

„Und bleibt wohl war / das unter allen / was Instrumenta können und mögen  
genennet werden / die Orgel die fürnemste und oberste stelle / praeminentz und  
würde habe /alldieweil sie alle süßigkeit und lieblichkeit / so die andern Instrumenta  
in sich haben / oder zu wege bringen können / ihr alleine zumisset und zuschreibet“  
(Michael Praetorius, Syntagma musicum II)

## Das Konzept der Waller Orgel

von Daniela Staiger-Ortgies \*

1. Allgemeine Einführung
2. Gehäuse und Prospekt
3. Das Klangideal
  - 3.1. Pfeifenbau
  - 3.2. Stimmung der Orgel
  - 3.3. Kammerton – Chorton

### 1. Allgemeine Einführung

In der historischen Entwicklung bis heute hat sich eine Vielzahl an verschiedenen Orgeltypen herausgebildet, die in ihrer jeweiligen Zeit durch die verschiedenen musikalischen Anforderungen und durch eine regional unterschiedliche Klangästhetik geprägt wurden und ihrerseits die Musik prägten. Diese Parameter erfuhren durch die Jahrhunderte hinweg teilweise große Veränderungen. Man kann also alles in allem von einer Art gegenseitiger Befruchtung sprechen.

Im 19. Jahrhundert schliesslich begann ein Prozess, der sich bis in unsere Zeit extrem ausgeweitet hat. Hat man in früheren Jahrhunderten hauptsächlich die Musik seiner Zeit, also die zeitgenössische, musiziert, so wird heutzutage (im klassischen Bereich) überwiegend reproduziert. Das wiederum hatte zur Folge, daß auch im Bereich der Kirchenmusik der Wunsch laut wurde, auf einer Orgel sollte die Musik aller Epochen spielbar sein. Es wurden in der Tat im 20. Jahrhundert viele dieser sog. Universalorgeln erbaut, die zwangsläufig einen Stilmix darstellen, und auf

denen nahezu das gesamte Spektrum der Orgelmusik technisch spielbar ist. Andererseits geht mit solchen Instrumenten eine Verarmung einher, denn jede Musik klingt auf solchen Orgeln gleich. Der Reiz und die Klangästhetik der unterschiedlichen musikalischen Epochen und Stilrichtungen wurde dadurch völlig nivelliert.

Mit der Orgelbewegung, die um 1925 in Deutschland entstand, begann ein Umdenken im Bereich des Orgelbaus. Das Ziel war, wegzukommen von den großen symphonischen Orgeln der Spätromantik und sich wieder an dem klassischen Orgelbau des 17. und 18. Jahrhunderts zu orientieren. Der Orgelbewegung ist es letztlich auch zu verdanken, daß viele wertvolle historische Orgeln restauriert wurden. Diese musikgeschichtlichen Kostbarkeiten bieten für Musiker und Instrumentenbauer bis zum heutigen Tag ein reiches Betätigungsfeld. Vor diesem Hintergrund ist die neue Waller Orgel in ihrer norddeutsch-niederländischen Prägung zu sehen. Ihre Vorbilder sind im 17. Jahrhundert zu finden und überwiegend sehr gut erhalten.

Was ist nun das Besondere an der Waller Orgel?

Das was sie dennoch von den meisten, in heutiger Zeit erbauten Orgeln unterscheidet, ist ein Konzept mit historischem Hintergrund, das so kompromisslos wie möglich umgesetzt wurde, mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen. Zahlreiche Überlegungen hinsichtlich des Kirchenraumes, der musikalischen Aufgaben einer Orgel im allgemeinen und speziell in Walle, des musikalischen Umfeldes in Bremen und dessen Orgellandschaft führten uns letztlich dazu, eine Orgel im Stil des obengenannten Typs erbauen zu lassen.

