

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### Zur Frage der Entstehung des Wortes „violon“

VON FREIMUT FRIEBE, WIESBADEN

Zu den Autoren, die sich in den letzten Jahren um dieses Problem bemüht haben, gehört in erster Linie David D. Boyden, dessen 1965 erschienenes Buch über die Geschichte des Violinspiels<sup>1</sup> verdienstermaßen weiteste Verbreitung gefunden hat. Inzwischen hat Walter Senn in MGG XIII, 1966, einen Überblick über die bisherige Diskussion gegeben, wobei sein Hinweis auf die Stellungnahme von Wartburgs<sup>2</sup> besondere Aufmerksamkeit beanspruchen darf.

Zwischen den Ausführungen Boydens (im wesentlichen S. 21–24) und den in MGG wiedergegebenen Ansichten ergeben sich einige Widersprüche, die die in manchen Punkten ohnehin noch bestehende Unklarheit erheblich und unnötig vergrößern. Schon Boydens einleitende Feststellung, „*violon must be derived from Italian sources, the root being viol- (i. e. from viola)*“, überrascht, denn die beiden Grundwörter it. *viola* und frz. *viola* gehen doch wohl nach heute vorherrschender Ansicht beide auf eine gemeinsame altprovenzalische Vorstufe *viola* zurück<sup>3</sup>, nicht aber frz. *viola* und seine späteren Ableitungen auf ein vermeintlich älteres it. *viola*. In besonderem Maße aber ist es seine Beurteilung des französischen Suffixes *-on*, die zum Widerspruch herausfordert: „*In French, too, the suffix -on often has augmentative force*“ (beide Zitate S. 22).

Gerade mit diesem Satz stürzt sich der Autor selbst in große Schwierigkeiten, denn er muß nun erklären, wieso das Wort für die gleiche Sache im Italienischen, wie zu erwarten, das Diminutivsuffix *-ino*, im Französischen aber das seiner Meinung nach zumindest „oft“ augmentative *-on* enthält. Boyden versucht das Problem zu lösen, indem er frz. *violon* als Lehnwort zu einem italienischen Ausdruck *violone da braccio* (oder auch nur *violone*) erklärt, der in Italien vor dem Auftreten des Terminus *violino* für verschiedene Streichinstrumente einschließlich der Frühformen der Violine üblich gewesen sein müsse.

Hierzu ist zunächst zu sagen, daß das französische Suffix *-on* im Gegensatz zu it. *-one* im allgemeinen *diminutiven* Sinn hat, jedenfalls so gut wie nie augmentativ ist. Weder Wilhelm Meyer-Luebkes Romanische Formenlehre<sup>4</sup> noch die diesbezüglichen Erläuterungen von Kristoffer Nyrop<sup>5</sup> liefern irgendwelche Anhaltspunkte für Boydens Vermutung einer überhaupt in nennenswertem Umfang, geschweige denn häufig auftretenden augmentativen Bedeutung.

So heißt es bei Nyrop (Par. 119), die Suffixe *-on* und *-ot* seien ursprünglich verkleinernd, später gelegentlich pejorativ. Auf Seite 139 des gleichen Werkes betont der Verfasser erneut, das französische Suffix *-on* habe „*souvent une valeur diminutive*“, allerdings weniger oft bei Sach- als bei Personen- und Tierbezeichnungen. Die einzigen französischen Beispielwörter auf *-on* mit augmentativem Sinn bei Nyrop sind bis auf zwei Ausnahmen Lehnwörter aus anderen romanischen Sprachen (zumeist aus dem Italienischen, vgl. Par. 286), d. h. es handelt sich nicht um Bildungen mit dem französischen Suffix *-on*. Bemerkenswert ist, daß alle diese Beispiele den ursprünglichen augmentativen Sinn der italienischen Bildungen auf *-one* z. T. sehr deutlich bewahren (z. B. *caisson*, *barbon*, *médailon*); *violon*, das nie als Augmentativum zu *viola* verstanden worden sein kann, stünde als Lehnwort zu it. *violone*

<sup>1</sup> D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London 1965.

<sup>2</sup> W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 14. Band, Basel 1961, S. 367 ff.

<sup>3</sup> Vgl. von Wartburg, a. a. O., S. 367.

<sup>4</sup> W. Meyer-Luebke, *Romanische Formenlehre*, Leipzig 1894.

<sup>5</sup> K. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, tome 3e, Kopenhagen 1908.

in dieser Hinsicht völlig allein. — Meyer-Luebke seinerseits unterscheidet ein bei Personen-, Tier- und Sachbezeichnungen auftretendes, kosend-verkleinerndes *-on* germanischen Ursprungs, dessen Verbreitung im wesentlichen auf das französische Gebiet beschränkt sei, sowie ein gemeinromanisches Suffix auf der Grundlage von lat. *-onem*, von dem er im Hinblick auf die Sachbezeichnungen auf Seite 498 sagt: „Die eigentliche romanische Funktion außerhalb Frankreichs ist aber die der Vergrößerung“ (Sperrung hier hinzugefügt).

Da nun das Französische zur Zeit der Entstehung der Violine das Wort *viole* sowie ein aktives Suffix *-on* mit ursprünglich und vorwiegend diminutiver Bedeutung besaß, so spricht alles dafür, daß frz. *violon* (*violen*+*-on*) und it. *violino* (*viola*+*-ino*) etwa gleichzeitige Parallelbildungen sind, wobei die etwaige Priorität des einen oder des anderen Wortes nicht von entscheidender Bedeutung ist. Das Wort *violon* enthält also keinerlei „*inherent etymological contradiction*“ (so Boyden S. 23), wenn man sich nur bewußt bleibt, daß das französische *-on* seiner Bedeutung nach eben nicht zu it. *-one*, sondern zu it. *-ino* zu stellen ist.

Boydens nach eigenem Urteil komplizierte Theorie der Entlehnung eines italienischen *violone da braccio/violone* erscheint damit überflüssig. Unbefriedigend ist sie übrigens noch aus drei weiteren Gründen: 1. Boyden muß um ihretwillen trotz eigener Bedenken die Erstdatierung von it. *violino* sehr spät ansetzen (1538, vgl. S. 26); dagegen ist nach von Wartburg (a. a. O.) das Wort schon 1462 belegt. 2. Seine Annahme eines it. *violone da braccio/violone* als Vorbild für ein französisches Lehnwort *violon* scheint sich weitgehend auf eine französische Quelle von 1556 zu stützen, wonach die Italiener das französische Instrument *violon* so genannt hätten. Der Verdacht ist zumindest nicht auszuschließen, daß der zitierte Traktatist Jambe de Fer in umgekehrter Richtung den gleichen Übersetzungsfehler machte wie knapp dreihundert Jahre später Fétis (vgl. Boyden S. 23—24): Wo dieser für it. *violoni* fälschlich frz. *violons* setzte, mag jener aus dem selben Vertrauen in die äußerliche Ähnlichkeit der beiden Wörter das frz. *violon* einfach mit *violone da braccio ou violone* wiedergegeben haben. 3. Man mag annehmen, Jambe de Fer geschehe mit diesem Verdacht Unrecht. Auch dann bleibt *violone da braccio* als sprachliche Bildung etwas unglücklich und widersprüchlich in sich, wenn man davon ausgehen darf, daß *da braccio* primär zwar nur die Spielweise betrifft, daneben aber doch auch eine Aussage über die geringere Größe des Instruments enthält. Man kann durchaus zweifeln, ob eine solche Bezeichnung in nennenswertem Umfang existiert und sich über längere Zeit gehalten haben sollte — und zwar auf Kosten des weit klareren und treffenderen, mit ziemlicher Sicherheit längst vorhandenen (s. oben unter 1) *violino*.

Die eindeutige Festlegung von Wartburgs (a. a. O.) auf eine diminutive Bedeutung des *-on* in *violon* wiegt sehr schwer; dennoch bleibt vielleicht eine gewisse Möglichkeit, es als ursprünglich größenordnungsneutral, also weder diminutiv noch augmentativ aufzufassen (vgl. MGG), und zwar vor allem dann, wenn man die Erstdatierung des Wortes, vornehmlich als *nomen agentis*, mit MGG und Groves Dictionary und im Gegensatz zu den etymologischen Wörterbüchern von Wartburgs und Dauzats<sup>6</sup> wesentlich vor 1500 (d. h. vor der Entstehungszeit der Violine) ansetzen will. Der Gedanke schließlich, daß das Suffix in *violon* darüberhinaus zumindest zeitweise vielleicht auch als abwertend empfunden worden sein könnte, mag angesichts der minderen sozialen Stellung der Violine und ihrer Spieler in der Frühzeit des Instruments verlockend erscheinen, doch fehlen wohl bisher alle konkreten Anhaltspunkte, um ihn wenigstens einigermaßen diskussionswürdig zu machen.

<sup>6</sup> A. Dauzat u. a., *Nouveau Dictionnaire Etymologique et Historique*, Paris 2/1969.

## Notizen zu Georg Weber d. Ä.

VON WERNER BRAUN, SAARBRÜCKEN

In Band 22 dieser Zeitschrift hat Adolf Schmiedecke aus Weißenfelser Akten neues Material zur Biographie Georg Webers vorgelegt<sup>1</sup>. Zusammen mit den Mitteilungen Arno Werners<sup>2</sup> ergab sich das folgende Datengerüst: Geboren vermutlich 1538 in Weißenfels<sup>3</sup>; ab 1554 Student in Leipzig; 1561 Heirat in Weißenfels; 1562 bis etwa 1564 Kantor daselbst; nach Differenzen mit dem Weißenfelser Rat „wohl von 1564“, gewiß aber ab 1566 bis 1568 Kantor an St. Wenzel zu Naumburg; danach Aufenthalt (1574 wieder als Kantor) in der Vaterstadt; 1576 Mitunterzeichner der Kantoreistatuten von 1576; 1592 zweite Eheschließung; 1595 oder 1596 zweite Übersiedlung nach Naumburg; gestorben zwischen dem 21. Januar und 28. März 1599.

Präzisere Angaben über die zwei ersten Drittel dieses Lebens bieten die von Schmiedecke nicht herangezogenen Visitationsprotokolle des Leipziger Kreises von 1579 und 1580<sup>4</sup>. Am ausführlichsten berichtet der Pegauer Pfarrer Matthias Detschel am 31. März 1580 über das damalige Weißenfelser Schulkollegium:

„Cantor ist Georgius Weber Weissenfeldensis aeta- | tis suae 40. Hatt Lipsiae studieret, uersatus in lingua praecipuè latina. | Anno 58 cepit in patria fungi offitio (sic) Cantoris usque | ad annum 66. Vocatus Naumburgum praefuit ibi | Cantoris officio per biennium, resignauit Conditio | nem, profectus in patriam, egit uitam priuatam. | Elapsis uero annis septem, iterum praeficitur à Sena- | tu Choro Musico usque ad hoc tempus. Est ciuis | et pater familias. Absolutis laboribus, et scholasticis | horis, procurataque re familiari exercet se in effingen- | do aliquo Carmine Musico, et lectione historiarum“<sup>5</sup>.

Die beiden anderen Quellen beschränken sich auf knappe Notizen. 1579 heißt es: „Cantor Georgius Weber ist hier u. zue Naumburg 15 Jahre am Cantordienst gewesen, ist ein guter Musicus.“ und 1580: „Cantor Georgius von Weißenfels seines Alters 40 Jahre, ist 22 Jahr an Diensten gewesen.“<sup>6</sup>

Nach diesen Dokumenten müssen Schmiedeckes Angaben modifiziert werden. Als Geburtsdatum empfiehlt sich die Angabe „um 1540“<sup>7</sup>, und der berufliche Werdegang nach der Studienzeit in Leipzig und bis zur Visitation von 1580 hätte folgende Stationen zu verzeichnen: 1558 bis 1566 Kantor in Weißenfels; 1566 bis 1568 Kantor in Naumburg; 1568 bis 1574 Privatmann in Weißenfels; ab 1574 Kantor ebenda. Bei einer Beurteilung der amtlosen Zeit wären auch die im Protokoll vermerkten literarischen Neigungen Webers und seine vorzüglichen Lateinkenntnisse zu berücksichtigen. Trat er wie so viele andere Musiker des 16./17. Jahrhunderts als Schriftsteller in Erscheinung?

Den Komponisten Weber, auf den die Visitationsberichte besonderen Nachdruck legen, kennen wir bisher nur aus seinen späten Choralbearbeitungen<sup>8</sup>. Die ihnen wohl entsprechenden frühen Belege, *Teutsche Psalmen Davids* zu 4. 5. und 6. Stimmen, zwei Teile, Mühl-

<sup>1</sup> A. Schmiedecke, *Der Weißenfelser Kantor Georg Weber (1538–1599)*, in: *Mf* XXII, 1969, S. 64–69.

<sup>2</sup> A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 15, 22 f.

<sup>3</sup> Stammtafel der 1611 in Schwarzburg nachgewiesene Komponist Johann Goldelius aus der gleichen Familie, der auch Webers Mutter Agnes geb. Goldel angehörte?

<sup>4</sup> Vorhanden u. a. im Staatsarchiv Dresden.

<sup>5</sup> *Visitation des Leipziger Kreises 1580*, Staatsarchiv Dresden, Loc 1989, Bl. 219a. Die Kürzel „-que“ und „-gum“ wurden aufgelöst, eine nachträgliche Wortumstellung stillschweigend berücksichtigt.

<sup>6</sup> *Visitation des Leipziger Kreises 1579*, Bl. 412; 1580, Bl. 223. Beide Zitate nach den Dresdener Quellen.

<sup>7</sup> Die Schmiedeckes Berechnung zugrundeliegende Notiz von 1554 („vngeserlich XVI Jahr alt“, S. 65) muß aus ihrem Zusammenhang: dem juristischen Verfahren gegen Webers Großmutter, erklärt werden. Die Angabe stammt von den Vormündern des jungen Weber, die ihren Schützling in dessen eigenem Interesse vielleicht ein wenig älter erscheinen lassen wollten.

<sup>8</sup> L. Finscher, *Das Kantonal des Georg Weber aus Weißenfels (Erfurt 1588)*, in: *JbLH* III, 1957, S. 62–78.

hausen 1568/69<sup>9</sup>, scheinen verschollen wie die sonst genannten Einzelwerke<sup>10</sup> und die bei der Visitation in Weißensee 1575 katalogisierten *Cantiones sacrae Georgij Weberi quatuor vocum*<sup>11</sup>. Von seiner seit 1500 genannten zweichörigen Passion könnten sich Reste — das vierstimmige Exordium, die Solopartie des Evangelisten — in einer anonymen Handschrift aus Freyburg (Unstrut) von 1640 erhalten haben<sup>12</sup>.

## Schuberts Ländler-Autograph, OED 679, wieder gefunden

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Die Vorarbeiten für die Erstellung des Steirischen Musiklexikons erforderten die Überprüfung derjenigen Schubert-Literatur, die des Meisters rege Beziehungen zur Steiermark, vorzüglich zu seinen Grazer Freunden Anselm und Josef Hüttenbrenner, zu Johann Baptist Jenger und zur Familie Pachler behandelt<sup>1</sup>. Dabei stellte sich heraus, daß von jenen Autographen, die Otto Erich Deutsch noch 1951 als in steirischem Besitz befindlich vermerkt<sup>2</sup>, nur die unter OED 678 angezeigten Fragmente der Baß-Stimme aus der *As-dur-Messe* am angegebenen Ort: im Besitz des Grazer Domkapellmeisters i. R. und Hüttenbrenner-Großneffen Rudolf von Weis-Ostborn<sup>3</sup>, sich befinden. Die übrigen „steirischen“ Schubert-Eigenschriften waren entweder außer Landes gekommen oder verschollen.

Diese von mir 1964 in dem Aufsatz *Schubert-Autographe im Nachlaß Weis-Ostborn*<sup>4</sup> publizierte Bilanz forderte Lokalhistoriker heraus. Bald danach fand Konrad Stekl in einem Haus, das Rudolf von Weis-Ostborn während seiner Tätigkeit als Musikschuldirektor im obersteirischen Knittelfeld (1902—1913) bewohnt hatte, eine Kiste mit Briefen und Noten aus dem Besitz Anselm Hüttenbrenners. Zwar fehlte auch darin jede Spur von den gesuchten Autographen, dafür gab der Bestand neben wichtigen Dokumenten zur Schubert- und Hüttenbrenner-Biographie die Abschrift einer bisher unbekanntem Klavier-Fantasie (*Grazer Fantasie*) her, die mit guten Gründen Franz Schubert zugeschrieben werden kann<sup>5</sup>. Von diesem Fund angeregt, ging Helmut Kettenbach der in steirisch-heimatkundlicher Literatur verbreiteten Meinung nach<sup>6</sup>, derzufolge Schubert sich auf dem Hüttenbrenner-Besitz Schloß

<sup>9</sup> Vgl. u. a. G. Draudius, *Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625*, hrsg. v. K. Ameln, Bonn (1957), S. 555, S. 748. Ein Exemplar der Sammlung befand sich bis Ende des letzten Weltkrieges in Königsberg.

<sup>10</sup> A. Schmiedecke, S. 68 f.

<sup>11</sup> *Registratur der Visitation . . . in der Superintendentenz Weissensehe . . . angefangen den xxij Julii Anno 1575*, Staatsarchiv Magdeburg, Rep. A 29a II, Nr. 41c, Bl. 95.

<sup>12</sup> W. Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf XV*, 1962, S. 142, Anm. 150.

