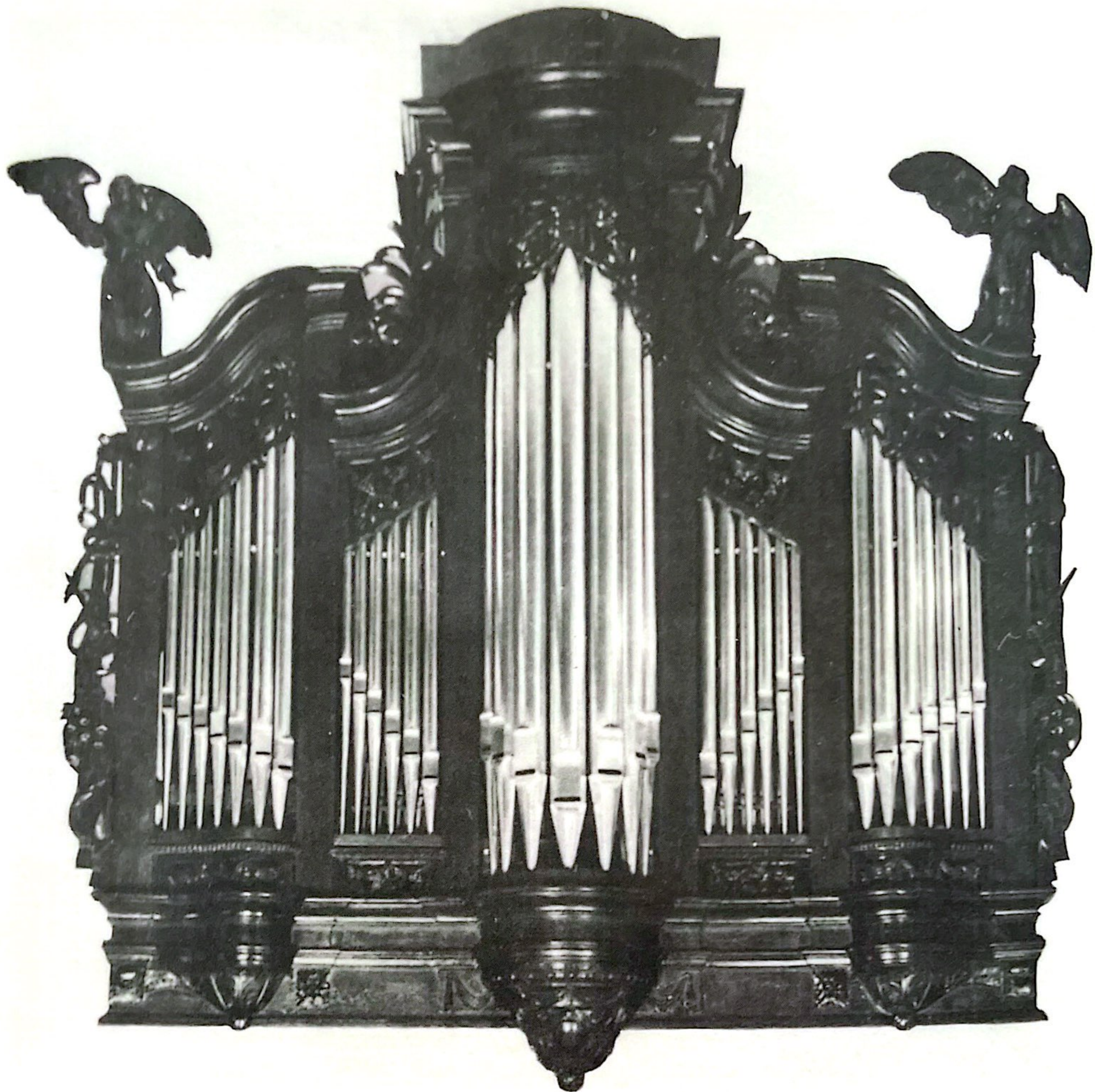


1791 – 1991



200 Jahre Stumm-Orgel

*Ev. Burgkirchengemeinde
Dreieichenhain*



1791 – 1991

200 Jahre Stumm-Orgel

*Ev. Burgkirchengemeinde
Dreieichenhain*

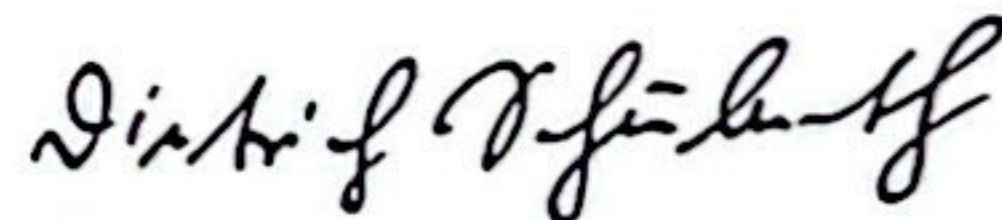
Im 18. Jahrhundert, vor 200 Jahren also, gab es eine Blütezeit des Orgelbaus. Sie war begünstigt durch die Kunst des Barock und besonders der barocken Kirchenmusik. In dieser Zeit haben auch die Brüder Stumm ihre Orgeln gebaut, die bald Berühmtheit erlangten. Eines ihrer wenigen heute noch existierenden Instrumente in unserem Kirchengebiet ist die Orgel Ihrer Burgkirche. In einer wechselhaften Geschichte ist diese Orgel 200 Jahre erhalten geblieben. Sie erklingt wieder in der ursprünglichen Disponierung. Sie ist eine Freude für Organisten und Gemeinde.

Deshalb ist ein Erinnern und ein besonderer Hinweis auf die Königin unter den Instrumenten, wie die Orgel auch genannt wird, sehr angebracht und begrüßenswert. Mit herausragender Darbietung der Kirchenmusik wird dieses Jubiläum begangen werden. Daß das Werk noch lange und gut erklingen möge „soli deo gloria (allein zur Ehre Gottes)“, wie Joh. Seb. Bach über seine Kompositionen schrieb, daß also die Stummorgel der Burgkirche zu Dreieichenhain nicht stumm bleibe, ist mein herzlicher Wunsch zur Jubiläumsfeier.



Reinhard Walter
Propst für Nord-Starkenbourg

Die Orgel, die der Volksliedsammler Ludwig Erk in seiner Jugend gespielt hat, wird 200 Jahre alt. Sie stammt aus der Blütezeit des Orgelbaus in Starkenbourg, den beiden Jahrhunderten zwischen 1600 und 1800, und aus einer der besten Orgelmacherwerkstätten. Erst in den letzten Jahrzehnten ist die Erkenntnis der hohen handwerklichen und künstlerischen Qualität dieser Instrumente wieder gewachsen, und man darf der Gemeinde Dreieichenhain noch heute nach 15 Jahren zu der gelungenen Wiederherstellung dieses Instruments gratulieren. Die Anpassungen an den Zeitgeschmack, die 1911 und 1952 erfolgten, haben dem Instrument nicht genützt und seine Qualität nicht verbessert. Nach all den kostspieligen Experimenten im Orgelbau hat sich gezeigt, daß es keine Orgel gibt, „auf der man alles spielen kann“. Es hat sich gezeigt, daß es besser ist, in Spiel- und Literatúrauswahl sich einer hochwertigen Orgel anzupassen, als solch ein Instrument immer wieder nach wechselnden Moden zu verändern. An der Orgel in Dreieichenhain stimmen Äußeres und Inneres zusammen, sie ist ein gelungenes Muster dieses wunderbaren Instruments. Wie schön, daß die von dem Organisten Adolf Betz wiederentdeckten Engel auf dem Orgelprospekt der Gemeinde stets vor Augen führen, wie sie mit ihrem Gottesdienst und ihrem Singen und Musizieren an der himmlischen Liturgie teilnimmt.



Dr. Dietrich Schuberth
Landeskirchenmusikdirektor

ORGEL, Königin der Instrumente,
zum Lob Gottes spielt sie auf
mit ihren tausend Pfeifen
und vielfältigen Farben.
Rhythmus und Melodie
bewegen Herz und Gemüt
stärker als das Wort, eintönig dahin gesprochen;
kleiden es festlich in das Gewand der Melodie.
Orgelklang eröffnet Welten,
die sehenden Augen verschlossen bleiben,
erschließt eine verborgene Dimension,
führt näher heran an Gottes Unergründlichkeit.
Tiefe Bereiche tun sich auf für Leib und Seele.

Deshalb sind wir dankbar für unsere ehrwürdige
Stumm-Orgel.
Was könnte sie alles erzählen?
Zwei Jahrhunderte lädt sie Menschen ein zum
Singen,
schenkt sie Trost in Trauer und
Niedergeschlagenheit,
begleitet sie Menschen an den Glanzpunkten ihres
Lebens:
bei der Taufe des Kindes,
zur festlichen Konfirmation
oder wenn zwei Menschen den Bund fürs Leben
schließen.
Ihre musizierende Predigt läßt alle Sinne erahnen,
was das Evangelium dem Menschen vermitteln will:
Du bist geschaffen von ihm, dem Liebhaber des
Lebens.
Du bist beschenkt mit der Fülle seiner Gaben.
Segen begleitet dich von dem,
der der Ursprung und Vollender aller Dinge ist.

Diese Botschaft verhallt nicht in der Kirche.
Sie geht mit, wird zum Begleiter
in den Tiefen deines Daseins,
wenn frohmachende Melodien rar sind,
wenn der harte Takt des Alltags dich treibt,
wenn Stunden und Augenblicke belanglos
verstreichen.
Ein Ton der Orgel fängt dich ein,
taut auf, was erfroren war,
lockt hervor, was im Innersten verschlossen ist,
schenkt Kräfte, die von weither kommen.

Der 200. Geburtstag der Stumm-Orgel in der
Burgkirchengemeinde Dreieichenhain ist Anlaß zu
Dank und Freude. Ihn begleitet der Wunsch,
daß unser schönes Instrument noch vielen Menschen
die Botschaft unseres guten Gottes klangvoll
und lebendig vermitteln wird.

Der Kirchenvorstand der Burgkirchengemeinde
Dreieichenhain



Armin Rudat
Pfarrer und Dekan

Nicht nur die Evangelische Burgkirchengemeinde Dreieichenhain, die ganze Stadt Dreieich kann sich über den 200. Geburtstag der Stumm-Kirchenorgel freuen. Es ist gut, ein Instrument mit so großem Seltenheitswert und außerordentlicher Bedeutung in den Mauern der Stadt zu wissen. Das hohe Alter der Orgel zeigt, daß die Kirchengemeinde es in den vergangenen 200 Jahren verstanden hat, dieses wertvolle Instrument zu hegen und zu pflegen, mithin das ihr anvertraute Kulturgut zu bewahren.

Daß dieses Jubiläum nicht unbemerkt verstreicht, sondern gar mit einer Reihe von Orgelkonzerten festlich begangen wird, bedeutet im buchstäblichen Sinne einen erfreulichen Beitrag zur Kultur unserer Stadt.

Dieses historische Musikinstrument ist aber darüber hinaus ein Instrument der Besinnung, Einkehr und Verkündigung. In diesem Sinne spielt es eine wichtige Rolle im Gottesdienst der Evangelischen Burgkirchengemeinde.

Allen Gemeindemitgliedern wünsche ich daher, daß sie ihre Stumm-Orgel mit diesem Jubiläum noch fester ins Herz schließen.



Bernd Abeln
Bürgermeister

Die Stumm-Orgel der Burgkirche in Dreieichenhain

von Hans Martin Balz

Die Orgel der Burgkirche entstammt der berühmten Werkstatt Stumm in Rhaunen-Sulzbach und ist eine der wenigen, welche diese Werkstatt in Starkenburg gebaut hat. Vor einigen Jahren ist sie vorbildlich restauriert worden. Sie gehört zu den bedeutenden Denkmalorgeln der Region. Ihre musikalischen Eigenschaften laden zum Hören und Probieren ein. Ganz besonders eignet sie sich für die Orgelmusik zwischen 1750 und 1850, also des Spätbarock, der Klassik und der Frühromantik.

Geschichte und Bedeutung dieser Orgel sollen in zwei Schritten entfaltet werden. Zunächst wird die Werkstatt Stumm beschrieben. Der zweite Teil schildert die Baugeschichte der Orgel und ihre Restaurierung und stellt das Instrument in den Rahmen der Geschichte des Orgelbaues in der näheren Umgebung. Sach- und Worterklärungen zum Orgelbauvertrag von 1790 und zum Orgelbau im allgemeinen und ein Literaturverzeichnis bilden den Abschluß.

