

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Der Internationale Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Bonn 1970

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

Vom 7. bis 12. September 1970 fand in Bonn der Internationale musikwissenschaftliche Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung statt. Die Rheinmetropole hatte als Ort eines musikwissenschaftlichen Kongresses viel zu bieten: Das Bonner Beethovenhaus mit Museum und Archiv, das Schumannhaus Bonn-Endenich und das Rheinische Landesmuseum mit einer Ausstellung von Musikhandschriften und Drucken luden zum Besuch ein. Im Beiprogramm des Kongresses gab es eine Reihe von Konzerten mit Werken des jungen Beethoven aus der Bonner und frühen Wiener Zeit mit dem Chur Cölnischen Orchester, einen Querschnitt durch Haydns sinfonisches Schaffen, ausgeführt von dem Orchester der Beethovenhalle Bonn, ferner ein Konzert mit dem Collegium musicum der Universität Bonn, in dem Werke des musikalischen Neoklassizismus erklangen, und ein Konzert des Westdeutschen Rundfunks in Köln mit Kompositionen von Stockhausen, Serocki und Georg Höller.

Die vorbereitende Wissenschaftliche Kommission unter Vorsitz von Günther M a s s e n - k e i l war vor schwere Aufgaben gestellt gewesen. Sie hatte sie auf der Basis eines Kompromisses zu lösen versucht. Ungefähr 185 aktive Teilnehmer verzeichnete das Programmheft; allein etwa 80 von ihnen stammten aus dem Ausland. (Insgesamt hatten etwa 450 Wissenschaftler, 152 davon aus dem Ausland, an dem Kongreß teilgenommen.) Die Überfülle des Angebotenen spiegelte sich in der Struktur des Kongreßprogrammes. Drei Generalthemen: *Beethoven* (mit vier Sitzungen), *Oper* sowie *Musik des 20. Jahrhunderts* (mit je drei Sitzungen) durchzogen als Konstanten die verwirrende Vielzahl der freien Forschungsberichte, die in insgesamt 18 Sitzungen vorgetragen wurden. Täglich fanden fast ohne Ausnahme gleichzeitig vier Veranstaltungen statt. Da alle Säle in der Universität nahe beieinanderlagen, war ein ständiges Fluktuieren des Besucherstromes — und gelegentlich auch sein Ausbleiben — möglich. Weil aber die Reihenfolge der Redner, die das Programmheft verhielt, öfters nicht eingehalten und mit den Zeitplänen sehr unterschiedlich verfahren wurde, erwies es sich als reine Glückssache, daß man im benachbarten Saal den Vortrag des erwarteten Themas vernahm. So plausibel die Ordnung: Generalthemen gegen freie Forschungsberichte, erstere gleichsam als Raster für letztere oder auch nach Art von Zettel und Einschlag ineinandergeschossen im Programmheft erscheinen mochte; sie war doch nur scheinbar eine übersichtliche. In Wahrheit herrschten Einzel- und Gruppeninteressen, und das Resultat war eine unübersehbare Differenz von allem mit jedem.

Aus dem Überangebot ragten die zwei öffentlichen Vorträge heraus, die dem Genius loci huldigten. Kurt v o n F i s c h e r trug einen Versuch über das Neue bei Beethoven vor. Er führte aus: Für Haydn, Mozart und Beethoven stellt das Neue die Freiheit von allem rationalen Regelzwang dar. Die Frage, was das Neue sei, durch das Beethoven sich von Haydn und Mozart absetze, impliziert eine Bestimmung dessen, was neu bedeutet. Die Kategorie neu steht im Widerspruch zur These: Was gut ist, soll wiederholt werden. Neu meint: Jedes weitere Werk muß jeweils anders sein, meint aber auch die Überwindung der Identität des Hauptthemas in Exposition und Reprise und damit zusammenhängend: die Tilgung der Expositions-wiederholung. Insbesondere haben Beethovens Kritik und Mißtrauen gegen den Einfall ihren Ursprung im Versuch, das Neue durch eine je einmalige Abstimmung von Einfall und Werkidee zu artikulieren. Aber obwohl das Neue konstitutiv für jedes Werk ist, gibt es doch auch Werkgruppen, deren Einheit sogar auf gleichem

Material beruhen kann. Beethoven, der viel las, notierte die Idee eines Werkes oft zuerst verbal. Er hätte dem Diktum Ph. E. Bachs bedingungslos zugestimmt, daß in der Musik überhaupt viele Dinge vorkämen, die man sich einbilden müsse. Beethoven, der als Dialektiker stets auch das Ganze vor Augen hatte, komponierte nicht wie Haydn und Mozart primär das „schöne Spiel“, sondern das menschliche Drama in Raum und Zeit.

Über die *Missa solemnis*. *Beethoven in seinem Werk*. sprach Joseph Schmidt-Görg: er stellte die Frage nach Beethovens Religiosität, die im Zusammenhang mit der *Missa solemnis*, dieser „Chorfantasie über den Messentext“, schon öfter aufgeworfen worden ist. Eine Möglichkeit, sie zu beantworten, sah Schmidt-Görg darin, hinter das Werk zurückzugehen. Es gebe zur *Missa solemnis* etwa 650 Seiten Skizzen; sie seien als Zeugnisse für Beethovens Einstellung zum Text und seiner adäquaten Composition zu betrachten. Über Beethovens Engagement lasse die Aufschrift auf der Partitur keinen Zweifel: „*Von Herzen, möge es zu Herzen gehen*“. Für seine religiöse Haltung, die „*wahre Innigkeit religiöser Gefühle*“, die ihm eigen war, könne die geistliche Literatur bürgen, die Beethoven besaß: Chr. Sturm, *Betrachtung der Werke Gottes in der Natur*, Thomas a Kempis, *Die Nachfolge Christi* (in der Übersetzung von Sailer) und Sailers *Bibel für Kranke und Sterbende*. Beethovens Hoffnung auf das jenseitige Leben spreche indirekt aus seinem Wunsch: „*Nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern als Mensch sollt ihr mich besser finden.*“

In der Vortragsreihe zum Generalthema *Beethoven* war ein weiterer Vortrag über dieses Werk Beethovens zu hören. Thrasybulos Georgiades referierte über die Satzschlüsse der *Missa solemnis*. Das „Überquellen“ der Musik über den metrischen „Rahmen“ sei eine Signatur des Werkes sowohl am Anfang wie am Schluß der Sätze. Fallende Terzen bilden als Leitmotiv im stehenden Klang das Modell auch für Themen. Daß solche Charakteristika von Beethoven intendiert seien, zeige sich am Autograph, wo der Terzfall in den Schluß des Kyrie erst später und ausdrücklich eingearbeitet wurde. An den so komponierten Schlüssen erweise sich die Einheit der *Missa solemnis*. Aufgrund dieser stilkritischen Erkenntnis ergebe sich eine veränderte Beurteilung der Quellenlage. — Innerhalb des Generalthemas *Oper* betrachtete Willi Schuh *Richard Strauss und seine Librettisten — Unterschiedliche Verhaltensweisen*. Straussens Libretto-Wünsche seien auf stimmungshafte Gegensätze und auf Steigerungen gerichtet gewesen, um diese Gegensätze zu umspannen. Dies waren die Wünsche des Dramatikers, die die Textdichter auf sehr unterschiedliche Weise zu erfüllen in der Lage gewesen seien, so daß sich Strauss genötigt sah, dementsprechend in verschiedenem Grade einzugreifen. Wenn der Komponist Strauss gefordert habe, die psychologische Linienführung zu vereinfachen, so stets aus formalen Gründen: Er war um große geschlossene Komplexe bemüht. Strauss komponierte jeden Akt als einen gerundeten Sinfoniesatz und folgte auch darin dem Vorbild Wagner. — Rudolf Stephan lieferte zum Generalthema *Musik des 20. Jahrhunderts* einen Beitrag über den gegenwärtigen Stand der Schönberg-Forschung, der sich mit der Fortführung der Schönberg-Edition befaßte. Stephan gab einen Umriss dessen, was innerhalb der „Gesamtausgabe“ der Werke Schönbergs publiziert werden soll. Aus seinem Bericht ging hervor, daß durchgehend einheitliche Prinzipien als Editionsrichtlinien nicht festzulegen wären, daß vielmehr der Eigenart des jeweiligen Werkes oder der Werkgruppe entsprechend verfahren werden müsse. Die Angemessenheit verleihe dem Wechsel der Editionsprinzipien den Sinn.

Erklärlich, daß die Sitzungen zu den Generalthemen mit Vorliebe frequentiert wurden; waren sie doch durch entsprechende Lettern im Programmheft schon sichtbar herausgehoben. Die an ihnen aktiv Beteiligten gerieten unversehens in den Stand einer Elite, indes die Schar derer, die in kümmerlich und im bedauerlichen Einzelfall überhaupt nicht besuchten Sitzungen mit freien Themen aufwarteten, mit dem Los des Paria vorlieb zu nehmen hatte. Zu dieser aus der Struktur des Kongresses sich ergebenden Schar gehörten jedenfalls

auch jene Teilnehmer, deren jeweils sehr spezielle Themen wohlmeinend zusammengelegt und eben darum aus dem Blickfeld gerückt waren. Eigentümlich berührt unter diesem Blickwinkel, daß freie Forschungsberichte mit Beethoven-Themen, aber auch Themen zur Musik des 20. Jahrhunderts, die in die entsprechenden Generalthema-Sitzungen einzu-beziehen gewesen wären, von diesen separiert geführt wurden. Hier zeigte sich eine Art von Überorganisation als Fehlorganisation eines Kongresses, der in seiner nicht bewältigten Fülle an Einzelforschungen den Stand der Musikwissenschaft heute allerdings getreu widerspiegelt. Der Versuch aber, ein elitäres Prinzip, das für sich genommen ohne Frage vernünftig sein kann, mit einem demokratischen zu kombinieren, muß — auch wenn schon öfter versucht — hier als mißglückt angesehen werden, einmal weil das Beispiel es so lehrt, zum anderen aber, weil ihm ganz grundsätzlich Berechtigung abgesprochen werden muß: beide Prinzipien schließen einander aus.

Über die Vielzahl der Vorträge gerecht und sinnvoll zu berichten, ist aus den dargelegten Gründen nicht möglich; man wird sich an den in Vorbereitung befindlichen Kongreßbericht halten müssen, um einen Überblick über die vorgetragenen Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschung zu gewinnen.

Das Symposium *Reflexion über musikwissenschaftliche Forschung heute* stellte diese Forschung prinzipiell zur Diskussion. Zu dieser Veranstaltung waren neben den zwei öffentlichen Vorträgen als einziger keine Parallelveranstaltungen angesetzt worden. Wegen der unprogrammmäßigen Dauer kam es allerdings doch zu Überschneidungen. Zum Thema trafen sich Musikwissenschaftler mit den Ansprüchen des Musikhistorikers, -theoretikers, -analytikers, -soziologen, -psychologen, -dokumentators, Schul- und Kirchenmusikers, Komponisten, Publizisten und, in Kontrastierung zum „gelehrten Stand“, des Studenten der Musikwissenschaft. In der spannungsreichen Debatte galt es generell politische Frontstellungen zu berücksichtigen; die Thematik reichte von dem Postulat einer theoretischen Musiktheorie, deren Gegenstand die „Systematik von musikalischen Funktionen“ wäre, bis zu dem der Auslieferung der Musikwissenschaft an die Soziologie, deren Hilfswissenschaft sie somit würde. Es zeigte sich, daß die Ideologiekritik von seiten der „Linken“ ebenso wie die Auflösung des Werkbegriffs durch die zeitgenössische Avantgarde das Selbstverständnis der Musikwissenschaft nicht unversehrt ließen. Eine Neudefinition dessen, was Musikwissenschaft sei oder als Gegenstand habe, war sicher nicht beabsichtigt; auch wird kein Vernünftiger sie erwartet haben. Der Referent, der durch Vortragsverpflichtung gehalten war, dem Symposium zwischenzeitlich fernzubleiben, stellte bei der Rückkehr fest, daß zufällig (?) noch vom selben Gegenstand die Rede war, mit dem die Sitzung Stunden früher begonnen hatte. Angesichts der ausufernden Reden muß die sorgfältige Vorbereitung des Symposiums durch Hans Heinrich Eggebrecht besonders bedankt werden: Jedem Hörer war Gelegenheit gegeben, sich an Hand von gedruckten Texten über den jeweiligen Standort der Symposiumsredner zu orientieren. Die Veranstaltung wurde von einem charakteristischen Teil der Kongreßteilnehmer sehr beachtet.

Aller Dank gebührt denen, die die Durchführung des Kongresses ermöglicht haben. Mit Hilfe der finanziellen Unterstützung durch den Bundesminister für Bildung und Wissenschaft, den Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen, der Hilfe des Rektors der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität und des Oberbürgermeisters der Stadt Bonn sowie des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und Inter Nationes gelang es der Organisationskommission, ebenfalls unter Vorsitz von Günther Massenkeil, die rund 450 Teilnehmer gastlich aufzunehmen und ihnen darüber hinaus alle Fürsorge angedeihen zu lassen, die sie nur hätten wünschen können. Der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Professor Dr. Martin Ruhnke, hatte den Dank für die gewährte Gastfreundschaft im Namen aller Kongreßteilnehmer bereits in seiner Eröffnungsansprache zum Ausdruck gebracht.

Kasseler Musiktage 1970

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Wegbereiter neuer Musik in drei Epochen war das Generalthema der Kasseler Musiktage vom 30. Oktober bis 1. November 1970, auf das Vorträge, Studios und Konzerte abgestimmt waren. Die drei Epochen waren mit dem hier (in den Konzerten sehr weit gefaßten Begriff) *Ars Nova*, *Nuove Musiche* und *Neue Musik* deutlich bestimmt, und ohne Zweifel war die Beleuchtung in der Simultaneität der geschichtlichen Dokumente in den Konzerten und der fachlichen Diskussion und Darstellung vor einem größeren Publikum sehr verdienstlich.

Ernst Krenek, aus Anlaß seines 70. Geburtstags eingeladen, plauderte in seinem Selbstporträt weniger fachlich aus der Werkstatt des Komponisten als unterhaltsam informierend und nicht ohne Humor und Selbstironie. Seine Auffassung, daß zu bestimmten Zeiten Entscheidungen notwendig sind, deren Richtigkeit und Tragweite erst nach Jahren sich erweisen könne, bezog er auch auf sein Komponieren. Diese Auffassung habe ihm stets eine großzügige Einstellung zur Tageskritik erlaubt. Aber auch zu eigenen Werken zeigte Krenek Distanz, so wenn er vom „Jazz oder was wir damals dafür hielten“ in *Jonny spielt auf* sprach.

Sprach Krenek als Komponist, so stellte Franz-Peter Goebels den unermüdlichen persönlichen Einsatz des Pädagogen, Interpreten, Komponisten und Theoretikers Ferruccio Busoni in den Vordergrund. In seiner besonderen Fähigkeit, verbale Erläuterungen mit klingender Interpretation zu verbinden, behandelte Goebels die Vielschichtigkeit der Persönlichkeit Busonis und spielte neben der Transkription des Bachschen Choralvorspiels *Nun freut euch, liebe Christen gmein* und Busonis Bearbeitung von Schönbergs Klavierstück op. 11, 2, auch Originalkompositionen Busonis. Im Referat galt dem „modellhaften“ Einsatz Busonis als Interpret und Pädagoge das Hauptaugenmerk; dessen Klavierkompositionen zwischen 1908 und 1920 stehen in Verbindung mit den gleichzeitigen Klavierkompositionen Schönbergs, Bartóks und Strawinskys. Bezogen auf die vielseitige Tätigkeit Busonis, gehört ihm als Wesenszug „die Kuriosität des Mitschwingens an den Phänomenen der Zeit an“. Das „jugendlich sein“, sich neue Probleme zu stellen und sein Entwurf der Katharsis der Musik in seiner Zeit, damit Musik — mit einem Seitenblick auf die Programmmusik und die Hermeneutik Kretzschmars — als selbständig und nicht als etwas für anderes stehend betrachtet werde, gehören zu den fortschrittlichen Aspekten bei Busoni. Fortschritt ist „nicht besser machen, sondern anders machen“, war Busonis Prinzip, und das fordert die Verfügbarkeit aller Mittel, auch der der Tradition, und so stehen Fortschrittliches und Traditionelles in seinem Werk nebeneinander. In dieser Janusköpfigkeit ist Busoni gleichzeitig Endgestalt der einen und Anfangsgestalt einer neuen Epoche.

Am Tage zuvor hatten Kurt von Fischer im Haupt- und Rudolf Stephan im Koreferat das Hauptthema beleuchtet. Von Fischer betonte, daß er bewußt einseitig an der Frage nach dem Neuen nur den gesellschaftlichen Aspekt herausarbeiten wolle. Das Erleben der abendländischen Geschichtlichkeit als Resultat der gesellschaftlichen Konstellation erst führte zum Werk als opus perfectum. Dabei verläuft weder die Entwicklung gradlinig, noch ist Neues die Summe der jeweils gesammelten Erfahrungen, da Kunst an die gesellschaftlichen Strukturen gebunden ist, z. B. an das Prinzip der Arbeitsteilung und bis zu einem gewissen Grade auch an das Prinzip von Angebot und Nachfrage. Dabei kommt es der Kunst zu, Nachfrage zu erzeugen, im Werk neue Möglichkeiten aufzuzeigen und kritische Einstellung als Teil der Kunst zu erkennen und zu realisieren. Die Begriffe *Ars Nova*, *Nuove Musiche* und *Neue Musik* sind aus der Reflexion über Musik und ihre

Geschichtlichkeit entstanden, doch sind Reflexion und gesellschaftliche Relevanz allein keine Qualitätskriterien. An einigen Beispielen wurden diese Thesen verdeutlicht, so an der Musik an Notre Dame um 1200, die nun nicht mehr für den Klosterbereich, sondern für den Kathedralgottesdienst gedacht ist. Die Wandlung des musikalischen Bewußtseins korrespondiert mit dem allgemein geistigen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel. Auch in der Musik des Trecento, die nicht aus dem französischen Vorbild (*ars nova*) entwickelt ist, spiegelt sich die „mit Vorbehalt“ als „Stadtdemokratie“ bezeichnete gesellschaftliche Struktur von Florenz. Das zeigen das Aufgreifen von Texten der „*poesia mediocre*“ und die mehr im Klangsinn als in der französischen Rationalität beheimatete Satzstruktur. Um 1600 werden die traditionellen Wertkategorien durchbrochen, was als Prinzip bis in die Gegenwart hinein Gültigkeit besitzt. Im 20. Jahrhundert wird das Neue in der Musik auch zur gesellschaftlichen Kritik; Musik ist nicht länger nur Ausdruck des Wahren und Schönen, wie es die frühere Ästhetik und noch Schönberg forderten. Während Schönberg nach neuen Möglichkeiten in der Kunst suchte, strebte Eric Satie deren Aushöhlung an. Im biographischen Bereich, z. B. in Weberns Tätigkeit als Dirigent von Arbeiterchören, wird die Verbindung mit dem Sozialismus deutlich. Neue Materialbeherrschung und die Einbeziehung des Geräuschs bedeuten zugleich die Auslieferung ans Material und die Auflösung des *opus perfectum*. Die Frage nach dem Neuen in der Kunst bedeutet in der Gegenwart zugleich die Frage nach dem Neuen in der Gesellschaft.

Dem stellte Rudolf Stephan „*drei Fragmente*“ zum Thema entgegen. Zum ersten sind die Begriffe *Ars nova*, *Nuove Musiche* und *Neue Musik* weder Stil- noch Epochenbegriffe, und die Etikettierung von Stilen und Epochen mit diesen Begriffen ist bedenklich. Die *Nuove Musiche* um 1600 hatte keinen Anspruch auf allgemeine Verbindlichkeit: die *seconda prattica* bestand neben der *prima prattica*. Neue Musik ist noch nicht als Epoche begreifbar, sondern bezeichnet einen historischen Augenblick und ist überdies eine Parole im Kunstkampf. Stephan warnte vor neuen „Theologemen“, „Zwangssystemen“ und lehnte die Soziologie als Methode generell ab; die Soziologie sei heute so modisch und gefragt wie vor Jahrzehnten die psychologische Betrachtungsweise, von der auch nicht viel von Bestand geblieben ist. Zweitens definierte er den Begriff „*Wegbereiter*“ als einen Begriff der Geschichtsschreibung, wobei der Wegbereiter dem Vollender und dieser den Epigonen vorausgeht. Im biblischen Bild sind die Nachläufer zugleich wieder Wegbereiter für die Lehrer. Die Funktion des Wegbereiters ist in der Person Liszts erkennbar, der Wegbereiter für Wagner, Cornelius, Saint-Saëns war. Für die Neue Musik bedeutet das Spätwerk Liszts eine Vorahnung, aber nicht Wegbereitung, weil es unbekannt blieb. Das aber schmälert nicht den künstlerischen Wert. Drittens verwies er auf die Vorstellung des Wegbereiters, wie ihn Hans Mersmann im Band *Moderne Musik* des Bücken-Handbuchs und in den Kammermusikbänden des *Konzertführers* von Kretzschmar an Schönberg aufgezeigt hatte. Hier ist Schönberg als Vorläufer Hindemiths verstanden, ähnlich wie in den fünfziger Jahren Schönberg als Wegbereiter Weberns angesehen wurde. In beiden Fällen aber liegen verschiedene, unangemessene Maßstäbe zugrunde. Das Unbehagen bleibt, daß hier der Wegbereiter als Komponist selbst unvollkommen geblieben sei, so wie Haydn anderthalb Jahrhunderte lang als Wegbereiter Mozarts und Beethovens galt. Insofern ist auch Busoni nicht Wegbereiter, aber er lockert den Boden, ohne zu wissen, was darin wachsen würde. Weder als Komponist noch als Theoretiker ist Busoni wirklich Vorläufer, doch ist es nur ein Werturteil kein Wegbereiter zu sein, wenn dies das einzige Kriterium wäre. „*Busoni ist, wenn überhaupt, nur nebenbei Vorläufer . . . , die Rubrizierung (ist) nicht ganz falsch, aber mehr falsch als richtig.*“ Jeder Komponist ist in der Verflechtung der Funktionen zugleich Vollender, Nachfolger und Wegbereiter.