<sup>1</sup> W. Suppan, *Steirisches Musiklexikon*, Graz 1962—1966, Akademische Druck- und Verlagsanstalt; einschlägige Literatur im Artikel *Schubert*, S. 522 f.; vgl. auch Artikel *Hüttenbrenner*, S. 249—253, *Jenger*, S. 263 f., *Pachler*, S. 419 f.

<sup>2</sup> O. E. Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works*, London 1951.

<sup>3</sup> Seit dem Tod Rudolf von Weis-Ostborns am 18. Dezember 1962 ist dessen Witwe, Frau Maria Weis-Ostborn, wieder verheiratete Ruckenbauer, Graz, Besitzerin der Schubertiana. — Über Rudolf von Weis-Ostborn vgl. den bez. Artikel im Steirischen Musiklexikon, S. 637—638 sowie K. Stekl, *Die Tätigkeit eines steirischen Musikdirektors: Rudolf von Weis-Ostborn*, in: *Steirische Musikerjubilare 1971*, Festschrift, Graz 1971 (im Druck).

<sup>4</sup> In: *Studia musicologica* 6, Budapest 1964, S. 131—141.

<sup>5</sup> K. Stekl, *Zur Auffindung eines unbekanntem Klavierwerkes von F. Schubert*, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 39, Graz 1969, S. 1—7; W. Dürr, *Eine unbekanntem Fantasie von F. Schubert*, ebda. S. 8 bis 11; in ders. Zs. finden sich laufend Notizen über den Fund, so Nr. 40, 1969, S. 13; Nr. 41, 1969, S. 2—8 und 14 f.; Nr. 43, 1970, S. 17—20; Nr. 45/46, 1970, S. 7—9. — *Die Fantasie für Klavier (ohne D-Nummer)*. „Grazer Fantasie“ erschien 1969 als Gemeinschaftsedition der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt, Graz, und des Bärenreiter-Verlages, Kassel. — Über K. Stekl vgl. die bez. Artikel in *MGG* 12, 1965, Sp. 1248 f., und *Steirisches Musiklexikon*, S. 572—576, sowie K. Stekl, *Meine Musikschullehrer- und Musikschulleitertätigkeit in der Steiermark*, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 43, 1970, S. 1—14.

<sup>6</sup> Zuletzt R. Baravalle, *Burgen und Schlösser der Steiermark*, Graz 1961, S. 277: „1814 erwarb . . . der Komponist Anselm Hüttenbrenner das Schloß; bei ihm weilte Franz Schubert und verfaßte hier das Lied ‚Die Forelle‘.“



Rothenthurm in der Obersteiermark aufgehallen und dort die *Forelle* (OED 550) komponiert haben soll. Beides wird als Legende entlarvt. Schubert hat Rothenthurm nie besucht<sup>7</sup>.

Den ersten Erfolg bei der Suche nach den verschollenen Schubert-Eigenschriften aus dem Besitz der Hüttenbrenner-Brüder und deren Erben, der Familie Weis-Ostborn, konnte nun Konrad Stekl verbuchen. Bei der Durchsicht des Manuskriptes der Oper *Cingara* von Johann Nepomuk Fuchs im Archiv des Steirischen Sängerbundes, Graz, fiel ihm das Autograph der *Ländler*, OED 679, in die Hände. Es handelt sich um ein Blatt, 31 x 22,5 cm; auf der einen Seite die beiden *Ländler* in *Es-dur* (s. nebenstehendes Faksimile), auf der andern einige Notenskizzen, Pausen, dynamische Zeichen. Wie das Blatt aus dem Besitz Rudolf von Weis-Ostborns in das Archiv des Steirischen Sängerbundes und dort in das Partitur-Manuskript der Fuchs-Oper kam, wird wohl ungewiß bleiben. Weis-Ostborn leitete in Graz neben dem Domchor seit 1920 einige Chorvereinigungen, den Grazer Männergesangsverein, die Akademische Sängerschaft „Gothia“, den Kaufmännischen Gesangsverein, er wirkte im Vorstand des Steirischen Sängerbundes mit und empfing da manche Ehrung. In den Räumen des Steirischen Sängerbundes verkehrte er, so daß anzunehmen ist, das Blatt ist nicht gegen seinen Willen dorthin gekommen. — Wie dem auch sei: die Schubert-Forschung mag mit Freude den neuen Fund registrieren.

## Die „Grazer Fantasie“ von Franz Schubert\*

VON JOHANN PETER VOGEL, BERLIN

Als Heft 1 der äußerst verdienstvollen neuen Reihe *Das 19. Jahrhundert* erschien 1969 der Erstdruck eines 18 Seiten langen, vollständigen Klavierwerks in *C-dur*, einer *Fantasie für das Pianoforte*, das Franz Schubert zugeschrieben wird<sup>1</sup>. Vorlage ist die Abschrift eines Kopisten, der viel für Josef Hüttenbrenner<sup>2</sup>, ein Mitglied des Freundeskreises Schuberts, gearbeitet hat<sup>3</sup>. Sie wurde im Nachlaß des 1962 verstorbenen Grazer Komponisten und Domdirektors Rudolf von Weis-Ostborn in einer Kiste mit Musikhandschriften (überwiegend Abschriften von Werken Schuberts) und Dokumenten aus dem Besitz Josef Hüttenbrenners gefunden. Es handelt sich um ein nach Form und thematischer wie harmonischer Entwicklung durchaus interessantes Werk, das jedenfalls keine unerhebliche Schülerarbeit ist<sup>4</sup>.

7 H. Kettenbach, *F. Schubert und die Obersteiermark. Legende und Wirklichkeit*, in: Jahresbericht 1969/70 des Bundesgymnasiums Judenburg, Judenburg/Steiermark 1970, S. 1–16.

\* Vgl. auch die Rezension S. 230 dieses Heftes.

1 Franz Schubert, *Fantasie für Klavier* („Grazer Fantasie“), Erstausgabe herausgegeben von Walther Dürr, Kassel 1969.

2 Josef Hüttenbrenner, Landwirt, Registraturbeamter, Sänger und Komponist, „Faktotum Schuberts“ (1796 in Graz, 1868 †), ein Bruder des Komponisten Anselm Hüttenbrenner (1794–1873), (s. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, 1964).

3 Vgl. dazu und zum folgenden das Vorwort Walther Dürrs, a. a. O.; K. Stekl, *Zur Auffindung eines unbekanntes Klavierwerkes von Franz Schubert*, in: Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes, Nr. 39 (1969), S. 1 ff.

4 Die *Fantasie* folgt sehr viel stärker der in Mozarts *c-moll-Fantasie* (KV 475) und Beethovens *Fantasie op. 77* vorgebildeten und auch von Schubert (DV 1, 9, 605, 993) verwendeten Reihenform als der auch von Schubert in seinen bekannten *Fantasien* (DV 760 und 940) benutzten verschleierte Sonatenform. Auf einen lyrischen ersten Teil (*Moderato con espressione, alla breve, C-dur*, Takte 1–43) folgt als pointierter Gegensatz ein *alla polacca*, 3/4, *Fis-dur*, dessen weitere Entwicklung harmonisch terrassenförmig und thematisch durch zweimalige Reminiszenzen des Kopfsthemas gegliedert ist (*fis-moll* nach *D-dur*, Takte 85–102; *d-moll* nach *B-dur*, Takte 103–158). Der anschließende dritte Teil in *Es-dur* bringt ein aus einem Motiv des Kopfsthemas entwickeltes und auch im zweiten Teil schon vorbereitetes drittes Thema (Takte 159–212), dem — wieder rhythmisch und harmonisch stark kontrastierend — in *E-dur*, später in *Cis-dur*, eine neue Variante des Kopfsthemas folgt (*Moderato con espressione, 4/4*, Takte 213–243), übergehend in einen Bewegungsteil (12/8, *G-dur*, Takte 244–282) und mündet in die *Reprise des Anfangs* (*C-dur*, Takte 283–306). Auch im dritten Teil spielt das aus dem Kopfsthemma abgeleitete auftaktige „Seufzermotiv“ eine thematische Rolle. Die harmonische Entwicklung des ersten und zweiten Teils (*C, Fis, D*) findet eine umgekehrte Entsprechung im vierten Teil (*E, Cis, G*).

*Andante* 277. Franz Schubert, Piano

The musical score consists of ten staves. The first staff is the vocal line, written in treble clef with a common time signature. The second staff is the piano accompaniment, written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circular library stamp is visible on the right side of the page.

Franz Schubert: Zwei Ländler Es-Dur. D 679. Autograph



Ob es freilich von Schubert ist, erscheint mir recht zweifelhaft. Auch Walther Dürr stellt schon fest, daß die *Fantasie* „zunächst in manchem befremdlich erscheint“, verglichen mit den bekannten Fantasien Schuberts, um dann ziemlich ausführlich Schuberts Autorschaft nachzuweisen. Was er im folgenden zur thematischen Arbeit, zum virtuosen Stil, zur Weitgriffigkeit und zur Verwendung extremer Lagen bei Schubert schreibt, ist völlig zutreffend, doch scheint mir das „Befremdliche“ der *Fantasie* damit noch nicht berührt. Das Werk liegt entweder sehr im Grenzbereich, m. E. sogar außerhalb des Schubertschen Personalstils; diesen begrifflich zu fixieren, ist — wie die eindeutige Beschreibung eines jeden Personalstils in der Musik — außerordentlich schwierig. Im Grunde kann der Nachweis seines Fehlens in einem Werk nur vom geschulten Ohr vollzogen werden.

Zunächst läßt sich mit größter Sicherheit feststellen, daß, falls das Werk von Schubert wäre, es nicht nach 1820 und nicht vor 1817 komponiert ist. Dürr nimmt die Entstehungszeit um 1818 an. Einerseits finden sich nicht die Merkmale des Klavierstils aus der Reifezeit, die gedrungene Akkordik und die dichte Stimmführung, andererseits fehlt der *Fantasie* der ungebrochene musikantische Schwung der vollendeten Klaviersonaten bis 1817. Für eine Stilkritik bietet sich daher der Vergleich an mit den Instrumentalwerken von DV 570 bis etwa DV 729, vor allem denen für Klavier, den Sonatenfragmenten in *fis*-moll (DV 571), *C*-dur (DV 613), *f*-moll (DV 625) und *cis*-moll (DV 655), dem Fragment der *Fantasie* *C*-dur (DV 605) und den Einzelsätzen in *A* (DV 604) und *E* (DV 612). Das stilistische Bild dieser Werke, vor allem, wenn man noch die „italienisierenden“ Werke DV 589—591 und 729 und die vollendeten Werke (*B*-dur-Sonate für vier Hände, DV 617, *A*-dur-Sonate DV 664 und Forellenquintett DV 667) einbezieht, ist außerordentlich vielfältig. Schubert sucht einerseits neue Realisationsmöglichkeiten für seine Klangvorstellungen und experimentiert vor allem durch Gegenüberstellung ungewöhnlicher Gegensätze (am extremsten wohl im *cis*-moll-Fragment); wenn er andererseits aus gegebenem Anlaß ein neues Werk benötigt, greift er auf schon bewältigte Stilmöglichkeiten im klassizistischen Bereich zurück (s. die *A*-dur-Sonate). Die „Grazer *Fantasie*“ würde ihrer ganzen Haltung nach in den ersten Bereich gehören.

Vom Klang und von der Lyrik her steht der *Fantasie* das *fis*-moll-Fragment DV 571 am nächsten. Beim Vergleich der beiden Stücke fällt sofort die größere Differenziertheit des Fragments auf, die stärkere Durchgebildetheit aller Stimmen und Figuren. Die Großflächigkeit der *Fantasie*, der *al-fresco*-Charakter der oktavierten Melodie und der weiträumigen Begleitung des Kopftemas und seiner Reminiszenzen atmet eine gewisse Oberflächlichkeit, kennzeichnet einen Verlust an Substanz gegenüber dem Fragment. Bei Schubert gibt es eine derartige Großflächigkeit nur in den Jugendwerken (z. B. Triosonate *B*-dur DV 28, Tänze DV 146, 1. Klaviersonate DV 157); schon in der 2. Sonate DV 279 werden harmonisch gedachte Flächen motivisch ausgefüllt. Freilich gleichen sich beide Kopftemen in etwa im Duktus. — Schon Dürr weist auf die Ähnlichkeit der *Es*-dur-Seitentemen der *Fantasie* und des *C*-dur-Sonatenfragments (DV 613) hin. Allerdings gehört dieser Thementyp in seiner wenig originellen Klassizistik nicht zu den signifikanten Elementen des Personalstils Schuberts, wenn er auch ab und an auftaucht (z. B. in der *As*-dur-Sonate DV 557). Hier ist Schubert am unpersönlichsten; mit der Ähnlichkeit beider Themen läßt sich also wenig anfangen.

Am naheliegendsten und zugleich stichhaltigsten für Schuberts Autorschaft erscheint bereits die bloße Existenz des *C*-dur-Fragments DV 605, von dem angenommen werden darf, daß es ein Anlauf zu einer *Fantasie* ist, die auf der Reihenform aufbaut und zugleich thematisch auf einen Themenkern bezogen ist, wie es die „Grazer *Fantasie*“ ebenfalls ist. Daß thematisch zwischen beiden Werken keinerlei Ähnlichkeit gegeben ist, will nichts besagen; schwerer wiegt der stimmungsmäßige und vor allem stilistische Unterschied. Aus jeder Note des Fragments spricht der Schubertsche Personalstil der Reifezeit mit zahlreichen



motivischen Vorgriffen etwa zum *c*-moll-Quartettsatz (DV 703), der *h*-moll-Sinfonie (DV 729), der 5. Variation aus dem Oktett (DV 803) und der Schlußvariation der Flötenvariationen (DV 802); der Duktus des Kopfsthemas nimmt sogar den der Sonaten DV 840 und 845 sowie des Quintetts DV 956 vorweg. Da die Datierung zweifelhaft ist, würde ich nicht zögern, das Fragment in das Jahr 1820 zu verlegen. Es als einen der Anläufe zur „Grazer Fantasie“ anzusehen, fällt außerordentlich schwer. Eher schon könnte es eine Vorform zur „Wanderer“-Fantasie (DV 730) sein. Insofern spräche die Existenz des Fragments, seine zeitliche Einordnung und seine Verbindung zur „Wanderer“-Fantasie sogar gegen Schuberts Urhebererschaft der „Grazer Fantasie“, denn es erscheint nach unserer Kenntnis der Arbeitsmethode Schuberts wenig wahrscheinlich, daß er sich ein oder zwei Jahre nach Vollendung einer *C*-dur-Fantasie — der „Grazer“ — bereits wieder mit einem Projekt „*C*-dur-Fantasie“ beschäftigte. Da er die Form der Fantasie relativ selten gewählt hat, ist ein Argument von den drei *a*-moll-Sonaten (DV 537, 784 und 845) her wenig stichhaltig.

Dringt man in die Details der „Grazer Fantasie“ ein, stößt man auf bei Schubert sonst nicht auffindbare Merkmale. Gleich die Satzbezeichnung „Moderato con espressione“, die sogar noch einmal zu Beginn des vierten Teils wiederkehrt (vgl. Beispiel 2), kommt — wie überhaupt die Bezeichnung „con espressione“ — m. W. im gesamten Instrumentalwerk Schuberts nicht vor, nicht einmal dort, wo eine ähnliche lyrische Stimmung herrscht. Etwa der *fis*-moll-Satz DV 571 ist überschrieben mit „Allegro moderato“ oder das Kopfsthema der vierhändigen *f*-moll-Fantasie (DV 940) mit „Allegro molto moderato“. Grundsätzlich wählt Schubert für seine Instrumentalwerke sehr knappe und sachliche Bezeichnungen. „Con espressione“ fällt demgegenüber aus dem Rahmen, weil Schubert sonst auf stimmungsmäßige Bezeichnungen verzichtet.

Da steht ferner die Polacca in dem bei Schubert außergewöhnlichen *Fis*-dur; m. W. gibt es überhaupt nur sieben „Deutsche“ von 1821 in dieser Tonart, die allerdings — vermutlich vom Verleger — in anderen Tonarten veröffentlicht wurden<sup>5</sup>. Sie sind gekennzeichnet durch eine zwiespältig schillernde, wehmütige Stimmung — darin ein krasser Gegensatz zu der typisch diesseitig-vergnügten Polacca-Stimmung in der *Fantasie*. Für Schubert sind mit einer Tonart noch ganz bestimmte Stimmungen verbunden; es kann nicht ohne weiteres angenommen werden, daß er ein anspruchsvolles Stück beliebig in einer für ihn exceptionalen Tonart wie *Fis*-dur komponiert, nur um damit einen bestimmten harmonischen Verlauf zu gewährleisten. Vielmehr erscheint die Verwendung von *Fis*-dur für eine Polacca dieser Stimmungslage gesucht „interessant“; Schubert hat jedoch nie „interessant“ geschrieben.

Besonders auffällig ist das Fehlen der für Schubert so bezeichnenden lebendigen Mehrstimmigkeit, eines bewegten klangvollen Satzes. Auch in den Werken zwischen 1818 und 1820 herrscht diese souveräne Beherrschung locker gefügter Stimmen selbst in den uneinheitlichsten Kompositionen. In der *Fantasie* findet sich nur eine Passage, die auf Schubertschem Niveau gelungen ist, in den Takten 162 ff.; sonst gibt es nur noch zwei weitere Abschnitte (Takte 199 ff. und 237 ff.), in denen Nebenstimmen auftreten, aber unbeholfen in Halbtönen sich hin und her bewegen (vgl. Beispiel 1).

Beispiel 1

<sup>5</sup> DV 365, Nr. 32, 33, 34, 35 in *F*-dur; DV 722 in *Ges*-dur; DV 365, Nr. 36 in *F*-dur; DV 145, Nr. 2 in *H*-dur (Deutsch, Thematic Catalogue, S. 323).