I. DIE WERKSTATT STUMM IN RHAUNEN-SULZBACH

Der Begründer der Werkstatt war Johann Michael Stumm. Er wurde 1683 geboren und war Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs und des sächsischen Orgelbauers Gottfried Silbermann. Ursprünglich war er Goldschmied und verlegte sich erst im Alter von vierzig Jahren ganz auf den Orgelbau. Die Werkstatt befand sich in Sulzbach im Hunsrück, das zur Unterscheidung von anderen Orten gleichen Namens nach dem benachbarten Dorf Rhaunen-Sulzbach genannt

wird. Am Mittelrhein gab es damals nur wenige Orgelmacher mit meist recht kleinen Werkstätten. Die Werkstatt Stumm hat sich neben ihnen im 18. Jahrhundert zu großer Blüte entwickelt, am westlichen Mittelrhein eine Vorrangstellung erworben und noch im 19. Jahrhundert lange von ihrem Ruhm zehren können. Sechs Generationen Orgelbauer haben in 180 Jahren rund 330 Orgeln hergestellt. In Dreieichenhain war die dritte Generation tätig, Johann Michaels Enkel Philipp (1734–1814) und Franz (1748–1826). Das Verbreitungsgebiet der Stumm-Orgeln reicht im Norden bis Bonn und Brühl, im Westen entlang der Mosel mit zahlreichen Orten bis Trier, im Südwesten über Kaiserslautern hinaus bis Durlach. Im Südosten sind Amorbach und Wertheim die entferntesten Orte. Das ehemalige Rheinhessen bildete einen besonderen Schwerpunkt; es ist noch heute reich an Stumm-Orgeln. Auch das Rhein-Main-Gebiet war stark mit Stumm-Orgeln besetzt namentlich in den großen Städten wie Frankfurt, Mainz, Worms und Mannheim. Von jenen ist nur die der Augustinerkirche in Mainz erhalten geblieben. Eine Auswahl heute noch vorhandener und besonders bedeutender Stumm-Orgeln in der weiteren Umgebung: Amorbach, Bärstadt (Taunus), Armsheim, Framersheim, Gensingen, Mettenheim, Wörrstadt, Kirchheimbolanden, Meisenheim.

Der Stil der Werkstatt Stumm ist vom südwestdeutschen und auch vom französischen Orgelbau beeinflusst, zeigt dabei aber auch deutliche Selbständigkeit. Johann Michael baute noch vor dem Hauptwerk ein Rückpositiv in der Emporebrüstung. Von der zweiten Generation an werden die Orgeln

ganz in der Brüstung einer Empore, oft derjenigen hinter dem Altar, also am akustisch besten Platz aufgestellt, wobei Hauptwerk und Positiv über einander zu stehen kommen; aus dem Rückpositiv wird dadurch ein Unterwerk, und die Spielanlage mit den Klaviaturen rückt von der Mitte des Hauptwerks an die rechte oder linke Seite. Gern wird das zweite oder dritte Manualwerk als Echo in geschlossenem Kasten gebaut, so „daß man meynen möchte, es wäre das Echo außen vor der Kirchen“, ein in der Barockmusik sehr beliebter Effekt. Die Dispositionen enthalten den klassischen Principalchor für das Volle Werk, daneben sanfte, farbenreiche Register in Grundtonlage: Gedackte, Flöten und Streicher wie die wegen ihrer langsamen Ansprache hoch geschätzte und dem wirklichen Streichinstrument nachkommende Viola da Gamba. Eine Besonderheit der Stumm waren die streichenden Salicionale in 4'- oder sogar 2'-Lage. Hinzu kamen farbenprächtige Zungenregister wie Trompete, Cromorne, Vox humana und im Pedal der Posaunenbaß. Johann Michael nannte die Zungenregister nicht ohne Grund die Delikatessen in einer Orgel. Etwas ganz Besonderes war die hohe Vox angelica 2' im Baß des Manuals oder im Pedal, die schon das Walthersche Musiklexikon von 1732 hervorhebt. Zusammen mit dem französischen Cornett, das auch als leuchtendes Soloregister verwendbar ist, bilden die Zungenregister ein zweites Volles Werk, französisch grand jeu (großes Spiel) genannt, als Gegensatz zum Vollen Werk des Principalchors, dem plein jeu (volles Spiel). Das Pedal ist durch Umfang und Besetzung auf Orgelpunkte und einfache Figuren beschränkt, anders als es damals in Nord- und Mitteldeutschland üblich war. Neben zwei- und dreimanualigen Orgeln haben die Stumm auch einmanualige gebaut und dabei versucht, ihnen die Möglichkeiten zum gleich-

zeitigen Spiel verschiedener Klangfarben zu geben, wie sie die mehrmanualigen Orgeln besitzen. Baß und Diskant der Manualklavatur konnten verschieden registriert werden, weil bestimmte Register sogenannte geteilte Schleifen besaßen. Die Farbigkeit sowohl im Vollen Werk in seinen beiden Ausprägungen wie im empfindsamen Pianobereich entspricht ganz der Architektur und Innenausstattung der Kirchen des 18. Jahrhunderts, die, hell, festlich und fröhlich, ein anderes Lebensgefühl atmen als die unsinnlichen, abstrakt-weißen oder feierlich-düsteren Kirchen des neunzehnten. Die Beschaffenheit der Instrumente zeigt im übrigen, daß sie mehr für akkordisches als für polyphones Spiel gedacht waren, also weniger für gelehrte und komplizierte, und mehr für schlichte und effektvolle Musik. Die Orgel war noch nicht so abgesondert vom übrigen Instrumentarium wie im folgenden Jahrhundert, wo sie als Kircheninstrument ein einsames, wenn auch heiliges Dasein zu führen hatte. Die Stumm legten Wert darauf, daß ihre Orgeln andere Instrumente imitieren konnten. So konnte Franz Stumm noch 1806 schreiben, mit einem Cornett könne man, mit Zuziehung anderer Register, Zinken und Posaunen hören lassen, und „mit der Terz und dem mir bekannten begleitenden Register“ könne man das Glockenspiel vorstellen.

Bedauerlich ist es, daß für diesen Orgeltyp fast keine Orgelmusik komponiert worden ist, weil die Organisten entweder improvisierten oder gedruckte Noten benutzten. Ein einziger Musiker von Bedeutung hat sich für Stumm-Orgeln interessiert, Georg Joseph Vogler. Von ihm sind aber fast keine Orgelwerke erhalten. Mozart, in dessen Sterbejahr die Dreieichenhainer Orgel gebaut worden ist, kannte Stumm-Orgeln (Mannheim und Kirchheimbolanden), doch sind keine Äußerungen von ihm darüber überliefert, und seine

wenigen Orgelstücke hat er nicht für sie geschrieben. Eine Anerkennung der Qualität der Stumm-Orgeln liegt darin, daß Felix Mendelssohn Bartholdy seine sechs Orgelsonaten 1845 sowohl in Kronberg wie auch in der Frankfurter Katharinenkirche gespielt hat. Das Fehlen von Originalliteratur bedeutet freilich nicht, daß es überhaupt an Musik für diese Orgeln fehle; es gibt für sie passende Musik in Fülle.

Im 19. Jahrhundert ging das Ansehen der Werkstatt allmählich zurück. Sie konnte oder wollte nicht mit der musikalischen und technischen Entwicklung Schritt halten, die von anderen Firmen angeführt wurde und sich von der jahrhundertelangen Tradition teilweise weit entfernte. Die großen Orgeln in Stadtkirchen wurden schon bald umgebaut oder verschwanden ganz. Sie galten nicht als schätzenswert. Ihnen fehlte der Nimbus, wie er etwa die Silbermann-Orgeln umgab, so daß sie dem Traditionsbruch schutzlos ausgeliefert waren. Erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts wurden die Stumm-Orgeln wiederentdeckt. Franz Bösken und Jürgen Eppelsheim erforschten ihre Geschichte. Diese Wiederentdeckung hängt mit der Entwicklung im modernen Orgelbau zusammen, der sich den alten zum Muster nahm. Freilich begann man zu restaurieren ohne zureichende Kenntnis der alten Handwerkstechniken im Glauben, mit modernen Mitteln das Gleiche ausrichten zu können. Trotz neuer Aktualität haben viele Stumm-Orgeln dadurch bei Restaurierungen so gelitten, daß sie als verdorben angesehen werden müssen. Trotzdem sind der Bestand wenig oder nicht veränderter und der Bestand exzellent restaurierter Orgeln noch immer groß genug, um ein Bild von der Wirksamkeit einer Werkstatt zu geben, die sich mit unendlichem Fleiß der Vervollkommnung ihres Handwerks hingab.

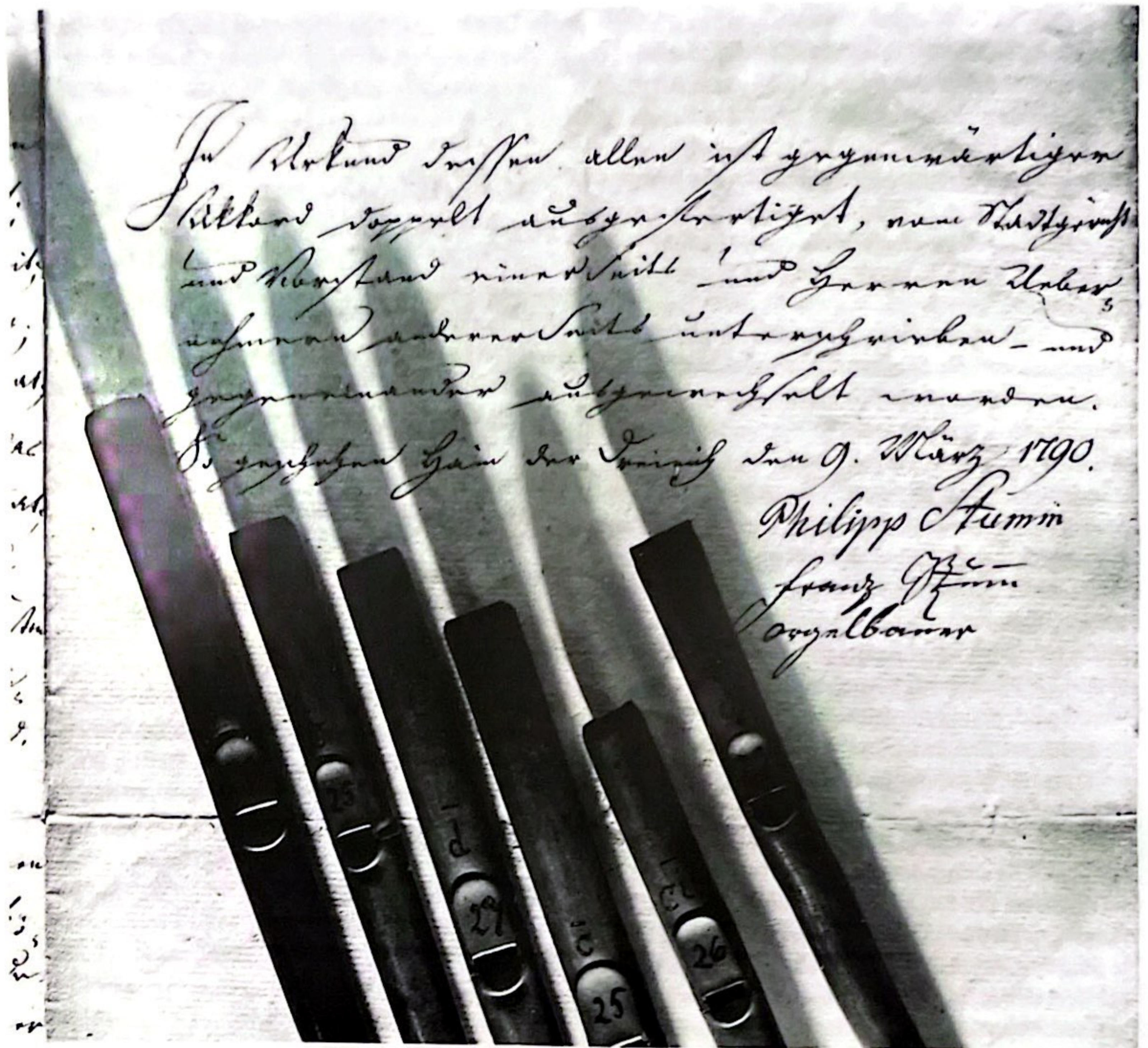
II. DREIEICHENHAINER ORGELGESCHICHTE

1. Die erste Orgel der Burgkirche

Ob die 1669 abgebrannte Kirche schon eine Orgel besessen hat, ist nicht bekannt. Bis zu ihrem Wiederaufbau benutzte die lutherische Gemeinde zusammen mit den Reformierten die Hospitalkirche, in der seit 1661 ein Positiv, eine kleine pedallose Orgel, stand. Für die 1718 eingeweihte neue Kirche kaufte man in Frankfurt ein Positiv, das 1723 der Orgelmacher Weller stimmte und zurecht machte. Wahrscheinlich war das der Orgelmacher Lorenz Weller aus Frankfurt. Möglicherweise hatte er das Positiv auch geliefert. Aus dem Jahr 1768 liegt ein Angebot des Orgelmachers Johann Conrad Zinck aus Ostheim bei Windecken vor, bei dem nicht sicher ist, ob es sich auf das Positiv in der Burgkirche oder dasjenige in der Hospitalkirche bezieht. Zinck bot an, das Positiv durch ein zweiregistriges Pedal zu ergänzen, das einen Sub=Bass 16' und einen Violon=Bass 8', beide von Tannenholz, und 17 Töne (C D – f^o) umfassen sollte, dazu Mechanik und Pedalkoppel. Ob die auf 70 fl veranschlagte Arbeit ausgeführt wurde, ist ungewiß.