In dieser Zeit, am Anfang des 17. Jahrhunderts, begann sich der von der Orgel begleitete Gemeindegang zu etablieren und die protestantische Kirchenmusik erlebte eine ihrer schaffensreichsten Phasen. Die frühbarocke Welt im Umbruch vom Manierismus der Renaissance hin zum überaus üppigen Hochbarock spiegelt sich auch in den Orgeln wider. Die Orgel wurde mehr noch als im Mittelalter zum Statussymbol (vor allem auch in den wohlhabenden Hansestädten). Sie verkörperte die Macht und die Herrlichkeit Gottes und der Kirche, sowie der betreffenden Stadt.

Die neue Waller Orgel ist also keine Kopie nach einem Vorbild im strengen Sinne, sondern sie lehnt sich an die instrumentenbaulichen und klangästhetischen Prinzipien einer der fruchtbarsten Epochen an, die auch den Beinamen „Das goldene Zeitalter des Orgelbaus“ erhielt.

(1. **kleine Abbildung einfügen**)

---

\* Daniela Staiger-Ortgies studierte Kirchenmusik und Alte Musik. Sie arbeitet seit 1992 als Organistin in der evangelischen Kirchengemeinde Bremen-Walle und ist zusammen mit Ibo Ortgies Initiatorin des Orgelbauprojektes.

## 2. Gehäuse und Prospekt

Das Gehäuse einer Orgel ist nicht nur Zierde, sondern hat einerseits die Aufgabe, die Orgelpfeifen vor Schmutz zu schützen und andererseits, die gesamte Orgel mit ihrem Innenleben zu tragen und zu stabilisieren. Es ist an den Seiten, oben und hinten geschlossen. Gleichzeitig kommt ihm auch noch eine akustische Funktion zu. So dient es als Resonanzkörper, bündelt den Orgelklang und strahlt ihn nach vorne ab. Ein Orgelbauer des 17. Jhdts., von dem die Orgelmakerij aus Finsterwolde für die Waller Orgel angeregt wurde, ist der aus Groningen stammende Theodorus Faber (\* um 1600). Er baute die Orgeln in Zeerijp und Coevorden und wirkte am Bau der alten Orgel in der Aa - Kerk zu Groningen mit. Alles, was wir heute von ihm wissen, zeigt uns, daß er ein außergewöhnlich kreativer Geist und hervorragender Handwerker war, der sich schon früh autodidaktisch mit den wichtigsten Orgelbauern seiner Zeit auseinandersetzte und so selbst zu einem der angesehensten Orgelbauer in der Mitte des 17. Jhdts in Groningen avancierte. Charakteristisch für die Orgelgehäuse in Coevorden und Zeerijp ist, daß einerseits die Resonanzbodenfunktion (durch relativ dünne Wände) gewährleistet ist, das Gehäuse jedoch durch einen aus dicken Balken bestehenden Gehäuserahmen und Querstreben bei den Füllungen ein hohes Maß an Stabilität erhielt.<sup>1</sup>

Ein Bestandteil des Orgelgehäuses ist folglich auch die nach vorne offene Schauseite der Orgel, der Prospekt. Im Laufe des 17. Jhdts bildete sich im norddeutsch-niederländischen Raum eine Prospektgestaltung heraus, die später im sog. „Hamburger Prospekt“ und Arp Schnitger (1648-1719) ihren Höhepunkt erreichte. Die Front war nun nicht mehr, wie im 15. Jhd noch, flach, sondern sie wurde durch hervortretende Pfeifengruppen (zunächst Spitztürme) aufgelockert. Die Gesamtanordnung der Pfeifen war nicht willkürlich, sondern spiegelte den Aufbau und die Einteilung des gesamten Instrumentes wider. Bei diesem sog. „Werkprinzip“ kann der Betrachter schon durch bloßes Hinsehen die einzelnen Werke (die von jeweils einem Manual, bzw. dem Pedal gespielt werden) erkennen. Als klassisch hat sich die Gliederung eines (Manual-)Werkes in 5 Felder herausgebildet. Zwei Seitentürme (spitz oder polygonal, später rund) rahmen zwei Flachfelder, die in einen Mittelurm münden. Genau diese Aufteilung lässt die Ansicht des Hauptwerks der Waller Orgel erkennen. Es ist inspiriert von der leider nicht mehr erhaltenen Orgel in Coevorden (Provinz Drenthe), gebaut von Theodorus Faber im Jahre 1658. Hier liegt auch eine schöne Verbindung zur Waller Kirche,

<sup>1</sup> nach Stef Tuinstra: „Het Faber-Organ van de Jacobuskerk te Zeerijp“

denn der Kirchturm (ursprünglich ein Grabmal) wurde im selben Jahr erbaut, 10 Jahre nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges.