238

240

ritard.

242

dim.

Hält man die Stimmführungen in Takt 243 mit ihrem mißtönigen Querstand neben eine ähnliche Stelle in Takt 24 von DV 612, wird deutlich, was mit dieser Kritik gemeint ist. Alle Begleitfiguren wirken starr und schablonenhaft; die organische Bezogenheit auf die Melodiestimme ist nicht ausgeprägt. Einerseits werden relativ kühne Fortschreitungen gewagt (z. B. Takte 205 f.), andererseits erheben sich längere Verläufe nicht aus dem zur damaligen Zeit üblichen (z. B. Takte 103 ff). Auch hier ist ganz unshubertisch das „Interessante“ der vorherrschende Eindruck. Eine gewisse handwerkliche Eingeschränktheit, die bereits bei der Beurteilung der Mehrstimmigkeit mitspielte, zeigt sich auch in dem häufigen Aufeinanderfallen beider Hände auf dieselbe Taste, das bei Schubert eigentlich nur in Werken zu vier Händen zu beobachten ist. Hierher gehört auch der billig klingende, weil schlecht gesetzte Klaviersatz des E-dur-Einsatzes des vierten Teils (Takte 213 ff.; vgl. Beispiel 2); die blecherne Quartparallele ist nicht in Einklang zu bringen mit dem, der „die Harmonie im kleinen Finger“ besaß.

Beispiel 2

211

6

ritardando



**Moderato con espressione**

Jedes dieser Argumente mag für sich allein kaum stichhaltig sein; durch ihre Zahl erhalten sie jedoch Gewicht. Unter geschulten Kennern wird Einverständnis darüber zu erzielen sein, daß der *Fantasia* die Ausstrahlung fehlt, die — abgesehen von den Schülerarbeiten — jedes Werk Schuberts — vor allem dieses Umfangs — besitzt<sup>6</sup>. Der Glanz der Septakkorde, der natürliche und doch stets neue Fluß der Stimmen und der Harmonik findet sich nicht. Eine gewisse Aura geht vom freien Einsatz und dem weiten Schwung des Kopftemas aus, versandt aber in der melodischen wie rhythmischen Banalität des Nachsatzes. Die Polacca bildet wohl einen starken Gegensatz, aber nur infolge der physiognomischen und harmonischen, d. h. äußeren Merkmale, nicht durch ihre Substanz. Sie läuft durchaus schulmäßig, wenn auch nicht ungeschickt, ab. Die Thematik ist zu wenig profiliert, um die *Fantasia* zu prägen. Die Varianten des Kopftemas fügen der Substanz nichts hinzu wie sonst bei Schubert. Das Thema des *Es-dur*-Teils ist für Schubert recht unpersönlich, wenn auch im Verlauf seiner Entwicklung die noch am ehesten nach Schubert klingende Passage auftritt (Takte 167 ff.). Wie Schubert einen Bewegungsteil, wie den in *G-dur*, schreiben würde, zeigt er in den Finalsätzen der *Es-dur*-, *C-dur*- und *A-dur*-Sonaten (DV 568, 613, 664) ungefähr zur gleichen Zeit, in der die Entstehungszeit der *Fantasia* angenommen wird. Der Schluß des Werkes schließt nicht ab. Substanziell fehlt eine Zusammenfassung oder Schlußsteigerung, wie sie bei ähnlichen Werken Schuberts vorkommt (vgl. den Schluß der *f*-moll-Fantasia DV 940). Technisch fehlt der Schlußtakt, obwohl Schubert es sonst mit den Perioden sehr genau nimmt und entweder den Schlußtakt mit stummen Noten oder mit einer Generalpause ausfüllt (letzter Satz der *a*-moll-Sonate DV 845, der *A-dur*-Sonate DV 959, erster und letzter Satz der *B-dur*-Sonate DV 960, 5. und 6. Moment musical DV 780). So haftet der Komposition etwas Zweitrangiges, lediglich „Talentiertes“ an; sie ist nicht uninteressant, aber ihr fehlen die befreienden Entladungen und großen Bögen etwa des Schlußsatzes der *f*-moll-Sonate DV 625, des Seitenthemas der *cis*-moll-Sonate DV 655 oder des 1. Teils der „Fantasia“ DV 605. Die *al-fresco*-Kompositionsweise bringt es nicht zu einer dem Umfang angemessenen Tiefenwirkung, enttäuscht letzten Endes durch allzu auffällige Oberflächlichkeit.

Nach allem würde ich als Autor Anselm Hüttenbrenner für wahrscheinlicher halten, den Walther Dürr ja ebenfalls in Betracht zieht. Bleibt das Titelblatt der Kopie, das auf Schubert weist. Den Grund dafür, warum es auf die Kopie geraten ist, kann ich vorderhand auch nur in einem möglichen Irrtum des Kopisten oder Josef Hüttenbrenners vermuten. Denkbare Motive hat Dürr überzeugend ausgeschlossen. Aber angesichts der stilistischen Merkmale schiene mir der Zufall, daß dem Kopisten oder Josef Hüttenbrenner ein Fehler unterlaufen ist, immer noch denkbarer, als daß Schubert sich derart weit von seinen Stileigentümlichkeiten entfernen könnte.

<sup>6</sup> So weist z. B. Carl Dahlhaus auf die „Banalität“ der *Fantasia* anlässlich einer Rezension ihrer Schallplatteneinspielung durch Gilbert Schuchter hin (Süddeutsche Zeitung vom 12. Dezember 1970).

## Anmerkungen zum Begriff „Volkslied“ und seinem Alter

VON ERNST KLUSEN, VIERSEN

Die Antwort auf den Aufsatz meines geschätzten Kollegen Wiora *Das Alter des Begriffes Volkslied* (Die Musikforschung XXIII/4, 1970) kann kurz sein, aber sie ist notwendig, da seine Interpretation der beigebrachten Zitate eher geeignet ist, die Tatbestände zu verwirren als sie zu verdeutlichen.

### 1. Die Bezeichnung der im laienhaften Gebrauch umlaufenden Lieder vor Herder

Die meisten solcher Bezeichnungen zielen entweder auf den Liedbesitz einer fest umrissenen Gruppe — „Reiter“, „Bauern“, „Bergleute“, „Gassenstreuner“ etc. — oder sie haben einen pejorativen Sinn — „barbarum“, „incultum“, „obscoenum“ u. dgl. Aus beiden Arten von Bezeichnungen aber ergibt sich, daß man diese Lieder bestimmten Gruppen der Bevölkerung — häufig negativen Bezugsgruppen — zuordnete. Daß Lieder aus einer Gruppe in die andere wandern, auch gruppenübergreifend mehreren Gruppen angehören können (dann als „notissimum“ etc. bezeichnet) ist selbstverständlich — wurde von mir auch ausdrücklich festgestellt —, ändert aber nichts an der Tatsache, daß im laienhaften Gebrauch umlaufende Lieder eben den einzelnen Gruppen, die sie „brauchten“, zur Verfügung standen. Und wenn im Mittelalter von „usualis“ im Gegensatz zu „artificialis“ die Rede ist, dann wird damit eben jener werkzeuglich-praktische Gebrauch gekennzeichnet, der für die Existenz eines Liedes in Primärgruppen von entscheidender Bedeutung ist. Mit Herders Begriff „Volkslied“ hat das nichts zu tun. Was anders meint denn unser heutiger Ausdruck „Gebrauchslied“? Wer gebraucht es denn? Primärgruppen. Und wozu wird es gebraucht? Zur Gestaltung des Lebens solcher Primärgruppen. Bezeichnungen wie „carmen patrium“, „propria cantica“, oder das Zitat aus Guido von St. Denis deuten doch nur auf die Gesamtheit des muttersprachlichen Liedbestandes. Solche Äußerungen als Beweis für die Tatsache heranziehen zu wollen, solche Lieder wären „von einer Allgemeinheit“ gesungen worden, scheint mir verwegen.

In einem Satz: Es gab vor Herder keinen „Allgemeinbegriff vom Volkslied“. Eine vorurteilsfreie Analyse aller Bezeichnungen für das im laienhaften Gebrauch umlaufende Lied ergibt für die Zeit vor Herder: Lieder sind Gruppenbesitz; sie werden in den Gruppen für das Leben der Gruppen benutzt; sie können in verschiedenen Gruppen gleichzeitig oder nacheinander darin beheimatet sein, sind aber nicht Besitz der „Allgemeinen Öffentlichkeit“ schlechthin (vgl. auch den Artikel *Chanson* im Dictionnaire de musique von J. J. Rousseau).

### 2. Herders Volksliedbegriff

Zwei Bemerkungen vorab. Hier ist von Herders Begriff „Volkslied“ die Rede, nicht von einem „Begriff des Volksliedes“, den Wiora verwendet, um zu suggerieren, es hätte, wenn gleich unter anderem Namen, auch vor Herder die Überzeugung von der Existenz irgendwelcher Gesänge gegeben, die Besitz der gesamten Population gewesen seien. Und: Es ist unbestritten, daß Herders Begriff „Volkslied“ mehrdeutig ist, weil er „Volk“ einmal im Sinne der Aufklärung (Campe, Forster: „Volksschule“, „Volkserzieher“) als die breite Masse (mit und ohne pejorativen Hintersinn) zum anderen aber jenen gleichen Begriff auch im Sinne einer mythischen, schöpferischen Gemeinschaft versteht.

Es ist aber sinnlos, durch eine einseitige Zusammenstellung von Äußerungen Herders beweisen zu wollen, daß diese zweite positive Deutung des Begriffes bei ihm nicht die wesentliche wäre. Niemand weiß das besser als Wiora. Entscheidend aber ist: Gerade die positive Fassung des Begriffes („Siegel der Vollkommenheit“) und verknüpft mit dieser ästhetischen Wertung das Alter und die Auffassung vom Gemeinbesitz der Nation — gerade



diese drei Facetten des Begriffs waren das Neue bei Herder. Und gerade diese Auffassung Herders war es, die im 19. Jahrhundert Schule machte. Von Herder und seinem Begriff „Volkslied“ ging damit die Idealisierung des Gruppenliedes aus, das dann auf der Grundlage jener Idealisierung nacheinander pädagogisiert und ideologisiert wurde.

In einem Satz: Herder ist der Erfinder eines Begriffs, den es in dieser sprachlichen Form und zugleich in dieser inhaltlichen Füllung vor ihm nicht gegeben hat.

Vielleicht habe ich in meinem Buch *Volkslied, Fund und Erfindung* die Tatsache nicht genügend betont, wie nach Herder eben jene positive, hypertrophierte, idealisierte Fassung seines Begriffs ausschließlich wirksam wurde, während man seine wertneutrale nicht beachtete. Die pejorative bezieht sich bei ihm ohnehin hauptsächlich auf die Gegenwart. Dies stützt meine Auffassung, daß Herder das Schöne in der Vergangenheit sucht, wie ihm folgend die Brüder Grimm, Uhland und viele andere. Dies deutlicher zu machen wäre eine Anregung, für die ich meinem Kollegen Wiora zu danken hätte. Und so hätte sich gezeigt, daß auch die Auseinandersetzungen kleinerer Geister über den großen Denker Herder nicht ohne Sinn sind.

### *Die sechste Tagung der nordischen Musikforscher Helsinki (Helsingfors) und Turku (Åbo), Mai 1970*

VON KLAUS HORTSCHANSKY, FRANKFURT A. M.

Nachdem die alle vier Jahre stattfindende Tagung der nordischen Musikforscher zuvor einmal in Norwegen (1948) und je zweimal in Schweden (1954 und 1962) und Dänemark (1958 und 1966) abgehalten worden war, lud vom 25. bis 29. Mai 1970 die Musikwissenschaftliche Gesellschaft Finnlands zur sechsten Tagung nach Helsinki (Helsingfors) und Turku (Åbo) ein. Zu ihr trafen sich rund 100 Teilnehmer aus Dänemark, Finnland, Großbritannien, Island, Norwegen und Schweden sowie der Berichterstatter als Beobachter aus der Bundesrepublik Deutschland. Wie schon bei den früheren Tagungen, so standen auch dieses Mal von einem Vorbereitungskomitee vorgeschlagene Themenkreise im Mittelpunkt der Tagung, über die hinaus auch eine Reihe von freigewählten Themen angemeldet waren. Die drei Generalthemen hießen: *Nordische Musik der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts*; *Musikalische Akustik*; *Instrumentenkunde*.

Schon der von Nils Schiørring, Kopenhagen, im Rahmen der Eröffnungszeremonie — eingeleitet mit einer eigens von Pehr-Hendrik Nordgren komponierten Kongreßfanfare — gehaltene Festvortrag über *Carl Nielsen in der dänischen Musik seiner Zeit* führte an das erste Generalthema heran, das dann am 26. und 27. Mai unter seiner und Hampus Huldts-Nystrøms, Trondheim, Leitung behandelt wurde. Dabei richteten die Referenten ihr Augenmerk vor allem auf die impressionistischen, auf die nationalen (Kjell Skjellstad, Oslo) und auf die progressiven Züge (Dag Schjelderup-Ebbe, Oslo) in der nordischen Musik der 20er und 30er Jahre unseres Jahrhunderts. Es mag bezeichnend erscheinen, daß sich im nämlichen Zusammenhang gleich zwei Referate mit der Gattung Sologesang beschäftigten, ist doch offensichtlich in ihr dem Norden ein eigener und besonders bedeutungsvoller Beitrag zur abendländischen Musik zuzusprechen. Axel Helmer, Stockholm, berichtete über *Die Umwandlung des schwedischen Sologesanges unter dem Einfluß der frühen Moderne*, während Niels Martin Jensen, Kopenhagen, über den *dänischen Sologesang in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts* sprach.

Die Sitzung zum zweiten Generalthema, *Musikalische Akustik*, stand unter der Leitung von Ingmar Bengtsson, Uppsala. In ihr gaben er selbst sowie sein Mitarbeiter Stig-Magnus Thorsén, Uppsala, einen Überblick über ihre Arbeiten mit dem Schallanalysator

Poly VII. Anschließend bot ein Team vom Institut für Sprachübermittlung (Institutionen för Talöverföring) in Stockholm, bestehend aus Frans Fransson, Johan Sundberg und Per Tjernlund, in Einzel- und Gemeinschaftsreferaten Kostproben ihrer Beschäftigung mit Grundfrequenzanalysen von gespielter Musik mittels Datenverarbeitungsmaschinen. Um das quasi umgekehrte Problem ging es Henning Urup, Charlottenlund (DK) in seinem Beitrag *Registrierung von Spielmannsmusik im Hinblick auf die Datenverarbeitung*.

Während die beiden ersten Sitzungsthemen im Konzertsaal der Sibelius-Akademie in Helsinki abgehandelt wurden, der infolge des Mißverhältnisses seiner eigenen Dimension zur Zahl der Teilnehmer lediglich eine Information der Zuhörer erlaubte, eine Diskussion aber ausschloß, fand die Sitzung zum dritten Generalthema — Instrumentenkunde — in dem intim wirkenden, brandneuen Hörsaal des Sibeliusmuseums in Turku (Åbo) statt, das auch das musikwissenschaftliche Institut der schwedischsprachigen Universität, Åbo Akademi genannt, beherbergt. (Daneben gibt es neuerdings in Turku/Åbo auch eine finnischsprachige Universität.) Unter der Leitung von Henrik Glahn, Kopenhagen, wurden am letzten Sitzungstag hier die verschiedensten Themen aus dem Gebiet der Instrumentenkunde vortragen; so sprachen u. a. Enzio Forsblom, Helsinki, über *Orgelbau in Finnland*, Ola Kai Ledang, Oslo, über *Die Weidenflöte — ein Naturtoninstrument?*, Arne Kjær, Århus, über *Dänische Knochenflöten aus Mittelalter und Vorzeit* und Karin Olesen, Hellerup (DK), über *Eine Untersuchung der akustischen Eigenschaften der Viola d'amore*.

Es kann nicht Aufgabe eines Tagungsberichtes sein, alle gehaltenen Referate zu erwähnen. Dies ist hier etwa zur Hälfte geschehen, in dem Bemühen, das vielschichtige Angebot an Themen im durch die Generalthemen vorgezeichneten Rahmen anzudeuten. Daß dabei auch solche Referate erwähnt wurden, die der Berichtstatter nicht selbst hörte, wie umgekehrt nicht alle miterlebten Vorträge ihren Niederschlag im Bericht haben finden können, sei nur am Rande vermerkt. Zu den sogenannten freien Referaten sei lediglich angemerkt, daß sie mit Ausnahme des anregenden Beitrages von Hans Eppstein, Stockund (S), *Das dialogische Moment in der Kammermusik*, mehr oder weniger mit nordischer Musik, ihren Problemen und Traditionszusammenhängen zu tun hatten. Über den Inhalt im einzelnen vermag am besten der Kongreßbericht Auskunft zu geben, der für 1971 angekündigt ist.

Wichtiger erscheint es, die Gelegenheit zu einigen Randbemerkungen zu nützen. Mit einer gewissen Genugtuung konnte man vermerken, daß aus Finnland selbst und auch aus Norwegen eine Reihe junger Musikwissenschaftler mit beachtlichen Beiträgen zu Worte kamen, die die — sicherlich ungewollte — traditionelle dänisch-schwedische Hegemonie in der Disziplin zurückdrängen konnte und eines Tages vielleicht sogar zu egalisieren vermag. Nicht genug unterstrichen werden kann das Bemühen der finnischen Veranstalter — hier sind Erik Tawaststerna in Helsinki und John Rosas in Turku (Åbo) hervorzuheben —, die Tagungsteilnehmer mit unbekannter moderner finnischer Musik bekannt zu machen. In Helsinki konnte man während der Eröffnungszeremonie die Klaviersonate *es-moll* von Erkki Salmenhaara vernehmen; in einer eigenen Sitzung erläuterte Einojuhani Rautavaara sein neuestes Klavierkonzert und spielte es anschließend; zudem hörte man anlässlich des Helsinki Festivals Werke von Jonaas Kokkonen (\* 1921). In Åbo schließlich bot ein Liebhaberensemble, darunter auch der Rector magnificus der Åbo Akademi, das ungedruckte Klavierquintett *g-moll* von Jean Sibelius, 1889—1890 in Berlin komponiert.