2. Die Stumm-Orgel

Über den Bau einer neuen, größeren Orgel wurde am 9.3.1790 der Vertrag mit Philipp und Franz Stumm geschlossen, nachdem die Gemeinde auf Anordnung der Isenburgischen Landesregierung durch den Offenbacher Orgelmacher Sier beraten worden war. Der Orgelbauvertrag hat folgenden Wortlaut:



Aufgrund der Genehmigung „von Hoher Landesregierung“ zum Orgelbau konnte der Vertrag zwischen dem Ortsvorstand und den Gebrüdern Stumm geschlossen werden. Die auf der Urkunde abgebildeten Orgelpfeifen aus Zink, die nach dem 1. Weltkrieg eingebaut wurden, konnten bei der Restaurierung 1975 durch Zinnpfeifen ersetzt werden.

„Nachdem Hohe Landes Regierung mittelst Hochverehrlicher Resolution vom 2. Septbr. 1789, ad Num: 914, die Aufstellung einer neuen Orgel in hiesig Evangelisch Lutherischer Kirche gnädig genehmiget; So wurde unterm Heutigen von Stadtgerichts und Vorstands wegen mit denen Orgelmachern Herren Philipp und [durchstr.: Friedrich] Franz Stumm von Sulzbach, über sothanen neuen Orgelbau, folgender Akkord abgeschlossen, neml[ich]

1) Benannte Herren Orgelmacher fertigen dieses Orgelwerk nach dem vorgelegten und approbirten Riß und zwar dergestalt, daß das *Manual* bestehe aus 51. Claves bis D, sodann

<i>Principal</i>	8 Fus,	Frankfurter Zinn	
<i>Flute traver[s]</i>	8	nur im <i>Discant</i> von Holz	
<i>Viole de Gambe</i>	8	in zwei Auszüg, Materie	
<i>Gedact</i>	8	im Baß Holz, im <i>Discant</i>	
		Materie, in 2 Auszüg	
<i>Octav</i>	4		Materie
<i>Solicianal</i>	4		Materie
<i>Flaute</i>	4		Materie
<i>Quint</i>	3		Materie
<i>Super Octav</i>	2		Materie
<i>Waldflaute</i>	2		Materie
<i>Terz</i>	1 3/5		Materie
<i>Cornet vierfach</i>	4		Materie
<i>Mixtur vierfach</i>	4	[sic]	Materie
<i>Trompette</i>	8	in zwei Auszüg	Materie
<i>Pedal</i> bestehend aus 18. Tön bis ins zweite F.			
<i>Super Bass</i>	16	Holz	
<i>Principal Bass</i>	8	Holz	

2) Stellen Herren Uebernehmer zu dem Werk: Eine Wind Coppel; einen *Tremulant*, zwei demselben angemessene Bälge, mit Roßadern verbohrt; das

Gehäus von Eichenholz; die Bildhauer Arbeit; das dazu gehörige Dratwerk von Messing; die Krücken in die Trompette von Eisen-Drat; die Federn und Stiften in das Manual, das Pedal und in die Wind-Lade von Messing-Drat; die Wind-Lade selbst aber von Eichen-Holz.

3) Liefern dieselbe das Orgelwerk auf ihre Kosten bis Frankfurt, wo es auf Kosten der Burgerschaft abgeholt und weiter hierher transportirt wird.

4) Die wirkliche Lieferung geschieht von *dato* an in 1 1/2 Jahr

5) Bei und während der Aufstellung haben die Herren Uebernehmer freies Quartier und Verköstigung und werden ihnen die bedürfende Handwerker, als Schlosser, Zimmermann, Schreiner und andere, ohntgeltlich gestellet, so, wie auch ein Bälge Treter

6) Erhalten die Herren Stumm für solches Werk, die Summe von Fünfhundert Gulden in folgenden Zalungsfristen und zwar

500 fl	auf instehende Oster-Messe
500 fl	nebst Drei Carolin außerordentliches Douceur bei der Ablieferung und
500 fl	nach Ablauf eines Jars von der Aufstellung an.

In Urkund dessen allen ist gegenwärtiger Akkord doppelt ausgefertiget, vom Stadtgericht und Vorstand einer Seits und Herren Uebernehmern anderer Seits unterschrieben – und gegeneinander ausgewechselt worden. So geschehen Hain der Dreieich den 9. März 1790.

Philipp Stumm
Franz Stumm
Orgelbauer“

Der Liefertermin scheint eingehalten worden zu sein, denn ein Inventar aus späterer Zeit erwähnt, die Orgel sei 1791 gebaut worden. Über den Kontrakt hinaus ist noch ein Posaunbaß 16' für das Pedal geliefert worden, offenbar aufgrund nachträglicher Vereinbarung, wozu die Stumm häufig anregten, um ihre Instrumente reicher auszustatten und zu vervollkommen.

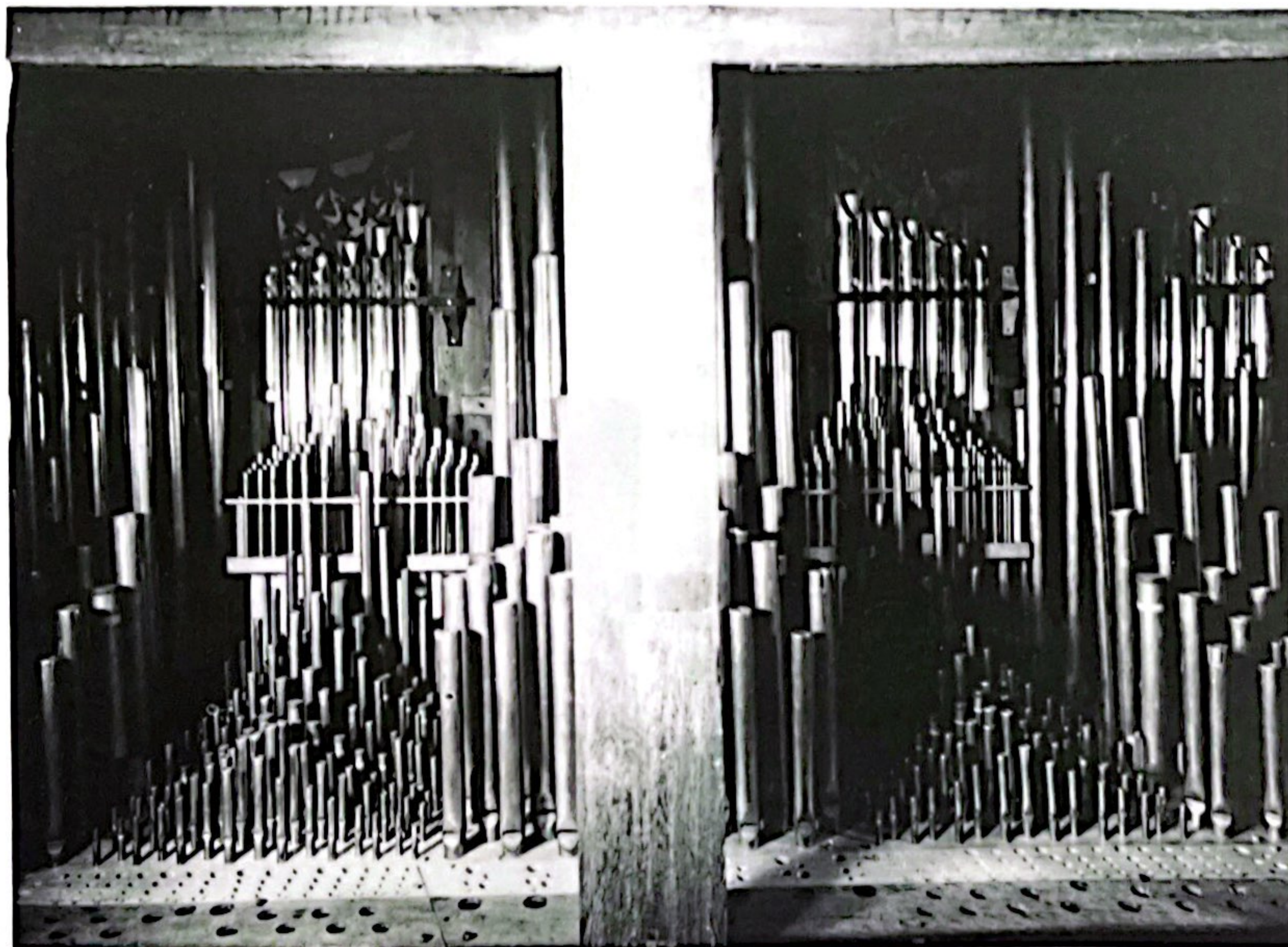
In den ersten Jahrzehnten bedurfte die Orgel lediglich der Reparatur von Verschleißteilen. So veranschlagte 1817 Philipp Heinrich Bürgy aus Dornholzhäusern eine Balgreparatur für 70 fl. Die weitere Geschichte ist eine der zunehmenden Entfernung vom Originalzustand, zunächst im technischen Bereich. 1867 ersetzte Georg Rothermel aus Zwingenberg die originalen Spanbälge durch zwei Zinkzylinderbälge für 125 fl. Bei einer Reinigung im Jahre 1890 ersetzte Rothermels Sohn Gottlieb die Lederpulpeten in den Windladen durch Messingplättchen, eine moderne Konstruktion, baute eine neue Pedalklavatur ein und reparierte die Bälge. Es folgte die Anpassung des Orgelklanges an den veränderten Geschmack. 1908 urteilte Kirchenmusikmeister Arnold Mendelssohn, die Orgel stehe etwa einen Ton zu hoch, deshalb sollten die Pfeifen um zwei Plätze versetzt werden. Das Pedal sei zu vervollständigen, auch seien einige 8'-Register erwünscht, „für die der Platz durch Fortnehmen von Schreistimmen geschaffen würde: der Rohrwerke, der Terz, der Quint und eines 2-füßigen Registers, sowie des Cornetes oder der Mixtur.“ 1911 wurden diese Ideen verwirklicht. Heinrich Bechstein aus Groß-Umstadt gibt der Mixtur eine tiefere, weniger „schreiende“ Zusammensetzung, indem er Quinte 3', Oktave 2' und Terz 1 3/5' in sie einbezieht, sie also zur Cornettmixtur macht, entfernt das Cornett und arbeitet das Salicional 4' zu einem 8-füßigen Register um. Die von Mendelssohn

gewünschte Veränderung der Tonhöhe hat er offenbar unterlassen. Auch hat er zwar Pedalumfang und -koppel bis c' erweitert, nicht aber die Pedalregister. Die Rothermelschen Bälge von 1867 wurden durch ein wiederum anderes System abgelöst, ein Magazinebläse mit Schöpf- und Regulatorbalg. Gegenüber Mendelssohns Änderungswünschen hat Bechstein weniger in den Klang des Werkes eingegriffen und die Zungenregister geschont. 1917 mußten die Prospektpfeifen für die Rüstung abgeliefert werden. Sie wurden 1927 durch neue Pfeifen aus dem Ersatzmaterial Zink ersetzt. Damals bekam die Orgel auch ein elektrisches Gebläse; der Bälgetreter wurde überflüssig.

