

Die Frankfurter Paulskirchen-Orgel von 1827

Von Willibald Gurlitt

Württembergischer Schwabentum hat an der Förderung handwerklicher wie künstlerischer und wissenschaftlicher Kultur in Deutschland stets einen hervorragenden Anteil gehabt. Zu den bedeutendsten, der Kunsttätigkeit am nächsten stehenden Handwerken gehört seit alters der Musikinstrumentenbau, insbesondere die Orgelmacherkunst. Sehr im Gegensatz zu der Berühmtheit zahlreicher Kirchen-Orgeln in allen deutschen Gauen sind im Allgemeinbewußtsein der Musiker und Musikfreunde nur verhältnismäßig wenige Namen von Großmeistern deutscher Orgelmacherkunst lebendig. Als Kunsthandwerker im mittelalterlichen Sinne treten sie in den Schatten ihrer Werke zurück. Ihre Leben- und Werkgeschichte hat erst die jüngere musikalisch-wissenschaftliche Forschung bei der Wiedererweckung alter Orgelkunst aus dem Dunkel ihrer Werkstatt ans Licht gebracht. Unter diesen Meisternamen spielen solche von schwäbischer Herkunft nach Zahl und Rang eine beträchtliche Rolle.

In der Geschichte der Musikinstrumente bahnt die deutsche Kulturwende um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue, ihr Schwergewicht vom Norden nach dem Süden verlagernde Entwicklung zu. Nach den Forderungen dieser Stilwende von dem Spätbarocken zu einem empfindsam erregten Klangideal war der süddeutsche Orgelbau vor die Aufgabe gestellt, die stilfremd gewordene Barock-Orgel zu erneuern, ihren als starr empfundenen Klang aufzulockern, ihre Ton-Stetigkeit dynamisch und durch beweglichere Farben-Mischungen zu beleben. Zudem strebte der Organist aus den durchweg kirchlich-liturgischen Bindungen seiner gottesdienstlichen Aufgaben dem aufblühenden Konzertwesen zu. Es ist der Geist der jugendlich aufbrechenden Hofmusik in Mannheim, der durch Georg Joseph Vogler (seit 1771 in Mannheim) auch auf der Orgelbank führend werden sollte. Der Stilwille und die Formensprache Mannheimer sinfonischer Orchester- und konzertanter Klaviermusik bemächtigte sich auch

der Orgelkunst. „Sturm und Drang“, „Empfindsamkeit“ geistern in der merkwürdig irrlichternden Persönlichkeit Abbé Voglers, in der starken Ausstrahlungskraft seines Orgelspiels. In viel bewunderten Improvisationen geht er auf bisher unerhörte, überraschende Wirkungsmöglichkeiten seines Instrumentes aus. Um es seinen orchestralen Absichten dienstbar zu machen, weiß er es auf seine Art zu „simplifizieren“, indem er ihm die barocke Eigenart endgültig nimmt und ihm die Stimmen und Farben des frühromantischen Orchesters leiht. Er gruppiert die Orgelregister der einzelnen Klaviere (Manuale und Pedal) nach dem Klangaufbau der Orchester-Partitur, tilgt die orgel-eigenen gemischten Stimmen (Mixturen), bevorzugt die streicher-betonten, verpflanzt neben anderen „Süßigkeiten der Hofmusik“ den Uebergangsschmelz des erregenden Mannheimer Orchester-Crescendos auf die Orgel und huldigt mit der schwellfähigen „Vox humana“ dem Ideal Mozartscher Kantabilität. Auf seinen Reisen, die ihn durch alle Länder Europas führen, kommt er als gefeierter (und umstrittener) Orgel-Virtuose auch nach Frankfurt a. M., wo er im „Museum“ konzertiert (1810).

Vogler, der „alle Organisten vom gewöhnlichen Schlage gleichsam als seine Gegner ansah“, hatte sich inzwischen als Hofkapellmeister in Darmstadt niedergelassen. Hier wirkte gleichzeitig als Hoforganist der Führer der überlieferungstreuen thüringischen

Orgelschule, Christian Heinrich Rinck, ein Enkelschüler Sebastian Bachs. Zu dem Musikerkreis um Vogler und Rinck gehört der feinsinnige Musiklehrer Schnyder von Wartensee in Frankfurt sowie der als Musikverleger, Komponist und Theoretiker hochangesehene Johann Anton André in Offenbach, auch der musikbegeisterte Heidelberger Jurist Justus Thibaut.