Die Tagung verlief in den herkömmlichen Bahnen eines Fachkongresses, dem die Gastfreundschaft der finnischen sowie das Zusammengehörigkeitsgefühl der nordischen Musikwissenschaftler sein Gepräge gaben. Im Anschluß an das letzte Referat fand eine abschließende Diskussion statt, in der immer wieder die bohrende Frage gestellt wurde: Kann man so überhaupt noch musikwissenschaftliche Kongresse veranstalten? Wie sollte man

es anders machen? Welcher Art, grundsätzlicher oder spezieller, informativer oder anregender Art, sollten die Beiträge sein? Fragen also, auf die es keine Patentlösungen gibt und auch nicht gefunden wurden, die aber so wie in Åbo auch anderswo von allen Teilnehmern diskutiert werden sollten.

### *Das Kolloquium zum Thema „Musica bohemica et europaea“ vom 28. bis 30. 9. 1970 in Brünn*

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

Abweichend von der Praxis des Vorjahres, das Generalthema in einer Reihe einzelner, wenn auch thematisch bezogener Referate von möglichst verschiedenen Seiten aus zu behandeln, war diesmal das Generalthema in 6 Round-table-Themen geteilt und somit die Übersicht über die angesprochenen Forschungsbereiche, die durch eine Vielzahl von Vorträgen leicht hätte verloren gehen können, in wünschenswerter Weise gewahrt; man dankt es der vorzüglich geleisteten Vorarbeit des Kolloquium-Komitees unter Vorsitz von J. Vysloužil. Die Chairmen der Round-tables waren E. Hradecký, J. Jiránek, J. P. Larsen, H. H. Eggebrecht, J. Racek und K. v. Fischer; die Themen lauteten: *Tschechische Musiktheorie, Tschechische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Über die Beziehungen der böhmischen Musiktradition zur außerböhmischen Entwicklung im 18. Jahrhundert, Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule, Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, Gattungen und Typen der Spätgotik und Reformation in den böhmischen Ländern.* — Schwerpunktbildung war ebenso unausbleiblich wie erwünscht. Indem einzelne Vorträge sich durch besondere inhaltliche Relevanz oder durch eindringlichere Artikulation eines Sachverhalts, der auch früher schon gesehen worden sein mochte, aus dem Kontext der übrigen Referate heraushoben, wurden sie zum Kristallisationskern des Gesprächs, das unter der versierten Leitung der Chairmen teilweise sehr interessante Aspekte der behandelten Themen brachte.

Aus Raumgründen ist es leider nicht möglich, auf jede der Sitzungen in gleicher Weise einzugehen. Eingangs referierte J. Vysloužil über den Begriff *hudba česká*, wobei er der Etymologie folgend feststellte, daß *hudba* auf eine Bezeichnung zurückgeht, die das Streichen eines Saiteninstruments meint. Erst seit Smetana, Dvořak und Janáček hat *hudba* den umfassenden Sinn von *musica* bekommen, die als *humana practica* und *theoretica* einbegreift. *Musica antiqua bohemica* ist ein von V. Helfert eingeführter terminus, der historisch nicht zu belegen ist. Damit hatte Vysloužil einen legitimen Ansatz zur gedanklichen Durchdringung der eigenen Sache geboten. Zu recht traf E. Hradecký die Feststellung „*slavica non leguntur*“; Abhilfe zu schaffen, traten die Theoretiker K. Janěček und K. R i s i n g e r auf und erläuterten ihre Systeme. Fr. Ř e h á n e k und J. V o l e k rückten die originellen Züge von Janáčeks theoretischen Schriften ins Blickfeld; man bedauerte, daß noch keine deutsche Ausgabe erschienen ist. — Nach einem Überblick über die Epochen des erwachenden Selbstverständnisses der tschechischen Musiker seit dem 1. Drittel des 19. Jahrhunderts, den man J. Jiránek verdankte, befaßten sich u. a. R. Stephan, D. Ströbel, I. Vajda mit einzelnen Persönlichkeiten, J. Bek, D. Cvetko, M. K. Černý und H. H. Stuckenschmidt mit Zentren und Strömungen der tschechischen Musik; nur U. Siegele stellte endlich überhaupt erst einmal den Begriff des Nationalen zur Diskussion, indem er die Alternative eines historischen oder biologischen Verständnisses anbot. — Unberührt davon gaben C. Hattig, J. P. Larsen, Z. Pilková und J. Sehnal einen Überblick über tschechische Klaviermusik, Kammermusik und Sinfonie,

dramatische und Kirchen-Musik im 18. Jahrhundert und legten z. T. ein jüngst erst erschlossenes Repertoire vor. T. Volek hatte eingangs die Zentren der Musik Böhmens im 18. Jahrhundert umrissen. R. Pečman und E. Badura-Skoda beleuchteten das Verhältnis zu Böhmens Nachbarn. Interessant, daß nach den Forschungen Larsens die Gattung des Bläserdivertimentos zu 5—6 Stimmen, fünfsätzig mit langsamem Mittelsatz zwischen zwei Menuetten, eine böhmische Spezialität darstellt, eine Erkenntnis, die dazu dienen könnte, Haydns *Feldpartiten* vom Zeitpunkt seines böhmischen Aufenthaltes an zu datieren, also ab 1759. — H. H. Eggebrecht demonstrierte analytisch die geschichtliche Relevanz der Mannheimer Schule; er interpretierte einen Sinfoniesatz Stamic' (op. 3, 1) als erste Ausprägung des klassischen, um den Menschen als lebendiges, körperlich-geistiges Wesen zentrierten Tonsatzes. Erläuterungen zu dem angesprochenen „Mannheimer Stil“ brachten P. Andraschke, A. Riethmüller, T. Volek und J. Vysloužil, indes J. Fukač lapidar konstatierte, es gäbe nichts allgemein Tschechisches, was Stamic auszeichne; was er war, wäre sein Individuelles. — Indem K. v. Fischer den Bestand an Quellen in Böhmen für den Zeitraum 14.—16. Jahrhundert darlegte — er zählte 78 Handschriften, in deren frühesten Werke des Engelberger Stils begegnen —, zeigte er den Hintergrund, wenn nicht die Basis der Forschungen, zu denen Fr. Mužík, J. Koubá, V. Plocék und J. Snížková Beiträge lieferten. J. Černý wartete mit überraschenden Mitteilungen über die in Böhmen überlieferten Motetten des 14. und 15. Jahrhunderts auf, die der Schreiber in MüD irrtümlich für einstimmige Stücke gehalten und entsprechend aufgezeichnet hat. W. Lipphardt berichtete über das Gesangbuch des Chr. Hecyrus, Prag 1581.

Ausführlicheres abschließend über jenes Round-table, dessen Thema insofern das problematischste heißen könnte, als sein Gegenstand überhaupt erst noch zu bestimmen war, der musikalische „Manierismus“. Es zeigte sich, daß über den *Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts* eine Einigung nicht erzielt werden konnte, weil schon der Stilbegriff „Manierismus“ methodisch einen zu großen Widerstand leistete, als daß eine allgemein anerkannte Sachbezogenheit hätte erreicht werden können. Es fehlte nicht an Versuchen. Wenig war mit dem freilich verführerischen Unterfangen erreicht, Analogien zwischen den Bereichen des Geistes, der Künste und Wissenschaften zu konstruieren. Die barocke Bühne, die antinaturalistisch mit Zauberei und Sinnentzug vor allem jene, das barocke Weltgefühl ausdrückende Metapher Calderons *Das Leben ein Traum* zu inszenieren trachtet, zur Demonstration des vermeintlich Manieristischen der zu dieser Bühne gehörenden Musik zu bemühen, bleibt eine bloße Spielerei, wenn nicht konkrete musikalische Komposition gemeint wird. Leer ist aber der Manierismusbegriff, der auch Wagners *Walküre* (Feuerzauber) noch einbeziehen soll, wie H. Chr. Wolff es wollte. Das Labyrinth als Symbol eines Weltverständnisses, dem das Risiko der Verirrung und des Wahnsinns — und vielleicht auch die Wahrheit über den Weltzustand — einbeschrieben ist, sah J. Valka in Zusammenhang mit der absolutistischen Staatsform; dabei hatten sich offensichtlich Abneigungen gegen zwei völlig verschiedenartige Dinge vermengt. Jedenfalls sind Stadtanlagen und Gärten absoluter Potentaten das genaue Gegenteil von Labyrinthen, die tatsächlich manieristische Embleme sein mögen. Ohne Frage ist aber von allen Wegen, den Manierismus zu begreifen, der bedenklichste derjenige, der eine künstlerische Erscheinung auf eine „geistig kranke“ Konstitution zurückführt, wobei dann der Manierismus zugleich als der „dernier cri“ der „Weltmusikgeschichte“ abqualifiziert wird, wie J. Ráček dies leider tat. Da Th. Stráková feststellte, daß es keine Werke tschechischer Komponisten gebe, die wesentlich manieristisch seien, war die Welt in Böhmen immerhin heil. Erst L. Fínschers sachlich musikwissenschaftliche Argumentation brachte es an Hand von Kompositionsanalysen bei Gesualdo zu einer Konkretion. Manieristisch kann bei dem als nobile dilettante beginnenden vom 3. Madrigalbuch an die Auslegung der traditionellen Kompositionsregeln



heißen, so daß zwar in keiner Stimme ein Verstoß vorkommt, aber der zusammengesetzte Stimmenverband dennoch voller Anomalien ist. Während die korrekte Behandlung der Einzelstimmen absichtlich zueinander in Widerspruch gerät, entsteht, was „anders“ bei Gesualdo ist und terminologisch die Bezeichnung musikalischer „Manierismus“ verdient: die „Überspitzung der Tradition“, bis sie „in ihr Gegenteil umschlägt“. Zu einer ähnlichen Definition mochte F. N o s k e unterwegs gewesen sein, als er die Glareansche „ars perfecta“ als normativ anvisierte, um von ihr aus die manieristische Abweichung zu begreifen. Wenn die Madrigali spirituali des Ph. de Monte in der Interpretation von W. Pass als Beispiel des Manierismus wenig überzeugten, so um so mehr das Farbengravicebalo des seit G. R. Hocke wieder gekannten Malers Arcimboldi, Zeugnis eines Panästhetizismus, zu dessen Rekonstruktion die Farbpartituren leider verloren gegangen scheinen.

Das, wie man an dem knappen Überblick erkennen mag, sehr ertragreiche Brünner Kolloquium „Musica bohemica et europaea“ — dessen Texte der in Vorbereitung befindliche Kolloquiumssammelband enthalten wird — war rein äußerlich durch R. P e č m a n so perfekt organisiert, wie es manchem schon zur lieben Gewohnheit geworden ist. Im Verein mit dem abwechslungsreichen, die wissenschaftliche Thematik durchs musikalische Beispiel verlebendigen gleichzeitigen Festival erwirbt sich das Brünner Kolloquium von Jahr zu Jahr mehr Freunde. Und hat nicht die herzliche Gastfreundschaft, die man in Brünn genießt, einen großen Anteil daran, daß man gern wiederkehrt?

## Die Stumm-Orgel der ehemaligen Abtei Amorbach

VON JÜRGEN EPPELSHEIM, MÜNCHEN

### II. Teil

Bis zum Jahre 1865 blieb das Werk, mehrerer Reparaturen<sup>76</sup> ungeachtet, in seiner ursprünglichen Beschaffenheit. Der oben genannte Bericht des Pfarrers Zippelius dürfte die Fürstliche Generalverwaltung veranlaßt haben, die damals bereits renommierte Orgelbauanstalt G. F. Steinmeyer & Cie.<sup>77</sup> in Oettingen mit einer Untersuchung des Werks zu beauftragen. Am 30. August 1865 reichte diese neben dem bereits erwähnten Gutachten über den Zustand der Orgel zwei Vorschläge für Instandsetzung und Umbau ein (A f. 78<sup>r</sup>—80<sup>v</sup>, 81<sup>r</sup>—85<sup>r</sup>, 86<sup>r</sup>—91<sup>v</sup>). Der erste dieser Vorschläge lief auf Reparatur der vorhandenen Windladen, Neuanlage der für irreparabel erklärten Mechanik mit neuem, freistehendem Spieltisch und Einbau eines neuen, aus sechs Kastenbälgen nebst „Regulatoren“ und „Compensationsbälgen“ bestehenden Gebläses hinaus. Die geplanten Dispositionsänderungen waren nicht erheblich: Vox humana 8' des Positivs sollte entfernt, Krumhorn[/Hautbois] 8'<sup>78</sup> des Echowerks gegen Dolce 8' aus Metall und Fagott 16' im Pedal gegen Quint 10<sup>2</sup>/<sub>3</sub>' ausgetauscht werden. Dagegen sollten, gewandelten Klangvorstellungen gemäß, viele Register eine andere Intonation erhalten. Abgesehen von im Ganzen „gleicherer“ Intonation wurde für notwendig erachtet, die Register Gedeckt 8' im Hauptwerk, Octav 4', Rohrflöte 4', Terz 1<sup>3</sup>/<sub>5</sub>' und Mixtur 4fach 1' im Positiv „weicher“, Octavbaß 8' und Octav 4' des Pedals „stärker“, Subbaß 16' „im Grundton“ zu intonieren. Kernstiche sollten erhalten Quint 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>', Mixtur 6fach 2', Cimpal 3fach 1' und Cornett 8' des Hauptwerks sowie Quint 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>' des Positivs. Oktav 4' im Hauptwerk „als Stimmregal“ und Salicional 8' im Positiv sollten mit

<sup>76</sup> S. 149, 2108 f.

<sup>77</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>78</sup> Von hier an werden die Registerbezeichnungen der erwähnten Steinmeyerschen Umbauvorschläge verwendet.

„Stimmschlitzten“ versehen und zu diesem Zweck unter Neuanfertigung der tiefsten Pfeife um einen Halbton nach oben gerückt werden; Gamba 8' sollte darüber hinaus von *a* aufwärts ganz neue Pfeifen erhalten, vermutlich wegen des schwachen Klanges und der äußerst engen Mensur der Stummschen Gamba, die den ganz anders gearteten Vorstellungen, welche die moderne Schule des Orgelbaus mit dem Register Gamba verband, nicht entsprach. Trompete 8' im Hauptwerk sollte neue Zungen und Krücken sowie einige neue Becher erhalten, Krumhorn 8' im Positiv und Posaune 16' im Pedal neue Zungen und Krücken, Clarinett 4' und Cornettino 2' im Pedal neue Zungen, Vox humana 8' im Echo neue Zungen und Kehlen (und damit zweifellos, wie tatsächlich ausgeführt, auch neue Krücken).

Der zweite Vorschlag Steinmeyers unterscheidet sich vom ersten im wesentlichen darin, daß die vorhandenen Schleifladen durch Kegelladen ersetzt werden sollten — was bei dem ungleich größeren Platzbedarf dieses Windladensystems auf einen radikalen Umbau der inneren Anlage hinauslief; Vox humana 8' des Positivs sollte nicht lediglich entfernt, sondern durch Fagott und Clarinett 8' (einschlagend) ersetzt, das Echowerk um Geigen-Principal 8' (tiefste Oktave aus Holz, Fortsetzung aus Probzinn „mit Expression“) erweitert werden. Im übrigen stimmt der zweite Vorschlag wörtlich mit dem ersten überein.

Am 31. Januar 1866 wurde zwischen Steinmeyer und der Fürstlichen Generalverwaltung der Umbau der Orgel auf Basis des zweiten Vorschlags vertraglich festgelegt (A f. 111<sup>r</sup> bis 112<sup>v</sup>). Am 23. November 1868, einem Montag, kündigte Steinmeyer die Beendigung der Arbeiten für Mitte der darauffolgenden Woche, also für die ersten Dezembertage an (A f. 124<sup>rv</sup>). Vom 6. bis zum 8. Dezember prüfte Johann Georg Herzog aus Erlangen als Sachverständiger das umgebaute Instrument; in einer vorläufigen Erklärung vom 8. Dezember (A f. 127<sup>r</sup>—128<sup>r</sup>) äußerte er sich befriedigt über Steinmeyers Arbeiten und erstattete dann am 24. Dezember ein ausführliches, höchst lobendes Gutachten (A f. 146<sup>r</sup>—151<sup>v</sup>). Die ausgeführten Arbeiten gingen über das im zweiten Vorschlag Enthaltene noch wesentlich hinaus, vor allem hinsichtlich der Dispositionsveränderungen. Nur zum Teil gibt hierüber eine „Nachrechnung“ Steinmeyers vom 30. November 1868 (A f. 158<sup>r</sup>—161<sup>r</sup>) Auskunft, in der auf eigene Verantwortung unternommene Mehrarbeiten aufgeführt sind; Herzog erwähnt in seinem Gutachten nur diejenigen Abweichungen vom ursprünglichen Plan, die in dieser Nachrechnung erscheinen. Als Ergänzung der unvollständigen Angaben können, neben den bis heute im Zustand von 1868 verbliebenen Teilen der Orgel, eine Dispositionsaufzeichnung aus dem Jahre 1907<sup>79</sup>, ein auf weiteren Umbau abzielendes Angebot Steinmeyers vom 7. Juli 1910 (A f. 347<sup>r</sup>—352<sup>r</sup>), das hinsichtlich der Beschaffenheit der beizubehaltenden Register aufschlußreich ist, schließlich ein Gutachten des amtlichen Orgelsachverständigen Johannes Mehl vom 20. Januar 1933<sup>80</sup> herangezogen werden. Es ergibt sich folgendes Bild:

Der Tonumfang wurde, wie bereits erwähnt, in den Manualen auf C—f<sup>3</sup> (54 Töne), im Pedal auf C—d<sup>1</sup> (27 Töne) erweitert, großenteils unter Verwendung ausgeschiedener Stumm-Pfeifen. Im I. Manual (Hauptwerk) fiel Quint 2<sup>2</sup>/s' weg, dafür wurde die Mixtur unter Verwendung von Quintpfeifen von 2'- auf 2<sup>2</sup>/s'-Basis gesetzt<sup>81</sup>. Cimpal 1' wurde von drei auf zwei Chöre reduziert, das erst bei c<sup>1</sup> einsetzende Cornett 5fach bis *c* ausgebaut (*c*—*h* nach Steinmeyers Angaben in der Nachrechnung, A f. 158<sup>r</sup>, 3—4fach besetzt und gleich dem Stummschen Register auf eigenem erhöhtem Stock aufgestellt) und damit der gewandelten

<sup>79</sup> Zeitschrift für Instrumentenbau Jg. 28 (1907/08), 36 f.

