskutierte und bereits 1927 im Gelsenkirchener Hans-Sachs-Haus verwirklichte „positive“ Spieltischmodell, bei dem charakteristische Klanggruppen wie Zungen oder Mixturen durch Druckknöpfe oder Tritte grundsätzlich „eingeführt“ werden müssen, konnte sich gegenüber Spieltischen mit Abstellern nirgendwo im Ruhrgebiet durchsetzen.⁴⁶⁴ Wenngleich Sperrventile für rein mechanische Trakturen, abgesehen von der Ott-Orgel in Recklinghausen (Orgel Nr. [60](#) ) , keine

⁴⁶⁴ Hermann Keller, „Der Spieltisch“, in: Christhard Mahrenholz (Hrsg.): *Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Feiberg in Sachsen vom 2. – 7. Oktober 1927*, Kassel 1928, S. 197-205, hier: S. 198.

Verbreitung fanden, verfügen die meisten Spieltische von Orgeln mit elektrischen oder pneumatischen Registersteuerungen über Einzelabsteller, meist für die Zungenstimmen, seltener für andere Registergruppen und Koppeln, während Gruppenabsteller eher selten anzutreffen sind. Eine einheitliche Linie bezüglich Anzahl, Funktionsweise und Platzierung der Absteller im Spieltisch hat sich nicht durchgesetzt. Somit waren die Voraussetzungen für die Ausbildung und Durchsetzung einer einheitlichen Spielkultur mit planvollem Einsatz der Absteller, vergleichbar mit dem Einsatz von Einführungsritten in der französischen Interpretationspraxis, nicht gegeben.

Inwieweit unter diesen Vorzeichen die Verwendung von Abstellern für die damalige musikalische Praxis überhaupt eine Rolle spielte, kann nicht mehr eindeutig geklärt werden. Eine maßgebliche Funktion erfüllen die Absteller jedenfalls im Hinblick auf die Wirkung der vor allem bei Instrumenten mit Registerkanzellen oft vorhandenen Crescendo-Walze. Werden die gerade für die Neobarockorgel charakteristischen Klanggruppen wie kurzbechrige Zungen und gemischte Stimmen aus dem Plenum herausgenommen, ist ein befriedigendes Walzencrescendo auch bei obertönigen Dispositionen realisierbar. Außerdem lassen sich dynamische Wirkungen mit der Walze spieltechnisch einfacher erzeugen, wenn bestimmte Register von Hand mit dem Absteller zugezogen werden. Des weiteren können Zungen, falls deren Stimmhaltung den Gesamtklang beeinträchtigt, mit den Abstellern aus dem Crescendo und der Tuttifunktion herausgenommen werden. Meist hat die Walze die Form einer Rolle. Eine Ausnahme stellen die von Ernst Seifert, Bergisch Gladbach, installierten Spieltische mit Crescendo-Tritten dar, wie sie im angelsächsischen Orgelbau üblich sind.

Zur Aktivierung von Handregistern und freien Kombinationen stehen bei der Neobarockorgel eher Druckknöpfe als Tritte zur Verfügung. Auch in dieser Hinsicht steht die Spieltischgestaltung in einer eher deutsch-romantischen Tradition, wogegen die französische Romantik zur Einführung von Registergruppen mit Tritten rechnet.

Die nach Prinzipalbasen abgestuften Manual-Teilwerke und die weitgehende Beibehaltung der Spielhilfen aus dem ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts können als konsequente Weiterentwicklung der romantischen Orgelbautradition unter geänderten klanglichen Anforderungen gedeutet werden. Der fundamentale Unterschied für die

Registrierpraxis auf der Neobarockorgel, sowohl in Bezug auf die Spätromantik als auch zum Orgelbau der Zeit nach 1965, ergibt sich aus der dispositionellen Konzeption des Pedals. Das Pedal der Neobarockorgel ist nicht fixiert auf die Baßfunktion, sondern es verfügt auch über hochliegende Stimmen. Hier knüpft die Neobarockorgel an die Renaissance an, wo dem Pedal nicht in erster Linie die Führung der tiefsten, sondern der langsamsten Stimme zukam. Zu den in der neobarocken Literatur geforderten Orgeltechniken gehört die Improvisation und das Literaturspiel mit einem hochliegenden Register im Pedal gegen tiefer registrierte Manuale. Die Reihe „Liber Organi“ des Verlages Schott, Mainz, zu deren Herausgebern Ernst Kaller und Hans Klotz gehörten, bietet eine Fülle entsprechender Beispiele.⁴⁶⁵ Gerard Bunk rechnet in seiner Bearbeitung des „Musikalischen Opfers“ von Bach mit einem selbständigen 2' im Pedal.⁴⁶⁶ Auch Messiaen fordert in zahlreichen Werken Pedalspiel mit hochliegenden Registern, womit die Neobarockorgel auch ein adäquates Instrument für die damals zeitgenössische französische Musik ist. Die beiden Kegelladen-Orgeln von Romanus Seifert im Duisburger Opernhaus und in der Essener St. Thomas-Morus-Kirche verfügen über eine Oberoktavkoppel vom III. Manual zum Pedal. Auf diese Weise läßt sich die Registerpalette um eine Reihe hochliegender Cantus-Firmus-Stimmen für den Pedalgebrauch erweitern.



Anhand einer Vielzahl von Notenausgaben, die zwischen den 1920er und 1960er Jahren herausgegeben wurden, läßt sich die unbedingte Präferenz für das Pedalspiel sogar für Fälle belegen, in denen es nicht zwingend erforderlich ist oder der historischen Praxis nicht entsprechen kann. So empfiehlt Hermann Keller in der von ihm bei Peters herausgegebenen Ausgabe der Orgelwerke von Girolamo Frescobaldi an zahlreichen Stellen, den Cantus Firmus mit einem 4' im Pedal hervorzuheben, obgleich die Ausführung einer solchen Registrierung auf einer historischen italienischen Orgel nicht zu bewerkstelligen ist.⁴⁶⁷

Mit den beiden Ott-Orgeln der Hagener Johanniskirche und der Christuskirche Recklinghausen besitzt das Ruhrgebiet zwei Instrumente der historisierenden Richtung,

⁴⁶⁵ Ernst Kaller (Hrsg.): *Liber Organi*, Bde. I - II, Mainz 1931; Bd. IV, Mainz 1933; sowie Hans Klotz (Hrsg.): „Orgelmeister der Gotik“ in: *Liber Organi*, Bd. VIII, Mainz 1938.

⁴⁶⁶ Johann Sebastian Bach: *Kanons, Fugen und Ricercari aus dem „Musikalischen Opfer“ - Für die Orgel eingerichtet von Gerard Bunk*, Wiesbaden 1955.

⁴⁶⁷ Girolamo Frescobaldi: *Fiori Musicali (1635)*; Hrsg: Hermann Keller, Leipzig 1942, S. 3, 11, 66.

an denen die typisch neobarocke Interpretationspraxis auf rein mechanischen Trakturen in besonders authentischer Weise nachvollzogen werden kann (Orgeln Nr. [46](#) , Nr. [60](#) ). Wolfgang Stockmeier erarbeitete dort seine Interpretationsvorschläge für die Bärenreiter-Ausgabe der Orgelwerke von Johann Pachelbel.⁴⁶⁸ Auf den Seiten 54-63 des ersten Bandes gliedert Stockmeier die kompositorische Struktur der „Ciacona in f“ durch den Einsatz von Manual- und Registerwechseln. Die Registerwechsel sind an Stellen auszuführen, an denen der Spieler eine Hand frei hat oder die Komposition eine Zäsur zuläßt. Im fünften Band, Seite 26-28, baut Stockmeier bei der „Fuga in a“ eine dynamische Steigerung durch Manualwechsel und Hinzuziehen von Registern auf. Auch dieses im Vergleich zur „Ciacona in f“ weniger umfangreiche Stück wird nicht mit der gleichen Registrierung durchgespielt.




Ein großer Teil der neobarocken Orgelkompositionen enthält genaue Registrierangaben. Eine kontrastreiche, terrassenförmige Klanggestaltung ist das verbindende Kennzeichen dieses Stils. Dieses Grundprinzip kann in besonderem Maße an Siegfried Redas „Geistlichem Konzert für Sopran und Orgel“ aus dem Jahre 1940 nachvollzogen werden.⁴⁶⁹ Ausgefallene solistische Registermischungen gelangen normalerweise bei der Begleitung von Sängern oder Instrumentalisten nicht zur Anwendung. Eine Beschränkung auf Grundstimmen ist üblich. Bei romantischen Kompositionen ist eventuell eine dynamische Abstufung vorgesehen, die durch den Jalousieschweller ausgeführt wird. Reda bricht mit dieser Konvention, indem er eine Ausdeutung des biblischen Textes durch häufig wechselnde, besonders charakteristische Registermischungen vorschreibt. So empfiehlt er an einigen Stellen etwa ein solistisches Regal 8' oder eine Spitzflöte 8' in Kombination mit einer zweifachen Rauschpfeife. Hervorstechendes Merkmal des Begleitsatzes ist dessen stimmführungsmäßige Eigenständigkeit gegenüber der Sopranstimme, die sich bereits bei spätromantischen Werken für Gesang und Orgel nachweisen läßt. Während die spätromantischen Sätze zur Vielstimmigkeit neigen, beschränkt sich Reda auf ein schlankes harmonisches Gerüst. Das Werk ist für eine dreimanualige Orgel

⁴⁶⁸ Johann Pachelbel: *Ausgewählte Orgelwerke*, Hrsg.: Karl Matthaer, revidiert von Wolfgang Stockmeier, Bde. I, V, VI, IX, Basel, London, New York 1974.
[Vorschläge in Bde. I, V für die Ott-Orgel in Recklinghausen, Vorschläge in Bd. VI für die Ott-Orgel in Hagen.]

⁴⁶⁹ Siegfried Reda: *Tröstet, tröstet mein Volk - Geistliches Konzert für Sopran und Orgel*, Kassel 1947.

angelegt. Die von Reda geforderten Registerwechsel könnten durch den Organisten ohne Zuhilfenahme von freien Kombinationen oder Setzern ausgeführt werden.

Die für diese Abhandlung untersuchten dreimanualigen rein mechanischen Schleifladenorgeln stehen ausnahmslos in evangelischen Kirchen. Es sind die Instrumente von Kemper in Gelsenkirchen-Feldmark, von Führer in Gelsenkirchen-Bulmke sowie die beiden Ott-Orgeln in Recklinghausen und Hagen. Alle vier Orgeln haben keinen Streicher und ursprünglich keinen Schweller. Auch die für den Neobarock typischen und von den damals zeitgenössischen Komponisten wie Siegfried Reda und Helmut Bornefeld gern verwendeten Aliquotregister wie Septime und None sind nicht vorhanden, was die Verwendungsmöglichkeit für eine authentische Wiedergabe für Musik nach 1750 weiter einschränkt. Kopien historischer Dispositionsvorlagen und der vollständige Verzicht auf Elemente romantischer Bautraditionen fanden bei evangelischen Auftraggebern offenbar größeren Zuspruch als bei katholischen.

Eine verstärkte Rückgewinnung dynamischer Elemente für den Orgelbau setzte mit Beginn der sechziger Jahre ein. Beispiele hierfür sind das zum Schwellwerk umgebaute und erweiterte Brustwerk der Breil-Orgel der Bochumer Propsteikirche und die später hinzugefügten Vorrichtungen zur dynamischen Abstufung an den Brustwerken der beiden Ott-Orgeln in Recklinghausen und Hagen. (Orgeln Nr. [1](#) , Nr. [60](#) , Nr. [46](#) .

Wie die Neobarockorgeln in der organistischen Praxis tatsächlich eingesetzt wurden, läßt sich auf Grund des zeitlichen Abstandes nur noch in Ansätzen klären, zumal offenbar nur wenige historische Tondokumente existieren. Auch die befragten Zeitzeugen konnten sich bestenfalls lückenhaft erinnern, so daß die folgenden Erkenntnisse auf der Basis schriftlicher Quellen gewonnen wurden. Längeres solistisches Orgelspiel, das sich nach den Vorlieben und Fähigkeiten des Organisten richtet, bleibt in der Regel auf den Schluß der Gottesdienste beschränkt. In dieser Beziehung ist von einer weitgehenden Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Konfessionen auszugehen. Ein Nachweis hierüber läßt sich aber nicht erbringen, da Organisten schriftliche Aufzeichnungen über das von Ihnen gespielte Repertoire normalerweise nicht verfassen.

Der wichtigste Einsatzbereich der Orgel in der Kirche liegt aber nicht im konzertanten, sondern im liturgischen Spiel während der Gottesdienste. Jüngeren Jahrgängen ist in

diesem Zusammenhang meist nicht geläufig, welche künstlerischen Anforderungen die bis zum 7. März 1965 praktizierte katholische Liturgie an die Organisten stellte, worauf im folgenden kurz eingegangen werden soll.⁴⁷⁰

In den lateinischen Hochämtern erklang üblicherweise der gregorianische Choral, der teils von der Orgel intoniert und begleitet wurde. Mehrstimmige Messen wurden ebenfalls aufgeführt, eventuell mit Orgelbegleitung und der Beteiligung anderer Instrumentalisten. In den sonstigen Messen, vor allem an Werktagen und in Andachten wurden deutschsprachige Kirchenlieder gesungen. Der Organist hatte als „Baumeister des liturgischen Gesamtkunstwerkes“ die verschiedenen Teile der Messe, die teilweise nicht laut gelesen wurden, durch Zwischenspiele oder Lieder zu verbinden.⁴⁷¹

Diese Gepflogenheit basierte nicht auf kirchenbehördlichen Vorschriften. Offenkundig wirkten hier romantische Ideen wie „Programm-Musik“⁴⁷², „Leitmotiv“⁴⁷³ oder „Musikdrama“⁴⁷⁴ stilbildend. Vor diesem Hintergrund wird plausibel, warum gerade katholische Organisten für eine Ausstattung von Orgeln mit bestimmten Spielhilfen, etwa freien Kombinationen und zumindest eine alternative 8²-Grundstimme eintraten.

Der quantitativ größte Aufgabenbereich der Orgel in beiden Volkskirchen ist jedoch die Einleitung und Begleitung deutscher Kirchenlieder, die deutsche Berufsorganisten normalerweise improvisatorisch ausführen. Der Einsatz von Vorlagen ist unüblich und gilt als laienhaft. Rudolf Haupt, der in den Jahren vor seinem Bruch mit der evangelischen Kirche zu den regelmäßigen Autoren von „Musik und Kirche“ gehörte, bezeichnet Choralbücher als „Produkt einer Verfallszeit“.⁴⁷⁵ Begleitbüchern kommt in erster Linie die Funktion eines Hilfsmittels für wenig versierte Spieler zu. Darüber hinaus dienen sie aber auch der stilistischen Orientierung, etwa im Rahmen der Ausbildung. Ein Vergleich der verschiedenen im Auftrag der zwischen 1930 und 1965 im Ruhrgebiet tätigen kirch-

⁴⁷⁰ Ferdinand Haberl: *Die Instruktion zur ordnungsgemäßen Durchführung der Konstitution über die heilige Liturgie vom 26. September 1964 und die Musica Sacra*, in: CVO 85 (1965), S. 4-9, hier: S. 4.

⁴⁷¹ Joseph Lechthaler: *Der katholische Organist als Baumeister des liturgischen Gesamtkunstwerkes*, in: Gregorius Blatt 51 (1927), S. 103. Vgl. außerdem: Anton Möhler: *Ästhetik der katholischen Kirchenmusik*, 2. Auflage, Rottenburg a. N. 1915, S. 125, 127, 134; sowie:

⁴⁷² Johannes Biehle: *Die Orgel als Kirchen- und Konzert- Instrument*, in Zfl 57 (1936), S. 17f.

⁴⁷³ G. Nierle: *Liturgisches Orgelspiel und Pfarrgemeinde*, in: CVO, Oktober/November 1935, S. 222f.

⁴⁷⁴ Alfred Reichling: *Orgelspiel im Hochamt*, in: MuA 12 (1959/60), S. 183f.

⁴⁷⁵ Rudolf Haupt: *Gedanken zur „Begleitung“ oder „Führung“ des Gemeindegesanges durch die Orgel im ev. Gottesdienst*, in: MuK 18 (1947), S. 85-93, hier: S. 92.

lichen Teilkörperschaften herausgegebenen Orgelbücher läßt dennoch Rückschlüsse über die Verwendung der Orgel in der kirchlichen Praxis zu. Dabei offenbaren sich stilistische Gegensätze, die im folgenden beleuchtet werden.

Das hervorstechende Kennzeichen katholischer Orgelbücher ist die unterschiedliche Verfahrensweise bei der Harmonisation von Melodien aus verschiedenen Epochen. Im Orgelbuch für das Erzbistum Köln, an dem auch Heinrich Weber mitwirkte, finden sich im ersten Band diatonisch harmonisierte gregorianische Choräle mit einer vorwiegend melismatischen Stimmführung.⁴⁷⁶ Die beiden anderen Bände enthalten sowohl Bearbeitungen in Anlehnung an den Kantionalstil als auch Sätze mit Alterationsharmonik, vor allem bei der Vertonung von Liedern aus dem 19. Jahrhundert.

Die Begleitungen in den Orgelbüchern der evangelischen Landeskirchen sind dagegen harmonisch durchweg in schlichter Dur-Moll-Tonalität gehalten mit Akkordwechselln auf fast jedem Melodieton. Eine herb-farbige Harmonik mit einer flüssigeren Stimmführung, etwa im Stile von Friedrich Micheelsen, die eine Alternative zum romantischen Satz hätte darstellen können, konnte sich nicht durchsetzen. Gleiches gilt für polyphone Begleitmodelle mit einfacher harmonischer Struktur. Das „Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen“ erschien im Jahre 1930 in Dortmund und wurde 1954 nochmals aufgelegt.⁴⁷⁷ Es enthält neben einfachen Begleitsätzen kurze Vorspiele des Dortmunder Organisten Otto Heiner mann mit deutlichen stilistischen Bezügen zum 19. Jahrhundert.

Zusammengefaßt läßt sich sagen, daß trotz der unterschiedlichen liturgischen Anforderungen die konfessionellen Abweichungen im Orgelbau, von Ausnahmen abgesehen, erstaunlich gering sind. Das Beispiel des „Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen“ zeigt, daß die antiromantischen Strömungen innerhalb der evangelischen Kirchenmusik im Ruhrgebiet nicht so extrem ausgeprägt waren, wie dies in anderen Regionen der Fall gewesen sein mag.

⁴⁷⁶ Johannes Overath u. Th. B. Rehmann (Hrsg.): *Orgelbuch zum Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Köln und das Bistum Aachen*, Teil 1 – 3, Köln, undatiert.

⁴⁷⁷ Rudolf Czach (Hrsg.) und andere: *Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen*, 1. Aufl., Essen und Schwelm 1930, und: 5. Aufl., Dortmund 1954.

4.6. Fazit und Ausblick

Diese Arbeit behandelt in den Teilen I und II sogenannte Neobarockorgeln im Ruhrgebiet. Die ersten Orgeln dieses Typs wurden um 1930 in den Grenzen des heutigen Regionalverbandes Ruhr errichtet, die überwiegende Mehrheit aber erst im Zuge der wirtschaftlichen Konsolidierung nach der Währungsreform im Jahre 1948. Deshalb konzentrieren sich die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten eigenen Untersuchungen auf den Zeitraum von 1948 bis 1965. Ausgewählt wurden dabei vorzugsweise solche Orgeln, die bislang, im Gegensatz zu den Instrumenten der Vorkriegszeit und den Orgeln der letzten vier Jahrzehnte, von der historischen Orgelforschung weniger beachtet wurden.

Teil I behandelt die theoretischen Grundlagen der neobarocken Ästhetik im allgemeinen, während Teil II Dispositionen, Beschreibungen und Bilder enthält.

Das Problem zu Beginn dieser Arbeit bestand darin, daß der in Fachkreisen gebräuchliche Begriff „Neobarockorgel“ bislang nicht klar definiert ist, aber mit bestimmten Vorstellungen assoziiert wird. Übergeordnetes Ziel dieser Arbeit ist es demnach, durch eine repräsentative Dokumentation des Orgelbaues im Ruhrgebiet von der Währungsreform des Jahres 1948 bis zur Mitte der sechziger Jahre einen Beitrag zur Lösung des Definitionsproblems zu leisten.

Die weiteren Überlegungen gründen auf der Hypothese, daß sich die Abgrenzung der Neobarockorgel zur „modernen Orgel“ der Vorperiode, die heute vorzugsweise „spätromantische Orgel“ genannt wird, an einem Paradigmenwechsel bei der Disposition festmachen läßt. Diese damals neuartigen, maßgeblich von der norddeutschen Orgel des 17. Jahrhunderts inspirierten Dispositionsgrundsätze setzten sich seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Deutschland allgemein durch und gelangten in Orgeln verschiedenster Betriebs- und Ladensysteme zur Anwendung.

Die in Kapitel 2 von Teil I beleuchtete Auseinandersetzung über die geeigneten Mittel zur Umsetzung reformerischer Bestrebungen erfaßte den gesamten deutschen Orgelbau gegen Ende der zwanziger Jahre und entfaltete zwischen 1930 und 1965 eine große Dynamik, die auch auf die Nachbarländer ausstrahlte. Konkurrierende Strömungen innerhalb verschiedener Entwicklungsstadien des Neobarock brachten unterschiedliche Ansätze zur Lösung von Detailfragen hervor und führten in Fachzeitschriften zu kontroversen Diskussionen, an der sich neben Orgelbauern, Organisten und Musikwissenschaftlern auch Wissenschaftler aus anderen Fachbereichen sowie Theologen beteiligten.

Während der Vorarbeiten zu diesem Themenkomplex zeichnete sich ab, daß zahlreiche Komponisten, Dozenten, Herausgeber und Sachberater für Orgelneubauten mit Beziehungen zum Ruhrgebiet den Fortgang der Auseinandersetzung um die Orgel in entscheidendem Maße mitbeeinflußt haben, weswegen Kapitel 2 mit einer biographischen Einführung zu diesem Personenkreis beginnt.

Auf Grund der Fülle schriftlicher Quellen besteht Kapitel 2 aus einer breit angelegten inhaltlichen Aufarbeitung von Fachbüchern (Kapitel 2.2.) und Zeitschriftenartikeln (Kapitel 2.3.), in denen sowohl Sachthemen wie Dispositionsfragen, Vor- und Nachteile der verschiedenen Laden- und Betriebssysteme, als auch musikästhetische Probleme erörtert werden. Mit einer solchen, in Kapitel 2.3.1. nochmals tabellarisch zusammengefaßten Gegenüberstellung der divergierenden Ansätze aus verschiedenen Entwicklungsstadien des Neobarock, ohne die ein tieferes Eindringen in die Materie nicht möglich gewesen wäre, wurde zusätzlich angestrebt, eine bisherige Lücke in der Sekundärliteratur zu schließen.

Anhand der untersuchten Quellen konnte nachgewiesen werden, daß sich schon in der frühen Phase des Neobarock in den dreißiger Jahren zwei divergierende Ansätze für die Konzeption von Orgeln ausbildeten. Diese unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Haltung zur Musikästhetik der Romantik und werden in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an Walter Kwasnik als „historisierend“ und „fortschrittlich“ bezeichnet. Die historisierende Richtung zeichnete sich durch eine zum Teil dogmatisch überhöhte Ablehnung der Orgelästhetik des 19. Jahrhunderts aus. Spielhilfen zur Dynamisierung des Orgelklanges wie die Crescendo-Walze, technische Entwicklungen wie Registerkanzellen,

pneumatische und elektrische Traktursysteme und darüber hinaus auch „freie Kombinationen“ wurden als dem „Wesen der Orgel“ zuwider abgelehnt. Die große rein mechanische Schleifladenorgel ohne Streicher und ohne Spielhilfen zur Dynamisierung des Orgelklanges kann als ein Produkt dieser Strömung aufgefaßt werden. Die Vertreter der fortschrittlichen Richtung, die den klanglichen Eigenschaften von mechanischen Tonkazzellen, die aus Gründen der Betriebssicherheit bis zu Beginn der sechziger Jahre vorzugsweise rein mechanisch, seltener rein elektrisch gebaut wurden, nicht den Stellenwert zumaßen, der eine Preisgabe der Vorzüge von Spielhilfen gerechtfertigt hätte, plädierten vor allem aus pragmatischen und spieltechnischen Überlegungen für die Beibehaltung elektrischer Registerkazzellen. Um das Jahr 1953 wurde die Auseinandersetzung zwischen der historischen und der fortschrittlichen Richtung mit besonderer Schärfe in den Fachzeitschriften geführt, nachdem Helmut Walcha in seiner Funktion als Dozent der Frankfurter Musikhochschule die Orgelwerke Regers vom Lehrplan gestrichen hatte. Die Vorbehalte der fortschrittlichen Richtung gegenüber der mechanischen Schleiflade in großen Orgeln schwanden, als es zu Beginn der sechziger Jahre durch technische Innovationen möglich wurde, mechanische Tontrakturen mit betriebssicheren elektropneumatischen oder elektrischen Registertrakturen auszustatten. Die untersuchten Quellen belegen, daß sich etwa zur selben Zeit ein erneuter klangästhetischer Paradigmenwechsel andeutete, der sich in einer zunehmenden Ablehnung kontrastbetonter und obertonreicher Dispositionen, dem wichtigsten Merkmal des Neobarock, äußerte, weshalb der Orgelbau nach etwa 1965 einem anderen historischen Kontext zuzuordnen ist. Mit der Registerkazzelle und den Spieltischen mit freien Kombinationen verschwanden entscheidende technische Bindeglieder zur Vorperiode, die in abgewandelter Form auch zu Bestandteilen des Neobarock wurden.

Kapitel 2 analysiert außerdem die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die bis gegen Mitte der fünfziger Jahre von Materialmangel geprägt wurden, auf den ein Mangel an Fachkräften folgte. Die Orgelbauer reagierten durch den Einsatz neuer Werkstoffe und durch rationellere Wege bei der Fertigung, etwa durch Verwendung standardisierter Einzelteile. Die Schaffung von Orgelkopien vergangener Epochen gehörte explizit nicht zu den Zielsetzungen der Orgelbewegung.

Mit den Ausführungen in Kapitel 2 wurden die Grundlagen zur Lösung des Definitionsproblems in Bezug auf die technische Verfaßtheit der Neobarockorgel und die zeitliche Eingrenzung der neobarocken Ästhetik geschaffen.

In Kapitel 3 werden typische Merkmale des neobarocken Baustils anhand von Orgeln aus dem Ruhrgebiet beschrieben. Die Vorgehensweise folgt der Hypothese, daß sich auf Grund ihrer Unterschiedlichkeit und Komplexität nur einzelne Komponenten von Orgeln wie Trakturen, Gehäuse oder Spieltische, nicht aber ganze Instrumente vergleichen lassen und statistische Methoden zur Erfassung stilistischer Merkmale wenig geeignet sind. Daher werden die typischen Merkmale neobarocker Orgeln nach Sachgebieten geordnet vorgestellt und anhand von Beschreibungen und Bildern in Kapitel 6 von Teil II ergänzt und belegt.

Die kennzeichnenden Merkmale neobarocker Orgeln lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Die Disposition, das eindeutigste Kriterium der stilistischen und zeitlichen Abgrenzung zur „modernen Orgel“, besteht bei neobarocken Instrumenten aus Registern möglichst unterschiedlicher Bauformen und Tonhöhen und weist wesentliche Übereinstimmungen zu norddeutsch-barocken Vorbildern auf. Der Anteil an Mixturen und Zungen ist wesentlich höher als bei Instrumenten aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Weiter zeichnet sich die Neobarockorgel durch eine verstärkte Integration kurzbechriger Zungen, weitmensurierter Register in 4' und 2'-Lage und den oft völligen Verzicht auf Streicher aus. Auch Teilwerke, die nur wenige Register umfassen, sind auf Plenumwirkung angelegt. Ein entscheidender Unterschied zu historischen norddeutschen Vorbildern sind Aliquotregister wie Septime 1 1/7' und None 8/9', die in einigen neobarocken Orgeln enthalten sind.

Das wichtigste Erkennungsmerkmal neobarocker Orgelfassaden ist das Fehlen jeglicher Ornamente. Verbreitete Mittel zur optischen Auflockerung sind die vielfach anzutreffenden Kombinationen von Pfeifen und Zungen aus unterschiedlichen Materialien, etwa Holz mit Zinn und Kupfer und asymmetrische Pfeifenanstaltungen. Die drei typischen Grundformen neobarocker Fassadengestaltung sind der „werklose“, der „offene“ und der „werkmäßige“ Prospekt, letzterer zum Teil mit Gehäuse. Bei dem schon in der Zeit

vor der Orgelbewegung verbreiteten „werklosen“ Prospekt, in Fachkreisen auch „Gartenzaun“ genannt, besteht die Fassade aus den größten Orgelpfeifen, so daß der innere Aufbau der Orgel für den Betrachter nicht erkennbar ist. Das Gegenteil hiervon ist der „offene“ Prospekt, bei dem ein möglichst großer Teil des Pfeifenmaterials sichtbar angeordnet ist. Diese Art der Anordnung ist die originäre Fassadengestaltung der Neobarockorgel schlechthin. Der „werkmäßige“ Aufbau hingegen knüpft an Vorbilder für die Pfeifenaufstellung aus der Barockzeit an, so daß sich die Verteilung der verschiedenen Werke im Orgelinneren dem geübten Betrachter erschließt. Ein um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts gewandeltes Verständnis von Architektur und Liturgie erforderte in einigen Fällen eine Abweichung von konventionellen Orgelstandorten, was sich wiederum auf die Fassadengestaltung und den inneren Aufbau der Orgel auswirken konnte.

Die weiteren Ausführungen über die Eigenschaften neobarocker Orgeln in Kapitel 3 beziehen sich auf die Anordnung des Pfeifenmaterials, die Windladen und ihre Steuerungssysteme, Materialien und die Gestaltung von Spieltischen und deren Ausstattung mit Spielhilfen. Die Aufstellung des Pfeifenmaterials in getrennten Werken und die Wiedereinführung und Verbreitung klingender Rückpositive sind die offensichtlichsten konzeptionellen Veränderungen gegenüber der „modernen Orgel“. Mechanische und elektrische Registertrakturen erforderten einen unterschiedlichen Spieltischaufbau. Die Spieltische für elektrische oder elektropneumatische Registertrakturen können aus heutiger Sicht auf Grund ihrer Ausstattung mit bestimmten Spielhilfen, vor allem freien Kombinationen und Abstellern, als Bindeglieder zur „modernen Orgel“ aufgefaßt werden. Ihnen gegenüber stehen die Spieltische und -schränke für rein mechanische Instrumente.

Kapitel 4 arbeitet die Entwicklungsgeschichte des Neobarock innerhalb des Ruhrgebietes im kirchlichen und außerkirchlichen Bereich auf. Dabei wird anhand einiger konkreter Beispiele ein Einblick in die Spielpraxis neobarocker Orgeln verschiedener Bauart vermittelt und auf die in Kapitel 2 erörterten verwendungsbezogenen Unterschiede, besonders in konfessioneller Hinsicht, nochmals eingegangen. Es zeigte sich, daß es zwischen Kirchen- und Konzertorgeln keine spezifischen Unterscheidungsmerkmale gibt

und zwischen den Orgeln der verschiedenen Konfessionen allenfalls marginale Unterschiede bestehen. Allerdings befindet sich die überschaubare Anzahl dreimanualiger, rein mechanischer Schleifladenorgeln, denen Jalousieschweller, Streicher und Aliquotregister wie Septime und None fehlen, ausnahmslos in protestantischen Kirchen.

Wesentlich stärker ins Gewicht fällt, daß Orgelbaufirmen bei den verschiedenen Konfessionen unterschiedlich stark vertreten sind, obgleich von den auf dem Gebiet des Regionalverbandes Ruhr damals bestehenden kirchlichen Teilkörperschaften offenkundig keine schriftlichen Weisungen zur Bevorzugung von Orgelbauern der eigenen Konfession bei der Auftragsvergabe ergangen sind.

Zu der in der Literatur immer wieder diskutierten Frage, inwieweit der Orgelbau konfessionellen Einflüssen unterworfen ist oder nicht, wird hier ein neuer Erklärungsansatz geboten, der auf wirtschaftswissenschaftlichen Theorien beruht. Demnach spielen neben dem Preis persönliche Präferenzen eine entscheidende Rolle. Somit ist denkbar, daß sich geschäftliche Verhandlungen zwischen Partnern gleicher Konfession leichter gestalten. Für einen Orgelbauer wiederum kann die Spezialisierung auf bestimmte Kundenprofile und eine Konzentration der Geschäftstätigkeit auf bestimmte Gebiete unternehmerisch sinnvoll sein. Die in der Literatur immer wieder aufgestellte, letztendlich aber nicht schlüssig bewiesene Behauptung einer gezielten konfessionellen Aufspaltung des Orgelbaues wird dadurch weitgehend entkräftet.

Meiner Beobachtung nach dominiert heute eine Strömung den Orgelbau und das Orgelspiel in Deutschland, deren Ursprünge auf das geistige Umfeld des primär liturgisch-historisch orientierten Zweiges der Orgelbewegung zurückgehen. Dies äußert sich vor allem darin, daß im Konzertleben und in der Organistenausbildung der historischen Aufführungspraxis und der Befähigung zur Improvisation in historischen Stilen ein überragender Stellenwert eingeräumt wird. Der früher fast ausschließlich auf die norddeutsche Orgel des Generalbaßzeitalters fixierte Historismus findet seine Fortsetzung in der Schaffung von Orgel-Stilkopien aus anderen Bautraditionen unter Anwendung historischer Fertigungsmethoden, wobei die frühere Aversion gegenüber der Romantik überwunden ist. Gleichwohl kann der größere Teil der Neubauten aus den letzten Jahr-

zehnten als Neuinterpretation der eklektizistischen „Universalorgel“⁴⁷⁸ der dreißiger Jahre aufgefaßt werden.

Das Verzeichnis der für diese Arbeit verwendeten Bücher, Aufsätze, Zeitschriften, Noten und sonstiger Medien bildet den Abschluß von Teil I.

Teil II enthält mit Kapitel 6 die für diese Arbeit unternommenen Untersuchungen an 62 repräsentativen Orgeln, von denen etliche mittlerweile verkauft oder abgerissen wurden. Kapitel 5 liefert zunächst einen Einblick in die Geschäftstätigkeit der ausführenden Orgelbaufirmen im Ruhrgebiet, wobei die kleinen, innerhalb der Grenzen des heutigen Regionalverbandes Ruhr ansässigen Firmen trotz ihrer lediglich regionalen Bedeutung eine besondere Berücksichtigung erfahren.

Erfaßt wurden, im Gegensatz zu vergleichbaren orgelwissenschaftlichen Arbeiten, auch die Aufstellung des Pfeifenmaterials und die Funktionsweise der Spielhilfen. Auf Grund der Tatsache, daß die meisten neobarocken Orgeln im Ruhrgebiet aus anderen Teilen Deutschlands bezogen wurden, kann davon ausgegangen werden, daß die hier getroffenen Klassifizierungen in wesentlichen Punkten auch auf andere Regionen übertragbar sind.