Nach diesen z. T. nur als Provokation im Hinblick auf die Podiumsdiskussion mit Ernst Krenek und Kurt Blaukopf (Diskussionsleitung) verständlichen Thesen verstand

es Blaukopf geschickt, die wichtigste Konfrontation, nämlich die nach der Bedeutung des gesellschaftlichen Elementes, auszuklammern. Daß auf Stephans generelle Ablehnung der soziologischen Betrachtungsweise nicht einmal der Name Adornos fiel, der ja doch primär nach gesellschaftlichen Gesichtspunkten Musik deutete, bezeichnet die Tatsache, daß der Hauptteil dieses Studios in den beiden Referaten lag. Denn was in der Diskussion noch zur Sprache kam, richtete sich auf die Beurteilung des opus perfectum in der Geschichte und heute.

In den Konzerten indessen klangen einige Probleme an, die hier wenigstens angedeutet seien. Im Konzert der *Cappella antiqua* unter der Leitung von Konrad Ruhl and wurden Kompositionen von den Notre-Dame-Handschriften über Musik des Trecento, Musik von Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut bis zu Dunstable und Dufay musiziert. Setzt man das Einverständnis über die Notwendigkeit des historischen Instrumentariums voraus, so bleiben doch die Fragen: Ist dieses Instrumentarium für eine Notre-Dame-Motette genau so gültig wie für Dufays Sterbemotette, von deren Größe übrigens jeder Eindruck fehlte? Wird hier nicht an die Stelle der verwöhnten Konformität und Unangemessenheit des modernen Instrumentariums der Fetisch eines für drei Jahrhunderte als gültig angesehenen, ebenso konformen Instrumentariums gesetzt? Mag man auch Belege über die instrumentale Ausführung sammeln, so müssen nun doch bei einer Notre-Dame-Motette mehrere Texte gesungen werden; Ausführung von Vokalpartien nur mit historischen Instrumenten hebt die historisch getreue Interpretation wieder auf. Aber man täte der *Cappella antiqua* unrecht, würde man nicht die gelungene Interpretation einiger Sätze des 13. und 14. Jahrhunderts hervorheben. Im Kammerkonzert mit Aloys Kontarsky (Klavier), Saschko Gawriloff (Violine) und Siegfried Palm (Violoncello) wurde das Klaviertrio (1904) von Charles Ives in einer von den Interpreten zusammen mit John Kirkpatrick u. a. erarbeiteten Revision gespielt; die Ausgabe ist so fehlerhaft, daß der Revisionsbericht 23 Schreibmaschinenseiten umfaßt, die völlig neu geschriebenen Seiten nicht eingerechnet. Zur Aufführungspraxis mit modernem Instrumentarium lieferte Helmuth Rilling in der abgerundeten Aufführungen von Monteverdis Marienvesper einen eindeutigen Beweis. Es war eine der gelungensten Monteverdi-Interpretationen, die ich je gehört habe. Zusammen mit dem Kammerkonzert sicherlich Höhepunkt der Konzerte, wenn auch die übrigen nicht gering geschätzt werden. Insgesamt waren die Kasseler Musiktage gelungen, wenn auch nicht restlos glücklich.

Johann Caspar Ferdinand und (oder) Johann Caspar Fischer?

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

In seiner Replik *Noch einmal: Johann Caspar Fischer der Jüngere* (Die Musikforschung, XXIII, 1970, 438 f.) unternimmt Lothar Hoffmann-Erbrecht den Versuch, die These von der Doppelautorschaft beim *Musicalischen Parnassus*¹ abzusichern. Die Ausgangsposition für seine Studie von 1952 war — primär — durch die problematischen Lebensdaten des baden-badischen Hofkapellmeisters abgesteckt, die erstmals im Moser Musiklexikon^{3/1951} parenthetisch in Zweifel gestellt wurden: „... falls nicht nach R[ichard] Münnichs Vermutung zwei gleichnamige Persönlichkeiten, Vater und Sohn, zu unterscheiden sind“, von denen in der Tat der Jüngere am 1. April 1704 in Schlackenwerth getauft wurde. Diese These wurde von Hoffmann-Erbrecht durch „konkretes Material“ gestützt, das konsequenterweise ein ebenso konkretes Resultat nach sich ziehen mußte: eben die Arbeitsteilung beim

¹ L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Caspar Ferdinand [!] Fischer der Jüngere*, in: Die Musikforschung V, 1952, S. 336 ff.

Musicalischen Parnassus in der Form, daß Fischer (Vater) die Präambeln mit den Satzbezeichnungen *Ouverture*, *Praeludium* und *Toccata* (oder deren Äquivalenzen), Fischer (Sohn) aber eine „große Anzahl“ der angehängten Tanzsätze geschrieben haben sollte. Mit diesem Resultat allein — und nicht mit der umständlichen „Beweisführung“ Hoffmann-Erbrechts: seinem Problem stilistischer Divergenzen einzelner Tanzsatztypen aus den Klavierpartien von 1696 und 1738 — hatten wir uns auseinanderzusetzen. Durch genealogische Nachforschungen konnte schließlich geklärt werden, daß Fischer (Vater) 1746 das Zeitliche segnete und daß Fischer (Sohn) bis ins Jahr 1773 als Amtsschreiber tätig war.

In der Motivation ist nun vollkommen unverständlich, wenn Hoffmann-Erbrecht beim fortgeschrittenen Stand der Ermittlungen die Bachische Familie ins Feld führt und zwar als Muster für die musikalische Unterweisung im Hause eines Kapellmeisters: haben wir doch keinen Beweis dafür, daß ein Familienangehöriger des baden-badischen Hofkapellmeisters — in Schlackenwerth sind immerhin sechs Kindtaufen nachzuweisen²! — auch nur eine Spur von musikalischer Begabung oder Betätigung gezeigt hätte, und sei es als Kopist einer Musikhandschrift!

Darüberhinaus bietet ein Zeitraum von 42 Jahren (nicht 30, wie Hoffmann-Erbrecht in diesem Zusammenhang errechnet hat!) Möglichkeiten einer stilistischen Entwicklung, die nicht spurlos an einem Autor vorübergehen müssen³.

Weiterhin ist nicht ohne erhebliche Relevanz, daß musikalische Theoretiker sich nicht selten zum Schrittmacher der Praktik aufschwingen. Wenn nun der 30jährige Sachse Scheibe mit spitzer Feder gegen Bachs „schwülstige“ Schreibweise 1738 zu Felde zog, warum sollte sich im selben Jahr 1738 nicht der 70jährige Böhme Fischer bereits dem Stilwandel gebeugt haben? Wir sind jedenfalls überzeugt, das Mißverständnis von der Doppelauteurschaft ausgeräumt zu haben.

Mit seiner Replik wollte Hoffmann-Erbrecht sicherlich nur eine Methode kritisieren. Zu den neuen Fakten aber schweigt er sich beharrlich aus.

Musikwissenschaft und Berufsausbildung

VON HELLMUT KÜHN, CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING
UND WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Das Studium der Musikwissenschaft bietet im allgemeinen eine Einführung in das Fachwissen, den Stand der Forschung und die Methoden wissenschaftlichen Arbeitens. Dagegen lernt man gewöhnlich nicht, wissenschaftliche Kenntnisse und Fähigkeiten außerhalb der Forschung anzuwenden. Nun zeigen Erfahrung und Statistik, daß die Zahl der promovierten Musikwissenschaftler die Zahl der Stellen für Musikwissenschaftler an Hochschulen und Forschungsinstituten überschreitet. Auch haben viele, die Musikwissenschaft studieren, gar nicht die Absicht, künftig wissenschaftlich zu arbeiten. Wer aber als promovierter Musikwissenschaftler seinen Beruf außerhalb der wissenschaftlichen Forschung sucht, z. B. im Rundfunk, bringt keine entsprechenden Voraussetzungen mit. Trotz Promotion tritt er diesen Beruf als Anfänger an.

Durch diese Diskrepanz zwischen Ausbildung und Berufswahl stellt sich ein Problem, das zu lösen man versuchen sollte. Wo es sich ermöglichen läßt, sollte man Lehrveranstaltungen einrichten, welche Kenntnisse vermitteln, die später beim Rundfunk, in der Schallplattenindustrie, in der Presse, im Verlag benötigt werden.

² Vgl. F. Ludwig, *Neue Forschungen über den Markgräflisch-Badischen Hofkapellmeister J. K. F. Fischer*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, XLIX, Prag 1911, S. 71 ff.

³ Vgl. — gattungsbezogen auf Kantate bzw. Sinfonie — Früh- und Spätwerke eines Telemann oder Haydn.

Die Aufgabe hat eine theoretische Seite, die lehrbar ist. In den letzten Jahren sind in erheblicher Zahl nicht nur Veröffentlichungen über die Massenmedien erschienen, sondern auch zur Musikkritik, zur Analyse von musikalischen Kunstwerken, zur vergleichenden Interpretationskunde. Dieses Schrifttum kann neben eigenen Untersuchungen und der Zusammenarbeit mit Praktikern dienlich sein. Die Aufgabe besteht nicht darin, theoretisch zu lehren, was man nur in der Praxis lernen kann, sondern theoretisch zu begründen, was in Zusammenarbeit mit Praktikern erprobt werden muß.

Diese Überlegungen haben zu dem Plan geführt, an der Universität des Saarlandes zusätzliche Lehrveranstaltungen einzurichten, die stärker als die bisher üblichen auf die genannten Ziele bezogen sind. Die Universität des Saarlandes scheint für einen solchen Versuch unter anderem darum geeignet, weil ihr Musikwissenschaftliches Institut mit den zuständigen Abteilungen des Saarländischen Rundfunks bereits in enger Verbindung steht und weil es über technische Einrichtungen verfügt, die praktisches Arbeiten zulassen. Der Rundfunk hat zugesagt, den Plan zu unterstützen. Es ist daran gedacht, daß nicht nur von seiten der Universität die Teilnahme an solchen Übungen im Studienbuch oder mit Seminarscheinen bestätigt werden soll, sondern auch seitens des Rundfunks den Teilnehmern eine Bescheinigung ausgehändigt wird, die bei Bewerbungen von Nutzen sein könnte.

Ein vorläufiger Studienplan, der von den besonderen Bedingungen in Saarbrücken ausgeht, umfaßt zunächst folgende Bereiche:

- a) Programmgestaltung und Organisation
- b) Journalistische Arbeit (Musikkritik, Schallplattenkritik, Buchkritik, Musikfeuilleton)
- c) Gestaltung von Rundfunksendungen (Studiosendungen, Dokumentarsendungen, Kommentare u. a.)
- d) Schulfunk

In den ersten Bereich sollen die Planung von Konzertprogrammen und die Aufstellung von Sendeschemata einbezogen werden. Im Zentrum der journalistischen Arbeit steht das Rezensieren von Aufführungen, von Schallplatten, von Büchern. In Zusammenarbeit von Rundfunk, Presse und Universität sollen einzelne Probleme der Musikkritik erörtert werden: Überschrift, Verhältnis von kritischen zum historisch klassifizierenden Teil, Stil, Vokabular zur Beurteilung künstlerischer Leistungen (gliedert nach Instrumenten). Einen Schwerpunkt bilden die Probleme der Beurteilung zeitgenössischer Musik. Die Veranstaltungsreihe „Musik im 20. Jahrhundert“, die der Saarländische Rundfunk jedes Jahr durchführt, soll dabei Anschauungsmaterial liefern. Vergleichende Interpretationskunde und Probleme des Round Table über neue Aufnahmen stehen im Mittelpunkt der „Schallplattenkritik“. Die Analyse ausgewählter Rezensionen soll das Thema „Buchkritik“ anschaulich machen. Abzuwägen sind die verschiedenen Arten der Buchkritik (Beschreibende, Zusammenfassende, Polemische u. a.). An den Unterschieden zwischen wissenschaftlichen Aufsätzen und Artikeln fürs Musikfeuilleton lassen sich die Eigenheiten des Feuilletons im allgemeinen umreißen.

Ein Hauptbereich der Tätigkeit am Rundfunk sind kommentierte Musiksendungen: Studiosendungen, Werkbetrachtungen, Diskussionen, Einführungen in zeitgenössische Musik etc. Es ist daran gedacht, mit den Teilnehmern Sendungen zu erarbeiten. Diese können als Probesendungen im Musikwissenschaftlichen Institut produziert werden. In Einzelfällen wäre daran zu denken, daß sie vom Saarländischen Rundfunk ins Programm übernommen werden.

Dieser kurze Entwurf möge als Anregung dienen. Je nach der Konstellation an einer Universität und ihrer Umwelt wäre diese oder jene Aufgabe in den Vordergrund zu stellen, um zur Verbindung zwischen dem Studium der Musikwissenschaft und den genannten Zweigen der Berufsausbildung beizutragen.

Die Stumm-Orgel der ehemaligen Abtei Amorbach

Anmerkungen zu einer neu aufgelegten Studie Ernst Fritz Schmid*

VON JÜRGEN EPPELSHEIM, MÜNCHEN

I. Teil

Im Jahre 1938 erschien als 17. Heft der Reihe *Zwischen Neckar und Main, Heimatblätter des Bezirksmuseums Buchen* Ernst Fritz Schmid Studie *Die Orgeln der Abtei Amorbach. Ihr Bau und ihre Stellung in der Musikgeschichte des Odenwaldklosters*. Dem Vorwort des Verfassers zufolge aus einer ursprünglich geplanten „Gesamtdarstellung der Musikgeschichte der ältesten Abtei Mainfrankens“ entstanden, spannt sie den Rahmen der Darstellung viel weiter, als der Titel zunächst vermuten läßt. Das inhaltsreiche Büchlein war längst vergriffen und auch antiquarisch kaum zu beschaffen. Es steht nun, von Franz Böskén neu bearbeitet, seit 1963 wieder zur Verfügung.

Dank einer Einteilung in Kapitel, die ihrerseits untergliedert sind, zeichnet sich die neue Auflage gegenüber der ersten durch Übersichtlichkeit aus. Das 1938 in Form von Anmerkungen mitgeteilte Material ist größtenteils in den Text einbezogen worden; die Anmerkungen selbst, nunmehr fast ausschließlich dem Quellen- und Literaturnachweis dienend, stehen nicht mehr am Ende des Textteils, sondern jeweils am Fuß der zugehörigen Seite — eine wesentliche Hilfe für den Leser. Angesichts der Vielfalt des gebotenen Stoffes ist die Hinzufügung eines Namen- und Ortsregisters besonders zu begrüßen, das sich auch bei der Identifizierung der in Fülle zitierten Literatur als hilfreich erweist.

In welchem Maße die zweite Auflage neuere Forschungen berücksichtigt — der Bearbeiter selbst ist an ihnen mit ausgedehnten Studien und einer Reihe von Veröffentlichungen zur Geschichte des Orgelbaus im Mittelrheingebiet wesentlich beteiligt —, zeigt schon äußerlich die nicht unbedeutend vermehrte Seitenzahl. Erwähnt seien nur die gegenüber der ersten Auflage vielfach ergänzten, durch Hinzufügung von Dispositionen aufschlußreicher gewordenen Mitteilungen über die Orgelbauer bzw. Orgelbauerfamilien Künzinger, Hoffmann, Will, Schleich, Hugo, Brünnér, Dauphin, Otto, Seuffert und Ehrlich.

Kapitel V und VI der Neuaufgabe behandeln das wohl eindrucksvollste Zeugnis klösterlicher Musikübung in Amorbach, die 1782 vollendete, in ihrem prachtvollen Prospekt und in wesentlichen Teilen des Pfeifenwerks erhaltene große Orgel aus der Werkstatt der Familie Stumm in Rhaunen-Sulzbach. Der Bearbeiter, Autor einer grundlegenden Monographie über diese Orgelbauerfamilie¹, hat hier neben einer knappen stilistischen Einordnung der Dispositionsweise Johann Michael Stumms (1683—1747), des ersten Orgelbauers der Familie, eine genealogische Übersicht über die fünf nachfolgenden Generationen hinzugefügt (S. 94 f.), ferner eine Reihe erläuternder Bemerkungen zu den bereits von E. F. Schmid beigezeichneten Dispositionen der Stumm-Orgeln von Frankfurt-Bockenheim (1767/68) und Wertheim (vollendet 1770) wie zur Stummschen Bauweise überhaupt. Nahezu unverändert blieb dagegen der das Amorbacher Werk selbst betreffende Text. Hier ermöglicht der verbliebene Originalbestand wie auch das — für die Zeit vor der Säkularisation leider auf die Kellereirechnungen des Klosters beschränkte, dagegen von Übernahme der Abtei durch das Haus

* Ernst Fritz Schmid: *Die Orgeln von Amorbach. Eine Musikgeschichte des Klosters*. Zweite Auflage, bearbeitet von Franz Böskén. Mainz: Schott (1963). 132 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 4.)

¹ Franz Böskén, *Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus am Mittelrhein*, Mainz 1960 (Mainzer Zeitschrift Jg. 55, 1960; auch als Sonderdruck erschienen). Kurztitel in der folgenden Darstellung: Böskén, *Stumm*. Wertvolle Ergänzungen bringen desselben Verfassers *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins*, Bd. 1, Mainz (1967). Kurztitel: Böskén, *Quellen I*.

Leiningen an in Form spezieller Faszikel um so vollständigere — Aktenmaterial im Fürstlich Leiningischen Archiv zu Amorbach eine Reihe von Berichtigungen und Ergänzungen². Die Orgel von Amorbach nimmt in dem umfangreichen Schaffen der Familie Stumm — Böskens Verzeichnis³ enthält rund 340 Werke, die von sechs Generationen in der Zeit von 1722 bis 1896 erbaut wurden — eine besondere Stellung ein. Sie ist mit ihren 46 Registern das größte unter allen bisher bekannten Werken und das einzige, das ein vom tiefen C an im Prospekt stehendes Principal 16' besitzt; sie krönt darüber hinaus eine von etwa 1760 bis 1792 reichende, durch Revolutionskriege und Säkularisation jäh beendete Periode besonderer Blüte, in der das Stummsche Unternehmen, weithin berühmt, in rascher Folge eine erstaunliche Zahl bedeutender Werke für Städte wie Frankfurt, Mainz, Koblenz, Mannheim und Saarbrücken schuf. Eine gewisse Ausführlichkeit der folgenden Darstellung wird angesichts solcher Umstände nicht ungerechtfertigt erscheinen.

Zunächst ist von dem angegebenen Manualumfang „46 Tasten von C bis a²“ (147, ²103)⁴ zu sprechen. Er ist bei einer Orgel aus dem späten 18. Jahrhundert in hohem Grade unwahrscheinlich; doch weist die präzise, durch Angabe der Tastenzahl unterstützte Formulierung zunächst jeden Zweifel zurück, und es bleibt nur die Erklärung, ein besonderer Wunsch des Auftraggebers habe hier die Orgelbauer veranlaßt, um nicht weniger als eine Quarte unter dem Umfang C—d³ (51 Töne) zu bleiben, der sich bereits in der 1756 vollendeten⁵ Orgel der Simultankirche zu Bechtolsheim findet und den sie zur Erbauungszeit der Amorbacher Orgel auch dem kleinsten Werk gaben. Sehr einleuchtend erscheint dies freilich nicht, weder von der Seite des musikliebenden und musikverständigen Klosters her noch von derjenigen der Stumm, die stets ihre Meinung, auch in weit weniger eindeutigen Fällen, wohl zu vertreten wußten⁶ und sich kaum zu einer Anlage bereitgefunden hätten, die nach den musikalischen Gegebenheiten der Zeit nur als unsinnig betrachtet werden konnte.