Ein raffiniertes Detail, das man erst bei genauerem Hinsehen erblickt, sind die Flachfelder, die zum polygonalen Mittelurm hin etwas schräg zulaufen. Dieses Detail sowie der Mittelurm waren auch bei der Coevorder Orgel zu finden.

Der gesamte Prospekt einer Orgel ist nach geometrischen Maßen und Proportionen konstruiert. So liegt dem Prospekt der Waller Orgel ein Quadrat zugrunde, in dem sich wiederum ein auf die Spitze gestelltes Quadrat befindet (vgl. Abbildung). (2. **Abbildung einfügen**)

Das geometrische Zentrum unserer Orgel befindet sich in der Mitte des Brustwerks, durch sie laufen sämtliche Diagonalen der Quadrate, sowie alle weiteren wichtigen Konstruktionslinien. Das geometrische Herz liegt also auch hier in der Brust! Hinter den Türen, die im Prospekt sichtbar sind, stehen die Pfeifen des „Brustposidiffs“. Je nach musikalischen Gegebenheiten kann der Organist die Türen öffnen, so daß der Klang ungehindert in den Kirchenraum treten kann, oder aber sie bleiben verschlossen, wodurch die Musik leise und still klingt.

Weitere Elemente des Prospektes sind die am oberen Gehäuserahmen angebrachten Schnitzereien und die Flammenornamente, die am unteren Rand den Raum zwischen den Pfeifenfüßen ausfüllen. Alle Ornamente wie Schnitzwerk oder Flammenornamente waren nicht nur Ausdruck von Können und Spielfreude des Schnitzers, sondern dienten wie jeder Schmuck in Kirchenräumen dem Lobe Gottes.<sup>2</sup>

Neben der schmückenden Funktion fördern die Ornamente noch zusätzlich eine optimale Klangbündelung und -abstrahlung. Wo Schnitzwerk eine Zierde ist, die über Jahrhunderte hinweg im Orgelbau zur Anwendung kam, so sind die Flammenornamente typisch für den norddeutschen Orgelbau der Renaissance. Ein weiteres schmückendes und klingendes Element im Prospekt der Waller Orgel stellen die beiden goldenen Zimbelsterne auf schwarzem Grunde unterhalb der Flachfelder dar. Hinter den Strahlen der Sterne verbergen sich kleine Krallenglöckchen. Diese sitzen an einem Rädchen, das durch den Orgelwind angetrieben wird. Der Waller Zimbelstern wird nach dem Vorbild des original erhaltenen Zimbelsterns der Schnitger-Organ in Norden (Ostfriesland) rekonstruiert. Im Zuge der dortigen Orgelreinigung im Sommer 2002 wird er vermessen und die dabei gewonnenen Daten werden zur Rekonstruktion herangezogen. Dieser Zimbelstern ist aufgrund seiner klanglichen Struktur (ungestimmte Glöckchen) im

<sup>2</sup> nach Daniel Brunzema: „Die Gestaltung des Orgelprospektes im friesischen und angrenzenden Nordseeküstengebiet bis 1670 und ihre Bedeutung für die Gegenwart“

Gegensatz zu den später gebauten, die in einem festgelegten Dreiklang gestimmt waren, vielseitig verwendbar.

Die ersten Zimbelsterne finden sich ab Mitte des 15. Jahrhunderts und wurden bis ins 18. Jahrhundert hinein gebaut. Solche Hilfsregister wie auch Nachtigal, Trommel und Tremulant (siehe unten) erfreuten sich in der Renaissance und im Barock trotz einiger kritischer Stimmen großer Beliebtheit. Arnolt Schlick, der Autor des damals wichtigsten und auch heute noch bedeutenden Kompendiums „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ schreibt 1511 in jenem Werk über solch schmückendes Beiwerk „...gehört nit in die Kirchen“.