Aus Zeit- und Praktikabilitätsgründen mußten anfängliche Überlegungen, weitere Aspekte, vor allem Pfeifenmensen, in die Untersuchungen mit einzubeziehen, fallengelassen werden. Die Betonung des Vorranges der Mensur als Mittel klanglicher Gestaltung gehört zu den grundlegenden Erkenntnissen der Orgelbewegung, während die Verfeinerung der Intonation eine der wichtigsten Leistungen der Vorperiode darstellt. Veröffentlichungen zur Mensurengestaltung sind in der Fachliteratur auffallend spärlich,⁴⁷⁹ was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß die Mensurengestaltung eine künstlerische Leistung ist, die durch Erfahrung, Berechnung und künstlerische Intuition erbracht und folglich von den Orgelbauern verständlicherweise als „Betriebsgeheimnis“ angesehen wird. Zur Feststellung von Gesetzmäßigkeiten charakteristischer Mensurver-

⁴⁷⁸ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 96-102.

⁴⁷⁹ Vgl. Paul Smets: *Über die Mensuren*, in: *Neuzeitlicher Orgelbau*, Mainz 1942, S. 43-52.

läufe in neobarocken Orgeln wäre die von einer Einzelperson nicht zu bewältigende Erhebung einer breiten Datenmenge erforderlich, welche mit Messurenkurven von Instrumenten aus anderen Epochen verglichen werden müßte.

Es wäre deshalb begrüßenswert, wenn in der Zukunft Orgelbauer, etwa im Rahmen von Orgelrestaurierungen, verstärkt dazu gewonnen werden könnten, in Zusammenarbeit mit den Musikwissenschaftlern zur Analyse von Messurenverläufen Reihenuntersuchungen an Orgeln durchzuführen. Darüber hinaus ließe sich der derzeitige Wissensstand durch die Erforschung von Klangspektren, Schalldrucken und Einschwingvorgängen von Orgeln verschiedener Stilrichtungen wesentlich erweitern, besonders dann, wenn zu den akustischen Meßdaten die Messurenkurven der betreffenden Orgel herangezogen werden könnten.

Verzeichnis der Bücher, Aufsätze, Zeitschriften, Noten und sonstiger Medien

a) Bücher und Aufsätze

Wolfgang **Adelung**: *Einführung in den Orgelbau*, Leipzig 1955

Wolfgang **Adelung**: *Einführung in den Orgelbau, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe*, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1991

Wolfgang **Adelung**: *Orgeln der Gegenwart*, Kassel, Basel, Tours, London 1972

Guido **Adler**: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909, Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß*, Wien 1909

Christian **Ahrens**: *Historische Orgellandschaft Ruhrgebiet*, in: *Ars Organi* 51 (2003), S. 1-7

Amis de l'Orgue Saint-Martin, Dudelange (Hrsg.): *Die Düdeler Kirche und ihre Stahlhuth-Orgel*, Luxembourg 2002

Wolfgang **Auler**: *Ziele und Aufgaben des Orgelbaus*, in: *Walcker-Hausmitteilung* Nr. 5, [wahrscheinlich 1954], S. 1-4

Bischöfliches Generalvikariat Essen (Hrsg.): *Handbuch des Bistums Essen – Realien und Personalien*, 2. Ausgabe, Bd. 2, Essen 1974

Friedrich **Blume** (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Basel, London (Bärenreiter) 1989

Gerard **Bunk**: *Liebe zur Orgel. Erinnerungen aus einem Musikerleben*. 2. Aufl., erschienen als 18. Veröffentlichung der GdO, Dortmund 1959

Hermann J. **Busch**: *75 Jahre Gustav Steimann Orgelbau Vlotho/Weser 1910-1985*, Siegen 1985

Hermann J. **Busch**: *Seifert (Familie)*, in: Hermann J. Busch/Matthias Geuting (Hrsg.): *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007, S. 707f.

Hans Heinrich **Eggebrecht** (Hrsg.): *Die Orgelbewegung*, Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Stuttgart 1967

Hans Heinrich **Eggebrecht** (Hrsg.): *Orgel und Orgelmusik heute - Versuch einer Analyse*, Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Stuttgart 1968

Hans Heinrich **Eggebrecht** (Hrsg.): *Orgel und Ideologie*, Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Murrhardt 1984

Winfried **Ellerhorst**: *Handbuch der Orgelkunde*, Einsiedeln 1936

Evangelische Kirchengemeinde Mülheim an der Ruhr-Altstadt (Hrsg.): *Die Orgeln der Petrikirche in Mülheim an der Ruhr - Festschrift zur Wiedereinweihung der Schuke-Reda-Orgel am 4. November 2001*, Mülheim / Ruhr, undatiert

Walter **Eucken**: *Grundsätze der Wirtschaftspolitik*, Bern, Tübingen 1951

Karl Gustav **Fellerer**: *Orgel und Orgelmusik - Ihre Geschichte*, Augsburg 1929

Hermann **Fischer**: *100 Jahre Bund deutscher Orgelbaumeister 1891-1991*, Festschrift, München 1991

Michael D. **Friesen**: *A Brief History of the Organ*, aus: The Fred and Ella Reddel Memorial Organ Valparaiso University, in: *The American Organist*, Vol. 53 No. 12, New York, December 2001, S. 58f.

Gotthold **Frotscher**: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2 Bände, Berlin 1935

Klaus Michael **Fruth**: *Die deutsche Orgelbewegung und ihre Einflüsse auf die heutige Orgelklangwelt*, Ludwigsburg 1965 [handschriftlicher Eintrag im Buch]

Wilibald **Gurlitt** (Hrsg.): *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, Augsburg (Bärenreiter) 1926

Hermann **Grabner**: *Die Kunst des Orgelbaues*, Berlin-Halensee und Wunsiedel 1958

Rudolf **Haupt**: *Zur Situation der Orgel in Deutschland 1953*, Hillerse über Northeim (Han), undatiert

Hans **Klotz**: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock - Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze*, Kassel 1934

Hans **Klotz**: *Das Buch von der Orgel*, 3. Aufl., Kassel, Basel 1949

Hans **Klotz**: *Das Buch von der Orgel*, 6. Aufl., Kassel, Basel 1960

Hans **Klotz**: *Das Buch von der Orgel*, 9. Aufl., Kassel, Basel 1979

- Walter **Kwasnik**: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948
- Walter **Kwasnik**: *Emile Rupp als Orgelreformer, Kirchenmusiker und Mensch*, erschienen als Heft 8 der Reihe: *Das Musikinstrument*, Frankfurt am Main 1966
- Walter **Kwasnik**: *Sigfrid Karg-Elert*, Nister (Westerwald) 1971
- Prof. **Lechthaler**: *Der katholische Organist als Baumeister des liturgischen Gesamtkunstwerkes*, in: *Gregorius Blatt*, *Organ für katholische Kirchenmusik* 51 (1927), Düsseldorf, S. 103
- Werner **Lottermoser**: *Orgeln, Kirchen und Akustik I. Die akustischen Grundlagen der Orgel*, Frankfurt/Main 1983
- Werner **Lottermoser**: *Orgeln, Kirchen und Akustik II. Orgelakustik in Einzeldarstellungen*, Frankfurt/Main 1983
- Christhard **Mahrenholz** (Hrsg.): *Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Feiberg in Sachsen vom 2. – 7. Oktober 1927*: Einführungsheft von Ernst Flade, Kassel 1928
- Christhard **Mahrenholz**: *Die Orgelregister, Ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel 1930
- Christhard **Mahrenholz**: *Die Berechnung der Orgelpfeifenmessungen vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Kassel 1938
- Wolfgang **Metzler**: *Romantischer Orgelbau in Deutschland*, Ludwigsburg, o. J., [1965, handschriftlicher Eintrag im Buch]
- Josef **Michel**: *Umgang mit Orgeln - Kleine Schule des Registrierens und Wegweiser zu einer zeitgenössischen Orgel*, Frankfurt am Main, o. J., [Vorwort datiert mit „Frühjahr 1963“]
- Anton **Möhler**: *Ästhetik der katholischen Kirchenmusik*, 2. Auflage, Rottenburg a. N. 1915
- Josef **Müller-Blattau** (Hrsg.): *Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30 Juni 1938*, Kassel 1939
- Hans **Musch**: *Ein Orgelbau am Schnittpunkt zweier Epochen. Zum Werden der Orgel in der Maria-Hilf-Kirche in Freiburg i. Br. (1935)*, in: *Acta Organologica*, Band 29, Kassel 2006, S. 237-266
- Gustav K. **Ommer**: *Neue Orgeln im Ruhrgebiet - Von 1945 bis zur Gegenwart*, Duisburg 1984
- John A. **Panning**: *The Organbuilder's Perspective*, aus: *The Fred and Ella Reddel Memorial Organ* Valparaiso University, in: *The American Organist*, Vol. 53 No. 12, New York, December 2001, S. 60f.

- Rudolf **Quoika**: *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Basel 1957
- Alfred **Reichling** (Hrsg.): *Aspekte der Orgelbewegung*, Kassel 1995
- Hannalore **Reuter**, Helmut **Klöpping**: *Der westfälische Orgelbauer Paul Faust und sein Erbe*, erschienen als Sonderdruck der Zeitschrift „Westfalen“, Bd. 76, Münster 1998
- Rudolf **Reuter**: *Orgeln in Westfalen. Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe*, Kassel/ Basel/ Paris/ London/ New York 1965
- E(rnst) K(arl) **Rößler**: *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel und Basel 1952
- Ingo **Schmidt**: *Wettbewerbspolitik und Kartellrecht – Eine Einführung*, 5. Aufl., Stuttgart 1996
- Jochen **Schumann**: *Grundzüge der mikroökonomischen Theorie*, 6. Aufl., Berlin etc 1992
- Albert **Schweitzer**: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig 1906, Faksimile: Wiesbaden 1962.
- Paul **Smets**: *Neuzeitlicher Orgelbau*, 3. - 4. Aufl., Mainz 1942
- Walter **Supper**: *Architekt und Orgelbau*, Kassel 1934
- Walter **Supper**: *Architekt und Orgelbau, Wege zu neuem Gestalten durch die Orgelbewegung*, 1 Bd., Kassel 1940
- Walter **Supper**: *Der Kleinorgelbrief*, Kassel 1940
- Walter **Supper**: *Fibel der Orgeldisposition*, Kassel 1946
- Walter **Supper**: *Die Orgeldisposition- Eine Heranführung*, Kassel, Basel 1950
- Walter **Supper** (Hrsg.): *Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben*, Berlin, Darmstadt 1952
- Walter **Supper**: *Kleines Orgelbrevier für Architekten*, in: Baumeister 56 (1959), München, S. 245-254
- Werner **Thissen** (Hrsg.): *Das Bistum Münster*, Band I bis III, Münster 1993
- Otto **Ursprung**: *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931
- Rüdiger **Wagner**: *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Heft 4, Stuttgart 1970
- Oscar **Walcker**: *Erinnerungen eines Orgelbauers*, Kassel 1948

Susanne **Wied-Nebbeling**: *Markt- und Preistheorie*, 3. Auflage, Berlin 1997

Sybrand **Zachariassen**: *Aktuelle Orgelbaufragen und Möglichkeiten zu ihrer praktischen Lösung*, in: Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern - 30. August bis 4. September 1952, Bern 1953, S. 62-65

Markus **Zepf**: *Die Freiburger Praetorius-Orgel - Auf der Suche nach vergangenem Klang*, Freiburg 2005

Markus **Zimmermann**: *Internationale Orgeltagung der Gesellschaft der Orgelfreunde in Bremen 1994*, in: *Ars Organi* 42 (1994), S. 173.

Emil Hammer Orgelbau: Hannover, undatiert

Hundert Jahre Orgelbau Breil Dorsten in Westfalen 1836-1936, Münster, undatiert

Orgelbau Matthias Kreienbrink - Osnabrück - Hellern, Osnabrück, undatiert

Walcker-Schleifladenorgeln (Werbeprospekt der Firma E. F. Walcker & Cie, Ludwigsburg, undatiert, beiliegend: Preisliste 1953)

Zweiter Internationaler Kongreß für Katholische Kirchenmusik, Wien, 4. - 10. Oktober 1954, zu Ehren des heiligen Papstes Pius X. Bericht vorgelegt vom Exekutivkomitee, Wien 1955

b) Zeitschriften

Ars Organi (AO), 1 – 14 (1953-1966)

Cäcilienvereinsorgan – *Musica Sacra* (CVO); 63/62 (1932) – 67/66 (1937), 69 - 76 (1949-1956);

Musica Sacra - Cäcilien-Verbands-Organ 77 – 85 (1957-1965)

Instrumentenbauzeitschrift (Ibz) 1 – 19 (1946-1965)

Die Kirchenmusik (Km) 1 - 5 (1938-1942)

Musik und Altar (MuA), 1 - 17 (1948-1965)

Musik und Kirche (MuK) 1 - 36 (1929-1966)

Zeitschrift für Instrumentenbau (ZfI) 50 - 63 (1930-1943)

c) Noten

Johann Sebastian **Bach**: *Orgelwerke*, Bd II, Hrsg.: Karl Straube, Leipzig (Peters) 1913

Johann Sebastian **Bach**: *Kanons, Fugen und Ricercari aus dem „Musikalischen Opfer“ - Für die Orgel eingerichtet von Gerard Bunk*, Wiesbaden 1955

Alfred **Berghorn**: *Sechs Orgelchoralvorspiele*, Werk 15, Augsburg, o. J.

Hugo **Distler**: *Orgelsonate (Trio) Opus 18/II*, Kassel und Basel 1939

Girolamo **Frescobaldi**: *Fiori Musicali* (1635), Hrsg: Hermann Keller, Leipzig 1942

Ernst **Kaller**: *Orgelschule*; 2 Bde., Mainz (Schott) 1938

Hermann **Keller**: *Die Kunst des Orgelspiels*, Leipzig (Peters) 1941

Franz Xaver **Mathias**: *Orgelbegleitung zu den Einheitsliedern der Deutschen Diözesan-Gesangbücher*, Regensburg 1916

Johann **Pachelbel**: *Ausgewählte Orgelwerke*, Hrsg.: Karl Matthaei, revidiert von Wolfgang Stockmeier, Bde. I, V, VI, IX, Basel, London, New York 1974

Siegfried **Reda**: *Tröstet, tröstet mein Volk - Geistliches Konzert für Sopran und Orgel*, Kassel 1947

Max **Reger**: *Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit des Max-Reger-Instituts (Elsa-Reger-Stiftung), Bonn, 1954ff.*; darin: *Werke für Orgel*, revidiert von Hans Klotz, Bde. 15, 16, 17+18, Wiesbaden 1956, 1959, 1966

Johann Gottfried **Walther**: *Orgelkonzerte nach verschiedenen Meistern*, Hrsg.: Wolfgang Auler, Basel, Tours, London 1953

Wolfgang **Auler** (Hrsg.): *Spielbuch für Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente (Orgel, Cembalo, Klavier). Werke alter Meister / Mit Registriervorschlägen für Positiv u. Cembalo, Bd. 1: 16/17 Jahrhundert, Leipzig 1942; Bd. 2: 17/18 Jahrhundert, Frankfurt 1951*

Marco Enrico **Bossi** (Hrsg.): *Sammlung von Stücken alter italienischer Meister für die moderne Orgel*, Leipzig 1908

Rudolf **Czach** (Hrsg.) und andere: *Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen*, 1. Aufl., Essen und Schwelm, 1930, und: 5. Aufl., Dortmund 1954

Ernst **Kaller** (Hrsg.): *Liber Organi, Bde. I - IV, VI, VII*, Mainz (Schott) 1931-1935

Ernst **Kaller**, Erich **Valentin** (Hrsg.): *Liber Organi, Bd. V*; Mainz (Schott) 1933

Hans **Klotz** (Hrsg.): *Orgelmeister der Gotik*, in: *Liber Organi*, Bd. VIII; Mainz (Schott) 1938

Johannes **Overath** u. Th. B. **Rehmann** (Hrsg.): *Orgelbuch zum Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Köln und das Bistum Aachen*, Teil 1 – 3, Köln, o. J.

d) sonstige Medien

1. Tonträger

Johann Sebastian **Bach**: *Das Orgelwerk I, Praeludien, Fantasien, Toccaten, Fugen, Triosonaten*; Interpret: Helmut Walcha, Produktions- und Aufnahmeleitung: Erich Thienhaus, Deutsche Grammophon Nr. 2722002

2. Internetseiten

<http://www.bistum-essen.de/geschich.htm>

<http://www.hfm-detmold.de/eti>

<http://www.rvr-online.de/daten/geodatenserver.shtml>

3. CD-Rom

Christian **Ahrens**, Sven **Dierke**, Stefan **Gruschka**: *Historische Orgeln im Ruhrgebiet - Eine Dokumentation*, Bochum 2003

**Orgelbewegung und Neobarock im Ruhrgebiet
zwischen 1948 und 1965**

Teil II

5. Die untersuchten Orgeln und ihre Erbauer

Die Auswahl der Orgelbauwerkstätten und ihrer Instrumente im Ruhrgebiet erfolgte nach den in Kapitel 1.1. von Teil I dargelegten Kriterien.

5.1. Orgelbauwerkstätten mit großer Gesamtregisterzahl im Ruhrgebiet

Das folgende Kapitel basiert größtenteils auf persönlichen Angaben von Orgelbauern. Zur Komplettierung wurden historische Firmenprospekte ausgewertet. Herangezogen wurden neben der Festschrift „100 Jahre Bund Deutscher Orgelbaumeister“ von Hermann Fischer auch zahlreiche Artikel aus Zeitschriften, auf die nicht eigens verwiesen wird.⁴⁸⁰

Die Firma **Franz Breil**, Dorsten, wurde 1836 gegründet. Breil lieferte seine Orgeln hauptsächlich an katholische Auftraggeber in Westfalen. Aus der Zeit vor 1945 sind nur noch wenige Instrumente erhalten. Die Einführung der Röhrenpneumatik erfolgte unter Leitung von Franz Johannes Breil (1828-1903). Nachfolger wurde Franz Josef Breil (1865-1929), dessen Persönlichkeit in der Festschrift zum hundertjährigen Betriebsjubiläum im Jahre 1936 wie folgt charakterisiert wird: "Zeitlebens glühte in seiner stillen Seele, die vom hohen Beruf des Orgelbauers ganz erfüllt war, die heiße Sehnsucht, das Ideal der Königin der Instrumente in höchstmöglichem Maße zu verwirklichen."⁴⁸¹ Die im Jahre 1929 erbaute, spätromantisch disponierte Orgel der Rektoratskirche Speckhorn zeichnet sich durch extrem weiche und obertonreiche Intonation aus. Das unverändert erhaltene Instrument steht hinter einem Generalschweller.

⁴⁸⁰ Hermann Fischer: *100 Jahre Bund deutscher Orgelbaumeister*, Lauffen 1991.

⁴⁸¹ *Hundert Jahre Orgelbau Breil Dorsten in Westfalen 1836-1936*, Münster, undatiert, S. 6.



Nach dem Tode von Franz Josef Breil ging die Leitung an Franz Breil (1903-1985) über. Unter seiner Führung kam es zu einer grundlegenden stilistischen Neuorientierung. Franz Breil gehörte zum Teilnehmerkreis der Freiburger Orgeltagung im Jahre 1926.⁴⁸² Die 1930 erbaute Orgel von St. Paulus, Recklinghausen, enthält bereits eine große Zahl von Aliquoten und Mixturen.⁴⁸³ Im Ansatz erkennbar ist die für die späteren neobarocken Breil-Orgeln typische sprühende Klangschärfe. Gleichzeitig enthält das Instrument aber auch noch ein reich besetztes Schwellwerk. Die Steuerung der Kegelladen erfolgt elektrisch. Bis auf den Spieltisch und wenige Pfeifenreihen ist die Orgel erhalten. Die Orgelfassaden der dreißiger Jahre bestehen vorzugsweise aus Freipfeifenprospekten mit teilweise werkmäßiger Gliederung. Die im Jahre 1932 erbaute Orgel von St. Agnes in Bocholt erhielt ein Rückpositiv. Neobarocke Dispositionsgrundsätze werden bei den Neubauten spätestens seit Mitte der dreißiger Jahre konsequent umgesetzt. So enthielt die viermanualige Orgel der St. Andreas-Kirche in Essen-Rüttenscheid bei 49 Registern nur noch einen Streicher, ebenso das vierzigregistrige Instrument der Dorstener Franziskaner-Kirche mit einem Manualumfang von C bis a³.

Nach 1948 ging Breil als einer der ersten Betriebe zum Bau von Schleifladen über. Die vermutlich erste große Schleifladenorgel des Ruhrgebietes mit mechanischer Spieltraktur wurde von Breil im Jahre 1955 in der Bochumer St. Meinolphus-Kirche aufgestellt. Sie verfügt über 44 Register, verteilt auf drei Manuale und Pedal. Besondere Beachtung innerhalb der Fachwelt fanden die Horizontalzungen, die Breil im Gegensatz zu vielen anderen Orgelbauunternehmen immer nur als geschlossenes Teilwerk in der Besetzung 16' 8' 4' mit einem eigenen Manual baute. Soweit dies heute nachvollziehbar ist, schuf Breil vier solcher Trompeterien, davon zwei im Ruhrgebiet. Die Breil-Orgeln mit Trompeterien in den Domkirchen von Hildesheim und Osnabrück wurden mittlerweile durch Neubauten ersetzt.⁴⁸⁴

⁴⁸² [In der Teilnehmerliste ist er unter Nummer 61 als „Franz Breil“ aufgeführt; vgl. dazu: Wilibald Gurlitt (Hrsg.), *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, Augsburg 1926, S. 164.]

⁴⁸³ Reinhard Jaehn: *Die Breil-Orgel (1930) der St.-Paulus-Kirche in Recklinghausen*, in: AO 1980 (28), S. 170-174.

⁴⁸⁴ [Die Hildersheimer Trompeteria wurde 1989 überarbeitet in den Neubau von Klais, Bonn, übernommen.]

Die beiden Orgeln in Bochum und Duisburg mit Trompeterien sind erhalten. Die viermanualige Orgel der Bochumer Propsteikirche wurde zwischen 1958 und 1959 mit elektrischen Schleifladen erbaut (Orgel Nr. [1](#) ) . An Stelle des Brustwerkes trat in späteren Jahren ein schwellbares Teilwerk. Der Registerbestand wurde dabei von ursprünglich 44 auf 54 Register erweitert. Im Originalzustand erhalten ist die Orgel der Liebfrauenkirche Duisburg (Orgel Nr. [17](#) ) . Das viermanualige Instrument verfügt über 42 elektrisch gesteuerte Register, mechanische Tonsteuerung mit elektrischen Koppeln. Ein Streicher fehlt, das Brustwerk ist schwellbar.




Die drei genannten Instrumente repräsentieren die Entwicklung des neobarocken Orgelbaues in besonderer Weise. Dies ist vor allem an der oktavweisen Abstufung der Prinzipalbasen und an der über eine doppelte Besetzung der 8'-Lage nicht hinausgehende Disposition der Teilwerke festzumachen. Die schlichten symmetrischen Fassaden der beiden in den fünfziger Jahren erbauten Instrumente in Bochum stehen in der Tradition der vorangegangenen Jahrzehnte. Die chromatisch angeordneten Pfeifen innerhalb des Gehäuses von St. Liebfrauen in Duisburg hingegen erzeugen eine asymmetrische Gesamtwirkung, die durch die Platzierung der Orgel im linken Teil der Orgelbühne noch verstärkt wird. Dies macht die Orgel zu einem typischen Instrument der späten Phase des Neobarock. Bei der Duisburger Orgel ist das Brustwerk bereits wieder schwellbar angelegt. Auch im Hinblick auf die Tontraktur, die in St. Meinolphus vollmechanisch angelegt ist und sich gekoppelt sehr schwer spielen läßt, beschritt man mit der Einrichtung elektrischer Koppeln in St. Liebfrauen einen zukunftsweisenden Mittelweg.

(Weitere Orgeln von Breil: Nr. [5](#) , Nr. [9](#) , Nr. [10](#) , Nr. [44](#) )




Paul Faust (1872-1953) fertigte ab 1904 in seiner Werkstatt in Barmen zunächst Instrumente mit Kegelladen.⁴⁸⁵ 1923, drei Jahre nach dem Umzug nach Schwelm, erfolgte die Umstellung der Produktion auf röhrenpneumatisch gesteuerte Taschenladen. Paul Faust leitete seinen Betrieb bis zu seinem Lebensende. Auftraggeber waren vornehmlich evangelische Kirchen in Westfalen und im Rheinland. Neben dem Bau von Orgeln war

⁴⁸⁵ Hannalore Reuter, Helmut Klöpping: *Der westfälische Orgelbauer Paul Faust und sein Erbe*, erscheinen als Sonderdruck der Zeitschrift „Westfalen“, Bd. 76, Münster 1998.




die Firma Faust auch ein Zulieferer. Von einem von Paul Faust entwickelten Kreiselgebläse konnten ab 1909 ca. 1265 Stück an deutsche, österreichische und dänische Betriebe abgesetzt werden. Die Belieferung mit Kreiselgebläsen erfolgte an etliche Firmen, die mit Orgeln im Ruhrgebiet vertreten sind, darunter Breil/Dorsten, Fabritius/Kaiserswerth, Kemper/Lübeck, Klais/Bonn, Klingenhagen/Münster, Laukhuff/Weikersheim, Seifert/Köln, Speith/Rietberg, Stahlhuth/Aachen und Stockmann/Werl.

Faust stand in persönlichem Kontakt zu einer Reihe von Persönlichkeiten, die für den neobarocken Orgelbau von Bedeutung sind, darunter Winfried Ellerhorst und Christhard Mahrenholz. Zu Beginn der fünfziger Jahre wandte sich der fast Achtzigjährige dem Bau von Schleifladen zu. Zwei kleine Instrumente mit mechanischen Schleifladen wurden an die Friedhöfe Altenhagen und Hohenlimburg in Hagen ausgeliefert (Orgeln Nr. [48](#) , Nr. [49](#) ). Zu den letzten von mutmaßlich 260 Orgelneubauten von Paul Faust gehört die Orgel der Evangelische Kirchengemeinde Walsum-Vierlinden (Orgel Nr. [22](#) ). Das Instrument hat elektrische Taschenladen. Eine Besonderheit der ansonsten typisch neobarocken Disposition ist der Dulcian 16'. Das Register, einzige Zungenstimme der Orgel, ist wahlweise auf dem I. Manual und auch im Pedal spielbar.

Unter der Leitung von Fausts Nachfolger Carl Bürkle (1890-1960) konnte das Unternehmen seine Position im Ruhrgebiet nicht halten.

Die Geschichte der Firma **Anton Feith**, Paderborn, reicht bis in das Jahr 1840 zurück. Anton Feith II (1902-1979) baute auch nach 1948 in der Hauptsache Instrumente mit elektrischen Kegelladen. Die Instrumente finden sich vorwiegend in den Kirchen des Bistums Paderborn, wo Feith die Rolle eines Marktführers einnahm (Orgeln Nr. [4](#) , Nr. [47](#) ). Auch in den bis 1958 zu den Bistümern Köln und Münster gehörenden Teilen des Bistums Essen stehen einige Feith-Orgeln, wenngleich in geringerem Maß als im Bistum Paderborn (Orgel Nr. [31](#) ). Soweit sich dies heute noch feststellen läßt, erhielt Feith nach 1948 innerhalb des Regionalverbandes Ruhr keine Neubaufträge von evangelischen Kunden. Seit den sechziger Jahren baute Feith auch einige Orgeln mit Schleifladen. Eine grundlegende Neuorientierung zugunsten mechanischer Trakturen

fand nicht statt. Das Unternehmen wurde im Jahre 1972 an Siegfried Sauer, Ottbergen, veräußert, der die Paderborner Werkstatt im Zuge von Rationalisierungsmaßnahmen im Jahre 1977 aufgab.

Seit der Unternehmensgründung im Jahre 1933 widmete sich **Alfred Führer** (1905-1974) der Fertigung mechanischer Schleifladen. Die Wilhelmshavener Werkstatt baute im Jahre 1952 eine ihrer ersten Orgeln im Ruhrgebiet für die katholische Pfarrkirche St. Maria Immaculata, Essen, (Orgel Nr. [27](#) ). Die maßgeblichen Initiatoren des Orgelprojektes waren Professor Ernst Kaller, Essen, sowie Pater Richard Grünwald, OMI. Durch den Zuspruch Kallers erhielt etwa zur gleichen Zeit das „Augustinum“ in Essen, ein Wohnstift für wohlhabende Senioren, eine kleine einmanualige Orgel, über deren weiteren Verbleib nichts in Erfahrung gebracht werden konnte. In den folgenden beiden Jahrzehnten gelang es Führer, seine Position im Ruhrgebiet vor allem in der westfälischen und rheinischen Landeskirche zu festigen. Im Jahre 1964 lieferte Führer zwei Orgeln an die evangelischen Kirchen von Oberhausen-Holten und Gelsenkirchen-Bulmke (Orgeln Nr. [57](#) , Nr. [36](#) ). Bei letzterer stammt der Entwurf des Gehäuses von Walter Supper.



Die Gründung der in Hannover ansässigen Firma **Emil Hammer** geht auf das Jahr 1838 zurück. Bis zur betrieblichen Umstrukturierung durch den Neffen des früheren Teilhabers im Jahre 1937 lautete die Firmenbezeichnung „Furtwängler & Hammer.“ Wilhelm Furtwängler II, Enkel des Firmengründers, trat nicht in den elterlichen Betrieb ein, sondern übernahm im Jahre 1909 die Firma Carl Gieseke & Sohn in Göttingen, Zulieferer für Zungen und Pfeifen.

Das Ruhrgebiet gehört seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu den traditionellen Absatzmärkten von Furtwängler & Hammer.⁴⁸⁶ Das dort größte Projekt war die zunächst mit 93 Registern ausgestattete und später um acht Register erweiterte Orgel des Essener Saalbaus aus den Jahren 1930 und 1939.

⁴⁸⁶ *Emil Hammer Orgelbau*, Hannover, undatiert [wahrscheinlich um 1950].



Dem Unternehmen kommt bei der Rückgewinnung mechanischer Schleifladen, die ab 1931 wieder hergestellt wurden, eine Vorreiterrolle zu.

Am Beginn einer jahrzehntelangen engen Zusammenarbeit von Emil Hammer (1878-1958) mit Christhard Mahrenholz stand die Orgel für die Marienkirche in Göttingen, die für die Orgelbewegung von entscheidender ideengeschichtlicher Bedeutung war.

Im Rahmen dieser Arbeit werden zwei Hammer-Orgeln vorgestellt, die unter Mitwirkung von Ernst Karl Rößler gebaut wurden. Zum einen handelt es sich um die 1964 bereits unter der Leitung von Emil Hammers Enkel Christian Eickhoff erbaute Orgel in der Luise-Albertz-Halle in Oberhausen (Orgel Nr. [53](#) ). Mit 68 klingenden Registern auf elektrischen Schleifladen ist es das größte Instrument innerhalb dieser Abhandlung und gleichzeitig eines der größten im Regionalverband Ruhr. Es ist durch Verwahrlosung unbrauchbar geworden. Das zweite Instrument, erbaut 1957 für die Ev. Gnadenkirche Bismarck-West, hat 11 klingende Register auf mechanischen Schleifladen (Orgel Nr. [35](#) ). Eine weitere große Hammer-Orgel mit Rößler-Mensuren in der Duisburger St. Salvator-Kirche, erbaut 1964 mit elektrischen Schleifladen, wurde im Jahre 2002 durch einen Neubau ersetzt.

Karl Reinhold Kemper (1880-1956) zählt zu den herausragenden Persönlichkeiten der Orgelbewegung. Hans Henny Jahnn und Kemper restaurierten gemeinsam die Schnitger-Orgel von St. Jakobi in Hamburg. Neben weiteren Restaurierungen zahlreicher bedeutender Barockorgeln gehörte die Werkstatt Kemper seit den dreißiger Jahren zu den Schrittmachern bei der Rückgewinnung der mechanischen Schleiflade. Bis in die sechziger Jahre produzierte die Werkstatt Kemper & Sohn mit Firmensitz in Lübeck Register- und Tonkanzellen sowie elektrische und mechanische Trakturen. Zu den nicht erhaltenen Instrumenten der Firma Kemper zählt das der Ev. Altstadtkirche in Gelsenkirchen. Das 1957 mit elektrischen Pitman-Laden ausgestattete Werk wurde im Jahr 2002 durch einen Neubau ersetzt. In die St. Bonifatius-Kirche in Herne lieferte Karl Kemper im Jahre 1948 eine der ersten Nachkriegsorgeln des Ruhrgebietes. Das in seiner

technischen Substanz größtenteils original erhaltene Werk wurde in den Kirchnerneubau von 1974 integriert.

Bis heute im wesentlichen erhalten ist die rein mechanische Schleifladenorgel der Ev. Kreuzkirche Gelsenkirchen-Feldmark von 1954 (Orgel Nr. [37](#)).⁴⁸⁷ Das Werk erlangte deutschlandweite Bekanntheit durch das 1958 erschienene Buch „Die Kunst des Orgelbaues“ von Hermann Grabner, in dem es mit einem ganzseitigen Bild vorgestellt wird.⁴⁸⁸ Der Bau der Orgel der Liebfrauenkirche in Dortmund erfolgte in zwei Bauabschnitten in den Jahren 1950 und 1965 (Orgel Nr. [13](#)). Das Werk besaß ursprünglich in allen Teilwerken elektrische Taschenladen. Josef Hoffmann, der frühere Organist der Liebfrauenkirche, konnte sich daran erinnern, daß Kemper sich auf Grund des attraktiveren Preises gegen den damaligen Marktführer des Bistums Paderborn, Anton Feith, durchsetzen konnte. Den Zuschlag erhielt Kemper auch wegen der Bereitschaft, die Orgel als Teilbau auszuführen. Dies lehnte Feith ab. Die geschäftlichen Aktivitäten der Firma Kemper im Ruhrgebiet wurden von Werl aus durch den Außendienstmitarbeiter Wilhelm Ade wahrgenommen.

Im Jahre 1882 wurde in Bonn die Firma **Klais** gegründet. Die von Hans Klais (1890-1965) zwischen Ende der vierziger und Ende der fünfziger Jahre ins Ruhrgebiet gelieferten Orgeln stehen überwiegend in katholischen Kirchen und haben elektropneumatische Kegelladen. 1948 baute Klais ein Instrument mit Kegelladen und zwanzig Registern für die spätere Domkirche in Essen, das 1964 in die St. Engelbert-Kirche verlegt wurde und dort in veränderter Form erhalten ist.


Im Jahre 1951 folgte eine elektropneumatische Kegelladenorgel für den Essener Saalbau mit fünf Manualen und 81 Registern.⁴⁸⁹ Eine Neuheit im Ruhrgebiet war der mit sechs General- und drei Teilsetzern ausgestattete Spieltisch. Die gehäuselosen Teilwerke waren folgendermaßen angeordnet: Pedal, Oberwerk, Hauptwerk in der oberen, Altpositiv, Schwellwerk, Sopranpositiv in der unteren Etage. Große Pfeifen des Pedals waren

⁴⁸⁷ Vgl: MuK 25 (1955), Disposition auf S. 175f., Bild zwischen S. 144/145.