Vor einer Reparatur durch die Firma Förster & Nicolaus in Lich im Jahre 1952 fehlte der größte Teil der Trompetenbecher, und die Posaune war unbrauchbar. Offensichtlich hatte man diese Register nicht mehr geschätzt. Man versuchte bei der Reparatur, den alten Klang der Labialregister wieder herzustellen, stützte sich aber kaum auf die Baugeschichte der Orgel und die Untersuchung des Bestandes, sondern ging mehr von den damals gültigen Vorstellungen davon aus, wie eine alte Orgel zu sein hätte. Obwohl sie restaurierend gemeint waren, bedeuteten die Arbeiten von 1952 doch eine weitere Entfernung vom Originalzustand. Neu eingebaut wurden die Register Quinte 2 2/3' (Diskant), Oktave 2', Quinte 1 1/3', Terz 1 3/5' (Diskant), Sifflet 1' und (später) Krummhorn 8' (Diskant), letzteres eine Stiftung des Organisten Adolf Betz. Vom originalen Bestand war auch die Flöte travers nicht mehr vorhanden. Die Stummsche Pedallade wurde durch eine pneumatische Kegellade ersetzt mit folgenden Registern: Subbaß 16' – Principal 8' – Holzflöte 4' – Principal 2' (Auszug aus Mixtur) – Mixtur 2' 3fach. Tonumfang C-d', keine Pedalkoppel.

Die Stummschen Pedalregister wurden nicht mehr verwendet. Die Stimmung wurde um einen halben Ton erniedrigt. Dazu wurde die Manualmechanik umgehängt außer bei Ton C, dessen Pfeifen verlängert wurden, so daß der Umfang des Manuals nun C D – d''' war mit stummer Taste Cis. Die originalen Pfeifen für d''' wurden entfernt, weil sie nach der Umstimmung nicht mehr benötigt wurden.

Das Resultat aller dieser Umänderungen war eine Orgel, die weder klanglich noch technisch zufriedenstellte. Allzu verschiedenartig waren technische Teile und Register, so daß weder eine musikalische Einheit gegeben noch ein erfreuliches Musizieren möglich war. Hinzu kamen Verschleißschäden, mitverursacht durch große Lufttrockenheit, die recht bald wiederum eine Überholung nötig machten.



Ein Blick in das Innere der Orgel, der dem Kirchenbesucher sonst nicht möglich ist.

Diese wurde 1973 in Angriff genommen. Dabei plante man auch eine Restaurierung, nun aber so, daß der Originalzustand so konsequent wie möglich wieder hergestellt werden sollte, denn dies schien der einzige Weg zu sein, um den inneren Aufbau wieder einheitlich zu gestalten als Voraussetzung für eine gute technische und musikalische Funktion. Zu dieser konsequenten Restaurierung wurden Vorarbeiten geleistet, wie sie für keine der früheren Instandsetzungen benötigt worden waren: Die archiva-lischen Quellen wurden ausgewertet, und das Instrument selbst wurde eingehend untersucht, um die Baugeschichte genügend zu klären. Der Verfasser legte die Ergebnisse am 18. März 1974 in einem ausführlichen Gutachten dar. Für die zu rekonstruierenden Teile wurden andere Stumm-Orgeln aus der gleichen Bauzeit als Vergleichsobjekte ausgewählt, insbesondere die Orgel von Selzen in Rheinhessen, die aus dem gleichen Jahr (1791) stammt und deren Aufbau der Dreieichenhainer Orgel auffallend ähnelt. Für die Zungenregister wurden Originalregister vermessen, die Posaune in Meisenheim und eine Trompete aus dem Besitz der Orgelbaufirma Gebr. Oberlinger in Windesheim. Neben der technischen Instandsetzung und der Rekonstruktion fehlender Register anstelle unpassender neuerer wurde auch eine neue Pedallade in Anlehnung an die Stumm-sche Bauweise als Schleiflade angefertigt. Dabei wurde allerdings der von Bechstein 1911 gewählte Pedalumfang zugrundegelegt. Hierfür konnte die noch vorhandene Bechsteinsche Erweiterung der Koppelmechanik benutzt werden. Als günstig erwies sich, daß 1952 wenigstens die Manualmechanik nicht verändert worden war. Die Stimmtonhöhe wurde im Interesse der optimalen Klangentwicklung wieder auf den ursprünglichen, höheren Stand gebracht. Das ist freilich nicht ohne Probleme für die

Praxis, doch können diese durch Transponieren und durch Benutzung tiefer transponierter Choralbücher befriedigend gelöst werden.

Ausgeführt wurde die Restaurierung im Jahre 1975 wiederum durch die Firma Förster & Nicolaus in Lich, größtenteils durch deren Mitarbeiter Helmut Belloff und Ludwig Volz, die sich auch der Spurensuche am Instrument mit großer Akribie annahmen und deren großes Verdienst das Gelingen der Arbeit ist. Als Orgelsachverständige waren tätig Dr. Reinhardt Menger und der Verfasser, sie vermaßen auch gemeinsam die Zungenregister. Wesentliche Rat-schläge steuerte Herr Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim in München bei.



Orgelbauer Belloff von der Firma Förster & Nicolaus setzt die letzten Pfeifen für das Pedalwerk ein.

Die Orgel hat heute die folgende, wieder der originalen entsprechende Form:

Manual C – d^m (51 Tasten)

Principal 8'	C-gs ⁰ im Prospekt, 1975. Ab a ⁰ innen, alt.
Gedact 8' Baß	C-h ⁰ , Holz, alt.
Cornett 4' 4fach	Ab c', 1975.
Gambe 8' Baß	C-h ⁰ , alt.
Flute travers 8' Diskant	Ab c', Holz, 1975.
Gambe 8' Diskant	Ab c', alt.
Octav 4'	C-H im Prospekt, 1975. Ab c ⁰ innen, alt.
Gedact 8' Diskant	Ab c', Metall, alt.
Salicional 4'	Alt, höchste Oktave 1975 ergänzt.
Quint 3'	Teils alt, 1975 ergänzt.
Flaute 4'	Metall, gedeckt, die kleinsten zylindrisch offen. Alt.
Waldflaute 2'	Zylindrisch offen, alt.
Super Octav 2'	Teils alt, 1975 ergänzt.
Terz 1 3/5'	Teils alt, 1975 ergänzt.
Mixtur 1' 4fach	Teils alt, 1975 ergänzt.
Trompette 8' Baß	C-h ⁰ , 1975.
Trompette 8' Diskant	Ab c', 1975.

Pedal C-c' (25 Tasten)

Windlade 1975, Umfang der verlorenen Lade C-f⁰ (18 Tasten)

Subbaß 16'	Holz, gedeckt, 1975.
Principalbaß 8'	Holz, offen, 1975.
Posaunenbaß 16'	Holz, 1975.

Mechanische Schleifladen. Brüstungsorgel, seitenspielig (links). Pedalkoppel, Tremulant. Stimmung einen Halbton höher als heute üblich. Temperierung nach Kirnberger.

Ein einziger Bestandteil der restaurierten Orgel entspricht heute nicht dem Original, der 1911 eingebautete Magazinbalg. Er gibt einen guten, wenn auch kaum flexiblen Wind, wie er für eine kantable Tongebung erwünscht ist und wie er von dem früheren Balgsystem erzeugt wurde. Um die Orgel auch in dieser Hinsicht ganz zu vervollkommen, wäre es sehr zu wünschen, daß in Zukunft die beiden ehemals vorhandenen Keilbälge rekonstruiert werden



Orgelbauer Volz beim Stimmen der Orgel.

könnten; immerhin ist das alte Balggestell hinter der Bretterwand rechts neben der Orgel noch aufnahmebereit vorhanden.

3. Die Orgel der Hospitalkirche

Die aus vorreformatorischer Zeit stammende Hospitalkirche diente seit 1596 der reformierten Gemeinde, wurde 1674–1718 von der lutherischen Gemeinde mitbenutzt und 1833, nach Einführung der Union zwischen beiden Konfessionen, abgebrochen. 1661 wurde für sie ein Positiv in Hanau gekauft, an dem ein Orgelmacher aus Frankfurt für 6 fl arbeitete. 1830, vor dem Abbruch der Kirche, wurde die damals vorhandene Orgel zusammen mit der Empore nach Weiterstadt verkauft. Vermutlich war es nicht mehr die Orgel von 1661, aber nähere Unterlagen fehlen. 1833 wurde folgende Disposition aufgezeichnet:

Manual

Principal 4' – Gamba 8' – Quint 3' – Octav 2' – Superoctav 2'[sic, 1'?] – Mixtur 1' – Flöte 4' – Gedact 8'

Pedal

Principalbass 8' – Subbass 8' [sic] – Pedalkoppel

Die Orgel wurde in Weiterstadt noch bis 1895 gebraucht.

III. DIE DREIEICHENHAINER STUMM-ORGEL UND DIE GESCHICHTE DES ORGELBAUES IN STARKENBURG

Orgeln sind im Rhein-Main-Gebiet schon seit dem 13. Jahrhundert belegt. Zuerst erhielten die großen Dome und Stiftskirchen Orgeln, so in Worms,

Aschaffenburg, Frankfurt und Mainz. Es folgten die kleineren Städte, zuletzt die Dorfkirchen. Der Orgelbau in Starkenburg begann im Jahre 1601 mit dem Bau einer Orgel in Darmstadt. Der dreißigjährige Krieg brachte einen großen Rückschlag. Die meisten Kirchen in Starkenburg erhielten deshalb erst nach 1700 ihre ersten Orgeln, so auch Dreieichenhain in den Jahren 1661 und 1718. Bald danach beginnt eine Phase des Ausbaus. Kleine, nur eben ausreichende Orgeln wurden durch Pedalanbauten erweitert oder durch größere, farbenreichere ersetzt. Starkenburg war keine Domäne weniger Werkstätten, vielmehr arbeiteten hier viele Orgelbauer ganz unterschiedlicher Herkunft und Auffassung, wie beispielsweise Schleich (Lohr), Dauphin (Kleinheubach), Wegmann und Köhler (Frankfurt), Onymus (Mainz), Schäfer (Hanau), Oberndörfer (Jugenheim). Eine Gemeinsamkeit haben die Orgeln des 18. Jahrhunderts in Starkenburg aber trotz vieler Unterschiede: Bis auf die größten Instrumente waren sie sämtlich einmanualig, repräsentierten also den Typ, dem auch die Dreieichenhainer Orgel angehört. Im vorigen Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zwanzigsten wurden viele Orgeln aus jener dem klassischen Orgelbau verpflichteten Epoche zerstört. Heute ist ihr Bestand nicht mehr sehr groß. Eine Auswahl erhaltener Orgeln: Erfelden (Barthel Brüner 1748), Messel (Wegmann 1764), Gräfenhausen (Wegmann 1771), Spachbrücken (Dauphin 1760), Sandbach (Dauphin 1788), Büttelborn (Schöler 1782), Richen (Oberndörfer 1785). Im Kreis dieser Orgeln setzt die Dreieichenhainer einen besonderen Akzent. Sie ist die einzige, die vom südwestdeutschen und französischen Orgelbau geprägt ist.

