

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Artikel: Arp Schnitger - auf der Suche nach dem authentischen Klang

Autor: Tuinstra, Stef

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869003>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ARP SCHNITGER –
AUF DER SUCHE NACH DEM AUTHENTISCHEN KLANG

VON STEF TUINSTR

Nach allgemeiner Einschätzung ist Arp Schnitger einer der größten europäischen Orgelbauer. In diesem Artikel möchte ich versuchen, aus der Sicht eines Organisten und Orgelsachverständigen die wichtigsten Aspekte der in stetem Wandel befindlichen Restaurierungspraxis zusammenzufassen. Diese Überlegungen sollen sowohl künftigen Restaurierungen als auch der Ästhetik des Spiels auf alten Orgeln zugute kommen. Denn nach meiner Meinung kann die Kenntnis über die Wechselwirkung zwischen Restaurierungspraxis und Orgelspiel noch vertieft werden. Es müssen zu diesem Zweck wissenschaftliche, handwerkliche und künstlerische Aspekte miteinander in Dialog treten sowie Erfahrungen von Organisten und Orgelbauern ausgetauscht werden.

In den letzten zehn Jahren hat sich die Entwicklung der Restaurierungspraxis beschleunigt. Das Bild, das wir heute von Schnitger haben, ist wesentlich differenzierter geworden. So werde ich u. a. versuchen, die praktischen und theoretischen Ergebnisse einiger erst kürzlich restaurierter Orgeln vergleichend zu betrachten. Es handelt sich dabei um Schnitger-Orgeln in den nordniederländischen Provinzen und im angrenzenden Ostfriesland. Einzelne dieser Restaurierungen habe ich selbst als Sachverständiger begleitet, andere beschäftigen mich zur Zeit noch. Anhand dreier Thesen will ich zunächst die Problematik umreißen.

These 1:

Es kann keine Rede von „der“ Schnitger-Orgel sein, denn es sind in Schnitgers Schaffen drei Phasen zu unterscheiden. Wir müssen versuchen, die Charakteristika dieser Phasen näher zu bestimmen.

These 2:

Das Bild, das wir uns heute von Arp Schnitger machen, ist immer noch nicht eindeutig. Mehr noch: Man muß sich fragen, ob wir Schnitger bereits in all seinen Aspekten begriffen haben. *These 2* enthält dementsprechend mehrere Fragen.

a) Welchen Schnitger schätzen wir heutzutage? In welchem Zustand sind uns Schnitger-Orgeln überliefert und wie haben wir sie restauriert? Haben wir damit „Schnitger“ vollständig wiedergewonnen?

b) Was wissen wir vom „alten“ Klang? Kann man diesen alten Klang bei Restaurierungen wiedererwecken? In welchem Verhältnis zueinander stehen historische Überlieferung und Intuition im Hinblick auf die Intonation von Schnitger-Orgeln? Wo beginnt bei der Intonation der subjektive

Einfluß des Intonateurs? Können wir gute Kopien Schnitgerscher Instrumente bauen?

These 3:

Schnitger-Orgeln, die im Laufe der Zeit etliche ihrer ursprünglichen künstlerischen und technischen Parameter verloren haben, sind in breiten Kreisen populär. Dabei stellt sich eine wichtige Frage: „Lieben“ wir Orgelbauer und Organisten den ursprünglichen Schnitger-Klang in seiner wahren Identität? Oder wollen wir daneben Entwicklungen aus späterer Zeit unreflektiert beibehalten? Wollen wir uns im Grunde unser eigenes Bild von Schnitger schaffen, unter anderem deswegen, weil dieses Bild gegenwärtig gut in unsere so vielfältige Orgelkultur paßt?

1. DIE DREI PERIODEN IN SCHNITGERS SCHAFFEN

1.1. *Die erste Periode: bis etwa 1688*

Die Orgeln, die Arp Schnitger zu Beginn seiner langen Tätigkeit baute, schließen sich, wie nicht anders zu erwarten, eng an die Instrumente seiner Vorgänger an. In erster Linie ist da sein direkter Lehrmeister Berendt Huß zu nennen. Doch sind die Unterschiede in der norddeutschen Orgellandschaft jener Tage so groß, daß auch andere Meister als Vorbild in Betracht gezogen werden müssen: etwa die Familie Scherer und deren Schüler, Vater und Sohn Fritzsche nebst Schwiegersohn Friedrich Stellwagen. Beispielsweise kann die für Schnitger charakteristische Vorliebe für weitmensurierte Kehlen der Zungenstimmen in Kombination mit relativ engen, trichterförmigen Bechern auf Fritzsche und seine Schule zurückgeführt werden.

Um 1600 haben sich die bedeutendsten deutschen Orgelbauer im westlichen Nordseeküstengebiet – de Mare, Scherer und Fritzsche sowie dessen Verwandte und Schüler – durch die Klangästhetik der Niederländer (Jan van Covelan und die Familie Niehoff) inspirieren lassen. Deren Ästhetik basierte im wesentlichen auf der „Lieblichkeit“. Das Wort „Lieblichkeit“ sollten wir nicht in Verbindung bringen mit „sanft“ oder „leise“, sondern eher mit „singend“, „mild“, womit hauptsächlich die Klangwirkung der Labialregister gemeint ist. Die Zungenstimmen dieser Orgeln waren dagegen meist kräftig; sie hatten ziemlich enge, offene Kehlen mit relativ weiten Bechern, in späterer Zeit meist in Kombination mit hölzernen Köpfen und Stiefeln.¹

Jedoch gab es innerhalb der niederländischen Schule auch Unterschiede. Über die Lüneburger Johannis-Orgel, erbaut von Hendrik Niehoff, schrieb

¹ Die Form der Kehlen kann dabei stark variieren. Sie können (an ihrem unteren Ende) rechteckig, schräg oder auch abgerundet sein.

schon Michael Praetorius, sie sei „gar hell und scharff“. Der später an diesem Instrument amtierende Organist Georg Böhm wünschte 1714, daß der Schnitger-Schüler Matthias Dropa „die helle und scharfe Intonation so woll in den alten als auch den neuen Stimmen“ realisiere.² Dieser Unterschied zwischen „lieblicher“ und „scharfer“ Intonation läßt sich noch heute an mehreren Beispielen aus dem 17. Jahrhundert demonstrieren. Ich erwähne zunächst die beiden großen Stadtorgeln der Pieterskerk in Leiden und der Nieuwe Kerk in Amsterdam. Die „Lieblichkeit“ ist in wunder-schöner Weise in der Hagerbeer-Orgel in Leiden zu hören, die „Helligkeit und Schärfe“ in der Schonat-Hagerbeer-Orgel in Amsterdam.

Den Klang der Prinzipalregister in Leiden kann man als eine niederländische Variante des frühen italienischen Klangideals interpretieren, wie es heute noch an der Epistel-Orgel von Lorenzo da Prato (1475) in der Basilika San Petronio in Bologna zu bewundern ist: ein milder Klang, singend und sehr tragfähig. Das typisch Nordische an der Leidener Orgel ist freilich die Tatsache, daß diese Orgel fast doppelt so laut klingt wie diejenige in Bologna. Dies ist das Resultat des höheren Winddrucks, der höheren Aufschnitte und weiter Kernspalten.

Im Gegensatz dazu beschreiben wir den Klang der Hauptorgel der Nieuwe Kerk in Amsterdam – derselben holländischen Schule entstammend – als schneidend, durchdringend. Aber trotz der kräftigen Intonation bleibt der Klang vornehm und „entspannt“. Mit „hell“ und „scharf“ ist also kein „schreiender“, die Ohren belastender Klang gemeint, sondern eine Intonation, die auf volle Resonanz der Pfeifen zielt und dabei auch einen natürlichen „rauh-rauschenden“ Geräuschfaktor bestehen läßt.

Der Unterschied zwischen „scharf“ und „lieblich“ ist auch dokumentarisch belegt, so zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Bau der Orgel in der Aa-Kerk in Groningen. Die Bauarbeiten zu dieser Orgel waren 1655 von Theodorus Faber³ begonnen worden, der aber schon 1659 verstarb. Nachdem Anthony de Mare, warscheinlich ein Sohn von Marten oder Christoffer de Mare, einige Jahren im Stil der „Lieblichkeit“ an diesem Instrument weitergearbeitet hatte, vollendete Jacobus Galtus van Hagerbeer die Orgel im Jahre 1667. Im Baukontrakt hatte sich Hagerbeer verpflichten müssen, die „liebliche“ Klangfarbe zu ändern und und im Rahmen des Möglichen kräftiger und schneidender zu gestalten, und zwar sowohl in den Zungen- als auch in den Labialregistern. Hagerbeer änderte also die Faber-Orgel im Sinne der Klangqualität, wie wir sie jetzt in der Nieuwe Kerk in Amsterdam antreffen können. Die Tendenz zur Steigerung der Lautstärke, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist, hat wohl mit der Einführung des orgelbegleiteten Gemeindegesanges zu tun. Um den Gesang einer

² Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, 122.