⁴⁸⁸ Hermann Grabner: *Die Kunst des Orgelbaues*, Berlin-Halensee und Wunsiedel 1958, Bild zwischen S. 82/83.

⁴⁸⁹ *Neue Orgeln*, in: CVO 71 (1951), S. 278-280.




als trennende Elemente zwischen den Werken plazierte. Besonderheiten waren die Anwendung variabler Mensuren, die Mollterz 3 1/3' innerhalb des Registers Glockenton 3f. im Oberwerk und das Grobgedackt 8' im Schwellwerk, dessen Mensuren so angelegt waren, daß bei der Begleitung von Rezitativen ein Intensitätswechsel des Klages allein durch Lagenwechsel erzeugt werden konnte. Die Orgel, deren übereilte Demontage während der Abfassung dieser Arbeit erfolgte, konnte nicht mehr untersucht werden.

Eine weitere Klais-Orgel mit fünfzig Registern aus dem Jahr 1952 ist in der St. Marien-Kirche, Wanne-Eickel, in veränderter Form erhalten. Mit Beginn der sechziger Jahre lieferte Klais an verschiedene Auftraggeber im Ruhrgebiet mittelgroße Schleifladenorgeln mit mechanischer Spiel- und elektrischer Registertraktur. Die Orgel von St. Stephanus, Essen-Holsterhausen, erbaut 1961, verfügt über 27 Register, die Orgel von St. Christophorus, Essen-Kray, erbaut 1963-64, über 26 Register. Als repräsentatives Beispiel für diesen Stil ausgewählt wurde die Orgel der St. Lambertikirche in Gladbeck von 1960 mit 36 Registern (Orgel Nr. [42](#) )

Forschungen zur Firmengeschichte der Werkstatt **Fritz Klingengegel** gibt es bislang offenbar nicht. Durch eigene Recherche in Orgelbauerkreisen konnte folgendes in Erfahrung gebracht werden: Fritz Klingengegel arbeitete in den zwanziger Jahren als Spieltischbauer bei Fleiter in Münster. Als Friedrich Fleiter im Jahre 1950 aus russischer Kriegsgefangenschaft entlassen wurde, hatte Klingengegel bereits mit dessen Mitarbeitern ein eigenes Unternehmen in Münster eröffnet. Eine enge Beziehung bestand zu Heinz Diekamp, einem der vehementesten deutschen Kritiker historisierender Tendenzen im Orgelbau. Diekamp, der eine explizit konfessionelle Ausrichtung des Orgelbaues vertrat, betrieb Akquise für Klingengegel und war der künstlerische Berater. Wahrscheinlich zum Ende des Jahres 1958 wurde die Münsteraner Werkstatt durch Matthias Kreienbrink, Osnabrück, als selbständiger Zweigbetrieb übernommen. Den genauen Zeitpunkt der Aufgabe dieses Betriebsstandortes können die heutigen Mitarbeiter von Kreienbrink nicht mehr nennen.













Die Orgeln Klingenhegels zeichnen sich durch eine sehr einfache Bauart und Verarbeitung aus (Orgeln Nr. [18](#) , Nr. [19](#) , Nr. [61](#) ). Die verwendeten Materialien sind sparsam eingesetzt. Typisch für die Orgeln von Klingenhegel ist eine markante Intonation mit scharfklingenden Mixturen und Aliquoten. Der Hintersatz im Pedal der Orgel von St. Elisabeth, Voerde-Friedrichsfeld, enthält neben der Terz eine Septime (Orgel Nr. [61](#) ). Ein solches, für den neobarocken Orgelbau typisches Register ist bei einer Orgel dieser verhältnismäßig geringen Registerzahl eine Besonderheit.



Fritz Klingenhegel war selbst Spieltischbauer. Dieser Umstand und die höchst individuelle Gestaltung der Spieltische an den Orgeln von Klingenhegel legen den Schluß nahe, daß diese in der eigenen Werkstatt hergestellt wurden.


Fast sämtliche Registerzüge für das Pedal sind in Handregistern und Kombinationen doppelt vorhanden. Die alternativen Pedalkombinationen werden durch den Druckknopf auf der oberen Manualwange aktiviert und durch den Druckknopf auf der unteren Manualwange ausgelöst. Kontrolleuchten zeigen dem Organisten an, welche Registriereinheit für das Pedal aktiviert ist. Den meist um die Pedalzunge und die Hauptwerkskoppel reduzierten zweiten Pedalschaltungen kommt die Verwendung als „Pianopedal“ zu. Nach dem gleichen Prinzip arbeitet auch der Spieltisch der Kreienbrink-Orgel in St. Barbara, Herten (Orgel Nr. [50](#) ). Auch der innere Aufbau läßt deutliche Parallelen zum Stil Klingenhegels erkennen, während die Fassade den beiden Kreienbrink-Orgeln vom Haus Nazareth in Wanne-Eickel (Orgel Nr. [62](#) ) und der Pfarrkirche Heilig-Geist in Bochum-Harpen (Orgel Nr. [6](#) ) zum Verwechseln ähnlich ist.

Matthias Kreienbrink (1924-2005) war zunächst Teilhaber der 1790 gegründeten Orgelbauwerkstatt Ludwig Rohlfing, Osnabrück. Die Umbenennung und Umstrukturierung des Unternehmens erfolgte nach 1957. Neben der neuen hochmodernen Produktionsstätte in Osnabrück-Hellern unterhielt Kreienbrink auch Zweigbetriebe in Fulda und Münster. Der Münsteraner Zweigbetrieb, hervorgegangen aus der Werkstatt Fritz Klingenhegel, arbeitete selbständig. Wann die beiden Zweigwerke aufgegeben wurden,


läßt sich nicht mehr feststellen. Nach einer im Jahre 2003 erfolgten neuerlichen Umstrukturierung wurde der Betriebsstandort nach Georgsmarienhütte verlegt.

Neben der Orgel der Löwenkirche in Wanne-Eickel, erbaut 1962 mit elektrischen Schleifladen (Orgel Nr. [63](#) ) , wurden drei Instrumente mit elektropneumatischen Kegelladen aus den Jahren 1958 und 1959 einem Vergleich unterzogen. Dabei handelt es sich um die Orgeln der katholischen Pfarrkirche St. Barbara in Herten (Orgel Nr. [50](#) ) , der katholischen Pfarrkirche Heilig-Geist in Bochum-Harpen (Orgel Nr. [6](#) ) und der Orgel im Haus Nazareth in Wanne-Eickel (Orgel Nr. [62](#) ) . Die drei Orgelfassaden sehen sehr ähnlich aus (Orgeln Nr. [50](#) ) , Nr. [6](#) ) , Nr. [62](#) ) . Übereinstimmungen hinsichtlich der Anordnungen der Laden und der Gestaltung der Spieltische mit Handregistern in Form von Zungen gibt es bei den Orgeln in Bochum (Orgel Nr. [6](#) ) und Wanne-Eickel (Orgel Nr. [62](#) ) . Die Orgel der Hertener St. Barbara-Kirche (Orgel Nr. [50](#) ) dagegen ist bis auf ihre Fassade eine Orgel im Stil von Klingenhegel. Besonders die Gestaltung des Spieltisches und die Art der Verdrahtung zeigen auffällige Parallelen zu den beiden Instrumenten von Klingenhegel in Duisburg und Voerde (Orgeln Nr. [18](#) ) , Nr. [61](#) ) .


Paul Ott (1903-1991) gehörte zu den Pionieren, die die Wiedergewinnung der mechanischen Schleiflade maßgeblich befördert haben. Nach seinem Schritt in die Selbständigkeit baute Ott ab 1930 kleine Orgeln mit mechanischer Schleiflade. Auch die von Paul Ott nach 1945 ausgeführten Neubauten mit drei oder vier Manualen sind in der Regel vollmechanisch. Die beiden Instrumente in der Johanniskirche in Hagen und in der Christuskirche Recklinghausen repräsentieren den für Ott charakteristischen Stil (Orgeln Nr. [46](#) ) , Nr. [60](#) ) . Ihre Dispositionen sind eng an norddeutsche Vorbilder angelehnt. Ein Schwellwerk fehlt. Die Prinzipalbasis der charakteristisch klingenden Teilwerke liegt jeweils um eine Oktave auseinander. Die für die Neobarockzeit typischen Aliquote wie Septime und None fehlen, ebenso die Streicher. Das in der Mülheimer


Stadthalle realisierte Konzept mit zwei Schwellwerken, elektropneumatischer Registertraktur und unkonventioneller Disposition stellt eine Ausnahme dar (Orgel Nr. [51](#) )

Auf Grund mangelnder Betriebssicherheit ist eine Einbindung des Instrumentes in den regulären Konzertbetrieb offenbar nicht erfolgt. Die Orgel von Recklinghausen stand vom 6. bis 10. Juni 1960 im Mittelpunkt der „Westfälischen Kirchenmusiktage“, deren Höhepunkt ein Konzert mit Jean Langlais war. Außerdem erarbeitete Wolfgang Stockmeier sowohl an diesem als auch an dem Hagener Instrument seine Registrier-vorschläge für die bis heute gebräuchliche Ausgabe der Orgelwerke Pachelbels aus dem Bärenreiter-Verlag.⁴⁹⁰

Seit 1928 war **Willi Peter** (1907-1978) im Auftrag der Firma Sauer, Frankfurt/Oder, in Köln als Orgelbauer tätig. Nach Kriegsende wandelte er die Kölner Außenstelle zu einem eigenständigen Betrieb um. Die wahrscheinlich erste mechanische Schleifladenorgel im Ruhrgebiet stellte er noch im Auftrag von Sauer im Jahre 1944 in der Martins-Kapelle der Petri-Nikolaigemeinde in Dortmund auf (Orgel Nr. [11](#) )

Über das weitere Schicksal dieses Instrumentes war trotz intensiver Nachforschungen nichts mehr in Erfahrung zu bringen.⁴⁹¹

Zunächst fertigte die Firma Peter Orgeln mit elektrischen Taschenladen. Gleichzeitig verließen zu Beginn der fünfziger Jahre etliche mechanische Schleifladenorgeln die Werkstatt. Das persönliche Interesse Willi Peters galt der Konstruktion und der Weiterentwicklung elektrischer Traktursteuerungen (Orgel Nr. [56](#) )

In diesem Bereich erwarb Willi Peter zahlreiche Patente. Dazu zählen vor allem elektrische Steuerungen durch Selenzellen für Koppeln und Setzer, mit denen er auch Kollegen belieferte.⁴⁹² Willi Peter war auch in der Entwicklung der mechanischen Seilzugtraktur führend (Orgel Nr. [25](#) )

Ein von ihm konstruiertes und in Zusammenarbeit mit einem Fachbetrieb für Kunststoffe produziertes Bauteil zur Umlenkung von Trakturen gelangte über

⁴⁹⁰ Johann Pachelbel: *Ausgewählte Orgelwerke*, Hrsg.: Karl Matthaei, revidiert von Wolfgang Stockmeier; Bde. I, V, VI, IX, Basel, London, New York 1974.

⁴⁹¹ Ohne Verfasserangabe: *Neue Orgeln*, in: MuK 16 (1944), S. 19.



⁴⁹² Fritz Levacher: *Sperrschichtzellen im Orgelbau*, in: MuK 29 (1959), S. 248f.

einen Zulieferer für Orgelteile in den Handel. Verbreitet sind die Orgeln der Firma Peter in den evangelischen Kirchen des westlichen Ruhrgebietes. Zu Beginn der fünfziger Jahre erhielt Peter jedoch auch einige Aufträge für Neubauten von katholischen Kirchen, vorwiegend im Raume Duisburg.

Eine im Rahmen dieser Abhandlung nicht näher untersuchte Neobarockorgel wurde im Jahre 1963 an die evangelische Lutherkirche in Mülheim-Speldorf geliefert. Das dreimanualige Instrument mit 41 Registern auf elektrischen Schleifladen entstand in Zusammenarbeit mit Ernst Karl Rößler.

Der Orgelbauer **Karl Schuke** (1906-1987) übernahm im Jahre 1933 zusammen mit seinem Bruder Hans-Joachim die 1820 gegründete Potsdamer Orgelbauwerkstatt, die der Vater Alexander Schuke (1870-1933) im Jahre 1894 erworben hatte. Ab Mitte der dreißiger Jahre entwickelte sich Schuke zu einer der führenden Werkstätten bei der Wiedergewinnung der mechanischen Schleiflade. Besonders beim Bau von Positiven setzte Schuke neue Akzente. Im Jahre 1950 wurde ein Zweigbetrieb im Westteil von Berlin gegründet. Nachdem Karl Schuke sich im Jahre 1953 von seinem Potsdamer Werk getrennt hatte, konzentrierte er die geschäftlichen Aktivitäten auf die Berliner Westsektoren und Westdeutschland. Im Jahre 1955 stellte Schuke in der katholischen Kirche St. Antonius, Essen-Frohnhausen, eine der ersten dreimanualigen Schleifladenorgeln des Ruhrgebietes mit mechanischer Tontraktur auf. Dies geschah auf Vermittlung von Siegfried Reda, der eine enge Beziehung zu Schuke unterhielt. Der für viele Schuke-Orgeln charakteristische Aliquotreichtum entsprach der klanglichen Ideenwelt Siegfried Redas. Der Bau der Orgel für die Mülheimer Petrikirche, an der Reda als Kirchenmusiker wirkte, erfolgte 1959.⁴⁹³ Die Anerkennung dieses Instrumentes durch die Fachwelt trug dazu bei, daß Schuke auch den Zuschlag zum Bau der Orgel für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin erhielt, die im Jahre 1963 ebenfalls unter Mitwirkung Redas fertiggestellt wurde.

⁴⁹³ Vgl. Hermann J. Busch: *Die Disposition der Orgeln*, in: Evangelische Kirchengemeinde Mülheim an der Ruhr-Altstadt, (Hrsg.): *Die Orgeln der Petrikirche in Mülheim an der Ruhr - Festschrift zur Wiedereinweihung der Schuke-Reda-Orgel am 4. November 2001*, Mülheim/Ruhr, undatiert.

Mit der Orgel der katholischen Kirche St. Elisabeth in Essen-Frohnhausen wird hier eine Planung Redas vorgestellt, deren technische Ausstattung und Disposition bislang im Originalzustand erhalten ist (Orgel Nr. [29](#) ). Ihr wird die im gleichen Jahr für die evangelische Christuskirche erbaute Schuke-Orgel gegenübergestellt, die auf einen Entwurf von Erich Thienhaus zurückgeht (Orgel Nr. [2](#) ). Das Instrument ist rein mechanisch. Die plenumbetonte Disposition verzichtet auf neuartige Aliquote. Die Gesamtplanung steht in völligem Gegensatz zum wesentlich unkonventionelleren Stil Redas. Anzumerken bleibt, daß die Schuke-Orgeln im Ruhrgebiet in der Hauptsache an evangelische Auftraggeber geliefert wurden. Ab 1966 unterhielt die Firma Schuke eine Außenstelle mit drei Mitarbeitern in Essen.

Die Orgelbauwerkstätte Seifert wurde im Jahre 1885 durch Ernst Seifert (1855-1928) in Köln gegründet.⁴⁹⁴ Dessen Söhne Walter, Romanus und Ernst führten in dem für den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit relevanten Zeitraum jeweils eigenständige Unternehmen.

Nachfolger im Kölner Stammhaus wurde **Walter Seifert** (1885-1963), der seine Instrumente mehrheitlich in den Raum um Köln und südlich von Köln lieferte. Eines seiner wenigen Instrumente innerhalb des heutigen Regionalverbandes Ruhr, erbaut 1954, befindet sich in der katholischen Kirche St. Anna in Essen-Altendorf. Auf eine detaillierte Darstellung des mehrfach veränderten Instrumentes wurde verzichtet.




Ernst Seifert jun. (1891-1964) eröffnete im Jahre 1936 eine eigene Orgelbauanstalt in Bergisch Gladbach, die nach seinem Tode an den Sohn Helmut Seifert (1916-1999) überging und wieder mit dem Kölner Stammhaus vereinigt wurde. Die Orgeln von Ernst Seifert befinden sich im rheinischen Teil des Ruhrgebietes.




Im Jahre 1906 folgte die Eröffnung einer Filiale im niederrheinischen Kevelaer, die ab 1915 von **Romanus Seifert** (1883-1960) geleitet und ab 1930 als eigenständiges Unternehmen geführt wurde. Im Jahre 1960 ging die Leitung an dessen Sohn Ernst (1910-2001) über, die er bis 1985 innehatte. Die zwischen der Währungsreform und den sech-

⁴⁹⁴ Hermann J. Busch: *Seifert (Familie)*, in: Hermann J. Busch/Matthias Geuting (Hrsg.): *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007, S. 707f.


ziger Jahren erbauten Orgeln von Seifert, Kevelaer, befinden sich, vom Duisburger Opernhaus abgesehen, hauptsächlich in den katholischen Kirchen, die bis 1958 zu den Bistümern Münster und Köln gehörten. Eine Anzeige „Metallpfeifenwerkstatt Seifert, Kevelaer“ in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ von 1941 legt den Schluß nahe, daß der Betrieb auch Mitbewerber mit Pfeifen belieferte.⁴⁹⁵

Die Brüder Seifert verwendeten in ihren Firmen jeweils unterschiedliche Windladensysteme. Eine stilistische Gemeinsamkeit aller drei Firmen Seifert besteht in der Verwendung des Multiplexsystems für das Pedal. Die Kölner Werkstatt baute Instrumente mit Hochstockladen. Hierbei handelt es sich um eine spezielle, von Seifert entwickelte Registerkanzelle. Diese besteht aus einem Windkasten in voller Länge unter einem Register, auf den pro Ton ein Stock aufgeschraubt wird. An einer Längsseite befindet sich quer zur Windlade eine Windkammer. Darin befinden sich die Membranen aus Leder. Die Membrane innerhalb des Stocks öffnet und schließt den Windzufluß zur Pfeife.



Das Bergisch Gladbacher Unternehmen baute Orgeln mit elektrischen Taschenladen (Orgeln Nr. [24](#) , Nr. [30](#) , Nr. [55](#) ). Die Laden mit ihren auf einer Hartfaserplatte fixierten Taschen waren äußerst preisgünstig herzustellen.


Die im Gegensatz zu den Werkstätten in Köln und Bergisch Gladbach bis heute bestehende Firma Romanus Seifert in Kevelaer (Orgeln Nr. [16](#) , Nr. [33](#) , Nr. [41](#) ) baute bis zu Beginn der sechziger Jahre elektropneumatische Kegelladen; danach wurde die Produktion auf Schleifladen umgestellt.⁴⁹⁶ Die Romanus Seifert-Orgel der St. Barbara-

⁴⁹⁵ Vgl: Zfl 61 (1941), S. 196.

⁴⁹⁶ [Das Heft für November/Dezember 1952 des 72. Jahrgangs von „Musica Sacra“ enthält auf S. 280 einen Hinweis auf die „Weihe der durch die Fa. Seifert, Kevelaer, vollständig erneuerten mechanischen Schleifladenorgel“ am 12. Oktober 1952 in St. Josef, Oberhausen-Styrum, im Zuge des 75jährigen Bestehens des Kirchenchores. Herausgestellt wird die Mitwirkung von Pater Richard Grünwald OMI und dessen Eintreten für die Schleiflade. Grünwald, über dessen Person und Wirken durch die Befragung von Zeitzeugen nichts in Erfahrung gebracht werden konnte, war neben Ernst Kaller offenbar auch Initiator des Baues der Führer-Orgel von St. Immaculata in Essen-Bergeborbeck (Orgel Nr. [27](#) ) im Jahre 1952.

Meine Nachforschungen ergaben folgendes: Bei der in „Musica Sacra“ beschriebenen Orgel handelte es sich nicht um einen Neubau der Firma Seifert, sondern um ein 1876 erbautes Werk von Stahlhuth. (Vgl.: Amis de l' Orgue Saint-Martin, Dudelage (Hrsg.): *Die Düdelinger Kirche und ihre Stahlhuth-Orgel*, Luxembourg 2002, S.195.) Der in den sechziger Jahren in St. Josef, Oberhausen-Styrum, tätige Organist Laurenz Lankes bestätigte dies mir gegenüber. Das Instrument sei von hoher Qualität gewesen und gegen seinen Protest im Jahre 1970 durch einen Neubau von Breil ersetzt worden.]



Kirche in Gelsenkirchen-Erle ist mit ihrer horizontal angeordneten Hauptwerkstrompete ein repräsentatives Beispiel für den neobarocken Orgelbau zu Beginn der sechziger Jahre (Orgel Nr. [41](#) ). Das Instrument verfügt über Schleifladen mit elektrischer Tonsteuerung und elektropneumatischer Registersteuerung für die Manuale (Orgel Nr. [41](#) , → Abb. b) sowie Kegelladen im Pedal.

Die Firma **Georg Stahlhuth & Co.**, Aachen, besteht seit 1864. Das Unternehmen lieferte Instrumente hauptsächlich in den westlichen Teil des Ruhrgebietes an Kirchen im ehemaligen Kölner Teil des Bistums Essen und an die Rheinische Landeskirche. Ein enger Kontakt bestand seit den dreißiger Jahren zu Hans Klotz. Im Jahre 1934 nahmen Klotz und der damalige Prokurist der Firma Stahlhuth, Eduard Peltzer, gemeinsam als Referenten am internationalen Orgelkongreß in der Benediktiner-Abtei in Clerf, Luxemburg, teil. In den dreißiger Jahren wirkte Klotz als Sachberater bei etlichen Orgelneubauten für katholische Kirchen und Einrichtungen innerhalb Aachens mit, die von der Firma Stahlhuth ausgeführt wurden. Zum hundertjährigen Betriebsjubiläum lieferte Stahlhuth die mit 43 Registern größte Nachkriegsorgel an die Evangelische Kirche Mittelmeiderich (Orgel Nr. [21](#) ). Die Messuren dieses Instrumentes gehen auf Hans Klotz zurück. Sein Namenszug ist auf einem Schild im Spieltisch angebracht. Die Disposition ist in den neueren Ausgaben von „Das Buch von der Orgel“ enthalten.⁴⁹⁷ Die Stahlhuth-Orgel von Mittelmeiderich ist eines der wenigen Instrumente im Ruhrgebiet, das unter Mitwirkung von Hans Klotz gebaut wurde.




In der Phase des Wiederaufbaues lieferte Stahlhuth sowohl Instrumente mit elektrischen Kegelladen als auch mit mechanischen Schleifladen. Zu den frühen rein mechanischen Schleifladenorgeln gehörte die vor Beginn dieser Abhandlung bereits demontierte Orgel der Essener Marktkirche aus dem Jahre 1951. Das Instrument mit Messuren von Hans Hulverscheidt⁴⁹⁸, Aachen, wurde an eine Kirchengemeinde in der Nähe von Danzig ver-

⁴⁹⁷ Hans Klotz: *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1979, S. 85f.

⁴⁹⁸ Hans Hulverscheidt (1908-1988) wirkte in den fünfziger Jahren als Orgelsachverständiger für die Rheinische Landeskirche und später für das Rheinische Amt für Denkmalpflege (Auskunft von dessen Nachfolger beim Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Dr. Franz Josef Vogt, Nümbrecht, am 04.04.07).

kauft. Zu den Instrumenten mit elektropneumatischen Kegelladen gehört die vierzigregistrige Orgel der Mülheimer St. Engelbert-Kirche (Orgel Nr. [52](#) ) . Eine Besonderheit weist die 1958 erbaute vierregistrige Kleinorgel der Evangelischen Kirche, Oberhausen Holten, im Bezirk Biefang auf (Orgel Nr. [58](#) ) . Mit drei kurzen Pedalen für die Töne C, F und G lassen sich Orgelpunkte halten.

Die Firma **Steinmann**, Vlotho, wurde im Jahre 1910 gegründet.⁴⁹⁹ In den ersten Jahrzehnten des Bestehens wurden neben Orgeln auch Harmoniums hergestellt, die vorwiegend nach Afrika exportiert wurden. Unter Leitung von Gustav Steinmann II fertigte das Unternehmen seit den dreißiger Jahren auch wieder Orgeln mit mechanischen Schleifladen. Zu überregionaler Beachtung gelangte im Jahre 1937 eine auf den Kasseler Musiktagen gezeigte Schleifladenorgel mit folgender Disposition: I Man: Gedackt 8', Rauschpfeife zweifach, II Man: Quintade 4', Prinzipal 2'. Dazu kam ein angehängtes Pedal. Walter Kwasnik verweist in seinem Buch „Die Orgel der Neuzeit“ auf die besonderen Leistungen der Firma Steinmann im Bereich des Kleinorgelbaues.⁵⁰⁰



Die Firma Steinmann ist im Bereich des Regionalverbandes Ruhr mehrheitlich mit zweimanualigen Schleifladenorgeln mittlerer Größe vertreten (Orgeln Nr. [45](#) , Nr. [43](#) ) . Diese stehen fast ausnahmslos in evangelischen Kirchen der westfälischen Landeskirche. Die Orgel der evangelischen Kirche von Dortmund-Nette stellt auf Grund der Verwendung von elektrischen Schleifladen eine Ausnahme dar (Orgel Nr. [14](#) ) . Eine kleinere Anzahl von Instrumenten mit elektrischen Kegelladen wurde in den fünfziger Jahren vorzugsweise an evangelische Freikirchen geliefert.

Die Werkstatt **Gebr. Stockmann**, Werl, wurde 1889 gegründet. Auftraggeber waren fast ausschließlich katholische Kirchen aus dem Bereich des Bistums Paderborn. Nach dem Ausscheiden der beiden Brüder Bernhard und Heinrich im Jahre 1968 leitete Rudolf Stockmann (1914-1990) das Unternehmen allein. Rudolf Stockmann absolvierte seine

⁴⁹⁹ Vgl: Hermann J. Busch: *75 Jahre Gustav Steinmann Orgelbau Vlotho/Weser 1910-1985*, Siegen 1985.


⁵⁰⁰ Walter Kwasnik: *Die Orgel der Neuzeit*, Köln und Krefeld 1948, S. 18.





Lehre bei Sauer in Frankfurt/Oder. Die Meisterprüfung legte er bei Paul Faust ab. Rudolf Stockmann starb durch einen Unfall, der sich während der Montage einer neuen Orgel in der Werkstatt ereignete.

Bis zu Beginn der sechziger Jahre lieferte Stockmann elektrische Kegelladen. Danach erfolgte die Umstellung der Produktion auf elektrische oder mechanische Schleifladen mit mechanischen oder elektrischen Registersteuerungen. Die beiden untersuchten Instrumente in St. Michael, Hagen, und in St. Josef, Dortmund-Nette, sind Beispiele für die extreme stilistische Wandlung, die der gesamte Orgelbau innerhalb dieser acht Jahre durchmachte. Das Instrument von St. Michael weist in konzeptioneller Hinsicht in die dreißiger Jahre (Orgel Nr. [47](#) ) . Die Orgel von St. Josef in Dortmund hingegen ist eine typische Neobarockorgel nach dem damaligen Verständnis norddeutscher Vorbilder (Orgel Nr. [15](#) ) .

Die Firma **Walcker**, Ludwigsburg, deren Gründung auf das Jahr 1780 zurückgeht, ist im Ruhrgebiet seit der vorletzten Jahrhundertwende äußerst präsent gewesen. Walcker-Orgeln decken im Ruhrgebiet sämtliche Verwendungszwecke ab, so daß dem Unternehmen für die Zeit des Wiederaufbaues eine marktführende Position in allen Segmenten nachgesagt werden kann.


Walcker war bei allen Konfessionen gleichermaßen vertreten. Besondere Verbreitung erlangten die von Walcker hergestellten Serieninstrumente. Im Jahre 1974 waren beispielsweise im katholischen Dekanat Duisburg-Süd fünf von dreizehn Kirchen mit einem solchen Instrument ausgestattet. Die Serienmodelle mit den im Firmenkatalog von A bis O durchlaufenden Bezeichnungen wurden in ein- und zweimanualiger Ausführung mit angehängtem oder selbständigem Pedal angeboten. Die Dispositionen waren in einem gewissen Rahmen variabel. Die Werkstatt lieferte in den fünfziger Jahren sowohl Orgeln mit Taschenladen als auch mit mechanischen Schleifladen.

Die bedeutende neobarocke Walcker-Orgel des Essener Domes konnte noch kurz vor ihrer Demontage für diese Abhandlung dokumentiert werden (Orgel Nr. [23](#) ) . Zu den weiteren Walcker-Orgeln gehört die Orgel der St. Barbara-Kirche in Essen-Kray mit

Disposition von Ernst Kaller (Orgel Nr. [32](#) ) , die Orgel der Gemeinde St. Maria Himmelfahrt in Gelsenkirchen-Buer als Beispiel eines kleineren Instrumentes (Orgel Nr. [40](#) ) und die Orgel des früheren Humboldt-Gymnasiums in Dortmund (Orgel Nr. [12](#) ) . Der Bereich der Walckerschen Kleinorgel ist mit dem Serieninstrument der lutherischen Kirche am Essener Moltkeplatz vertreten (Orgel Nr. [26](#) ) . Was die absoluten Zahlen der gelieferten Register betrifft, so dürfte die Firma Walcker im Ruhrgebiet die meisten Mitbewerber jeweils um ein Vielfaches übertreffen.


5.2. Orgelbauwerkstätten mit wenigen Orgeln im Ruhrgebiet und kleine Firmen


Die folgenden Orgelbaubetriebe sind im Ruhrgebiet nur mit wenigen Instrumenten vertreten.

Die seit 1740 in Grevenbroich, ab 1864 im heutigen Düsseldorf-Kaiserswerth ansässige Orgelbauerfamilie **Fabritius** war vor allem in den Jahrzehnten um die vorletzte Jahrhundertwende auch im Ruhrgebiet präsent. Die Vorgängerorgel des jetzigen Instrumentes von Walcker in der katholischen Pfarrkirche St. Barbara in Essen-Kray stammte aus dieser Werkstatt. In der Zeit des Wiederaufbaues konnte das Unternehmen seine frühere Position im Ruhrgebiet nicht nachhaltig ausbauen. Aus der Zeit nach 1948 stammt die nunmehr weitgehend demontierte Orgel der katholischen Pfarrkirche Hl. Schutzengel in Essen-Frillendorf (Orgel Nr. [28](#) ) .

Kurz vor Abschluß dieser Arbeit fand sich durch Zufall ein mutmaßlich in den fünfziger Jahren erbautes Instrument von Fabritius in der methodistischen Kirche Bochum. Wahrscheinlich ist außerdem, daß die Substanz der Orgel, die die im Krieg zerstörte große Breil-Orgel der Pfarrei St. Norbert in Duisburg-Hamborn ersetzt und deren Baujahr

nicht mehr feststellbar ist, auf Fabritius zurückgeht.⁵⁰¹ Die genannten Orgeln haben elektrische Kegelladen.

Die 1872 in Münster gegründete Firma **Fleiter** ist durch einige Orgeln mittlerer Größe im Ruhrgebiet vertreten. Sie befinden sich vorwiegend in katholischen Kirchen im Bereich des Bistums Münster und den Teilen des Bistums Essen, die vor 1958 zu Münster gehörten. Die Instrumente sind meist mit elektrischen Kegelladen ausgestattet. Im Rahmen dieser Abhandlung vorgestellt wird die Orgel der Aula des Leibniz-Gymnasiums in Duisburg-Hamborn, erbaut 1957 mit elektrischen Schleifladen (Orgel Nr. [20](#) ) unter der Leitung von Friedrich Fleiter (1911-1994).

Wuppertal-Barmen, ehemaliger Produktionsstandort der Firma **Koch**, liegt an der Grenze zum Ruhrgebiet. Die Werkstatt Koch führte vorwiegend Umbauten und kleinere Neubauten aus. Koch war augenscheinlich der einzige Betrieb, der nach 1948 im Ruhrgebiet Orgeln mit Röhrenpneumatik auslieferte. Das Instrument in der Bochumer Lutherkirche blieb erhalten (Orgel Nr. [3](#) )


Die ansonsten in ganz Deutschland vertretene, im Jahre 1845 gegründete Firma **Rieger** spielte in der Phase des Wiederaufbaues im Ruhrgebiet keine entscheidende Rolle. Große Neubauten lieferte Rieger ins Ruhrgebiet nicht. Ab 1920 leitete Josef von Glatter-Götz I (1880-1948) das Unternehmen, zwei Jahre später kaufte er es. Seine Söhne Egon (1940 gefallen)⁵⁰² und Josef wurden ab 1936 Teilhaber. Im Jahre 1945 verlor das Unternehmen seine Werkstätten in Jägerndorf (Sudetenschlesien), Budapest und Mocker (Oberschlesien).⁵⁰³ Im Gegensatz zu fast allen Betrieben in ähnlicher Lage gelang Rieger ein Neuanfang. Nach einer kurzen Tätigkeit als Betriebsleiter bei Kemper konnte Josef von Glatter-Götz II (1914-1989) die Geschäftstätigkeit im österreichischen

⁵⁰¹ *Handbuch des Bistums Essen 1974*, Bd 2, Essen, S. 190.


⁵⁰² Ohne Verfasserangabe, *Egon von Glatter-Götz†*, in: *ZfI* 60 (1940), S. 210, sowie halbseitige Todesanzeige auf S. 211.

⁵⁰³ Zu diesen historischen Vorgängen macht Hermann Fischer folgende Angaben: „Der 1926 gegründete Zweigbetrieb in Mocker (Oberschlesien) verbrannte 1945 durch Kriegshandlungen; das Werk in Budapest wurde enteignet und zum Staatsbetrieb gemacht, der Stammbetrieb in Jägerndorf wurde ebenfalls beschlagnahmt und existiert weiter als Staatsbetrieb Rieger-Kloss in Krnov/CSFR.“ [CSFR = Ceskoslovenska Federativna Republika. Nach deren Auflösung zum 31.12.1992 Übergang der Rechtsnachfolge an die Tschechische Republik.]

Vgl.: Hermann Fischer: *100 Jahre Bund deutscher Orgelbaumeister*, Lauffen 1991, S. 279


Voralberg wiederaufnehmen. Dem bereits vor dem Zweiten Weltkrieg exportorientierten Unternehmen gelang es zunächst vor allem durch den Bau damals hochmoderner, preisgünstiger Serieninstrumente, weltweite Nachfrage auf sich zu ziehen. Eines dieser Exemplare aus dem Jahre 1957 hat sich in der katholischen Pfarrkirche St. Judas Thaddäus in Oberhausen-Osterfeld erhalten (Orgel Nr. [59](#) ). Die Serienorgeln basieren auf einer Konstruktionsidee, die Josef von Glatter-Götz zu Beginn der vierziger Jahre während seines Studiums bei Prof. Hermann Matzke an der Technischen Hochschule zu Breslau entwickelt hatte. Ihre Besonderheit liegt in einer rationellen Fertigungsweise, die eine schnelle Montage und Demontage ermöglicht. Bereits 1949 wurde die erste Serienproduktion auf der Voralberger Messe präsentiert.⁵⁰⁴

Die „Instrumentenbauzeitschrift“ weist explizit auf den günstigen Verkaufspreis des Instrumentes mit der charakteristisch neobarocken Positiv-Disposition 8', 4', 2', Sesquialter, Quintzimbel 2-3fach und Regal 8' hin.