IV. SACH- UND WORTERKLÄRUNGEN IN AUSWAHL

Akkord	Vertrag.		
Auszug	(1) Registerzug. (2) separat registrierbarer Teil eines Registers.		
Bälge	erzeugen den Wind, der die Pfeifen zum Klingen bringt. Je nach der Konstruktion unterscheidet man Span- oder Keil-, Zylinder-, Kasten- und Magazinbälge.		
Balgtreter	jahrhundertlang der Gehilfe des Organisten. Erst im 20. Jahrhundert wurde er durch die elektrischen Gebläse abgelöst.		
Baß	Linke Hälfte der Klaviatur mit den tiefen Tönen.		
Blei	wird in Legierung mit Zinn für Orgelpfeifen verwendet.		
Carolin	Münze im Wert von 11 Gulden.		
Cornett	von corno (Horn), hornartig klingendes Register im →Diskant.		
Cromorne	französische, besonders durchdringend klingende Bauart des →Krummhorns.		
Diskant	Rechte Hälfte der Klaviatur mit den hohen Tönen.		
Disposition	Zusammenstellung der Register einer Orgel.		
Douceur	Trinkgeld.		
Fußzahlen	bei den Registernamen: Durch Zahlen mit beigefügtem Strich (z.B. 4' – lies: 4 Fuß) wird die		Tonhöhe angedeutet. 8' ist die normale Tonhöhe, 4' eine, 2' zwei Oktaven höher, 16' eine Oktave tiefer, 2 2/3' oder 3' eine Quinte über der Oktave, 1 3/5' eine Terz über der Doppeloktave. Die Fußzahl gibt die Länge der größten Pfeife bei Taste C an.
		Flaut	Bezeichnung für flötenartig klingende Register, bei Stumm auch für das →Gedackt.
		Flöte travers	Flötenregister aus Holz, nur im Diskant.
		Gedackt	Pfeifen, die oben geschlossen sind, dadurch etwa eine Oktave tiefer klingen als offene und eine runde und hohle Klangfarbe haben.
		Gulden	(abgekürzt: fl) Alte Währungseinheit.
		Hauptwerk	Hauptteil der Orgel mit dem vollsten Klang, bei größeren Organen kommen →Rückpositiv, Echo oder Unterpositiv hinzu.
		Klaviatur	Tastatur für Hände (Manual) oder Füße (Pedal).
		Koppel	Verbindet zwei Klaviaturen miteinander, so daß beim Spiel der einen die andere mitgezogen wird.
		Krücke	Stimmvorrichtung an den →Zungenpfeifen.
		Krummhorn	→Zungenregister, welches das

gleichnamige alte Blasinstrument nachahmt.

Labialregister Bei den Labial- oder Lippenpfeifen werden die Töne erzeugt wie bei der Blockflöte, der Luftstrom bricht sich an einer Lippe oder Schneide.

Lingualregister s.v.w. →Zungenregister.

Manual Klaviatur für die Hände.

Mechanik Verbindet Tasten und Ventile in den Windladen durch dünne Holzleisten (Abstrakten).

Materie Legierung für Orgelpfeifen aus Zinn und (ebenso viel oder mehr) Blei.

Mixtur Höchstes Register der →Principalregister, aus mehreren, in Quinten und Oktaven gestimmten Pfeifenreihen zusammengesetzt.

Oktavbaß Pedalregister.

Oktave Principalregister, eine Oktave höher klingend als das Principal.

Pedal Tastatur für die Füße, spielt vor allem Baßregister an.

Pneumatische Traktur Verbindung zwischen Tasten und Ventilen in der Windlade durch Bleiröhrchen, in denen Druckluft geleitet wird.

Posaunenbaß Zungenregister für den Baß im Pedal.

Positiv (1) Kleine pedallose Orgel. (2) Nebenmanual.

Principale Die Hauptregister einer Orgel, außer in der normalen Tonhöhe auch in höherer Lage gebaut (→Oktave, →Quinte, →Terz, →Mixtur). Ihre Gesamtheit ergibt das Principalplenum (plein jeu).

Prospekt Die verzierte Schau- (Vorderseite) einer Orgel.

Pulpeten Vorrichtung aus Leder oder Messing, um die Durchlässe an der Windlade für die beweglichen Mechanikteile winddicht abzuschließen.

→Principale, →Fußzahlen.

Quinte Register Ein Satz Pfeifen von gleicher Klangfarbe und Tonhöhe. Je nach Art der Tonerzeugung unterscheidet man →Labial- und →Zungenregister. Bei den Labialregistern unterscheidet man ja nach Art der Klangfarbe Principale, Gedackte, Flöten und Streicher.

Regierwerk Verbindung zwischen Registerzug und →Schleife.

Resolution Beschluß.

Riß Zeichnung für den →Prospekt.

Roßadern Die beweglichen Teile der Spanbälge werden mit Pferdesehnen befestigt.

Rückpositiv Windlade im Rücken des Organisten in der Brüstung, mit eigenem Manual verbunden.

Salicional	Zartes, streichendes Register.
Geteilte Schleifen	Sind die Vorrichtung in der Windlade, um Register ein- und auszuschalten, bei geteilten Schleifen ist für Baß und Diskant eines Registers je eine besondere Schleife vorhanden.
Subbaß	Baßregister im Pedal.
Trompete	Zungenregister.
Terz	→Principale, →Fußzahlen. Färbt den Klang hornartig.
Tremulant	Vorrichtung, um den Winddruck periodisch gering zu verändern, wodurch der Ton der Pfeifen bebt.
Ventil	Gesteuert durch den Tastendruck, gibt es in der Windlade dem Wind den Weg in die Pfeifen frei.
Viola da Gamba	Streichendes Register.
Violonbaß	Streichendes Pedalregister.
Volles Werk	(1) Gesamtheit der Principalregister (plein jeu), hell und scharf klingend, (2) Gesamtheit der Zungenregister und des Cornett (grand jeu), farbig und machtvoll klingend.
Vox angelica	Zungenregister in hoher Lage, um den Baß aufzuhellen.
Vox humana	Zungenregister von charakteristisch singendem Klang, daher der Name (Menschenstimme).

Windcoppel	Spezielle Ausführung der →Koppel.
Windlade	Hölzerner Kasten, auf dem die Pfeifen stehen und durch den ihnen der Wind zugeführt wird, gesteuert durch →Ventile und →Schleifen.
Zink	(1) Altes Blasinstrument. (2) Ersatzmaterial für Orgelpfeifen.
Zinn	Legierung aus Zinn und Blei für Orgelpfeifen.
Zungenregister	(Labialregister, Rohrwerke) Der Ton wird durch eine schwingende Zunge ähnlich wie bei der Klarinette erzeugt. Farbenreicher und intensiver Klang.

V. LITERATUR

A. Zu Stumm:

Franz Böskens, Die Orgelbauerfamilie Stumm in Rhaunensulzbach und ihr Werk. Mainz 1960, 2/1981 mit Korrekturen und Ergänzungen von Anneliese Böskens.

Hans Martin Balz, Zum 300. Geburtstag von Joh. Michael Stumm. Vortrag, gehalten am 24.4.1983 in Rhaunen. Manuskript.

B. Zu Dreieichenhain:

H.M. Balz, Orgeln und Orgelbauer im Gebiet der ehemaligen hessischen Provinz Starkenburg, ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues. Phil. Diss., Marburg 1969. S. 237–240, 420 f., 514 f. (Hier der Nachweis der archivalischen Quellen und weiterer Literatur.)

Hans Martin Balz und Reinhardt Menger, Alte Orgeln in Hessen-Nassau. Kassel: Merseburger 1969, S. 48 f.

Festschrift 1000 Jahre Burgkirche Dreieichenhain (mit Beiträgen über die Orgel von H.M. Balz und Adolf Betz)

Intellectus organi

Beiträge zur theologischen und kulturellen Einschätzung der Orgel
von Dietrich Schuberth

Das Verständnis der Orgel ist heute uneinheitlich, ja kontrovers wie nie zuvor. Die unterschiedlichsten historischen, theologischen, ästhetischen und pragmatischen Kriterien zur Einschätzung der Orgel stehen zur Verfügung, und mit Kopfschütteln, Resignation, Heiterkeit oder Genugtuung, je nachdem, nimmt man die apodiktischen Äußerungen zur Sache zur Kenntnis. Das war nicht immer so. Zur Zeit des römischen Ingenieurs Vitruv (eine Generation vor der Geburt Jesu), des venezianischen Orgelbauers Georg im 9. Jahrhundert, des Musikwissenschaftlers Praetorius dürfte die Einschätzung der Orgel, die Beurteilung ihres Ranges und ihrer Funktion verhältnismäßig einheitlich gewesen sein. Und selbst die bedauerliche Entfernung und der Umbau von heute für wertvoll gehaltenen Barockorgeln im 19. Jahrhundert beruhte zweifellos auf einem stilistischen Konsensus, den es heute nicht mehr geben würde.

Auch hier artikuliert sich, dazu aufgefordert, nur eine Stimme in dem Stimmengewirr. Dabei geht es, wie man mit Recht erwarten kann, um Referat und Stellungnahme. Dazu kommt ein Proprium an historischer Information und theologischer Bewertung, das für ein Verständnis der Orgel heute hilfreich sein könnte.

Doch zunächst muß ich das Verständnis der Orgel, den *intellectus organi* noch ein wenig verwirren, d.h. so verwirrt und verwirrend darstellen wie es ist. Dazu soll eine kleine Sammlung von Merkwürdigkeiten zum Thema Orgeln dienen, die jeder von uns aus eigener Beobachtung bestätigen kann.

Ich erinnere z.B. an jene kleineren oder größeren Zeitungsanzeigen, in denen nicht nur bestimmte Musikinstrumente angeboten werden, sondern auch der Unterricht an diesen Geräten und ein geradezu sagenhafter Lernerfolg. Sie lernen Orgelspielen in wenigen Wochen! Dieses Beispiel soll nicht dazu dienen, einen bestimmten Bereich von vornherein als erledigt zu betrachten, sondern dazu, auf ein anwachsendes Problem im Verständnis der Orgel hinzuweisen. Zu den landeskirchlichen Ausbildungskursen nämlich melden sich mehr und mehr Schüler an, die eine solche vermeintliche Orgelausbildung mitbringen.

Aber nun zu weiteren Merkwürdigkeiten. In der Lübecker Jakobikirche gibt es eine berühmte alte Orgel, die vor allem durch Hugo Distler bekannt geworden ist. Sie ist die kleinere von zwei großen Orgeln in dieser Kirche, und sie ist dort erbaut worden, obwohl die vorhandene größere sehr gut und völlig in Ordnung war. Dies ist ein Beispiel, das das Phänomen der Zweitorgel, das auch sonst in Vergangenheit und Gegenwart bekannt ist, besonders deutlich zeigt. Der Sinn des damaligen Zweitorgelbaus lag just in dem damit verbundenen finanziellen Aufwand. Das klingt angesichts der gegenwärtigen Orgelbauprobleme merkwürdig, aber die unten folgenden historischen und theologischen Daten können den Sachverhalt erhellen. In einer anderen Lübecker Kirche steht übrigens, wie in manchen anderen alten Kirchen, auch eine *horologium*, eine Uhr, ein Prunkstück, das in seinen kostbarsten Exemplaren als

astronomische Uhr den ganzen Kosmos umfaßt und im Hause Gottes birgt.

Ein dritter Hinweis soll den unterschiedlichen Traditionen in den abendländischen und morgenländischen, den Ost- und Westkirchen gelten. Orgeln gibt es nur in den abendländischen Kirchen. Für die theologische und kulturelle Einschätzung der Orgel scheint mir das ein entscheidendes Faktum zu sein. Für die Kirche Jesu Christi und für den Gottesdienst ist die Orgel also keineswegs unentbehrlich, und der *intellectus organi* muß also jedenfalls außerhalb einer noch zu beschreibenden pragmatischen Einschätzung zu finden sein.

In entsprechender Weise ist ein Dissoziierung der Begriffe Kirchenmusik und Orgelmusik vonnöten. Ist es nicht merkwürdig, daß Orgelmusik stets unter Kirchenmusik rubriziert wird, so als wäre eine Bach'sche Toccata oder Fuge, eine Sweelinck'sche Fantasie oder Linkes Rital Kirchenmusik? Hier kann doch keins von beiden der Oberbegriff des anderen sein. Freilich trägt diese terminologische Tradition etwas für das Verständnis der Orgel aus; es muß aber vorher bedacht werden, daß die Orgel mittlerweile voll in einen nachchristlichen, säkularen Konzertbetrieb übernommen worden ist. Merkwürdig immer noch, wenn auch aus äußeren Gründen, plausibel, daß dies in Gottesdiensträumen geschieht; in den osteuropäischen Ländern ist da schon ein weiterer Schritt getan.

Doch nun genug der Verwirrung im Verständnis von Orgel und Orgelmusik. Ich möchte einiges an historischen Daten und Interpretationen, an theologischen und pragmatischen Kriterien referieren und dazu Stellung nehmen.