³ Von Faber ist die, allerdings weitgehend rekonstruierte, Orgel von Zeerijp (Provinz Groningen) bekannt geworden.

großen Gemeinde zu führen, ergab sich die Notwendigkeit, relativ laute Orgeln zu bauen.

Wenden wir uns nun dem Schaffen der Familie Huß zu, mit der Arp Schnitger in direkter Verbindung stand. Auch da finden wir die beiden genannten Klangtypen. Einerseits zeigen ihre Arbeiten den Einfluß von Harmen Kröger und dessen „Lieblichkeit“; die Kröger-Orgel in Langwarden (Halbinsel Butjadingerland) läßt uns diese durchsichtig-luzide Klanglichkeit eindrücklich erleben. Andererseits bezeugt die von Berendt Huß erbaute Orgel in der St. Cosmae-Kirche in Stade die „helle und scharfe Intonation“ im Plenum.

Zwei Huß-Orgeln in der Provinz Groningen bestätigen diese These: Kantens und 'tZandt. Sie sind in ihrer Machart deutlich verwandt und gleichwohl besteht ein großer Kontrast zwischen der kräftigen und schneidenden Intonation der Orgel in 'tZandt und dem melancholischen Klang der Orgel von Kantens. Bemerkenswert dabei ist zum einen, daß beide Orgeln denselben Winddruck haben, nämlich 67 mm Wassersäule, zum anderen, daß die Orgel in Kantens keineswegs leise klingt.

Für Arp Schnitgers frühe Orgeln ist eine milde Klanggebung und eine relativ tiefe Lage der Mixturen charakteristisch. Arp Schnitger hat sich in seiner ersten Phase offenbar noch stark in den Bahnen seiner Vorgänger bewegt und dabei eher die „liebliche“ Stilistik bevorzugt. In vielen Fällen übernimmt er Pfeifenmaterial aus der Vorgänger-Orgel, sogar bei den Zungenstimmen.⁴ Die Orgeln von Cappel (ursprünglich St. Johannis-Kloster in Hamburg, 1680), von Lüdingwordt (1683) und Steinkirchen (1687) sind klingende Beispiele hierfür, wobei die Capper Orgel die ursprüngliche Intonation am ehesten bewahrt hat. Wie gesagt dürfte die „Milde“ des Labialklanges für den *jungen* Schnitger typisch sein. Wir sollten daraus nicht schließen, daß *alle* Schnitger-Orgeln so klingen müßten. Vielmehr ist es deutlich, daß in der zweiten Periode eine Steigerung der Brillanz stattgefunden hat.

Für den Anschluss ans 17. Jahrhundert spricht auch, daß die Stimmung in der ersten Phase „praetorianisch“ mitteltönig ist, wobei geringfügige Abweichungen vorkommen.

1.2. Die zweite Periode: von etwa 1688 bis etwa 1710

Schnitger führte, zunächst zögernd mit der Orgel von Steinkirchen (1687), dann souverän mit dem Instrument in Norden/Ostfriesland (1688), eine Ästhetik ein, die durch höher liegende Mixturen einen „jubilierend-rauschen- den“ Plenumklang erreicht. Erstaunlich ist dabei, daß er in Norden die relativ eng mensurierten, milden Grundstimmen von Edo Evers (1618) beibehielt.

⁴ Bei späteren Umbauten erneuert er diese oft vollständig oder ersetzt zumindest die Kehlen, Köpfe und Stiefel.

Ich möchte die Orgel von Norden aus dem Jahr 1688 als das erste Instrument der zweiten Periode einordnen. Was die Restaurierung dieses Instrumentes durch Jürgen Ahrend (1981–85) betrifft, so scheint mir die klangliche Rekonstruktion eine der geglücktesten zu sein, die Schnitger-Orgeln bis heute erfahren haben. Dies ungeachtet der Tatsache, daß – wie fast immer – die Hand des Intonateurs unüberhörbar und teilweise von heutigen Hörgewohnheiten geprägt ist. Im gegebenen Fall halte ich die Rekonstruktion deswegen für besonders geglückt, weil hier eine natürliche, tragfähige Klangentfaltung und ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Grundton, Rauschfaktor und Ansprachecharakteristik gefunden wurde. Zum guten Resultat tragen Windanlage und Winddruck bei, auf deren Grundlage das vorhandene Material überzeugend integriert werden konnte.

Allmählich erweiterte sich Schnitgers Wirkungsfeld. Es war der gute Ruf seiner Orgel in Norden, der ihn nach Groningen brachte, wo er zwischen 1691 und 1692 die Orgel der Martinikerk umbaute. Zu dieser Wahl werden auch Groninger Organisten wie Johann Eitzen und Petrus Havingha, die in Norddeutschland studiert hatten, das ihre beigetragen haben. Betrachtet man das Schnitgersche Pfeifenwerk der Orgeln in der Martinikerk und im südlich von Groningen gelegenen Dorf Peize (ursprünglich in der Pepergasthuiskerk in Groningen), dann fällt auf, wie dickwandig diese Pfeifen sind und wie sehr ihr Klang eine frühere Periode des 17. Jahrhunderts repräsentiert. Die Leitung dieser Umbauten lag höchstwahrscheinlich bei Schnitgers Mitarbeiter Balthasar Held, der damals schon recht alt gewesen sein muß und der offenbar noch dem Stil des 17. Jahrhunderts anhing.⁵

Die Ästhetik der zweiten Phase läßt sich am besten anhand einiger Orgeln in der Provinz Groningen beschreiben. Das hängt unter anderem damit zusammen, daß die Schnitger-Orgeln in Norddeutschland in der „Neobarock-Phase“ (ca. 1955–1975) stark verändert worden sind und dadurch die feineren Intonationsparameter verloren haben. Arp Schnitger war um 1700 längst zu einem „Großunternehmer“ geworden und beschäftigte für entferntere Regionen mehrere Meistergesellen und später „Subunternehmer“. In den Niederlanden waren das Rudolph Garrels und Johannes Radeker. Die folgenden Klangbeobachtungen beziehen sich auf die Orgeln in Harkstede (1695), Noordbroek (1695), Mensingeweer (ursprünglich in Pieterburen, 1696), Groningen, Aa-Kerk (ursprünglich Academiekerk, 1699), Uithuizen (1700–01), Eenum (1704) und Godlinze (1704). Das Pfeifenwerk dieser Instrumente weist eine dünnere Wandstärke auf, und das Spitzlabium der kleineren Prinzipalpfeifen ist einfacher gemacht als dies beispielsweise in Cappel der Fall ist. Der Klang wird dadurch brillanter, schneidender und eleganter. Die im 17. Jahrhundert übliche Intonation mit offenen Pfeifenfüßen ist immer noch vorhanden, allerdings nur im Diskant, wogegen im

⁵ Über Balthasar Held siehe Fock (vgl. Fussnote 3), 170 und 186–187.

Bass die Fußöffnung bis auf $2/3$ reduziert wird. Weitere Kennzeichen sind: hohe Aufschnitte, relativ offene Kernspalten, eine ziemlich niedrige Position der Kerne; oft weisen die Kerne an der (nicht sichtbaren) unteren Kante Spuren einer Bearbeitung auf.⁶ Ein recht niedriger Winddruck genügt, um ausreichende Lautstärke und Tragfähigkeit zu gewährleisten.

Im Vergleich mit den Arbeiten seiner Vorgänger hat Arp Schnitger um 1700 eine ganz eigene Identität gefunden. Ich versuche die Unterschiede zu beschreiben: Den Baß des Prinzipalchores gestaltet Schnitger mittels relativ weiter Mensuren rund und etwas lauter, den Diskant durch engere Mensur schärfer und schneidender. Sicher ist das ein Tribut an den vom Generalbass bestimmten Zeitgeschmack. Vergleicht man damit etwa den Prinzipalklang der Kröger-Orgel in Langwarden, so wird der Unterschied deutlich: diese ältere Orgel hat im Prinzipalchor einen klaren, sanften Bass mit engen Mensuren und relativ niedrigem Aufschnitt, der Diskant dagegen klingt flötenartig, was durch relativ weite Mensuren erreicht wird.⁷

Die Flötenregister waren im 17. Jahrhundert meist weit mensuriert und klangen voll und dunkel. Schnitger wählt nun bedeutend engere Mensuren, wodurch ein eleganterer, aufgehellter Klang entsteht. Es fällt dabei ein „trommelnder“ Ansatz des Tones auf, unter anderem hervorgerufen durch sehr kleine Windladenmaße und Kanalquerschnitte.