Die seit 1848 bestehende und seit langem im Ruhrgebiet geschäftlich aktive Orgelbauwerkstatt **Speith** aus Rietberg lieferte die elektropneumatische Kegelladenorgel für die katholische Pfarrkirche Herz Jesu in Gelsenkirchen-Hüllen (Orgel Nr. [38](#) ). Die im Jahre 1962 an die St. Vinzenz-Kirche in Oberhausen-Osterfeld gelieferte mechanische Schleifladenorgel mit 19 Registern wurde nach der Aufgabe des Gebäudes als katholische Kirche demontiert.



Das Hauptabsatzgebiet der 1931 in Opladen gegründeten Firma **Ernst Weyland** (1910-1975) ist das Rheinland. Trotz der räumlichen Nähe zum Ruhrgebiet ist das Unternehmen dort nur vereinzelt in Erscheinung getreten. Eine im Jahre 1939 an die katholische Kirche St. Konrad in Gelsenkirchen-Buer gelieferte Orgel mit 8 Registern ist nicht erhalten. Parallel zur Fertigung von elektrischen Taschenladen fertigte Weyland von 1954 an auch elektrische und mechanische Schleifladen. Die Produktion von Taschenladen endete 1971. Die vorgestellte Orgel der St. Rochus-Kapelle in der Ruhrlandklinik Essen-Heidhausen kann als typisches Beispiel einer kleinen neobarocken Schleifladen-

⁵⁰⁴ Ohne Verfasserangabe: *Neue Kleinorgel auf der Voralberger Messe*, in: *Ibz 3* (1949), S. 3; außerdem: Bild der Rieger-Orgel auf der Titelseite.

orgel rheinischer Herkunft angesehen werden (Orgel Nr. [34](#) ). Zwischen Ernst Weyland und Walter Kwasnik bestand eine enge persönliche Bindung.

Zusätzlich gab es einige kleine Betriebe, die neben Breil und Faust ihren Firmensitz im Ruhrgebiet hatten, aber in der Hauptsache nur Umbau- und Wartungsarbeiten ausführten. Zur Betreuung ihrer Kunden unterhielten zudem einige größere auswärtige Firmen Gebietsvertreter im Ruhrgebiet, worauf an dieser Stelle nicht weiter eingegangen wird. Die folgenden Firmen sind oder waren jedoch auch mit Orgelneubauten im Ruhrgebiet vertreten.

Im Jahre 1956 lieferte **Wilhelm Petri**, Essen, eine Orgel mit 13 Registern an die katholische Kirche St. Dionysius in Duisburg-Mündelheim.⁵⁰⁵ Das Instrument wurde 1970 durch Weimbs, Hellenthal, umgebaut. Über die weitere Geschäftstätigkeit der Firma Petri konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.


Alfred Raupach absolvierte seine Lehre bei Schlag & Söhne in Schweidnitz.⁵⁰⁶ Im Jahre 1951 legte er vor der Handwerkskammer Osnabrück die Meisterprüfung ab.⁵⁰⁷ Soweit dies heute noch feststellbar ist, bediente Raupach von seiner Hattinger Werkstatt vornehmlich einen Kundenstamm aus der näheren Umgebung. In der Hauptsache führte er Reparaturen und Umbauten aus. Daneben baute er auch einige neue elektrische und mechanische Schleifladenorgeln, meist in Zusammenarbeit mit der Firma Bosch in Kassel (Orgeln Nr. [8](#) , Nr. [7](#) .

Etwa von 1930 bis in die fünfziger Jahre unterhielt **Wilhelm Thomas** in Dortmund-Hörde eine Werkstatt. Die 1988 erbaute Stockmann-Orgel in Recklinghausen-Suderwich basiert in wesentlichen Teilen auf dem Pfeifenmaterial der Vorgängerorgel von Thomas aus dem Jahre 1930. In veränderter Form erhalten ist die zur gleichen Zeit erbaute Thomas-Orgel im nahegelegenen Henrichenburg. Ebenfalls erhalten blieb die

⁵⁰⁵ *Handbuch des Bistums Essen 1974*, Bd 2, Essen, S. 214.

⁵⁰⁶ [Alfred Raupach: geb. 1906 in Gäbel, Krs. Bolkenhain in Schlesien, gest. 1975 in Hattingen; Quelle: Muk 45 (1975), S. 213.]

⁵⁰⁷ Quelle: *Ibz* 6 (1951) S. 8.

für das St. Marien-Krankenhaus in Lünen erbaute Thomas-Orgel von 1949 (Orgel Nr. [39](#) ). Das im Rahmen dieser Abhandlung vorgestellte technisch und klanglich unzureichende Instrument wurde 1986 in der St. Barbara-Kirche, Gelsenkirchen-Rotthausen-Düppel, wiedererrichtet. Andere Instrumente der Werkstatt Thomas haben sich wahrscheinlich nicht erhalten. Über den Lebensweg von Wilhelm Thomas konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

Die Durchsicht der gewerblichen Inserate in der „Instrumentenbauzeitschrift“ erbrachte Hinweise auf die Existenz weiterer Orgelbaubetriebe im Ruhrgebiet: 1941 und 1954 wirbt **Karl Brill** (geb. 1893, Sterbejahr unbekannt) für seine Werkstatt in Dortmund-Husen, Wickeder Straße 331, die bis 1962 bestand.⁵⁰⁸ Orgeln sind wahrscheinlich nicht erhalten. Über sonstige geschäftliche Aktivitäten konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

Im Jahre 1949 sucht **H. Schaffrath**, Orgelbau, Wattenscheid, Steelerstraße 38 einen „jungen, ledigen Mitarbeiter für Werkstatt und Reise.“⁵⁰⁹ In einer ähnlich lautenden Anzeige von Heinrich Schaffrath aus dem Jahre 1959 ist der Betriebsstandort mit Pretoria in Südafrika angegeben.⁵¹⁰

Aus dem Jahre 1949 stammt eine Anzeige der **Firma Ohliger** als „Special-Fabrik für Metall-Orgelpfeifen Duisburg/Rh.“⁵¹¹ Nachforschungen über die geschäftlichen Aktivitäten der genannten Unternehmen blieben ohne Ergebnis.

5.3. Die Rolle der Zulieferindustrie

Deutsche Orgelbauwerkstätten sind in der Regel so strukturiert, daß sie aus Gründen der Wettbewerbsfähigkeit nicht sämtliche Teile, die zum Bau einer Orgel benötigt werden,

⁵⁰⁸ Hermann Fischer: *100 Jahre Bund deutscher Orgelbaumeister*, Lauffen 1991, S. 160.

⁵⁰⁹ Anzeige, Rubrik „Stellenangebote“, in: *Ibz* 3 (1949), S.47.

⁵¹⁰ Anzeige in: *Ibz* 14 (1959), S. 26.

⁵¹¹ Firmenwerbung in: *Ibz* 3 (1949), S. 74.

selbst herstellen. Die fabrikmäßige Fertigung von Orgeln hat sich seit Beginn der vorletzten Jahrhundertwende immer mehr durchgesetzt.

Dieser Umstand hatte weitreichende Auswirkungen auf die Entwicklung des neobarocken Orgelbaues nach 1948, als eine große Nachfrage bei gleichzeitigem Mangel an Fachkräften zu bewältigen war. Im Zuge der bald einsetzenden wirtschaftlichen Besserung forderten die im Orgelbau Beschäftigten höhere Löhne. Auf die neuen Rahmenbedingungen reagierten die Orgelbauer durch Verwendung moderner, preisgünstiger und effizienter Werkstoffe, die Intensivierung der Arbeitsteilung und die Verwendung standardisierter Bauteile, die sich schneller und einfacher montieren ließen. Durch diese Maßnahmen zur Modernisierung und Kostenreduktion gelang es dem deutschen Orgelbau, die Lieferzeiten für Neubauten im Inland in einem für die Auftraggeber akzeptablen zeitlichen Rahmen zu halten und wieder in die während der vierziger Jahre an die vornehmlich angelsächsische Konkurrenz verlorenen ausländischen Absatzmärkte vorzudringen.

Die in Serie hergestellten Bauteile bestimmten die Weiterentwicklung der neobarocken Orgelästhetik. Dabei kommt der Zulieferindustrie eine Schlüsselposition zu. Besonders die Neuentwicklung hochwertiger elektrischer Bauteile ist für den Orgelbau mit großen finanziellen Aufwendungen für Forschung und Entwicklung verbunden und erst dann rentabel, wenn gewisse Stückzahlen abgesetzt werden können.

Hersteller einer großen Produktpalette von Orgelteilen sind die Firmen **Laukhuff** in Weikersheim, gegründet 1823, und **Heuss** in Lich, gegründet 1953. Seit 1911 liefert die zunächst in München ansässige, später infolge des Zweiten Weltkrieges nach Erling-Andechs verlegte Firma **Eisenschmidt** Spieltische und Orgelteile, hauptsächlich für den Export. Die seit 1844 bestehende **Firma Giesecke & Sohn KG** in Göttingen konzentriert sich seit etwa 1880 auf die Herstellung von Zungen und erlangte in dieser Sparte eine marktbeherrschende Stellung.

Auch kleinere Orgelbaufirmen spezialisierten sich mitunter in einem Bereich und belieferten ihre Kollegen. Willi Peter belieferte beispielsweise etliche Kollegen mit Spieltischen und Teilen zum Bau mechanischer Seilzugtrakturen.

Durch technische Innovationen der Zulieferindustrie konnten bestehende Probleme bei der Anlage von Spielhilfen auch in Verbindung mit Schleifladen und mechanischer Tontraktur letztendlich befriedigend gelöst werden. Dazu gehörte vor allem die serienmäßige Herstellung elektrischer Aggregate zur Schleifensteuerung, deren Betriebstemperatur soweit begrenzt werden konnte, daß eine durch zu starke Erwärmung hervorgerufene Beeinträchtigung der Stimmhaltung vermieden werden konnte. 1959 brachte Heuss einen elektrischen Schleifenzug-Motor auf den Markt, und nur kurze Zeit später folgte Laukhuff mit einem Schleifenzug-Magneten. Mit ihren Neuentwicklungen leistete die Zulieferindustrie einen entscheidenden Beitrag zum endgültigen Durchbruch der Schleiflade mit mechanischer Tonsteuerung.

Damit war die Ursache für einen der Hauptkritikpunkte der Gegner der mechanischen Schleiflade überwunden. Ab diesem Zeitpunkt beschleunigte sich die endgültige Verdrängung der Registerkanzelle, die ihre Position während der gesamten Phase des Neobarock behaupten konnte und somit ein untrennbarer Bestandteil dieses Baustils ist.

6. Die Orgeln

Die Ausführungen in Kapitel 6.1. und die Abbildungen in Kapitel 6.2. von Teil II dienen dazu, die in den Kapiteln 3. und 4.5. von Teil I getroffenen Feststellungen hinsichtlich technischer und ästhetischer Aspekte des neobarocken Orgelbaues und die neobarocke Spielpraxis anhand entsprechender Instrumente zu belegen und mit ihnen in Beziehung zu setzen. Die folgende Dokumentation liefert in erster Linie Material zur stilkritischen Beurteilung von Neobarockorgeln; die Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der untersuchten Instrumente hat, ausgehend von dieser Intention, einen nachrangigen Stellenwert. Aus diesem Grunde werden in den Fällen, in denen sich Erörterungen und stilistische Analysen in Teil I auf die ursprünglichen Konzeptionen mittlerweile veränderter oder nicht mehr existierender Instrumente beziehen, die Originaldispositionen, gegebenenfalls mit Hinweisen auf spätere Veränderungen, wiedergegeben.⁵¹²

Die üblichen Angaben, etwa zum Erbauer, Laden- und Traktursystem und zur Disposition, werden durch Informationen ergänzt, die bei anderen Orgeldarstellungen vernachlässigt werden können, hier aber zur Vermittlung eines umfassenden Einblicks in die Stilistik und Entwicklung des neobarocken Orgelbaues unverzichtbar sind.

Um beispielsweise die allmähliche Wiedereinführung des Werkprinzips als eine der zentralen Forderungen der Orgelbewegung nachvollziehbar werden zu lassen, erhält der Leser, auch in Ergänzung zu den Abbildungen in Kapitel 6.2., eine knappe Erläuterung zur Aufstellung und Art der Plazierung des Pfeifenmaterials hinter der Orgelfassade.

Es wurde außerdem von jeder Orgel nicht nur die Anzahl, sondern auch die Funktionsweise der vorhandenen Spielhilfen erfaßt, um divergierende Ansichten über den Nutzen eines komplexen Apparates an Spielhilfen im Richtungsstreit zwischen historisierender und fortschrittlicher Richtung des Neobarock zu erläutern. Die Informationen über die Funktionsweise der Spielhilfen versetzen den Leser zudem in die Lage, eigene Überlegungen anzustellen, etwa über die Möglichkeit zum selbständigen Registrieren auf einer

⁵¹² Dies betrifft die Orgeln Nr. 1, 11, 27.

bestimmten Neobarockorgel, über deren Eignung für Konzerte oder für die gottesdienstliche Praxis.

Auf die eventuelle Mitwirkung markanter Persönlichkeiten des Neobarock an der Planung der untersuchten Instrumente wird unter dem Stichwort „Disposition“ hingewiesen, wenngleich in diesen Fällen davon auszugehen ist, daß sich deren Einflußnahme nicht ausschließlich auf die Vorgabe der Disposition beschränkt hat.

Die Auflistung der Dispositionen und Spielhilfen orientiert sich an einem Vorbild von Hans Musch.⁵¹³ Das zur Beschreibung einer Orgel mit elektrischer Traktur mit zahlreichen Spielhilfen dienende Schema wird im folgenden auch auf rein mechanische Instrumente angewendet. Dies ergibt aber, besonders wegen der Verschiedenartigkeit der Spielhilfen im Neobarock, keinen optisch einheitlichen Gesamteindruck der Darstellung, zu dessen Schaffung auf wichtige Information hätte verzichtet werden müssen. Das Schema umfaßt einerseits die tabellarische Aufzählung der Disposition und andererseits die der Spielhilfen, die in älteren Publikationen als „Hilfs- oder Nebenregister“⁵¹⁴ bezeichnet werden wie Koppeln, Tritte, Druckknöpfe und Absteller. Knappe Erläuterungen zu deren Funktionsweise schließen sich an. Nur die Tremulanten, deren Schalter bei Instrumenten mit elektrischer Registertraktur meist in der Registerstaffelei bei den Schaltern für die Handregister zu suchen sind, werden wie in zahlreichen orgelwissenschaftlichen Veröffentlichungen in der gleichen Tabelle wie die Disposition erfaßt. Bei den Instrumenten, deren Registerzüge oder -wippen im Spieltisch oder Spielschrank nicht nur nach Labialen und Lingualen, sondern nach weiteren Klanggruppen aufgefächert sind, etwa Prinzipale und Flöten, wurde diese Anordnung für jedes Teilwerk bei der tabellarischen Darstellung übernommen.

Sofern nicht anders vermerkt, befinden sich die Druckknöpfe zur Aktivierung von Kombinationen oder Setzern in der Leiste unterhalb des I. Manuals. Auf gegebenenfalls vorhandene Transmissionen, Auszüge und Windabschwächungen wird unterhalb der Disposition hingewiesen.

⁵¹³ Hans Musch: *Ein Orgelbau am Schnittpunkt zweier Epochen. Zum Werden der Orgel in der Maria-Hilf-Kirche in Freiburg i. Br. (1935)*, in: *Acta Organologica*, Band 29, Kassel 2006, S. 237-266.

⁵¹⁴ Winfried Ellerhorst: *Handbuch der Orgelkunde*, Einsiedeln 1936, S. 555.

Für das Pedal wird normalerweise ein Tonumfang von C bis f¹, für das Manual von C bis g³ vorausgesetzt, abweichende Tonumfänge werden in der obersten Zeile der Tabelle für die Disposition kenntlich gemacht.

Der Begriff „Teilwerk“ wird innerhalb von Kapitel 6.1. aus Gründen der Plausibilität auf solche Register angewendet, die einem bestimmten Manual oder dem Pedal zugeordnet sind, auch wenn diese im Orgelinneren nicht in geschlossenen Einheiten „werkmäßig“ zusammengefaßt sind.

Die Schreibweisen der einzelnen Register, Druckknöpfe und Fußschalter wurden von den Spieltischen abgenommen. Die Bezeichnungen der Teilwerke entsprechen den Benennungen in den Spieltischen und -schränken. Gegebenenfalls verdeutlichen selbst gewählte, durch eckige Klammern kenntlich gemachte Erläuterungen die Manualverteilungen oder die Funktionsweise der Spielhilfen.

Die Bedeutungen der meisten Abkürzungen für Register und Spielhilfen, beispielsweise „Oboe (franz)“ auf einer Wippe, „T“ auf einem Fußschalter oder „FC“ auf einem Druckknopf, ergeben sich für den mit der Materie vertrauten Leser aus dem Zusammenhang.

Knappe Erläuterungen zum inneren Aufbau der Orgeln ergänzen die Abbildungen. Sie sind besonders im Hinblick auf die Instrumente mit werklosem Prospekt erforderlich, während bei werkmäßigen Prospekten oftmals anhand der Abbildung auf die Platzierung der Teilwerke und auf die Anordnung des Pfeifenmaterials im Orgelinneren geschlossen werden kann. Die Angaben „links“ und „rechts“ in den Beschreibungen erfolgen mit Blickrichtung auf die Orgelfassade.

Folgende Instrumente werden vorgestellt, wobei sich die Benennungen und Schreibweisen von Kirchen nach autorisierten Dokumenten und den Dienstsiegeln der zuständigen Pfarrämter richten:

- [Nr. 1: Bochum, kath. Propstei St. Peter und Paul](#)
- [Nr. 2: Bochum, ev. Christuskirche](#)
- [Nr. 3: Bochum, ev. Lutherkirche](#)
- [Nr. 4: Bochum, kath. Pfarrkirche St. Joseph](#)
- [Nr. 5: Bochum-Dahlhausen, kath. Pfarrkirche St. Michael](#)
- [Nr. 6: Bochum-Harpen, kath. Pfarrkirche Heilig-Geist](#)
- [Nr. 7: Bochum-Weitmar, ev. Matthäuskirche](#)
- [Nr. 8: Bochum-Wiemelhausen, kath. Pfarrkirche St. Johannes](#)
- [Nr. 9: Bottrop, kath. Pfarrkirche St. Barbara](#)
- [Nr. 10: Dinslaken \(Eppinghoven\), kath. Pfarrkirche St. Johannes](#)
- Nr. 11: Dortmund, Martins-Kapelle der Petri-Nikolai-Gemeinde
- [Nr. 12: Dortmund, Gesamtschule Gartenstadt-Nord, vormals: Humboldt-Gymnasium](#)
- [Nr. 13: Dortmund, kath. Kirche St. Liebfrauen](#)
- [Nr. 14: Dortmund-Nette, Evangelische Kirche](#)
- [Nr. 15: Dortmund-Nette, kath. Kirche St. Josef](#)
- Nr. 16: Duisburg, Opernhaus
- [Nr. 17: Duisburg, St. Liebfrauen, Hauptorgel](#)
- [Nr. 18: Duisburg-Bissingheim, Katholische Pfarrkirche St. Raphael](#)
- [Nr. 19: Duisburg-Hamborn, Kapelle des St. Johannis-Hospitals](#)
- [Nr. 20: Duisburg-Hamborn, Aula der Leibniz-Gesamtschule, vormals: Leibniz-Gymnasium](#)
- [Nr. 21: Duisburg-Mittelmeiderich, Evangelische Kirche](#)
- [Nr. 22: Duisburg-Walsum, Evangelische Kirchengemeinde Walsum-Vierlinden](#)
- [Nr. 23: Essen, Dom](#)
- [Nr. 24: Essen, Altkatholische Friedenskirche](#)
- [Nr. 25: Essen Altstadt-Nord, ev. Gnadenkirche](#)
- [Nr. 26: Essen, Selbständige Evangelisch-Lutherische Kirche, Moltkeplatz](#)

[Nr. 27: Essen-Borbeck, kath. Pfarrkirche St. Maria Immaculata](#)

[Nr. 28: Essen-Frillendorf, kath. Pfarrkirche Hl. Schutzengel](#)

[Nr. 29: Essen-Frohnhausen, kath. Kirche St. Elisabeth](#)

[Nr. 30: Essen-Gerschede, kath. Kirchengemeinde St. Paulus](#)

[Nr. 31: Essen-Katernberg, kath. Pfarrkirche Heilig Geist](#)

[Nr. 32: Essen-Kray, kath. Pfarrkirche St. Barbara](#)

[Nr. 33: Essen-Bergeborbeck-Vogelheim, St. Thomas Morus](#)

[Nr. 34: Essen, St. Rochus-Kapelle der Ruhrlandklinik in Heidhausen](#)

[Nr. 35: Gelsenkirchen, ev. Gnadenkirche Bismarck-West](#)

[Nr. 36: Gelsenkirchen-Bulmke, Evangelische Pauluskirche](#)

[Nr. 37: Gelsenkirchen, ev. Kirchengemeinde Feldmark](#)

[Nr. 38: Gelsenkirchen-Hüllen, kath. Pfarrkirche Herz Jesu](#)

[Nr. 39: Gelsenkirchen-Rotthausen, katholische Pfarrkirche St. Barbara](#)

[Nr. 40: Gelsenkirchen-Buer, kath. Kirche St. Maria-Himmelfahrt](#)

[Nr. 41: Gelsenkirchen-Erle, kath. Kirche St. Barbara](#)

[Nr. 42: Gladbeck, kath. Pfarrkirche St. Lamberti](#)

[Nr. 43: Gladbeck-Mitte, ev. Christuskirche](#)

[Nr. 44: Gladbeck, kath. Pfarrkirche St. Johannes](#)

[Nr. 45: Gladbeck-Brauck, Evangelisch-Lutherische Pauluskirche](#)

[Nr. 46: Hagen, ev. Johanniskirche](#)

[Nr. 47: Hagen, kath. Pfarrkirche St. Michael](#)

[Nr. 48: Hagen, Friedhof Altenhagen](#)

[Nr. 49: Hagen-Hohenlimburg, Friedhof „Im Niederfeld“](#)

[Nr. 50: Herten, kath. Pfarrkirche St. Barbara](#)

[Nr. 51: Mülheim, Stadthalle](#)

[Nr. 52: Mülheim, kath. Pfarrkirche St. Engelbert](#)

[Nr. 53: Oberhausen, Luise-Albertz-Halle, vormals: Stadthalle Oberhausen](#)

[Nr. 54: Oberhausen, ev. Paulus-Kirchengemeinde](#)

[Nr. 55: Oberhausen, kath. Pfarrkirche Hl. Familie](#)

[Nr. 56: Oberhausen-Buschhausen, ev. Lutherkirche](#)

[Nr. 57: Oberhausen-Holten, Evangelische Kirche](#)

[Nr. 58: Oberhausen-Holten, Evangelische Kirche, Bezirk Biefang](#)

[Nr. 59: Oberhausen-Osterfeld, kath. Pfarrkirche St. Judas Thaddäus](#)

[Nr. 60: Recklinghausen, ev. Christuskirche](#)

[Nr. 61: Voerde \(Friedrichsfeld\), St. Elisabeth](#)

[Nr. 62: Wanne-Eickel, kath. Pfarrkirche Heilige Familie, vormals: Haus Nazareth](#)

[Nr. 63: Wanne-Eickel, kath. Pfarrkirche St. Joseph, „Löwenkirche“](#)

Die Orgeln

6.1. Beschreibung der Orgeln und Dispositionen

 **Nr. 1: Bochum, kath. Propstei St. Peter und Paul**

Franz Breil, Dorsten, 44 IV/P, 1958-59, elektrische Schleifladen

Disposition: Rudolf Reuter

Hauptwerk (I)	Rückpositiv (II)	Brustwerk (III)	Span. Trompeteria (IV)	Pedal
Quintade 16'	Gedackt lieblich 8'	Holzgedackt 8'	Trompete 16'	Prinzival 16'
Prinzival 8'	Quintade 8'	Violflöte 8'	Trompete 8'	Subbass 16'
Gemshorn 8'	Prinzival 4'	Blockflöte 4'	Trompete 4'	Oktave 8'
Oktave 4'	Gedacktlöte 4'	Prinzival 2'		Gedacktbass 8'
Rohrflöte 4'	Waldflöte 2'	Terz 1 3/5'		Oktave 4'
Oktave 2'	Nasat 1 1/3'	Quinte 1 1/3'		Nachthorn 2'
Rauschquinte 2 fach	Sesquialtera 2 fach	Oktave 1'		Mixtur 5 fach 2'
Mixtur 4-5 fach 1 1/3'	Scharf 5 fach 1 1/3'	Scharf 4 fach 1'		Posaune 16'
Zimbel 3 fach 1/2'	Dulzian 16'	Rankett 16'		Trompete 8'
Trompete 16'	Krummhorn 8'	Trichterregal 8'		Trompete 4'
Trompete 8'	- Tremulant -	- Tremulant -		

Hier: Wiedergabe der Originaldisposition nach einem undatierten Firmenprospekt.

Koppeln: IV-I; III-II, III-I; II-I; IV-P, III-P, II-P, I-P.

Nach oben offener Rahmen für Hauptwerk und Pedal, Rückpositiv mit Gehäuse.

Plazierung der Teilwerke: Schwellwerk in 2 Etagen, darüber Hauptwerk, Pedal beidseitig außen. Laden ruhen auf Stahlträgern.

1974: Umgestaltung des Brustwerkes zum Schwellwerk und Erweiterung um 10 Register, dabei Umbau des Spieltisches und Ersatz von Quintade 16' im Hauptwerk durch Gambe 8'.

Besuch am 20.10.03

Adresse: Propstei St. Peter und St. Paul, Bleichstr. 12, 44787 Bochum, Tel. 0234/9650208

 **Nr. 2: Bochum, ev. Christuskirche**

Schuke, Berlin, 38 III/P, 1964, mechanische Schleifladen

Disposition: Erich Thienhaus

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Brustwerk (III)	Pedal
Quintadena 16'	Quintadena 8'	Gemshorn 2'	Subbaß 16'
Koppelflöte 8'	Rohrflöte 4'	Gedacktlöte 4'	Gedacktpommer 8'
Blockflöte 4'	Principal 4'	Liebl. Gedackt 8'	Metallflöte 4'
Principal 8'	Gedackt 8'	Vox humana 8'	Nachthorn 2'
Oktave 4'	Waldflöte 2'	Terzcymbel 3f.	Principal 16'
Nassat 2 2/3'	Oktave 2'	Sifflöte 1'	Oktave 8'
Hohlflöte 2'	Sesquialtera 2f.	- Trem. BW -	Rauschpfeife 3f.
Rauschpfeife 2 f.	Dulcian 8'		Mixtur 4-6f.
Mixtur 6-8 f.	Scharff 5-6 f.		Posaune 16'
Scharff 3-4 f.	Quinte 1 1/3'		Trompete 8'
Trompete 8'	- Trem. RP -		Schalmey 4'

Zusätzliche Aufteilung der Labialregister am Spieltisch nach Gruppen.

Koppeln: III-II; I-II; II-P, I-P.


Koppeln als Tritte. Tremulanten für Rückpositiv und Brustwerk als Züge.

Flacher Spieltisch mit beidseitigen Zügen, angebaut links vor dem Brustwerk. Vollgehäuse.

Terzweise Anordnung des Pfeifenmaterials im Pedal, Hauptwerk, Rückpositiv. Im von Hand verschließbaren Brustwerk chromatische Anordnung. Abstrakten aus Leichtmetall. Stahlrahmen.

Besuch am 20.10.2003

Adresse: An der Christuskirche 1, 44787 Bochum, Tel. 0234/3387460

 **Nr. 3: Bochum, ev. Lutherkirche**

Bernhard Koch Orgelbau, Wuppertal-Barmen, 20 II/P, 1953, pneumatische Kegelladen

Hauptwerk (I)	Brustwerk (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Spillflöte 8'	Subbass 16'
Gedackt 8'	Quintade 8'	Offenbass 8'
Oktave 4'	Rohrflöte 4'	Nachthorn 4'
Gemsnasat 2 2/3'	Prinzipal 2'	Rauschpfeife 4 fach
Waldflöte 2'	Glockenton 2 fach	Stille Posaune 16'
Mixtur 5 fach	Scharffzimbelle 3 fach 1'	Singend Cornett 2'
Dulzian 16'	Trompetenregal 8'	

Koppeln: I-II; II-P, I-P.

Handregister und 2 Freie Kombinationen, 1 Feste Kombination „Prinzipalchor“.*

*(I) Prinzipal 8', Oktave 4', Mixtur 5 fach. (II) Spillflöte 8', Rohrflöte 4', Prinzipal 2', Scharffzimbelle 3 fach 1'.

(P): Subbass 16', Offenbass 8', Rauschpfeife 4 fach.

Druckknöpfe: Fr. Komb. 1 - Fr. Komb. 2 - Prinzipalchor - T. - A. - Handreg. ab - Zungen ab.

Spieltisch angebaut. Platzierung der Teilwerke: Schwellbares Brustwerk unter dem Hauptwerk, Pedal links und rechts neben dem Brustwerk.

Pedalungen auf der Ebene des Hauptwerkes an der Kirchenwand. Holzrahmen.

Besuch am 20.10.2003

Adresse: Gemeindebüro, Westring 26b, 44787 Bochum, 0234-9129127

 **Nr. 4: Bochum, kath. Pfarrkirche St. Joseph**

Anton Feith, Paderborn, 53 IV/P, 1956/57, erweitert 1963, elektropneumatische Kegelladen

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Schwellwerk (III)	Oberwerk (IV)	Pedal
Quintade 16'	Liebl. Gedeckt 8'	Gedackt 8'	Pommer 16'	Prinzipal 16'
Prinzipal 8'	Harfenprinzipal 4'	Weidenpfeife 8'	Prästant 8'	Subbaß 16'*
Dulzflöte 8'	Koppelflöte 4'	Sing. Prinzipal 4'	Holzflöte 8'	Zartbaß 16'*
Oktave 4'	Schwiegel 2'	Blockflöte 4'	Gemshorn 4'	Quintbaß 10 2/3'
Rohrflöte 4'	Spitzquinte 1 1/3'	Rohrquinte 2 2/3'	Trichterflöte 4'	Gedacktbaß 8'
Quinte 2 2/3'	Kl. Mixtur 3f.	Oktave 2'	Kupferprincipal 2'	Offenbaß 8'
Prinzipal 2'	Krummhorn 8'	Nachthorn 2'	Quinte 1 1/3'	Oktave 4'
Waldflöte 2'		Terz 1 3/5'	Zymbel 4 f.	Pommer 4'
Mixtur 6 f.		Sifflöte 1'	Sesquialter 2f.	Flachflöte 2'
Trompete 8'		Scharff 4 f.	Kopftrompete 8'	Hintersatz 4f.
Dulzian 16'		Oboe 8'	Zink 4'	Posaune 16'
		- Tremulant -		Trompete 8'
				Schalmey 4'

*Zartbaß 16' = Abschwächung von Subbaß 16'

Koppeln: IV-III, IV-II, IV-I; III-II, III-I; I-II; IV-P, III-P, II-P, I-P.

Walze. Schwelltritt M. III.

Handregister und 2 Freie Kombinationen „Adl.“, 3 Freie Pedalkombinationen „PU“.

Druckknöpfe (unter M. I): Ausl. - HR - Adl.o - Adl.oo - Tutti.

Schalter auf den Manualwangen: [links, neben M. I-IV] Ausl. - PUo - PUoo - PUooo;
[rechts, neben M. III] Tremulant.

Fußschalter: Adl.oo - Adl.o - H.Reg. - H. Reg ab - I Manual aus Walze -

Koppeln aus Walze - Walze ab - Tutti Ped. - I Ped. - II Ped. - III - Ped. IV.

Einzelabsteller für: Zungen - Quintade 16' - Pommer 16'.

Prospektaufteilung: Offenbaß 8' (Außenfelder u. Mitte), Prinzipal 16' (große Pfeifen). Platzierung der Teilwerke: links Hauptwerk, Mitte Schwellwerk, darüber Oberwerk, rechts Pedal.

Anordnung des Pfeifenmaterials: Hauptwerk, Schwellwerk und Oberwerk seitenweise, Pedal chromatisch, Rückpositiv seitenweise. Holzrahmen. Wangenschalter für Tremulant von M. III stillgelegt, statt dessen: Aktivierung durch Wippe. Sifflöte 1' umgestellt zu Septime 1 1/7'.

Besuch am 27.01.04

Adresse: Kath. Pfarramt St. Joseph, 44787 Bochum, Stühmeyerstr. 45a, Tel. 0234/8909127

 **Nr. 5: Bochum-Dahlhausen, kath. Pfarrkirche St. Michael**

Franz Breil, Dorsten, 12 II/P, 1961, mechanische Schleifladen

[Hauptwerk] (I)	[Brustwerk] (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Rohrflöte 8'	Subbass 16'
Gedackt 8'	Blockflöte 4'	Baßflöte 8'
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Choralbaß 4'
Gemshorn 2'	Zimbel 3 fach ½'	
Mixtur 4 fach 1 1/3'	Tremulant BW	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Koppeln als Tritte. Tremulant BW als Zug.

Spielschrank mit beidseitigen Registerzügen. Vollgehäuse. Platzierung der Teilwerke: durch Türen verschließbares Brustwerk über dem Spielschrank, darüber Hauptwerk, dahinter Pedalwerk auf dem Boden. Anordnung des Pfeifenmaterials: Brustwerk chromatisch. Hauptwerk seitenweise, große Pfeifen in der Mitte. Pedal pyramidal. Rahmen aus Stahl. Abstrakten aus Holz.

Besuch am 12.01.04

Adresse: Pfarrkirche St. Michael, Am Trappen 1, 44879 Bochum-Dahlhausen, Tel. 0234/494184

 **Nr. 6: Bochum-Harpen, kath. Pfarrkirche Heilig-Geist**

Matth. Kreienbrink, Osnabrück-Münster, 28 II/P, 1959, elektropneumatische Kegelladen

Hauptwerk (I)	Schwellwerk (II)	Pedal
Gedacktpommer 16'*	Sing. Gedackt 8'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Salicional 8'	Gedacktpommer 16'*
Rohrflöte 8'	Prinzipal 4'	Prinzipalbass 8'
Oktave 4'	Waldflöte 2'	Gemshorn 8'
Spitzflöte 4'	Spitzquinte 1 1/3'	Choralbass 4'
Quinte 2 2/3'	Scharff 4 fach 1'	Nachthorn 2'
Superoktave 2'	Cymbel 2 fach 1/2'	Hintersatz 4f. 2 2/3'
Terz 1 3/5'	Dulcian 16'	Posaune 16'
Mixtur 6 fach 1 1/3'	Engtrompete 8'	
Trompete 8'	Clairon 4'	
	- Tremulant -	

*Gedacktpommer 16' in Hauptwerk und Pedal aus gleicher Reihe.

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Walze. Schwelltritt M. II.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 1 Pedalkombination.