Die Orgel konnte zur Schnitger- und Silbermannzeit auf 2.000 Jahre ihrer Geschichte zurückblicken, heute ist sie entsprechend älter. Vor der technischen und

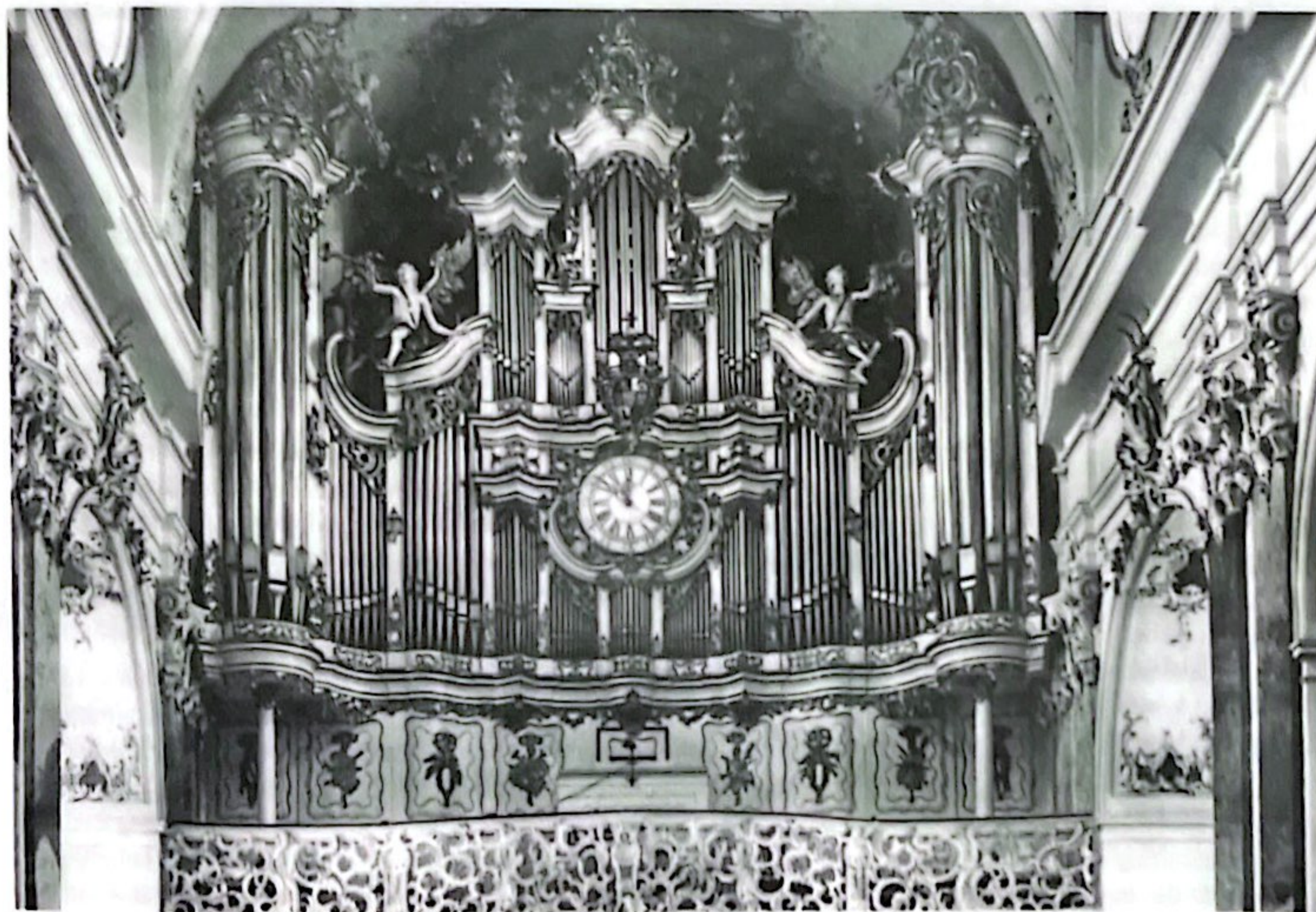
musikalischen Reife eines Instruments wie in Stade/St. Comae, das 300 Jahre in seinen wesentlichen Teilen unangetastet bis heute in ständigem Gebrauch ist, stehen wir mit Bewundern. Solche Lebensdauern werden nur von besonderen Musikinstrumenten (ich darf dabei auch an die italienischen Geigenbauer erinnern), von Uhrwerken und Möbeln erreicht, von Gebäuden allerdings übertroffen.

Uhrwerke, Feuerwehrspritzen und die verschiedensten Automaten sind neben der Orgel die Produkte jenes alexandrinischen Erfindergeistes und jener ausgesprochen naturwissenschaftlichen Atmosphäre, in der z.B. auch die Krümmung der Erdoberfläche schon gemessen wurde. In der Nachbarschaft von Uhren und anderen Automaten ist die Orgel lange Zeit geblieben. Noch heute stehen auf den Jahrmärkten neben den elektroakustischen Verstärkeranlagen jene auf Wagen installierten Orgelwerke mit Stiftwalzen oder pneumatischen Spielapparaten, die außer dem eigentlichen Orgelklang trommelschlagende Roboter und anderes augenfälliges Beiwerk anzubieten haben. Im literarischen Nachlaß von Hans Henny Jahn befindet sich ein Text *Ein Knabe weint*, in dem ein solches Instrument ebenso rührend wie treffend beschrieben ist. Die automatischen Flötenwerke und die Drehorgeln gehören in diese ursprüngliche Orgelperspektive, und der kleinste und am weitesten verbreitete Nachkomme dürfte die Kuckucksuhr sein.

Auf den Sportplätzen und in den Palästen der antiken Welt war das Instrument zu Hause, von Anfang an mit dem öffentlichen, geregelten, akustischen Zeremoniell der Herrscherehrung verbunden. Die Einzelheiten brauche ich hier nicht auszuführen. Bei Hofe sowohl als Wertgegenstand wie auch als technische Kuriosität ein Objekt von allerhöchstem Interesse – es gibt einen aufschlußreichen Bericht dar-

über, wie der Kaiser Nero eine Lieferung neuartiger Modelle besichtigte –, wurde die Orgel sicherlich auch materialmäßig zu einem wahren Prunkgegenstand. Bestimmte Nachrichten über die Instrumente am Kaiserhof zu Konstantinopel sind nur zu verstehen, wenn zum mindesten wesentliche Teile dieser Orgel aus massivem Gold hergestellt waren. Wir müssen uns dabei vergegenwärtigen, daß die Orgel zu der Zeit bereits eine weit über tausendjährige Entwicklung hinter sich hatte.

Die antike und frühmittelalterliche Orgel, also die Orgel in den ersten etwa 1100 Jahren ihrer Geschichte, verdient besondere Beachtung unter der Frage, wie sie denn später das gottesdienstliche Musikinstrument des Westens werden konnte. Hier liegen auch die Ansätze für ein theologisches Verständnis dieser Entwicklung. Ich greife einige schon gefallene Andeutungen auf, wenn ich die Orgel nun ein Herrschaftszeichen nenne, bzw. ihren Gebrauch und die mit ihr aufgeführte Musik ein akustisches



Ansicht der Stumm-Orgel in Amorbach/Odenwald.

Herrschaftszeichen. Es eröffnet sich da eine ganze Gedankenwelt, die uns zwar fern liegt, aber noch verstehbar ist. Ich muß auch hier auf eine ausführliche Darstellung verzichten; jedenfalls ist die aufseherregende Orgelschenkung an die Franken und alles, was damit zusammenhängt, nur auf diesem Hintergrund zu erklären und in ihrer Tragweite zu ermessen.

Das byzantinische Hofzeremoniell wollte so etwas wie eine Schau der Herrlichkeit Jesu Christi vermitteln, indem es die Herrlichkeit seines Stellvertreters zeigte. In dem hohen Maße, in dem die Orgel dieses Hofzeremoniell mitgestaltete, schloß die Schau sozusagen ein Hören der Herrlichkeit ein. Die Übertragung des Zeremoniells ins Frankenreich bedeutete zugleich eine Übertragung in Kirchenräume. Die Kaiserakklamationen, die unter Orgelklang in der Palasthalle zu Konstantinopel stattfanden, erklangen in Aachen in der Marienkapelle, dem Oktogon des jetzigen Aachener Domes. Hier steht die Orgel am Beginn ihres Weges als Kircheninstrument. Ich brauche diesen Weg jetzt nicht nachzuzeichnen, wir sind da auch noch auf manche Vermutung angewiesen.

Die Nachrichten über die abendländisch-mittelalterliche Orgel sind bekannter als die über das erste Jahrtausend. Die Orgel wird, besonders in ihren kleineren Ausgaben, unter die Tasteninstrumente eingereiht, bis dahin, daß Klavier und Orgel aus derselben Werkstatt kommen. Das Attribut „königlich“ bleibt, historisch bewußt oder unbewußt, jedenfalls mit Recht an ihr haften.

Dieser historische Abriß sieht, trotz aller Umwege und Umdeutungen, unproblematisch aus. Er erklärt aber nicht die eingangs erwähnten Merkwürdigkeiten, und er hilft nicht wirklich, wo die Orgel heute zum kirchlichen, zum liturgischen, zum theologi-

sehen Problem wird. Darum muß ich in der Orgelgeschichte noch einmal Fakten und Kriterien aufsuchen, die eine kritische theologische Einschätzung ermöglichen.

Die Sportplätze der Antike, auf denen die Orgel zusammen mit anderen Instrumenten erklang, waren zugleich die Stätten jener blutigen Volksbelustigungen, denen in der Verfolgungszeit auch die Christen wegen ihres Christseins zum Opfer fielen. Mit Sicherheit hat das die Einschätzung der Instrumentalmusik in der Kirche beeinflußt, ganz zu schweigen von einem etwaigen Gebrauch von Musikinstrumenten im Gottesdienst. Der Hinweis auf die Schrift, etwa auf Instrumente in den Psalmen, hilft nicht weiter; denn auch bei den Propheten gibt es sehr kritische Äußerungen zum Musizieren, und im Buch Daniel ist die soeben beschriebene Verfolgungssituation der alten Kirche geradezu vorgebildet. Die Cäcilienlegende ist u.a. ein Ausdruck jener altkirchlichen Ablehnung der Orgel; und jenes Gemälde, auf dem Cäcilia ihr Portativ so achtlos hängen läßt, daß die Pfeifen herausfallen, trifft, wenn nicht den Wortlaut der Legende, so doch die Sache. Exegetisch also und darum auch systematisch und praktisch ist in der Kirche das instrumentale Musizieren immer als grundsätzlich ambivalent angesehen worden. Das gilt für die Kirchenväter, die mittelalterlichen Exegeten und die Reformatoren.

Calvin verurteilt den Instrumentengebrauch als alttestamentlich-gesetzlich, und Luther läßt durchaus nicht immer mit allen Orgeln pfeifen. Es müssen schon Cantus-firmus-Stücke sein, so daß eigentlich der wiedererkannte Text zur Rechtfertigung des Orgelklanges dient. Ein Gutachten der Wittenberger Fakultät geht bekanntlich so weit, daß es auf die Erkennbarkeit des cantus firmus und damit des Textes verzichtet, „wenn man nur das genus weiß“, wenn

also klar ist, daß es sich um Kirchenlieder handelt – eine letzte, fadendünne Bindung des Orgelklanges an einen virtuellen Text.

Daß die Haltung der Schweizer Reformation auf dem Weg über die Niederlande und Lübeck zum bürgerlichen Konzert geführt hat, freilich im Zusammenwirken mit noch anderen geistesgeschichtlichen Kräften der Neuzeit, ist bekannt. Orgel und Orgelmusik sind säkulare, autonome Größen geworden, und alle nachträgliche Verbrämung in Orgelvespern und dergleichen kann das nicht rückgängig machen. Für den Gottesdienst werden allenfalls noch Nebenprodukte zur Verfügung gestellt, für mehr ist er übrigens auch nicht aufnahmefähig. Bei diesen kritischen Feststellungen darf allerdings nicht übersehen werden, daß an manchen Stellen das Nachdenken über die Möglichkeiten der Orgel im Gottesdienst zu neuartigen Lösungen geführt hat. – Vielleicht gehört auch die Beobachtung hierher, daß in den Regionen, wo die Orgel als gottesdienstliches Instrument verabschiedet wurde oder gar nicht erst hingelange, in den Niederlanden und in Rußland, die Glockenspielmusik zu besonderer Blüte gelangte.