In Wirklichkeit hatte die Orgel jedoch in den drei Manualen nicht 46, sondern 51 Töne (C—d³), den Stummschen Normalumfang in jener Zeit. Dies läßt sich sowohl am Instrument selbst als auch an Hand der Akten unschwer feststellen. Das innere Pfeifenwerk, das, wie erwähnt, zum guten Teil noch das originale ist, weist in einer Reihe von Registern bis zum Ton d³ hinauf Stumm-Pfeifen mit einer ihrem Standort entsprechenden Tonsignatur auf; besonders fällt hier die entsprechend Stummscher Praxis bis d³ mit Röhrchen versehene Rohrflöte 4' des II. Manuals ins Auge. Der gänzlich originale Prospekt enthält unter anderem 51 Pfeifen C—d³ des zum I. Manual gehörigen Principal 16'⁷. Nicht minder eindeutig ist die Auskunft der Akten. In einer von G. F. Steinmeyer & Co.⁸ am 30. November 1868 nach beendetem Umbau ausgestellten Nachrechnung heißt es „Die III. Manual- und die Pedal-Claviaturen . . . wurden im Manual um drei und im Pedal um zwei Töne erwei-

² Herrn Fürstl. Archivrat Dr. Walter Lorenz in Amorbach, der mir mit großem Entgegenkommen die Benutzung der Archivalien wie die Besichtigung der Orgel ermöglicht hat, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen; ebenso Herrn Orgelbaumeister Fritz Steinmeyer jun. in Oettingen, der mich bereitwillig mit brieflichen Auskünften unterstützte. P. Albert Hohn OSB, Abtei Neuburg bei Heidelberg, dem ich seit langem durch gemeinsames Interesse am Werk der Familie Stumm verbunden bin, habe ich für vieles zu danken; im Zusammenhang der Orgel von Amorbach insbesondere für wichtige Anregungen und Hinweise gelegentlich eines gemeinsamen Besuchs dieser Orgel im Frühjahr 1967, der sich vor allem im Hinblick auf die ursprüngliche mechanische Anlage des Werks als aufschlußreich erwies.

³ *Stumm* 58 ff.

⁴ Die Exponenten ² und ¹ bezeichnen im folgenden die Neubearbeitung von 1963 bzw. die 1. Auflage von 1938.

⁵ Böskens, *Stumm* 62 und *Quellen* I 249.

⁶ Vgl. die bei Böskens, *Stumm* 32, 34, 52 zitierten Briefstellen.

⁷ Auf Grund dieser Gegebenheit hat inzwischen Hans Rötger (*Zum Restaurierungsproblem der Amorbacher Stumm-Orgel*, in: *Art Organi* Heft 26, 1965, 846) auf den Manualumfang C—d³ als ursprünglich vorhandenen hingewiesen.

⁸ Unter dieser Firma hatte sich Georg Friedrich Steinmeyer, seit 1847 in Oettingen als selbständiger Orgelbauer tätig, am 1. Dezember 1864 mit Johannes Strebel assoziiert (vgl. die Geschäftsanzeigen f. 69r, 70r des in Anm. 9 zitierten Aktenfaszikels). Mit „Steinmeyer“ ist in der folgenden Darstellung stets die Firma, nicht die Person Georg Friedrich Steinmeyers gemeint.

tert...“⁹. Da die Orgel seit dem Umbau von 1868 in den Manualen 54 Töne C—^f, im Pedal 27 Töne C—^d1 besaß, ergibt sich als ursprünglicher Umfang für die Manuale C—^d2⁸ (51 Töne), für das Pedal, wie ¹47 und ²103 richtig angegeben, C—^c1 (25 Töne). Die Angabe „46 Tasten von C bis a²“ erweist sich demnach als unbegründet. E. F. Schmid entnahm sie anscheinend einem Gutachten des damaligen amtlichen Orgelsachverständigen vom 20. Januar 1933¹⁰, das den ersten Anstoß zu der in den Jahren 1934—36 erfolgten Restaurierung gab. In diesem Gutachten liest man nicht nur von C—^a2 als ursprünglichem, sondern sogar, in höchst erstaunlichem Widerspruch zu den Gegebenheiten des vorhandenen Spieltischs, von C—^c3 als durch den Umbau von 1868 geschaffenem und 1933 noch bestehendem Manualumfang. Zur Entstehung des ersten Irrtums könnte der Umstand geführt haben, daß die 1693 von Johann Jost Schleich vollendete Vorgängerin der Stumm-Orgel nach einer zeitgenössischen Quelle Manuale von 42 Tasten hatte (s. ¹29, ²53), also, wie E. F. Schmid sicherlich richtig interpretiert, den im 16. und frühen 17. Jahrhundert geläufigen, 1693 allerdings schon altmodisch anmutenden Umfang C D E F G A B — a²; der zweite ergab sich als mißliche Konsequenz: Steinmeyers oben zitierte Angaben zur Umfangserweiterung wurden auf einen falschen Bezugspunkt angewandt¹¹.

Nicht ganz klar ist der Satz „Im Prospekt standen aus dem ersten Manual Prinzipal 16' und Octav 8', aus dem II. Manual Prinzipal 8', sämtlich von Probzinn, wie auch die Octav 2' des II. Manuals“ (¹47; ² — ohne Komma vor „wie auch“ — 103) hinsichtlich seiner die Super Oktav 2'¹² des II. Manuals betreffende Aussage; handelt es sich nur um das Material der Pfeifen dieses Registers, oder wird letzteres zugleich unter die Prospektregister eingereiht? In Wirklichkeit trifft beides nicht zu: Super Oktav 2' des Positivs gehörte zum inneren Pfeifenwerk und war daher gemäß Stummscher Praxis aus Orgelmetall (s. u.) gefertigt, wie die erhaltenen Pfeifen bestätigen. Die Angabe E. F. Schmidts beruht offensichtlich auf einem Versehen bei der Lektüre der beiden Steinmeyerschen Kostenberechnungen für Reparatur und Umbau der Orgel vom 30. August 1865. Dort liest man in der Aufstellung der Register des II. Manuals unter Nr. 9: „Octav 2' wie Nro 7“ (A f. 82^v bzw. 88^r); das heißt, es soll mit Octav 2' ebenso verfahren werden wie mit Register Nr. 7 des II. Manuals,

⁹ Fürstl. Leiningisches Archiv Amorbach, *Acta den Verkauf der kleinen und d[ie] Reparatur der großen Orgel in der Fürstl. Hofkirche* [betreffend], C. N^o. 11258 (im folgenden zitiert: A), f. 160^v.

¹⁰ Zusammen mit zwei weiteren Gutachten vom 27. April 1933 und vom 11. November 1933 dem Aktenfaszikel, welcher die Fortsetzung von A bildet, lose beigelegt.

¹¹ Durch einen Lesefehler E. F. Schmidts ist Steinmeyers Formulierung „die III. Manual- . . . Clavaturen“ mit dem älteren Schreibgewohnheit entsprechenden Punkt hinter der Kardinalzahl zu „das III. Manual“ geworden (150, ²109), so daß nun, um die Verwirrung vollständig zu machen, der Eindruck entstehen muß, es sei nur das III. Manual um 3 Töne, also auf ^c3 erweitert worden, das I. und II. Manual dagegen, weit wichtigere Teile der Orgel, im ursprünglichen Umfang C—^a2 verblieben — und dies im Jahre 1868 bei völligem Neubau von Windladen und Mechanik! Der Berichtigung bedarf in diesem Zusammenhang auch die — den Originalzustand der Orgel betreffende — Angabe, das Glockenspiel habe, auf ^c1 beginnend, 30 Glocken besessen (¹47, ²104). Sie gilt nur für den Zustand nach dem Umbau von 1868 (^c1—^f3 = 30 Töne). Den angegebenen Manualumfang C—^a2 vorausgesetzt, müßte die Zahl 22 lauten; in Wirklichkeit hatte das Glockenspiel zunächst 27 Glocken(^c1—^d3) und wurde von Steinmeyer entsprechend der Manuallerweiterung auf 30 Glocken ausgebaut.

¹² Registerbezeichnungen im folgenden entsprechend der ältesten Quelle für die Disposition der Amorbacher Orgel, betitelt „Namen und Stand der Register, woraus die berühmte große Orgel in der Hochfürstlich Leiningischen Schloßkirche zu Amorbach besteht. Aufgenommen und Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht, meinem gnädigsten Fürsten und Herrn in tieferer Unterthänigkeit überreicht von dem Kirchenraths Expedito und Hof-Organisten Konr: Ludw: Pixis. Amorbach am 14ten Jenner 1804.“ (Fürstl. Leiningisches Archiv Amorbach, *Acta den projectirten Verkauf der großen Orgel in der fürstl. Hofkirche* beir. 1809). Ein dem Hofmarschall überreichtes, im übrigen bis auf geringfügige Unterschiede der Schreibung gleichlautendes Exemplar dieser Registeraufstellung befindet sich bei den Klosterakten des Archivs. Der Abdruck bei Böksen, *Stumm* 51 f., gibt die Schreibweise des Originals nicht genau wieder. Die von Pixis aufgeschriebenen Registernamen — man darf annehmen, daß sie mit den Registerzetteln der Spielanlage von 1782 übereinstimmen — entsprechen zum Teil nicht der aus Orgelbauverträgen und namentlich von Pfeifensignaturen her bekannten Stummschen Bezeichnungsweise. Die Signatur der erhaltenen Register, soweit ich sie feststellen konnte, ist S. 51 ff. im Zusammenhang der Disposition von 1782 angegeben. Unterschiede zwischen Bezeichnung am Registerzug und Pfeifensignatur finden sich bei Stumm-Orgeln des öfteren. Erstere mochte sich den Angaben und Wünschen des Auftraggebers bzw. regionalen Gewohnheiten anpassen; die Pfeifenwerkstatt dagegen blieb unabänderlich bei den ihr geläufigen Registernamen.

der jeweils auf derselben Seite weiter oben mit dem Zusatz „aus Metall, ist Mehreres zu löthen und das ganze Register weicher zu intoniren“ aufgeführten Octav 4'. Blättert man dagegen um jeweils ein Blatt zurück, so findet man (f. 81^v bzw. 87^v) als Nr. 7 — diesmal des I. Manuals — „Octav 8' von Zinn, in der Front . . .“.

Mißverständlich wirkt in dem Satz „Das Kornett 8' des I. Manuals stand auf zwei eigenen engen Laden unmittelbar hinter dem Prospekt“ (147, 2104) die Bezeichnung „Laden“; gemeint sind die beiden durch senkrechte Kondukten mit der Windlade verbundenen Pfeifenstöcke (je einer für C-Seite $-c^1 d^1 e^1 \dots d^8$ — und Cis-Seite $-cs^1 ds^1 fs^1 \dots cs^8$), welche der für dieses Register charakteristischen erhöhten Aufstellung des fünffachen Cornet 8' Diskant dienen. Die Anordnung des Cornet unmittelbar nach den Prospektregistern ist für den Orgelbau französischer Schule kennzeichnend; die Familie Stumm dagegen stellt es in der Regel neben die Hohlflöte (= Gedackt) 8' und somit, entsprechend der 4'-Länge des letzteren Registers, etwa in die Ladenmitte¹³. Dies war auch in Amorbach der Fall: Cornet 5fach und Gedackt 8' standen auf der (vom Prospekt aus gezählt) 7. bzw. 8. Schleife der Hauptwerkswinde, wie sich aus der überlieferten Anordnung der Registerzüge ablesen läßt; vgl. unten S. 65 f.

Stellt man E. F. Schmidts Angaben zum Pfeifenmaterial zusammen (147, 2103 f.; Probzinn: im Hauptwerk Prinzipal 16', Oktav 8', im Positiv Prinzipal 8' und — fälschlich, s. o. — Super Oktav 2'; Metall: im Hauptwerk Bourdon 16' „außer der tiefsten Oktav“, Viol di Gamb 8', Quint a Töne 8', Super Octav 4', Klein Gedackt 4' und „die Mixturen“, im Positiv Solicional 8', Oktav 4', Rohr-Flaut 4'^{13a}, im Echo Gämsenhorn; Holz: im Hauptwerk „die tiefste Oktave“ des Bourdon 16' und Gedackt 8', im Positiv Grob Gedackt 8' und Flaut Travers 8', im Pedal Offener Baß 16', Subbaß 16' und Violonbaß 16'), so zeigt sich, daß über eine ganze Reihe von Registern nichts ausgesagt ist. Ein Vergleich der Angaben mit den erwähnten Kostenberechnungen Steinmeyers von 1865 (A f. 81 ff. und f. 86 ff.), in denen nur bei einem Teil der Register das Pfeifenmaterial genannt ist, ergibt völlige Übereinstimmung. Auch die Ungenauigkeiten Steinmeyers sind übernommen: Gedackt im Hauptwerk und Grob Gedackt im Positiv waren, wie bei Stumm üblich, nur von C bis h aus Holz gefertigt, im Diskant dagegen aus Metall. Eine wohl auf ein Versehen bei der Lektüre zurückzuführende Abweichung zeigt sich lediglich bei Bourdon 16'; Steinmeyer schreibt hier, dem Sachverhalt (C—h Holz) entsprechend, „in den untern Octaven von Holz“.

Über den tatsächlichen Bestand an Holzpfeifen unterrichtet uns ein den Holzwurmbefall der Orgel und die dagegen zu ergreifenden Maßnahmen betreffender, sehr detaillierter Bericht des Fürstlichen Rentamtmanns Bernhard Fehler, der als Sachkundiger mit der Aufsicht über das Instrument betraut war, vom 22. März 1890 (A f. 250^v—252^v). Es waren damals noch die folgenden, wegen Verwurmung bereits 1868 mit einem Bolusanstrich versehenen originalen Holzpfeifen vorhanden:

Hauptwerk	Bourdon 16'	„die zwei untern Oktaven“ (= C—h)
	Gedackt 8'	ebenso
Positiv	Grob Gedackt 8'	ebenso
Echowerk	„Hohlflöte“ (= Hohlflöte) 8'	ebenso
Pedal	„Prinzipal“ (= Offener Baß) 16'	
	Violonbaß 16'	

¹³ Abweichungen von dieser Regel kommen vor. So steht das Cornet der Orgel von Bacharach (frühes 19. Jahrhundert) auf Schleife 2, hinter Principal 8', dasjenige der Orgel von Winterburg (spätes 18. Jahrhundert) auf Schleife 10, hinter Mixtur 4fach 1'; in beiden Fällen ist das (auf vier Chöre 4' 2²/₃' 2' 1¹/₃' beschränkte) Register nicht konduktiert, sondern direkt auf dem Windladenstock angeordnet.

^{13a} Beide Exemplare der in Anm. 12 zitierten Dispositionsaufzeichnung geben die Oktavlage der Rohrflöte fälschlich als „8 Fwß“ an, die übrigen Amorbacher Akten dagegen ebenso wie die in Anm. 23 genannte jüngere Aufzeichnung dem Sachverhalt entsprechend als 4'.

Subbaß 16'
 Posaunenbaß 16' (Schallbecher)
 Oktav-Baß 8'
 „Flötenbaß“ (= Super Oktavbaß) 4' 14

In dieser Aufstellung fehlt Flaut Travers 8' des Positivs, obwohl verschiedene Akten stellen¹⁵ übereinstimmend bezeugen, daß sie, wie es bei Stumm-Organen die Regel ist, aus Holz gefertigt war. Den Grund hierfür können wir nur darin suchen, daß dieses Register nicht oder nur in geringem Grade vom Wurm befallen war — merkwürdig genug, da Birnbaumholz, aus dem gewöhnlich die Stummsche Traversflöte besteht, eher noch anfälliger für den Holzwurm ist als Fichtenholz, welches in Verbindung mit Eiche das Material der übrigen Holzregister von Stumm-Organen darstellt¹⁶.

Der soldergestalt für Amorbach überlieferte Holzpfeifenbestand — Manuale: gedeckte Register 16' und 8' (außer Quintatön) im Bereich C—h, Flaut travers 8' Diskant; Pedal: alle Labialregister bis 4' einschließlich, Posaune 16' — entspricht der durch erhaltene Werke und durch Archivalien bezeugten Stummschen Praxis der Zeit.

Aus hochwertiger Zinnlegierung¹⁷ wurden die Prospektpfeifen — Prinzipal 16' (C—d³ + 1 Blindpfeife) und Oktav 8' (C—e⁴) des Hauptwerks sowie Prinzipal 8' (C—fs²) des Positivs — gefertigt, ferner die durch ihre helle Zinnfarbe auffällig vom sonstigen inneren Pfeifenwerk absteckenden Körper der Vox humana des Positivs und des Echowerks¹⁸. Im übrigen diente zur Herstellung des inneren Pfeifenwerks die unter den Bezeichnungen „Metall“, „Materie“ oder „Composition“ geläufige Zinn-Blei-Legierung; die relativ helle, ins Gelbliche spielende Farbe der erhaltenen Originalpfeifen läßt annehmen, daß von drei

¹⁴ Im Widerspruch zu Fehlers Bericht wäre den Kostenberechnungen von 1865 zufolge dieses Register — „Oktav 4“ genannt — aus Metall gefertigt gewesen: „anzuformen, Mehreres zu löthen und stärker zu intonieren“ (A f. 83v, 90r). Der Irrtum liegt offensichtlich auf Seiten Steinmeyers, da der Flötenbaß 4' zu den 1913 wegen starker Verwurmung erneuerten Registern gehört (vgl. Teil II). Für einen Austausch metallener Pfeifen hätte damals um so weniger Veranlassung bestanden, als wegen schwieriger Finanzlage nur die im Interesse der Erhaltung des Werks für unbedingt nötig erklärten Arbeiten genehmigt und ausgeführt wurden. Oktav 4' von Holz findet sich des öfteren in Stummschen Pedalen, so bei der 1779 vollendeten Orgel der Frankfurter Katharinenkirche (Stadtarchiv Frankfurt/Main Ag II 3).

¹⁵ Reparaturvorschlag des Orgelbauers Dingeldey vom 28. Oktober 1838 (A f. 31v); Kostenberechnungen Steinmeyers, 1865 (A f. 82r, 87v).

¹⁶ Gelegentlich, so in der laut Bösken, *Stumm* 77, Anfang 1774 vollendeten Orgel der Mainzer Augustinerkirche und (nach Aufzeichnungen der Firma Johannes Klais, Bonn) in der 1778 vollendeten Orgel zu Sayn. findet man Stummsche Traversflöten, bei denen nur die Front aus Birnbaumholz besteht, die übrigen Teile dagegen aus Eichenholz, das vom Holzwurm gemieden wird. Möglicherweise war auch die Traversflöte von Amorbach so ausgeführt und blieb deshalb in gutem Zustand. Die heftige und verhältnismäßig früh eingetretene Verwurmung der Amorbacher Orgel, die in auffälligem Gegensatz zu dem Erhaltungszustand steht, den viele Stumm-Organen aus der gleichen Zeit heute, ein Jahrhundert später, aufweisen, könnte darauf zurückzuführen sein, daß das vom Klosterschreiner gefertigte Gehäuse entgegen der Stummschen Praxis aus Fichtenholz besteht.

¹⁷ Die Bezeichnung „Probzinn“ kommt in den Kostenberechnungen von 1865, auf denen E. F. Schmid's Materialangaben beruhen, nur im Zusammenhang mit dem für das III. Manual vorgesehenen neuen Geigen-Principal 8' vor (A f. 88v); bei den Stummschen Prospektregistern dagegen ist nur von „Zinn“ die Rede. Schmid's Angabe dürfte aber der Sache nach richtig sein, da die unter dem Namen „Frankfurter Probzinn“, „Zinn Frankfurter Prob“ oder kurz „Probzinn“ bekannte Legierung von 75% Zinn und 25% Blei das gewöhnliche Material Stummscher Prospektpfeifen darstellt, wie zahlreiche Orgelbauverträge zeigen.