Druckknöpfe (unter M. I): Reg. 1 - Reg. 2 - Reg. 3 - Tutti - Auslöser.

Fußschalter: Walze ab - Reg. 1 - Reg. 2 - Reg. 3 - Tutti - Auslöser.

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. II] Fr. Ped. II -
[neben M. I] Auslöser.

Einzelabsteller für: Zungen - Mixturen - Gedacktpommer 16'.

Freipfeifenprospekt mit seitlichen Verkleidungen.

Schwellwerk in der Mitte hinter den Prospekt Pfeifen.

Beginn der Demontage am 17.02.2003. Verkauf der Orgel nach Bendin in Ostoberschlesien.

Besuch am 17.02.2003

Adresse: Kath. Pfarramt Hl.Geist, Laurentiusstr. 1, 44805 Bochum, Tel. 0234/231912

 **Nr. 7: Bochum-Weitmar, ev. Matthäuskirche**

Alfred Raupach, Hattingen, 20 II/P, 1956, elektrische Schleifladen

[Hauptwerk] (I) C-f ^s	[Schwellwerk] (II) C-f ^s	Pedal C-f ^t
Bourdon 16'	Holzgedackt 8'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Quintadena 8'	Offenbass 8'
Weidenpfeife 8'	Blockflöte 4'	Oktave 4'
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Hintersatz 4 f. 2'
Rohrflöte 4'	Sesquialter 2 f.	Holzposaune 16'
Nasat 2 2/3'	Krummhorn 8'	
Gemshorn 2'	- Tremulant -	
Mixtur 6 f. 2'		
Trompete 8'		

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Schwelltritt M. II.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 2 Freie Pedalkombinationen „PK II, PK I“.

Druckknöpfe: HR - FK I - FK II - T - Ausl. - PK I - PK II.

Fußschalter: HR - FK I - FK II - T.

Zungen-Einzelabsteller.

Prospektaufteilung links und rechts außen: Offenbass 8', Mitte: Prinzipal 8'. Gehäuse nach oben offen. Platzierung der Teilwerke: Hauptwerk über Schwellwerk, Pedalregister flankieren die Manualwerke. Anordnung des Pfeifenmaterials: Schwellwerk chromatisch, Hauptwerk seitweise mit großen Pfeifen in der Mitte, Pedalregister im 90°-Winkel zum übrigen Pfeifenwerk. Holzrahmen mit einem Stahlträger zur Verstärkung.

Zwischen 1999 und 2000 technische und klangliche Umgestaltung durch Kampher & Steinecke, Verl. Dabei Umstellung der elektropneumatischen Registertraktur auf elektrischen Betrieb und Erneuerung des originalen Schwellkasten. Frühere Disposition des II. Manuals: Holzgedackt 8', Quintadena 4', Prinzipal 2', Terzian 2f., Zimbel 3 f., Krummhorn 8'. Bourdon 16' im Hauptwerk früher Quintade 16'. Mensuren durch Rückung um drei Halbtöne erweitert, Blockflöte 4' hinzugefügt.

Besuch am 10.05.2004

Adresse: Ev. Kirchengemeinde Weitmar, Blumenfeldstr. 4, 44795 Bochum (Weitmar), Tel. 0234/943440

 **Nr. 8: Bochum-Wiemelhausen, kath. Pfarrkirche St. Johannes**

Alfred Raupach, Hattingen, 23 II/P, 1963, elektrische Schleifladen

[Hauptwerk] (I) C-f ^s	[Schwellwerk] (II) C-f ^s	Pedal C-f ⁱ
Quintadena 16'	Liebl. Gedackt 8'	Subbaß 16'
Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Oktave 8'
Gemshorn 8'	Flöte 4'	Gedackt 8'
Rohrflöte 8'	Sesquialter 2 f.	Choralbaß 4'
Oktave 4'	Waldflöte 2'	Pedaltrompete 8'
Blockflöte 4'	Zimbel 3 f. 1'	Liebl. Posaune 16'
Nasat 2 2/3'	Basson-Hautbois 8'	
Prinzipal 2'	- Tremolant -	
Mixtur 4 f. 1 1/3'		
Trompete 8'		
- Tremolant -		

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Schwelltritt M. II.

Handregister und 2 Freie Kombinationen.

Druckknöpfe: Fr. Komb. I - Fr. Komb. II - Tutti - Auslöser.

Freistehender Spieltisch. Prospektaufteilung: Außenfelder links: Oktave 8', Mitte: Prinzipal 8', rechts: Gemshorn 8'. Vollgehäuse.

Plazierung der Teilwerke: Brustwerk, schwellbar, darüber Hauptwerk, dahinter Pedal.

Anordnung des Pfeifenmaterials: Brustwerk pyramidal, Pedal und Hauptwerk seitenweise.

Holzrahmen mit einem Stahlträger zur Verstärkung. Abstrakten aus Metall. Mechanische Koppeln. Offenkundige Wiederverwendung älterer Pfeifenbestände beim Neubau der Orgel.

Hinweis durch Zettel an der Windlade auf Austausch von:

Pedaltrompete 8' gegen Hintersatz 4 fach, Prinzipal 2' gegen Waldflöte 2'.

Besuch am 10.05.2004

Adresse: **Katholisches Pfarramt St. Johannes, Brenscheder Str. 43, 44799 Bochum, Tel. 0234/74229**

 **Nr. 9: Bottrop, kath. Pfarrkirche St. Barbara**  **→Abb. b** 

Franz Breil, Dorsten, 21 II/P, 1959, elektrische Schleifladen

Altarorgel			Zusatzorgel	
[I. Manual]	[II. Manual]	Pedal	[I. Manual]	Pedal
Rohrflöte 8'	Gedackt 8'	Untersatz 16'	Quintade 16'	Subbass 16'
Prinzipal 4'	Blockflöte 4'	Gedacktbass 8'	Prinzipal 8'	Oktave 8'
Gemshorn 2'	Prinzipal 2'	Quintade 4'	Oktave 4'	Hintersatz 5 fach
Scharff 1' 4 fach	Quinte 1 1/3'		Mixtur 1 1/3' 4-5 fach	Stille Posaune 16'
	Dulzian 8'		Trompete 8'	

Koppeln: II-I; II-P, I-P, I-P [Zusatzorgel].

Handregister, 1 Freie Kombination und 1 Freie Pedalkombination.

Druckknöpfe: Reg. I - Reg. II.

Fußschalter: Pedalumschaltung - Generaltutti - Zusatzorgel ab.

Einzelabsteller: Quintade - Dulzian - Trompete - St. Posaune 16'.

Besuch am 29.07.2003

Adresse: Katholische Pfarrkirche St. Barbara, An der Sandbahn 8, 46242 Bottrop, Tel. 02041/686388

Nr. 10:  **Dinslaken (Eppinghoven), kath. Pfarrkirche St. Johannes**

Franz Breil, Dorsten, 23 II/P, 1958, elektrische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Oberwerk (II)	Pedal
Gedacktpommer 16'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Salicional 8'	Oktavbass 8'
Rohrflöte 8'	Praestant 4'	Gedecktbas 8'
Oktave 4'	Blockflöte 4'	Rauschpfeife 3 f.
Blockflöte 4'	Oktave 2'	Posaune 16'
Nasat 2 2/3'	Sifflöte 1 1/3'	
Gemshorn 2'	Scharf 5 fach 1'	
Sesquialtera 2 f.	Dulzian 16'	
Mixtur 5-6 fach 2'	Rohrschalmei 8'	
Trompete 8'	- Tremulant -	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Erneuerter Spieltisch. Gehäuse nach oben hin offen.

Plazierung der Teilwerke: Pedal links und rechts, Manual I. in der Mitte, darüber Manual II.
Anordnung des Pfeifenmaterials: Pedal seitenweise, Manuale pyramidal.

Besuch am 02.07.2003

Adresse: Kath. Kirchengemeinde St. Johannes Eppinghoven, Kerkmannstr. 14, 46535 Dinslaken, Tel. 02064/44940

Nr. 11: (ohne Bild) Dortmund, Martins-Kapelle in der Petri-Nikolaigemeinde

Wilhelm Sauer, aufgebaut durch Willi Peter, 15 II/P, 1944, mechanische Schleifladen

Disposition: M. G. Förstemann.

Hauptwerk	Schwellwerk	Pedal
Rohrflöte 8'	Singend Gedackt 8'	Subbaß 16'
Ital. Prinzipal 4'	Nachthorn 4'	Gedacktflöte 8'
Flachflöte 2'	Engprinzipal 2'	Quintadena 4'
Scharf 4 fach 1'	Jauchzend Pfeife 1'	Koppelflöte 2'
Helltrompete 8'	Terzian 2 fach	
	Schalmei 8'	
- Tremulant -	- Tremulant -	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Offenkundig kriegsbedingter Verlust der Orgel. Einweihung am 11. Oktober 1944 durch M. G. Förstemann.

Quelle: Ohne Verfasserangabe, *Neue Orgel*, in: Musik und Kirche 16 (1944), S. 19.

Nr. 12:  **Dortmund, Gesamtschule Gartenstadt-Nord, vormals: Humboldt-Gymnasium**

Walcker & Cie., Ludwigsburg, Op. 3345, 21 II/P, 1955,

elektrische Schleifladen mit elektropneumatischer Registersteuerung

Hauptwerk (I)	Positiv (II)	Pedal
Pommer 16'	Holzgedackt 8'	Subbaß 16'
Prinzipal 8'	Rohrflöte 4'	Holzflöte 8'
Gemshorn 8'	Prinzipal 2'	Choralbaß 4'
Oktave 4'	Terzflöte 1 3/5'	Nachthorn 2'
Nasat 2 2/3'	Quinte 1 1/3'	Baßzink 4 f.
Waldflöte 2'	Scharff 2/3' 4 f.	Fagott 16'
Mixtur 1 1/3' 5-6 f.	Rohrschalmey 8'	
Trompete 8'	- Tremulant -	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Handregister und 2 Freie Kombinationen.

Druckknöpfe: I-Ped. - II-Ped. - II-I - Fr. Komb. 1 - Fr Komb. 2 - Ausl. - Tutti.

Fußschalter: I-Ped. - II-Ped. - II-I - Fr. Komb. 1 - Fr Komb. 2 - Ausl. - Tutti - Zungen ab.

Beweglicher Spieltisch. Kein Gehäuse.

Plazierung der Teilwerke: Hauptwerk über dem II. Manual. Pedal links und rechts neben den Manualwerken. Seitenweise Anordnung des Pfeifenmaterials in allen Teilwerken.

Besuch am 23.08.2004

Adresse: Gesamtschule Dortmund-Gartenstadt, Hueckestr. 25, 44141 Dortmund, Tel. 0231/941167-0

 **Nr. 13: Dortmund, kath. Kirche St. Liebfrauen**

Kemper, Lübeck, 42 III/P, 1950/65, ursprünglich elektrische Taschenladen

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Oberwerk (III)	Pedal
Pommer 16'	Quintade 8'	Rohrflöte 8'	Prinzipalbass 16'
Prinzipal 8'	Spitzgedackt 8'	Strichflöte 8'	Subbass 16'
Gedackt 8'	Prinzipal 4'	Prinzipal 4'	Quintbass 10 2/3'
Gemshorn 8'	Rohrflöte 4'	Blockflöte 4'	Oktavbass 8'
Oktave 4'	Waldflöte 2'	Gemshorn 2'	Gedacktbass 8'
Zartflöte 4'	Quinte 1 1/3'	Flageolett 1'	Choralbass 4'
Quinte 2 2/3'	Sesquialtera 2f.	Nasat 2 2/3'	Nachthorn 2'
Oktave 2'	Scharff 3 f.	Zymbel 4 f.	Mixtur 8 f.
Rauschpfeife 3f.	Krummhorn 8'	Dulzian 16'	Rauschpfeife 4f.
Mixtur 8 f.	- Tremulant -	Schalmei 8'	Posaune 16'
Trompete 8'		- Tremulant -	Trompete 8'
			Schalmei 4'

Koppeln: III-II, III-I; I-II; III-P, II-P, I-P.

Walze. Funktionsloser Schwelltritt.

Handregister, 3 Freie Kombinationen und 2 Freie Pedalkombinationen.

Druckknöpfe: Handreg. - Komb. I - Komb. II - Komb. III - Tutti - Auslöser -

Handreg z. Komb. - Rohrw. ab - Fr. Pedaleinst. A - Fr. Pedaleinst. B.

Fußschalter: Handreg. - Komb. I - Komb. II - Komb. III - Tutti - Auslöser - Walze ab -

Koppeln a. Walze - Tutti-Ped.

Zungen-Einzelabsteller.

Freipfeifenprospekt, Rückpositiv im Vollgehäuse. Platzierung der Teilwerke: Hauptwerk links, Pedal rechts hinter den Prospekt Pfeifen, Oberwerk hinten an der Wand. Anordnung des Pfeifenmaterials: Hauptwerk und Pedal chromatisch, Oberwerk und Rückpositiv seitenweise. Windladen ruhen auf Holzgerüsten. Umbau von Oberwerk, Hauptwerk und Pedal auf Schleifladen unter Wiederverwendung der alten Stöcke durch Emanuel und Ella Kemper 1990. Im 1965 hinzugefügten Rückpositiv blieben die originalen Taschenladen erhalten. Bei Umbau Posaune 16' und Trompete 8' im Pedal erneuert, Schalmei 8' im Oberwerk heute Oboe 8'. Ein offenbar geplanter Schweller wurde nicht ausgeführt, ein Schwelltritt zum Einhängen ist im Spieltisch vorhanden. Die Anordnung der Züge für freie Kombinationen erfolgt im Spieltisch von oben (I) nach unten (III).

Besuch am 03.11.2003

Adresse: Kath. Kirchengemeinde Liebfrauen, 44137 Dortmund, Amalienstr. 20, Pastor Henke, Tel. 0231/142920

 **Nr. 14: Dortmund-Nette, Evangelische Kirche**

Gustav Steinmann, Vlotho, Opus 236, 19 II/P, 1957, elektrische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Positiv (II)	Pedal
Pommer 16'	Holzgedackt 8'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Quintade 4'	Offenbass 8'
Spitzflöte 8'	Rohrflöte 4'	Nachthorn 4'
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Rauschpfeife 4 f.
Waldflöte 2'	Sesquialtera 2f.	Fagott 16'
Mixtur 5f.	Quinte 1 1/3'	
Trompete 8'	Scharf 3f.	
	- Tremulant -	

Koppeln: I-II; II-P, I-P.

Handregister und 1 Freie Kombination „Fr. Vorb“.

Druckknöpfe: Fr. Vorb - Tutti - Auslöser.

Fußschalter: Pos./Hw - Hw/Pedal - Pos./Pedal.

Linke Orgelkammer Pedal, rechte Orgelkammer Hauptwerk. Chromatische Windladen für Hauptwerk und Pedal im 90°-Winkel zum Kirchenschiff.

Seitenweise Pfeifenanordnung im Positiv. Windladen ruhen auf Holzbalken. Aufschrift einer Tafel in der Orgelkammer des Hauptwerks:

Opus: 236, Baujahr 1957, Winddruck HW: 55 mm, RP: 50 mm, Ped: 60 mm.

Besuch am 27.01.04

Adresse: Evangelische Kirchengemeinde Nette, Joachim-Neander-Str. 3-5, 44359 Dortmund, 0231/356443

Nr. 15:  **Dortmund-Nette, kath. Kirche St. Josef**

Gebr. Stockmann, Werl, 22 II/P, 1962, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Brustwerk (II)	Pedal
Quintade 16'	Bleigedackt 8'	Subbaß 16'
Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Prinzipal 8'
Gemshorn 8'	Blockflöte 4'	Choralflöte 4'
Rohrflöte 4'	Nasat 2 2/3'	Zink 3f. 5 1/3'
Prinzipal 4'	Oktave 2'	Nachthorn 2'
Waldflöte 2'	Scharff 4f.	Liebl. Posaune 16'
Larigot 2f.	Schalmey 8'	
Mixtur 3-4f.	- Tremolo -	
Trompete 8'		

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Spielschrank mit beidseitigen Zügen neben den Manualen.

Plazierung der Teilwerke: im linken Gehäuse Pedal, im rechten Gehäuse links Brustwerk, rechts Hauptwerk. Anordnung der Laden im 90°-Winkel zum Kirchenschiff. Stahlrahmen.

Holzabstrakten. Winkel für die Traktur aus Plastik. Pneumatische Steuerungen für tiefe Prospekt Pfeifen, bestehend aus Teilen von Prinzipal 8' (I) und Prinzipal 8' (P).

Besuch am 27.01.2004

Adresse: Kath. Pfarramt St. Josef, 44359 Dortmund-Nette, Friedrich-Naumann-Str. 11, Tel. 0231/350989

Nr. 16: (ohne Bild) Duisburg, Opernhaus

Romanus Seifert & Sohn, Kevelaer, 1950, 34 III/P, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Manual (III)	Pedal
Quintadena 16'	Rohrflöte 8'35	Nachthorngedackt 8'	Principalbass 16'***
Principal 8'	Nachthorn 4'	Violflöte 8'	Subbass 16'*
Gemshorn 8'	Nasat 2 2/3'	Geigenschwebung 8'	Octavbass 8'***
Weit octave 4'	Kleinprincipal 2'	Hornprincipal 4'	Bassflöte 8'*
Schwiegel 2'	Terzian 2 f.	Blockflöte 2'	Choralbass 4'***
Rauschpfeife 2 f.	Oktavcymbel 3f.	Scharf 3 f.	Oktave 2'
Mixtur 6 f.	Krummhorn 8'	Dulcian 16'	Hintersatz 5 f.
Kupfertrompete 8'	- Tremolo -	Schalmei 8'	Posaune 16'***
		Glocken E-g'	Basstrompete 8'***
		- Tremolo -	Choraltrompete 4'***

*Subbass 16'+Bassflöte 8', **Principalbass 16'+Octavbass 8'+Choralbass 4',

***Posaune 16'+Basstrompete 8'+Choraltrompete 4' aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: III-II, III-I; II-I, Unter II-I; III-P, Ober III-P, II-P, I-P.

Walze. Funktionsloser Schwelltritt.

Handregister und 2 Freie Kombinationen.

Zusätzliche Registerschalter: „Pedal ab“, 2 funktionslose Wippen.
Glocken E-g' nur in Handregistern.

Druckknöpfe: 16' Man ab - Zungen ab - Koppeln ab - aus - A - B - C - Tutti.

Fußschalter: I-P - II-P - III-P - Ober III an P - Crescendo ab - Koppeln aus Walze - Pedaltutti - Tutti.

Zungen-Einzelabsteller.

Fahrbarer Spieltisch, plaziert in einer Kammer rechts vor der Bühne mit Durchblick zum Dirigenten. Verschließbare Lamellen mit Öffnungen zum Orchester. Orgelkammern in Blickrichtung zur Bühne jeweils links und rechts oberhalb des Orchestergrabens.

Plazierung der Teilwerke: links: unten II. Manual, oben III. Manual; rechts: I. Manual und Pedal. Chromatische Anordnung des gesamten Pfeifenmaterials.

Windladen ruhen auf Holzgerüsten.

Besuch am 01.03.2004

Adresse: Deutsche Oper am Rhein - Duisburg, Düsseldorf Straße 5 - 7, 47051 Duisburg, Tel. 0203/57 06 -850

Nr. 17:  **Duisburg, St. Liebfrauen, Hauptorgel** → **Abb. b** 

Franz Breil, Dorsten, 42 III/P, 1964,

mechanische Schleifladen mit elektrischer Registersteuerung

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Brustwerk (III)	Span. Trompeteria (IV)	Pedal
Quintade 16'	Gedackt 8'	Holzgedackt 8'	Trompete 16'	Prinzival 16'
Prinzival 8'	Quintade 8'	Prinzival 4'	Trompete 8'	Subbass 16'
Rohrflöte 8'	Prinzival 4'	Blockflöte 4'	Trompete 4'	Oktave 8'
Oktave 4'	Spitzflöte 4'	Prinzival 2'		Rohrgedackt 8'
Gedacktflöte 4'	Gemshorn 2'	Terz 1 3/5'		Oktave 4'
Nasat 2 2/3'	Oktave 1'	Quinte 1 1/3'		Nachthorn 2'
Oktave 2'	Sesquialtera 2 f.	Zimbel 2 f.		Mixtur 5 fach 2'
Mixtur 4-6 fach 1 1/3'	Scharff 5 f.	Krummhorn 8'		Posaune 16'
Zimbel 3 fach 1/2'	Dulzian 16'	- Tremulant -		Trompete 8'
Trompete 16'	Schalmey 8'			Trompete 4'
Trompete 8'	- Tremulant -			

Koppeln: IV-II; III-II; I-II; IV-P, III-P, II-P.

Schwelltritt M. III.

Handregister, 3 Freie Kombinationen und 1 Freie Pedalkombination.

Keine Druckknöpfe. „Reg. IV“ werkweise abrufbar.

Fußschalter: Ped. Umsch. - Pleno II - Pleno - Reg IV - Reg III - Reg II - Reg I -

[werkweise Schaltung Reg. IV] Reg IV R.P. - Reg IV HW. - Reg IV BW. - Reg IV Sp. T. -

Reg IV P.

Zungen-Einzelabsteller für: M. I - M. II - M. III - P.

Gehäuse hinten zur Wand offen. Chromatische Anordnung aller Teilwerke.

Holzrahmen mit Verstärkung aus Metall. Elektrische Koppeln.

Besuch am 19.03.2004

Adresse: **König-Heinrich-Platz, 47051 Duisburg**

Nr. 18:  **Duisburg-Bissingheim, kath. Pfarrkirche St. Raphael**

Fritz Klingshegel, Münster i. W., Opus 38, 19 II/P, 1956, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Singend Gedackt 8'	Gedacktuntersatz 16'
Rohrgedackt 8'	Harfpfeife 8'	Weitprinzipal 8'
Oktav 4'	Praestant 4'	Gemshornbass 8'
Spitzflöte 4'	Kleinprinzipal 2'	Choralbass 4'
Sesquialter 2 fach	Nasard 1 1/3'	Quintade 2'
Mixtur 4 f.	Scharff 4 f.	Stillposaune 16'
	Krummhorn 8'	
	- Tremolo II -	

Koppeln: II-I, Sub II-I; II-P, I-P.

Walze.

Handregister und 2 Freie Kombinationen, doppelte Schaltungen für das Pedal*.

* alternative Pedalschaltung ohne Weitprinzipal 8', Stillposaune 16', I-P

Sonstige Registerschalter: Handreg. ab - Koppeln ab.

Druckknöpfe (unter M. I): Mixturen ab - Zungen ab - Fr. Comb. II - Fr. Comb. I - Tutti.

Fußschalter: Fr. Comb. II - Fr. Comb. I - Tutti - Walze „ab“.

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. II] fr. Ped. Komb. -

[neben M. I] Auslöser.

Einzel-Absteller: Mixtur „ab“ - Scharff „ab“ - Krummhorn „ab“ - Stillposaune „ab“.

Ursprünglich symmetrischer Freipfeifenprospekt ohne Gehäuse, bestehend aus Weitprinzipal 8' auf der rechten Seite. Die stumme linke Prospekthälfte wurde demontiert. Chromatische Anordnung des gesamten Pfeifenwerks. Laden ruhen auf hölzernen Trägern.

Besuch am 13.05.03

Adresse: Pfarrbüro St. Raphael, Hermann-Grothe-Str. 54, 47279 Duisburg, 0203/997252

 **Nr. 19: Duisburg-Hamborn, Kapelle des St. Johannis-Hospitals**

Fritz Klिंगenhegel, Münster, Opus 33, 22 II/P, 1953, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Liebl. Gedackt 8'	Subbass 16'
Gedackt 8'	Offenflöte 8'	Prinzipalbass 8'
Oktave 4'	Weidenpfeife 8'	Gedacktbass 8'
Quintade 4'	Prinzipal 4'	Choralbass 4'
Blockflöte 2'	Rohrflöte 4'	Gedacktpommer 2'
Mixtur 5 fach	Quinte 2 2/3'	Dulzianbass 16'
Zarttrompete 8'	Hellprinzipal 2'	
	Nachthornterz 1 3/5'	
	Scharff 4 fach	
	- Tremulant -	

Koppeln: II-I, Sub II-I; II-P, I-P.

Walze.

Handregister und 2 Freie Kombinationen, doppelte Schaltungen für das Pedal*.

* alternative Pedalschaltung ohne Dulzianbass 16' und Pedalkoppel I-P

Sonstige Registerschalter: Handreg. ab - Koppeln ab. 3 Schalter ohne Funktion.

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. II] Fr. Pedal II -
[neben M. I] Auslöser.

Druckknöpfe (unter M. I): Registratur III - Registratur II - Registratur I - Tutti.

Fußschalter: Registratur III - Registratur II - Registratur I - Tutti - Walze ab.

Absteller: Mixtur ab - Scharff ab - Quinte ab - Nachthornterz ab - Zarttrompete ab -
Dulzianbass ab.

Freipfeifenprospekt mit seitlichen Verkleidungen, bestehend aus Teilen von: Prinzipal 8' rechts, Oktave 4' links, Choralbass 4' im vorderen Mittelfeld. Plazierung der Teilwerke: rechts vorne I. Manual, links II. Manual, Pedal rechts hinten. Chromatische Anordnung des gesamten Pfeifenbestandes. Laden ruhen auf Holzgerüsten.

Besuch am 20.10.2005

Adresse: St. Johannis-Hospital, An der Abtei 7-11, 47166 Duisburg, Tel. 0203/56744(Fax)

Nr. 20:  **Duisburg-Hamborn, Aula der Leibniz-Gesamtschule**

vormals: Leibniz-Gymnasium

Friedrich Fleiter Orgelbau, Münster/Westfalen, 18 II/P, 1957, elektrische Schleifladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Principal 8'	Gedackt 8'	Subbass 16'*
Rohrflöte 8'	Bachflöte 4'	Gedacktbass 8'
Octave 4'	Kleinprincipal 2'	Choralbass 4'
Quinte 2 2/3'	Terzflöte 1 3/5'	Fagott 16'
Blockflöte 2'	Cymbel 1/2' 3 f.	
Mixtur 1 1/3' 4 f.	Krummhorn 8'	
Trompete 8'	- Tremolo -**	
Subbass 16'*		

*Subbass 16' im Pedal und Manual I aus gleicher Reihe.

** (als Fußschalter zu aktivieren).

Koppeln: I-II; II-P, I-P.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 1 Freie Pedalkombination.

Druckknöpfe (unter M. I): Handreg. an - Fr. Komb. 1 - Fr. Komb. 2 - Ausl. - Tutti.

Fußschalter: Zungen ab - I-Ped - II-Ped. - Tremolo.

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. II] Ped. Komb - [neben M. I] Ausl.

Zungen-Einzelabsteller.

Offener Werkprospekt. Anordnung des Pfeifenmaterials: Manual I links, Manual II rechts, Pedal hinten an der Wand.

Besuch am 20.10.2005

Adresse: Leibniz Gesamtschule, Hamborner Str. 274-278, 47166 Duisburg, Tel. 0203/283-5522

 **Nr. 21: Duisburg-Mittelmeiderich, Evangelische Kirche**

G. Stahlhuth, Aachen, 43 III/P, 1964,

mechanische Schleifladen mit elektrischer Registersteuerung.

Disposition: Hans Klotz

Hauptwerk (II) C-a ³	Rückpositiv (I) C-a ³	Schwellwerk (III) C-a ³	Pedal
Holzpommer 16'	Gedackt 8'	Lieblich Gedackt 8'	Untersatz 16'
Prinzipal 8'	Quintade 8'	Salicional 8'	Offenbaß 8'
Rohrflöte 8'	Prinzipal 4'	Prinzipal 4'	Kammerbaß 8'
Oktave 4'	Rohrflöte 4'	Rohrtraverse 4'	Nasard 5 1/3'
Spitzflöte 4'	Terz 3 1/5'	Oktave 2'	Choralbaß 4'
Nasard 2 2/3'	Oktave 2'	Hintersatz 1' 5-6f.	Nachthorn 2'
Waldflöte 2'	Quintflöte 1 1/3'	Rauschzimbel 4/7' 4f.	Rauschpfeife 2 2/3' 4f.
Terz 1 3/5'	Septime 2/7'	Dulcian 16'	Posaune 16'
Sifflet 1' 8/9'	Scharf 2/3' 3 f.	Trompete 8'	Trompete 8'
Mixtur 2' 4f.	Krummhorn 8'	Rankett 8'	Kornett 4'
Scharfzimbel 1/2' 4f.	- Tremolo -	- Tremolo -	
Trompete 8'			
Trichterregal 8'			

Koppeln: III-II, III-I; I-II; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. III.

3 Generalsetzer „1 - 2 - 3“ und 3 Teilssetzer „1 - 2 - 3“ für jedes Werk.

Druckknöpfe (unter M. I): Setzer - Gen. 0 - [Teilssetzer Rp] 1 - 2 - 3, [Generalsetzer] 1 - 2 - 3.

Druckknöpfe (unter M. III + M. II): 3 Teilssetzer Schwellwerk - 3 Teilssetzer Hauptwerk.

Fußschalter: Koppeln - Teilssetzer Pedal - Generalsetzer.

Schalter rechts neben M. III: Tremolo RP - Tremolo SW.

Prospekt links C-h⁰ aus Offenbaß 8', rechts C-dis¹ aus Prinzipal 8'. Vollgehäuse.

Plazierung der Teilwerke: rechts Hauptwerk, davor Rückpositiv, dazwischen Spieltisch; links Pedal, dahinter Schwellwerk. Anordnung des Pfeifenmaterials: Hauptwerk in freier Anordnung, Rückpositiv chromatisch C-dis⁰ im linken und a³-e⁰ im rechten Feld. Pedal seitenweise, Schwellwerk chromatisch. Spieltraktur aus Metall. Stahlrahmen. Sifflet 1' 8/9' als 1' im Baß, als None im Diskant.

Besuch am 10.06.2005

Adresse: Evangelische Kirchengemeinde Mittelmeiderich, Auf dem Damm 6-12, 47137 Duisburg,

Tel. 0203/4 51 96 - 0

Nr. 22:  **Duisburg-Walsum, Evangelische Kirchengemeinde Walsum-Vierlinden**

Paul Faust, Schwelm, 16 II/P, 1953, elektrische Taschenladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Gedeckt 8'	Dulcian 16'*
Gemshorn 8'	Rohrflöte 4'	Quintadena 2'
Oktave 4'	Oktave 2'	Choralbass 4'
Nachthorn 2'	Nasat 1 1/3'	Offenbaß 8'
Mixtur 4f. 1 1/3'	Scharf 2/3' 3f.	Subbaß 16'
Dulcian 16'*		

*Dulcian 16' als Transmission

Koppeln: II-I; I-II; II-P, I-P.

Handregister und 1 Freie Kombination.

Druckknöpfe: 1* - Dulcian 16' I ab - Handreg. an Fr. Komb I - 0** - Tutti.

(*1 stellt Dulcian 16' im Pedal ab. **0 = Auslöser)




Werkloser Prospekt aus Offenbaß 8' links, Prinzipal 8' rechts. Freistehendes Pfeifenwerk in der Orgelkammer mit chromatischer Anordnung.

Plazierung des Pfeifenwerks: I. Manual mit Dulcian 16' vorn, II. Manual dahinter, Pedal an der Wand mit Fortsetzung im linken Bereich der Orgelkammer. Laden ruhen auf Holzrahmen.

Der neue Eigentümer, Christian Stock, ließ die Orgel im Jahre 2006 in seinem Bürogebäude im bayerischen Gröbenzell durch OBM Markus Harder-Völkman, München, mit erneuertem Spieltisch und zusätzlichen Registern wieder aufbauen.

Besuch am 27.04.2005

Neuer Standort: „Stockwerk“, 82194 Gröbenzell, Industriestr. 29-31

Nr. 23:  **Essen, Dom, → Abb. b**  **→ Abb. c** 

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 54 IV/P, 1965, Schleifladen, elektrische Registersteuerungen
Spieltrakturen: Hauptorgel mechanisch, Bombardenwerk elektrisch

Manualumfänge: C-a³

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Schwellwerk (III)	Bombardenwerk (IV)	Pedal
Quintade 16'	Holzgedeckt 8'	Holzprinzipal 8'	Prinzipal 8'	Prinzipal 16'
Prinzipal 8'	Spitzgedeckt 8'	Spitzgamba 8'	Oktave 4'	Subbaß 16'
Rohrflöte 8'	Prästant 4'	Prinzipal 4'	Oktave 2'	Oktav 8'
Weidenpfeife 8'	Traversflöte 4'	Kleingedackt 4'	Mixtur 5 fach	Gemshorn 8'
Oktav 4'	Prinzipal 2'	Rohrnasard 2 2/3'	Gedackt 8'	Choralbaß 4'
Blockflöte 4'	Sifflöte 1 1/3'	Schwegel 2'	Rohrflöte 4'	Piffaro 2 fach
Quinte 2 2/3'	Sesquialter 1-2 fach	Mixtur 6 fach	Cornett 5-6 fach	Hintersatz 5 fach
Superoktave 2'	Scharff 4 fach	Nonenzimbel 4 fach	Trompete 16'	Posaune 16'
Spillpfeife 2'	Holzkrumhorn 8'	Basson 16'	Trompete 8'	Trompete 8'
Mixtur 5 fach	- Tremulant -	Hautbois 8'	Trompete 4'	Schalmey 4'
Zimbel 3 fach		Clairon 4'	Bourdon 16'	
Fagott 16'		- Tremulant -		
Trompete 8'				

Koppeln: IV-II; III-II, III-I; I-II; IV-P, III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. III.

Fußhebel für zusätzliche seitliche Jalousien des Schwellwerks und Schwelltritt des Bombardenwerkes, Wirkung nur auf Gedackt 8', Rohrflöte 4', Cornett 5-6 fach.

10 Setzer, davon Setzer 5+6 als Teilsetzer aktivierbar.

Druckknöpfe (unter M. I): [„Lösch“ = Auslöser, „Get.“ = Teilsetzer]

1 - 2 - 3 - 4 - Get. 5 - Löscher - Get. 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - Organo Pleno - Gen. Tutti - Löscher.

Fußschalter (obere Reihe): Mixturen ab - IV-II - III-I - III-II - I-II - Ped. Löscher 5 -

Ped. Löscher 6 - 2 - 4 - 8 - 10 - General Tutti.

Fußschalter (untere Reihe): Zungen ab - IV-P - III-P - II-P - I-P - Get. Komb. 5 -

Get. Komb. 6 - 1 - 3 - 7 - 9 - General Tutti.

Gruppenabsteller auf allen vier Manualwangen, links für Zungen, rechts für Mixturen.

Horizontalzungen: Trompete 16', Trompete 8', Trompete 4' im Bombardenwerk. Vollgehäuse. Platzierung der Teilwerke in der Hauptorgel: links Pedalregister, rechts unten Schwellwerk, darüber Hauptwerk. Hauptwerk und Schwellwerk mit Öffnungen zum Altarbereich und zum Seitenschiff. Laden ruhen auf Metallträgern. Abstrakten aus Metall. Elektrische Koppeln.