Auch bei den Zungen ist eine neue Entwicklung festzustellen. Die ältere Schule gab ihnen mittels relativ enger Mensuren, offener Kehlen und eher kurzer Becher eine gewisse Kraft, Klarheit und Schärfe. Das neue Schnitgersche Konzept strebt nach einem runden, grundtönigen Klang mit Betonung der Basslage. Schnitger erreicht dies mit weiten Kehlen in rechtwinkliger Form, die mit einer Bleiaufgabe versehen und bei den größeren Pfeifen manchmal zusätzlich beledert wurden.

Das Labialplenum und der Zungenklang entwickeln sich also in gegensätzliche Richtungen: die Zungen werden dunkler, die Mixturen dagegen heller. Von den engen Mensuren bei den Prinzipalen und Mixturen wurde schon gesprochen; dazu erhalten die Mixturen mehrfach besetzte Chöre und die tiefe Sesquialtera des 17. Jahrhunderts wird in eine hohe Terzmixtur verwandelt. All das macht das Labialplenum brillanter, „instrumentaler“; man kann das in Beziehung setzen zum phantasievollen Passagenspiel, wie es spätestens seit Dieterich Buxtehude im norddeutschen Orgelspiel beliebt war. Buxtehudes stilistische Entwicklung führt von den streng kontrapunktischen Werken der Siebziger Jahre zu einer Betonung der freien Elemente in den späten Orgelpräludien.⁸

⁶ Hierbei handelt es sich um eine im heutigen Orgelbau kaum geübte Praxis. Auf der Suche nach dem authentischen Klang sind viele Details zu berücksichtigen.

⁷ Dabei wurde der Prospektprinzipal gelegentlich ziemlich laut intoniert.

⁸ Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York 1987, 214f. und 240–241.

Die starke Betonung der Brillanz im Labialplenum ist der Klarheit polyphoner Musik nicht unbedingt förderlich, insbesondere der Diskant hat etwas wenig Tragfähigkeit. Vielleicht wollte Schnitger durch die „Rundung“ des Zungenklangs dazu einen Ausgleich schaffen. Durch Hinzuziehen von Zungenstimmen ins Plenum erhält man eine Verdeutlichung der Stimmführung, sogar im Diskant. Die beiden älteren Plenumformen – das Prinzipalplenum und das Zungenplenum mit Flöten – sind seit Schnitger nicht mehr scharf getrennt. Der Organist kann die Register auf recht freie Art mischen. Hinter Johann Matthesons Aussage „Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibt“ muß man meines Erachtens ein Fragezeichen setzen. Mattheson folgt wohl einer Plenumästhetik aus dem 17. Jahrhundert, die nicht dem Standard von Schnitgers Orgeln entspricht.⁹ Zur Darstellung einer polyphonen Struktur, etwa einer Bachschen Fuge *in organo pleno*, ist das reine Labialplenum auf Schnitgerorgeln problematisch. Der übermächtige Bass und die eher zurücktretende Mittel- und Diskantlage lassen eine klare Durchhörbarkeit der Stimmverläufe vermissen, was man in vielen Orgelkonzerten erleben kann. Wie schon angedeutet, können durch Mischung von Labial- und Zungenklang bessere Resultate erreicht werden.

Wie in der erste Periode wird auch in Schnitgers zweiter Periode bei den Orgeln in Dorfkirchen meist die mitteltönige Stimmung verwendet. Bei den Stadtorgeln kommen demgegenüber mit wachsender Häufigkeit Varianten der mitteltönigen Stimmung zur Anwendung.

1.3. Die dritte Periode: nach etwa 1710

Mit der 1711 erbauten Orgel in Weener – an der niederländisch-deutschen Grenze – kündigt sich die dritte Periode im Schaffen Arp Schnitgers an. Man kann diese Periode als eine Zeit des „Manierismus“ ansehen. Die Eigenheiten, welche die zweite Periode bestimmen, werden verfeinert und bis an die Grenzen des Möglichen geführt.

Diese Periode wird außerdem dadurch charakterisiert, daß die Söhne Arp Schnitgers, Franz Caspar und Johann Jürgen, und die „Subunternehmer“ mehr und mehr Einfluß auf die Gestaltung der Instrumente gewinnen. Das Klangkonzept erfährt dadurch bedeutende Veränderungen. Ich will dies zunächst anhand der beiden niederländischen Orgeln in Sneek (Provinz Friesland 1711) und Anloo (1719) beschreiben, die unter der Verantwortung von Schnitgers schon genannten Subunternehmern Rudolph Garrels und

⁹ Anders ist es in Frankreich, aber auch in Mittel- und Süddeutschland sowie in Flandern, wo die alten Plenumformen in Geltung bleiben. Das Zitat nach Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile Kassel etc. 1954, 467.

Johannes Radeker gebaut wurden. Bei oberflächlicher Betrachtung sehen diese Orgeln noch immer so aus, als stammten sie von Arp Schnitger. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die Gestaltung des Orgelgehäuses in Anloo, das unverkennbar der bekannten Zeichnung in Golzwarden ähnelt.¹⁰ Bei näherem Zusehen zeigen sich allerdings gewichtige Unterschiede. Die Pfeifen sind anders konstruiert, das Oberlabium ist stark vorstehend.¹¹ Die Messuren variieren von sehr weit¹² bis extrem eng, noch enger als in Schnitgers zweiter Phase. Die späten Schnitgerorgeln haben das brillianteste Plenum, die Mixturen sind dementsprechend sehr hoch in der Zusammenstellung, interessanterweise aber in manchen Fällen weiter mensuriert als um 1700. Dies gilt auch für die gedeckten Flötenregister. Weitere Veränderungen betreffen zum Beispiel die Kanzellenhöhe: bei der Anlooer Orgel mit 17 Registern beträgt sie nur 39 mm, während Arp Schnitger für die zehnregistrige Orgel in Eenum mit 45 mm die niedrigste Kanzellenhöhe anwandte. Die Windkanäle sind (immer noch) sehr eng. Der Winddruck beträgt in Anloo 67 mm.

Der Pfeifenmacher dieser Orgel ist der gleiche, der später die Pfeifen für die bekannten Instrumente in Zwolle (1721) und Alkmaar (1725) hergestellt hat. Für diese Orgeln firmiert bereits Franz Caspar Schnitger. Während viele Schüler und ehemalige Meistergesellen Schnitgers ihr Arbeitsfeld in Deutschland fanden, verlagerte sich die Tätigkeit der Familie Schnitger um 1720 fast ausschließlich in die Niederlande. Dort ergaben sich äußerst lukrative Angebote für große Stadtkirchen. Mit dem Bau der viermanualigen Orgel in Zwolle wurde 1721 begonnen; dem waren längere, durch den Komponisten Vincent Lübeck vermittelte Verhandlungen vorausgegangen, in deren Verlauf Arp Schnitger 1719 gestorben war. Daraufhin übernahm sein Sohn Franz Caspar die Leitung des Betriebs.

1.4. *Die Instrumente nach dem Tod Arp Schnitgers*

Bei der Orgel von Zwolle ist erstaunlicherweise auch noch für Franz Caspar die annähernd mitteltönige Stimmung das Mittel der Wahl, um eine harmonische Verschmelzung von tiefen und hohen Tonlagen zu erreichen. In Deutschland halten zu dieser Zeit bereits mehr und mehr die wohltemperierten Stimmungen Einzug. Doch auch in den Niederlanden wird bald die modernere Temperierung verlangt: 1725 erhält die Orgel von Alkmaar auf nachdrücklichen Wunsch des Organisten Gerhardus Havingha aus Appingedam (Provinz Groningen) eine völlig gleichstufige Stimmung; dies war aber zu jener Zeit noch eine Ausnahme. Die wohltemperierte

¹⁰ Fock (vgl. Fussnote 3), Abb. 46.

¹¹ Etwa das Eineinhalb- bis Zweifache der Wandstärke; bei Arp Schnitger jedoch höchstens die einfache Wandstärke.

¹² Prinzipal 8' auf der Taste C mit einem Durchmesser von 157 mm (Anloo).