Die theologische Einschätzung von Orgel und Orgelmusik im Gottesdienst wird mit Recht kritisch bleiben, insbesondere dann, wenn die Orgel als autonome Größe programmatisch, aber unkritisch in den Gottesdienst eingebracht wird. Nun ist aber ein solches Verständnis der Orgel keineswegs das einzig mögliche. Streng genommen ist es von bestimmten Werken einer bestimmten kulturellen Epoche abhängig, und jede neue Orgelkomposition eröffnet potentiell neue Chancen im Verhältnis von Orgel und Liturgie.

An dieser Stelle sollte eine Rekapitulation der Gründe für die einmal erfolgte Hereinholung der Orgel in die Liturgie hilfreich sein. Orgelklang hatte dort, wo

der Hauptstrang der Geschichte dieses Instruments verlief, immer einen Adressaten. Es war der römische Gottkaiser, es war in der Reichskirche der *vicarius Christi*. Im Abendland wird die Adresse, wenn man von der Zentrale Aachen absieht, sozusagen diffus. Bischöfe und Kathedralen, Fürsten, Dome und Patrone kommen ins Blickfeld. An allen diesen Stellen geht es um die Anrufung Jesu Christi, aber die Person des Stellvertreters Christi wechselt. Bei aller historischen Unsicherheit und mit allem kritischen Vorbehalt gegenüber dem Verständnis in jener Zeit könnte man im Sinne dieses Verständnisses sagen, daß der Adressat mehr und mehr die Kirche, die „Gemeinde“, das Volk Gottes wird. Dieser verhältnismäßig schwache historische Anknüpfungspunkt trifft sich jedenfalls mit dem legitimen theologischen Gedanken, daß die Ehrung des gegenwärtigen Herrn ihre äußere Gestalt in der Freude der Gemeinde hat (nicht anders als die Darbringung des Opfers ihre äußere Gestalt in der Caritas hat).

Der Kirchenvater Origenes hat in einer emphatischen Auslegung des Triumphliedes von Deborah und Barak das Musizieren so gedeutet: „Jauchze, Gottes Volk, denn du hörst die Kennzeichen deiner Würde.“

Ein solches Verständnis von Orgel und Orgelmusik eröffnet unbegrenzte Möglichkeiten für die Orgel im Gottesdienst, Möglichkeiten, die weit über jene halbherzige Entscheidung von Wittenberg und die entsprechenden Äußerungen im neueren und gegenwärtigen Schrifttum hinausgehen. Dagegen hat aber z.B. Hans Musch 1974 bei der Sinziger Tagung die Stellen der Propriumspsalmodie in der Messe als den Ort für die Orgelmusik bezeichnet – hier liegt liturgisches und organistisches Neuland, Freude der Gemeinde und Verständnis der Orgel.

Das Orgelkonzert soll beim Überwiegen des Interesses am Gottesdienst nicht vergessen sein, vor allem darum, weil in bestimmten Ländern Orgelkonzerte überfüllte Veranstaltungen sind. Diese Beobachtung ist für das Verständnis der Orgel wichtig, auch dann, wenn vielleicht Mißverständnisse im Spiel sind.

Der Besuch dieser Konzerte, vor allem übrigens durch jugendliche Hörer, gibt die Möglichkeit unauffälligen, unverbindlichen, aber innerlichen bejahenden Kirchenbesuchs mit gottesdienstlichen Reminiscenzen. Der Orgelklang vermittelt im subjektiven Verständnis der jungen Hörer Vertrauen und Geborgenheit, der klingende Kosmos einer Orgel das Bewußtsein von Ordnung. Das sind Versuche der Interpretation; sicherlich greifen hier ästhetische, ethische und geistliche Motive ineinander. Die Veranstaltung von Orgelkonzerten unter den dort gegebenen Voraussetzungen muß geradezu als säkulare oder gar latent kirchliche Seelsorge angesehen werden – ein völlig neues Element im Verständnis der Orgel.

Nach diesen Bemerkungen zur theologischen Einschätzung von Orgel und Orgelklang muß ich noch auf ein praktisches Problem eingehen, nämlich die herkömmliche Bewertung der Orgel als Gerät zur Begleitung des Gemeindegesanges. Hier liegt in den meisten Fällen das Motiv für die Beschaffung oder Restaurierung einer Orgel, und diese der Orgel zuge wachsene Funktion droht ihr Verständnis zu verdunkeln.

Bei einer Tagung der Mitteleuropäischen Kontakte für evangelische Kirchenmusik im Februar 1977 ist die unbesehene Fortsetzung der üblichen Gemeindebegleitpraxis wenigstens in Frage gestellt worden, die Möglichkeit unbegleiteten, selbständigen Gemeindegesanges wenigstens gezeigt worden. Ich brauche an dieser Stelle nicht weiter zu berichten.

Jedenfalls wird mit der erwähnten pragmatischen Bewertung die Orgel gründlich mißverstanden. Das wäre an sich nicht weiter schlimm, die Orgel verträgt Mißverständnisse. Aber die pragmatische Einschätzung wirkt sich nicht selten auf die Qualität des Instrumentes aus, und da ist dringende Warnung vonnöten.

Wenn es nämlich „nur“ um Gemeindebegleitung geht, wohlgermerkt in der üblichen Weise, in der die Orgel eher ein Hindernis für den Gemeindegesang ist, dann genügt ja ein Billiginstrument oder ein billiger Orgelersatz – ich verzichte auf genauere Bezeichnungen. Das Mißverständnis der Orgel liegt dabei nicht nur im Funktionellen, sondern auch in der Kalkulation des Aufwandes. Nach allen angeführten historischen und theologischen Daten (ich erinnere hier noch einmal an die eingangs erwähnte Zweitorgel in der Lübecker Jakobikirche) gehört ja gerade der Aufwand, die Kostbarkeit mit zum Sinn dieses Instruments (die Beziehung zur Salbung in Bethanien liegt nahe). Wenn eine Orgel nicht ein Wertobjekt ist, dann ist sie überflüssig. Das hat keine direkte Beziehung zur Größe der Orgel (je größer, desto wertvoller), sondern hier ist das Verhältnis zum Raum maßgebend. Aber es ist, glaube ich, deutlich geworden, daß die hohe Qualität einer Orgel unabdingbar zum Sinn dieses Instrumentes gehört.

Der Kirche ist mit diesem wunderbaren Instrument auf noch erkennbaren historischen Wegen und vielleicht durch Zufälle, wenn wir da von Zufällen reden dürfen, eine Gabe zugefallen, mit der intellektuelle und emotionale Erfüllung des Menschseins, Freude des Volkes Gottes und Ausrufung der Herrlichkeit Jesu Christi gegeben ist.

Organisten an der Stumm-Orgel

von Christiane Willand

In Dreieichenhain bestanden über einen Zeitraum von ca. 250 Jahren 2 Schulen, eine lutherische und eine reformierte. Die Lehrer waren gleichzeitig auch „Präsenzer“, d.h. Kirchenrechner und Stadtschreiber, und wechselten sich im Glöckner- und Organistendienst ab.

Lehrer der lutherischen Schule waren:

1777 – 1803	List, Johannes Andreas (1752 – 1818), aus Harreshausen
1803 – 1813	List, Christian Valentin (1778 – 1829), aus Babenhausen, Neffe des Vorgängers, wurde später Kammerschreiber
1813 – 1820	Erk, Adam Wilhelm (1779 – 1820), aus Herpf/Meiningen, Vater des Volksliedsammlers Ludwig Erk, komponierte „8 leichte Orgelstücke“ (vgl. Artikel „Ludwig Erk und die Stumm-Orgel in Dreieichenhain“)
1820 – 1821	Weimar, Philipp Wilhelm (1800 – 1880), aus Götzenhain, von 1821 – 1840 Lehrer in Götzenhain, danach wieder in Dreieichenhain (s.u.), heiratete 1821 die Tochter des reform. Lehrers Joh. Peter Reuß (s.u.)
1821 – 1839	Fröhlich, Heinrich , aus Groß-Zimmern, wurde später Kammerrat

1840 – 1862	Weimar, Philipp Wilhelm (s.o.)
1863 – 1881	Weimar, Georg (1831 – 1881), aus Götzenhain, Sohn des Vorgängers

Lehrer der reformierten Schule waren:

1762 – 1798	Reuß, Johann Nikolaus (1728 – 1798), aus Schlüchtern
1798 – 1828	Reuß, Johann Peter (1766 – 1846), Sohn des Joh. Nik. Reuß
1828 – 1846	Reuß, August Christian (1803 – 1846), Sohn des Joh. Peter Reuß
1846 – 1873	Brenner, Philipp , aus Babenhausen
1874	Görlach, Johannes , aus Lang-Göns

Die Angaben bis hier sind dem monumentalen Werk des Prälaten Dr. Diehl „Hassia Sacra XII“, Darmstadt (1951) entnommen. Die weiteren Daten beruhen auf den teilweise nur lückenhaften Unterlagen des Archivs der Burgkirchengemeinde sowie der hiesigen Schule.

1886 – 1897	Klippstein, Karl
1897 – 1900	Trautmann, Nikolaus
1913 – 1950	Hitzeroth, Ferdinand (1880 – 1950)
1950 – 1977	Betz, Adolf (1915 – 1981). Der gelernte Schriftsetzer legte 1948 am Amt für Kirchenmusik, Frank-

furt, die C-Prüfung ab. In seiner Zeit fand die 1975 abgeschlossene Restaurierung der Stumm-Orgel statt, bei der er sich persönlich sehr einsetzte. Zudem hat er sich durch die Erschließung handschriftlicher Dokumente große Verdienste um die Geschichte der Orgel erworben. Durch die von ihm veranstalteten geistlichen Liederabende, Abendmusiken und musikalischen Gottesdienste wurde er der Vorläufer der seit 1977 stattfindenden Abendmusiken (vgl. Artikel „Abendmusik in der Burgkirche“).

1977 wurde die Organistenstelle in eine hauptberufliche Kirchenmusikerstelle umgewandelt.

1977 – 1981	Rathgeber, Karl (geb. 1950)
seit 1981	Willand, Christiane (geb. 1957)

Ludwig Erk und die Stumm-Orgel in Dreieichenhain

nebst einigen Anmerkungen zur kirchenmusikalischen Arbeit

Von Heinz Berck

Als die Familie von Adam Wilhelm Erk, dem Lehrer, Kantor und Organist vom Wetzlarer Dom, mit seiner Familie 1813 über Stationen in Worms und Neu-Isenburg als Lehrer, Organist und Stadtschreiber nach Dreieichenhain kam, betrat er reichen historischen Boden. Er lebte fortan bis zu seinem Tode am 31. Januar 1820 in einem Städtchen, dessen Geschichte bis in die Karolingerzeit zurückreicht und das Bauelement der Romanik, der Gotik, der Renaissance und des Barock zu einem idyllischen Gesamtbild verbindet.

Seit spätestens 1256 besitzt Dreieichenhain Stadtrechte. 1456 wurde erstmals eine Lateinschule, die nach Einführung der Reformation im Dreieichgebiet durch Erasmus Alberus evangelisch-lutherischer Unterweisung diente, dann aber im 17./18. Jahrhundert in die Turbulenzen der Auseinandersetzung zwischen Lutheranern und Reformierten geriet, erwähnt. Sie und eine daraus und daneben sich entwickelnde reformierte Schule prägten wesentlich das geistige Leben der Dreieichenhainer Bürger.

Adam Wilhelm Erk wohnte und lehrte im Lutheranischen Schulhaus (jetzt Erk-Haus), das sich laut einer Eingabe an seine vorgesetzte Behörde 1819 allerdings in einem baulich jämmerlichen Zustand befinden muß. Dort war auch der 6jährige Ludwig Erk mit drei Geschwistern zu Hause, ein offenbar hochmusikalischer Junge, dessen künstlerische Entwicklung durch diese ärmlichen Verhältnisse kaum wesentlich beeinträchtigt werden konnte.

In welchem Rahmen vollzog sich nun seine musikalische Entfaltung? Die Antwort auf diese Frage er-

fordert zuerst die Umschreibung des musikalischen Standorts des Vaters, dann der Ausbildung des Jungen; zuletzt sei noch ein Blick geworfen auf das Wirken des Volksliedsammlers und Pädagogen Ludwig Erk.