¹⁸ Vox humana 8' des Positivs wurde beim Umbau von 1868 entfernt; einige Pfeifen der obersten Oktave fanden jedoch für die Umfangserweiterung bzw. für den Ersatz defekter Pfeifen bei Krummhorn 8' im II. und Vox humana 8' im III. Manual Verwendung und blieben so erhalten. Krummhorn 8' ist seit 1868 im Bereich cs³—f³ mit den Pfeifen b², g², gs², cs³, d³ des entfernten Registers besetzt; letztere trägt am Stiefel die Signatur d/po[= Positiv]/Menschensstimme. Gleicher Provenienz sind die 1868 ergänzten Pfeifen ds³—f³ der Vox humana 8' im III. Manual wie auch einzelne Pfeifen innerhalb des ursprünglichen Umfangs dieses Registers; so steht auf ds³ die Pfeife f², auf d³ die Pfeife h² der Vox humana 8' aus dem Positiv. Eine nähere Untersuchung war hier wegen schlechter Zugänglichkeit der mit einem Dämpfungskasten umbauten Pfeifenreihe nicht möglich. Vox humana-Pfeifen in der Legierung der Prospektpfeifen sind zwar im Stummschen Orgelbau nicht die Regel, werden aber durch eine größere Anzahl von Bauverträgen aus dem 18. und dem frühen 19. Jahrhundert als relativ häufig bezeugt. Es ist anzunehmen, daß das teure Material wie im Falle Amorbachs stets den Pfeifenkörper vorbehalten blieb, auch wenn dies, von einer mir bisher bekannt gewordenen Ausnahme abgesehen, in den Verträgen nicht spezifiziert ist.

für die Praxis der Familie Stumm belegten Legierungen ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ und — selten — $\frac{1}{3}$ Zinn; vgl. Bösen, *Stumm* 29) für Amorbach die beste gewählt wurde¹⁹.

Im Dunkel bleibt die Beschaffenheit des Fagotbaß 16' im Pedal, des einzigen bisher bekannten Registers dieses Namens in Stumm-Orgeln; er wurde beim Umbau von 1868 als „ganz schadhaft und unzweckmäßig“ (A f. 83^v, 90^r) entfernt, und in den Akten findet sich kein Hinweis auf Material und Bauweise.

Im Gegensatz zur Trompete des Hauptwerks war das Register Krummhorn Baß — Hautbois Diskant des Echowerks nicht, wie ¹⁴⁷ und ²¹⁰⁴ angegeben, in Baß- und Diskantzug geteilt, sondern stand auf einer durchgehenden Schleife. Dies geht aus der in Anm. 12 zitierten Dispositionsaufzeichnung von 1804 hervor, welche die Anordnung der Registerzüge wiedergibt. „*Linker Hand*“ und „*Rechter Hand*“, d. h. zu beiden Seiten der (in der Mitte der Orgelfront gelegenen) Manuale befanden sich je 25 Registerzüge, in der Aufzeichnung durch kleine liegende Rechtecke dargestellt, in die der zugehörige Registername eingetragen ist. Das unterste Rechteck rechter Hand führt die Bezeichnung „*Еcho. Крумhorn, Baß. Hautbois, Disk: 8 Fuß*“. Angesichts der eindeutig belegten Gesamtzahl von 50 Registerzügen²⁰ ergibt sich hieraus, daß Krummhorn und Hautbois ungeachtet ihrer verschiedenen Bauweise ein einziges, durch gemeinsamen Zug betätigtes Register bildeten. Dem entspricht auch, daß in Steinmeyers Kostenberechnungen von 1865 in diesem Zusammenhang nur von „*Krumhorn*“ die Rede ist (A f. 82^v, 88^v).

Wie Fagotbaß 16', fällt auch Hautbois 8' aus dem Rahmen der bekannten Stumm-Dispositionen und ist nur für Amorbach bezeugt²¹. Durch glückliche Fügung sind von diesem 1868 entfernten Register zwei Pfeifen erhalten geblieben: die Erweiterung des Pedalumfangs von c^1 auf d^1 erforderte für den Stummschen Klarinetbaß (= Clarin) 4' zwei Ergänzungspfeifen; Steinmeyer bediente sich hierfür der Pfeifen c^2 und cs^2 des Hautbois. Diese Pfeifen weisen folgende Originalsignaturen auf:

c^2 (Körper) *Echo Trombet* (der Tonbuchstabe c ist wegen der von Steinmeyer vorgenommenen Umbördelung des oberen Pfeifenrandes nicht mehr sichtbar)

(Stiefel) c / *Trombet* / Fuß *Echo*²²

cs^2 (Stiefel) cs / *Trombet Fuß* / *Echo*; die Signatur am Körper ist infolge der Umbördelung unlesbar geworden.

Das „*Hautbois*“ Diskant von Amorbach unterschied sich demnach nur im Namen von der wohlbekannteren Trompete 8' Diskant (ab c^1) Stummscher Echowerke, der wie im vorliegenden Falle meist ein Krummhorn Baß (C—h) zugeordnet ist. Oft findet man für Baß- und Diskanthälfte getrennte Züge; bei der stets chromatischen Pfeifenfolge der Echolade läßt sich dies durch Trennung der Schleife zwischen h und c^1 auf einfachste Weise bewerkstelligen. Beispiele für Krummhorn Baß / Trompete Diskant auf geteilter Schleife bieten die Orgeln

¹⁹ „*halb Zinn und halb Bley*“ wurde auch für das innere Pfeifenwerk (mit Ausnahme der beiden Vox humana-Register in Positiv und Echo) der 1779 vollendeten Orgel der Frankfurter Katharinenkirche verwendet (Stadtarchiv Frankfurt/Main Ag II 3).

²⁰ Die Kellerei-Rechnung des Klosters für 1782 verzeichnet auf S. 101 eine Ausgabe von 5 fl. als Arbeitslohn für das Drehen von „50 stück Knöpf an die Register-Züg“ (zitiert nach den im Fürstl. Leiningischen Archiv Amorbach befindlichen, handschriftlichen Auszügen des Archivars Dr. Krebe aus den Originalrechnungen). Die in Anm. 12 zitierte Registeraufstellung von 1804 resümiert „Zusammen 50 Register“, womit, wie man es in älterer Zeit häufig findet, nicht die Zahl der klingenden Stimmen, sondern die Zahl der vorhandenen Registerzüge gemeint ist. Die in die Gehäusefront gestemmen Vierkantlöcher für die 50 ehemaligen Züge blieben, an der Außenseite verspundet, bis zum Umbau von 1965 erhalten.

²¹ „*Hautbois 8'*“ in der bei Bösen, *Stumm* 71, mitgeteilten Disposition der Stumm-Orgeln der katholischen Pfarrkirche zu Hillesheim (Kreis Daun) ist lediglich eine beim Umbau von 1870/72 erfolgte Neubenennung der Diskanthälfte des Krummhorn 8'. (Kath. Pfarrarchiv Hillesheim, Faszikel 39 der älteren Akten.)

²² „*Fuß*“ hat in diesem Zusammenhang nichts mit der Pfeifenlängen- bzw. Tonhöhenangabe im Fußmaß zu tun, sondern bezeichnet den Pfeifenfuß — eine Maßnahme gegen Verwechslung zugeschnittener Pfeifenteile in der Werkstatt. Man findet diese Signatur auch an Stummschen Labialpfeifen.



Orgel der ehemaligen Abteikirche zu Amorbach
(Aufnahme: Günter Hädeler, Darmstadt)

Namen und Stand der Register, woraus die berühmte große Orgel in der Hochfürstlich Leiningischen Schloßkirche zu Amorbach bestehet.

Linke Hand.

Rechte Hand.

Positiv. Eremulant. 8 Fuß.	Manual. Viol di Gamb. 8 Fuß.	Manual. Organo. 8 Fuß.	Manual. Prinzipal. 16 Fuß.	Manual. Bourdon. 16 Fuß.	Pedal. Kuppel.
Pedal. Klarinetbass. 4 Fuß.	Manual. Quinta Zone. 8 Fuß.	Positiv. Grobgedackt. 8 Fuß.	Positiv. Prinzipal. 8 Fuß.	Manual. Super Oktav. 4 Fuß.	Pedal. Cornetbass. 2 Fuß.
Pedal. Posaunenbass. 16 Fuß.	Manual. Gedackt. 8 Fuß.	Positiv. Solifzonal. 8 Fuß.	Positiv. Haut Clavier. 8 Fuß.	Manual. Cornet. 8 Fuß.	Pedal. Sagotbass. 16 Fuß.
Pedal. Super Oktavbass. 4 Fuß.	Manual. Kleingedackt. 4 Fuß.	Positiv. Quint. 2 Fuß.	Positiv. Oktav. 2 Fuß.	Manual. Quint. 2 Fuß.	Pedal. Mizturbass. 2 Fuß 6 Sach.
Pedal. Violonbass. 10 Fuß.	Manual. Mirtue. 2 Fuß 6 Sach.	Positiv. Super Oktav. 2 Fuß.	Positiv. Korn Claut. 8 Fuß.	Manual. Oktav. 2 Fuß.	Pedal. Oktav. Bass. 8 Fuß.
Pedal. Subbass. 16 Fuß.	Manual. Trompet Bass. 8 Fuß.	Positiv. Mirtue. 1 Fuß 4 Sach.	Positiv. Fagot. 1 1/2 Fuß.	Manual. Lumbal. 1 Fuß.	Pedal. Offener Bass. 16 Fuß.
Echo. Eremulant. 2 Fuß.	Manual. Soprano Clavica. 2 Fuß.	Positiv. Soprano humana. 8 Fuß.	Positiv. Krummhorn. 8 Fuß.	Manual. Trompet Duff. 8 Fuß.	Echo. Glockenspiel.
Echo. Soprano humana. 8 Fuß.	Echo. Clavicolet. 1 Fuß.	Echo. Oktav. 2 Fuß.	Echo. Hohlflöte. 8 Fuß.	Echo. Claut. 4 Fuß.	Echo. Quint. 1 1/2 Fuß.
Echo. Clamhorn. 2 Fuß.	Zusammen 50 Register. Außer dem Pedal hat diese Orgel drei Claviere und 7 Windbälge.		Echo. Krummhorn Bass. 8 Fuß.		

Ausgenommen
und

Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht, meinem gnädigsten Fürsten
und Herrn in tiefster Unterthänigkeit überreicht

von dem

Amorbach am 14 ten
Jänner 1804.

Kirchenraths Organist und
Hoforganisten Konr. Eum. Preis.

zu Mühlheim an der Eis und Kirchheimbolanden; in Leutesdorf wurde nur Trompete Diskant (c^1-c^3) eingebaut, der Baß jedoch auf der Windlade und in der Registermechanik vorbereitet. Daneben findet sich aber schon in der Orgel der katholischen Pfarrkirche zu Oberlahnstein — sie ist gleich den drei vorgenannten Instrumenten eine Arbeit Johann Michael Stumms, des ersten Orgelbauers der Familie — das wie im Falle Amorbachs ungeteilte Register. Bei der Wahl von geteilter oder ungeteilter Anlage müssen nicht unbedingt musikalische Gesichtspunkte entscheidend gewesen sein; es könnten auch Raumgründe und im Zusammenhang damit die jeweilige Gesamtzahl der Registerzüge eine Rolle gespielt haben, namentlich bei Orgeln mit frontaler Spielanlage, welche symmetriehalber eine übereinstimmende Zahl von Zügen beiderseits der Manuale verlangt. Bei ungeteiltem Register Krummhorn/Trompete betrug die aus der Zahl der Registerschleifen und derjenigen der Nebenzüge (Pedalkoppel, Tremulant bzw. in Amorbach Tremulanten) resultierende Gesamtzahl erforderlicher Registerzüge für Oberlahnstein 24, für Amorbach (mit Einschluß eines Zugs zum Glockenspiel) 50. Die Teilung in zwei gleich große Gruppen war hier von vornherein gegeben. In Leutesdorf dagegen betrug diese Zahl 31. Hier lag es nahe, den zur Symmetrie nötigen 32. Zug für die Diskant/Baß-Teilung des Zungenregisters im Echowerk zu nutzen. Johann Michael Stumm legte, wie bereits erwähnt, Registermechanik und Windlade im Hinblick auf ein Krummhorn Baß ($C-h$) an, während die Pfeifen, sicher aus finanziellen Gründen, nicht eingebaut wurden.

„Gämsenhorn“ 2' des Echowerks von Amorbach war in Wirklichkeit ein 4'-Register. Pixis (vgl. Anm. 12) schreibt zwar in seinem Registerverzeichnis von 1804 „2 Fuß.“, und dieselbe Angabe findet sich in einer späteren, von derjenigen Pixis' anscheinend unabhängigen Aufzeichnung der Disposition²³. Es scheint demnach das Gemshorn auf dem Registerschild am Spieltisch mit 2' bezeichnet gewesen zu sein, sei es infolge eines Versehens bei der Herstellung dieser Schilder, sei es, daß die in dem (leider nicht bekannten) Vertrag von 1774 festgelegte Disposition ein Gemshorn 2' enthielt. In den Orgelakten von 1865 bis 1922 erscheint dagegen das Register stets als 4'. Vor allem aber zeigt die aus der überlieferten Anordnung der Registerzüge abzulesende Reihenfolge der Register auf der Windlade (vgl. unten S. 62 ff.), daß die fragliche Pfeifenreihe 4' lang gewesen sein muß. Dieses sichere Kriterium schließt eine etwa vor 1865 erfolgte Abänderung des Gemshorns von 2' in 4' aus, die sonst, trotz ihrer angesichts des von 1804 an ungewöhnlich vollständigen und detaillierten Aktenmaterials von Amorbach geringen Wahrscheinlichkeit, immerhin in Erwägung zu ziehen wäre.

Gemshorn 4' im Echowerk einer Stumm-Orgel stellt übrigens keinen Einzelfall dar; es findet sich auch in der Disposition für die Orgel der Ludwigskirche zu Saarbrücken (Vertrag 1762²⁴) und trat beim Bau der 1759 vollendeten Orgel für die evangelische Stadtkirche zu Durlach an die Stelle eines im Vertrag von 1755 vorgesehenen, Stummscher Praxis aber in diesem Zusammenhang gänzlich fremden Principal 4' (Quellen s. Anm. 69). Die verwandte Spitzflöte 4' war im Echowerk der 1779 vollendeten Orgel der Frankfurter Katharinenkirche vorhanden²⁵.

Ungewohnt wirkt Flageolet 1' im Echowerk von Amorbach, wie überhaupt einchörige Register zu 1' in Stumm-Dispositionen nur ausgesprochen selten erscheinen. Der Herausgeber der Neuauflage weist auf die im soeben erwähnten Vertrag für Saarbrücken enthaltene „Siffleute“ 1' hin (²105); hier ist allerdings zu beachten, daß dieses Register nicht für das Echo, sondern (entsprechend einer aus Dispositionen Johann Andreas Silbermanns bekannten Praxis) für das Hauptwerk bestimmt war. Eine unmittelbare Parallele liefert dagegen ein (nicht ausgeführter) Stummscher Dispositionsentwurf aus dem Jahre 1812 für

²³ Ludwig Rau, *Der Orgel Erfindung und Vervollkommnung*, Offenbach 1832, 46 f.

²⁴ Abgedruckt bei Bösen, *Stumm* 21 f.

²⁵ Stadtarchiv Frankfurt/Main Ag II 3.

den Neubau der Hauptorgel im Trierer Dom; unter den Echoregistern erscheint hier „Flaschener“ 1' ²⁶. Superoctav 1' stand im Echowerk der April 1775 in Auftrag gegebenen und Dezember 1777 vollendeten, also in die Entstehungszeit des Amorbacher Werks (1774 bis 1782) fallenden Orgel der Trinitatiskirche zu Mannheim ²⁷. Keines dieser Register ist erhalten geblieben. Wir können daher über ihre Beschaffenheit nichts mehr erfahren, und die Frage, ob der unterschiedlichen Benennung unterschiedliche Bauweise entsprach, bleibt offen ²⁸.

Wie gezeigt worden ist, findet die zunächst ungewöhnlich erscheinende Echo-Disposition von Amorbach Entsprechungen in anderen, zum Teil zeitlich unmittelbar benachbarten Stummschen Werken; sie bildet, wie die folgende Gegenüberstellung leicht erkennen läßt, gewissermaßen eine Zusammenfassung:

Saarbrücken (Vertrag 1762) ²⁴	Mannheim (1777) ²⁹	Frankfurt (1779) ²⁵	Amorbach (1782) ³¹
Getact 8'	Bourdon 8'	Hohlpfeiff 8'	Hohlpfeife 8'
Rohrflaute 4'	Flaut 4'	Flauto 4'	Flaut 4'
Gemshorn 4'		Spitz Flöt 4'	Gämsenhorn 4'
Oktave 2'	Octav 2'	Octav 2'	Oktav 2'
Kleine Quint 1 1/2'	Quint 1 1/2'	Quint 1 1/2'	Quint 1 1/2'
	Superoctav 1'		Flageolet 1'
Cromhorn Baß 8'	Krummhorn 8' ³⁰	Krumhorn 8'	Krummhorn Baß 8'
Trompete Discant 8'			Hautbois Disk. 8'
Vox humana 8'	Vox humana 8'	Vox humana 8'	Vox humana 8'

Aufmerksamkeit verdient auch „Salicional“ 8' im Positiv der Orgel von Amorbach. Als 4'-Register und in der repetierenden Form C—h 2', Diskant 4' gehört das Salicional, wie der Herausgeber der Neuauflage anmerkt (²104), zum festen Bestand Stummscher Dispo-

²⁶ Bösen, *Stimm* 93.

²⁷ Ev. Kirchengemeindearchiv Mannheim M 98 (Vertrag vom 15. 4. 1775) und C 24. — Unter dem Namen „Klein Octav“ war dieses Register im Positiv der Orgel der Katharinenkirche zu Frankfurt enthalten; es trat an die Stelle der im Vertrag von 1778 vorgesehenen Mixtur 3fach 1'. (Stadtarchiv Frankfurt/Main Ag II 3. Vgl. Bösen, *Stimm* 67; die dort — nach Klotz — angegebene Signatur Ag II 18 ist zu berichtigen.)

²⁸ Flageolet 1' findet sich in der bei Bösen, *Stimm* 96 und *Quellen* I 450 erwähnten Orgel der evangelischen Kirche zu Volxheim. Dieses Instrument stammt aber seiner Beschaffenheit nach nicht aus der Stummschen Werkstatt und ist somit in unserem Zusammenhang nur von begrenztem Interesse. Das Flageolet von Volxheim läuft mit Chor III (1') der Mixtur 3fach 2' parallel und repetiert wie dieser auf c² in 2'; Messung der Außendurchmesser mit der Schiebellehre ergab folgende Werte:

	C	c	c ¹	c ² (Repetition)	c ³
Flageolet	28	18,4	13,3	10,5	6,8
Mixtur Chor III	30,5	20,3	15,2	15,3	12,8

Einige Stummsche Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten im Positiv ein Flageolet 1', das — vgl. den in Anm. 27 erwähnten Fall — Platz und Funktion der Mixtur übernimmt. Anhaltspunkte für die Beschaffenheit dieser Flageolets findet man noch in der ihrer Bauweise nach um 1830 entstandenen Orgel der evangelischen Pfarrkirche zu Ellern im Hunsrück, wo das (jetzt mit Aeoline 8' besetzte) originale Pfeifenbänke erhalten ist, und in der Orgel der katholischen Pfarrkirche zu Treis (Mosel), vollendet 1837, wo ein beträchtlicher Teil der Flageolet-Pfeifen in anderen Registern, namentlich in der Octav 2' des Positivs, Verwendung fand. In beiden Fällen handelt es sich um ein auf c¹ in 2' repetierendes Register; die in Treis erhaltenen Pfeifen sind zylindrisch-offen und liegen einige Halbtöne über Prinzipalmensur. Diese Gegebenheiten lassen sich nur mit Vorbehalt auf das um ein halbes Jahrhundert ältere Instrument von Amorbach übertragen; doch ist es angesichts des in vielen Einzelheiten bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein zu beobachtenden Festhaltens der Familie Stumm an der von Johann Michael begründeten Tradition durchaus möglich, daß das Flageolet 1' von Amorbach in seiner Bauweise den erwähnten gleichnamigen Registern des 19. Jahrhunderts entsprach.

²⁹ Ev. Kirchengemeindearchiv Mannheim C 24.

³⁰ Im Zusatzvertrag vom 6. Januar 1776 über die Lieferung eines Echowerks war „Сримhorn im Baß, Tromпет im Discant“ vereinbart worden (Ev. Kirchengemeindearchiv Mannheim M 98). Gebaut wurde jedoch, wie aus den in Faszikel C 24 des genannten Archivs enthaltenen Dokumenten hervorgeht, Krummhorn 8'. — Eine weitere Abweichung zwischen vertraglich festgelegter und ausgeführter Disposition besteht darin, daß im Vertrag Superoctav 1' nicht enthalten war, dafür aber ein Salicional 2'. Die Brüder Stumm fügten aus freien Stücken das 1'-Register im Echowerk hinzu und setzten Salicional 2' auf die Windlade des Rückpositivs.

³¹ Nach der in Anm. 12 genannten Dispositionsaufzeichnung.

tionen; für die 8'-Lage findet sich dagegen in dieser Zeit nach meinen bisherigen Erfahrungen kein weiterer Beleg, während Salicional 8' Diskant (c^1-c^2) in den Werken Johann Michael Stumms öfter vorkommt³².