Die Renaissance beschränkte sich nicht nur auf Schmuck um die Pfeifen herum, sondern häufig wurden die Pfeifen selbst verziert. Ein Beispiel dafür sehen wir in den beiden größten Pfeifen des Mittelturmes. **(Bild einfügen: Mittelurm grau, bzw. Foto des Mittelturmes)** Sie sind vergoldet und aufwendig ziseliert. Das wohl beeindruckendste Beispiel von ziselierten Pfeifen zeigt die Orgel von Scheemda (heute im Rijksmuseum, Amsterdam), die 1526 von Johannes von Emden erbaut wurde, und bei der jede Pfeife des siebengliedrigen Prospektes reich ziseliert ist. Zu der äußeren Gestaltung einer Orgel gehört auch die Beschriftung der Registernamen. Bei vielen historischen Orgeln findet man die Namen der einzelnen Register in kunstvoller Schrift direkt auf das Gehäuse gemalt, oder auf Pergament geschrieben. Die Registerschilder der Waller Orgel greifen die Machart Friedrich Stellwagens (aus der Marienkirche Stralsund) auf und sind auf Papier geschrieben. Eine Eigentümlichkeit der Schreibweisen liegt darin, daß keine Fußtonlagen – wie sonst im Orgelbau üblich – ausgeschrieben werden. Stattdessen ist die Bezeichnung „Groß“ vor einem Registernamen das Anzeichen für eine 16'- Lage, „Klein“ für ein 4'- Register und „Super“ deutet auf eine 2'- Lage. Die in Stralsund benutzten Registernamen wurden so genau wie möglich übernommen (mit freundlicher Genehmigung von GOART, Schweden).

### 3. Klangideal

Das Klangideal einer Orgel ist untrennbar mit der Gestaltung des Gehäuses und des Prospektes verbunden.

So wie es für die Gestaltung des Äußeren historische Vorbilder gibt, existieren Instrumente, von deren original erhaltenem Pfeifenwerk sich die Finsterwolder inspirieren ließ. Abgesehen von der Tatsache, daß es nicht sinnvoll ist, eine historische Orgel exakt zu kopieren, da sie immer für den jeweiligen Kirchenraum mit der dazugehörenden Akustik erbaut wurde, ist es das künstlerische Selbstverständnis der Orgelbauer, auf historischem Grund neue, zeitgenössische Instrumente zu schaffen.

Die historischen Orgeln, die zu Forschungen für die Waller Orgel herangezogen wurden, und die allesamt spielbar sind, stehen in Buttforde (St. Marien), Lübeck (St. Jakobi, kleine Orgel), Stralsund (St. Marien), Stade (St. Cosmae), Zeerijp (Jacobuskerk) und Langwarden. All diese Orgeln wurden von den bedeutendsten Orgelbauern vor und neben Arp Schnitger gefertigt.

So diente die Orgel von Joachim Richborn in Buttforde (1681) als Ausgangspunkt für das „Werck“ unserer Orgel und als Muster für den Pfeifenbau, die Orgel von Friedrich Stellwagen in Lübeck, St. Jakobi (1636/37) für das „Brustpositiff“. Das Pedal orientiert sich an Registern von Theodorus Faber (Zerijp, 1645-1651) und Berend Huß (Stade, St. Cosmae, 1668), sowie Joachim Richborn (Buttforde). Die Zungenstimmen lehnen sich an die Bauart Friedrich Stellwagens (St. Marien, Stralsund, 1653-59) an.<sup>3</sup>

Man nimmt an, daß Richborn Schüler von Stellwagen war. Sein erster bedeutender Neubau entstand in Hamburg, St. Michaelis. Er wirkte unter anderem in Hamburg und Lübeck, wo er in der Amtszeit von Dietrich Buxtehude (der in dieser Zeit die Stelle an St. Marien in Lübeck bekleidete) die große Orgel der Jakobi Kirche, die leider dem Krieg zum Opfer gefallen ist, auf 51 Register mit 3 Manualen und Pedal erweiterte.