Stimmung wird von Seiten der Firma Schnitger dann im Jahre 1730 bei der Groninger Martini-Orgel eingeführt.

Die Orgeln Franz Caspar Schnitgers haben im Vergleich zu denjenigen seines Vaters meist eine etwas größere Windkapazität. Die Abmessungen der Windladen werden größer; andererseits gestaltet er die Bohrungen in den Laden und die Pfeifenfüße kleiner. Offenbar bestand das Bedürfnis, den Orgelklang etwas „stabiler“ zu gestalten, als dies bei Orgeln Arp Schnitgers aus der ersten und zweiten Periode der Fall ist.¹³ Zu diesem Zweck leitet Franz Caspar Schnitger den Wind aller Bälge in einen relativ großen Hauptkanal, aus dem dann die Kanäle zu den einzelnen Werken sich verzweigen.

Bei den im Originalzustand erhaltenen Windanlagen Schnitgers und seiner direkten Nachfolger finden wir kleine Ausfallkanäle und Kröpfventile. Zusätzlich sind an bestimmten Verzweigungspunkten im Kanalsystem kurze, sehr weite Kanalteile angebracht, um allzu starke Stöße aufzufangen. Wir sehen dies unter anderem in Uithuizen (1701, Arp Schnitger), Zwolle (1721, Franz Caspar Schnitger) und Appingedam (1744, Hinsch).

Wie bereits erwähnt werden in der dritten Periode im Zusammenhang mit den verkleinerten Windlade-Bohrungen die Pfeifenfüße eingekulpt: im Diskant auf etwa $\frac{2}{3}$ des Fußdurchmessers, im Bass auf etwa $\frac{3}{5}$ oder $\frac{1}{2}$ des Fußdurchmessers. Schon in Anloo ist dies der Fall. Bei den Zungenstimmen gestaltet Franz Caspar Schnitger die Mensur der Kehlen und der Becher meist etwas weiter als sein Vater. Die Zungenstimme Viola di Gamba 8' wird aus den Bärpfeifenmessungen des 17. Jahrhunderts entwickelt.

Die Labialpfeifen haben – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – keine Seitenbärte. Bei der Inventarisierung von Schnitger-Pfeifen stellte man fest, daß vermeintlich „alte Bärte“ aus älterem Restmetall von Orgelbauern des 19. Jahrhundert angebracht worden waren. Die Quintadenen haben entweder Seitenbärte oder eine Kombination aus Seitenbart und Kastenbart. Quintadenen ohne Kastenbart sprechen etwas rauher und langsamer an.

Die ersten Orgeln von Albert Antonius Hinsch, des direkten Nachfolgers von Franz Caspar Schnitger, der übrigens 1732 die Witwe seines Vorgängers heiratete, folgen noch getreu dem Schnitger-Stil. Es handelt sich um die Orgeln in Zandweer bei Uithuizen und in Leens. Besonders die Orgel in Zandweer verfügt noch über recht viele Pfeifen aus den Werkstätten von Schnitger in Zwolle und Groningen. Die brillante Orgel von Leens ist neben den großen Werken von Zwolle, Alkmaar und Groningen ein prächtiges Beispiel für ein Instrument im Stil Franz Caspar Schnitgers. Das gilt trotz der Intonationsretouches des 19. Jahrhunderts im Labialpfeifenwerk. Die teilweise von späterer Hand vorgenommene Veränderung der Becher-

¹³ Vgl. dazu Abschnitt 4.1.

längen bei den Zungen und den gedeckten Pfeifen sprechen dafür, daß die ursprüngliche Stimmung stark mitteltönig geprägt war.

2. UNSER BILD VON SCHNITGER IST IMMER NOCH NICHT EINDEUTIG

2.1. *Veränderungen in der Zeit nach Schnitger*

Gut erhaltene Schnitger-Orgeln zu spielen und zu hören ist ein hoher künstlerischer Genuß. Besonders reizvoll, weil nahe beim Originalzustand, sind die niederländischen Schnitger-Orgeln und diejenige in Cappel.

Gleichwohl müssen wir mit aller Klarheit erkennen, wie viele Veränderungen das Pfeifenwerk nahezu aller dieser Instrumente im 19. Jahrhundert erfahren hat. Als Beispiel sei die berühmte Orgel der Groninger Aa-Kerk genannt. Ich habe während der Inventarisierung fast alle Pfeifen in der Hand gehabt und war überrascht, wie viele spätere Eingriffe erkennbar sind. Zunächst ist die Winddruckerhöhung von ca. 71 mm auf 78 mm zu nennen, die 1815 durch Johann Wilhelm Timpe vorgenommen wurde und die bei manchen Pfeifen zu einer Aufschmitterhöhung führte. 1857 folgten Arbeiten des Orgelbauers P. van Oeckelen, die vor allem zum Ziel hatten, die Ansprachegeräusche zurückzunehmen, um dadurch den Klang abzurunden. Im frühen 20. Jahrhundert brachte der Orgelbauer J. Doornbos einige ziemlich tiefe Kernstiche an und paßte da, wo er es für notwendig hielt, die Fußöffnungen an. Obwohl die große Linie noch knapp erkennbar bleibt, kann von einer einigermaßen einheitlichen Klanggebung keine Rede mehr sein. Ähnlich wie bei einem nicht restaurierten Gemälde kann man von einer „vergilbten Lackschicht“ über dem Klangbild sprechen, die die starken Kontraste mildert und die Farbgebung ein wenig matter, aber auch weicher erscheinen läßt. Dennoch bewundern wir eben *diese* Orgel als eines der Instrumente mit dem authentischsten Schnitger-Klang. Ein Hauptgrund dafür ist wohl der, daß die alte „Kern-Klangfarbe“ mit ihren gut balancierten ersten fünf Obertönen noch vorhanden ist. Viele Pfeifen lassen einen relativ langsamen Einschwingvorgang hören; diese unrestaurierten Pfeifen lehren uns, daß es nicht die besonders schnelle Ansprache ist, die sogenannte technisch „perfekte“ Ansprache, die die alten Meister beabsichtigt haben.

2.2. *Probleme der heutigen Restaurierungspraxis*

Die genannten Veränderungen (höhere Aufschnitte, Anpassungen der Fußöffnung usw.) spiegeln die musikalische Stilentwicklung nach 1750. Auf der Suche nach dem authentischen Klang muß das alles in Rechnung gestellt werden. Dennoch wäre es beinahe verbrecherisch, wenn wir versuchen wollten, an historischen Pfeifen einen vermuteten Originalzustand wiederherzustellen. Die Erfahrung hat gelehrt, daß derartig komplexe Ein-

griffe in keinem Verhältnis zu dem durch sie erzielten Resultat stehen. An alten Pfeifen sollten wir nur dann Korrekturen vornehmen, wenn es unbedingt notwendig ist.

Anders liegt der Fall, wenn Pfeifen (oder gar ganze Orgeln) rekonstruiert werden, wie es in Norddeutschland in vielen Fällen notwendig ist. Hierbei sollte man den Versuch wagen, einen Zustand, wie er vor den genannten Veränderungen bestanden hat, zu erreichen. Zu diesem Zwecke müssen aus vielen Instrumenten diejenigen Pfeifen erfaßt werden, die sichtbar (und also auch hörbar) mehr oder weniger unbeschadet auf uns gekommen sind. Ausführliche theoretische und klangliche Dokumentation ist dazu essentiell. Und von allen Beteiligten – Orgelbauern und Organisten – wird viel Einfühlungsvermögen verlangt. Anders ausgedrückt: vorgefasste Meinungen sind unerwünscht. So scheint es nicht unmöglich, aus der Summe dieser Erfahrungen den alten Klang „herauszudestillieren“.

In den letzten Jahren experimentierten verschiedene Orgelbauer damit, das Metall für die Orgelpfeifen auf ein Sandbett zu gießen. Danach aber wird das Metall mit einem Trommelhobel weiterbearbeitet. Durch diesen halb-industriellen Herstellungsprozeß wird die natürliche molekulare Struktur des Metalls verändert. Bei der fertiggestellten Pfeife macht sich das durch einen unharmonischen Rauschfaktor bemerkbar; dieser muß dann durch vermehrte Kernstiche oder kräftiges Feilen an den Kernrändern und Kernspalten wieder eliminiert werden. Die Kernspalten können dadurch zu eng werden. Durch alle diese Maßnahmen wird die Klangfarbe abgestumpft, und bei zu engen Kernspalten ist eine verminderte Beständigkeit der Stimmung die Folge. Auch die Dauer und der Verlauf des Abkühlungsprozesses beim Gießen des Metalls sind für die Stabilität und die Töneigenschaften von großer Wichtigkeit. Summa summarum gilt, daß das übertriebene Betonen eines oder einzelner Elemente des Pfeifengießens, des Pfeifenmachens und des Intonierens letztlich zu keinem besseren Resultat führt. Wie beim Musizieren ist es die richtige Mischung, die zu einem künstlerisch überzeugenden Ergebnis führt.