<sup>80</sup> Vgl. Anm. 10.

<sup>81</sup> Johannes Mehls soeben erwähntes Gutachten überliefert für dieses Register in seiner 1868 geschaffenen Form Oktavrepetition auf *c* und *c*<sup>2</sup> sowie die unverändert gebliebene Zahl von sechs Chören, nicht jedoch deren Zusammensetzung. In der zitierten Nachrechnung der Firma Steinmeyer findet man auf f. 160v/161r folgendes: „An mehreren Stimmen als Mixtur wurden in den untern Octaven viele neue Pfeifen gemacht . . .“. Ob hier die Mixtur des I. Manuals gemeint ist oder aber die des II. Manuals oder des Pedals und in welchem Ausmaß neue Pfeifen eingefügt wurden, läßt sich nicht mehr feststellen, da keines dieser Register im Zustand von 1868 verblieben ist.

Funktion, die das Register im Laufe des 19. Jahrhunderts erhalten hatte, angepaßt. Die Teilung der Trompete 8' in Baß- und Diskantzug entfiel. Vox angelica 2' wurde in ein 4'-Register umgeändert und — vermutlich unter Verwendung entfallender Stummscher Zungenpfeifen — bis  $f^3$  durchgeführt, die oberste Oktave  $fs^2$ — $f^3$  mit Repetition in 8'. Neu kam eine offene Flöte 8' (in der Nachrechnung l. c. „*Tibia*“ genannt) hinzu, von A—h aus Holz, von  $c^1$ — $f^3$  aus Metall gefertigt; C—Gs waren mit Gedeckt 8' zusammengeführt. Die Registerzahl des Hauptwerks blieb unverändert bei fünfzehn.

Im II. Manual, dem ehemaligen Positiv, wurde nicht nur, wie vorgesehen, Vox humana 8', sondern auch Terz  $1^3/s'$  ausgeschieden. Principal 8' im Prospekt mußte, da die neue Windlade weit entfernt stand, stillgelegt werden; an seine Stelle trat ein ganz auf der Windlade stehendes neues Principal 8' (C—H aus Holz). Flöte-Travers 8' wurde mit Holzpfeifen bis A ausgebaut und im Bereich C—Gs mit Gedeckt 8' zusammengeführt, war also nunmehr im ganzen Klaviaturumfang spielbar. Das erst bei c beginnende Stummsche Salicional 8' wurde unter Zusatz von Holzpfeifen in 16' verändert<sup>82</sup>. Octav 4' wurde in „*Principalflöte*“, Quint  $2^2/s'$  in „*Nassard*“, Octav 2' in „*Waldflöte*“ umbenannt. An neuen Registern kamen außer Fagott und Clarinett 8', das dem Plan gemäß die Vox humana ersetzte, „*Dulcian*“ (= Dulciana) 8', C—H aus Holz, und eine im Bereich C—H mit Dulcian[a] zusammengeführte Aeoline 8' hinzu. Die Registerzahl des II. Manuals stieg somit von zwölf auf dreizehn.

Im III. Manual, dem früheren Echwerk, fiel nicht nur, wie vorgesehen, Krumhorn[/Hautbois] 8' weg, sondern auch Quint  $1^1/s'$  und Flageolett 1'. Hohlpipe 8' wurde in „*Hohlflöte*“, Octav 2' in „*Piccolo*“ umbenannt. Die neu eingebauten Register Geigen-Principal 8' und Dolce 8' bestanden in der ersten Oktave C—H aus Holzpfeifen. Die Registerzahl des III. Manuals verringerte sich von acht auf sieben.

Im Pedal wurde außer dem durch Quint  $10^2/s'$ <sup>83</sup> ersetzten Fagott 16' auch Cornettino 2' entfernt, an dessen Stelle ein Cello 8' aus Holz trat. Die drei größten Pfeifen des Violon 16' wurden neu angefertigt, sei es wegen starker Verwurmung, sei es, um den außerordentlich eng gebauten Stummschen Violonbaß durch Nachrücken um drei Halbtöne zu modernisieren. Offenbaß 16' erhielt den Namen „*Principalbaß*“, Octav 4' den Namen „*Flötenbaß*“. Der oberste Chor von Mixtur 6fach 2' scheint als Doppelchor für überflüssig erachtet und deshalb entfernt worden zu sein, da das Register in einem Umbauvorschlag Steinmeyers vom 29. November 1881 als „*Mixtur 2' fünffach*“ erscheint (A f. 219v). Die Registerzahl des Pedals blieb unverändert.

Das Stummsche Glockenspiel wurde um drei Töne bis  $f^3$  erweitert und erhielt im Zusammenhang damit eine (jetzt noch vorhandene) neue Hammermechanik; außer den kalottenförmigen „*Glocken*“ gehören nur noch die beiden schön geschweiften Wangenbretter, welche die ganze Anlage tragen und zusammenhalten, zur originalen Substanz<sup>84</sup>. Die beiden Tremulanten entfielen.

Statt der projektierten sechs Kastenbälge (in der Nachrechnung, A f. 159r, ist von „*Stöpselbälgen*“ die Rede) baute Steinmeyer „*das seither neu erfundene Laternengebläs*“ (ib.), d. h. ein Magazingebläse mit Schöpfbälgen. Der neue Spieltisch erhielt neben vier durch Registerzüge zu betätigenden Koppeln (II/I, III/II, I/Pedal, II/Pedal) vier unbezeichnete Kollektivtritte, in Zweiergruppen links und rechts über der Pedalklavatur angeordnet; sie entsprechen, in ihrer Reihenfolge von links nach rechts aufgezählt, den dynamischen

<sup>82</sup> Ob das Register, wie man annehmen möchte, bis C durchgeführt war und ob die tiefe Oktave aus gedeckten Pfeifen bestand, läßt sich nicht mehr feststellen.

<sup>83</sup> Die Bauweise dieses Registers ist nicht überliefert. Vermutlich handelte es sich um gedeckte Holzpfeifen.

<sup>84</sup> Ein im Originalzustand verbliebenes, wenn auch seit 1935 mittels elektropneumatischen Apparats betätigtes Glockenspiel enthält die — leider, entgegen 2101, nichts weniger als unveränderte — Stumm-Orgel der Paulskirche zu Kirchheimbolanden.

Graden piano, mezzoforte, forte, Tutti, erzielt mittels der folgenden — in musikalischer Hinsicht aufschlußreichen — Registerkombinationen<sup>85</sup>.

## I. Manual

<i>p</i>		Ged. 8	Gb. 8				
<i>mf</i>	B. 16	Ged. 8	Gb. 8	Qt. 8	Fl. 8	Ged. 4	
<i>f</i>	Pr. 16	B. 16	O. 8	Ged. 8	Gb. 8	Qt. 8	Fl. 8
<i>T</i>	Pr. 16	B. 16	O. 8	Ged. 8	Gb. 8	Qt. 8	Fl. 8
						O. 4	Ged. 4
						O. 2	
							Korn. Mixt. Cimb. Trp. 8
							V. ang. 4

## II. Manual

<i>p</i>		Ged. 8	Dulc. 8	Aeol. 8			
<i>mf</i>	Sal. 16	Ged. 8	Trfl. 8	Dulc. 8	Aeol. 8	Rfl. 4	
<i>f</i>	Sal. 16	Pr. 8	Ged. 8	Trfl. 8	Dulc. 8	Aeol. 8	Prfl. 4
<i>T</i>	Sal. 16	Pr. 8	Ged. 8	Trfl. 8	Dulc. 8	Aeol. 8	Prfl. 4
							Rfl. 4
							Nass. Wfl. 2
							Mixt. Cr. 8
							Fg./Kl. 8

## III. Manual

<i>p</i>		Hfl. 8	Dolce 8		
<i>mf</i>	Gpr. 8	Hfl. 8	Dolce 8	Fl. 4	
<i>f</i>	Gpr. 8	Hfl. 8	Dolce 8	Fl. 4	Gh. 4
<i>T</i>	Gpr. 8	Hfl. 8	Dolce 8	Fl. 4	Gh. 4
					Pikk. 2
					V.hum. 8

## Pedal

<i>p</i>		Sb. 16		Cello 8
<i>mf</i>		Sb. 16	V. 16	Cello 8
<i>f</i>	Prb. 16	Sb. 16	V. 16	Qb. Ob. 8
<i>T</i>	Prb. 16	Sb. 16	V. 16	Qb. Ob. 8
				Cello 8
				Flb. 4
				Mixt. Pos. 16
				Klar. 4

Pedal- und Manualkoppeln, dazu selbstverständlich das Glockenspiel, waren nicht in die Kollektivgruppen einbezogen.

Die durch den Umbau von 1868 entstandene Disposition lautet wie folgt:<sup>86</sup>

I. (unteres) Manual C—f<sup>3</sup> (54 Töne)

1. Prinzipal	16'	Stumm
2. Bourdon	16'	Stumm
3. Oktave	8'	Stumm
4. Gedeckt	8'	Stumm

<sup>85</sup> Zu leichterem Verständnis der aus typographischen Gründen hier verwendeten Abkürzungen kann gegebenen Falles die unten folgende Wiedergabe der aus dem Umbau von 1868 resultierenden Disposition herangezogen werden. — Die Kollektiveinrichtung ist in der Weise konstruiert, daß jeder der vier Tritte mit einer unten im Spieltisch angebrachten horizontalen Eisenwelle in Verbindung steht, die eine der Zahl der zu betätigenden Register entsprechende Zahl eiserner Ärmchen aufweist; das gegabelte Ende der Ärmchen greift unter hölzerne, an die vom Registerzug senkrecht abwärts laufenden Registerabstrakten geleimte Bäckchen. Die vier Eisenwellen sind in der Weise miteinander verkoppelt, daß bei Betätigung des Mezzoforte-, Forte- oder Tutti Tritts jeweils die links von dem betätigten Tritt gelegenen, geringeren Stärkegraden entsprechenden Tritte mit hinuntergedrückt werden — eine der sicheren Funktion dienliche Vereinfachung der Anlage, da die bei voneinander unabhängig angelegten Kombinationspedalen bestehende Notwendigkeit entfällt, mehrere, zu verschiedenen Wellen gehörige Ärmchen an einer und derselben Registerabstrakte angreifen zu lassen. Daß als Folge dieses additiven Verfahrens eine Häufung von Registern gleicher Lage auftritt, entspricht damaliger Registrierpraxis und bedeutet aus der Perspektive der Zeit keinen Nachteil. Gelegentlich späterer Umbauten erfolgte Abänderungen der Registerkombinationen von 1868 durch Herausnehmen einzelner Register sind in unserem Zusammenhang ohne Interesse.

<sup>86</sup> Registerbezeichnung nach der in Anm. 79 genannten Quelle. Der Vermerk „Stumm“ schließt Veränderungen geringeren Umfangs, wie Nachrücken um einen Halbton unter Neuanfertigung der C-Pfeife, Einfügung einzelner Fremdpfeifen usw., nicht aus. Die Ergänzungstöne ds<sup>3</sup>—f<sup>3</sup> bzw. cs<sup>1</sup> d<sup>1</sup> wurden, soweit es sich um Metallpfeifen handelt, großenteils ausgeschiedenen oder veränderten Stumm-Registern entnommen.



5. Gambe	8'	teils Stumm, teils neu
6. Quintatön	8'	Stumm
7. Flöte	8'	C—Gs mit Nr. 4 zusammengeführt; neu
8. Oktave	4'	Stumm
9. Gedeckt	4'	Stumm
10. Oktave	2'	Stumm
11. Kornett 3—5fach	8'	c—h (3—4fach) neu, Fortsetzung (5fach) Stumm
12. Mixtur 6fach	2 <sup>2</sup> /s'	unter Verwendung von Stumm-Pfeifen neu zusammengestellt
13. Cimbel 2fach	1'	Stumm (auf 2 Chöre reduziert)
14. Trompete	8'	Stumm
15. Vox angelica	4'	(C—f <sup>3</sup> ; f <sup>3</sup> —f <sup>3</sup> in 8' repetierend); vermutlich C—H neu, c—f <sup>3</sup> aus Stumm-Pfeifen (Vox angelica 2', Cornetbaß 2', Hautbois Diskant 8') zusammengestellt

II. (mittleres) Manual C—f<sup>3</sup>

1. Salicional	16'	aus Salicional 8' Stumm; z. T. neu
2. Prinzipal	8'	(nicht im Prospekt) neu
3. Gedeckt	8'	Stumm
4. Traversflöte	8'	C—Gs mit Nr. 3 zusammengeführt; A—h neu, Fortsetzung Stumm
5. Dulcian[a]	8'	neu
6. Aeoline	8'	C—H mit Nr. 5 zusammengeführt; neu
7. Prinzipalflöte	4'	Stumm (= Oktav 4')
8. Rohrflöte	4'	Stumm
9. Nassard	2 <sup>2</sup> /s' <sup>87</sup>	Stumm (= Quint 3') <sup>88</sup>
10. Waldflöte	2'	Stumm (= Super Oktav 2')
11. Mixtur 4fach	1'	Stumm
12. Cromorne	8'	Stumm
13. Fagott und Klarinette	8'	(einschlagend) neu

III. (oberes) Manual C—f<sup>3</sup>

1. Geigenprinzipal	8'	neu
2. Hohlflöte	8'	Stumm (= Hohlflöte 8')
3. Dolce	8'	neu
4. Flöte	4'	Stumm
5. Gemshorn	4'	Stumm
6. Pikkolo	2'	Stumm (= Oktav 2')
7. Vox humana	8'	Stumm
Glockenspiel		Diskant (c <sup>1</sup> —f <sup>3</sup> ); z. T. neu

<sup>87</sup> Registername nach der Beschriftung des noch vorhandenen Pfeifenbänkchens von 1868; das Register selbst wurde im Jahre 1890 entfernt.

<sup>88</sup> Pfeife E der Stummschen Quint 3' steht, wie bereits S. 52 f. erwähnt, jetzt als C des ersten Chors in der 1936 unter Zusatz neuer Pfeifen auf 2'-Basis neu zusammengestellten Mixtur des Hauptwerks. Ob 1868 für die Tieferlegung dieses Registers nicht die Quint des Hauptwerks, sondern diejenige des Positivs verwendet wurde, während erstere als Nassard 2<sup>2</sup>/s' in das II. Manual kam, oder ob damals lediglich — eine nicht selten zu beobachtende Folge von Eingriffen in ältere Orgelwerke — die Pfeifen verschiedener Register durcheinandergeraten sind, läßt sich, wenn überhaupt noch, nur durch detaillierte Untersuchung des Pfeifenwerks klären.

Pedal C—d<sup>1</sup> (27 Töne)

1. Prinzipalbaß	16'	Stumm (= Offener Baß 16')
2. Subbaß	16'	Stumm
3. Violon	16'	C—D neu, Fortsetzung Stumm
4. Quintbaß	10 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	neu
5. Oktavbaß	8'	Stumm
6. Cello	8'	neu
7. Flötenbaß	4'	Stumm (= Super Oktavbaß 4')
8. Mixtur 5fach	2'	Stumm (Chor VI entfernt)
9. Posaune	16'	Stumm
10. Klarine	4'	Stumm

Der innere Aufbau des Werkes wurde gänzlich verändert. Der Spiel- und Registrierpraxis der Zeit entsprechend waren die neuen Kegelladen reichlich dimensioniert, um in jedem Falle ausreichende Windversorgung der Pfeifen zu gewährleisten. Dies bedingte der großen Registerzahl wegen eine Verteilung des I. und II. Manuals und des Pedals auf je zwei Laden zu 54 bzw. 27 Tönen. Im Stummschen Gehäuse fanden nur noch die beiden Laden des I. Manuals, senkrecht übereinander angeordnet, Platz; die durch den Prospekt vorgegebene Tonfolge — C und Cs außen, e<sup>3</sup> und f<sup>3</sup> in der Mitte — entsprach der ursprünglichen. Trotz der beträchtlichen Länge von über vier Metern waren beide Laden je in einem Stück gearbeitet, nicht geteilt wie die Stummsche Schleiflade des Hauptwerks<sup>89</sup>. Hinter dem Gehäuse, durch einen Stimmgang von ihm getrennt, liegen etwa in Höhe des Gurtgesimses zwei Laden nebeneinander: vom Prospekt her gesehen links die Unterlade des II. Manuals, rechts die zum III. Manual gehörige Lade. Beide haben chromatische Tonfolge, C liegt jeweils außen, f<sup>3</sup> innen; so ergibt sich ein Pfeifenbild, das demjenigen des I. Manuals entspricht. Wiederum durch einen Stimmgang getrennt, schließt sich nach hinten, in gleicher Höhe, ein weiteres Ladenpaar an: links die Lade mit den großen, rechts die mit den kleineren Pedalregistern; beide weisen analog dem ersten Ladenpaar chromatische Pfeifenanordnung auf (C außen, d<sup>1</sup> innen). Senkrecht über der Unterlade des II. Manuals befindet sich dessen Oberlade. Wie beim I. Manual stimmen Ober- und Unterlade in Tonfolge und -teilung überein, so daß sich eine überaus einfache Verbindung zwischen den korrespondierenden Betätigungswellen der Kegellventile mittels senkrechter Abstrakten ergibt<sup>90</sup>.