Inbetriebnahme 1965, offizielle Weihe am 02.01.66. Beginn der Demontage am 28.07.2003.
Wiedereinweihung in der Kath. Pfarrkirche St. Cyriakus, Weeze, am 28.05.2006.

Besuch am 25.06.2003

Adresse: Domkapitel Essen, An St. Quintin 3, 45127 Essen, Tel. 0201/2204-490

 **Nr. 24: Essen, Altkatholische Friedenskirche**

Ernst Seifert, Bergisch Gladbach, 14 II/P, 1957, elektrische Taschenladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Salizional 8'	Subbass 16'*
Gedackt 8'	Rohrflöte 8'	Oktavbass 8'***
Gemshorn 4'	Praestant 4'	Gedacktbass 8'*
Mixtur 4 f.	Spitzflöte 2'	Choralbass 4'**
Krummhorn 8'***	Larigot 1 1/3'	Krummhorn 8'***
	Krummhorn 8'***	
	- Tremolo -	

*Subbass 16'+Gedacktbass 8', **Oktavbass 8'+Choralbass 4' aus jeweils gleichen Reihen.

***Krummhorn 8' als Transmission in allen Teilwerken.

Koppeln: II-I, Sub II-I; II-P, I-P.

Crescendo-Tritt.

Handregister und 1 Freie Kombination. „Tremolo“ nur in Handregistern.

Druckknöpfe: Zungen ab - Crescendo ab - Auslöser - Fr. Comb - Tutti.

Freipfeifenprospekt, bestehend aus der offenen Pedalreihe.

Kein nach oben geschlossenes Gehäuse.

Besuch am 27.03.2003

Adresse: Altkatholische Friedenskirche, Bernestr. 1, 45127 Essen, Tel. 0201/223763

Nr. 25:  **Essen Altstadt-Nord, ev. Gnadenkirche**

Willi Peter, Köln, 28 II/P, 1965, mechanische Schleifladen mit elektrischer Registersteuerung

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Schwellwerk (III)	Pedal
Quintade 16'	Musiziergedeckt 8'	Holzprinzipal 8'	Subbaß 16'
Prinzipal 8'	Rohrflöte 4'	Spitzgamba 8'	Oktavbaß 8'
Rohrflöte 8'	Praestant 2'	Prinzipal 4'	Gedecktbaß 8'
Oktave 4'	Sifflöte 1'	Koppelflöte 4'	Rohrtraverse 4'
Nachthorn 4'	Terzzimbel 2/3 3f.	Spillpfeife 2'	Rauschwerk 5 1/3' 5 f.
Oktave 2'	Vox humana 8'	Sesquialtera 2 f.	Posaune 16'
Mixtur 2' 4-6 f.	- Tremulant -	Scharff 1 1/3' 4 f.	
Trompete 8'		Schalmey 8'	
		- Tremulant -	

Koppeln: III-II; I-II; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. III.

3 Generalsetzer I - II - III, in den Manualen auch abrufbar als Teilsetzer.

Druckknöpfe (unter M. I): S - I - II - III - A [S = Setzer, A = Auslöser].

Schalter auf den linken Manualwangen: 3 Teilsetzer für M. I - M. II - M. III.

Fußschalter: Koppeln - Generalsetzer.

Spielschrank mit linksseitigen elektrischen Registerwippen in 5 Reihen. Betongehäuse.

Chromatische Anordnung des gesamten Pfeifenbestandes. Seilzugtraktur.

Im Jahre 2005 Verkauf des Instrumentes an die katholische Kirche in Deuna, Eichsfeld.

Besuch am 03.01.2003

Adresse: Ev. Gnadenkirche, Zwinglstr. 29, 45141 Essen, Tel. 0201/3164261

Nr. 26:  **Essen, Selbständige Evangelisch-Lutherische Kirche, Moltkeplatz**

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 6 I/P, 1955, mechanische Schleifladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Gedackt 8'	Nachthorn 4'	Subbaß 16'
Prinzipal 2'	Quinte 1 1/3'	
	Zimbel 2-fach	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Koppeln als Tritte.

Walcker-Positiv vom Typ E. Vollgehäuse für die Manualregister. Subbaß 16' freistehend dahinter, Prinzipal 2' im Prospekt. Erweiterung im Jahre 1990 um Prinzipal 4' im I. Manual und Quintade 8' im II. Manual durch Wolfgang Böttner, Frankenberg (Eder).

Besuch am 12.01.2004

Adresse: Selbständige Evangelisch-Lutherische Kirche, Moltkeplatz 19, 45138 Essen, 0201/263394

Nr. 27:  **Essen-Borbeck, kath. Pfarrkirche St. Maria Immaculata**

Alfred Führer, Wilhelmshaven, 18 II/P, (ursprünglich), 1952,
mechanische Schleifladen (ursprünglich)

Disposition: Ernst Kaller

Hauptwerk (II) C - f ^s	Rückpositiv (I) C - f ^s	Pedal C - f ^l
Prinzipal 8'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Rohrflöte 8'	Blockflöte 4'	Oktavbass 8'
Oktav 4'	Prinzipal 2'	Gedacktbass 8'
Spitzflöte 2'	Quinte 1 1/3'	Koppelflöte 4'
Mixtur 4 fach	Krummhorn 8'	Mixtur 4 fach
Trompete 8'		

Hier: Wiedergabe der Originaldisposition anhand eines Prospekts zur Einweihung der Orgel zum 27. Januar 1952.

Die ursprüngliche Anzahl der Koppeln wird im Prospekt zur Einweihung nicht genannt.

Kein nach oben geschlossenes Gehäuse für Pedal und Hauptwerk, Gehäuse für Rückpositiv.
Seitenweise Anordnung des gesamten Pfeifenmaterials. Stahlrahmen.

Veränderungen des Jahres 1974 durch Führer: Elektrifizierung der Schleifenbetätigung. Neue Registertraktur mit Handregistern und 2 freien Kombinationen. Einbau von Posaune 16' im Pedal und Gedacktblöte 4' im Hauptwerk. Austausch der Koppelflöte 4' im Pedal durch Oktave 4'.

Besuch am 31.07.2003

Adresse: An St. Immaculata 5, 45355 Essen, Tel. 0201/673477

Nr. 28:  **Essen-Frillendorf, kath. Pfarrkirche Hl. Schutzengel**

Fabritius, Kaiserswerth und Raupach, Hattingen, 29 III/P, 1950,
elektropneumatische Kegelladen

Hauptwerk (I)	Rückpositiv (III)	Oberwerk (II)	Pedal
Quintadena 16'*	Rohrflöte 8'	Holzflöte 8'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Gedackt 4'	Salizional 8'	Quintadena 16'*
Gemshorn 8'	Prinzipal 2'	Prästant 4'	Oktavbass 8'
Oktave 4'	Scharf 4 fach 1'	Blockflöte 4'	Gedacktbass 8'
Koppelflöte 4'	Krummhorn 8'	Waldflöte 2'	Choralbass 4'
Nachthorn 2'		Nasard 2 2/3'	Rauschpfeife 4f.
Mixtur 4 fach 2'		Sesquialter 2 fach	Posaune 16'
Trompete 8'		Franz. Oboe 8'	
		- Tremulant -	

*Quintadena 16' in I+P aus jeweils gleicher Reihe.

Koppeln: III-II, III-I; II-I; III-P, II-P, I-P.

Walze.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 2 Pedalkombinationen.

6 Registerschalter ohne Funktion.

Zungen-Einzelabsteller.

Spieltisch mutmaßlich durch Raupach erneuert. Freipfeifenprospekt auf Grund denkmalpflegerischer Auflagen erhalten, bestehend aus Oktavbass 8' im oberen Prospekt. Stumme Prospektpfeifen im Rückpositiv.

Plazierung der Teilwerke: links Hauptwerk; rechts Oberwerk, etwas höher angeordnet wegen eines Durchgangs; Pedal an der Rückwand. Chromatische Pfeifenanordnung im Hauptwerk, Oberwerk und Pedal. Seitenweise Pfeifenanordnung im Rückpositiv. Holzrahmen.

Ein Großteil des Pfeifenbestandes war zum Zeitpunkt der Untersuchung bereits demontiert.

Besuch am 04.11.2003

Adresse: Zuständig ist das Pfarramt St. Nikolaus, Essener Str. 4, 45141 Essen, Tel. 0201/899160

Nr. 29:  **Essen-Frohnhausen, kath. Pfarrkirche St. Elisabeth**

Schuke, Berlin, 42 III/P, 1964, mechanische Schleifladen,

elektropneumatische Registersteuerung

Disposition: Siegfried Reda

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Brustwerk (III)	Pedal
Bourdon 16'	Quintadena 8'	Holzgedackt 8'	Subbaß 16'
Gemshorn 8'	Spillpfeife 4'	Spitzgedackt 4'	Trichtergedackt 8'
Gedackt 4'	Hohlpfeife 2'	Principal 2'	Hohlflöte 4'
Rauschpfeife 2 2/3'	Sifflöte 1'	Scharff 3-5f.	Rohrpommer 2'
Principal 8'	Sesquialtera 1 1/3' 4/5'	Terz 1 3/5'	Sesquialtera 5 1/3' 3 1/5' 2 2/7'
Oktave 4'	Rohrflöte 8'	Quinte 1 1/3'	Principal 16'
Mixtur 5-6 f.	Principal 4'	Sept-Quart 1 1/7' 16/19'	Oktave 8'
Trompete 16'	Mixtur 5f.	Musette 16'	Hintersatz 4' 2 2/3' 1 1/3' 1'
Trompete 8'	Terzcymbel 3f.	Krummhorn 8'	Mixtur 3f.
Trompete 4'	Dulcian 16'	- Tremulant -	Posaune 16'
	Trichterregal 8'		Trompete 8'
	- Tremulant -		Schalmei 4'

Koppeln: III-II, III-I; I-II; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. III.

6 Generalsetzer, 1-3 auch werkweise abrufbar.

Fußschalter: Tremulant III, Koppeln, 3 Teiletzer, 6 Generalsetzer.

Horizontalzunge: Trompete 4'. Spieltisch angebaut, mit Registertableau links neben den Manualen. Brustwerk mit teils chromatischer und freier Pfeifenanstellung, übrige Werke in pyramidalen und seitenweisen Teilungen. Schaltschrank für elektropneumatische Registertraktur zwecks Geräuschdämmung im Nebenraum. Abstrakten aus Aluminium.

Besuch am 30.07.2003

Adresse: Katholisches Pfarramt St. Elisabeth, Frohnhauser Str. 400, 45144 Essen, Tel. 0201/762433

 **Nr. 30: Essen-Gerschede, kath. Kirchengemeinde St. Paulus**

Orgelbauanstalt Ernst Seifert, Berg. Gladbach, 27 II/P, 1962, elektrische Taschenladen

[Hauptwerk] (I)	[Schwellwerk] (II)	Pedal
Quintade 16 ^{**}	Salizional 8'	Posaune 16'
Prinzipal 8'	Liebl. Gedackt 8'	Subbaß 16 [*]
Rohrflöte 8'	Praestant 4'	Quintade 16 ^{**}
Violflöte 8'	Blockflöte 4'	Quintbaß 10 2/3 [*]
Oktave 4'	Oktave 2'	Oktavbaß 8'
Gedacktflöte 4'	Terz 1 3/5'	Gedacktbaß 8'
Nasat 2 2/3'	Larigot 1 1/3'	Choralbaß 4'
Waldflöte 2'	Akuta 3-4f.	Nachthorn 2'
Mixtur 4-6f.	Schalmey 8'	Rauschpfeife 3-4f.
Trompete 8'	- Tremolo -	

*Subbaß 16'+Quintbaß 10 2/3', **Quintade 16' in I+P aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: II-I, Sub II-I; II-P, I-P.

Crescendotritt. Schwelltritt M. II.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und eine Pedalkombination. „Tremolo“ nur in Handregistern.

Druckknöpfe: Ped. Comb. - 16' ab - Zungen ab - Cresc. ab - Auslöser - Handreg. -

Fr. Comb. 1 - Fr. Comb. 2 - Tutti.

Fußschalter: Ped. Comb - Cresc. ab - Handreg. - Fr. Comb 1 - Fr. Comb 2 - Auslöser - Tutti.

Zungen-Einzelabsteller.

Prospekt aus Posaune 16' und Oktavbaß 8'. Vollgehäuse.

Plazierung der Teilwerke: Schwellwerk unten, Hauptwerk oben, Pedalregister auf linker Seite im 90°-Winkel zum übrigen Werk. Chromatische Anordnung des gesamten Pfeifenbestandes. Pneumatischer Schweller, öffnet und schließt in fünf Stufen wie bei Wurlitzer-Kinoorgeln. Stahlrahmen. Pfeifen des Oktavbaß 8' nicht mehr original.

Besuch am 03.09.2003

Adresse: Katholische Kirchengemeinde St. Paulus, 45357 Essen-Gerschede, Tangabucht 12, Tel. 0201/6958061

Nr. 31:  **Essen-Katernberg, kath. Pfarrkirche Heilig Geist**

Anton Feith, Paderborn, 26 II/P, 1962, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Quintade 16'	Sing. Gedackt 8'	Subbaß 16'*
Prinzipal 8'	Weidenpfeife 8'	Zartbaß 16'*
Holzflöte 8'	Prinzipal 4'	Oktavbaß 8'
Oktave 4'	Blockflöte 4'	Pommer 8'
Rohrflöte 4'	Waldflöte 2'	Choralbaß 4'
Nasard 2 2/3'	Spitzquinte 1 1/3'	Bauernflöte 2'
Schwiegel 2'	Terz-Sept 1 3/5' + 1 1/7'	Hintersatz 4 f.
Mixtur 5-6 f.	Scharff 4f.	Posaune 16'
Trompete 8'	Oboe 8'	
	- Tremulant -	

*Zartbaß 16' = Abschwächung von Subbaß 16'

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Walze.

Handregister, 1 Freie Kombination „Adl.“ und 1 Pedalkombination „PU“.

4 funktionslose Registerschaltungen.

Druckknöpfe (unter M. I): HR - Adl - Tutti.

Fußschalter: H. Reg ab - Koppeln aus Walze - Walze ab - H. Reg. - Adl. - Tutti.

Schalter auf den Manualwangen neben M. I: [links] PU - [rechts] TR.

Einzelabsteller für: Zungen - Quintade 16'.

Spieltisch vom ursprünglichen Standort im unteren Teil der Kirche in die mittlere Ebene versetzt.

Terz-Sept 1 3/5' + 1 1/7' umgestellt zu Sesquialter.

Besuch am 16.04.03

Adresse: Kath. Pfarramt Heilig Geist, Meybuschhof 13, 45327 Essen, Tel. 0201/302597

 **Nr. 32: Essen-Kray, kath. Pfarrkirche St. Barbara**

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 34 III/P, 1964,

mechanische Schleifladen mit elektrischer Registersteuerung

Disposition: Ernst Kaller

Hauptwerk (I)	Schwellwerk (II)	Kronenwerk (III)	Pedal
Gedecktpommer 16'	Holzflöte 8'	Holzgedackt 8'	Prinzipal 16'
Prinzipal 8'	Quintviola 8'	Nachthorn 4'	Subbass 16'
Rohrflöte 8'	Prinzipal 4'	Principal 2'	Oktavbass 8'
Oktave 4'	Blockflöte 4'	Quinte 1 1/3'	Gedecktbas 8'
Gemshorn 4'	Rohrquinte 2 2/3'	Sesquialtera 3f.	Prinzipalflöte 4'
Schwiegel 2'	Schweizerpfeife 2'	Cymbel 3f.	Trichterflöte 2'
Mixtur 5-6 f.	Oberton 3f.	Krummhorn 8'	Pedalmixtur 4f.
Trompete 8'	Scharff 4f.	- Tremolo -	Posaune 16'
	Dulcian 16'		
	Rohrschalmei 8'		
	Trompete 4'		
	- Tremolo -		

Koppeln: III-II, III-I; II-I; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. II.

Handregister, 2 Freie Kombinationen* und 1 Freie Pedalkombination.

* Dort 2 Schalter „Handreg. zur Fr. Komb.“ für Zuschaltung der Handregister an die freien Kombinationen.

Druckknöpfe: Fr. Komb. 1 - Fr. Komb. 2 - [Auslöser in Handregister] - Tutti.

Fußschalter: 6 Koppeln - Pedalkomb. - Zungen ab.

Zungen-Einzelabsteller.

Horizontalzunge: Trompete 8' im Hauptwerk. Freistehender Spieltisch mit Ausrichtung zum Orgelwerk. Vollgehäuse. Platzierung der Teilwerke: Pedal rechts, Schwellwerk links; darüber Hauptwerk, darüber Kronenwerk. Durchgängig seitensweise Anordnung des Pfeifenmaterials in Form geteilter Pyramiden. Metallrahmen.

Besuch am 16.04.2003

Adresse: Katholische Pfarrgemeinde St. Barbara, Barbarastr. 5, 45307 Essen Tel. 0201/55540

Nr. 33:  **Essen-Bergeborbeck-Vogelheim, kath. Kirche St. Thomas - Morus**

Romanus Seifert & Sohn, Kevelaer, 26 III/P, 1956, elektropneumatische Kegelladen

Hauptwerk (II)	Schwellwerk (III)	Pedal
Quintade 16'	Holzflöte 8'	Prinzipalbaß 16'*
Prinzipal 8'	Violflöte 8'	Subbaß 16'**
Gemshorn 8'	Prinzipal 4'	Oktavbaß 8'*
Oktave 4'	Koppelflöte 4'	Gedacktbaß 8'**
Rohrflöte 4'	Schwiegel 2'	Choralbaß 4'*
Waldflöte 2'	Oktävlein 1'	Bauernflöte 2'
Sesquialter ab f 2 fach 2 2/3' und 1 3/5'	Quintzimbel 4 fach 2/3'	Hintersatz 4 fach
Mixtur 5 fach 1 1/3'	Dulcian 16'	Posaune 16'
Trompete 8'	Schalmei 8'	
	- Tremolo -	

*Prinzipalbaß 16'+Oktavbaß 8'+Choralbaß 4' und **Subbaß 16'+Gedacktbaß 8' aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: III-II, III-I; (I-II), (Sub I-II); III-P, Super III-P, II-P, (I-P).

Walze. Schwellritt M. III.

Handregister, 1 Freie Kombination und 1 Pedalkombination „F.K.P“.

Druckknöpfe: Zungen ab - Koppeln ab - Aus - Handr. - Fr. K. - Tutti.

Fußschalter: F.K.P - F.K.+ Kopp aus Walze - Walze ab - Pedaltutti - Tutti.

Einzelabsteller für: Zungen - Quintade 16' - Sub I-II.

Dreimanualiger Spieltisch. I. Manual und 7 funktionslose Wippen für ursprünglich geplanten Einbau eines Positives. Der Prospekt besteht an den Wölbungen zum Fenster hin aus Prinzipal 8', ansonsten aus der Prinzipalreihe des Pedals. Kein Gehäuse für Pedal und Hauptwerk.

Plazierung der Teilwerke: Hauptwerk links vorn, dahinter Teile des Pedals; Schwellwerk rechts, davor Teile des Pedals. Anordnung des Pfeifenmaterials: Hauptwerk chromatisch, Schwellwerk seitenweise, Pedal teilweise chromatisch.

Besuch am 31.07.2003 und 28.09.2004

Adresse: Kath. Pfarrgemeinde St. Thomas Morus, Stakenholt 51, 45356 Essen, Tel. 0201/340424

Nr. 34:  **Essen, St. Rochus-Kapelle der Ruhrlandklinik in Heidhausen**

Ernst Weyland, Opladen / Rhld., 9 II/P, 1961, mechanische Schleifladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Gedackt 8	Quintadena 8'	Subbaß 16'
Prinzipal 4'	Waldflöte 4'	Baßpommer 8'
Blockflöte 2'	Oktave 2'	
Mixtur 3-4 fach 1 1/3'		

Koppeln: I-II; II-P, I-P.

Koppeln als Tritte.

Spielschrank, seitenspielig. Kein Gehäuse. Chromatische Anordnung des Pfeifenbestandes.

Besuch am 10.09.2003

Adresse: Ruhrlandklinik, Tüschener Weg 40, 45239 Essen, 0201/433-01

Nr. 35:  **Gelsenkirchen, ev. Gnadenkirche Bismarck-West**

Emil Hammer Orgelbau Hannover, 11 II/P, 1957, mechanische Schleifladen

Disposition: Ernst Karl Rößler

Hauptwerk (I)	Brustwerk (II)	Pedal
Rohrpommer 8	Musiziergedeckt 8'	Subbaß 16'
Oktave 4'	Singend Nachthorn 4' konisch	Gemshorn 8'
Großmixtur 6 f auf 2'	Schweizerpfeife 2'	Rohrtraverse 4'
	Terzcimbel 4 f auf 1'	
	Vox humana 8'	
	- Tremulant -	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Koppeln als Tritte. Tremulant als Zug.

Spielschrank. Kein Gehäuse für Hauptwerk und Pedal. Holzrahmen. Holzabstrakten.

Vox humana 8', im Programmblatt zur Einweihung als „vorgesehen“ aufgeführt, offenbar später eingebaut.

Besuch am 08.10.2003

Adresse: Ev. Kirchengemeinde Gelsenkirchen-Bismarck (West), Freiligrathstr. 23, 45881 Gelsenkirchen,
Tel. 0209/86227

Nr. 36:  **Gelsenkirchen-Bulmke, Evangelische Pauluskirche**

Alfred Führer, Wilhelmshaven, 31 III/P, 1964, mechanische Schleifladen

Mitarbeit an der Konzeption: Walter Supper (Gehäuseentwurf)

Hauptwerk (II)	Oberwerk (I)	Kronwerk (III)	Pedal
Quintadena 16'	Gedackt 8'	Sing. Gedackt 8'	Prinzipal 16'
Prinzipal 8'	Praestant 4'	Spitzflöte 4'	Subbaß 16'
Rohrflöte 8'	Koppelflöte 4'	Prinzipal 2'	Oktave 8'
Oktav 4'	Flachflöte 2'	Quinte 1 1/3'	Gedackt 8'
Nasat 2 2/3'	Sesquialtera 2f.	Zimbel 3 f.	Gemshorn 4'
Oktav 2'	Oktav 1'	Krummhorn 8'	Nachthorn 2'
Mixtur 6 f.	Scharff 4 f.	- Tremulant -	Rauschpfeife 4 f.
Trompete 8'	Dulcian 16'		Posaune 16'
	- Tremulant -		Trompete 8'

Koppeln: III-II; I-II; III-P, II-P, I-P.

Koppeln als Tritte. Tremulanten als Züge.

Spielschrank. Pedal im linken Turm, Manualwerke rechts.

Rahmen aus Stahl. Abstrakten aus Holz.

Besuch am 23.07.2003

Adresse: Ev. Kirchengemeinde 45888 Gelsenkirchen-Bulmke, Gemeindebüro, Florastr. 119, Tel. 0209/811277

Nr. 37:  **Gelsenkirchen: ev. Kreuzkirche Feldmark**

Kemper, Lübeck, 28 III/P, 1954, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Oberwerk (III)	Brustwerk (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Quintade 16'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Spielflöte 8'	Holzflöte 8'	Quintade 4'	Offenbass 8'
Oktave 4'	Ital. Prinzipal 4'	Prinzipal 2'	Gemshornbass 8'
Gemshorn 2'	Rohrflöte 4'	Quinte 1 1/3'	Oktave 4'
Mixtur 5 f.	Quinte 2 2/3'	Zymbel 3 f.	Mixtur 6 f.
Dulzian 16'	Waldflöte 2'	Krummhorn 8'	Posaune 16'
	Terz 1 3/5'	- Tremulant -	Singend Cornett 2'
	Scharf 5 f.		
	Trompete 8'		
	- Tremulant -		

Offenbar nachträglich eingebaute elektrische Normalkoppeln.

Tremulanten als Züge.

Spielschrank. Freipfeifenprospekt mit Holzrahmen. Plazierung der Teilwerke: Brustwerk über Spielschrank mit Gedackt 8' (aus Metall) als Prospektpfeifen, darüber Hauptwerk mit Oktave 4' (aus Kupfer) im Prospekt, dahinter große Pfeifen von Prinzipal 8'. Pedalwerk außen mit Offenbass 8' als Prospekt. Oberwerk hinten vor dem Turmjoch.

Anordnung des Pfeifenmaterials: Brustwerk pyramidal, Hauptwerk, Oberwerk und Pedal seitenweise. Rahmen aus Holz. Abstrakten aus Holz.

2001 Austausch von Regal 8' im Brustwerk gegen Krummhorn 8' durch Steinmann, Vlotho.

Besuch am 14.01.2004

Adresse: Ev. Luth. Kirchengemeinde Schalke, Wilhelminenstr. 102, 45881 Gelsenkirchen, Tel. 0209/ 43370

 **Nr. 38: Gelsenkirchen-Hüllen, kath. Pfarrkirche Herz Jesu**

B. Speith, Rietberg i. W., 31 III/P, 1957, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Manual (III) [Rückpositiv]	Pedal
Prinzipal 8'	Holzflöte 8'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Rohrflöte 8'	Salizional 8'	Nachthorn 4'	Oktavbass 8'*
Oktave 4'	Prinzipal 4'	Prinzipal 2'	Gedacktbass 8'
Koppelflöte 4'	Blockflöte 4'	Sifflöte 1 1/3'	Choralbass 4'*
Nasard 2 2/3'	Oktave 2'	Zimbel 3 fach	Quintatön 4'
Trichterflöte 2'	Sesquialter 2 fach	Krummhon 8'	Flachflöte 2'
Mixtur 5 fach	Scharf 4 fach	- Tremolo -	Basszink 4 fach
Dulcian 16'	Schalmei 8'		Posaune 16'
Trompete 8'			

* Oktavbass 8'+Choralbass 4' aus gleicher Reihe.

Koppeln: III-II, III-I; II-I; III-P, II-P, I-P.

Walze.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 2 Freie Pedalkombinationen.

Druckknöpfe: Ausl. - Fr. Ped. Komb. - 1 Fr. Ped. - Komb. 2 - Tutti - Fr. Komb. 1 -
Fr. Komb. 2 - Ausl. - Zungen ab - Handregister ab.

Fußschalter: Walze ab.

Zungen-Einzelabsteller.

Freipfeifenprospekt vor Gehäuse.

Besuch am 16.04.03

Adresse: Kath. Pfarramt Herz Jesu Hüllen, Skagerrakstr. 42, 45888 Gelsenkirchen, 0209/14873 06

 **Nr. 39: Gelsenkirchen-Rotthausen, kath. Pfarrkirche St. Barbara**

Wilhelm Thomas Orgelbau, Dortmund-Hörde, 15 II/P, 1949, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Weidenpfeife 8'	Subbass 16'
Rohrflaut 8'	Sing. Gedackt 8'	Oktavbass 8'
Spillflöte 4'	Weitprinzipal 4'	Choralbass 4'
Nasard 2 2/3'	Nachthorn 2'	
Schwiegel 2'	Superquinte 1 1/3' 4f.	
Mixtur 1 1/3'	Krummhorn 8'	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Handregister und 1 Freie Kombination.

Druckknöpfe: Fr. Komb - Tutti - Ausl. - Pianop.

Drei Wippen ohne Funktion, jeweils rechts neben Mixtur 1 1/3' 4f., Krummhorn 8' und Choralbass 4'.

Prospektzusammensetzung: in der Mitte Choralbass 4' aus Kupfer, rechts Prinzipal 8' (ab Gis), links Offenbass 8'. Kein Gehäuse.

Plazierung der Teilwerke: I. Manual rechts, II. Manual links, Pedal hinter den Manualregistern. Anordnung des Pfeifenmaterials: Manualwerke chromatisch, Pedal pyramidal. Laden ruhen auf Holzbalken.

Das automatische „Pianopedal“ wirkt auf Subbass 16', Oktavbass 8', Koppel II-P.

Standort der Orgel bis 1985: Marienkrankenhaus, Lünen. Umgesetzt nach Rotthausen durch Orgelbau Stockmann, Werl. Schrittweise Neuintonation und Austausch von Pfeifenwerk gegen Ende der achtziger Jahre durch OBM Franz Rietzsch, Hemmingen.

Besuch am 27.05.2004

**Adresse: Katholisches Pfarramt St. Barbara, 45884 Gelsenkirchen Rotthausen, Danziger Str. 25,
Tel. 0209/1231050**

Nr. 40:  **Gelsenkirchen-Buer, kath. Kirche St. Maria-Himmelfahrt**

Walcker & Cie, Ludwigsburg, 19 II/P, 1964,

mechanische Schleifladen mit elektrischer Registersteuerung

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Prinzipal 8'	Holzgedackt 8'	Subbaß 16'
Gemshorn 8'	Violflöte 8'	Offenbaß 8'
Oktave 4'	Rohrflöte 4'	Holzprinzipal 4'
Quinte 2 2/3'	Oktave 2'	Zink 3fach
Waldflöte 2'	Sesquialtera 2 fach	Fagott 16'
Mixtur 4-5 fach	Scharffzimbel 3-4 fach	
Trompete 8'	Vox humana 8'	
	- Tremulant -	

Koppeln: I-II; II-P, I-P.

Schwelltritt M. II.

Handregister und 2 Freie Kombinationen.

Druckknöpfe: Fr. Komb. I - Fr. Komb. II - [Auslöser in Handregister] - Tutti.

Zungen-Einzelabsteller.

Freistehender Spieltisch mit Ausrichtung zur Orgelbühne. Kein Vollgehäuse.

Plazierung der Teilwerke: Pedal an den Wänden, davor Hauptwerk und Schwellwerk.

Anordnung des Pfeifenmaterials größtenteils chromatisch im 90°-Winkel zum Kirchenschiff.
Schwellwerk öffnet in Richtung Spieltisch. Metallrahmen. Abstrakten aus Aluminium.

Besuch am 26.11.2003

**Adresse: Kath. Pfarramt und Servitenkloster St. Mariä Himmelfahrt, Erlestrasse 13,
45894 Gelsenkirchen, 0209/32840**

Nr. 41:  **Gelsenkirchen-Erle, kath. Kirche Sankt Barbara, → Abb. b** 

Romanus Seifert, Kevelaer, 30 III/P, 1961, elektrische Schleifladen (Manuale), elektropneumatische Kegelladen (Pedal), elektropneumatische Registersteuerungen

[Hauptwerk] (II)	[Rückpositiv] (I)	[Schwellwerk] (III)	Pedal
Quintadena 16'*	Liebl. Gedackt 8'	Holzprincipal 8'	Subbaß 16'
Principal 8'	Blockflöte 4'	Weidenpfeife 8'	Quintadena 16'*
Spitzgambe 8'	Principal 2'	Sing. Principal 4'	Oktavbaß 8'
Oktave 4'	Sesquialter ab f 2 f.	Gedacktflöte 4'	Choralbaß 4'
Rohrflöte 4'	Cymbel 2 f.	Superoktave 2'	Rauschpfeife 4 f.
Quinte 2' 2/3'	Rohrschalmel 8'	Nasat 1' 1/3'	Posaune 16'
Schwegel 2'		Terz-Sept 2 f.	
Mixtur 5 f. 1 1/3'		Scharf 5f.	
Trompete 8'		Oboe (franz) 8'	
		- Tremulant -	

*Quintadena 16' im Pedal und II. Manual

Koppeln: III-II, III-I; I-II; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. III.

Handregister, 2 Freie Kombination und 1 Freie Pedalkombination.

Druckknöpfe: Zungen ab - Aus - A - B - C - Pleno.

Fußschalter: A - B - C - Pleno - fr. Komb. Ped.

Zungen-Einzelabsteller.

Horizontalzunge: Trompete 8'. Schleifladen in den Manualen mit elektropneumatischer Steuerung. Kegelladen im Pedal. Prospektaufteilung: Mitte: Principal 8', außen: Oktavbaß 8' aus Kupfer. Vollgehäuse für alle Teilwerke.

Plazierung der Teilwerke: Hauptwerk in der Mitte, dahinter Schwellwerk, Pedal zu beiden Seiten. Anordnung des Pfeifenmaterials: Rückpositiv und Hauptwerk chromatisch, Schwellwerk und Pedal seitenweise. Laden ruhen auf Holzgerüsten. Septime aus Terz-Sept 2 f. stillgelegt.

Besuch am 21.07.2004

Adresse: Kath. Pfarramt St. Barbara, Cranger Str. 274 A, 45891 Gelsenkirchen Tel. 0209/73351

 **Nr. 42: Gladbeck, kath. Pfarrkirche St. Lamberti**

Johannes Klais, Bonn, 36 III/P, 1960, mechanische Schleifladen elektrische Registersteuerung

Hauptwerk (I)	Rückpositiv (III)	Schwellwerk (II)	Pedal
Pommer 16'	Quintatön 8'	Grobgedackt 8'	Principal 16'
Principal 8'	Lieblich Gedackt 8'	Salicional 8'	Subbass 16'
Rohrflöte 8'	Venezianerflöte 4'	Principal 4'	Oktav 8'
Oktav 4'	Principal 2'	Singend Gedackt 4'	Rohrgedackt 8'
Gemshorn 4'	Sifflöte 1 1/3'	Nasard 2 2/3'	Choralbass 4'
Hohlpfeife 2'	Terz 1 3/5'	Schwegel 2'	Nachthorn 2'
Rauschpfeife 3 fach	Oktävchen 1'	Scharff 4 fach	Hintersatz 5 fach
Mixtur 4 fach	Cymbel 3 fach	Dulcian 16'	Posaune 16'
Spanische Trompete 8'	Musette 8'	Schalmey Oboe 8'	Zink 4'
		- Tremolo -	

Koppeln: III-I; II-III [nachträglich eingebaut]; II-I; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. II.

Handregister, 2 Freie Kombinationen* und 1 Freie Pedalkombination.

* Dort 2 Schalter „HR an“ für Zuschaltung der Handregister an die freien Kombinationen.

Druckknöpfe (unter M. I): HR - FC 1 - FC 2 - Auslöser - T.

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. I] Pedal 1 - [neben II] Pedal 2.

Fußschalter: II-III - II-I - III-I - I-P - II-P - III-P - HR - FC 1 - FC 2.

Einzel-Absteller für Zungen und Pommer 16'.

Horizontalzunge: Spanische Trompete 8'. Schwellwerk unten in der Mitte, darüber Hauptwerk.
Pedal außen links und rechts vor dem Bogen.

Stahlrahmen. Elektrische Koppeln für II-I, II-III, II-P.

Ergänzungen 1985: Tremulant für III (nur in FC 1) und Koppel II-III als Fußschalter.

Besuch am 02.07.2003

Adresse: Kath. Pfarramt St. Lamberti, Horster Str. 8, 45964 Gladbeck, 02043/64197

Nr. 43:  **Gladbeck-Mitte, ev. Christuskirche**

Gustav Steinmann, 24 II/P, 1958, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Brustwerk (II)	Pedal
QUINTADE 16'	GEDACKT 8'	SUBBASS 16'
PRINZIPAL 8'	ROHRFLÖTE 4'	PRINZIPAL 8'
ROHRFLÖTE 8'	PRINZIPAL 2'	POMMER 8'
OKTAVE 4'	SESQUIALTERA 2F.	OKTAVE 4'
GEMSHORN 4'	NASAT 1 1/3'	NACHTHORN 2'
QUINTE 2 2/3'	ZIMBEL 3F. 1/2'	RAUSCHPFEIFE 4 F. 2 2/3'
WALDFLÖTE 2'	REGAL 8'	FAGOTT 16'
MIXTUR 6F. 1 1/3'	- TREMULANT -	SCHALMEY 4'
TROMPETE 8'		

Koppeln: I-II; II-P, I-P.