Der Klang einer Orgel aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kennzeichnet sich insgesamt durch großen Obertonreichtum im Baßbereich und einen runden Klang im Diskant. Es vereinen sich in diesen Instrumenten auf wunderbare Weise Gravität und Brillanz. Man kann, ausgehend von den Principalen, von einem sehr vokalen Klangbild sprechen, das sich hervorragend zur Begleitung des Gemeindesanges eignet. Damit einher geht eine große Deutlichkeit in allen Lagen, so daß polyphones Spiel gut durchhörbar bleibt. Darüber hinaus zeichnen sich diese Orgeln durch einen unermesslichen Reichtum an Klangfarben im Bereich der Flötenregister aus. Die Liebe und das Spiel mit den Klangfarben kommt auch bei der Verwendung von allerlei Hilfsregistern zum Ausdruck.

Davon finden sich in der Waller Orgel neben dem schon erwähnten Zimbelstern noch Trommel, Vogelgeschrei und Tremulanten. Von diesen hat nur der Tremulant keinen eigenen Klang. Durch ihn wird der zu den Pfeifen geleitete Wind in Schwingungen versetzt, so daß ein weich bebender Ton entsteht. Der Tremulant hat sich zu einem festen Bestandteil bis in den heutigen Orgelbau etabliert, während die anderen Hilfsregister echte Spezialitäten der Renaissance und des Barock sind. Die

<sup>3</sup> Die Zungenregister in Stralsund wurden von Niclas Frederikson für GOART, Schweden vermessen und dokumentiert. Die Rohmaße dieser Register wurden freundlicherweise von demselben Institut zur Verfügung gestellt).

verschiedenen Orgelregister imitieren schon ihrem Namen nach andere Instrumente (z.B. Trompete) und die menschliche Stimme (Principal). Aus demselben Grunde haben Hilfsregister Einzug in die Orgel gehalten. Vogelgeschrei und Trommel treten häufig gemeinsam in einer Orgel auf. Dies läßt sich auf die ursprünglich volkstümliche Verwendung von Trommel und Einhandflöte zurückführen. Zum ersten Mal Erwähnung findet diese Kombination 1506 und die "Organographia" von Michael Praetorius aus dem Jahre 1619 bildet die Einhandflöten zusammen mit dem „Klein Päcklein“ ab. (3. Abb. Einfügen Tafel IX).

Ein wichtiger Bestandteil einer Orgel ist die Art der Windversorgung. Auch sie hat unmittelbar Einfluss auf den Orgelklang. Wie im 17. Jhd. üblich, wird der Orgelwind durch einfaltige Keilbälge erzeugt. Große Orgeln hatten durchaus eine stattliche Anzahl an Blasebälgen. So berichtet Michael Praetorius von der berühmten Halberstädter Orgel, daß sie 20 kleine Bälge hatte, und daß es recht unbequem für die Calcanten war, dieselben zu treten.<sup>4</sup> Für die Größe der Waller Orgel wurden drei große Bälge konzipiert. Sie können sowohl durch einen Motor betrieben, als auch von Calcanten getreten werden. Die Windversorgung durch Keilbälge erfüllt den Orgelklang mit einer großen Lebendigkeit, die nichts Starres und Statisches kennt. Der Wind „atmet“ durch das stetige Auf und Ab der Bälge und kommt dadurch der menschlichen Stimme nahe.