Die Register standen in folgender Anordnung auf den Windladen (Aufzählung jeweils von vorn — Prospektseite — nach hinten):

I. Manual, Unterlade  
(größte Pfeifenlänge,  
abgesehen von den Prospekt-  
registern, 4')

1. Prinzipal	16'	(C—d <sup>3</sup> Prospekt, konduktiert)
--------------	-----	---

I. Manual, Oberlade  
(größte Pfeifenlänge 8')

1. Gambe	8'
2. Bourdon	16'

<sup>89</sup> Die Kegellade des I. Manuals ist im Jahre 1965 durch eine Schleiflade ersetzt worden (vgl. S. 192). Die Städtische Musikinstrumentensammlung München hat je eine Hälfte der Ober- und Unterlade zur Aufbewahrung übernommen.

<sup>90</sup> Der Verfasser dieses Beitrags hat die Orgel von Amorbach erst nach dem Umbau von 1965 kennengelernt, bei welchem die aus dem Jahre 1868 stammende Spiel- und Registermechanik entfernt wurde, und daher leider nicht mehr Gelegenheit gehabt, die Anlage dieser Mechanik, die angesichts der Ausdehnung des Werks eine imponierende konstruktive Leistung dargestellt haben muß, als Ganzes zu sehen. Erhaltene Teile — eine Auswahl befindet sich jetzt in der in Anm. 89 genannten Sammlung — zeigen, daß die Spielmechanik zum I. Manual über ein entsprechend großes senkrecht Wellenbrett lief, während II. und III. Manual und Pedal, sämtlich in chromatischer Tonfolge aufgestellt, anscheinend über eine reine Winkelmechanik gespielt wurden. Die Registermechanik war auf die Mitte der Anlage konzentriert: die Registerventile des I. Manuals liegen im Intervall zwischen e<sup>3</sup> und f<sup>3</sup>, diejenigen der übrigen Werke bei f<sup>3</sup> bzw. (Pedal) bei d<sup>1</sup>.

2. Oktave	8'	(C—e <sup>1</sup> Prospekt, konduktiert)	3. Kornett 3—5fach	8'
3. Vox angelica	4'		4. Flöte	8'
4. Quintatön	8'		5. Gedeckt	8'
5. Oktave	4'		6. Trompete	8'
6. Oktave	2'			
7. Gedeckt	4'			
8. Mixtur 6fach	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '			
9. Cimbel 2fach	1'			

II. Manual, Unterlade  
(größte Pfeifenlänge  
A der 8'-Oktave)

1. Waldflöte	2'
2. Rohrflöte	4'
3. Prinzipalflöte	4'
4. Gedeckt	8'
5. Traversflöte	8'
6. Nassard	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
7. Mixtur 4fach	1'
8. Cromorne	8'

III. Manual

1. Pikkolo	2'
2. Gemshorn	4'
3. Hohlflöte	8'
4. Geigenprinzipal	8'
5. Dolce	8'
6. Flöte	4'
7. Vox humana	8'

Pedal, linke Lade  
(größte Pfeifenlänge 16')

1. Subbaß	16'
2. Prinzipalbaß	16'
3. Violon	16'
4. Quintbaß	10 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
5. Posaune	16'

II. Manual, Oberlade  
(größte Pfeifenlänge 8'<sup>91</sup>)

1. Fagott und Klarinette	8'
2. Prinzipal	8'
3. Salicional	16'
4. Aeoline	8'
5. Dulcian[a]	8'

Pedal, rechte Lade  
(größte Pfeifenlänge 8')

1. Mixtur 5fach	2'
2. Flötenbaß	4'
3. Oktavbaß	8'
4. Cello	8'
5. Klarine	4'

Im Jahre 1882 wurde auf Grund von Vorschlägen des Fürstl. Revisors Bernhard Fehler vom 18. Oktober 1881 (A f. 212<sup>r</sup>—213<sup>v</sup>) die Orgel gereinigt, durchgesehen und in einigen Registern verändert. Der Auftrag, den die Firma Steinmeyer nach Abgabe eines ausführlichen, verschiedene Grade der Veränderung zur Wahl stellenden Angebots (29. November 1881, A f. 219<sup>r</sup>—223<sup>r</sup>) und längeren Verhandlungen schließlich am 15. Februar 1882 erhielt (A f. 229<sup>r</sup>), beschränkte sich angesichts schwieriger Etatlage auf das vordringlich erscheinende. Insbesondere blieb Fehlers Wunsch, das III. Manual oder wenigstens dessen Vox humana mit einem Schwellkasten zu umgeben, unberücksichtigt. Nach seinem Abnahmebericht vom 10. Juli 1882 (A f. 231<sup>v</sup>—232<sup>v</sup>) waren die Veränderungen an der Orgel folgende:

<sup>91</sup> Vorausgesetzt, daß Salicional 16' — vgl. Anm. 82 — in der tiefen Oktave gedeckt war.

Trompete 8' des I. Manuals wurde durch eine neue Trompete (französischer Bauweise) ersetzt, ebenso Vox angelica 4' neu gebaut ( $fs^2-f^3$  entgegen Fehlers Plan und entgegen dem Angebot wiederum in 8' repetierend). Im II. Manual wurde die Stummsche Mixtur unter Verwendung von Pfeifen der entfernten Pedalmixtur (s. u.) auf  $2^2/s'$ -Basis gesetzt<sup>92</sup>. Cromorne 8' wurde unter Erneuerung einiger Becher „mit vielem Fleiße möglichst gut hergerichtet“. In gleicher Weise, jedoch ohne Entfernung originaler Becher, verfuhr man mit Vox humana des III. Manuals. Posaune 16' im Pedal erhielt neue Kehlen, Zungen und Krücken; sie sollte in dieser veränderten Form dem — laut Fehler ungekoppelt gegenüber dem Tutti der Manuale zu schwachen — Pedal mehr Kraft geben. An die Stelle der von Fehler für überflüssig erklärten Pedalmixtur trat eine „Baßtrompete“ 8', bestehend aus den Pfeifen C—d<sup>1</sup> der aus dem I. Manual entfernten Stummschen Trompete; für C fertigte Steinmeyer einen neuen Becher an, die vorhandenen Becher wurden um einen Halbton nachgerückt und mit Stimmschlitz versehen<sup>93</sup>.

Einem weiteren Bericht Fehlers (23. Oktober 1882, A f. 235<sup>r</sup>) entnehmen wir, daß Steinmeyers Associé Strebel vom 18. bis 20. Oktober noch einige durch Fehlers Beanstandungen veranlaßte Nacharbeiten ausführte: die neuen Rohrwerke Trompete und Vox angelica wurden stärker intoniert, letztere an Stelle der in die 8'-Lage repetierenden Zungenpfeifen im Bereich  $fs^2-f^3$  mit Labialpfeifen im 4'-Ton besetzt<sup>94</sup>; die Trompete erhielt in der „obersten Oktave“ ( $fs^2-f^3$ , wie das noch vorhandene Register zeigt) zur Verstärkung des Tons andere Pfeifen mit doppelt langen Bechern.

Am 9. September 1889 beantragte Fehler (A f. 245<sup>r</sup>) eine Generalstimmung und Nachregulierung der Orgel, Maßnahmen, die zuletzt 1882 erfolgt waren. Erstmals ist hier von Holzwurmschäden größeren Ausmaßes die Rede. Ein Brief der Firma Steinmeyer vom 8. März 1890 (A f. 249<sup>r</sup>—250<sup>v</sup>) weist auf die Verwurmung eines großen Teils der alten (Stummschen) Holzpfeifen hin, welche, 1882 noch kaum sichtbar, in den letzten Jahren stark fortgeschritten sei, insbesondere bei den Registern Bourdon 16' im I. Manual und Subbaß 16', Prinzipalbaß 16', Posaune 16' und Oktavbaß 8' im Pedal. Der Austausch der defekten Holzpfeifen gegen neue sollte aus finanziellen Gründen etappenweise erfolgen. In Steinmeyers Angebot vom 8. März 1890 (A f. 253<sup>r</sup>—254<sup>r</sup>) war — neben Reinigung, Stimmung usw. der ganzen Orgel — als erster Schritt auf diesem Wege die Erneuerung der Holzpfeifen von Bourdon 16' (C—h) vorgesehen. Ferner sollte Cromorne 8' des II. Manuals, als Solostimme laut Steinmeyer ein für allemal untauglich, durch eine neue Oboe 8' ersetzt werden, Vox humana 8' im III. Manual einen mit Barchent gefütterten „Schalldeckel“ erhalten, der dazu bestimmt war, „dieselbe im Ton zu mildern“. Dieser über das ganze Register gestülpte Holzkasten, der die Vitalität Stummschen Vox humana-Klangs in schwächliches Säuseln verwandelt, hat erstaunlicherweise über den barockisierenden Umbau von 1936 hinweg bis zum heutigen Tage seinen Platz behauptet.

<sup>92</sup> Dem Gutachten Johannes Mehls vom 20. Januar 1933 (vgl. Anm. 10) zufolge hatte die Mixtur in ihrer neuen Zusammensetzung nur eine (Oktav-?) Repetition, und zwar auf  $c^2$ . Mehl bezeichnet das Register als  $2^2/s'$  4fach; dies stimmt hinsichtlich der Tonlage mit dem Angebot Steinmeyers und mit Fehlers Abnahmebericht überein (die Chorzahl ist in beiden Aktenstücken nicht angegeben). Dagegen liest man in der Dispositionsaufzeichnung von 1907 (vgl. Anm. 79) „Mixtur 2' 3fach“. Angesichts der Korrektheit dieser Aufzeichnung im Ganzen, welcher unübersehbare Ungenauigkeiten des Mehlschen Gutachtens gegenüberstehen, darf man ihre abweichende Auskunft nicht ohne weiteres als Irrtum abtun. Die zur Umänderung der Mixtur des II. Manuals ausersehene Pedalmixtur wies keinen tieferen Chor als 2' auf; es ist durchaus möglich, daß Steinmeyer sich aus diesem Grunde, entgegen seinem Angebot, damit begnügte, die neu zusammengestellte Mixtur des II. Manuals auf 2' — immerhin um eine volle Oktave tiefer als ursprünglich — beginnen zu lassen, zumal ja das II. Manual im Gegensatz zum I. noch eine selbständige  $2^2/s'$ -Reihe (Nassard) besaß. Die Beschränkung auf drei Chöre wäre leicht aus dem Bestreben zu erklären, trotz höherer Basis die vorgesehene obere Tongrenze beizubehalten; es ging ja gerade darum, die als schreiend empfundene Stummsche Mixtur tiefer zu legen.

<sup>93</sup> In der oberen Lage wurden einige Becher nicht nachgerückt, wie die Übereinstimmung der Stummschen Tonsignatur mit dem heutigen Standort zeigt; diese Becher haben keine Stimmschlitz.

<sup>94</sup> Das bis 1965 beibehaltene Pfeifenbänkchen der Vox angelica zeigte diesen Vorgang an: es war im Bereich  $fs^2-f^3$  mit Überbänkchen zur Reduktion der Bohrungen auf den viel kleineren Durchmesser der Labialpfeifen versehen.



Im Juni 1890 war die Arbeit vollendet (vgl. A f. 260<sup>r</sup>). Einer Änderung des ursprünglichen Projekts verdanken wir es, daß das Stummsche Cromorne damals nicht verschwand. In einer Abschrift von Steinmeyers Gesamtrechnung vom 10. Juni 1890 (A f. 260<sup>r</sup>) liest man: „*Versetzung der Aeoe* [sic; Irrtum des Schreibers bei der Entzifferung des Wortes „Oboe“] 8' und *Intonation des Cromorne* welche Arbeiten nachträglich von Sr. Durchlaucht genehmigt wurden . . .“ In Wirklichkeit wurde nicht die Oboe versetzt, vielmehr war der Vorgang folgender: Nassard 2<sup>2</sup>/s' auf der sechsten Kanzelle der Unterlade des II. Manuals wurde entfernt, an seine Stelle trat Waldflöte 2' (das Pfeifenbänkchen, in dem dieses Register seither steht, trägt noch die Aufschrift „*Nassard 2<sup>2</sup>/s' II. Man.*“; seine Bohrungen wurden entsprechend dem kleineren Durchmesser der 2'-Pfeifen mit Filz enger gemacht). So gewann man als günstigen Platz für das zusätzliche Rohrwerk Oboe 8' die vorderste Kanzelle der Unterlade. Cromorne 8' blieb am alten Ort.

Durch die Arbeiten von 1890 war die Disposition geschaffen, welche im 28. Jahrgang 1907/08 von de Wits Zeitschrift für Instrumentenbau auf S. 36 f. wiedergegeben ist; sie blieb bis zum Umbau von 1936 unverändert. In der Folge ist nur noch die Erneuerung der Pfeifen einzelner Register zu verzeichnen — ein von Steinmeyer im Jahre 1910 vorgeschlagener Generalumbau unter Einführung der pneumatischen Traktur (A f. 347<sup>r</sup>—352<sup>r</sup>) wurde aus finanziellen Gründen zurückgestellt (A f. 354<sup>v</sup>). Zunächst führte man den begonnenen Austausch der verwurmtten Holzpfeifen zu Ende: im Frühjahr 1912 Prinzipalbaß 16', Subbaß 16' und Violon 16', im Frühjahr 1913 Oktavbaß 8', Flötenbaß 4', Posaune 16' und die Baßoktaven C—h zweier von den drei achtfüßigen Gedackten der Manuale<sup>95</sup> (A f. 367a<sup>rv</sup>, 372<sup>rv</sup>, 379<sup>r</sup>, 393<sup>r</sup>). Im Herbst 1922 schließlich, als Krieg und Inflation den erwähnten Umbauplan endgültig zunichte gemacht hatten, erhielten gemäß Angebot Steinmeyers vom 9. Mai 1922 Gambe 8' im I. Manual sowie Gemshorn 4' und Pikkolo 2' im III. Manual neue Pfeifen (A f. 512<sup>r</sup>, 509<sup>r</sup>, 510<sup>v</sup>); erstmals kam hier (für Pfeifen über 2<sup>2</sup>/s' Länge) Zink zur Anwendung. Gleichzeitig wurde die Orgel mit einem elektrischen Gebläse versehen (A f. 513<sup>r</sup>, 448<sup>v</sup>, 509<sup>r</sup>, 510<sup>v</sup>).

Im Herbst des Jahres 1932 besuchte Johannes Mehl, Orgelsachverständiger des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, die Orgel von Amorbach und unterzog sie einer sechs Tage währenden Prüfung<sup>96</sup>, deren Ergebnis er in zwei Gutachten vom 20. Januar bzw. 27. April 1933 mitteilte<sup>97</sup>. Das erste dieser Gutachten befaßt sich mit der Baugeschichte des Werks und beschreibt seinen damaligen Zustand; das zweite enthält, im Anschluß an Grundsätzliches über die Restaurierung historischer Orgeln, „*Grundzüge eines Restaurierungsplans*“, der in zwei Etappen ausgeführt werden sollte. Dieser Plan lautet, kurz zusammengefaßt, wie folgt:

### 1. Etappe

„*Hauptwerk*“ (I. Manual): Erneuerung der Holzpfeifen von Bourdon 16' und Gedeckt 8' (je C—h); Wiederherstellung der Vox angelica als 2'-Register; Wiederherstellung der Mix-

<sup>95</sup> Die Beschränkung auf zwei dieser Register steht in Zusammenhang mit dem erwähnten Generalumbau, bei welchem das dritte entfallen sollte. Aufwendungen waren nur für beizubehaltende Register vorgesehen (vgl. Aktennotiz vom 31. Mai 1911, A f. 367a<sup>rv</sup>). Welches von den drei Gedackten die Stummschen Holzpfeifen behielt, geht aus den zitierten Aktenstücken nicht hervor. Die diese Register betreffenden Stellen der „*Grundzüge eines Restaurierungsplans*“, den Johannes Mehl in seinem Gutachten vom 27. April 1933 (vgl. Anm. 10) entwarf, könnten so zu verstehen sein, als sei es die „*Hohlflöte*“ des III. Manuals gewesen. Mehl schlägt hier Erneuerung der „*Holzoktaven*“ C—h vor, ohne diese als nicht original zu kennzeichnen. Dagegen werden die (nach Mehls Vorschlag gleichfalls zu erneuernden) Holzpfeifen C—h von Bourdon 16' im I. und A—h (vgl. Anm. 99) von Traversflöte 8' im II. Manual ausdrücklich als „*neuer*“ bzw. „*neu*“ bezeichnet; bei Gedackt 8' des I. und II. Manuals, unmittelbar nach Bourdon bzw. Traversflöte aufgeführt, ist „*dito*“ vermerkt. Präzise Ausdrucksweise des Gutachtens vorausgesetzt, würde dies bedeuten, daß auch die Holzpfeifen der beiden Gedeckt 8' nicht mehr original waren, doch muß man wohl mit der Möglichkeit rechnen, daß „*dito*“ sich nur auf die vorgeschlagene Neuanfertigung der Pfeifen erstreckt.