2.3. Was macht den Schnitger-Klang aus?

Kann „Schnitger-Klang“ beschrieben werden? Ich mache einen Versuch, wobei meine Beschreibung auch für viele andere Klangbilder derselben Periode zutrifft. Die Meinung, daß alte Orgeln frischer, rauher, weniger perfekt ausgeglichen, dadurch aber lebendiger klingen als heutige Instrumente, ist weit verbreitet. Man kann solche Aussagen nicht ganz von der Hand weisen, sollte sie aber differenzieren. Ein Unterschied besteht beispielsweise zwischen Dorforgeln und Stadtorgeln. Bei Stadtorgeln erstrebte man oft einen „verfeinerten“, raffinierteren Klang; das hatte meist mit den Wünschen der städtischen Organisten zu tun. Im Gegensatz dazu kann man sich vorstellen, daß die Auftraggeber in den Bauern- oder Fischerdör-

fern vor allem eine natürlich-kraftvolle Klanggebung wünschten. Es ist allerdings nicht leicht, solche Unterschiede durch akustische Messungen objektiv nachzuweisen.

Die These, daß die alten Orgeln weniger perfekt ausgeglichen und dadurch „mannigfaltiger“ klingen, versuche ich ebenfalls zu hinterfragen. Wenn wir etwa die Prospektpfeifen der Groninger Schnitger-Orgeln detailliert anhören, so bemerken wir feine Unterschiede von Pfeife zu Pfeife; man kann diese beschreiben als unterschiedliche „Vokalfärbung“, als unterschiedliche Formanten des „o“, „a“, „e“ oder „u“. Diese Färbungen sind wohl das Resultat einer leicht abweichenden Fertigung in der Werkstatt. Der Intonateur – in Groningen war das höchstwahrscheinlich Johannes Radeker – akzeptierte diese Unterschiede, zumindest in gewissen Grenzen. Dabei ließ er sich von seinem natürlichen musikalischen Gefühl leiten, gibt es doch auch bei Blasinstrumenten gewisse Schattierungen von Ton zu Ton. Silvestro Ganassi etwa fordert für die diatonischen Töne einen weichen Atem als für die erhöhten; vergleichbar sind auch die Vokale und Konsonanten der Artikulationssilben beim Flötenspiel.¹⁴

Auch heute spielt hierbei der intuitive Zugang des Intonateurs die Hauptrolle. Eine theoretische, statistische Erfassung dieser Abweichungen ist meines Erachtens nicht mehr möglich. Damals wie heute ist die Arbeit des Intonateurs ein wirklicher künstlerischer Akt, der freilich auf einer tiefen Sachkenntnis basiert. Man kann den „guten Geschmack“ des Intonateurs mit dem eines guten Sängers oder Instrumentalisten vergleichen, eines Künstlers, der mit den feinen Schattierungen in der Klangfarbe umzugehen weiß.

3. VIELE DER BEKANNTEN SCHNITGER-ORGELN BEFINDEN SICH NICHT MEHR IN IHREM URSPRÜNGLICHEN ZUSTAND

3.1. *Schnitgers Gesamtkonzept und die Aufführungspraxis alter Musik*

Arp Schnitgers Orgeln haben in ihrer ursprünglichen Form mehr „gerauscht“, als viele alte Pfeifen uns heute glauben lassen, und sie hatten eine markantere Ansprache. Das ist die Hauptfolgerung, die sich aus den vorstehenden Überlegungen ergibt. Dabei ist zu bedenken, daß die Windführung durch Bälge, Kanäle und Windladen von außergewöhnlicher Direktheit ist. Große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Schnitgers sensibler Traktur zu. Nur an wenigen Orgeln läßt sich dieses originale „Spielgefühl“ noch erleben. Der Widerstand, den die Taste (und natürlich die ganze Traktur) dem Fingerdruck des Spielers entgegensetzt, muß in einem richtigen Ver-

¹⁴ Silvestro Ganassi, *Schule des kunstvollen Flötenspiels*, Venedig 1535, hg. von Hildemarie Peter, Berlin 1956, 9 und 14. Dieser Hinweis ist Richard Erig, Basel, zu verdanken.

hältnis stehen zur Ansprache der Pfeifen und zur gesamten Klangentfaltung. Durch eine gute Traktur wird der Spieler in die Lage versetzt, all diese Facetten nicht nur zu hören, sondern sie gleichzeitig mit Hand und Finger auch zu „erspüren“. Diese Wechselwirkung zwischen Klang, Spielgefühl und Ohr ist außerordentlich schwierig zu beschreiben. Hand- und Fingerbewegung sollen in ähnlicher Weise wie der Klang „mannigfaltig“ sein, Spannung und Entspannung im richtigen Momente einsetzen.

Schnitger-Orgeln und Instrumente seiner Schule können in dieser Beziehung hervorragende „Lehrmeister“ sein. Das Kapitel über Johann Sebastian Bachs Tastenspiel in Forkels Biographie¹⁵ vermittelt einen Eindruck von diesen Lernprozessen. Der Finger soll nicht auf die Taste „fallen“, sondern mit einem „gewissen Gefühl der inneren Kraft“ auf die Taste „getragen werden“. Und später: „Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viel Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seinen Fingern gleichsam wie eine Rede sprach“.

Noch einmal: wenn wir Ausschau halten nach einer solchen „mannigfaltigen“, „redenden“ Interpretation der Orgelmusik, so darf in diesem Organismus kein einzelnes Element verändert werden. Windführung, Traktur, Pfeifenbauweise und Intonation „spielen“ zusammen und bilden ein Ganzes. Fällt eine dieser Facetten aus dem Rahmen oder wird gar durch ein stilistisch abweichendes Element ersetzt, dann schadet das dem Ganzen. Das ist zwar eine Banalität, denn in jeder guten Orgel muß der Gesamtzusammenhang stimmen. Trotzdem ist es gang und gäbe, bei Restaurierungen und Rekonstruktionen bequemlichkeitshalber spätere Stilelemente „einzufügen“. Vielleicht können oder wollen wir die wahre Identität der Schnitgerschen Kunst auch heute noch nicht vollständig akzeptieren?

3.2. *Restaurierte Schnitger-Orgeln – ein Phänomen voller Gegensätze*

Im folgenden seien einige dieser Stilbrüche, wie sie sich in restaurierten oder rekonstruierten Schnitger-Orgeln finden, kurz angesprochen und kommentiert.

– Magazinbalg statt Keilbalg: Bei einer großen Zahl restaurierter und neuer, im Schnitger-Stil gebauter Orgeln findet man einen Magazinbalg. Es ist wahr, daß der stationäre Pfeifenklang bei Magazin- und Keilbalg gleich ist. Doch gibt es andere Aspekte, die nicht übereinstimmen; besonders zeigt die „Beweglichkeit des Windes“ – anders ausgedrückt: das Stoßen zu Beginn, in der Mitte oder am Ende des Windweges – andere Qualitäten. Wiederum ist es schwierig, dies mit Worten zu beschreiben. Doch ist die Fle-

¹⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Faksimile Frankfurt 1950, 11–18.

xibilität des Keilbalg-Windes von existentieller Bedeutung für die lyrische und poetische Belebung des Orgelklangs.

– Erweiterte Windkanäle: Es gibt restaurierte Schnitger-Orgeln, die generell zu weite Kanalmaße aufweisen. Andere Kanäle beginnen bei den Bälgen mit einem erweiterten Maß und verengen sich dann sukzessive bis zu dem Punkt bei der Windlade, wo das Originalmaß erreicht ist. Vorbild dafür sind Windsysteme des frühen 19. Jahrhunderts. Zweck dieser Maßnahme ist, das „Stoßen“ des Windes in den Plenumregistrierungen zu reduzieren. In geglückten Fällen erhält man im Plenum einen Wind, der noch ein wenig „atmet“. Unbefriedigend aber ist das Resultat für die kammermusikalischen Registrierungen, bei denen der Wind zu starr ist und die Poesie verliert.