### 3.1. Pfeifenbau

Die original erhaltenen Pfeifen der oben erwähnten Orgeln bildeten den Ausgangspunkt für Forschungen der Orgelmakerij. Die Maße der einzelnen Pfeifen wurden als Rohmaße genommen. Bei der Herstellung der Metallpfeifen dienten Forschungsergebnisse des internationalen Orgelforschungszentrums „GOART“ an der Universität Göteborg (Schweden). Die dort gewonnenen Erkenntnisse über das Gießen des Pfeifenmetalls konnten die Finsterwolder Orgelbauer einerseits nutzen und andererseits in Zusammenarbeit mit dem in Weener (Ostfriesland) ansässigen Orgelbauer Harm Kirschner weiterentwickeln. Ein reger Austausch kam auch durch die Mitarbeit von Reinalt Klein im Bereich des Pfeifenbaus (Orgelbaumeister aus Leipzig, der seine Kenntnisse im Pfeifenbau und der Intonation auch bei dem profilierten norddeutschen Orgelprojekt von GOART einbrachte) zustande. Anders als im 18. Jahrhundert (es wurde auf Tuch gegossen), wurde das Metall im Frühbarock auf ein Sandbett gegossen. Dies hat sowohl Auswirkungen auf den späteren Klang der Pfeife als auch auf deren Stabilität. In den originalen Pfeifen der Buttforde Orgel lässt sich an den Innenseiten das für Sandguss typische Relief sehr

<sup>4</sup> nach Michael Praetorius: „Syntagma musicum“, Band II

gut erkennen. Um die Platten, aus denen die Orgelpfeifen gerollt werden, nach dem originalen Befund und dem neuesten Forschungsstand herzustellen, baute Winold van der Putten eine eigene Giesserei, in der die Metall-Legierung (10 Teile Blei auf 2 Teile Zinn) auf ein Sandbett gegossen wurde. Nach einer angemessenen Ruhezeit der Platten, wurden sie von Hand gehobelt, die Pfeifenkörper ausgeschnitten, gerollt, gelötet und zusammengesetzt. Diese Art der Pfeifenherstellung in Verbindung mit den historischen Messuren ermöglicht es, dem Klangideal des 17. Jahrhunderts sehr nahe zu kommen und ist die beste Voraussetzung für eine kunstgerechte Intonation.<sup>5</sup>

### 3.2. Stimmung

Ein Grundproblem aller Instrumente mit definierten Tonhöhen ist die Stimmung. Dieses Problem beschäftigte schon die Theoretiker der Antike. Vereinfacht gesagt, nimmt das menschliche Ohr reine Klänge als konsonant und unreine Klänge als relativ dissonant wahr (dieses Phänomen basiert auf der sog. Obertonreihe). Deshalb waren Musiker jederzeit bestrebt, rein und sauber zu intonieren. Im Zeitalter des Generalbasses orientierte man sich hinsichtlich der Intonation an der Bass-Stimme eines Stückes. Leider ist genau diese reine Intonation auf den Tasteninstrumenten, die eine Oktave in 12 Töne teilen, aus physikalischen Gründen nicht in allen Tonarten möglich. Dieses Naturgesetz soll hier kurz erklärt werden. Der Grieche Pythagoras fand heraus, daß, wenn man ausgehend von dem Ton „C“ 12 reine Quinten übereinanderschichtet, das „c“, bei dem man schließlich ankommt um Einiges höher ist, als das Ausgangs „C“. Dieser Überschuß, das sogenannte „pythagoräische Komma“ kann nun auf viele Arten verteilt werden. So haben sich im Laufe der Zeit verschiedene Stimmsysteme herausgebildet, die auf die musikalischen Erfordernisse der jeweiligen Zeit zugeschnitten waren. Die frühe Mehrstimmigkeit des Mittelalters war ganz auf reinen Quinten aufgebaut, woraus die pythagoräische Stimmung resultierte. Die Musik entwickelte sich dann nach dem Mittelalter dahingehend weiter, daß vermehrt Terzen und Dreiklänge verwendet wurden. Dies hatte zur Folge, daß ab dem 16. Jahrhundert die mitteltönige Stimmung für Tasteninstrumente bevorzugt wurde. Die Entwicklung in der Musikgeschichte ging dann letztendlich soweit, daß immer entferntere Tonarten benutzt wurden, was sich in der heute weitverbreiteten gleichstufigen Stimmung manifestiert. Diese Stimmung ermöglicht den Gebrauch aller Tonarten und ist in theoretischen Traktaten schon in der Antike bis hin zum 16. Jahrhundert zu finden.

<sup>5</sup> Die Vorintonation der Principale und Großquintadeen wurde von Reinalt Klein vorgenommen.