Das Salicional von Amorbach war nicht ganz durchgebaut, sondern begann, wie Steinmeyers Aufzeichnungen von 1865 (A f. 82^r, 88^r) überliefern und die erhaltenen Pfeifen bestätigen, erst bei c . Es tritt damit in die Reihe der Stummschen Sololabiale zu 8', die nur einen Teil des Klaviaturbereichs umfassen, sei es ständig (so Flaut travers 8' Diskant), sei es als Alternative zum vollständigen Register (so Viola di gamba 8')³³. Der Beginn auf Taste c ist ungewöhnlich — die Stummsche Praxis kennt sonst nur C oder c^1 —, doch findet sich auch hierfür eine Parallele im Quintatön 8' der (s. Böskens, *Stumm* 62 und *Quellen I* 249) 1756 vollendeten Orgel zu Bechtolsheim, einer frühen Arbeit der Brüder Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm, von denen auch, wenigstens hinsichtlich der Planung, das Werk von Amorbach stammt³⁴.

Als Zusammenfassung des bisher Mitgeteilten folgt nun die ursprüngliche Disposition der Amorbacher Orgel mit Angabe des Pfeifenmaterials, soweit dieses aus dem heutigen Bestand oder aus den Akten ersichtlich ist, und Kennzeichnung des noch vorhandenen Originalbestandes³⁵.

Hauptwerk (C—d³, 51 Töne)

- | | |
|---|--|
| 1. Prinzipal | 16' C—d ³ (+ 1 Blindpfeife) Prospekt, Zinn; erhalten |
| 2. Bourdon (Gedacht c^1) | 16' C—h Holz; c^1 —d ³ Metall, Seitenbärte; c^1 —d ³ erhalten |
| 3. Oktav (Octav f^1 , steht jetzt auf Kanzelle fs^1) | 8' C— e^1 Prospekt, Zinn, erhalten; f^1 —d ³ innen, Metall, erhalten* ³⁶ |

³² Erhaltene Register dieser Art findet man im Rückpositiv der Orgeln von Leutesdorf und Heimbach-Weis und im Echwerk der Orgeln von Oberlahnstein und Kirchheimbolanden. Bei Johann Nicolaus Stumm, dem zweiten Sohn Johann Michaels, erscheint Salicional 8' Diskant unter den Positivregistern der durch Vertrag vom 3. April 1748 für eine neue Orgel in der evangelischen Pfarrkirche zu Trarbach vereinbarten Disposition (Staatsarchiv Koblenz Abt. 33 Nr. 5987; vgl. Böskens, *Stumm* 92 f.), ferner in der einmanualigen Orgel der evangelischen Pfarrkirche zu Westhofen, wo es statt der im Vertrag vom 11. Dezember 1748 vorgesehenen Viola di gamba 8' (s. Böskens, *Stumm* 96 und *Quellen I* 460) gebaut wurde.

³³ Viola di gamba 8' Diskant (c^1-c^2) ist durch folgende Orgeln Johann Michael Stumms belegt: Karden, Schwarzhaindorf, Flonheim (s. Böskens, *Quellen I* 301), Leutesdorf; Mühlheim an der Eis (im Gegensatz zu den vorgenannten Instrumenten steht Viola di gamba hier nicht im Hauptwerk, sondern im Echwerk). Das bis C durchgebaute Register kommt nach dem bisherigen Stand der Kenntnisse erstmals in der (laut Böskens, *Stumm* 58 und *Quellen I* 238, 1737 vollendeten) Orgel der lutherischen Kirche zu Alzey vor. Die Söhne Johann Michaels und die folgenden Generationen bedienten sich nur noch dieser Bauweise.

³⁴ In der laut Bericht vom 22. Juli 1803 (Staatsarchiv Wiesbaden, 131 Xd 17) „zu Anfangs der 1740er“ erbauten, nach der Säkularisation in die katholische Pfarrkirche zu Heimbach-Weis transferierten Orgel der Abtei Rommersdorf ist Quintatön 8' — das früheste bisher bekanntgewordene Register dieser Art aus der Stummschen Werkstatt — im Bereich des Mittelfelds der Hauptwerkswindlade (C D—G) mit Hohlpfeife 8' zusammengeführt und beginnt erst bei Gs mit eigenen Pfeifen. Quintatön 8' im Hauptwerk der 1745 vollendeten Orgel der Paulskirche zu Kirchheimbolanden (Reproduktion der Quittung Johann Michaels vom 3. 9. 1745 in der zur Wiedereinweihung der restaurierten Kirche erschienenen Festschrift *Die alte fürstliche Hof- und Stadtkirche „St. Paul“ Kirchheimbolanden*, [Kirchheimbolanden 1966], 33) ist von C an selbständig.

³⁵ Registernamen nach der in Anm. 12 genannten Quelle; in Klammern die als Bestandteil der Pfeifensignatur überlieferten Registernamen der Stummschen Werkstatt, soweit ich sie ermitteln konnte, nebst Angabe der Pfeifen, denen sie entnommen sind.

³⁶ Der Vermerk „erhalten“ schließt die Möglichkeit mit ein, daß die Pfeifen eines Registers wegen Anbringung von Stimm Schlitzern um einen Halbton gerückt wurden — dies ist z. B. bei den inneren Pfeifen von Oktav 8' der Fall — oder daß fehlende oder defekte Einzelpfeifen durch Pfeifen aus anderen Stumm-Registern oder durch solche fremder Provenienz ersetzt wurden; ebenso die Möglichkeit der Erneuerung von Pfeifen-teilen (z. B. Krücken) bei Rohrwerken. Register, bei welchen ich derartiges feststellen konnte, sind durch * gekennzeichnet. Da aus Gründen, die keiner Erläuterung bedürfen, eine genauere Prüfung sämtlicher Pfeifen nicht in Betracht kam, ist auch bei Registern ohne Asteriskus, namentlich bei zylindrisch-offenen Labialreihen, damit zu rechnen, daß sie einzelne nicht originale Pfeifen bzw. Pfeifenteile enthalten. Eine Detailuntersuchung des Pfeifenwerks gelegentlich größerer Arbeiten an der Orgel wäre zweifellos lohnend. — Es bedarf kaum der Erwähnung, daß angesichts der vielen im 19. und 20. Jahrhundert an der Orgel von Amorbach vorgenommenen Umbauten die erhaltenen Stumm-Pfeifen in klanglicher Hinsicht nicht ohne weiteres als authentisch gelten können. Die Prospektregister Prinzipal 16' und Oktav 8' scheinen auch in dieser Beziehung am wenigsten verändert worden zu sein.

4. Gedackt (*hohl* [= Hohlpfeif] c^1) 8' C—h Holz; c^1 — d^3 Metall, Seitenbärte; c^1 — d^3 erhalten
5. Viol di Gamb 8' Metall
6. Quint a Töne 8' Metall, Kastenbärte; erhalten*
7. Super Oktav (*oc* [= Octav] Cs, steht jetzt auf Kanzelle D)³⁷ 4' Metall; erhalten*
8. Klein Gedackt (*Flödt* C) 4' Metall, Seitenbärte C— g^2 ; erhalten
9. Quint 3' [Metall, zylindrisch offen]³⁸
10. Oktav (*Octav* C) 2' Metall; erhalten
11. Cornet 5fach (*hohl* Cornet [= Hohlpfeif zum Cornet] Chor I c^1 ; Cornet Chor II c^1) 8' Diskant (c^1 — d^3), mittels runder Kondukten aus Eichenholz hochgeführt; Metall, 8'-Chor gedeckt, Seitenbärte, übrige Chöre (4' $2^2/3$ ' 2' $1^3/4$ ') zylindrisch offen; erhalten
12. Mixtur 6fach 2' Metall; ein Teil der Pfeifen in der jetzigen Mixtur erhalten
13. Cymbal 3fach 1' Metall
14. Trompet (*Trombet* c^1) 8' auf getrennten Schleifen für Baß [C—h] und Diskant; Metall, französische Bauweise; C—gs mit Doppelnuß und Stutzen, Stiefel mit angelötetem Konus am unteren Ende; a—[d^3] mit einfacher Nuß, an welcher der Becher angelötet ist, gekulpte Stiefel; Pfeifen C— d^1 als C— d^1 der jetzigen Pedaltrompete erhalten*
15. Vox Angelica 2' [C— c^1 ; Metall, Bauweise analog Trompet 8' a— d^3]; die Stummsche Vox angelica 2' in Meisenheim — anscheinend die einzige noch vorhandene — hat im Vergleich zu Trompetenpfeifen gleicher Tonhöhe halbe Becherlänge
- Positiv (C— d^3)**
1. Prinzipal 8' C—fs² Prospekt, Zinn, erhalten (seit 1936 C—fs² von Principal 8' des III. Manuals); g^2 — d^3 innen, [Metall]
2. Grob Gedackt (*hohl* c^1) 8' C—h Holz; c^1 — d^3 Metall, Seitenbärte; c^1 — d^3 erhalten
3. Flaut Travers 8' Diskant (c^1 — d^3); Holz, [nicht überblasend]
4. Solicional (Pfeife c ohne Registerbezeichnung) 8' c— d^3 ; Metall, Kastenbärte; c— ds^2 als c— ds , f— e^2 des jetzigen Salicional 8' (das bei C beginnt) erhalten
5. Oktav 4' Metall; erhalten*
6. Rohr-Flaut (*Rohrflöd* C) 4' Metall, C— d^1 mit gedeckten (zugelöteten) Röhrchen, ds^1 — d^3 mit offenen Röhrchen; Seitenbärte C— g^2 ; erhalten
7. Quint (*po qut* [= Positiv Quint] E) 3' Metall, zylindrisch offen; einzelne Pfeifen in anderen Registern erhalten, so E als C

³⁷ Die C-Pfeife dieses Registers, die nach Stummscher Gepflogenheit wahrscheinlich mit dem vollen Registernamen signiert war, ist nicht mehr vorhanden.

³⁸ In [] stehen Angaben, die auf Beobachtungen an einer größeren Zahl vergleichbarer Stumm-Orgeln beruhen.

8. Super Oktav (*Octav* C) 2' Metall; erhalten*
9. Terz 1^{3/8}' [Metall, zylindrisch offen]
10. Mixtur 4fach 1' [Metall]
11. Krummhorn (*Crom* [= Cromhorn] C) 8' Metall, französische Bauweise; C—[d³] mit gekulpten Stiefeln; C—c³ erhalten*
12. Vox humana (*Menschenstimme* d³, steht jetzt als f³ im Krummhorn) 8' Körper Zinn, Stiefel Metall; französische Bauweise; Stiefel [C]—d³ mit angelötetem Konus am unteren Ende; einige Pfeifen der hohen Diskantlage in Krummhorn 8' (cs³—f³) und in der Vox humana des III. Manuals erhalten*
- Echowerk (C—d³)**
1. Hohlpipe (*hohl* c¹) 8' C—h Holz gedeckt; c¹—d³ Metall gedeckt, Seitenbärte; c¹—d³ erhalten
2. Flaut (*Flödt* C) 4' Metall gedeckt; Seitenbärte C—g²; erhalten
3. Gämsenhorn 4' Metall, [konisch offen]
4. Oktav 2' [Metall]
5. Quint 1^{1/2}' [Metall, zylindrisch offen; repetierte bei c¹ in 3']
6. Flageolet 1' [Metall]
7. Krummhorn Baß 8' [C—h; Metall, französische Bauweise, gekulpte Stiefel]
- Hautbois Diskant (*Trombet* c²) 8' [c¹—d³]; Metall, Bauweise analog a—d³ von Trompet 8' des Hauptwerks; c² und cs² als cs¹ bzw. d¹ im Klarinetbaß 4' des Pedals erhalten*
8. Vox humana 8' Körper Zinn, Stiefel Metall; französische Bauweise; Stiefel C—d³ mit angelötetem Konus am unteren Ende; erhalten* (vgl. Anm. 18)
9. Glockenspiel Diskant (c¹—d³); die kalottenförmigen „Glocken“ und die Wangen der eichenen Rahmenkonstruktion, die Glocken und Hammermechanik aufnahm, sind erhalten, im übrigen wurde die Anlage 1868 anlässlich der Erweiterung bis f³ erneuert.
- Pedal (C—c¹, 25 Töne)**
1. Offener Baß 16' Holz
2. Subbaß 16' Holz gedeckt
3. Violonbaß 16' Holz
4. Oktav-Baß 8' Holz
5. Super Oktavbaß 4' Holz
6. Mixturbaß 6fach 2' Metall; ein Teil der Pfeifen in der jetzigen Mixtur 4fach 1' des II. Manuals erhalten.
7. Posaunenbaß 16' [Stiefel und Köpfe Eiche, Becher Fichte, Kehlen Zinn, Zungen Messing, Krücken Eisen; volle Becherlänge]

- | | |
|------------------------------------|---|
| 8. Fagotbaß | 16' (Bauweise unbekannt) |
| 9. Klarinetbaß (<i>Clarin C</i>) | 4' Metall; die Pfeifen C—Gs bzw. A—c ¹ entsprechen in der Bauweise den Pfeifen C—gs bzw. a—d ¹ der Trompete im Hauptwerk (s. o.); erhalten* |
| 10. Cornetbaß | 2' [Metall] |
- Tremulant zum Positiv
Tremulant zum Echowerk
Koppel Positiv an Hauptwerk [Schiebekoppel]
Koppel Hauptwerk an Pedal

Von den vier Mixturregistern der Orgel von Amorbach ist leider nicht eines in originaler Zusammensetzung erhalten geblieben. Wir sind hier auf Rückschlüsse aus entsprechenden Registern anderer Stumm-Organen angewiesen³⁹. Eine sechsfache Pedalmixtur 2' findet sich in der (s. Böskens, *Stumm* 77 und *Quellen I* 52) Anfang 1774 vollendeten Orgel der Mainzer Augustinerkirche. Sie hat die Zusammensetzung 2' 1¹/₃' 1' 2²/₃' 1¹/₂' 1¹/₂' — Chor VI wurde nachträglich entfernt, doch zeigen die Bohrungen des Pfeifenbänkchens, daß es sich um einen Doppelchor 1¹/₂' handelte — und durchläuft ohne Repetition den Pedalumfang (hier C—d, 15 Töne). Die genannte Zusammensetzung läßt sich unbedenklich auf den Mixturbaß 6fach 2' von Amorbach übertragen, ebenso, trotz des größeren Pedalumfanges, der repetitionslose Verlauf.

Mixtur 4fach 1' im Positiv hatte aller Wahrscheinlichkeit nach, entsprechend dem von der Familie Stumm bis etwa 1840 unabänderlich angewandten Verfahren, Oktavrepetitionen auf g und g¹⁴⁰. Ob die Zusammensetzung auf Taste C 1' 2²/₃' 1¹/₂' 1¹/₃' oder 1' 2²/₃' 1¹/₂' 1¹/₂' lautete, läßt sich nicht entscheiden. Die (jüngere) Ausführung mit Doppelchor war zur Entstehungszeit der Orgel von Amorbach bereits neben der an erster Stelle genannten im Gebrauch; sie findet sich beispielsweise in der laut Böskens, *Quellen I* 332, im Jahre 1774 in Auftrag gegebenen und spätestens 1779 vollendeten Orgel der Simultankirche zu Gensingen.

Cymbal 3fach 1' — die Chorzahl, in der Dispositionsaufzeichnung von 1804 (vgl. Anm. 12) nicht enthalten, geht aus Steinmeyers Kostenberechnungen von 1865 (A f. 82^r und 87^v) hervor — ist als Bestandteil einer Stummschen Disposition bisher nur für Amorbach belegt. Dagegen findet sich in der erwähnten Orgel der Mainzer Augustinerkirche ein zweifaches „Cimbal“ folgender Zusammensetzung:

C	1'	1 ¹ / ₂ '
c ¹	2'	1'
c ²	4'	2' ⁴¹

³⁹ Die Pfeifensignatur Stummscher Mixturen bezeichnet, von seltenen Ausnahmen abgesehen, lediglich den Ton der Einzelpfeife, nicht aber die Taste, zu der die Pfeife gehört. Nur die C-Pfeife des tiefsten Chors ist durch den vollen Registernamen und durch Angabe des Bestimmungsortes besonders gekennzeichnet. Aus diesem Grunde erscheint es fraglich, ob eine Untersuchung der noch vorhandenen Mixturpfeifen wesentlichen Aufschluß über die ursprüngliche Zusammensetzung der betreffenden Register geben wird.

⁴⁰ Johann Michael Stumm legte die Oktavrepetition im Hauptwerk auf g und g¹, im Positiv auf c¹ und c², wie die erhaltenen Werke zu Armsheim und Kirchheimbolanden zeigen. Von der zweiten Generation an entfällt diese Differenzierung. Schon in einem frühen Werk der Brüder Johann Philipp und Johann Heinrich, der (s. Böskens, *Stumm* 62 und *Quellen I* 249) 1756 vollendeten Orgel zu Bechtolsheim, repetierte nach Ausweis der Bohrungen des erhaltenen Pfeifenbänkchens auch die dreifache Mixtur des Positivs auf g und g¹.

⁴¹ In seiner heutigen Gestalt läuft das Register von c¹ bis c⁸ in der Zusammensetzung 2' 1' durch, doch geht die ursprünglich vorhandene Oktavrepetition auf c² aus den (nur mit Filz verkleinerten) Bohrungen des Pfeifenbänkchens unzweifelhaft hervor. Ein Cymbal gleicher Art besaß schon das Echowerk der jetzt in Schwarzhof befindlichen Orgel, einer frühen Arbeit Johann Michael Stumms. Das im Bereich c—c⁸ noch vorhandene, zuletzt mit Sesquialtera besetzte Originalbänkchen läßt die ursprüngliche Zusammensetzung c—h¹ 1' 1¹/₂', c¹—h¹ 2' 1', c²—c⁸ 4' 2' deutlich erkennen. Ein von Oktavrepetition auf Taste c begleiteter Beginn mit 1/2' 1/4', an den man hier mangels unmittelbarer Evidenz für die Oktave C—H denken könnte, liegt der Stummschen Praxis fern und darf unbedenklich ausgeschlossen werden.

Durch Einfügung eines Quintchors erhält man hieraus ein dreifaches Cymbal

C	1'	$\frac{2}{3}$ '	$\frac{1}{2}$ '
c ¹	2'	$1\frac{1}{3}$ '	1'
c ²	4'	$2\frac{2}{3}$ '	2'

— nichts anderes als die Mixtur Johann Michael Stumms für das Positiv zwei- und dreimanualiger Werke. Nach einem Bericht Johannes Mehls vom 20. Januar 1933 (Aufbewahrungsort s. Anm. 10) über den damaligen Zustand der Amorbacher Orgel, S. 16, hatte die zweifache „Cimbel“ 1' des I. Manuals — das 1868, vermutlich durch Entfernung des obersten Chores, auf zwei Chöre reduzierte, erst beim Umbau von 1936 gänzlich beseitigte Originalregister — Oktavrepetitionen auf c¹ und c². Es wäre demnach möglich, daß das Stummsche Cymbal 3fach 1' die oben angegebene Zusammensetzung aufwies.

Eine sechsfache Manualmixtur 2' — die ungewöhnliche Zahl von sechs Chören statt der regulären vier steht zweifellos in Zusammenhang mit der Principalbasis 16' und mit der Größe des Kirchenraums — ist wie das dreifache Cymbal für die Stummsche Praxis sonst nicht bezeugt und stellt eine Besonderheit des Werks von Amorbach dar. Über ihre Beschaffenheit lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Das Hauptwerk der Stumm-Orgel in der Mainzer Augustinerkirche enthält neben dem beschriebenen Cymbal 2fach 1' eine Mixtur 4fach 2', die im Originalzustand folgende Zusammensetzung aufwies:

C	2'	$1\frac{1}{3}$ '	1'	$\frac{1}{2}$ '
c ¹	4'	$2\frac{2}{3}$ '	2'	2' ⁴²

Fügt man in das Oktavintervall zwischen Chor III und IV einen Quintchor ein und verdoppelt Chor V — ein Quintchor $\frac{1}{3}$ ' würde über dem obersten Chor eines Cymbals der angenommenen Zusammensetzung (s. o.) liegen und ist deshalb unwahrscheinlich — so ergibt sich eine sechsfache Mixtur 2' $1\frac{1}{3}$ ' 1' $\frac{2}{3}$ ' $\frac{1}{2}$ ' $\frac{1}{2}$ ', welche der Pedalmixtur von Mainz entspricht. Legt man in Berücksichtigung des Umstands, daß in Mainz Mixtur und Cymbal des Hauptwerks einen gemeinsamen Repetitionspunkt (c¹) haben, eine erste Oktavrepetition auf c¹, den überlieferten ersten Repetitionspunkt des ehemaligen Cymbals von Amorbach, eine zweite auf dessen zweiten Repetitionspunkt c², so erhält man folgende Zusammensetzung:

C	2'	$1\frac{1}{3}$ '	1'	$\frac{2}{3}$ '	$\frac{1}{2}$ '	$\frac{1}{2}$ '
c ¹	4'	$2\frac{2}{3}$ '	2'	$1\frac{1}{3}$ '	1'	1'
c ²	8'	$5\frac{1}{3}$ '	4'	$2\frac{2}{3}$ '	2'	2'

Sie stellt, wie anfangs erwähnt, nur eine Mutmaßung dar⁴³.