– Andere Materialien in der Traktur. Renommierete Restauratoren wie Jürgen Ahrend verwenden Wellen aus Eisen statt aus Eichenholz und dünnere Abstrakten. Obwohl große Orgeln dadurch leichter spielbar werden, geht das natürliche Verhältnis von Klangwirkung im Kirchenraum und körperlicher Aktivität des Spielers verloren. Dies wiederum kann sich negativ auf das Tempo und eine dem Raum angepaßte Artikulation auswirken.

– Moderne Methoden bei der Pfeifenherstellung. In erster Linie ist darauf zu achten, daß das verwendete Metall genau dem Original entspricht. Das heutige Metall ist oft zu „rein“, während zu Schnitgers Zeiten kleine Mengen anderer Metalle beigemischt waren. Dieses „zu reine“ Metall ist oft brüchig – zu hart oder zu weich. Vom Gießen des Metalls ist oben schon gesprochen worden (Abschnitt 2.2). Bei der Weiterverarbeitung ist es schädlich, wenn die frisch ausgewalzten Platten zu früh zu Pfeifen geformt werden. Besser wäre eine angemessene „Ruhezeit“, in der sich die Spannung des Metalls auf das richtige Maß reduzieren kann. Das Metall wird oft gar nicht oder zu wenig abgehobelt. Die schädlichen Folgen solcher Eingriffe sind schon angesprochen worden; die unharmonischen Geräuschfaktoren werden dann beim Intonieren durch zahlreichere Kernstiche oder zu kleine Kernspalten kompensiert.

– Moderne Usancen bei Kern und Labium: zu scharfe Kernränder, Position des Kerns zu hoch, das Oberlabium sollte im Vergleich zum Unterlabium etwas „vorgezogen“ sein. Schließlich sei noch auf das Material der Zungenblätter für die Zungenregister hingewiesen: die meisten Orgelbauer verwenden dafür noch immer modernes Messing. Das ergibt im Vergleich zum alten Material einen völlig veränderten Toncharakter.

– Zu hoher Winddruck: Ein zu hoher Winddruck hat vielfältige Folgen für die Intonation einer Orgel. Bei den Zungenregistern werden dann die Zungenblätter meist zu dick gewählt, und die Krücke sitzt zu nahe am Keil. Die Klangfarbe der Zungenpfeifen wird dadurch etwas „hornartig“ und die Intonation labiler, die Wirkung des Instruments insgesamt zu laut.

– Häufig findet sich eine übertrieben ausgeglichene Intonation, die man in ihrer Wirkung mit einer Alpenweide vergleichen kann, die durch Überdüngung fast aller Blumen beraubt ist.

4. WIND, REGISTRIERUNG UND TEMPERIERUNG

4.1. *Flexibler Wind*

Im 19. Jahrhundert schätzte man vor allem die statischen Eigenschaften des Orgeltons.

Die Eigenthümlichkeit des Orgeltones rücksichtlich seiner Form hat ebenfalls entscheidenden Einfluss auf das Was und Wie Dessen, was auf der Orgel vorgebracht werden soll. Der Ton des Pianoforte lässt sich sinnbildlich darstellen durch >, der der Windblase = Instrumente durch <> oder ><. Ein sinnliches Zeichen für den Ton der Orgel kann nur die gerade Linie sein. Der geht ohne alles Schwanken, ohne alle Biagsamkeit und Geschmeidigkeit geradeaus. Ein Wachsen und Vergehen, das Zeichen irdischen Lebens, gehört nicht zu seinen Eigenthümlichkeiten. Fest, sicher, unbeweglich und unwandelbar, gleich den granitnen Säulen des himmelanstrebenden Gebirgs, steht er da, für die Ewigkeit geboren und nur dem Ewigen dienend! – Diese Unbiegsamkeit und Starrheit des Orgeltones lässt ein sogenanntes gefälliges und melodisches Spiel nicht zu. Es widerstrebt der Natur der Orgel, ist also unnatürlich und geschmacklos. Ein Hervortreten einer einzelnen Stimme, etwa der oberen, und ein Zurücktreten der begleitenden, ist auf der Orgel nicht ausführbar, wenigstens nicht in dem Sinne, wie es auf dem Pianoforte möglich ist; denn weder dem einzelnen Tone noch der Tongruppe kann eine Rundung gegeben werden. Es treten demnach die verschiedenen einzelnen Stimmen, deren Vereinigung ein Tonstück bildet, zu einander in ein fast gleiches Verhältnis, und es hat die untere wie die obere die nämlichen Ansprüche auf organische Entwicklung und thatkräftigen Inhalt. Demnach sind der Orgel nur solche Vorträge angemessen, in denen jede Stimme an und für sich ausgebildet, sangbar und selbständig geführt ist.¹⁶

Auch für den heutigen Organisten ist die Vorstellung, ständig mit einem „unbeabsichtigten Tremulanten“ spielen zu müssen, meist fremd. Schnitger dagegen – so müssen wir annehmen – intendierte einen Wind, der ständig „atmete“. Wie lässt sich diese Auffassung einordnen?

4.2. *„Imitatio Instrumentorum“*

Meines Erachtens liegt der Schlüssel zu diesem „atmenden Wind“, wie auch für weitere Aspekte der alten Orgelästhetik, in der „Imitatio Instrumentorum“. Bei Michael Praetorius (1619) lesen wir über die Orgel:

¹⁶ August Gottfried Ritter, *Die Kunst des Orgelspiels*, Erfurt 1844, 71–72.

Ja dieses vielstimmige liebliche Werck begreiffet alles das in sich / was etwa in der *Music* erdacht und *componiret* werden kan / und gibt so einen rechten natürlichen klang / laut und thon von sich / nicht anders als ein gantzer Chor voller *Musicanten*, do mancherley Melodeyen / von junger Knaben und grosser Männer Stimmen gehöret werden. In summa die Orgel hat und begreiffet alle andere *Instrumenta musica*, groß und klein / wie die Nahmen haben mögen / alleine in sich. Wiltu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöte / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Doltzian / Racketten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / etc. hören / so kanstu dieses alles / und noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in diesem künstlichem Werck haben: Also daß / wenn du dieses Instrument hast und hörest / du nicht anderst denckest / du habest und hörest die andern *Instrumenta* alle miteinander. Ich geschweige daß auff der Orgel oft ein schlecht erfahrner dieser Kunst / fürtreffliche Meister auff andern Instrumenten ubertreffen kan / Sintemahl diesem Werck recht ins Maul zu greiffen / zugleich Hände und Füsse gebraucht werden. Und die Wahrheit zubekennen / so ist keine Kunst so hoch gestiegen / als eben die Orgelkunst : Denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleissiges nachdencken hat es dahin gebracht / daß sie nun gänzlichen ohne einigen fernern zusatz / wol bestehen bleiben kan / und sich ansehen lest / daß zu ihrer *perfection* und vollkommenheit nichts weiter mangle / *desideriret* oder hinzu gesetzt und vermehret werden könne.¹⁷

Die musikalischen Möglichkeiten der Orgel werden hier direkt in Beziehung gesetzt zum Musizieren von Sängern, Streichern und Bläsern. Ist es nicht eine Tatsache, daß im vokal-instrumentalen Ensemble fast immer ein tremulierender Klang vorhanden ist, den wir als lebendig und angenehm empfinden? Wie von selbst entsteht dieser „schwebende“ Effekt durch den Zusammenklang der von verschiedenen Individuen produzierten Töne. Es ist genau diese Lebendigkeit im Klang, die wir zwar bei Ensembles für alte Musik schätzen, bei Orgeln aber merkwürdigerweise ablehnen. Wir sollten wohl akzeptieren, daß Schnitger mit seinem „atmenden“ Wind besonders für die kammermusikalischen Registrierungen (Flöte, Vox humana, Prinzipal) einen lebendigen Klang im Sinne der „*Imitatio Instrumentorum*“ erreichen wollte. Die Orgel kann sich dadurch dem Ausdruck der übrigen Musikinstrumente und des Gesangs annähern. Organisten – und auch Orgelbauer! – erhalten damit eine deutliche Zielvorgabe: aus dem Atem heraus entstehen musikalische Bewegung und Ausdruck.

Mehr als ein Jahrhundert später können wir noch sehr ähnliche Aussagen lesen. Sie stammen von dem Groninger Organisten Jacob Wilhelm Lustig, der aus Hamburg stammte und den Schnitger- und Hinsch-Orgeln sehr verbunden war:

Ten laatsten, als men bezaadigd overweegt, wat gevoeglyk-verschillende geluiden er op een groot, *behoorlyk toegesteld Orgel* het gehoor kunnen verlustigen; dat

¹⁷ Praetorius (vgl. Fussnote 2), 85.