Sie bot reichen Diskussionsstoff, da sie auf Tasteninstrumenten in der Praxis nicht anwendbar war. Das gleichstufige Stimmungssystem teilt die Oktave in 12 genau gleich große Schritte und alle Intervalle mit Ausnahme der Oktave sind leicht unrein (d.h. sie schweben).

Anhand dieser geschichtlichen Entwicklung läßt sich erkennen, dass die Musik einer Zeit immer auch auf einem bestimmten Stimmungssystem basiert, mit dem der Komponist gerechnet hat und die musikalischen Charakteristiken eines Werkes und einer Epoche nur damit adäquat hörbar sind.

Im 16. und 17. Jahrhundert war in ganz Europa die mitteltönige Stimmung etabliert. Sie wurde im Orgelbau noch bis ins 19. Jahrhundert hinein angewendet. Ihr Charakteristikum ist die hohe Anzahl an reinen (d.h. schwebungsfreien) Durterzen. Auch ein ungeschultes Ohr ist in der Lage, den Unterschied zwischen dieser und der gleichschwebenden Stimmung wahrzunehmen. Man empfindet die Klänge infolge der hohen Anzahl reiner Durterzen als klar, strahlend und entspannt. Michael Praetorius beschrieb diese Stimmung in seinem „Syntagma musicum“ (Band II) aus dem Jahre 1619 sehr genau. Daher setzte sich im 17. /18. Jahrhundert auch der Begriff „praetorianische Temperatur“ durch.

Genau diese Reinheit der Terzen hat jedoch auch ihren Preis. Einige Töne sind nicht vorhanden und man muß sich entscheiden, welche man haben möchte und welche nicht. In dem mitteltönigen Stimmungssystem hat man z. B. die reine Terz „e-gis“, jedoch nicht den Ton „as“, der seinerseits eine reine Terz zu „c“ bildet und auf dem modernen Klavier auf der gleichen Taste liegt. Ebenso verhält es sich mit einigen anderen Tönen. An vielen Kompositionen aus der „mitteltönigen Epoche“ läßt sich diese Entscheidung gut ablesen und zwar immer dann, wenn z.B. in einem Stück nur ein „gis“ vorkommt, und kein „as“ verwendet wird.

Dieses Dilemma führte nun dazu, daß für diese Töne die entsprechenden Tasten der Klaviatur geteilt wurden. Die Oktave erhielt also mehr als 12 Töne. An wichtigen Orgeln wurden diese doppelten Obertasten (Subsemitonien) für die Töne gis/as und es/dis gebaut, damit ein breiteres Repertoire darstellbar ist. Wiederum ist es Michael Praetorius, der in seiner „Organographia“ folgende Orgeln mit Subsemitonien erwähnt: die Schlosskirche in Dresden, die Stadtkirche in Bückeburg, oder die Schlosskapelle in Schöningen. Die Kirche, an der er selbst tätig war, die Hauptkirche Beate Mariae Virginis in Wolfenbüttel hatte sogar vier Subsemitonien (cis/des, es/dis, gis/as und b/ais). Eine Spezialität der Waller Orgel liegt auch darin, daß die ganze Orgel mittels eines Registertrittes umschaltbar ist auf den Ton „b“ oder „ais“. Diese Lösung des Umschalthebels wurde deshalb gewählt, um die Klaviatur noch übersichtlich zu halten. Die Komponisten des Frühbarock (z. B. Jan Pieterszoon Sweelinck, Matthias Weckman, Heinrich Schütz, um nur einige zu nennen) spielten geradezu mit diesem Reiz der minimal unterschiedlichen Halbtöne.

Diese Unterschiede treten sehr deutlich bei Dur- und Mollakkorden, aber auch sehr charakteristisch beim Spiel chromatischer Linien zutage.