Koppeln als Tritte. Tremulant als Zug.

Spielschrank, Registerzüge in vier Säulen neben den Manualen. Prinzipal 8' des Pedals bildet den Prospekt. Nach oben geschlossenes Gehäuse. Rahmen aus Metall. Holzabstrakten.

Besuch am 18.02.2003

Adresse: Ev. Kirchengemeinde Gladbeck-Mitte, 45964 Gladbeck, Gemeindebüro: Humboldtstr. 13,
Tel. 02043/279319

Nr. 44:  **Gladbeck, kath. Pfarrkirche St. Johannes**

Franz Breil, Dorsten, 23 II/P, 1958, mechanische Schleifladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Quintade 16'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Violflöte 8'	Prinzipal 8'
Rohrflöte 8'	Blockflöte 4'	Gedackt 8'
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Oktave 4'
Gedacktflöte 4'	Quinte 1 1/3'	Quintade 4'
Gemshorn 2'	Terz 1 3/5'	Oktavkornett 2 fach
Mixtur 4-6 fach	Scharf 5 fach 1'	Stille Posaune 16'
Trompete 8'	Trichterregal 8'	
	- Tremulant -	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Koppeln und Tremulant als Tritte.

Spielschrank in rechter Gehäusehälfte mit Registerzügen in je zwei Säulen neben den Manualen. Vollgehäuse für beide Seiten.

Anordnung der Werke: Pedal im linken Turm, Manualwerke im rechten Turm.

Violflöte 8' beginnt ab c⁰. Rahmen aus Stahl. Abstrakten aus Aluminium.

Besuch am 02.05.2003

Adresse: Kath. Pfarramt St. Johannes, Bülser Str. 6, 45964 Gladbeck, Tel. 02043/62770

Nr. 45:  **Gladbeck-Brauck, Evangelisch-Lutherische Pauluskirche**

Gustav Steinmann, Vlotho, Opus 166, 17 II/P, 1950, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Oberwerk (II)	Pedal
PRINZIPAL 8'	GEDACKT 8'	SUBBASS 16'
ROHRFLÖTE 8'	POMMER 4'	PRINZIPAL 8'
OKTAVE 4'	PRINZIPAL 2'	QUINTADE 4'
NACHTHORN 2'	SESQUIALT. 2F.	KOPPELFL. 2'
MIXTUR 4F.	SIFFLÖTE 1'	POSAUNE 16'
TROMPETE 8'	KRUMMHORN 8'	
	- TREMULANT -	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.


Koppeln als Tritte. Tremulant als Zug.

Spielschrank mit Registerzügen in 3 Säulen, beidseitig neben den Manualen. Kein Gehäuse.

Pedal zu beiden Seiten, HW der Mitte, OW erhöht dahinter. Holzabstrakten. Gerüst aus Metall und Holz. Offenkundige Wiederverwendung älterer Registerbestände bei den Grundstimmen.

Besuch am 02.05.2003

Adresse: Evangelisch-Lutherische Pauluskirche, 45968 Gladbeck, Roßheidestr. 30

Nr. 46:  **Hagen, ev. Johanniskirche**

Paul Ott, Göttingen, 37 III/P, 1958, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Brustwerk (III)	Pedal
Holzflöte 8'	Rohrflöte 4'	Holzgedackt 8'	21 Prinzipal 16'
Gedackt 4'	Waldflöte 2'	Prinzipal 2'	22 Oktave 8'
Nasat 2 2/3'	Dulzian 16'	Oktave 1'	23 Oktave 4'
Terzzimbel 3f.	Krummhorn 8'	Zimbel 3f.	24 Rauschpfeife 2f.
Trompete 8'	- Tremulant -	Blockflöte 4'	25 Posaune 16'
Quintade 16'	Gedackt 8'	Terz 1 3/5'	26 Subbaß 16'
Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Quinte 1 1/3'	27 Pommer 8'
Oktave 4'	Quinte 1 1/3'	Regal 8'	28 Nachthorn 2'
Oktave 2'	Sesquialtera 2f.		29 Trompete 8'
Mixtur 4-6f.	Scharf 4-6 f.		30 Trompete 4'

Koppeln: III-II; I-II; II-P, I-P.

Koppeln als Tritte. Tremulant als Zug.

Spielschrank mit Registerzügen in je vier beidseitigen Säulen neben den Manualen.
Verwendung vieler Kupferpfeifen.

Brustwerk unter Hauptwerk, nachträglich mit Schweller versehen. Pedal im rechten Winkel zu Hauptwerk, Brustwerk und Rückpositiv. Chromatische Ladenanordnung in allen Teilwerken. Stahlrahmen.

Besuch am 11.05.2004

Adresse: Ev. Pfarramt Johanniskirche, Eickertstr. 20, 58095 Hagen, Tel. 02331/27133

 **Nr. 47: Hagen, kath. Pfarrkirche St. Michael**

Gebr. Stockmann Werl / Westf., 50 III/P, 1954, elektropneumatische Kegelladen

[Hauptwerk] (I)	[Oberwerk] (II)	[Schwellwerk] (III)	Pedal
Prinzipal 8'	Quintade 8'	Pommer 16'	Prinzipalbass 16'
Hohlflöte 8'	Gedackt 8'	Prinzipal 8'	Subbaß 16'*
Spitzgedackt 8'	Hohlflöte 4'	Rohrflöte 8'	Stillgedackt 16'*
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Weidenpfeife 8'	Quintbaß 10 2/3'
Gemshorn 8'	Blockflöte 2'	Prinzipal 4'	Oktavbass 8'
Rohrflöte 4'	Sesquialtera 2 fach	Spillflöte 4'	Flötbass 8'
Quinte 2 2/3'	Superquinte 1 1/3'	Zartflöte 4'	Choralbass 4'
Superoktave 2'	Flageolett 1'	Nasat 2 2/3'	Quintadena 4'
Feldflöte 2'	Kling. Cymbel 3 fach	Prinzipal 2'	Bauernflöte 2'
Mixtur 5f. 2'	Krummhorn 8'	Nachthorn 2'	Mixtur 4f. 2 2/3'
Cymbel 3 f. 1/4'	- Tremolo -	Terz 1 3/5'	Posaune 16'
Dulzian 16'		Spitzquinte 1 1/3'	Trompete 8'
Trompete 8'		Sept 1 1/7'	
		Kleinflöte 1'	
		Mixtur 4 f. 1'	
		Schalmei 8'	
		- Tremolo -	

*Stillgedackt 16' ist Abschwächung von Subbaß 16'

Koppeln: III-II, III-I; II-I; Sub I, Super I; III-P, II-P, I-P, Super I-P.

Walze. Schwelltritt M. III.

Handregister, 2 Freie Kombinationen* und 2 freie Pedalkombinationen.

* Dort 2 Schalter für Zuschaltung der Handregister an die freien Kombinationen.

Druckknöpfe: 1 - 2 - 3 - 0 - P - T.

„P“ aktiviert Subbaß 16', Rohrflöte 4', III-I, Gedackt 8', Rohrflöte 8', Weidenpfeife 8'.

Fußschalter: Subk. I/P - PK III - PK II - PK I - K. aus Walze - Walze ab - 1 - 2 - 3.

Schalter auf linken Manualwangen von III-II-I: Ped. Komb. III - Ped. Komb. II -
[Ausl.].

Absteller: Einzelabsteller für Zungen - 16' ab - Mixturen ab - Zungen ab - Sub u. Supk. ab -
[dort auch Schalter für Tremolo III. M.].

Anordnung der Prospektpfeifen: Außenfelder aus Prinzipalbass 16'. Mittelfelder, unten vor dem Schwellwerk: Oktavbass 8', oben Prinzipal 8'. Darüber, vor den Registern des II. Manuals: Choralbass 4'.

Plazierung der Teilwerke: Mitte: Schwellwerk, darüber Manual II, rechts Hauptwerk in zwei Etagen. Links: Teile des Pedals (z. B. Posaune 16'), weitere Pedalregister hinter dem Schwellwerk. Große Teile des Pfeifenbestandes im 90°-Winkel zum Prospekt, Oberwerk pyramidal. Windladen ruhen auf Holzgerüsten.

Besuch am 11.05.2004

Adresse: Kath. Pfarramt St. Michael, Pelmkestr. 12, 58089 Hagen, Tel. 02331/334002

Nr. 48:  **Hagen, Friedhof Altenhagen**

Paul Faust, Schwelm, 5 I/P, 1953, mechanische Schleifladen

Gedeckt 8'	Prinzipal 4'	Rohrflöte 4'	Nachthorn 2'	Mixtur 3 fach
------------	--------------	--------------	--------------	---------------

Tonumfänge: Pedal: C-d¹, Manual: C-f⁸.

Koppel: I-P.

Fußschalter: Manual an Pedal.

Baß-Diskant-Teilung zwischen h⁰ und c¹. Werk und angebauter Spieltisch befinden sich in einer Orgelkammer mit Öffnung zum vorderen Bereich auf der linken Seite der Halle. Verschließbare Orgelfront mit Gemälde. Prinzipal 4' im Prospekt. Laden ruhen auf Holzkonstruktion.

Besuch am 11.05.2004

Standort: Friedhof Altenhagen, Friedenstraße, 58097 Hagen

Nr. 49:  **Hagen-Hohenlimburg, Friedhof „Im Niederfeld“**

Paul Faust, Schwelm, 6 I/P, 1953, mechanische Schleifladen

Manual	C - f ^s	Pedal	C - f ^l
Gedeckt 8'		Pommer 16'	
Rohrflöte 4'			
Prinzival 2'			
Sesquialtera 2 2/3'+1 3/5'			
Zimbel 1' 3 fach			

Koppel: M-P.

Koppel „Manual zum Pedal“ als Zug bei den Registerzügen.

Baß-Diskant-Teilung zwischen h⁰ und c¹, Sesquialtera 2 2/3'+1 3/5' nur im Diskant.

Stummer Prospekt. Nach oben offene Holzverkleidungen. Laden ruhen auf Holzkonstruktion.

Besuch am 11.05.2004

Standort: Friedhof „Im Niederfeld“, 58119 Hagen

 **Nr. 50: Herten, kath. Pfarrkirche St. Barbara**

Matth. Kreienbrink, Osnabrück-Münster, 23 II/P 1959, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Gedacktpommer 16'*	Strichflöte 8'	Untersatz 16'
Prinzipal 8'	Singend Gedackt 8'	Zartbaß 16'*
Gemsr. flöte 8'**	Trichterpraestant 4'	Weitprinzipal 8'***
Kupferoktave 4'	Schwiegelpfeife 2'	Holzgedackt 8'*
Spitzgedackt 4'	Kleinquinte 1 1/3'	Choralbaß 4'***
Rauschpfeife 2 fach	Sesquialtera 2 fach	Hintersatz 4 fach
Mixtur 4 fach	Scharffcymbel 4 fach	Stillposaune 16'****
Helltrompete 8'****	Holzdulzian 16'	
	- Tremulant -	

*Gedacktpommer 16'+Zartbaß 16'+Holzgedackt 8', ** = Gemshornflöte 8',

Weitprinzipal 8'+Choralbaß 4' und *Stillposaune 16' + Helltrompete 8' aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Walze.

Handregister und 2 Freie Kombinationen, doppelte Schaltungen für das Pedal*.

*alternative Pedalschaltung ohne Stillposaune 16' + Koppel I-P

Druckknöpfe: Reg. 1 - Reg. 2 - Reg. 3 - Tutti - Auslöser.

Fußschalter: Mixturen „ab“ - Zungen „ab“ - Walze „ab“ - Gen. Koppeln „an“ -
Tutti-Ped „an“

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. II] Fr. Pedal II - [neben M. I] Auslöser.

Einzelabsteller für: Zungen - Mixturen.

Freipfeifenprospekt mit seitlichen Verkleidungen. Prospektaufteilung: Trichterpraestant 4' als Mittelfeld. Prinzipal 8', teils aus Kupfer, links und rechts vom Mittelfeld. Platzierung der Teilwerke: Manual I links, Manual II in der Mitte, Pedal rechts. Anordnung des Pfeifenmaterials: Manual I und Pedal chromatisch, Manual II seitenweise. Holzgerüst. Anfang 2007 Abbau und Einlagerung der Orgel wegen Kirchenschließung.

Besuch am 13.11.2003

Adresse: Kath. Pfarrgemeinschaft St. Antonius / St. Barbara, Barbara-Kirchplatz 10, 45699 Herten,
Tel. 02366/35736

Nr. 51:  **Mülheim, Stadthalle**

Paul Ott, Göttingen, 51 III/P, 1957, mechanische Schleifladen
mit elektropneumatischer Registersteuerung

Hauptwerk	Brustwerk	Schwellwerk	Pedal
Solo-Cornett 5 fach	Holzflöte 8'	Spitzgambe 16'	Zink 4'
Trompete 8'	Gemshorn 4'	Dolkan 8'	Trompete 8'
Trompete 16'	Prinzival 2'	Geigend-Prinzival 4'	Posaune 16'
Gedackt 4'	Quinte 1 1/3'	Larigot 1 1/3'	Schweizerpfeife 2'
Rohrflöte 8'	Oktave 1'	Rauschpfeife 3 fach	Prinzivalflöte 8'
Gedacktpommer 16'	Scharf 4-5 fach	Grobmixture 5-8 fach	Gedackt 8'
Scharf 3 fach	Terzzimbel 3 fach	Quintzimbel 3 fach	Subbaß 16'
Mixtur 8 fach	Rohrquintade 8'	Stillgedackt 8'	Mixtur 8 fach
Oktave 2'	Rohrflöte 4'	Trichterflöte 4'	Rauschwerk II
Quinte 2 2/3'	Sesquialtera 2 fach	Koppelflöte 4'	Rauschwerk I
Oktave 4'	Dulzian 16'	Sifflöte 1'	Oktave 8'
Prinzival 8'	Krummhorn 8'	Fagott 16'	Prinzival 16'
	Trompete 4'	Oboe 8'	
		Schalmey 8'	
	- Tremulant -	- Tremulant -	

Hier: Wiedergabe der vom Spieltisch abgenommenen, nach Klanggruppen angeordneten Disposition, werkweise gesehen von links nach rechts.

Da die Orgel auf Grund eines Wasserschadens von der Stromversorgung getrennt wurde, ließen sich vom Spieltisch aus Funktionsüberprüfungen der Register, Spielhilfen und der Manualverteilung nicht vornehmen.

Koppeln: Brustwerk-Hauptwerk, Schwellwerk-Hauptwerk, Brustwerk-Pedal,
Schwellwerk-Pedal.

Schwelltritte für Schwellwerk und Brustwerk.

Handregister und 2 Freie Kombinationen.

Druckknöpfe: Tutti - Fr. Komb. II - Fr. Komb. I - Handreg. an - Auslöser - Pleno.

Angebauter Spieltisch. Plazierung der Teilwerke: Oberhalb der Spieltisches links Brustwerk, rechts Schwellwerk, darüber Hauptwerk, Pedalwerk links neben der Tür. Freie Aufstellung der Pfeifen von Pedal und Hauptwerk in der Orgelkammer. Hohe Anzahl der Pfeifen auf Grund der räumlichen Verhältnisse konduziert.

Stahlrahmen. Holzabstrakten. Prospektpfeifen aus Kupfer, bestehend aus Prinzipal 8' und Prinzipal 16'. Schwelltritte öffnen und schließen entgegen der gewohnten Richtung.

Seit Ende der achtziger Jahre ist das Instrument, verursacht durch einen Wasserschaden, nicht mehr spielbar. Teile einer Orgelakte werden im Archiv der Stadthalle Mülheim aufbewahrt.

Zusammensetzungen von Registern

Hauptwerk	Solo-Cornett 5f. (Diskant)	4', 2 2/3', 2', 1 3/5', 1 1/7'
Pedal	Rauschwerk 1. Zug	Blockflöte 5 1/3', Ital. Prinzipal 4', Rohrflöte 3 1/5'
Pedal	Rauschwerk 2. Zug	2 2/3', (zylindrisch), Nachthorn 2 2/7', Holzprinzipal 2'

Diese Angaben sind der zum Teil erhaltenen Orgelakte im Archiv der Stadthalle entnommen.

Besuch am 28.01.2004

Adresse: Mülheimer Stadtmarketing und Tourismus GmbH, Theodor-Heuss-Platz 1, 45479 Mülheim a. d. Ruhr, Tel. 0208/9409613

 **Nr. 52: Mülheim, kath. Pfarrkirche St. Engelbert**

G. Stahlhuth, Aachen, 40 III/P, 1955, elektropneumatische Kegelladen

Hauptwerk (I)	Positiv (II)	Schwellwerk (III)	Pedal
Quintade 16'	Rohrgedackt 8'	Gedacktpommer 16'	Prinzipalbaß 16'
Prinzipal 8'	Quintatön 8'	Prinzipal 8'	Subbaß 16'
Spitzgamba 8'	Sing. Prinzipal 4'	Spitzgedackt 8'	Oktave 8'
Hohlflöte 8'	Blockflöte 4'	Rohrflöte 4'	Gedacktbaß 8'
Oktave 4'	Rohrnasard 2 2/3'	Prinzipal 2'	Choralbaß 4'
Koppelflöte 4'	Oktave 2'	Sifflöte 1 1/3'	Flachflöte 2'
Gemshorn 2'	Schnabelflöte 1'	Mixtur 1' 3f.	Rauschpfeife 2 2/3' 4f.
Sesquialter 2f.	Scharf 1/2' 4f.	Terzzimbel 3f.	Mixtur 1' 3f.
Mixtur 1 1/3' 5f.	Rohrschalmey 8'	Dulcian 16'	Posaune 16'
Trompete 8'		Trichterregal 8'	Baßtrompete 8'
Klarine 4'		- Tremulant -	

Koppeln: III-II, III-I; II-I; III-P, II-P, I-P.

Walze. Schwelltritt M. III.

Handregister und 2 Freie Kombinationen, 1 Freie Pedalkombination.

Druckknöpfe: HR - FK1 - FK2 - 0 - T.


Fußschalter: 6 Koppeln - Walze an - Pedal 2 - HR - FK1 - FK 2 - T.

Absteller: Gesamtzungen ab - Trompete ab - Klarine ab - Rohrschalmey ab - Dulcian 16' -
Trichterregal ab - Posaune ab - Baßtrompete ab - 16' I. Man. ab - 16' III. Man. - ab
Zimbel ab - Pos. ab.

Fußschalter korrespondieren nicht mit Druckknöpfen. Tremulant III plaziert bei den Abstellern.

Besuch am 04.09.2003

Adresse: Kath. Pfarramt St. Engelbert, 45473 Mülheim, Engelbertusstr. 47, Tel. 0208/4592400

Nr. 53:  **Oberhausen, Luise-Albertz-Halle, vormals: Stadthalle Oberhausen** → **Abb. b** 

Emil Hammer Orgelbau Hannover, 68 IV/P, 1964, elektrische Schleifladen

Disposition: Ernst Karl Rößler

Hauptwerk (II)	Brustwerk (IV)	Positiv (I)	Schwellwerk (III)	Pedal
Holzprinzipal 16'	Musizier-Gedackt 8'	Quintade 8'	Rohrpommer 16'	Untersatz 32'
Prinzipal 8'	Gemsflöte 4'	Prinzipal 4'	Bleioktave 8'	Prinzipal 16'
Oktave 8'	Waldflöte 2'	Scharfe Oktave 2'	Liebl. Oktave 4'	Oktave 8'
Oktave 4'	Rohrquinte 1 1/3'	Quinte 1 1/3'	Spanischer Hintersatz 4 fach	Oktave 4'
Quinte 2 2/3'	Zimbel 2 fach	Zimbel-Mixtur 5 fach	Terzmixtur 8-10 fach	Rauschpfeife 4 fach
Oktave 2'	Oktävlein 1/2'	Rohrgedackt 8'	Fagott 16'	Mixtur 6 fach
Gr. Mixtur 9-12 fach	Vox Virginea 8'	Sextade 4'	Bomhart 8'	Subbaß 16'
Scharf 6-7 f.	- Tremulant -	Nasat 2 2/3'	Zink 4'	Salicetbaß 16'
Pommer 16'		Liebl. Flöte 2'	Pommernachthorn 4'	Trichtergedackt 8'
Gedeckflöte 8'		Gemsterz 1 3/5'	Terzrohrflöte 3 1/5'	Spitzflöte 4'
Singend Nachthorn 8'		Jubalpfeife 1'	Schwiegel 2'	Doppelrohrflöte 2'
Rohrtraverse 4'		Rohrkrummhorn 16'	Un-Tredizime 2 fach	Posaune 16'
Dulzian 2'		Oboe d' amore 8'	Spitzgedackt 8'	Clarino 8'
Schellenflöte 1 3/5'		- Tremulant -	Gambe 8'	Dulzianbaß 8'
Cornett			Quintflöte 5 1/3'	Feldtrompete 4'
Trompete 16'			- Tremulant -	
Trompete 8'				
Helle Trompete 4'				

Zusätzliche Aufteilung der Labialregister am Spieltisch nach Gruppen.

Koppeln: Generalkoppel; III-II; I-III, I-II; III-P, II-P, I-P.

Walze. Schwelltritt M. I. Schwelltritt M. III.

Handregister und 6 Freie Kombinationen.

Druckknöpfe: Fr. Komb. 1 - Fr. Komb. 2 - Fr. Komb. 3 - Fr. Komb. 4 - Fr. Komb. 5 -

Fr. Komb. 6 - Ausl. - Tutti - O.Pl. ohne Kopp - O. Pl. mit K.+Z - Zungen an.

Fußschalter: II-Ped - III-Ped - I-Ped - III-II - I-II - I-III - Walze ab.

Druckknöpfe und dazugehörige Zungen für Kombinationen in gleicher Farbe:

1 = weiß, 2 = grün, 3 = gelb, 4 = schwarz, 5 = beige, 6 = rot. Alle anderen Druckknöpfe weiß.


Sichtbarer werkmäßiger Aufbau durch Holzumrahmungen ohne Vollgehäuse. Fahrbarer Spieltisch in einer Kammer an der rechten Seite unterhalb des Pfeifenwerks. Platzierung des Pfeifenwerkes in zwei Ebenen oberhalb der Hebebühne für das Orchester.

Außenseiten: Pedal, vom Boden bis zur 2. Ebene. Mitte, untere Ebene: links Positiv, rechts Brustwerk. Mitte, obere Ebene: Hauptwerk, dahinter Schwellwerk. Geräumiger Stimmgang durch Positiv und Brustwerk, ebenso zwischen Hauptwerk und Schwellwerk.

Anordnung des Pfeifenmaterials: Positiv und Brustwerk chromatisch, Hauptwerk und Pedal seitenweise, Schwellwerk seitenweise in 4 Feldern, große Register außen, Register kleinerer Längenmessungen in der Mitte. Laden ruhen auf Holzkonstruktion mit teilweiser Verstärkung aus Stahl. Pedalpfeifen aus Kupfer in den äußeren Prospektfeldern. Schwelltritte schließen entgegen zur sonst üblichen Richtung. Sextade 4⁷: gedecktes Register aus Metall mit konischem Mittelteil. Das Instrument ist kaum noch spielbar.

Besuch am 15.03.2004

Adresse: Luise-Albert-Halle, Düppelstr.1, 46045 Oberhausen, Tel. 0208/8590814

Nr. 54:  **Oberhausen, ev. Paulus-Kirchengemeinde**

E. F. Walcker & Cie, Opus 2769, 30 II/P, 1952, elektrische Taschenladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Gedacktpommer 16'*	Holzflöte 8'	Subbass 16'***
Prinzival 8'	Quintade 8'	Stillgededackt 16'*
Sing. Gedackt 8'	Prinzival 4'	Oktavbass 8'***
Oktave 4'	Blockflöte 4'	Gedackt 8'**
Nachthorn 4'	Oktave 2'	Choralbaß 4'***
Rohrquinte 2 2/3'	Terzflöte 1 3/5'	Trichterflöte 4'
Waldflöte 2'	Nasat 1 1/3'	Feldflöte 2'
Mixtur 4-6 f. 1 1/3'	Sifflöte 1'	Hintersatz 4f. 2 2/3'
Trompete 8'	Cymbel 1' 4-6f	Posaune 16'
	Dulcian 16'	
	Krummhorn 8'	
	Rohrschalmei 8'	
	Tremulant -	

*Gedacktpommer 16'+Stillgededackt 16', **Subbass 16' + Gedackt 8',

*** Oktavbass 8'+Choralbaß 4' aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: II-I, Super II-I; I-II; II-P, I-P.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 1 Freie Pedal Kombination.

Walze. Schwelltritt M. II.

Druckknöpfe: Fr. Ped. Komb. - Handreg. an - Fr. Komb. 1 - Fr. Komb. 2 - [Abst. HR] -
Tutti - Walze ab.

Fußschalter: Fr. Ped. Komb - Walze ab. Walze. Schwelltritt II. M. Zungen-Einzelabsteller.

Freipfeifenprospekt aus Pfeifen und Zungen. Freistehendes Pfeifenwerk in der Orgelkammer.

Superoktavkoppel nicht ausgebaut.

Besuch am 10.03.2003

Adresse: Ev. Pfarramt Pauluskirche, Duisburger Str. 333, 46049 Oberhausen, Tel. 0208/82848-0

Nr. 55:  **Oberhausen, kath. Pfarrkirche Hl. Familie**

Ernst Seifert, Orgelbauanstalt, Bergisch Gladbach, 21 II/P, 1961, elektrische Taschenladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Quintade 16'***	Salizional 8'	Schalmey 16'*
Prinzipal 8'	Gedackt 8'	Subbass 16'***
Rohrflöte 8'	Praestant 4'	Quintade 16'***
Oktave 4'	Gemshorn 4'	Quintbass 10 2/3'***
Violflöte 4'	Schwiegel 2'	Oktavbass 8'
Quinte 2 2/3'	Larigot 1 1/3'	Gedacktbass 8'***
Spitzflöte 2'	Zimbel 3 f.	Choralflöte 4'
Mixtur 4-6 f.	Schalmey 8'*	Rauschpfeife 3 f.
	- Tremolo -	

*Schalmey 16'+Schalmey 8', **Subbass 16'+Quintbass 10 2/3'+Gedacktbass 8',

***Quintade 16' in I und P aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: II-I, Sub II-I; II-P, I-P.

Crescendotritt.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 1 Pedalkombination. „Tremolo“ nur in Handregistern.

Druckknöpfe: Ped. Comb - 16' ab - Zungen ab - Crescendo ab - Auslöser - Fr. Comb. 1 -

Fr. Comb. 2 - Tutti.

Offener Prospekt, Pedalreihen und tiefe Lage der Schalmey rechts im 90°-Winkel zu den Reihen der Manuale.

Besuch am 25.06.2003

Adresse: Kath. Pfarramt Hl. Familie, Gustavstr. 54, 46049 Oberhausen, Tel. 0208/23529

Nr. 56:  **Oberhausen-Buschhausen, ev. Lutherkirche**

Willi Peter, Köln, 27 II/P, 1963, elektrische Schleifladen

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Schwellwerk (III)	Pedal
Prinzipal 8'	Gedeckt 8'	Holzprinzipal 8'	Subbaß 16'
Spitzgamba 8'	Rohrflöte 4'	Quintade 8'	Oktavbaß 8'
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Prinzipal 4'	Gedacktbaß 8'
Kleingedackt 4'	Zimbel 3f. 1'	Nasat 2 2/3'	Rohrtraverse 4'
Spillpfeife 2'	Vox humana 8'	Blockflöte 2'	Rauschwerk 3f. 2 2/3'
Terz 1 3/5'	- Tremulo -	Scharf 4-5 f. 1 1/3'	Posaune 16'
Mixtur 4-5 f. 2'		Basson 16'	
Trompete 8'		Oboe 8'	
		- Tremulo -	

Koppeln: III-II; I-II; III-P, II-P, I-P.

Schwelltritt M. III.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 1 Freie Pedalkombination.

Druckknöpfe: Fr. Pedal-komb. - Reg. I - Reg. II - Reg. III - Auslöser - Tutti.

Fußschalter: 5 Koppeln - Reg. I - Reg. II - Reg. III - Auslöser - Tutti.

Zungen-Einzelabsteller.

Plazierung der Teilwerke in der Orgelkammer: Pedal links, Hauptwerk rechts, Schwellwerk dahinter. Chromatische Anordnung des Pfeifenmaterials. Metallrahmen. Gerades Pedal und Radialpedal vorhanden. Schwelltritt schließt entgegen zur sonst üblichen Richtung.

Besuch am 10.03.2003

Adresse: Ev. Kirchengemeinde Buschhausen, Skagerrakstr. 15, 46149 Oberhausen, Tel. 0208/658725

 **Nr. 57: Oberhausen Holten, Evangelische Kirche**

Alfred Führer, Wilhelmshaven, 20 II/P, 1964, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (II)	Rückpositiv (I)	Pedal
Praestant 8'	Gedackt 8'	Subbaß 16'
Rohrflöte 8'	Praestant 4'	Praestant 8'
Oktav 4'	Blockflöte 4'	Choralbaß 4'
Gedacktlöte 4'	Flachflöte 2'	Rauschpfeife 3f.
Nasard 2 2/3'	Quinte 1 1/3'	Posaune 16'
Waldflöte 2'	Scharff 4 f. 1'	
Mixtur 4-6 f. 1 1/3'	Krummhorn 8'	
Trompete 8'	- Tremulant -	

Koppeln: I-II; I-P, II-P.

Koppeln als Tritte. Tremulant als Zug.

Spielschrank mit Registerzügen in je zwei Säulen links und rechts neben den Manualen.

Praestant 8' aus dem Pedal im Prospekt. Vollgehäuse. Rahmen aus Stahl. Abstrakten aus Holz. Leichtmetallwellen.

Besuch am 08.10.2003

Adresse: Evangelische Kirchengemeinde Holten, Schulstr. 3, 46147 Oberhausen, Tel. 0208/680256

Nr. 58:  **Oberhausen Holten, Evangelische Kirche, Bezirk Biefang**

Orgelbauanstalt Georg Stahlhuth & Co Aachen, 4 I/P*, 1958, mechanische Schleifladen

Prinzipal 2'	Holzgedackt 8'	Rohrflöte 4'	Zimbel 3 fach
--------------	----------------	--------------	---------------

dreitöniges Pedal, durch seine Form geeignet zur Realisation von Orgelpunkten auf C F und G.

Registerschieber links und rechts neben den Manualen. Baß- und Diskanteilung zwischen h^0 / c^1 . Prinzipal 2' im Prospekt. Nach oben offenes Gehäuse.

Das Werk wurde in den Kirchenneubau der Gemeinde übernommen.

Besuch am 08.10.2003

Adresse: Evangelische Kirchengemeinde Holten, Bezirk Biefang, Dienststr. 131, 46149 Oberhausen,

Tel. 0208/680256

Nr. 59:  **Oberhausen-Osterfeld, kath. Pfarrkirche St. Judas Thaddäus**

Rieger, Schwarzach, 11 II/P, 1957, mechanische Schleifladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Metallgedackt 8'	Holzgedackt 8'	Subbass 16'
Prinzipal 4'	Rohrflöte 4'	Regal 8'
Mixtur 3 f. 1'	Gemshorn 2'	Pommer 4'
Sesquialter 2 2/3' + 1 3/5' ab g ⁰	Oktave 1'	

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Koppeln als Züge.

Registerzüge in zwei Säulen neben den Manualen. Die Orgelfassade besteht aus Prinzipal 4' und aufgebänktem Sesquialter 2 2/3' + 1 3/5' ab g⁰ in der Mitte. Außenfelder: Subbass 16'.

Besuch am 25.06.2003

Adresse: Kath. Pfarramt St. Judas Thaddäus, Einbleckstr. 25, 46117 Oberhausen, Tel. 0208/861402

Nr. 60:  **Recklinghausen, ev. Christuskirche**

Paul Ott, Göttingen, 42 III/P, 1960, mechanische Schleifladen

Hauptwerk (II)	Oberwerk (I)	Brustwerk (III)	Pedal
Quintade 16'	Quintade 8'	Holzgedackt 8'	Prinzipal 16'
Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Prinzipal 2'	Subbass 16'
Oktave 4'	Oktave 2'	Oktave 1'	Oktave 8'
Oktave 2'	Sesquialtera 2f.	Zimbel 3 f.	Oktave 4'
Rauschpfeife 2f	Scharf 3-5 f.	Blockflöte 4'	Rauschpfeife 2 f.
Mixtur 5-6 f.	Gedackt 8'	Terz 1 3/5'	Mixtur 3f.
Rohrflöte 8'	Holzflöte 4'	Quinte 1 1/3'	Gedackt 8'
Gemshorn 4'	Nasat 1 1/3'	Trichterregal 8'	Pommer 4'
Nasat 2 2/3'	Dulzian 16'	- Tremulant -	Nachthorn 2'
Waldflöte 2'	Trichterregal 8'		Posaune 16'
Trompete 16'	- Tremulant -		Trompete 8'
Trompete 8'			Clarine 4'

Zusätzliche Aufteilung der Labialregister am Spieltisch nach Gruppen.

Koppeln: III-II; I-II; II-P, I-P.

Sperrventile: Pedal - III Manual - II Manual - I Manual.

Koppeln und Sperrventile als Tritte.

Vollgehäuse, Stahlrahmen, Holzabstrakten.

Veränderungen durch Firma Schuke, Berlin 1992:

Intonation, Anhebung des Winddrucks, Umstellung der Rauschpfeife im HW zu Sesquialter.

Einbau eines mit der Hand zu bedienenden Schwellers für das Brustwerk.

Besuch am 02.05.2003

Adresse: Ev. Christuskirche, Limperstr. 11, 45657 Recklinghausen, Tel. 02361/238381

Nr. 61:  **Voerde (Friedrichsfeld) kath. Kirche St. Elisabeth → Abb. b** 

Fritz Kl ingenhegel, Orgelbaumeister, Münster i. W., 13 II/P, 1956,
elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Rohrgedackt 8'	Singend Gedackt 8'	Gedacktuntersatz 16'
Prinzipal 4'	Weidenpfeife 8'	Prinzipalbass 8'
Mixtur 4f.	Nachthorn 4'	Choralbass 4'
Zarttrompete 8'	Prinzipal 2'	Hintersatz 3f.
	Cymbel 3f.	
	- Tremulant -	

Koppeln: II-I, Sub II-I; II-P, I-P.

Walze.

Handregister und 1 Freie Kombination, doppelte Schaltungen für das Pedal*.

* alternative Pedalschaltung ohne Hintersatz 3f. und I-P

Sonstige Registerschalter: Handreg. ab - Koppeln ab.

Schalter auf linken Manualwangen: [neben M. II] fr. Ped. Komb. -
[neben M. I] Auslöser.

Druckknöpfe: Fr. Comb - Tutti.