één persoon hier verscheide Kamer-instrumenten te gelyk, ieder naar zynen vereischten aardt, te behandelen, zelfs, geheele Trio's en Concerten uit te voeren vermoge; hoe veele octaven-ruimten zig hier opdoen; wat harmony en volstemmigheid er hier, door middel van beide even-werkzaame handen, beide voeten en samengekoppelde clavieren, mogelyk zy, dan blykt onwederspreekelyk, dat men het zelve billyk een *puikjuweel aller muzyk instrumenten* noeme, ja, *het volmaakste, t welk het menschelyk verstand ooit heeft kunnen verzinnen*.¹⁸

4.3. Orgelspiel und andere Tasteninstrumente

Zu Schnitgers Zeit gab es „den“ Organisten nicht. Im Verlauf eines Tages mochte ein „Tastenmusiker“ erst auf der Orgel, dann auf dem Cembalo, schließlich auf dem Clavichord, Lautencembalo, Pedalcembalo oder Pedalclavichord spielen. Dies setzt eine Vertrautheit mit den Anschlagstechniken dieser Instrumente voraus. Und alle diese je verschiedenen Techniken konnten wiederum die Orgelspieltechnik befruchten. Damit ist nicht gemeint, daß auf der Orgel gleichsam Cembalo gespielt werden sollte, sondern es geht darum, bestimmte Techniken „orgelgerecht“ zu übersetzen. Beispielsweise erreicht man mit dem auf dem Cembalo beliebten *style luthé* einen Effekt, wie ihn Pianisten mit dem rechten Pedal erzielen. Auf der Orgel kann man so eine „dynamische“ Wirkung, ein Crescendo erzielen. Beim raffinierten *style luté* werden die Töne oft nicht nur nacheinander angeschlagen, sondern auch nacheinander losgelassen. Dies ist auf der Orgel ein hervorragendes Mittel, um ein allzu starkes Tremulieren zu vermeiden. Durch gleichzeitiges Aufheben eines ganzen Akkordes (also durch gleichzeitiges Schliessen vieler Ventile) entsteht bei einem flexiblen Wind ein zu starker Stoß. Die subtile Cembalotechnik ist somit eine gute Anleitung, sich auf diesen atmenden Orgelwind „einzuspielen“.

Aus all diesen Gründen plädiere ich dafür, Vorurteile gegen die originalen Windanlagen der alten Orgeln zu hinterfragen und Schnitgers Konzept als künstlerisches Ganzes zu sehen.

4.4. Registrierungspraxis auf der Grundlage der „Imitatio Instrumentorum“

Der Klangeffekt beim Tonansatz eines Streichinstrumentes ist mit einem etwas langsam ansprechenden Prinzipal auf der Orgel vergleichbar. Entsprechend verwendet Johann Sebastian Bach die Prinzipalregistrierungen 8' und 8'+4' als Streicherimitation.¹⁹ Die Ansprache einer Zungenstimme kann mit dem Klangeffekt eines (vom Menschen geblasenen) Dulzians ver-

¹⁸ Orgel-Proef, ...opgesteld door Andreas Werkmeister, ... Volgens den laatsten Druk, by den Auteur vermeerdert en nagezien, uit het Hoogduitsche vertaald, in orde gebragt en opgehelderd door Jacob Wilhelm Lustig, *Organist* von Martini Kerk te Groningen. Amsterdam, o.J. (Vorwort datiert 1755); Reprint mit einem Nachwort von A. Bouman, Barn 1968, 125–126.

¹⁹ Concerto d-Moll (BWV 596), nach Vivaldi, Registrierungsanweisung zum ersten Satz.

glichen werden. Schnitger kombiniert gern eine weit mensurierte Kehle mit einem engen und langen Becher. Durch diese Maßnahmen kann er den Orgeldulzian dem Klang eines Dulzians im instrumentalen Ensemble annähern. Generell gilt für die Intonation einer Schnitger-Orgel, daß nicht alle Pfeifen gleich, nicht alle Klang-Farben dieselben sind. Der Organist kann ein übriges tun, indem er mit einem reich abgestuften Anschlag spielt und die Tasten in einer fortwährend „erzählenden“ Abwechslung, der sogenannten rethorischen Artikulation, je nachdem hart oder weich anschlägt.

Es gibt manche Hinweise dafür, daß sich die Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts beim Registrieren durch Assistenten, oft Schüler, helfen ließen. So schreibt Johann Kortkamp über seinen Unterricht bei Matthias Weckmann in Hamburg: „daß mein H[err] mir als sein Kindt liebte und treulich unterwiese, nichts vor mir verbarg, was ich fehig wahr zu faßen, und bin bey ihm 6 Jahr gewesen, seine Orgel unterhalten, das er wegen Stimmung derselben nicht müde wehre, sondern einen kräftigen Geist hette zu spielen, wovon ich großen Nutzen hatte, wen er spielte und hinter ihm stant, die Stimmen anzog, so er verlangte.“²⁰ Dieses Zeugnis von etwa 1660 betrifft wohl in erster Linie die Großformen der norddeutschen Orgelkunst, wie etwa die Choralfantasien. Etwas später finden wir in den Niederlanden Hinweise auf eine farbige und orchestrale Klangphantasie. Die Orgelbauer sollten diesen ungewöhnlichen Registerkombinationen große Aufmerksamkeit schenken; denn je mehr Register infolge ihrer hohen Verschmelzungsfähigkeit kombiniert werden können, desto ausdrucksvoller wird das Instrument. Auch von J. S. Bach ist überliefert, daß er sehr ungewöhnlich registrierte, so daß die Kollegen „erschranken“.²¹ Was für den Komponisten die Instrumentierung ist, ist für den Organisten die Registrierkunst; das adäquate Klanggewand gibt einem Orgelstück erst die richtige Aussagekraft.

4.5. *Koppeln und Wind*

Erst von Arp Schnitgers dritter Periode an können bei dreimanualigen Instrumenten alle Manuale auf verschiedene Weise aneinander gekoppelt werden. Früher war das Rückpositiv stets ein völlig selbständiges Werk, ein „Dialogpartner“ der anderen Werke. Natürlich ist bei gekoppelten Manualen ein höherer Windbedarf gegeben. Zufall oder Zeitgeist? Zur selben Zeit verlangte in Mitteldeutschland Johann Sebastian Bach, daß die Orgeln durch große Bälge und etwas erweiterte Windkanäle „gute Lungen“ erhal-

²⁰ Liselotte Krüger, „Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts“, *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 33 (1933), 206.

²¹ *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 3, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 1972, Dokument 801, S. 284.

ten sollten. Vor etwa 1710 ist noch keine Rede von Bachs *organo pleno*-Stil, vielmehr sind seine Präludien im kontrastreichen *Stylus phantasticus* gehalten. Der Beginn der Organo-Pleno-Tradition fällt mit der neuen Erfindung zusammen, auf Schnitger-Orgeln Hauptwerk und Rückpositiv miteinander koppeln zu können.

Bei Schnitger-Orgeln fehlt in allen drei Phasen die Pedalkoppel. Offensichtlich wollte der Orgelbauer nicht den „Hauptcharakter“ des Windes an den zusätzlichen Windbedarf beim Zusammenkoppeln anpassen. Schnitger-Orgeln, die in späterer Zeit mit Pedalkoppeln ausgestattet wurden, haben entweder nachträglich veränderte Windanlagen oder eine veränderte Intonation. Ein Beispiel für eine solche Umgestaltung ist die Orgel in Zwolle: durch die Restaurierung von 1955 ist die ganze „Klangarchitektur“ des Instruments verändert worden.

4.6. *Stimmung*

Soweit Arp Schnitger und seine Schüler bei ihren Instrumenten eine wohltemperierte Stimmung anwendeten, benutzten sie am häufigsten die 1/6-Komma-Stimmung. Hierfür gibt es viele Hinweise bei Pfeifenreihen, die in ihrem ursprünglichen Zustand erhaltenen sind. Unter den Theoretikern hat insbesondere Johann Georg Neidhardt (1685–1739) solche Temperierungsvorschläge gegeben.²² Sie sind meines Erachtens höher einzuschätzen als die von Werckmeister, weil die Verteilung des Kommas regelmäßiger geschieht und weil sie die affekt-bezogenen Unterschiede im Charakter der Tonarten besser zu Gehör bringen.

4.7. *Der Winddruck*

Je „entspannter“ und flexibler jedes Register klingt, je natürlicher und atmender sich das Plenum im Raum präsentiert, desto besser vermag der Orgelklang nicht nur die Hörer anzusprechen, sondern auch den Organisten emotional zu motivieren.