Die Orgel von Amorbach wurde in den Stummschen Chorton eingestimmt, der einen Halbton unter dem (häufigeren) Cornet-Ton liegt; sie hat diese im Vergleich zur heutigen Normalstimmung ($a^1 = 440$ Hz) merklich tiefe Stimmung unverändert behalten⁴⁴.

⁴² Heutiger Zustand: C 2' $1\frac{1}{3}$ ' 1' $\frac{1}{2}$ ', c¹ 4' $2\frac{2}{3}$ ' 2' $1\frac{1}{3}$ '. Die Beschränkung auf nur eine Repetition und mehr noch das Zurückspringen des vierten Chors um nicht weniger als zwei Oktaven an der Repetitionsstelle ist, jedenfalls bei einem Stummschen Werk, höchst ungewöhnlich und auffällig, doch geht aus den Bohrungen des originalen Pfeifenbänckchens die angegebene Zusammensetzung eindeutig als die ursprüngliche hervor. Einen Hinweis darauf, daß das Register von Anfang an nur einmal repetierte, gibt auch die Pfeifensignatur, die bei Pfeife C und c¹ des ersten Chors den — sonst von mir noch nie beobachteten — Vermerk „baß“ bzw. „discant“ enthält. Eine Mixtur der Zusammensetzung C 2' $1\frac{1}{3}$ ' 1', c¹ 4' $2\frac{2}{3}$ ' 2' findet sich im Hauptwerk der 1837 vollendeten Stumm-Orgel der katholischen Pfarrkirche zu Treis (Mosel).

⁴³ Mixturchöre zu 8' und $5\frac{1}{3}$ ', der Stummschen Praxis des 18. Jahrhunderts an sich fremd, wären im Falle Amorbachs durch Principal 16' des Hauptwerks legitimiert. Repetition nur auf Taste c¹ kommt hier nicht in Betracht; sie würde entweder bis d³ durchlaufende 1'-Chöre bedingen, welche die Stumm-Orgel nicht kennt, oder aber, wollte man die Repetitionsweise der Mixtur von Mainz sinngemäß übertragen, vier 2'-Chöre nebeneinander.

⁴⁴ Cor[?] Ton als Bestandteil der Pfeifensignatur fand ich bei folgenden Registern: Gedackt 8' Hauptwerk (c¹), Cornet Chor I (c¹), Super Oktav 2' Positiv (C). In diesem Zusammenhang sei die Bemerkung gestattet, daß die Interpretation der Instrumentenbezeichnung „Cornet Hautpots“ als „Hinweis darauf, daß vordem das Kornett“

Betrachtet man die Orgel von Amorbach hinsichtlich ihrer Disposition im Zusammenhang des von der zweiten und dritten Generation der Familie Stumm sonst Geschaffenen, so zeigt sich ungeachtet der Sonderstellung, die sie als größtes unter den bisher bekannten Instrumenten dieser Familie einnimmt, eine sehr weitgehende Übereinstimmung. Die charakteristischen Züge Stummscher Dispositionsweise — im wesentlichen, vor allem was die Manualwerke anlangt, schon von Johann Michael festgelegt — treten unübersehbar hervor.

Das Hauptwerk enthält über den regulären Registerbestand eines voll besetzten Stummschen Hauptwerks hinaus ein Principal 16', das der mächtige Kirchenraum aus musikalischen wie aus architektonischen Gründen verlangt, ferner Cymbal neben der Mixtur (auf die das gewöhnliche Maß überschreitende Chorzahl dieser Register ist bereits hingewiesen worden); es fehlen Salicional 4' und Terz 1³/₈'. Ein sechzehnfüßiges Manualprincipal ist bisher für die gesamte Stummsche Praxis des 18. Jahrhunderts kein zweites Mal bekannt und kommt auch im 19. Jahrhundert nur in der wesentlich abweichenden Form eines von C—Gs mit gedeckten Holzpfifen besetzten, erst von A an im Prospekt stehenden Registers vor (Treis, vollendet 1837, Geisenheim, vollendet 1842). Cymbal 2fach 1' neben Mixtur 4fach (teils 2', teils 1') findet sich in einigen der Orgel von Amorbach zeitlich benachbarten Werken, so in Frankfurt, Katharinenkirche, und, wie erwähnt, in Mainz, Augustinerkirche. Salicional 4' fehlt gelegentlich auch in sonst stark besetzten Hauptwerken; als Beispiel diene wiederum die Orgel der Mainzer Augustinerkirche, ferner diejenige zu Meisenheim (vollendet laut Böskens, *Stumm* 80, im Jahre 1767). Ausgesprochen ungewöhnlich ist das Fehlen der Terz 1³/₈', eines Registers von Principalmensur, das unabhängig vom Vorhandensein eines Cornet in nahezu allen Stummschen Hauptwerken des 18. Jahrhunderts erscheint; noch ungewöhnlicher der Umstand, daß Terz 1³/₈' dafür im Positiv steht. Beides findet sich sonst nach dem bisherigen Stand der Kenntnisse nur in der Orgel der Mainzer Augustinerkirche (die bei Böskens, *Stumm* 91 und *Quellen I* 443 f., beschriebene Orgel von Stackeden, auf die in diesem Zusammenhang verwiesen werden könnte, darf man schon angesichts der Tatsache, daß ihr Hauptwerk auf Principal 4' anstatt des bei zweimanualigen Stumm-Orgeln obligatorischen Principal 8' steht, fraglos nicht als Stummsche Arbeit betrachten). Ein sicherlich zu Recht der Familie Stumm zugeschriebener, um 1775 entstandener Entwurf für einen Orgelneubau in Mainz, St. Ignaz (s. Böskens, *Stumm* 78 und *Quellen I* 125 f.) enthält weder im Hauptwerk noch im Positiv eine Terz 1³/₈'.

Das reguläre Positiv Stummscher Orgeln besitzt in keinem der bisher bekannten Fälle mehr als zehn Register^{44a}. Von den Registern, die dieses Positiv in seiner größten Besetzung bilden, fehlt in Amorbach, wie auch sonst des öfteren, das auf c¹ in 4' repetierende Salicional 2'; nicht zum Normalbestand gehört das — durch Principal 16' des Hauptwerks bedingte — Principal 8', ferner Salicional 8' und, wie bereits erwähnt, Terz 1³/₈'. Daß die Mixtur vier statt, wie gewöhnlich im Positiv, drei Chöre besitzt, hängt zweifellos mit der Principalbasis 8' wie auch mit der Chorzahl der Mixturen des Hauptwerks zusammen.

Das Echwerk von Amorbach hält sich mit seinen acht Registern in den Grenzen der durch die sonstige Praxis der Familie Stumm gegebenen größten Besetzung (das neun

— gemeint ist der Zink — „das der menschlichen Stimme gemäßige Instrument war . . . und um 1700 die Oboe an diese Stelle trat, so daß in diesem Falle eine Vermengung der beiden Bezeichnungen vorliegt“ (266) nicht überzeugt. Es dürfte sich bei den 1715 in Amorbach angeschafften „Cornet Hauports“ um Oboen gehandelt haben, die zur Verwendung bei der Kirchenmusik in den Cornet-Ton der Orgel gestimmt waren; vgl. dazu den Ankauf von zwei „Chor Flautravers“ im Jahre 1801, nach Errichtung der im Chorton gestimmten Stumm-Orgel (142, 293).
^{44a} Die (im übrigen keine Besonderheit aufweisende) Disposition des Positivs der 1762 in Auftrag gegebenen Orgel für die Saarbrücker Ludwigskirche kommt dadurch auf elf Register, daß sie — entgegen Stummscher Praxis und in deutlicher Anlehnung an französische Gepflogenheiten — nicht nur ein Quintregister, sondern „Nazard“ 3' und „Larigott“ 1¹/₂' enthält. (Im Abdruck bei Böskens, *Stumm* 21, fehlt das in der von Böskens benutzten Vorlage unter Nr. 9 verzeichnete Register Mixtur 3fach 1' und sind die beiden Rohrwerke Cromhorn und Vox humana unter Nr. 9 und 10 statt, der Vorlage gemäß, unter Nr. 10 und 11 aufgeführt; es entsteht so der Eindruck einer auf zehn Register beschränkten Disposition.)

Register zählende Echowerk der zweimanualigen, 1786 vollendeten Orgel von Mutterstadt ist hinsichtlich seiner Disposition — es enthält Mixtur 3fach 1' und Flaut travers 8' Diskant — eher als ein Positiv ohne das Prospektregister Principal 4' zu bezeichnen). Von den sieben eine Art Normaldisposition bildenden Registern fehlt ihm das repetierende Salicional 2' (vgl. oben beim Positiv); über jene hinaus besitzt es Gemshorn 4' und Flageolet 1'. Auf Analoges in zeitlich benachbarten Stummschen Echodispositionen ist S. 49 f. hingewiesen worden.

Gleich dem Echowerk überschreitet auch das Pedal von Amorbach nicht die aus einer Vielzahl anderer Stummscher Instrumente als obere Grenze ermittelte Registerzahl; Pedalwerke von zehn Registern finden sich bei den mehrfach zum Vergleich herangezogenen Orgeln der Mainzer Augustiner- und der Mannheimer Trinitatiskirche. „Offener Baß“ 16', ein hölzerner Principalbaß (vgl. Steinmeyers Kostenberechnungen von 1865, A f. 83^r und 89^v), bedingt durch das im Hauptwerk vorhandene Principal 16', entspricht dem von F oder G an im Prospekt stehenden Principal 16' des Pedals, das man schon in dem frühesten der bisher bekannten zweimanualigen Werke Johann Michael Stumms, der 1722 vollendeten Orgel der Stiftskirche zu Münstermaifeld, antrifft (G), dann in seinem dreimanualigen Werk zu Kirchheimbolanden (F) und bei einigen dreimanualigen Instrumenten der zweiten und dritten Generation, so in Durlach (F) und in Mannheim, Trinitatiskirche (G). Das ganz aus Holz gebaute Pedalprincipal 16' ist sonst bisher nur durch ein (nicht ausgeführtes) Umbauprojekt aus dem Jahre 1830 bezeugt (s. Bösen, *Stumm* 93 f., Nr. 314).

Von dem regulären Stummschen Fundus zugehörigen Pedalregistern fehlt das (stets aus Holz gebaute) Violoncello 8'. Quint 6', ein hier ebenfalls zu nennendes Register aus gedeckten Holzpfeifen, enthalten unter den gegenwärtig bekannten Pedaldispositionen (abgesehen von dem im Zusammenhang des Hauptwerks zitierten, nicht ausgeführten Entwurf für die Ignatiuskirche zu Mainz) nur solche ohne Principal 16'; das Pedal des oben genannten frühen Werks von Münstermaifeld, das mit seiner Disposition Offener Baß [= Principal] 16', Principalbaß 8', Quint 6', Posaun 16' (Staatsarchiv Koblenz Abt. 144 Nr. 1319 f. 284^r = S. 575) dieser Beobachtung zu widersprechen scheint, stellt insofern einen Sonderfall dar, als es den sonst selbstverständlichen Subbaß 16' nicht besitzt.

Fagotbaß 16' ist, wie S. 48 erwähnt, innerhalb der gesamten Stummschen Praxis bisher nur für Amorbach bezeugt.

Über den inneren Aufbau der Orgel von Amorbach unterrichten, was Hauptwerk und Positiv anlangt, der in allen Teilen originale Prospekt und das in seiner Konstruktion unverändert gebliebene Gehäuse. Wir können angesichts der bei allen Stumm-Orgeln von den Anfängen Johann Michaels bis zum Ende der Orgelbauertätigkeit der Familie um 1895 zu beobachtenden Übereinstimmung von Prospekt und innerer Struktur eine solche Übereinstimmung auch im Falle Amorbachs annehmen und dementsprechend von der Prospektgestalt her Aufschlüsse über die ursprüngliche, 1868 gänzlich veränderte innere Anlage gewinnen.

Der in zwei Geschosse gegliederte Pfeifenprospekt entspricht der Anordnung von Hauptwerk und darüberliegendem Positiv. Die seitlichen Grenzen des Gehäuses (und damit ungefähr auch der Windladen) fallen beim Positiv mit denen des Prospektobergeschosses zusammen. Anders beim Hauptwerk: hier reicht das Gehäuse in seiner seitlichen Begrenzung nur bis zu den äußeren Lisenen der harfenförmig geschwungenen, von Engelsfiguren bekrönten Pfeifenfelder, die das Positiv einschließen. Die großen, 16' hohen Seitentürme⁴⁵ und die zu ihnen überleitenden, nach außen ansteigenden Pfeifenfelder befinden sich außerhalb

⁴⁵ Diese Türme sind auf das geschickteste so angeordnet, daß sie den in das Mittelschiff hineinragenden Teil der Westtürme verdecken; dieser ist nur unterhalb der Orgelempore sichtbar.

Echowerk und Pedal sind nicht in den Prospekt einbezogen; von dorther ist also über ihre ursprüngliche Anlage kein Aufschluß zu gewinnen. Es besteht indessen kein Anlaß, daran zu zweifeln, daß das Echowerk von Amorbach ebenso angeordnet war wie in anderen Stumm-Orgeln mit frontaler Spieleinrichtung⁴⁹; in der Mitte des Untergehäuses auf Fußbodenniveau, unmittelbar hinter der Spielanlage. Die bei allen erhaltenen Stummschen Echowerken zu beobachtende chromatische Pfeifenfolge auf der Windlade, die der Tastenfolge der Klaviatur entspricht und eine sehr einfache Spielmechanik ermöglicht, war zweifellos auch in Amorbach vorhanden.

Bei den meisten Stumm-Orgeln ist bzw. war das Pedal freistehend hinter dem Gehäuse aufgebaut, in einem Abstand, der volle Öffnung der Rückwandtüren des Gehäuses gestattet. Auch das Pedal von Amorbach muß ursprünglich so angelegt gewesen sein, da zu beiden Seiten des Hauptwerks nicht genügend Platz für zehn Pedalregister vorhanden ist, gleichgültig ob man sich die Pedalladen in Verlängerung der Hauptwerkslade oder im rechten Winkel zu ihr aufgestellt denkt. In allen mir bekannten Fällen sind die freistehenden Pedalladen so tief wie möglich angeordnet, d. h. gerade so hoch, daß die Spielmechanik unter der Windlade Platz findet. Ob im Falle Amorbachs, wo nach oben hin ungewöhnlich viel Raum gegeben war, aus klanglichen Gründen eine höhere Aufstellung gewählt wurde — als Maximum käme das Niveau der Hauptwerkslade (Gurtgesims des Gehäuses) in Betracht —, muß dahingestellt bleiben. Hinsichtlich der Tonfolge auf der Pedallade ist eine Pfeifensignatur aufschlußreich. Die Pfeife C des Klarinetbaß 4' trägt ganz oben am Becher den Vermerk „Lings“ (= links). Verstehen wir ihn zu Recht als Notiz eines Reparaturs, wohl des 19. Jahrhunderts — die Stumm selbst hätten einer solchen Kennzeichnung nicht bedurft, es ist mir auch kein Parallelbeispiel bekannt —, so kann er nur bedeuten, daß vom Stimmungsgang zwischen Gehäuse und Pedallade aus gesehen und, wie für den an der Pedallade Beschäftigten selbstverständlich, mit Blickrichtung auf diese, die C-Pfeifen des Pedals am linken Ladenseite standen⁵⁰. Daraus ergibt sich angesichts fraglos diatonischer Pfeifenanordnung für das Pedal von Amorbach nachstehende Tonfolge (Blickrichtung wie bei Hauptwerk und Positiv):

C D E F_s G_s B c . . . b c¹ h a . . . c_s H A G F D_s C_s⁵¹

In der Regel findet man bei freistehenden Stumm-Pedalen nur die von der Mitte (Ton C) nach außen diatonisch abfallende Pfeifenanordnung; doch weisen die Orgeln zu Dannenfels und Bornheim, kleine Werke des mittleren 18. Jahrhunderts, Pedale der oben angegebenen Tonfolge auf. Die Außentöne bzw. -pfeifen sind dort, da C_s bei beiden Orgeln fehlt, C und D.

Die Zahl der Windladen der Amorbacher Orgel wird in einem Reparaturangebot des Orgelbauers Dingeldey aus Eberstadt vom 28. Oktober 1838 (A f. 31^r—32^r) mit sieben angegeben. Dies kann unter den vorliegenden Umständen nur so aufgefaßt werden, daß die Windladen von Hauptwerk, Positiv und Pedal in je zwei Teilen (C- und Cis-Lade) angelegt waren, die Windlade des Echowerks dagegen als die kleinste ungeteilt. In der Regel baute die Familie Stumm während der ganzen Zeit ihrer Tätigkeit auch große Laden in einem Stück; doch findet sich von etwa 1770 an gelegentlich die Teilung in C- und Cis-Lade. Genannt seien als Beispiele aus dem 18. Jahrhundert die Orgeln von Hillesheim, Kreis

⁴⁹ Erhaltene Beispiele: die dreimanualige Orgel zu Leutesdorf und die zweimanualigen Orgeln zu Mühlheim an der Eis und Oberlahnstein, sämtlich Werke Johann Michael Stumms; ferner die (im 19. Jahrhundert auf seitliche Spielanlage umgebaute) zweimanualige Orgel zu Mutterstadt, vollendet 1786.

⁵⁰ Die Pfeife C_s von Super Oktav 4' des Hauptwerks (seit 1868 auf Kanzelle D stehend) trägt ebenfalls, von gleicher Hand, den Vermerk Lings. Blickt man vom Stimmungsgang aus auf die Hauptwerkslade, so befinden sich (vgl. die S. 58 angegebene Tonfolge dieser Windlade) die C_s-Pfeifen links außen.

⁵¹ Das so angeordnete Pedalpfeifenwerk schließt sich dem Verlauf des Hauptwerksprospekts an. Die heutige, aus dem Jahre 1868 stammende Pedalanlage mit den beiden auf gleicher Höhe nebeneinanderliegenden chromatischen Kegelladen zu je 27 Tönen bietet ein ähnliches Bild: C C_s . . . d¹ d¹ . . . C_s C.

Daun (vollendet 1772; Manual), Sayn (vollendet 1778; Hauptwerk) und Mutterstadt (vollendet 1786; Hauptwerk); es handelt sich stets, wie beim Positiv von Amorbach, um Laden größerer Besetzung auf Basis von Principal 8'. Von den seit etwa 1765 bis Ende des 18. Jahrhunderts gebauten, hinsichtlich Anlage, Registerzahl und Tonumfang demjenigen von Amorbach vergleichbaren Pedalwerken, bei welchen man mit Ladenteilung rechnen könnte, ist nicht eines erhalten. Das noch vorhandene, mit zehn Registern besetzte Pedal der Stumm-Orgel in der Augustinerkirche zu Mainz hat nur 15 Töne Umfang (C—d). Für die spätere Zeit findet sich ein Beleg in der 1842 vollendeten Orgel zu Geisenheim, deren Pedal von sechs Registern und 25 Tönen Umfang ebenso wie Hauptwerk (Principal 16', 14 Register) und Positiv (Principal 8', 11 Register) eine geteilte Lade besitzt.

Fig. 1 zeigt in (nicht maßstäblicher) Grundrißskizze die erschlossene Originalanlage von Amorbach als Ganzes; der Übersichtlichkeit wegen müssen Positiv und Echowerk, senkrecht über bzw. unter dem Hauptwerk gelegen, getrennt gezeichnet werden⁵².