Fußschalter: Fr. Comb - Tutti - Walze ab.

Einzelabsteller: Mixtur ab - Cymbel ab - Hintersatz ab - Zarttrompete ab.

Symmetrischer Freipfeifenprospekt, bestehend aus Prinzipalbass 8'. Kein Gehäuse, nur Verblendung für die Windladen.

Chromatische Anordnung der Pfeifen im Orgelinneren. Laden ruhen auf hölzernen Trägern.

Besuch am 02.07.2003

Adresse: St. Elisabeth, Voerde (Friedrichsfeld), Bülowstr. 52, 46562 Voerde, Tel. 0281/16431-0

Nr. 62:  **Wanne-Eickel, kath. Pfarrkirche Heilige Familie, vormals: Haus Nazareth**

Matth. Kreienbrink, Osnabrück-Münster, 22 II/P, 1958, elektropneumatische Kegelladen

Manual (I)	Manual (II)	Pedal
Gedacktpommer 16'***	Quintatön 8'	Gedackunters. 16'*
Prinzipal 8'	Singend Gedackt 8'	Echobass 16'***
Rohrflöte 8'	Trichterpraestant 4'	Weitprinzipal 8'***
Oktave 4'	Helloktave 2'	Bourdunbass 8'*
Spitzgedackt 4'	Sesquialtera 2f 2 2/3' 1 3/5'	Choralbaß 4'***
Gemshorn 2'	Scharff 4 fach 1/2'	Nachthorn 2'
Mixtur 4 fach 1 1/3'	Krummhorn 16'	Liebl. Posaune 16'
Stilltrompete 8'	- Tremulant -	

*Gedackunters. 16'+ Bourdunbass 8', **Echobass 16'+ Gedacktpommer 16',

*** Weitprinzipal 8'+ Choralbaß 4' aus jeweils gleichen Reihen.

Koppeln: II-I; II-P, I-P.

Walze.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 1 Freie Pedalkombination*.

*ohne Nachthorn 2', Liebl. Posaune 16', I-P

Druckknöpfe (unter M. I): Reg. 1 - Reg. 2 - Reg. 3 - Tutti - Auslöser.

Fußschalter: Walze ab - Reg. 1 - Reg. 2 - Reg. 3 - Tutti - Auslöser.

Schalter auf den linken Manualwangen: [neben M. II] Fr. Pedal II -

[neben M. I] Auslöser.

Einzelabsteller: Zungen - Mixtur - Sesquialtera - Scharff.

Freipfeifenprospekt mit seitlichen Verkleidungen. Prospekt besteht aus: Weitprinzipal 8', (Holzpfeifen), Singend Gedackt 8' und stummen Mittelfeld.

Plazierung der Teilwerke: I. Manual links, II. Manual in der Mitte, Pedal rechts. Anordnung des Pfeifenmaterials: I. Manual und Pedal chromatisch, II. Manual seitenweise. Holzgerüst.

Besuch am 12.11.2003

Adresse: Kath.Pfarramt Heilige Familie, Rottbruchstr. 9, 44625 Herne, Tel. 02325 583369

 **Nr. 63: Wannne Eickel, kath. Pfarrkirche St. Joseph, „Löwenkirche“**

Matth. Kreienbrink, Osnabrück, 38 III/P, 1962, elektrische Schleifladen

Hauptwerk (I)	Rückpositiv (II)	Schwellwerk (III)	Pedal
Pommer 16'	Gedackt 8'	Violflöte 8'	Prinzipal 16'
Zinnprinzipal 8'	Quintatön 8'	Bleigedackt 8'	Subbaß 16'
Rohrflöte 8'	Flötenprinzipal 4'	Hornpraestant 4'	Zinnoktave 8'
Oktave 4'	Prinzipal 2'	Spitzgedackt 4'	Gedacktpommer 8'
Gemshorn 4'	Sifflöte 1 1/3'	Waldflöte 2'	Choralbaß 4'
Prinzipalquinte 2 2/3'	Sesquialter 3 fach	Terzsept 2 fach	Nachthorn 2'
Schwiegel 2'	Scharff 4 fach 2/3'	Flageolett 1'	Mixtur 3 fach 2'
Großmixtur 6 fach 1 1/3'	Holzducian 16'	Kleinmixtur 4 fach 1'	Posaune 16'
Hellcymbel 3 fach 1/4'	Regal 8'	Engtrompete 16'	Clairon 4'
Kupfertrompete 8'	- Tremulant -	Hornboe 8'	

Koppeln: III-II, III-I; II-I; III-P, II-P, I-P.

Walze. Schwelltritt M. III.

Handregister, 2 Freie Kombinationen und 2 Freie Pedalkombinationen.

Druckknöpfe (unter M. I): Reg. I - Reg. II - Reg. III - Auslöser.

Fußschalter: Walze ab - Tutti - Zungen ab - Koppeln ab - Mixturen ab.

Schalter auf linken Manualwangen III-II-I für Pedalkombinationen.

14 Einzel-Absteller für Zungen, Mixturen und gemischte Stimmen.

Vollgehäuse. Plazierung der Teilwerke: Schwellwerk in der Mitte, Hauptwerk darüber, Pedalregister links und rechts. Anordnung des Pfeifenmaterials: Pedal, Hauptwerk und Rückpositiv seitenweise, Schwellwerk chromatisch. Holzrahmen mit Verstärkung aus Metall.

Besuch am 26.11.2003

Adresse: Kath. Pfarramt St. Joseph, 44651 Herne, Hauptstr. 140, Tel. 02325/32318



Abb. 1: Bochum, Propstei St. Peter und Paul

Franz Breil, Dorsten, 44 IV/P, 1958-59



Abb. 2: Bochum, Christuskirche

Schuke, Berlin, 38 III/P, 1964



Abb. 3: Bochum, Lutherkirche

Bernhard Koch Orgelbau, Wuppertal-Barmen, 20 II/P, 1953



Abb. 4: Bochum, St. Joseph

Anton Feith, Paderborn, 53 IV/P, 1956/57, erweitert 1963



Abb. 5: Bochum-Dahlhausen, St. Michael

Franz Breil, Dorsten, 12 II/P, 1961



Abb. 6: Bochum-Harpen, Pfarrkirche Heilig-Geist

Matth. Krienbrink, Osnabrück-Münster, 28 II/P, 1959



Abb. 7: Bochum-Weitmar, Matthäuskirche

Alfred Raupach, Hattingen, 20 II/P, 1956



Abb. 8: Bochum-Wiemelhausen, St. Johannes

Alfred Raupach, Hattingen, 23 II/P, 1963



Abb. 9a: Bottrop, St. Barbara

Franz Breil, Dorsten, 21 II/P, 1959



Abb. 9b: Bottrop, St. Barbara

Franz Breil, Dorsten, 21 II/P, 1959



Abb. 10: Dinslaken (Eppinghoven), St. Johannes

Franz Breil, Dorsten, 23 II/P, 1958



Abb. 12: Dortmund, Humboldt-Gymnasium

Walcker & Cie., Ludwigsburg, Op. 3345, 21 II/P, 1955



Abb. 13: Dortmund, St. Liebfrauen

Kemper, Lübeck, 42 III/P, 1950/65



Abb. 14: Dortmund-Nette, Evangelische Kirche
Gustav Steinmann, Vlotho, Opus 236, 19 II/P, 1957



Abb. 15: Dortmund-Nette, Kirche St. Josef

Gebr. Stockmann, Werl, 22 II/P, 1962



Abb. 17a: Duisburg, St. Liebfrauen, Hauptorgel

Franz Breil, Dorsten, 42 III/P, 1964

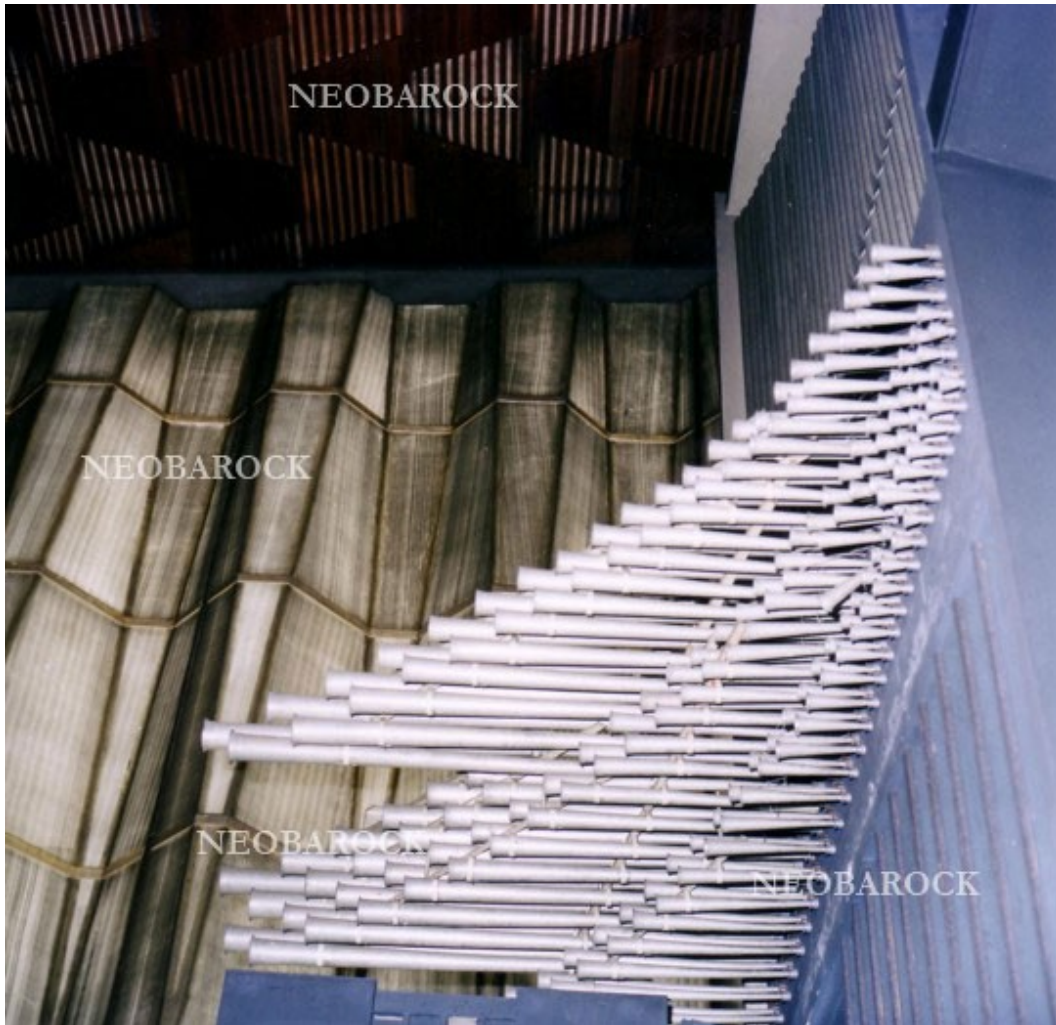


Abb. 17b: Duisburg, St. Liebfrauen, Hauptorgel

Franz Breil, Dorsten, 42 III/P, 1964



Abb. 18: Duisburg-Bissingheim, St. Raphael

Fritz Klingenhagen, Münster i. W., Opus 38, 19 II/P, 1956



Abb. 19: Duisburg-Hamborn, Kapelle des St. Johannis-Hospitals

Fritz Klingenhagen, Münster, Opus 33, 22 II/P, 1953



Abb. 20: Duisburg-Hamborn, Leibniz-Gymnasium
Friedrich Fleiter Orgelbau, Münster/Westfalen, 18 II/P



Abb. 21: Duisburg-Mittelmeiderich, Evangelische Kirche

G. Stahlhuth, Aachen, 43 III/P, 1964



Abb. 22: Duisburg-Walsum, ev. Kirchengemeinde Walsum-Vierlinden

Paul Faust, Schwelm, 16 II/P, 1953

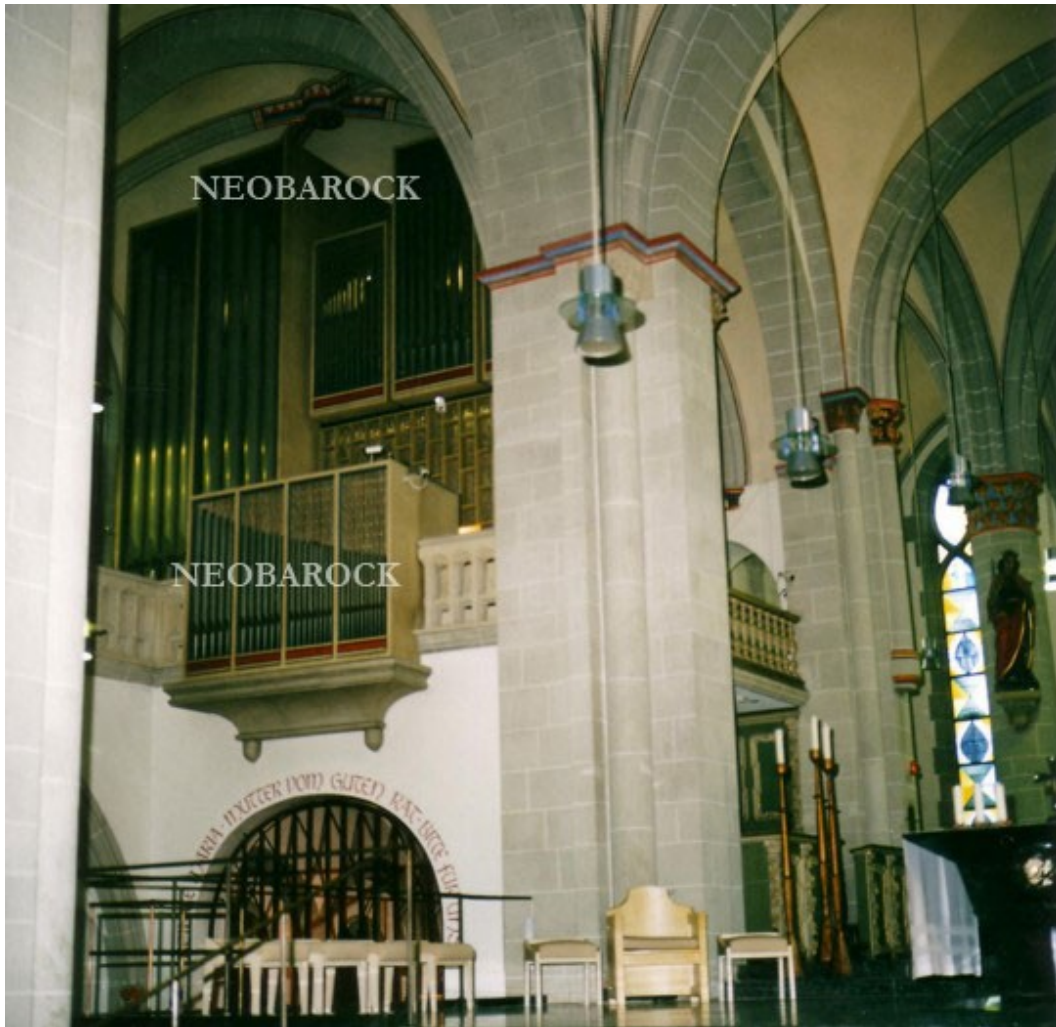


Abb. 23a: Essen, Dom

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 54 IV/P, 1965



Abb. 23b: Essen, Dom

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 54 IV/P, 1965



Abb. 23c: Essen, Dom

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 54 IV/P, 1965



Abb. 24: Essen, Altkatholische Friedenskirche

Ernst Seifert, Bergisch Gladbach, 14 II/P, 1957

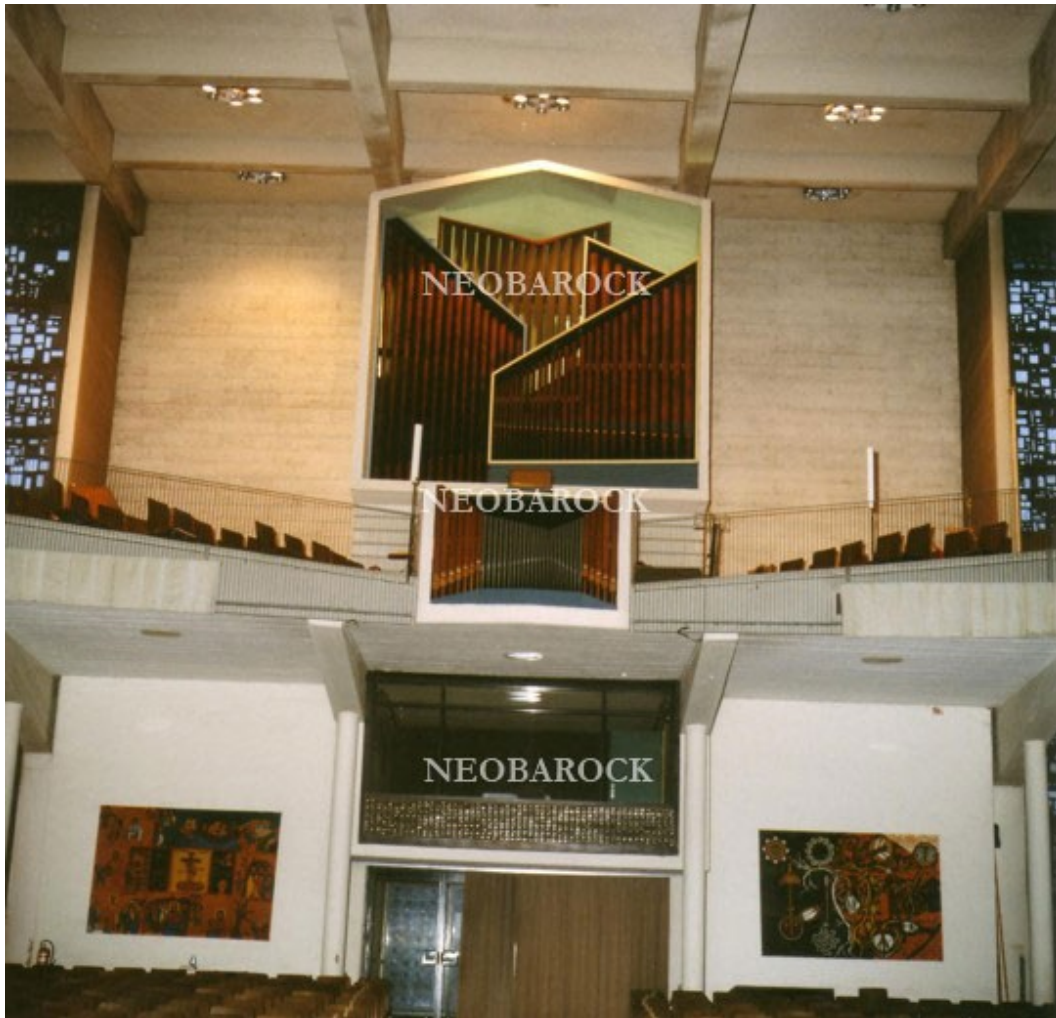


Abb. 25: Essen Altstadt-Nord, Gnadenkirche

Willi Peter, Köln, 28 II/P, 1965



Abb. 26: Essen, Selbständige Evangelisch-Lutherische Kirche, Moltkeplatz

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 6 I/P, 1955



Abb. 27: Essen-Borbeck, St. Maria Immaculata

Alfred Führer, Wilhelmshaven, 18 II/P, (ursprünglich), 1952



Abb. 28: Essen-Frillendorf, kath. Pfarrkirche Hl. Schutzengel

Fabritius, Kaiserswerth und Raupach, Hattingen, 29 III/P, 1950



Abb. 29: Essen-Frohnhausen, St. Elisabeth

Schuke, Berlin, 42 III/P, 1964



Abb. 30: Essen-Gerschede, St. Paulus

Orgelbauanstalt Ernst Seifert, Berg. Gladbach, 27 II/P, 1962



Abb. 31: Essen-Katernberg, kath. Pfarrkirche Heilig Geist

Anton Feith, Paderborn, 26 II/P, 1962

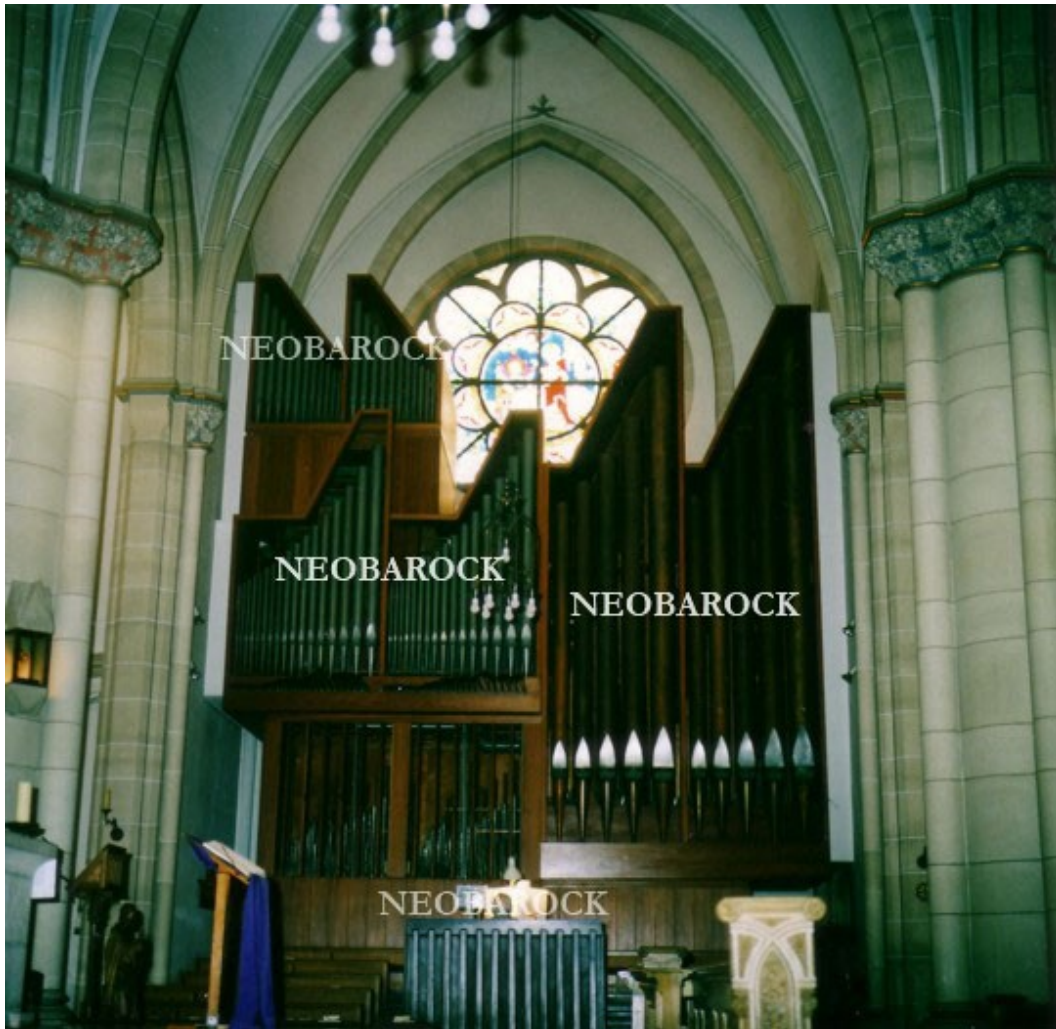


Abb. 32: Essen-Kray, St. Barbara

Walcker & Cie., Ludwigsburg, 34 III/P, 1964



Abb. 33: Essen-Bergeborbeck-Vogelheim, St. Thomas - Morus

Romanus Seifert & Sohn, Kevelaer, 26 III/P, 1956



Abb. 34: Essen, St. Rochus-Kapelle der Ruhrlandklinik in Heidhausen

Ernst Weyland, Opladen / Rhld., 9 II/P, 1961



Abb. 35: Gelsenkirchen, ev. Gnadenkirche Bismarck-West

Emil Hammer Orgelbau, Hannover, 11 II/P, 1957



Abb. 36: Gelsenkirchen-Bulmke, ev. Pauluskirche

Alfred Führer, Wilhelmshaven, 31 III/P, 1964



Abb. 37: Gelsenkirchen, ev. Kreuzkirche Feldmark

Kemper, Lübeck, 28 III/P, 1954



Abb. 38: Gelsenkirchen-Hüllen, Herz Jesu

B. Speith, Rietberg i. W., 31 III/P, 1957

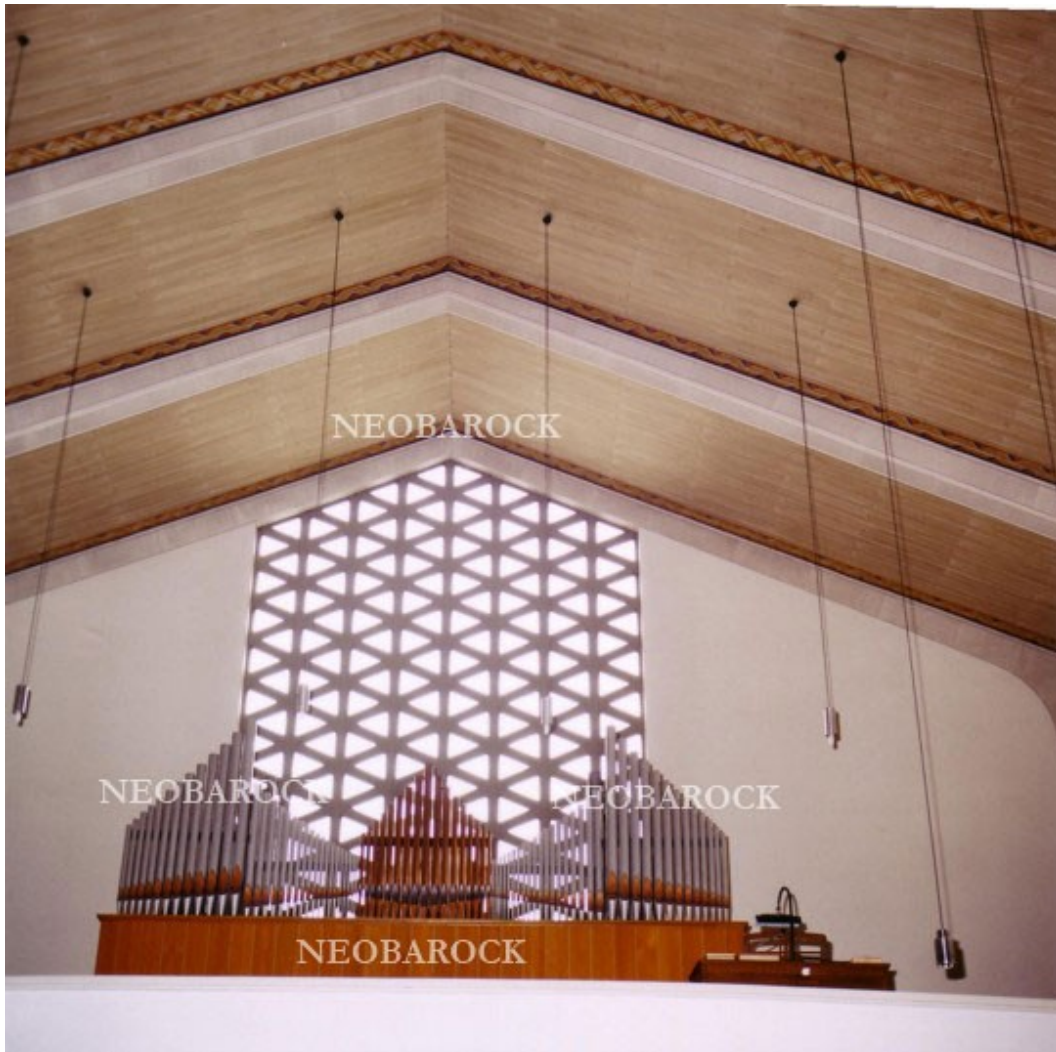


Abb. 39: Gelsenkirchen-Rotthausen, St. Barbara

Wilhelm Thomas Orgelbau, Dortmund-Hörde, 15 II/P, 1949



Abb. 40: Gelsenkirchen-Buer, St. Maria-Himmelfahrt

Walcker & Cie, Ludwigsburg, 19 II/P, 1964



Abb. 41a: Gelsenkirchen-Erle, Sankt Barbara

Romanus Seifert, Kevelaer, 30 III/P, 1961



Abb. 41b: Gelsenkirchen-Erle, Sankt Barbara

Romanus Seifert, Kevelaer, 30 III/P



Abb. 42: Gladbeck, St. Lamberti

Johannes Klais, Bonn, 36 III/P, 1960



Abb. 43: Gladbeck-Mitte, Christuskirche

Gustav Steinmann, 24 II/P, 1958



Abb. 44: Gladbeck, St. Johannes

Franz Breil, Dorsten, 23 II/P, 1958



Abb. 45: Gladbeck-Brauck, Pauluskirche

Gustav Steinmann, Vlotho, Opus 166, 17 II/P, 1950



Abb. 46: Hagen, Johanniskirche

Paul Ott, Göttingen, 37 III/P, 1958



Abb. 47: Hagen, St. Michael

Gebr. Stockmann Werl / Westf., 50 III/P, 1954



Abb. 48: Hagen, Friedhof Altenhagen

Paul Faust, Schwelm, 5 I/P, 1953



Abb. 49: Hagen-Hohenlimburg, Friedhof „Im Niederfeld“

Paul Faust, Schwelm, 6 I/P, 1953



Abb. 50: Herten, St. Barbara

Matth. Kreienbrink, Osnabrück-Münster, 23 II/P 1959



Abb. 51: Mülheim, Stadthalle

Paul Ott, Göttingen, 51 III/P, 1957



Abb. 52: Mülheim, St. Engelbert

G. Stahlhuth, Aachen, 40 III/P, 1955



Abb. 53a: Oberhausen, Stadthalle Oberhausen

Emil Hammer Orgelbau, Hannover, 68 IV/P, 1964



Abb. 53b: Oberhausen, Stadthalle Oberhausen

Emil Hammer Orgelbau, Hannover, 68 IV/P, 1964

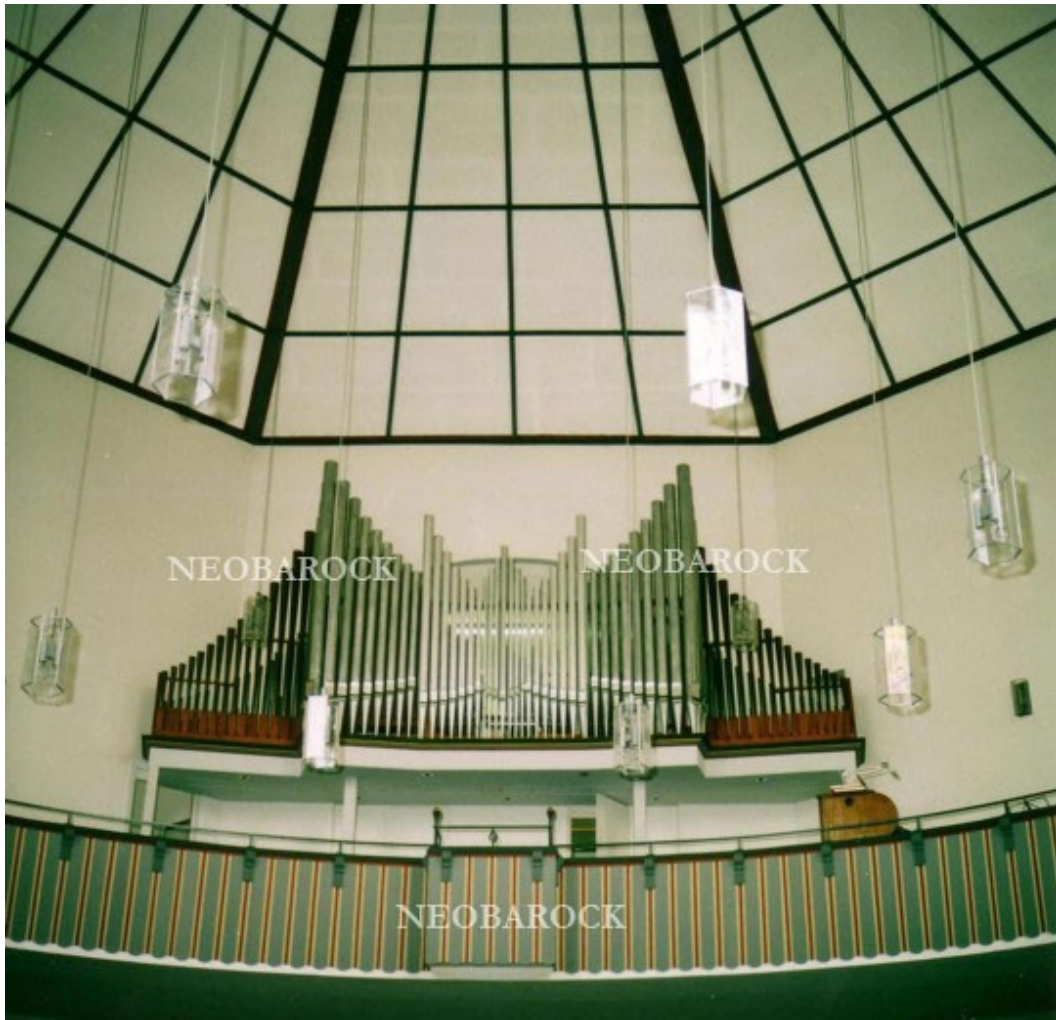


Abb. 54: Oberhausen, Paulus-Kirchengemeinde

E. F. Walcker & Cie, Opus 2769, 30 II/P, 1952



Abb. 55: Oberhausen, Hl. Familie

Ernst Seifert, Orgelbauanstalt, Bergisch Gladbach, 21 II/P, 1961



Abb. 56: Oberhausen-Buschhausen, Lutherkirche

Willi Peter, Köln, 27 II/P, 1963



Abb. 57: Oberhausen Holten, Evangelische Kirche

Alfred Führer, Wilhelmshaven, 20 II/P, 1964



Abb. 58: Oberhausen Holten, Evangelische Kirche, Bezirk Biefang

Orgelbauanstalt Georg Stahlhuth & Co, Aachen, 4 I/P



Abb. 59: Oberhausen-Osterfeld, St. Judas Thaddäus

Rieger, Schwarzach, 11 II/P, 1957



Abb. 60: Recklinghausen, Christuskirche

Paul Ott, Göttingen, 42 III/P, 1960



Abb. 61a: Voerde (Friedrichsfeld), St. Elisabeth

Fritz Klingengegel, Orgelbaumeister, Münster i. W., 13 II/P, 1956



Abb. 61b: Voerde (Friedrichsfeld), St. Elisabeth

Fritz Klingenhagen, Orgelbaumeister, Münster i. W., 13 II/P, 1956



Abb. 62: Wanne-Eickel, Haus Nazareth

Matth. Krienbrink, Osnabrück-Münster, 22 II/P, 1958



Abb. 63: Wannne-Eickel, Löwenkirche

Matth. Kreienbrink, Osnabrück, 38 III/P, 1962



Abb. 64: Duisburg-Neudorf, St. Ludgeri

Fragment der Seifert-Orgel von 1939