Voraussetzung hierfür ist eine gut organisierte Windversorgung des Instruments. Den richtigen Winddruck zu bestimmen, ist nicht leicht. Bei Restaurierungen von Schnitger-Orgeln hat man in letzter Zeit unterschiedliche Modul-Berechnungen angestellt. Theoretische Winddruck-Berechnungen sind aber nicht unproblematisch, weil die Eingriffe späterer Orgelbauer die ursprünglichen Parameter der Pfeifen stark verändert haben. So wertvoll diese Bemühungen sind, so muß man sich schließlich eingestehen, daß die empirische Methode die beste bleibt. Es scheint mir sogar, daß mit Hilfe dieser empirischen Methode etwas Bedeutendes herangewachsen ist:

²² Chalres Padgham, *The well-tempered organ*, Oxford 1986, 71. Ich persönlich halte im übrigen die erste Neidhardtstimmung von 1724 für weitaus besser als z. B. die dritte.

ein gewisser Konsens darüber, was „Entspannung“ im Klang bedeutet. Allerdings ist dieser Konsens bei Flöten- und Zungenregistern deutlicher als bei den Prinzipalen. Hier nämlich ist der Abstand des heutigen Geschmacks von der alten Zeit noch zu groß; und wir können nur recht unbeholfen zwischen „flötenartigen“, „satten“ oder „hornartigen“ Prinzipalklängen unterscheiden.

Die Praxis zeigt, daß der Ausgangspunkt für die Suche nach dem richtigen Winddruck einer Schnitger-Orgel nicht bei den Zungen oder Flöten, sondern bei den Prinzipalen liegt. Man paßt also die Zungenstimmen an die Prinzipale an und nicht umgekehrt. Auf der Basis des so gefundenen Winddrucks lassen sich in der Regel die Zungenregister sehr schön intonieren, besonders wenn alte Zungenblätter erhalten sind. Entstehen hier Schwierigkeiten, dann hat man es meist mit Zungenmaterial aus dem 19. Jahrhundert und mit einem nachträglich erhöhten Winddruck zu tun.

Bei den in den letzten Jahren restaurierten Schnitger-Orgeln hat sich, wie schon angedeutet, ein gewisser Konsens in der Frage des Winddrucks herausgebildet. Orgelbauer und Experten sind teilweise unabhängig voneinander zu ähnlichen Ergebnissen gelangt. Ich versuche, diese Hypothesen zusammenzufassen. Schnitger hat den Druck abhängig gemacht von der Größe der Orgel, wobei eine gewisse Marge bezüglich der Größe und Akustik des Raumes mitzubedenken ist. (Beispielsweise wird eine Orgel in einer Kirche mit einem Tonnengewölbe und stark gebündelten Reflexionen einen niedrigeren Winddruck haben müssen als ein Instrument, das in einem Raum mit mehreren Kuppelgewölben steht). Bei kleinen Orgeln von zehn bis vierzehn Registern ist ein Druck von 60 bis 65 mm Wassersäule wahrscheinlich, bei mittelgroßen Orgeln von fünfzehn bis dreißig Registern sollte ein Druck von 64 bis 71 mm plausibel sein, und bei großen Orgeln von dreißig bis fünfzig Registern einer von 71 bis 76 mm. Für die größten Orgeln erscheint eine Wassersäule von 76 bis 81 mm als angemessen;²³ dabei wird der Winddruck mitbestimmt durch Prinzipal 32' oder Posaune 32', die bei zu niedrigem Druck gar nicht richtig ansprechen würden.

Bei einer Diskussion anläßlich des Basler Symposiums im Januar 1998 stützte Berhardt Edskes den bei seinem rekonstruierten Schnitger-Instrument etwas höher gewählten Winddruck auf die Äußerungen des Theoretikers Andreas Werckmeister in seiner Schrift *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Werckmeister war mit Schnitgers Werk vertraut und Schnitger hat zum Vorwort der *Orgel-Probe* ein Lobgedicht auf Werckmeister beige-steuert. Bei Werckmeister lesen wir nun, daß „35 bis 40 Grad“ den „bequemsten“ Wind geben, obwohl er auch tiefere Werte nennt.²⁴

²³ Diese Angaben beziehen sich auf Orgeln mit völlig dichten Windladen.

²⁴ Andreas Werckmeister, *Hypomnemata Musica* (1697), zusammen mit *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe ...*, Reprint Hildesheim etc. 1970, 64.

Wie ist diese Diskrepanz zu verstehen? 1. Es ist nicht sicher, welches Fußmaß Werckmeister zugrunde gelegt hat. 35 Grad Sächsischer Fuß bedeutet 82,6 mm Wassersäule, 35 Grad Preußischer Fuß dagegen 91,4 mm. 2. Es ist nicht deutlich, ob Werckmeister über große oder kleinere Orgeln spricht; zu vermuten ist, daß er größere im Sinn hat. 3. Werckmeister scheint selbst auch Orgeln gebaut zu haben, es sind aber keine Instrumente von ihm erhalten. So können wir seine Angaben nicht überprüfen.

Zur Zeit Schnitgers und Werckmeisters waren viele Windladen nicht völlig dicht. Heut gehen wir, und dies besonders bei einer neurestaurierten Orgel, von perfekten Windladen aus. Als Beispiel sei die (noch) nicht restaurierte, aber in recht gutem Zustand erhaltene prächtige Schnitger-Freytag-Organ in Noordbroek in der Provinz Groningen herangezogen. Ein auch nur geringer Windverlust hat zur Folge, daß der Winddruck (zur Kompensation der Verluste) erhöht werden muß – und dies desto mehr, je größer die Orgel ist. Bei einer großen Orgel mißt diese Druckzunahme etwa 5 bis 8 mm. Wenn die Orgel in Noordbroek restauriert wird, muß also der Winddruck um etwa diesen Wert gesenkt werden.²⁵ Ich schließe daraus, daß Winddruck-Angaben aus alter Zeit mit Vorsicht zu beurteilen sind.

4.8. *Schnitger-Organ kopieren – leicht gemacht mit unseren hervorragenden technischen Mitteln?*

Eine Orgel wie diejenige in der Kartäuserkirche zu Basel, die ihrer Intention nach eine Kopie der Schnitger-Organ in Grasberg darstellt, sollte nach dem eben Gesagten einen Winddruck von 67/68 mm bekommen. Nach Harald Vogel²⁶ ist die Orgel in Grasberg zur Zeit auf einen Wind von 70 mm intoniert, Basel dagegen auf 73 mm. Wenn man die Absicht hat, eine wirkliche Kopie zu machen, dann sollten *alle* Aspekte berücksichtigt werden. Neben dem Winddruck ist z. B. in Basel auch die Weite der Kanäle nicht nach dem Vorbild übernommen worden.

Wir alle wissen, daß es nicht einfach ist, gute Kopien zu bauen. In mancher Hinsicht hat Bernhardt Edskes in der Kartäuserkirche sehr gute Resultate vorzuweisen. Er selber sagte, daß man Schnitger erst richtig verstehen kann, wenn der ganze Arbeitsprozess rekonstruiert wird. Ich persönlich glaube, daß wir auf diesem Weg noch einige Schritte weiter gehen müssen, vor allem, was die Machart der Pfeifen und die Intonation betrifft. Darüber ist in dieser Studie oft gesprochen worden. Fortschritte sind nur zu erwar-

²⁵ Auch nach der Restaurierung der Schnitger-Windladen in der Aa-Kerk in Groningen wurde der Winddruck etwa 10 mm erniedrigt. Vor der Restaurierung waren diese Laden völlig undicht. Über diese Maßnahme und über das klangliche Resultat sind sich allerdings die Fachleute nicht einig.

²⁶ Harald Vogel, Günter Lade, Nicola Borger-Keweloh, *Organ in Niedersachsen*, hg. von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Bremen 1997, 338.

ten, wenn die Fachleute in aller Welt ihre Kräfte vereinigen und ihre Erfahrungen austauschen. Zu wünschen wäre eine ausführliche Dokumentation über die Messuren und den Herstellungsprozeß der Schnitger-Kopie in Basel.

Die Ziele sind: Der „Schnitger-Klang“ soll noch bewegender werden. Im Idealfall wird er eine natürliche, volle, tragfähige Ausstrahlung haben, ohne die Ohren zu belasten. Durch eine deutlichere „Vorsprache“ werden die Spieler in der Lage sein, „sprechender“ zu musizieren. Die Poesie der Klänge kann dann wirklich die Herzen der Menschen erreichen.