Die Familie lebte in soliden bürgerlichen Verhältnissen. Der Vater, 1802 aus Sachsen-Meiningen nach Wetzlar gekommen, war dort Kantor der Evangelisch-lutherischen Kirche, Domorganist und Lehrer an der Evangelisch-Lutherischen Knabenschule; daneben gab er Privatunterricht. In Worms übernahm er die Stelle eines Lehrers an der Lutherischen Kirchenschule und des Kantors und Organisten an der Dreifaltigkeitskirche. In dieser Zeit gab er „Huit Préludes faciles“ (Acht leichte Präludien) heraus, die er seinem Freund, dem Darmstädter Hoforganisten und Kammermusiker Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846), widmete. Rinck war über Johann Christian Kittel (1732–1809) ein Enkelschüler Johann Sebastian Bachs und führte dessen Nachfolge weiter. Allerdings vermied sein reichhaltiges Schaffen im wesentlichen die großen Formen der Barockzeit und auch deren Symbolbedingtheit und wendete sich mehr liturgisch brauchbareren Formen zu. Dabei verband er Faßlichkeit, Einfachheit und kirchliche Würde, um als „Diener einer heiteren Kunst ... dem Ernste des Lebens nach Kräften eine freundliche Kehrseite zu verschaffen“ (Selbstbiographie). Adam Wilhelm Erk hat sicherlich viel von ihm gelernt und an seinen Sohn Ludwig weitergegeben. Diesen machte er mit dem damals gängigen Musikrepertoire bekannt und unterrichtete ihn im Klavier-,

Orgel- und Violinspiel. Der frühe Erfolg solchen Unterrichts spiegelt sich in der häufig zitierten Bemerkung, der 11jährige schon habe die (Dreieichenhainer Stumm-)Orgel im Gottesdienst spielen und während einer längeren Krankheit des Vaters diesen vertreten können. In diesem Satz erschöpfen sich leider die unmittelbaren Zeugnisse über Ludwig Erk und die Dreieichenhainer Orgel; mittelbar wird sich später noch einiges erfahren lassen.

Der frühe Tod des Vaters 1820 ließ die Familie auseinanderbrechen: Freunde nahmen sich der Kinder an, Pfarrer Johann Balthasar Spieß des jungen Ludwig. Spieß leitete eine Erziehungsanstalt in Offenbach und war später Pfarrer und Dekan in Sprendlingen. In Offenbach durfte Ludwig Erk bald jüngere Schüler in Musik unterrichten. Das Rüstzeug dazu stammte zweifellos von seinem Vater, dem vielseitigen Pädagogen.

Über Ludwig Erks Tätigkeit als Volksliedsammler und -forscher ist viel geschrieben worden. Wie aber stand es um sein Verhältnis zur Musik in der Kirche? Aus der Vorrede zum „Vierstimmigen Choralbuch für evangelische Kirchen“ (Berlin: Verlag von Th. Chr. Fr. Enslin, 1863) entnehmen wir folgende Ansichten und Grundsätze, die in ihrer Mehrzahl heutigen Gedanken und Praktiken beträchtlich nahekommen; der Leser selbst möge sie zu seinen eigenen Erfahrungen in Beziehung setzen:

„Um ... mit vorliegendem Werke eine allgemeinere Verbreitung anzubahnen, sind hier den von der Originalform abweichenden *Melodien* sowohl die ursprünglichen Lesarten, wie auch die wertvolleren Varianten beigelegt worden, und es bleibt daher nur zu wünschen, daß einsichtige Organisten, je nachdem es ihre Verhältnisse gestatten, davon das auswählen, was der Allgemeinheit frommt. Immerhin verlangt der Fortschritt, daß sich die Leiter des Kir-

chengesangs nicht lau und indifferent zeigen. Denn damit das Bessere künftig einmal hergebracht werde, hat man es zuvor zu beginnen.

Weniger jedoch ist ... die ... Übertragung der älteren Melodieform in die einfachere Form der Neuzeit zu loben; denn diese Übertragung zeigt nicht immer von gehörigem musikalischen Geschick und von nötiger Einsicht in die Gesetze einer feinen und gesunden Melodik. Nur zu oft ist durch die Umwandlung der guten ursprünglichen Melodieform ein steifes, eckiges und ungefüges Wesen in dieselbe gekommen, welches sich ... nur mit Mühe wieder beseitigen läßt. Es bleibt demnach für die Zukunft noch gar Vieles zu regeln und zu bessern übrig.

Hinsichtlich der neueren Melodieform, im Gegensatz zu der alten sogenannten rhythmischen Form, sei bemerkt, daß ich jene mit Rücksicht auf Gemeindegang für die zweckmäßigeren, weil einfacher und volkstümlicher, erachte. Da in neuester Zeit so sehr viel über die Vortrefflichkeit des rhythmischen Choralgesangs, in seiner Eigenschaft als Gemeindegang, geredet und geschrieben wird, so dürfte es wohl an der Zeit sein, auch einmal die seit 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, mit Rücksicht auf die Vereinfachung der Melodieform eingetretene Umgestaltung ins Auge zu fassen: denn zu einer solchen Umgestaltung mußte meiner Meinung nach das Wesen des wahren Volksgesangs notwendig führen. Und es scheint mir, als trage unsere jetzige Form noch genug Leben in sich, um der älteren Form in vielen Stücken die Spitze zu bieten ... Wenn überhaupt das schon Kunst heißen soll, sogenannte rhythmische Choräle von ganz ungeübten Sängern, wie nun einmal die Gemeindeglieder der Mehrzahl nach sind, rhythmisch und auch anderweitig möglichst verunstaltet produziert zu hören, dann muß ich sagen, daß es mit solcher Kunst nicht weit her ist

und daß es nottut, davon abzulassen, um sich der mehr erquicklichen neueren Form zuzuwenden. Hingegen werden solche rhythmischen Choralgesänge, sofern sie von einem geübten Sängerkhor (...), nicht aber von der Gemeinde vorgetragen werden, nach wie vor ihren Wert behaupten; und ich bin der Meinung, daß sie unter dieser Voraussetzung in Kirchen nicht genug gepflegt werden können ...; ich möchte hier nur gesagt haben, daß man vor den herrlichen Tonsätzen aus klassischer Vorzeit wenigstens so viel Achtung bewahre, um sie nicht durch jede beliebige ungebildete Sängerkehle in den Staub ziehen zu lassen.

In Betreff der *harmonischen* Bearbeitung der Choräle ... bin ich bemüht gewesen, mir für diesen Zweck die Werke klassischer Meister möglichst zum Muster zu nehmen, ohne mich gerade deshalb meiner eigenen Ansichten und Grundsätze ... zu bescheiden. Vor allem war mein Bestreben darauf gerichtet, im Choralstücke den Orgelstil mit dem Gesangstil möglichst auszugleichen ... Denn wenn Singen und Spielen sich miteinander vertragen sollen, so sind der Komposition gewisse Grenzen zu ziehen, über die hinaus nicht gegangen werden kann. Für die edlere Haltung des Chorals wollen namentlich die Harmonien sorgfältig gewählt und vorsichtig gegeneinander abgewogen sein: es soll darin ein natürlicher Fluß herrschen: der Schwerpunkt der Komposition soll durch übel verwertete modulatorische Künste nicht verrückt werden: ganz besonders aber soll der Choral nicht den Tummelplatz abgeben für unnütze Generalbaßkünsteleien ...

Mit Vorliebe habe ich mich bei meiner Arbeit der Choralbücher eines Seb. Bach, ..., Kittel, ..., Rinck, um nicht noch andere zu nennen, bedient: vor allem aber waren es die Werke älterer Meister, wie Goudimel, Eccard, Calvisius, Haßler, Mich. Prätorius ...

u.s.w., die ich besonders wegen ihrer feinen tonartlichen und modulatorischen Behandlung der Choräle nicht wenig zu Rate gezogen. Eine solche Benutzung ... könnte ... für den Fortschritt unserer Chorliteratur nur von großem Vorteil sein, und namentlich würde die Wissenschaft von der Behandlung der alten Tonarten ... nur gewinnen ... – Im übrigen ist die Harmonisierung der einzelnen Choräle so gehalten, daß sie nicht bloß einer, sondern allen Strophen des Liedes eignete. Es galt also hier, die Grundstimmung des Liedes richtig zu erfassen ... und nicht zu sehr in die feineren Schattierungen der einzelnen Strophen einzudringen. Beschränkung im Einzelnen zu Gunsten der Allgemeinheit ist keine leichte Sache, und darin die rechte Mitte zu halten, erachte ich für eine der schwierigsten Aufgaben des Harmonisten.

Die sogenannten *Zwischenspiele* haben ... keine Beachtung gefunden; aus dem einfachen Grunde, weil ich dieselben für eine sehr müßige und zugleich völlig geschmacklose Sache erachte. Dem frühen Choral des 16. und 17. Jahrhunderts waren sie fremd: erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts ... fingen dieselben an, sich auf der Orgelbank breit zu machen, und gingen sodann auch in die gedruckten Choralbücher über ... Diese Passagen sind jedoch nicht nach neuerem Zuschnitt geformt ... [Es] liegt kein triftiger Grund vor, sie als notwendiges Zubehör des Chorals zu betrachten ... Wenn sich jemand unterfangen wollte, nach jeder einzelnen Verszeile irgend welchen Liedes ... einen noch ganz absonderlichen Zieratsgedanken einzuschieben, der gleichsam wie ein Keil zwischen inne tritt und als solcher allen logischen Zusammenhang der Gedanken stört: würde man das nicht abgeschmackt und lächerlich finden? ... Erfreulich ist es daher ..., daß jetzt vielfach ... sich das Bestreben kundgibt, die *Zwischenspiele* ganz

und gar fallen zu lassen. Wenn aber dies geschieht, muß zugleich auf eine bessere ... Art der Verbindung der einzelnen Choralsätze Bedacht genommen werden. Denn das ist künstlerisch unschön, jede einzelne Choralzeile von der nächst folgenden durch Schweigen sämtlicher Stimmen abzutrennen, was durch einfaches Aufheben des Pedals beim Schlußakkord der Kadenz und durch Fortklingen der Manualtöne leicht zu vermeiden ist.“

Und so ist der Auszug aus der „Vorrede“ zum Choralbuch wieder bei der Orgel angelangt, bei der Begleitung des Gemeindegesangs. Was für die Zeit um 1863 galt, gilt sicher – wenigstens in Ansätzen – auch schon für die Tätigkeit des 11jährigen Ludwig Erk bei seinem Orgeldienst in Dreieichenhain.

Später werden wohl seine frühen musikalischen Erfahrungen mehrere Generationen beeinflußt haben: die Schüler im Bernardstift zu Offenbach/M., die Studenten am Lehrerseminar Moers am Niederrhein und am Lehrerseminar für Stadtschulen in Berlin: dazu die Sänger des Berliner Domchores und die der Berliner Singakademie, der er 21 Jahre lang angehörte.

Das gesammelte und für viele Zwecke bearbeitete und herausgegebene deutsche Volkslied bleibt natürlich die Krone seines Schaffens. Mit dieser Leistung hat er nicht nur ein vom Untergang bedrohtes Kulturgut gesammelt und überliefert, sondern darüber hinaus dem Volk zum Musizieren zurückgegeben, das es sich einst schuf. Besonders dem jungen Volk in der Schule: Von den 4 bekanntesten Schulliedersammlungen Erks sind 1.224.000 Exemplare verkauft worden!

Rudolph Lange, der Verfasser der Publikation „Der deutsche Schulgesang seit 50 Jahren“ (Berlin: 1867), kommt zu dem Schluß:

„Nun, da ist doch Etwas, und wenn es wahr ist, daß Bädeker in Essen, der Verleger von den genannten Sammlungen auf einer Erztafel den Namen Erk mit goldenen Buchstaben eingegraben hat, so hat er zwar Etwas gethan, aber noch nicht Alles; er mußte den ganzen Erk in Gold fassen.“

Wenigstens unser „Vierstimmiges Choralbuch“ von 1863 trägt den Namen Erk in Gold geprägt.

Autorenverzeichnis

Dr. Hans Martin Balz, Orgel- und
Glockensachverständiger

Hügelstr. 14, 6109 Mühlthal-Traisa

Dr. Dietrich Schuberth, Landeskirchenmusikdirektor
Miquelallee 7, 6000 Frankfurt 90

Heinz Berck,
Breslauer Str. 48, 6072 Dreieich

Christiane Willand,
Bahnstr. 51, 6072 Dreieich

Impressum

Herausgeber:

Evangelische Burgkirchengemeinde Dreieichenhain,
6072 Dreieich

Satz:

Satzstudio RESchulz, 6072 Dreieich-Buchsschlag

Druck:

Schäfer-Druck GmbH, 6072 Dreieich-Sprendlingen