### 3.3. „Kammerton“ – „Chorton“

Ebenso wie es eine Vielzahl an verschiedenen Stimmungen gab, existierten verschiedene Stimmtönehöhen. Im norddeutschen Raum war es üblich, die Orgeln im „Chorton“ zu bauen, der ca. ½ Ton über dem heutigen Kammerton liegt. In der barocken Instrumentalmusik wurde jedoch im „Cammerton“ gespielt, der einen halben Ton niedriger liegt als der moderne Kammerton von 440 Herz. Beim Zusammenspiel von der Orgel mit anderen Instrumenten mussten also immer die Instrumentalisten oder der Organist transponieren, um auf eine gemeinsame Tonhöhe zu kommen. Einen schönen Einblick in dieses heftig diskutierte Thema bekommt man bei Michael Praetorius. Er plädiert selbst dafür, die Orgeln um einen Ton tiefer (als der übliche Chorton) zu stimmen, da es im Chorton vor allem für „vocalibus und Senger ... sehr viel hilfft“, und „solche höhe (Chorton) den cantoribus vocalis Musicae, sonderlich den Altisten und Tenoristen sehr unbequem/und oftmals fast unmöglich zu erreichen.“<sup>6</sup> Darüberhinaus erwähnt er auch die in den Niederlanden übliche Praxis, die Orgeln auf dem „Cammerton“ einzustimmen.

Die Choräle im Gottesdienst lassen sich so viel angenehmer singen. Aus all diesen Gründen heraus, und auch um das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten zu ermöglichen, haben wir uns entschieden, die Orgel ebenfalls auf a' = 415 Hz einzustimmen.

In einigen großen Kirchen war schon in der Barockzeit die Divergenz von Chor- und Kammerton ausschlaggebend dafür, daß verschiedene Tonhöhen in ein und derselben Orgel gebaut wurden (z. B. in St. Jakobi, Hamburg, wurde ursprünglich ein Register für Continuo Zwecke eine kleine Terz niedriger eingestimmt als der Rest der Orgel). Auf diese Weise war für alle Beteiligten ein komfortables Musizieren möglich, weil keiner der Musiker transponieren musste. Um dem Zusammenspiel mit modernen Instrumenten Rechnung zu tragen, hat die Waller Orgel vor diesem Hintergrund drei Chorregister erhalten, die auf a' = 440 Hz eingestimmt sind.

Dieses in sich schlüssige und durchdachte Gesamtkonzept der van der Putten-Orgel in Walle ist über viele Jahre in unzähligen Gesprächen zwischen den Orgelbauern,

---

<sup>6</sup> Syntagma musicum II

Harald Vogel, Ibo Ortgies und der Organistin und aufgrund von Hörerlebnissen historischer Orgeln gereift. Die Orgel stellt ein wichtiges Erfahrungsfeld für alle Organisten und Musiker dar, die sich intensiv mit der Musik jener Zeit beschäftigen, da die Musik der Renaissance und des Frühbarock in adäquater Weise erklingt. Der Reichtum an Klangfarben einer norddeutschen Orgel in Verbindung mit der mitteltönigen Stimmung ermöglicht es, die Ausgewogenheit von Spannung (bei Dissonanzen) und Entspannung (bei Konsonanzen), von der diese Musik lebt, zu erfahren. Das Hörerlebnis einer großen Orgel in einem Kirchenraum ist in dieser Art einmalig in Deutschland.

Literaturverzeichnis:

**Michael Praetorius**, Syntagma Musicum I-III (1619)

**Daniel Brunzema**, Die Gestaltung des Orgelprospektes im friesischen und angrenzenden Nordseeküstengebiet bis 1670 und ihre Bedeutung für die Gegenwart (1958)

**Orgelland Ostfriesland**, 159. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde (1997)

**The Cambridge Companion to the organ**, Edited by Nicholas Thistlewait and Geoffrey Webber (1998)

**Stef Tuinstra**, Het Faber-Orgel van de Jacobuskerk te Zeerijp, Uitgave Orgelcommissie Jacobuskerk Zeerijp

**Harald Vogel**, Zur Stimmung der Orgel in der deutschen Kirche in Stockholm, in „Övertone“ projektet, redigerad av Lena Weman Ericsson

Ein herzlicher Dank gilt Winold van der Putten und Ibo Ortgies, die mir bei historischen Hintergründen vieler Feinheiten und Details unermüdlich Auskunft erteilt haben.