Es ist bereits erwähnt worden, daß die in einer Aufzeichnung des Hoforganisten Pixis aus dem Jahre 1804 überlieferte Anordnung der Registerzüge der Amorbacher Orgel (vgl. Anm. 12) wertvollen Aufschluß über die Reihenfolge der Register auf den Windladen gibt⁵³. In diesem Zusammenhang muß indes eine Abweichung zwischen der Stummschen Registeranlage und der Aufzeichnung von 1804 beachtet werden. Pixis notiert die Registerzüge „Linker Hand“ und „Rechter Hand“ (d. h. links und rechts von den Manualen) in je drei senkrechten Reihen, von denen jeweils die beiden äußeren acht, die mittlere neun Züge enthalten. Es entsteht am oberen bzw. unteren Ende der beiden Registerstaffeln folgendes Bild:

Positiv	Manual	Manual	Manual	Manual	Pedal-
Tremulant	Viol di Gamb	Oktav	Prinzipal	Bourdon	Kuppel
	8 Fuß	8 Fuß	16 Fuß	16 Fuß	
	usw. bis			usw. bis	
Echo	Echo	Echo	Echo	Echo	Echo
Vox humana	Flageolet	Oktav	Hohlpfeife	Flaut	Quint
8 Fuß	1 Fuß	2 Fuß	8 Fuß	4 Fuß	1 1/2 Fuß
	Echo			Echo	
	Gämsenhorn			Krumhorn, Baß	
	2 Fuß			Hautbois, Disk:	
				8 Fuß	

Die zu beiden Seiten des ehemaligen Spielfensters in die Front des Untergehäuses gestemmen Vierkantlöcher für die Registerstangen, die 1868 beim Einbau des freistehenden Spiel-

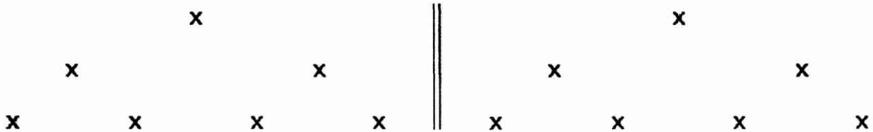
⁵² Auffällig erscheint aus der Perspektive heutiger Orgelbaupraxis die Tatsache, daß C- und Cis-Seite des Positivs der C- und Cis-Seite von Hauptwerk und Pedal entgegengesetzt liegen; doch findet sich ähnliches — selbst Wechsel von C- und Cis-Seite auf einer und derselben Windlade beim Übergang von einer Pfeifengruppe zur andern — des öfteren in Stummschen Werken des 18. Jahrhunderts wie auch in solchen verwandter Meister (Geib, Philipp Christian Schmidt). Insbesondere ist hier die 1759 vollendete Stumm-Orgel der evangelischen Stadtkirche in Durlach zu nennen, die hinsichtlich der C/Cis-Orientierung von Hauptwerk, Pedal und Positiv ursprünglich dieselben Verhältnisse aufwies wie die Orgel von Amorbach. — Wie erwähnt, ist die Höhenlage der Pedallade nicht bekannt; dasselbe gilt für den Abstand zwischen C- und Cis-Hälfte der Pedallade. Bei der Windlade des Hauptwerks betrug dieser Abstand 99 cm, wie bezeichnete Bleistifttrisse an der Innenseite der Gehäuserückwand zeigen, die von den Erbauern der Orgel herzurühren scheinen. Beim Positiv dürfte das Intervall zwischen den Ladenhälften kleiner gewesen sein, da das Positivgehäuse, wie schon der Prospekt zeigt, die normale Breite Stummscher Manualwerke mit Principal 8' hat; bei der um 1775 vollendeten Orgel der evangelischen Pfarrkirche zu Framersheim, einem in der Größenordnung dem Positiv von Amorbach entsprechenden, einmanualigen Werk, beträgt der Abstand zwischen C- und Cis-Hälfte der Manuallade 38 cm.

⁵³ Vgl. auch #102 und Böksen, *Stumm* 39.

tischs von außen verspundet wurden, innen jedoch deutlich sichtbar blieben⁶⁴, zeigen nun aber, daß Pixis für seine Aufzeichnung eine vereinfachte Form wählte, die hinsichtlich der acht zu den Echoregistern gehörigen Züge eine wesentliche Abweichung zur Folge hatte. In Wirklichkeit waren die drei senkrechten Zugreihen linker wie rechter Hand derart gegeneinander versetzt, daß die Züge der jeweils mittleren Reihe um die Hälfte des senkrechten Abstands zwischen zwei Zügen höher lagen; was bei Pixis als waagrechte Reihe erscheint, bildete in Wirklichkeit Dreiergruppen folgender Form:



Rechts und links der Manuale befanden sich je sieben solcher Gruppen. Die je vier untersten Züge beiderseits waren in einer Waagrechten angeordnet, und zwar so, daß die Verlängerung der drei senkrechten Reihen jeweils in die Mitte des Zwischenraums zwischen zwei Zügen der waagrechten Viererreihen traf:



Analoge Anordnungen haben sich bei zwei Werken Johann Michael Stumms erhalten: in Leutesdorf und (wenn auch durch einen im Jahre 1940 erfolgten Umbau entsteht) in Sobernheim. Im Unterschied zu Amorbach finden sich bei diesen Werken statt drei nur zwei (in der beschriebenen Weise gegeneinander versetzte) senkrechte Reihen, und die unteren, waagrechten Zugreihen⁶⁵ enthalten demgemäß nur drei Züge.

Während es keine Schwierigkeit bietet, die je sieben oberen waagrechten Dreierreihen von Pixis' Aufzeichnung auf die tatsächlich vorhandenen Gruppen zu übertragen, bleibt zunächst unersichtlich, in welcher Folge die acht untersten, zum Echo gehörigen Züge in zwei waagrechte Viererreihen gebracht werden sollen. Wir müssen hier an vergleichbaren, erhaltenen Werken gewonnene Erfahrungen zu Hilfe nehmen. Die noch im Originalzustand befindliche Registeranlage von Leutesdorf⁶⁶ läßt hinsichtlich des Verhältnisses von Anordnung der Registerzüge und Anordnung der Register auf der Windlade folgendes erkennen:

1. Die Registerzüge sind entsprechend der Registerfolge auf der Windlade in regelmäßigem Wechsel auf rechte und linke Seite der Spielanlage verteilt.

2. Die Aufeinanderfolge der Züge in der unteren, waagrechten Reihe von innen (Manuale) nach außen entspricht derjenigen der Pfeifenreihen von vorn (Prospektseite) nach hinten⁶⁷.

Wir übertragen diese Beobachtungen auf Amorbach, indem wir zugleich bestimmte feststehende, in den erhaltenen Stumm-Organen regelmäßig wiederkehrende Gegebenheiten der

⁶⁴ Beim Einbau eines neuen Spielschranks im Jahre 1965 wurden diejenigen Teile der Gehäusefront, in denen sich die Registerlöcher befanden, entfernt. Während das zu den Registerzügen linker Hand gehörige Stück nicht mehr auffindbar ist, blieb das Gegenstück erhalten. Es wird jetzt in der Städtischen Musikinstrumentensammlung München aufbewahrt.

⁶⁵ Sie gehören in beiden Fällen zum Rückpositiv.

⁶⁶ Diejenige von Sobernheim ist so stark verändert, daß sich die ursprüngliche Verteilung der Züge nicht mehr erkennen läßt.

⁶⁷ Einschränkung ist hier zu bemerken, daß das Rückpositiv von Leutesdorf acht Register besitzt, während die beiden waagrechten Zugreihen, wie erwähnt, zusammen nur sechs Züge enthalten; daher wird beiderseits noch je ein Zug der inneren senkrechten Reihe für das Rückpositiv gebraucht. Dessen ungeachtet weisen aber die beiden waagrechten Zugreihen die oben unter 2. genannten Gegebenheiten auf: Vox humana 8', der hintersten Pfeifenreihe des Rückpositivs, und der vor ihr stehenden Mixtur ist der äußere Zug der rechten bzw. der linken waagrechten Reihe zugeordnet; die Abfolge der Züge innerhalb jeder waagrechten Reihe entspricht der Abfolge der betreffenden drei Register auf der Windlade.

Registerfolge auf der Windlade berücksichtigen. Zu der ganz hinten auf der Echolade stehenden Vox humana 8' gehört in Pixis' Schema der äußerste Zug links unten (analog hat in Leutesdorf Vox humana den äußersten Zug rechts). Unmittelbar vor Vox humana steht das andere Rohrwerk des Echos, Krummhorn/Hautbois 8'; der zugehörige, bei Pixis ganz unten in der Mitte aufgezeichnete Zug muß folgerichtig der äußerste in der waagrechten Reihe rechter Hand sein. Auf Krummhorn/Hautbois folgt als kleinste Labialstimme Flageolet 1'; ihm ist der neben dem Zug der Vox humana gelegene Registerzug linker Hand zugeordnet. Es folgen auf der Windlade von hinten nach vorn, analog erhaltenen Stummschen Echowerken, und in den Zugreihen von außen nach innen: Quint 1 $\frac{1}{2}$ ' (rechts), Oktav 2' (links), Flaut 4' (rechts). In konsequenter Weiterführung muß zum Gämsenhorn, dessen Zug Pixis links ganz unten in der Mitte aufzeichnet, der innere Zug linker Hand gehört haben; Hohlpfeife 8' schließlich, bei Stumm-Organen stets das vorderste Register der Echolade, hat den inneren Zug rechter Hand (bezeichnenderweise liegen auch die Züge zu den am weitesten vorn angeordneten Registern von Hauptwerk, Positiv und Pedal, Prinzipal 16', Prinzipal 8' und Cornetbaß 2' — vgl. unten S. 65 f. — auf der rechten Seite). Wir erhalten somit folgende Anordnung der Registerzüge zum Echowerk:

Linker Hand

Vox humana 8'	Flageolet 1'	Oktav 2'	Gämsenhorn
---------------	--------------	----------	------------

Rechter Hand

Hohlpfeife 8'	Flaut 4'	Quint 1 $\frac{1}{2}$ '	Krummhorn/Hautbois 8' ⁵⁸
---------------	----------	-------------------------	-------------------------------------

Registerfolge auf der Echolade von vorn (Prospektseite) nach hinten:

Hohlpfeife 8'
Gämsenhorn
Flaut 4'
Oktav 2'
Quint 1 $\frac{1}{2}$ '
Flageolet 1'
Krummhorn/Hautbois 8'
Vox humana 8'

Wie bereits S. 49 dargelegt, war nach übereinstimmender Aussage der Quellen seit 1865 das Gämsenhorn ein 4'- und nicht, wie bei Pixis notiert, ein 2'-Register. Daß nach den vorausgehenden Überlegungen Gämsenhorn zwischen Hohlpfeife 8' und Flaut 4' stand, bestätigt diese Aussage. In den noch vorhandenen Stummschen Echowerken, die sämtlich statt Gemshorn bzw. Spitzflöte 4' ein repetierendes Salicional 2' (von c¹ an 4') enthalten, stehen Hohlpfeife 8' und Flaut 4' (bzw. Rohrflöte 4') stets unmittelbar nebeneinander⁵⁹. Daß dies in Amorbach nicht der Fall war, zeigt die Anordnung der zugehörigen Registerzüge auf einer und derselben Seite; bei benachbarter Aufstellung der beiden Pfeifenreihen hätte sich entsprechend dem dargestellten Prinzip regelmäßigen Wechsels von rechter und

⁵⁸ Das Zustandekommen der von Pixis für die acht Echoregister gewählten Anordnung läßt sich von hier aus unschwer erkennen: er begann natürlicherweise, d. h. der Lese- und Schreibrichtung entsprechend, jeweils links und nahm die drei ersten Echozüge auf jeder Seite in die den senkrechten Zugreihen entsprechenden Spalten auf. Die beiden restlichen, am weitesten rechts liegenden Züge (Gämsenhorn, Krummhorn/Hautbois) notierte er schönerer Symmetrie halber in Verlängerung der mittleren Spalten und füllte den verbleibenden Zwischenraum mit dem resümierenden Zusatz „Zusammen 50 Register. Außer dem Pedal hat diese Orgel drey Klaviere und 7 Windbälge“. (Die Vermerke „Linker Hand“ und „Rechter Hand“ stehen über den mittleren Spalten, nicht, wie im Abdruck bei Bösen, Stumm 52, am unteren Ende der äußeren Spalten.)

⁵⁹ Die einzige bisher bekannte Ausnahme von dieser Regel stellt das Echowerk der Orgel zu Mühlheim an der Eis dar, wo auf der zweiten Schleife, zwischen Hohlpfeife 8' und Rohrflöte 4', Viola di gamba 8' Diskant steht.

linker Seite ein Zug rechts, der andere links befinden müssen⁶⁰. Anlaß der von der Regel abweichenden Registerfolge kann nur ein 4' langes Gämsenhorn gewesen sein, das unmittelbar hinter der gleichfalls 4' langen Hohlpipe stehen mußte, sollte nicht die nur 2' lange gedeckte Flaut 4' zwischen zwei doppelt so langen Pfeifenreihen unzugänglich werden. Ein Gemshorn 2' würde, wie in Anm. 60 erwähnt, entweder analog dem repetierenden Salicional 2' an dritter Stelle, hinter Flaut 4', oder an vierter Stelle stehen.

Wir können nun die tatsächliche Anordnung der Registerzüge von Amorbach folgendermaßen skizzieren:

Linker Hand

	Viol di Gamb 8'		Oktav 8'
Tremulant Positiv	Quint a Töne 8'		
Klarinetbaß 4'	Gedackt 8'	Grob Gedackt 8'	
Posaunenbaß 16'	Klein Gedackt 4'	Solicional 8'	
Super Oktavbaß 4'	Mixtur 6fach 2'	Quint 3'	
Violonbaß 16'	Trompet Baß 8'	Super Oktav 2'	
Subbaß 16'	Vox angelica 2'	Mixtur 4fach 1'	
Tremulant Echo		Vox humana 8'	
Vox humana 8'	Flageolet 1'	Oktav 2'	Gämsenhorn 4'

⁶⁰ Nicht unerwähnt soll in diesem Zusammenhang bleiben, daß unter Umständen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, in Werken Johann Michael Stumms gelegentlich eine Abweichung vom regelmäßigen Seitenwechsel auftritt, und zwar dergestalt, daß die Züge zweier auf der Windlade nebeneinander stehender Register auf derselben Seite angeordnet sind, worauf dann der regelmäßige Wechsel mit verändertem Ausgangspunkt fortgeführt wird (Beispiel: . . . links—rechts—rechts—links—rechts . . .). Dieser Fall kann aber für das Echowerk von Amorbach ausgeschlossen werden. Nehmen wir an, es habe Flaut 4' unmittelbar hinter Hohlpipe 8' gestanden und das Gämsenhorn an dritter Stelle vor Oktav 2', so ergibt sich folgende Seitenverteilung der entsprechenden Registerzüge: rechts—rechts—links—links. (Dasselbe gilt, wenn wir Oktav 2' an dritte und Gämsenhorn an vierte Stelle setzen. In Ermangelung einer erhaltenen Stumm-Orgel mit Gemshorn 2' wissen wir nicht, welchen von den beiden Plätzen — andere kommen nicht in Betracht — ein solches Register einnehmen würde; Salicional 2' steht in den erhaltenen Echowerken stets eine Schleife vor Octav 2'.) Für eine derartige Verteilung kenne ich kein Beispiel; sie ist um so weniger in Erwägung zu ziehen, als Hauptwerk, Positiv und Pedal der Orgel von Amorbach hinsichtlich des Verhältnisses von Anordnung der Registerzüge und Reihenfolge der Register auf der Windlade eine Regelmäßigkeit aufweisen, welche die bei anderen Stummschen Werken zu beobachtende Regelmäßigkeit noch weit übertrifft.

Rechter Hand

	Bourdon 16'		Pedal-Kuppel
Prinzipal 16'			
	Super Oktav 4'		Cornetbaß 2'
Prinzipal 8'		Cornet 5fach 8'	
Flaut Travers 8'			Fagotbaß 16'
	Quint 3'		Mixturbaß 6fach 2'
Oktav 4'		Oktav 2'	
Rohr-Flaut 4'			Oktav-Baß 8'
	Cymbal 3fach 1'		Offener Baß 16'
Terz 1 ³ / ₅ '	Trompet Disk. 8'		
Krummhorn 8'			Glockenspiel
Hohlpfeife 8'	Flaut 4'	Quint 1 ¹ / ₂ '	Krummhorn Baß Hautbois Disk. 8'

Bemerkenswert planvoll sind die Register von Hauptwerk, Positiv und Pedal sowie die Nebenzüge auf die sechs senkrechten Reihen zu je sieben Zügen verteilt. Die beiden inneren Reihen gehören zum Positiv; da dieses nur 12 Register besitzt, bleiben zwei Züge übrig, gerade genug, um die Differenz zwischen Registerzahl des Hauptwerks (16, Trompet 8' Baß und Diskant für zwei gerechnet) und Zahl der Züge in den beiden mittleren Reihen auszugleichen. Den zehn Pedalregistern sind die beiden äußeren Zugreihen zugewiesen, und zwar so, daß sich beiderseits fünf Register in symmetrischer Anordnung finden. Die das obere bzw. untere Ende der beiden äußeren Reihen bildenden Züge bleiben für Nebenregister verfügbar; die beiden unteren, den Echoregistern benachbarten gehören zum Tremulanten des Echowerks und zum Glockenspiel, das laut Pixis und laut Steinmeyers Kostenberechnungen von 1865 (A f. 83r, 89r) vom Echomanual aus gespielt wurde, die beiden oberen zum Tremulanten des Positivs und zur Pedalkoppel.

Aus der Anordnung der Registerzüge ergibt sich, gehen wir vom Prinzip regelmäßigen Wechsels von rechter und linker Seite und von der selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß Prospektregister auf die vorderste Schleife der jeweiligen Windlade zu stehen kommen, für Hauptwerk und Positiv die nachstehende Registerfolge:

Hauptwerk		Positiv	
Prinzipal	16'	Prinzipal	8'
Oktav	8'	Grob Gedackt	8'
Bourdon	16'	Flaut Travers	8'
Viol di Gamb	8'	Solicional	8'
Super Oktav	4'	Oktav	4'
Quint a Töne	8'	Quint	3'
Cornet 5fach	8'	Rohr-Flaut	4'
Gedackt	8'	Super Oktav	2'
Quint	3'	Terz	1 ³ / ₈ '
Klein Gedackt	4'	Mixtur 4fach	1'
Oktav	2'	Krummhorn	8'
Mixtur 6fach	2'	Vox humana	8' ⁶²
Cymbal 3fach	1'		
Trompet Baß	8'		
Trompet Diskant	8'		
Vox angelica	2' ⁶¹		

Beim Pedal liegen insofern andere Verhältnisse vor, als seine Windlade frei hinter dem Gehäuse aufgestellt war und dementsprechend vorn, d. h. dem Stimmgang zwischen Gehäuse und Pedallade zunächst, nicht die größten Labialstimmen, sondern die Zungenregister standen. Ganz folgerichtig liegen die zu diesen Registern gehörigen Züge am oberen Ende der Zugreihen und nicht, wie bei Hauptwerk und Positiv, am unteren. Es ergibt sich für das Pedal von Amorbach folgende Registeranordnung (rechts zum Vergleich die Registeranordnung des Pedals der Stumm-Orgel in der Mainzer Augustinerkirche):

Cornetbaß	2'	Cornetbaß	2'
Klarinetbaß	4'	Clarin	4'
Fagotbaß	16'		
Posaunenbaß	16'	Posaunenbaß	16'

⁶¹ Ein Vergleich dieser erschlossenen Registerfolge mit derjenigen des Hauptwerks der mehrfach erwähnten Stumm-Orgel in der Augustinerkirche zu Mainz ergibt weitgehende Übereinstimmung:

A m o r b a c h		M a i n z	
Prinzipal	16'	Principal	8'
Oktav	8'	Bourdon	16'
Bourdon	16'	Viola di gamba	8'
Viol di Gamb	8'	Octav	4'
Super Oktav	4'	Gemshorn	8'
Quint a Töne	8'	Quintatön	8'
Cornet 5fach	8' Diskant	Cornet 5fach	8' Diskant
Gedackt	8'	Hohlpfeif	8'
Quint	3'	Quint	3'
Klein Gedackt	4'	Flöte	4'
Oktav	2'	Octav	2'
Mixtur 6fach	2'	Mixtur 4fach	2'
Cymbal 3fach	1'	Cymbal 2fach	1'
Trompet	8' Baß	Trompet	8' Baß
Trompet	8' Diskant	Trompet	8' Diskant
Vox Angelica	2'		

⁶² Die Anordnung von Grob Gedackt (Hohlpfeife) 8' unmittelbar hinter dem Prospekt, ohne Rücksicht auf die Pfeifenlänge, ist charakteristisch sowohl für Stummsche Hauptwerke (Principal 8') ohne Bourdon 16' als auch für Positivwerke (Principal 4'). Die nur 4' lange Hohlpfeife steht im ersten Falle vor Viola di gamba 8', im zweiten vor Flaut travers 8' Diskant, also vor Registern doppelter Länge. Der Grund für diese unregelmäßige Anordnung, derer sich die Stummsche Werkstatt nahezu ausnahmslos bediente, dürfte darin zu sehen sein, daß die sperrigen Holzpfeifen, aus denen die Baßhälfte des Registers Hohlpfeife 8' besteht, auf dem breiten Prospektstock leichter unterzubringen waren. In den zahlreichen einmännlichen Stumm-Orgeln mit geteilter Hohlpfeife steht bezeichnenderweise nur die Baßhälfte dieses Registers vorn beim Prospekt, die Diskanthälfte dagegen weiter hinten an einer der Pfeifenlänge entsprechenden Stelle.