<sup>96</sup> Vgl. f. 8 des Gutachtens vom 27. April 1933.

<sup>97</sup> Ihr Aufbewahrungsort ist in Anm. 10 angegeben.

tur „in ihrer ursprünglichen Form als 2' 6fach: *c e g c g c*“ mit Oktavrepetition auf *c* und *c<sup>2</sup>*<sup>98</sup>; Austausch von Flöte 8' gegen Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>s</sub>'.

„Oberwerk“ (II. Manual): Erneuerung der Holzpfeifen C—h von Gedeckt 8' und A—h<sup>99</sup> von Traversflöte 8'; Wiederherstellung der Mixtur als 1' 4fach „*c g c e*“; Austausch von Prinzipal 8', Aeoline 8', Fagott und Klarinette 8' und Oboe 8' gegen Geigenprincipal 8' (aus dem III. Manual), Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>s</sub>', Helle Trompete 8' und Clairon 4'; Einbau eines Tremulanten.

„Brustwerk“ (III. Manual): Erneuerung der Holzpfeifen C—h von Hohlflöte 8'; Austausch von Geigenprincipal 8', Dolce 8', Gemshorn 4' und Pikkolo 2' gegen Geigenprincipal 4', Octave 2', „das ursprüngliche“ Gemshorn 2' und Quinte 1<sup>1</sup>/<sub>s</sub>'. Principal 8' im Prospekt des ehemaligen Positivs, 1868 stillgelegt, sollte mittels einer hinter dem Prospekt angebrachten Lade wieder klingend gemacht werden; hinter diesem Prospektregister sollten die zusätzlichen Register Flageolet 1', Scharf 3—4fach 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>', Krummhorn 8' und Vox humana 4' Aufstellung finden. Auch das III. Manual sollte wieder einen Tremulanten erhalten. Im Pedal sollte „der alte barocke Gedecktpommer 4'“ den Quintbaß 10<sup>2</sup>/<sub>s</sub>' ersetzen, Octavbaß 4' den „dicken, verschmierenden (1868 eingebauten) hölzernen Flötbaß 4'“. Die 32'-Funktion sollte eine neue, kurzbecherige Bombarde 32', von *c* an aus Posaune 16' transmittiert, übernehmen. Außerdem sollten Mixturbaß 2' 6fach, Cornetbaß 2' und Nachthorn 2' eingebaut werden.

## 2. Etappe

Hauptwerk: „Stilgemäße“ Erneuerung von Gambe 8' und Trompete 8'.

Oberwerk: Rückverwandlung des Salicional 16' in Salicional 8'; „historisch streng getreuer“ Neubau des Stummschen Cromorne 8' wegen dessen schlechter Stimmhaltung; Austausch von Dulcian[a] 8' gegen Terz 1<sup>3</sup>/<sub>s</sub>'.

Brustwerk: mit Vox humana 8' sollte wie mit Cromorne 8' des II. Manuals verfahren, ihr Pianokasten entfernt werden.

Pedal: Erneuerung der Posaune 16' „in barockem Stil“; Austausch von Cello 8' gegen Gemshorn 8'.

Der Umbau der Orgel von Amorbach nach Mehls Plänen wurde der Firma Steinmeyer übertragen und von dieser im Jahre 1936 vollendet. Unter partieller Abweichung vom ursprünglichen Plan kamen folgende Arbeiten zur Ausführung:

Alle Holzpfeifen der in den drei Manualwerken verbleibenden Register wurden angesichts der starken Verwurmung des Gehäuses durch Metallpfeifen (Zinn bei Geigend Principal 8'<sup>100</sup>, im übrigen Naturguß) ersetzt<sup>101</sup>. Damit verschwanden bedauerlicherweise die letzten noch vorhandenen Stumm-Pfeifen aus Holz, *c*<sup>1</sup>—*d*<sup>3</sup> der Flaut travers 8' im II. Manual und C—h einer Hohlpfeife 8' (vgl. Anm. 95).

Auf der Unterlade des I. Manuals wurde die vorhandene durchgehende Vox angelica 4' durch eine neue Vox angelica 2' (C—h, Becherlänge bei C ca. 1'; Naturguß) ersetzt; Mixtur 6fach 2<sup>2</sup>/<sub>s</sub>' erhielt unter Umsetzen vorhandener und Hinzufügung neuer Pfeifen die Zusammensetzung 2' 1<sup>1</sup>/<sub>s</sub>' (eng) 1<sup>1</sup>/<sub>s</sub>' (weit) 1' 2<sup>2</sup>/<sub>s</sub>' 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>'; Cimbels 2fach 1', das um einen Chor redu-

<sup>98</sup> Auf welchem Wege Mehl diese „ursprüngliche Form“ ermittelt hat, geht aus seinem Gutachten nicht hervor. Die Zusammensetzung der Stummschen Mixtur ist zwar — vgl. S. 55 — nicht überliefert; doch läßt sich angesichts der Tatsache, daß sowohl ein Terzchor in der Mixtur als auch die Repetition einer an sich schon tief liegenden Mixtur bereits auf *c* vielfach belegter Praxis der Familie Stumm widersprechen, mit hinlänglicher Sicherheit annehmen, daß die von Mehl vorgeschlagene Zusammensetzung nicht mit der ursprünglichen übereinstimmt. Entsprechendes gilt für die Mixtur des II. Manuals.

<sup>99</sup> Mehl gibt „C—h“ an; er berichtigt diesen Irrtum an anderer Stelle.

<sup>100</sup> Die Registernamen von 1936 hier und im folgenden entsprechend der beim damaligen Umbau gänzlich erneuerten Beschriftung der Registerzüge.

<sup>101</sup> Diese Maßnahme schlug Mehl in einem dritten Gutachten vom 11. November 1933 (vgl. Anm. 10) vor, in welchem er zu dem von Steinmeyer eingereichten Kostenvoranschlag Stellung nahm.

zierte Originalregister, wurde entfernt und durch eine ganz neue dreifache Cimbelle der Zusammensetzung  $1/2'$   $1/3'$   $1/4'$  (Oktavrepetitionen auf  $g$ ,  $g^1$  und  $g^2$ ) ersetzt<sup>102</sup>. Auf die Oberlade kam eine neue Viol di Gamb  $8'$  aus Zinn; auf der Kanzelle von Gedackt  $8'$  wurde Quint  $3'$  aus Naturguß eingebaut, das Gedackt auf die Kanzelle der ausgeschiedenen Flöte  $8'$  versetzt. Die 1868 hinzugefügte Oktave  $c-h$  des Cornetts wurde wieder entfernt.

Auf der Unterlade des II. Manuals wurde Oboe  $8'$  durch Claron  $4'$  ersetzt ( $cs^2-g^2$  mit doppelt langen Bechern,  $gs^2-f^3$  labial). Flaut travers  $8'$  wurde im Bereich  $A-f^3$  als zylindrisch-offenes, nicht überblasendes Register in Naturguß neu gebaut; die Zusammenführung der Töne  $C-Gs$  mit Grob Gedackt  $8'$  blieb bestehen. Mixtur 4fach  $2^2/3'$  erhielt unter Verwendung eines Teils der vorhandenen Stummschen und Hinzufügung zahlreicher neuer Pfeifen die Zusammensetzung  $1'$   $2/3'$   $1/2'$   $1/2'$  mit Oktavrepetition auf  $c^1$  und  $c^2$ . Auf der Oberlade wurde Fagott und Klarinette  $8'$  durch Dulzian  $16'$  (statt der zunächst geplanten Hellen Trompete  $8'$ ) ersetzt, für die Töne  $C-f^1$  dieses Registers eine elektropneumatische Transmission zum Pedal angelegt. Auf die Kanzelle von Prinzipal  $8'$  kam Geigend Principal  $8'$  aus dem III. Manual zu stehen. Salicional  $16'$  wurde in Solicional  $8'$  zurückverwandelt, wobei man die Pfeifen  $C-H$  (die entsprechenden Pfeifen  $c-h$  des  $16'$ -Registers bestanden aus Holz) und  $f^2-f^3$  in Naturguß neu anfertigte. Aeoline  $8'$  und Dulcian[a]  $8'$  wurden durch Nasat  $3'$  bzw. Terz  $1' 3/5'$ , konisch-offene Register aus Naturguß, ersetzt.

Im III. Manual wurden auf den Kanzellen von Pikkolo  $2'$ , Gemshorn  $4'$ , Geigenprinzipal  $8'$  und Dolce  $8'$  die Register Quint  $1' 1/3'$  (Zinn, zylindrisch-offen, ohne Repetition), Gämshorn  $2'$  (Naturguß, zylindrisch-offen, weite Mensur), Geigend Principal  $4'$  (Zinn) und Octav  $2'$  eingebaut.

Von einer Erneuerung der Stummschen Rohrwerke Cromorne  $8'$  (II. Manual) und Vox humana  $8'$  (III. Manual) nahm man glücklicherweise Abstand; auch die aus dem Jahre 1882 stammende Trompete  $8'$  des I. Manuals blieb an ihrem Platz.

Auf der linken Pedallade trat ein gedeckter Pommerbaß  $4'$  aus Naturguß an die Stelle von Quintbaß  $10' 2/3'$ ; Posaunbaß  $16'$  wurde mit Kupferbechern und Holzstiefeln neu angefertigt. Auf der rechten Lade ersetzte Superoctavbaß  $4'$  aus Zinn den Flötenbaß  $4'$ .

Die teils nomineller Wiederherstellung der ursprünglichen Stummschen Disposition, teils einer Erweiterung im Sinne der am älteren norddeutschen Orgelbau orientierten Orgelbewegung dienende Hinzufügung von zwölf Registern machte zusätzliche Windladen erforderlich; solche wurden in Form elektropneumatischer Taschenladen an verschiedenen Stellen des Werks eingebaut. Über der linken Pedallade, etwa in Höhe des ehemaligen Positivs, fand eine chromatische Lade ( $C$  bei  $C$  des II. Manuals und der linken Pedallade) für die 12–16fache Grobmixtur  $2'$  des II. Manuals Aufstellung. Die 1868 stillgelegten Prospektpfeifen  $C-fs^2$  von Prinzipal  $8'$  des Stummschen Positivs wurden mittels einer eigenen, an das III. Manual angeschlossenen Prospektlade wieder klingend gemacht (Fortsetzung  $g^2-f^3$  auf einer kleinen Lade längs der rechten Seitenwand des Positivgehäuses, neue Pfeifen)<sup>103</sup>. In dem seit 1868 leeren Positivgehäuse wurde eine Lade für die neu zum III. Manual hinzukommenden Register Rankett  $16'$ , Klingend Cimbelle  $4-5$ fach  $1/4'$ , Scharf  $3-4$ fach  $2/3'$ , Flageolet  $1'$ , Krummhorn Baß ( $C-h$ ) / Hautbois Diskant ( $c^1-f^3$ )  $8'$ <sup>104</sup>

<sup>102</sup> Die (in die Dispositionsaufzeichnung 152, 2112 übernommene) Angabe „1' 3fach“ auf dem Registerzug trifft nicht zu.

<sup>103</sup> E. F. Schmidts Angabe, das 1868 für das II. Manual neu angefertigte Prinzipal  $8'$  sei gelegentlich des 1936 vollendeten Umbaus in den Prospekt gestellt worden (1Anm. 194, 2113), trifft nicht zu; im Prospekt des Stummschen Positivs stehen nach wie vor die an Hand ihrer Signatur mühelos zu identifizierenden Originalpfeifen. Sieht man von der generellen Untauglichkeit innerer Pfeifen für Prospektzwecke ab — es sei an die Notwendigkeit geeigneten Materials, passender Fußlängen usw. erinnert — so konnte das Steinmeyersche Prinzipal von 1868 schon wegen seiner aus Holz gefertigten tiefen Oktave für ein derartiges Vorhaben nicht in Betracht kommen. Es wurde vielmehr, wie bereits erwähnt, entsprechend Mehls Plan entfernt; seinen Platz auf der Windlade nahm Geigenprinzipal  $8'$  aus dem III. Manual ein.

<sup>104</sup> Krummhorn/Hautbois, in der Bauweise dem Stummschen Register nicht entsprechend, erhielt im Gegensatz zum ursprünglichen Zustand getrennte Züge für Baß und Diskant.



und Singend Regal 4' eingebaut (Aufzählung entsprechend der Reihenfolge der Register vom Prospekt nach hinten). Mit Rücksicht auf die von der Oberlade des I. Manuals herausragenden Pfeifen mußte diese Lade höher gelegt werden als die Prospektlade für Principal 8'; in Anlehnung an den Prospektverlauf wurde hier diatonische Pfeifenanordnung gewählt (C/Cs in der Mitte,  $e^3/f^3$  außen). Klingend Cimbel, Krummhorn Baß (mit Hautbois Diskant für den Bereich  $c^1-f^1$ ) und Singend Regal 4' lassen sich als Transmissionen unter dem Namen Cimbelbaß, Krummhornbaß und Regalbaß auch im Pedal spielen.

Etwa in Höhe des Stummschen Positivs, längs der Turmwand bei C des III. Manuals und der rechten Pedallade und somit im rechten Winkel zum Prospekt angeordnet, befindet sich eine chromatische Lade C— $f^1$  ( $f^1$  dem Prospekt zunächst) mit den drei neuen Pedalregistern Nachthornbaß 2', Mixturbaß 6fach (2'  $1\frac{1}{3}$ ' 1'  $\frac{4}{5}$ '  $\frac{2}{3}$ '  $\frac{1}{2}$ ', ohne Repetition) und Cornetbaß 2'<sup>105</sup>; ihr benachbart die gleich orientierte Zusatzlade mit den Tönen  $ds^1-f^1$  für die zehn auf den Kegelladen von 1868 aufgestellten Pedalregister. Die Lade für den im Gegensatz zum ursprünglichen Plan voll ausgebauten, nicht teilweise aus Posaunbaß 16' transmittierten Posaunbaß 32' des Pedals (Becher aus Kupfer, Holzstiefel) wurde in etwa 120 cm Abstand hinter der linken Pedallade, auf gleicher Höhe mit dieser und in der Pfeifenfolge übereinstimmend, angeordnet.

Die mechanische Anlage von 1868 blieb unverändert. Der Spieltisch erhielt neue Klaviaturen für die drei Manuale<sup>106</sup> und das Pedal (letztere mit 30 Tasten C— $f^1$ ). Kontakteinrichtungen zur Steuerung der elektropneumatischen Zusatzwindladen wurden beim Pedal an der Unterseite der Klaviatur, beim II. und III. Manual dagegen innen im Werk an der Abstraktur angebracht. Die Pedalkoppeln zum I. und II. Manual wurden durch Hinzufügung entsprechender Mechanikglieder bis  $f^1$  erweitert. Das Spieltischinnere blieb somit hinsichtlich der Spieltraktur rein mechanisch.

Die Registerzüge der zehn auf den Kegelladen von 1868 stehenden Pedalregister erhielten eine zusätzliche Kontakteinrichtung zur Betätigung der Registerventile in der elektropneumatischen Ergänzungslade für die Töne  $ds^1-f^1$ . Der Zug von Dulzian 16' (II. Manual) wurde der Pedaltransmission wegen elektrifiziert. Für Grobmixtur und Tremulant des II. Manuals standen zwei Blindzüge zur Verfügung, die 1868 aus Symmetriegründen bei den Registern des II. Manuals angelegt worden waren; sie wurden nun für elektrische Registersteuerung eingerichtet. Für die übrigen Zusätze des Jahres 1936 wurde oberhalb des III. Manuals in der linken Spieltischhälfte eine waagrechte Reihe von 17 den vorhandenen Zügen angeglichene, auf elektrische Kontakte wirkenden Registerzügen angebracht (9 für die auf der Prospektlade und der Zusatzlade des III. Manuals stehenden Register sowie für den Tremulanten dieses Manuals, je vier für die auf neuen Laden hinzugefügten Pedalregister und die Pedaltransmissionen); das Bild des vorzüglich gearbeiteten, in schöner Symmetrie angelegten Spieltischs von 1868 ist dadurch unvorteilhaft verändert worden.

Die durch den 1936 vollendeten Umbau geschaffene Disposition der Orgel von Amorbach findet sich S. 52 der ersten, S. 112—114 der zweiten Auflage von E. F. Schmid's Studie. In beiden Fällen ist die Übersicht durch Einteilung der Register in „Chöre“ (Prinzipalchor, Weitchor usw.) erschwert. In gewohnter Weise aufgezeichnet, lautet die — seither mit Ausnahme der Koppeln und Spielhilfen unverändert gebliebene — Disposition von 1936 wie folgt:<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Die drei Register sind entsprechend ihrer Reihenfolge von der Turmwand zur Orgelmitte hin aufgezählt.  
<sup>106</sup> Leider wählte man für die neuen Manualtasten barockisierende Beläge (Untertasten Ebenholz mit zwei Elfenbein-Queradern; Obertasten Ebenholzklötzchen, oben und an der Stirnseite mit Elfenbein belegt, in das zwei Ebenholz-Längsadern eingelegt sind), die trotz edler Materialien unschön wirken und weder zum Spieltisch von 1868 passen noch Stummscher Praxis entsprechen.