Mixturbaß 6fach	2'	Mixtur 6fach	2'
Super Oktavbaß	4'	Quint	6'
Oktav-Baß	8'	Octavbaß	8' (Holz)
Violonbaß	16'	Violonbaß	16'
Offener Baß	16'	Subbaß	16'
Subbaß	16'	Octavbaß	4' (Prospekt)
		Principalbaß	8' (Prospekt) ⁶³

Charakteristisch ist die — auch bei den Orgeln zu Treis (vollendet 1837) und Geisenheim (vollendet 1842) anzutreffende — Aufstellung des gedeckten, also nur 8' langen Subbaß 16' an letzter Stelle hinter einem offenen 16'-Register (Violonbaß bzw. im Falle Amorbachs Offener Baß), ohne Rücksicht auf die Pfeifenlänge⁶⁴.

In den Steinmeyerschen Kostenberechnungen von 1865 (A f. 81 ff. und f. 86 ff.) werden Hauptwerk, Positiv und Echwerk als „Manual I“, „Manual II“ und „Manual III“ bezeichnet, in einem Bericht des Amorbacher Pfarrers Zippelius vom 1. Mai 1865 (A f. 63^r) als I., II. und III. Manual. Nach heutiger Üblichkeit würde „I. Manual“ die untere, „III. Manual“ die obere der drei Manualklavaturen meinen. Wir dürfen diese Zählweise aber nicht ohne weiteres auf die Spielanlage von Amorbach anwenden; es scheint vielmehr, als bezeichne in den Aktenstücken von 1865, entsprechend den Gepflogenheiten der Zeit, I das Hauptmanual, II und III die Nebenmanuale in der Reihenfolge von der größeren und dynamisch stärkeren zur kleineren und schwächeren Besetzung. Die Spielanlagen der Orgeln zu Leutesdorf (frontale Anordnung, wie in Amorbach) und Kirchheimbolanden (seitliche Anordnung) — die einzigen dreimanualigen Spielanlagen aus der Stummschen Werkstatt, die noch vorhanden sind — weisen nämlich folgende Manualverteilung auf:

Hauptwerk	oberes Manual
Positiv	mittleres Manual
Echwerk	unteres Manual

Diese Verteilung ist, wie im folgenden gezeigt werden soll, auch für Amorbach anzunehmen. Der Umstand, daß die mit Schnitzwerk versehenen Teile der Gehäusefront zwischen Gurtgesims und Prospektstöcken des Hauptwerksprospekts sämtlich herausnehmbar sind, weist darauf hin, daß der Windkasten der Hauptwerkslade mit den Spielventilen an der Prospektseite lag. Teilt man dem Hauptwerk das obere Manual zu, so ergibt sich eine überaus einfache Traktur ohne Kreuzung mit anderen Trakturen und ohne Durchgang durch die Tasten eines anderen Manuals: von den als einarmige Hebel angelegten Tasten des Obermanuals führen senkrechte Abstrakten zu den Wellen eines hinter der Gehäusefront angebrachten senkrechten Wellenbretts; vom anderen Ende der Wellen ausgehende senkrechte Abstrakten stellen die Verbindung zu den Zugdrähten der Spielventile her. Eine Traktur dieser Art findet man beim Hauptwerk der Orgel von Leutesdorf.

Nicht weniger einfach verläuft die Mechanik zu der auf Fußbodenniveau hinter der Spielanlage befindlichen Windlade des Echwerks, wenn man diesem das untere Manual zu-

⁶³ Dieses Pedalwerk befindet sich in dem (vom Prospekt her gesehen) linken von zwei symmetrischen, durch ein Kronpositiv verbundenen Gehäuseschränken (Abbildung bei Böskens, *Quellen I* Tafel 5). Die Anordnung der Pedalregister im ganzen ist aus diesem Grunde derjenigen von Amorbach insofern entgegengesetzt, als die Zungenregister der Zugänglichkeit wegen hinten, d. h. an der Gehäuserückwand stehen, nicht vorn wie beim freistehenden Pedal von Amorbach. Leichterem Vergleichs halber wurden in der obigen Gegenüberstellung die Pedalregister von Mainz entgegen dem sonst angewandten Verfahren in ihrer Reihenfolge von hinten nach vorn aufgezählt, so daß die Prospektregister am Schluß stehen.

⁶⁴ Es bedarf keiner Erwähnung, daß die Prospektregister des Mainzer Pedals, denen selbstverständlich die der Gehäusefront nächstliegenden Schleifen zugeordnet sind, in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben.

ordnet. Infolge chromatischer Pfeifenanordnung und enger Teilung der Windlade ist keine Wellatur erforderlich. Die Tasten des Untermanuals sind, als einarmiger Hebel angelegt, durch senkrecht nach unten laufende Stecher mit den waagrechten Schenkeln einer etwa unterhalb der Pedalklavatur befindlichen Winkelreihe verbunden, von deren senkrechten Schenkeln liegende Abstrakten zu den senkrechten Schenkeln einer zweiten Winkelreihe führen, die, in ihrer Teilung der Ventiltteilung der Echolade entsprechend, unmittelbar unter dem am hinteren Ladenende befindlichen Windkasten liegt (die Lagerung der Winkel, eine entsprechend eingeschnittene Eichenleiste, ist an der Unterseite des Beutelbretts befestigt); die Verbindung zwischen den waagrechten Schenkeln der zweiten Winkelreihe und den Ventildrähten erfolgt des geringen Abstands wegen nicht durch senkrechte Abstrakten, sondern durch Drähte. Radiale Anordnung der Winkel in den Winkelleisten und entsprechender Verlauf der liegenden Abstrakten vermittelt zwischen Klaviaturteilung und Ventiltteilung der Windlade.

Echotrakturen der beschriebenen Art findet man in Mühlheim an der Eis und in Oberlahnstein⁶⁵.

Für das Positiv verbleibt das mittlere Manual. Dieses Manual muß auch deshalb dem Positiv zugewiesen werden, weil die Konstruktion der in Stummschen Werken stets vorhandenen, das Positiv mit dem Hauptwerk verbindenden Schiebekoppel⁶⁶ verlangt, daß die Klaviatur des Positivs unmittelbar unter derjenigen des Hauptwerks liegt⁶⁷. Über den Verlauf der Spieltraktur zum Positiv von Amorbach lassen sich nur Vermutungen anstellen, da kein Stummsches Werk mit frontaler Spielanlage und über dem Hauptwerk angeordnetem Positiv erhalten blieb. Die einfachste Lösung wäre eine der Hauptwerkstraktur entsprechende Anlage mit Tasten in Form einarmiger Hebel, Durchgangsdrahten durch die Tasten des Obermanuals und senkrechten Abstrakten. Das auffällig große Teilungsintervall der Hauptwerkklade — es betrug, wie in Anm. 52 erwähnt, 99 cm — bot reichlich Platz, um 51 auf Klaviaturteilung nebeneinander laufende Abstrakten des Positivs zwischen C- und Cis-Lade des Hauptwerks hindurch zu einem unterhalb der Positivlade angebrachten senkrechten Wellenbrett hinaufzuführen⁶⁸. Im Gegensatz zu den anderen mir bekannten Stumm-

⁶⁵ In Leutesdorf, wo im Gegensatz zu Mühlheim, Oberlahnstein und Amorbach noch eine weitere Manualtraktur, nämlich die zum Rückpositiv, nach unten führt, sind die Tasten des Echomanuals als zweiarmlige Hebel angelegt und wirken dementsprechend auf Abstrakten, während die Stechertraktur dem Rückpositiv zugeordnet ist. Analog verhält es sich, trotz wesentlich verschiedener Anlage des Werks (Positiv unter dem Hauptwerk, Echowerk in einem separaten Kasten außerhalb des Gehäuses; seitliche Spieleinrichtung), in Kirchheimbolanden. ⁶⁶ Sie besteht aus einem in Längsrichtung der Tasten verschiebbaren Rechen mit einer der Klaviaturteilung entsprechenden Reihe von Bohrungen, in denen sich kurze zylindrische Holzstifte frei auf und ab bewegen können. Das untere Ende der Stifte ruht auf der (an dieser Stelle belederten) Oberseite der Positivtasten. Wird der Rechen mittels der auf den Backen der Positivklaviatur befindlichen riegelförmigen Metallgriffe so verschoben, daß die Stifte unter den an der Unterseite der Hauptwerkstasten angebrachten, belederten Holzklötzchen stehen, so wird beim Anschlag einer Hauptwerkstaste der zugehörige Stift und durch ihn die korrespondierende Positivtaste niedergedrückt. Diese Konstruktion hat den Vorzug, daß statt einer ganzen Klaviatur nur ein leichter Rechen bewegt werden muß.

⁶⁷ Die Lage der Positiv-Windlade im Verhältnis zu derjenigen des Hauptwerks spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Die Verteilung Hauptwerk-Obermanual / Positiv-Untermanual findet sich bei zweimanualigen Werken verschiedenster Anlage: Armshelm (Rückpositiv), Bärstadt (Positiv unter dem Hauptwerk), Simmern im Hunsrück (hochliegendes Hauptwerk, Positiv über dem Hauptwerk), Winterburg (Hauptwerk wenig über Fußbodenniveau, Positiv über dem Hauptwerk). Durchgang einer Traktur durch die Tasten des anderen Manuals, wie er sich bei der Anlage von Winterburg ergibt, bei umgekehrter Manualverteilung aber vermeiden ließe, wird — offenbar der Koppel wegen — in Kauf genommen. Eine Ausnahme macht die ihrer Gehäuseinschrift zufolge 1746, noch zu Lebzeiten Johann Michael Stumms, entstandene Orgel zu Rhaunen-Sulzbach, dem Heimatort der Familie Stumm. Sie hat die Anlage der erwähnten Orgel von Winterburg und stellt das früheste bisher bekannte Beispiel einer Stumm-Orgel mit über dem Hauptwerk liegenden Positiv dar. Das Hauptwerk wird hier, seiner Lage entsprechend, vom Untermanual, das Positiv vom Obermanual aus gespielt. Dem entsprechend weist die Schiebekoppel eine abweichende Konstruktion mit schwer zugänglichen Koppelstiften auf. Die Söhne und Enkel Johann Michaels scheinen — siehe Winterburg — diese Konstruktion nicht mehr angewandt zu haben.

⁶⁸ Eine Positivtraktur der beschriebenen Art setzt einen an der Prospektseite der Positivlade angeordneten Windkasten voraus. Waren die Ventile des Hauptwerks von der Gehäusefront her zugänglich (s. o.), so mußte dagegen bei der in beträchtlicher Höhe befindlichen Windlade des Positivs der Zugang vom Orgelinnern her geschaffen werden, d. h. die Windkastenspunde mußten an der Rückseite des Windkastens angebracht und im Zusammenhang damit die Spielventile des Positivs gegenüber denen des Hauptwerks um 180° gedreht werden.

Orgeln mit geteilten Windladen wäre hier die Anwendung dieser Ladenbauweise im Zusammenhang mit Erfordernissen der Trakturanlage zu sehen⁶⁹.

Von der Schiebekoppel zwischen Hauptwerk und Positiv war bereits die Rede. Eine Koppelung des Echomanuals an ein anderes Manual gibt es in dreimanualigen Stummschen Werken nicht; sie würde der spezifischen Funktion des Echowerks nicht entsprechen⁷⁰.

Die Pedalkoppel zum Hauptwerk — eine andere Pedalkoppel kommt, wie allgemein im älteren Orgelbau, nicht vor — findet man in Stumm-Organen des 18. Jahrhunderts auf zwei verschiedene Arten konstruiert. Die erste, häufigere Konstruktion besteht in einer mechanischen Verbindung der Pedaltasten mit den Tasten des Hauptmanuals; bei der zweiten, unter der Bezeichnung „Windkoppel“ bekannten Konstruktion besitzt die Windlade des Hauptwerks außer dem Windkasten mit den zum Hauptmanual gehörigen Spielventilen einen zweiten Windkasten mit einer dem Pedalumfang entsprechenden Reihe von Spielventilen, die durch eine besondere, mit der zur Pedalwindlade führenden Spielmechanik fest verbundene Traktur bewegt werden. Der Zug zur Pedalkoppel betätigt ein Sperrventil, welches den Zutritt des Windes zum zweiten Windkasten steuert; nur bei geöffnetem Sperrventil gelangt über die Spielventile dieses Windkastens Wind zu den Pfeifen des Hauptwerks.

Gleich anderen um diese Zeit entstandenen großen Stumm-Organen⁷¹ hat offenbar auch das Werk von Amorbach eine Windkoppel der beschriebenen Art besessen. An der Innenseite eines waagrechten, etwa in Höhe des Gurtgesimses gelegenen Rahmenstückes der Gehäuserückwand findet man in der Mitte der Orgelanlage, den in Anm. 52 erwähnten Markierungen benachbart, zur C-Seite der Hauptwerkslade hin 13 senkrechte, dicht beieinanderliegende, parallele Bleistiftrisse, zur Cis-Seite hin 12 analoge Risse; quer über diejenigen der C-Seite ist mit Kreide „petal“ geschrieben. Die Gesamtzahl der Risse, 25, entspricht dem Pedalumfang von 25 Tönen (C—c¹), ihre Verteilung auf beide Seiten der Verteilung dieser 25 Töne auf C- und Cis-Reihe bzw. auf C- und Cis-Seite der Hauptwerkslade (C D E . . . b c¹ = 13 Töne, Cs Ds F . . . a h = 12 Töne); allem Anschein nach markieren sie die Lage senkrechter Abstrakten, die von der Pedaltraktur ausgehend über eine die Ventilteilung der Hauptwerkslade vermittelnde Wellatur die Verbindung zu den Spielventilen eines rückwärts gelegenen zweiten Windkastens dieser Lade, eben des Pedalkoppel-Windkastens, herstellten. Der Windkasten mit den zum Hauptmanual gehörigen Spielventilen lag, wie S. 67 angegeben, an der Prospektseite.

Der Tremulant, den die Familie Stumm von den Anfängen bis etwa 1835 unverändert baute — in den später entstandenen Werken findet man keinen Tremulanten mehr —, entspricht im Prinzip (nicht in den Details der Konstruktion) dem von Dom Bédos de Celles⁷² beschriebenen *tremblant doux* des Orgelbaus französischer Schule. Ohne Zweifel

⁶⁹ Die für Amorbach nur erschlossene Manualverteilung Hauptwerk-Obmanual / Positiv-mittleres Manual / Echowerk-Untermanual kann nachträglich an Hand eines in der frontalen Spielanlage wie in der Aufstellung der drei Manualwerke mit der Orgel von Amorbach übereinstimmenden Instruments der Brüder Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm, der 1759 vollendeten Orgel der evangelischen Stadtkirche zu Durlach, belegt werden. Eine unlängst von mir aufgefundene Dispositionsaufzeichnung aus dem Jahre 1828 oder 1829 (Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe Abt. 136 Nr. 863 f. 27 und 32) — von besonderem Interesse insofern, als sie die von der im Vertrag von 1755 (Abt. 136 Nr. 850 f. 3—5 und Nr. 849 f. 54—56 desselben Archivs) festgelegten Disposition wesentlich abweichende Form überliefert, in der das Werk schließlich ausgeführt wurde — zeigt in präzisen Worten die genannte Manualverteilung an.

⁷⁰ Bei zweimanualigen Werken, wo das Echo auch Positiv-Funktionen zu übernehmen hat, ist die Schiebekoppel stets vorhanden.

⁷¹ Eine „Wind Copul“ bzw. „Wind Kuppel“ wird in den Orgelbauverträgen für die Frankfurter Katharinenkirche vom 20. Mai 1778 (Stadtarchiv Frankfurt am Main Ag II 3) und für die Dreikönigskirche zu Frankfurt-Sachsenhausen vom 21. Januar 1781 (ib. Ag II 6) ausdrücklich verlangt. Im Vertrag vom 15. April 1775 über den Orgelneubau in der Mannheimer Trinitatiskirche (Ev. Kirchengemeindearchiv Mannheim M 98) verpflichteten sich die Brüder Stumm, „durch aparte Ventilen die Kuppelung des Pedals mit dem Manual zu bewirken“; auch hier sollte also eine Windkoppel angelegt werden.

⁷² *L'art du facteur d'orgues, première partie*, [Paris] 1766, S. 124—126 und Tafel XLIX.

waren auch die beiden Tremulanten von Amorbach — je einer für Positiv und Echwerk — so beschaffen.

Der Dispositionsaufzeichnung von 1804 (vgl. Anm. 12) und mehreren Reparaturangeboten aus den Jahren 1838 und 1856 (A f. 18^r, 19^v, 31^{rv}, 59^r) entnehmen wir, daß das Gebläse der Orgel von Amorbach aus sieben Bälgen bestand. Über die Konstruktion dieser Bälge erfahren wir in den genannten Aktenstücken nichts. Dagegen spricht der Amorbacher Pfarrer Zippelius in einem der Fürstlichen Generalverwaltung vorgelegten, die an der Orgel aufgetretenen Mängel betreffenden Bericht vom 1. Mai 1865 von „*sieben französischen Bälgen*“ (A f. 63^r). E. F. Schmid interpretierte diese Angabe zutreffend im Sinne von Bälgen mit mehreren Falten (¹Anm. 174, ²103)⁷³. Bälge dieser Art gab es auch in Deutschland; so ist in einem Angebot des in Großostheim ansässigen Orgelbauers Konrad Zahn für den Neubau einer Orgel in der Pfarrkirche zu Amorbach (24. März 1791) von Bälgen mit drei Falten die Rede⁷⁴. Die Familie Stumm jedoch verwendete, bevor sie im sechsten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu Kastenbälgen überging, in allen bisher bekannten Fällen stets Spanbälge, d. h. Bälge mit nur einer (einwärts gehenden) Falte. Es ist angesichts der bekannten Beharrlichkeit, mit der die Orgelbauer Stumm aller Generationen an der von Johann Michael begründeten Praxis festhielten, schwer einzusehen, warum sie in Amorbach eine ihnen ganz ungeläufige, in der Herstellungsart wesentlich verschiedene Balgkonstruktion hätten wählen sollen. In einem Gutachten, das Steinmeyer am 30. August 1865 nach beendeter Untersuchung der Orgel ausstellte, liest man denn auch vom „*Gebläs, in ziemlich großen Spannbälgen bestehend*“ (A f. 79^r). Angesichts solcher Umstände wird man die nur in dem zitierten Bericht des Pfarrers Zippelius erscheinende Angabe „*französische Bälge*“ um so weniger für zutreffend halten dürfen, als dieser Bericht nicht eigene Beobachtungen, sondern „*viele Stimmen sachverständiger Männer*“ wiedergibt und in mehreren Punkten mangelnde Vertrautheit mit den Gegebenheiten der Amorbacher Orgel wie mit der Terminologie des Orgelbaus überhaupt verrät⁷⁵.

Hans Röttger spricht die Vermutung aus (s. den in Anm. 7 zitierten Beitrag, S. 846), das Pedalwerk der Orgel von Amorbach habe „*hinter der Orgel über den Bälgen gestanden*“. Eine derartige Anordnung von Gebläse und Pedal ist aber, jedenfalls für ein Stummsches Werk, ganz unwahrscheinlich. Wo nicht mangelnder Raum eine andere Unterbringung des Gebläses — etwa seitlich auf der Empore oder in einem Turmraum — veranlaßte, befinden sich die Bälge von Stumm-Orgeln stets hinter dem Orgelgehäuse bzw., bei freistehendem Pedal, hinter diesem, und zwar entweder in einem Balgstuhl übereinander oder, wo genügend Platz vorhanden ist, auf Fußbodenniveau in einer zur Gehäuserückwand parallelen Reihe nebeneinander gelagert. Letzteres kommt für Amorbach wegen ungenügender Breite des Emporenraums zwischen den Westtürmen kaum in Betracht. Wie die sieben Bälge von Amorbach — eine angesichts der Tatsache, daß auch große dreimanualige Werke der Familie Stumm sonst nur vier Bälge erhielten, auffällige Zahl — angeordnet waren, läßt sich nicht mehr feststellen.

(wird fortgesetzt)

⁷³ Für Dom Bédos ist der mehrfaltige Balg selbstverständlich; den in Deutschland so verbreiteten Spanbalg verwirft er gänzlich. Vgl. op. cit., *seconde partie*, [Paris] 1770, S. 273 ff., besonders S. 275, dazu Tafel XLVIII und LXIII.

⁷⁴ Fürstl. Leiningsches Archiv Amorbach, Mainzer Oberamt, Amorbach, Pfarrkirche.

⁷⁵ Zippelius erwähnt einen — nie vorhanden gewesenenen — Tremulanten „*des Hauptmanuals*“; er schreibt von 63 nicht mehr ansprechenden „*Stimmen*“ (gemeint sind Pfeifen) und bezeichnet die Kanzellen als „*Luftkanäle*“.