<sup>107</sup> Sperrung kennzeichnet die ganz oder in wesentlichen Teilen — vgl. hierzu S. 51 ff. — erhaltenen Stumm-Register von 1782, Kursivdruck diejenigen unter den neuen Registern von 1936, welche nicht in der Absicht einer Wiederherstellung der Originaldisposition, sondern als reiner Zusatz eingebaut worden sind. Die Schreibweise der Registernamen stimmt mit derjenigen der 1936 erneuerten Registerschilder im Spieltisch überein.



I. Manual C—f<sup>3</sup> (54 Töne)

1. Principal	16'	1782
2. Bourdon	16'	C—h 1936, c <sup>1</sup> —d <sup>3</sup> 1782, ds <sup>3</sup> —f <sup>3</sup> 1868
3. Octav	8'	1782
4. Gedackt	8'	C—h 1936, c <sup>1</sup> —d <sup>3</sup> 1782, ds <sup>3</sup> —f <sup>3</sup> zylindrisch-offene Stumm-Pfeifen (1868)
5. Viol di Gamb	8'	1936
6. Quinta Töne	8'	1782
7. Superoctav	4'	1782
8. Kleingedackt	4'	1782
9. Quint	3'	1936
10. Octav	2'	1782
11. Cornett 5fach	8'	(c <sup>1</sup> —f <sup>3</sup> ); 1782
12. Mixtur 6fach	2'	Zusammensetzung 1936; Pfeifen teils Stumm, teils 1936
13. Cimbcl 3fach „1“ (in Wirklichkeit	1/2')	1936
14. Trompete	8'	1882
15. Vox angelica	2'	(C—h); 1936

II. Manual C—f<sup>3</sup>

1. Geigend Principal	8'	1868 (III. Manual); C—H 1936
2. Grob Gedackt	8'	C—h 1936, c <sup>1</sup> —d <sup>3</sup> 1782, ds <sup>3</sup> —f <sup>3</sup> 1868
3. Flaut travers (C—Gs = Grob Gedackt 8')	8'	1936
4. Solicinal	8'	C—H 1936, c—ds 1782, e 1868, f—e <sup>2</sup> 1782, f <sup>2</sup> —f <sup>3</sup> 1936
5. Octav	4'	1782
6. Rohrflaut	4'	1782
7. Nasat	3'	1936
8. Superoctav	2'	1782
9. Terz	1 <sup>3</sup> / <sub>6</sub> '	1936
10. Grobmixtur 12—16fach	2'	1936
11. Mixtur 4fach	1'	Zusammensetzung 1936; Pfeifen teils Stumm, teils 1936
12. Dulzian	16'	1936
13. Cromorne	8'	1782
14. Claron Tremulant	4'	1936 1936

III. Manual C—f<sup>3</sup>

1. Principal	8'	C—fs <sup>2</sup> Prospektpfeifen des ehemaligen Stummschen Positivs, 1868 stillgelegt, 1936 wieder klingend gemacht; g <sup>2</sup> —f <sup>3</sup> 1936
2. Hohlpfeife	8'	C—h 1936, c <sup>1</sup> —d <sup>3</sup> 1782, ds <sup>3</sup> e <sup>3</sup> zylindrisch-offene Stumm-Pfeifen (1868), f <sup>3</sup> moderne, zylindrisch-offene Pfeife
3. Geigend Principal	4'	1936
4. Flaut	4'	1782
5. Octav	2'	1936

6. Gämsenhorn	2'	1936
7. Quint	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	1936
8. Flageolet	1'	1936
9. Scharf 3—4fach	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	1936
10. Klingend Cymbel		
4—5fach	1 <sup>1</sup> / <sub>4</sub> '	1936
11. Rankett	16'	1936
12. Krummhorn Baß (C—h)/		
Hautbois Diskant (c <sup>1</sup> —f <sup>3</sup> )	8'	1936
(auf zwei Zügen)		
13. Vox humana	8'	1782
14. Singend Regal	4'	1936
Glockenspiel		(c <sup>1</sup> —f <sup>3</sup> ); 1868 in der mechanischen Anlage erneuert und um ds <sup>3</sup> —f <sup>3</sup> erweitert
Tremulant		1936
Pedal C—f <sup>1</sup> (30 Töne; ds <sup>1</sup> —f <sup>1</sup> 1936)		
1. Offener Baß	16'	1912
2. Subbaß	16'	1912
3. Violonbaß	16'	1912
4. Octavbaß	8'	1913
5. Violbaß	8'	1868 (bis 1936 „Cello“ genannt)
6. Superoctavbaß	4'	1936
7. Pommerbaß	4'	1936
8. Nachthornbaß	2'	1936
9. Mixturbaß 6fach	2'	1936
10. Posaunbaß	32'	1936
11. Posaunbaß	16'	1936
12. Trompetbaß	8'	C—d <sup>1</sup> Pfeifen der Stummschen Trompete des Hauptwerks, 1882 ins Pedal versetzt
13. Klarinetbaß	4'	1782
14. Cornetbaß	2'	1936
Transmissionen:		
Cymbelbaß 4—5fach	1 <sup>1</sup> / <sub>4</sub> '	(= Nr. 10 des III. Manuals)
Dulzianbaß	16'	(= Nr. 12 des II. Manuals)
Krummhornbaß	8'	(= Nr. 12 des III. Manuals)
Regalbaß	4'	(= Nr. 14 des III. Manuals)
Koppeln: II/I, III/II, I/Pedal, II/Pedal		1868 <sup>108</sup>
4 Kollektivpedale		1868

Läßt man Geigend Principal 8' und Nasat 3' des II. Manuals als Aequivalente von Principal 8' bzw. Quint 3' gelten, so sind in dieser Disposition dem Namen nach alle Register der Originaldisposition von 1782 mit Ausnahme von Vox humana 8' des Positivs und Fagotbaß 16' des Pedals wieder enthalten<sup>109</sup>.

Ob der 1936 vollendete Umbau uneingeschränkt als „rettende Stunde“ der Orgel von Amorbach bezeichnet werden kann (151, 211), darüber soll hier nicht gerichtet werden. Die

<sup>108</sup> Sind beide Manualkoppeln gezogen, so wirken die Tasten des I. Manuals auf die Traktur aller drei Manualwerke. Diesen Sachverhalt deutet die Formulierung „indirekte Koppel III/I“ (152, 2114) an.

<sup>109</sup> Daß „Gämsenhorn“ entgegen den beiden ältesten Quellen für die Disposition der Amorbacher Orgel in Wirklichkeit ein 4'-Register war, ist S. 49 und S. 63 f. dargelegt worden.

vorzügliche Qualität der damals ausgeführten Arbeiten bedarf angesichts der bekannten Gediegenheit der beauftragten Orgelbauanstalt kaum der Erwähnung. Daß das innere Werk sich über die vom Stummschen Gehäuse gesetzten Grenzen hinaus ausdehnt, ist eine Folge des Generalumbaus von 1868 (vgl. S. 183) und darf nicht, wie bei Böskens, *Stumm* 59<sup>110</sup> geschehen, mit den Vorgängen von 1932 ff. in Zusammenhang gebracht werden. Die Fiktion eines wiederhergestellten „prachtvollen Originalklanges“ (151, 211) wird man einer Zeit, der sich der Umgang mit historischen Orgelwerken als eine ganz neue Aufgabe gestellt hatte, nicht verargen<sup>111</sup>.

Nur unter merklichem Vorbehalt hat schon E. F. Schmid (152, 211) die Hinzufügung einer ganzen Reihe von dem ursprünglichen Charakter des Werks nicht angemessenen Registern gutgeheißen; die Frage nach der Berechtigung dieser Maßnahme wird von Franz Böskens (215) — wenn auch vorwiegend unter dem problematischen Aspekt des „heutigen Menschen“ — aufs Neue gestellt. Über diese zweifellos berechtigte Frage hinaus erscheint die Dispositionserweiterung von 1936 geeignet, die Aufmerksamkeit noch auf einen anderen Punkt zu lenken. Beim Umbau von 1868 wurde zwar infolge des Übergangs auf ein wesentlich mehr Raum beanspruchendes Windladensystem die konstruktive Einheit von Prospekt, Gehäuse und innerer Anlage, die das Stummsche Werk kennzeichnete, weitgehend aufgehoben; es entstand aber unter dem heilsamen Zwang der mechanischen Traktur eine neue Anlage von großzügiger Geschlossenheit, ein einheitliches, planvoll geordnetes Ganzes. Im Gegensatz dazu führen die elektropneumatischen Ergänzungsladen von 1936 die durch nichtmechanische Traktursysteme gegebene, gefährliche Möglichkeit vor Augen, Windladen ohne Rücksicht auf Trakturführung und räumliche Einheit des zu einer Klaviatur gehörigen Pfeifenwerks aufzustellen. Wie diese Möglichkeit von ursprünglicher Einheit der Orgelanlage zum beziehungslosen Nebeneinander einer beliebig, nach rein dekorativen Gesichtspunkten, geformten Fassade und einer ebenso beliebig hinter diese Fassade gestellten, wenn nicht gezwängten musikalischen Maschinerie führte, das zeigt eine Vielzahl von Orgeln vom Beginn pneumatischer Bauweise bis zum heutigen Tage. In dem lebhaften Für und Wider, das die Wiedereinführung der mechanischen Traktur in den letzten Jahrzehnten begleitete, hätte sich diese ohne weltanschauliche Umwege unmittelbar gegenstandsbezogene Beobachtung vielfach nützlich erweisen können.

Zu Beginn des Jahres 1965 wurde der erste Abschnitt eines neuerlichen Umbauprogramms vollendet, dessen Ziel es ist, die Orgel von Amorbach ihrer ursprünglichen Anlage wieder näher zu bringen<sup>112</sup>; die Ausführung war wiederum der Orgelbauanstalt Steinmeyer übertragen. Der freistehende Spieltisch und mit ihm die gesamte Spiel- und Registermechanik von 1868 wurden entfernt, ebenso die beiden Kegelladen des ersten Manuals. Das unverändert übernommene, lediglich mittels neuer Pfeifen um  $fs^3$  und  $g^3$  ergänzte Pfeifenwerk dieses Manuals fand auf einer neuen (analog der Stummschen Hauptwerkklade in C- und Cis-Hälfte geteilten) Schleiflade mit mechanischer Spiel- und elektropneumatischer Registertraktur Aufstellung; Reihenfolge der Register:

1. Principal	16'
2. Octav	8'
3. Bourdon	16'

<sup>110</sup> Vgl. auch 2114.

<sup>111</sup> Um so weniger, wenn man berücksichtigt, mit welcher Naivität in unseren Tagen vielfach von „Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes“ historischer Orgeln gesprochen wird, ausgerechnet in Fällen, wo infolge von Radikalmaßnahmen — Erneuerung der Pfeifenkerne und dergleichen — an die Stelle einer mehr oder minder beeinträchtigten Originalintonation eine völlig neue Intonation, und zwar natürlich diejenige des solchermaßen restaurierenden Orgelbauers, getreten ist. Dilettantismen dieser Art sind in den letzten Jahren auch nicht wenige Stumm-Orgeln zum Opfer gefallen.

<sup>112</sup> In diesem Zusammenhang sei erneut auf Hans Röttgers Beitrag *Zum Restaurierungsproblem der Amorbacher Stumm-Orgel* in *Ars Organi* Heft 26, August 1965, 844—847, hingewiesen.

4. Viol di Gamb	8'	
5. Superoctav	4'	
6. Gedackt	8'	
7. Quint a Töne	8'	
8. Quint	3'	
9. Octav	2'	
10. Kleingedackt	4'	
11. Cornett 5fach	8'	
12. Trompete	8'	(ungeteilt)
13. Mixtur 6fach	2'	
14. Cimbel 3fach	1/2'	
15. Vox angelica	2'	<sup>113</sup>

Die zum II. und III. Manual und zum Pedal gehörigen Kegelladen erhielten — eine Interims-lösung bis zum Einbau neuer Laden auch für diese Werke — elektropneumatische Ton- und Registersteuerung und wurden zusammen mit den gleichfalls unverändert übernommenen Ergänzungsladen von 1936 an die entsprechenden Klaviaturen des neuen, in die Gehäuse-front eingebauten Spielschranks angeschlossen. Das Glockenspiel (im Untergehäuse hinter der Spielanlage) erhielt unter Verwendung des zugehörigen kleinen Wellenbretts von 1868 eine eigene, zum III. Manual führende Spielmechanik. Nicht in der Stummschen Disposition enthaltene Register sind durch einen roten Punkt auf dem zugehörigen Registerzug kenntlich gemacht<sup>114</sup>.

Ziel künftiger Bauabschnitte ist es, das zum II. und III. Manual gehörige Pfeifenwerk unter Beschränkung auf die Positiv- bzw. Echodisposition von 1782 auf neuen Schleifladen mit mechanischer Spieltraktur im alten Positivgehäuse oberhalb des Hauptwerks bzw. im Untergehäuse der Orgel unterzubringen, ferner auch dem Pedal eine entsprechende neue Aufstellung zu geben.

Da der großartige Stummsche Prospekt in allen, das Gehäuse in den die Konstruktion bestimmenden Teilen erhalten ist, erscheint ein solches Vorhaben sinnvoll und begrüßenswert. Man wird sich indes vor der Fiktion zu hüten haben, es könne die Stumm-Orgel in ihrem Originalzustand wiederhergestellt werden. Zweifellos wäre es verfehlt, nur um einer solchen Fiktion willen das Instrument auf den Dispositionszustand von 1782 festlegen zu wollen; der gegen das Bemühen, historische Orgelwerke unverfälscht zu erhalten, so oft zu Unrecht erhobene Vorwurf sterilen Historisierens ließe sich hier nicht leicht entkräften. Das Werk von 1782 als ein Ganzes existiert nicht mehr, und keine Restaurierung wird es uns wiedergeben. Ist man sich über diesen, freilich schmerzlichen Sachverhalt hinlänglich im klaren, so wird die Frage nach dem Ob und Wie einer Erweiterung der ursprünglichen Anlage — etwa, entsprechend dem Vorschlag Hans Röttgers, in Form eines *Récit expressif* — leichter zu beantworten sein; nur sollte man es vermeiden, bei Erörterung dieser Frage von der oft genug für inadäquat erkannten, gleichwohl mit beliebig wechselnden Namen immer wieder auftauchenden Formel „Was hätten die Gebrüder Stumm getan, wenn . . .“ auszugehen. Die Aufgabe, welche die Orgel von Amorbach heute stellt, scheint weder in einer Imitation des Werks von 1782 noch in willkürlichen, von der Tagesmode

<sup>113</sup> Vgl. die S. 66 angegebene Registerfolge auf der Stummschen Lade. Aus Raumgründen mußte die Mixtur in der Art eines Cornet auf einen hochliegenden, durch Kondukten mit dem Windladenstock verbundenen Stock gesetzt werden — ein Hinweis auf die heutiger Praxis fremde, gedrängte Bauweise der älteren Stumm-Orgel. Die 1868 übernommenen originalen Cornet-Stöcke mit den charakteristischen runden Eichenholzkondukten — der einzige Überrest der Stummschen Windladen — wurden leider auf der neuen Lade nicht mehr verwendet. Sie haben jetzt als Erinnerungsstücke einen Platz hinter der Orgel gefunden.

<sup>114</sup> Die Problematik eines solchen Verfahrens erhellt aus dem Umstand, daß Register, die 1936 in der Absicht einer Rekonstruktion eingebaut worden sind, mit den Stummschen Registern aber kaum mehr als den Namen gemein haben, keine Kennzeichnung aufweisen und somit dem Unkundigen aus der Perspektive des Spieltisches leicht als Originalregister erscheinen können.



inspirierten Zusätzen zu bestehen. Es gilt vielmehr, unter gewissenhaftester Bewahrung aller noch verbliebenen Originalsubstanz ein Instrument zu schaffen, das in seinen musikalischen Qualitäten, in einer wohldurchdachten, die Gegebenheiten des vorhandenen Gehäuses respektierenden<sup>115</sup>, Zusätzliches in sinnvolle Beziehung zu diesem bringenden Anordnung aller Teile unter dem Gesichtspunkt, auch das Innere der Orgel dem Auge erfreulich zu machen, schließlich in der Gediegenheit und Schönheit der handwerklichen Ausführung vor der Arbeit der Stummschen Werkstatt bestehen kann. Sich dieser Aufgabe mit Ernst anzunehmen, wäre zweifellos lohnend.

---

<sup>115</sup> Leider hat man beim Einbau der neuen Schleiflade für das Hauptwerk versäumt, den in Form abgeschnittener Zapfen im frontalen und hinteren Gurt des Gehäuses verbliebenen Resten der eichenen Riegel, auf denen die Stummsche Hauptwerkslade gelagert war, gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. Da bei Stummorgeln nicht nur durch die äußeren Windladenaufleger Anfang und Ende der Windladen bzw., wie im vorliegenden Falle, der Windladenhälften exakt festgelegt ist, sondern darüber hinaus durch die Zwischenlager auch die Gruppierung des Pfeifenwerks auf der Lade, die mit dieser Gruppierung stets übereinstimmende Lage der Stockschrauben und sogar die Einteilung der Windkastenspunde, waren für eine der ursprünglichen Situation entsprechende Anordnung der neuen Lade unter Bewahrung der tragenden, nicht lediglich umhüllenden Funktion des Gehäuses — die neue Lade ruht auf einem separaten Gerüst — wesentliche Anhaltspunkte gegeben. Solche sind in der genannten Form auch für das ehemalige Positiv vorhanden; sie sollten nicht ungenutzt bleiben.