Durch die Reformideen Voglers wie infolge der zunehmenden Verweltlichung der Orgelkunst war der süddeutsche Orgelbau zunächst in heftige Verwirrung geraten. Der vordringende Bau neuerartiger stilgerechter Klavier- und Orchesterinstrumente hatte den Orgelbau nicht nur unter seine Notmäßigkeit gebracht, sondern ihn vorübergehend fast ganz in den Hintergrund gedrängt. Erst die Restaurationszeit mit ihrem Streben nach neuen Ausdrucksformen für den wieder erwachenden religiösen Sinn und das Leben der Kirche stellt auch der Orgel und dem Organisten neue Aufgaben. Die Wiederherstellung der kirchlich-liturgischen Kunst fordert ein eigenständiges kultisches Orgelklang-Ideal, das die frühromantischen Errungenschaften in sich aufnimmt, zugleich dem neuen kirchenmusikalischen Wollen gerecht wird. Seine gültige Verwirklichung sollte es in der Paulskirchen-Orgel von 1827 finden, gültig nicht nur für Deutschland, sondern für die ganze musikalische Welt.

Unter den süddeutschen Orgelmacher-Geschlechtern des 18. Jahrhunderts kommt demjenigen der Schmahl in Heilbronn am Neckar besondere Bedeutung zu. Dem Stammvater Johann Michael folgen drei Söhne, die sich dem väterlichen Beruf widmen, in dessen als „Orgel- und Instrumentenmacher“ dem zeitgemäßen Klavierbau zuneigen. Georg Friedrich begründet den Ulmer, Johann Adam den bis 1847 blühenden Regensburger Zweig der Familie; seinen Sohn feierte die Musikgeschichte als den Erfinder des sogenannten Tangenten-Flügels, des wichtigen Uebergangstyps vom barocken Kiel- zum klassischen Hammer-Klavier (Forze-Piano). Als Hauptwerk Johann Adam Schmahls hat die Orgel in der Hauptkirche seiner Vaterstadt Heilbronn von 1743 mit 35 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal im Klangstil der Silbermann-Orgel zu gelten. Das Heilbronner Orgelmacher-Erbe der Schmahl übernimmt der aus dem Rothenburgischen gebürtige „Stadt-Orgelmacher“ Johann Georg Fries (1719—1789), der in Heilbronn 1765 das Bürgerrecht erwirbt, zudem nach altem Brauch die Witwe seines Vorgängers, des 1757 verstorbenen Johann Adam Schmahl, heiratete. Unter seinen Meistergefelln findet sich der junge Johann Eberhard Walcker. Aus altschwäbischem Geschlecht 1765 in Cannstatt am Neckar geboren, läßt er sich (nach Vollendung seines Meisterwerkes der Garnisonkirchen-Orgel in Ludwigsburg) 1786 als selbständiger Orgelmacher in seiner Vaterstadt nieder. Er stirbt 1843 in Ludwigsburg, dem „schwäbischen Potsdam“, wohin sein Sohn Eberhard Friedrich Walcker (geb. 1794 zu Cannstatt) übergesiedelt war, um im „Loch“ — noch heute dem Sitz der E. F. Walckerschen Orgelbauanstalt — den Grund für den späteren Weltruf seines Hauses zu legen.

„Ich habe,“ so erzählt der fünfundsiebzigjährige Altmeister deutscher Orgelmacherkunst, „die Liebe zum Orgelbau von meinem Vater, der selbst ein geschickter Orgelbauer war, geerbt. Die Mutter war gegen die Wahl dieses Berufs, weil er gar zu schlecht lohne.

Daran hat sie zur Zeit meiner Jugend nicht so ganz unrecht. Die Kriegszeiten waren der Kunst nicht günstig; die Gemeinden hatten ihrerseits viel zu wenig kirchlichen Sinn, um viel Geld an den Gottesdienst zu wenden; in Betreff der Orgel beschränkte man sich meistens auf Reparaturen. Gleichwohl ließ ich mich in meinem Entschlusse, mich dieser Kunst zu widmen, nicht irre machen. Ich lebte der Hoffnung, dieselbe über anklebende Mängel erheben und das Instrument auf eine Stufe der Ausbildung bringen zu können, daß es seiner Hauptaufgabe, würdigen Anteil am christlichen Gottesdienste zu nehmen, entspräche, und es war und blieb mir, der ich mich des Evangeliums nicht schäme, zeitlebens ein lichter Gedanke, durch meinen Beruf auch meinerseits der christlichen Kirche wenigstens indirekt zu dienen. An Uebung in der Geduld fehlte es freilich dem strebsamen jugendlichen Geiste nicht. Ich wurde zwanzig Jahre alt, bis ich die erste neue Orgel in der Werkstätte meines Vaters durfte bauen helfen. Doch fand ich eine besondere Förderung in meinem Fache durch den bekannten Abbé Vogler. Dieser kam auf seinen Kunstreisen auch nach Cannstatt und ließ sich dort, wie er auch sonst pflegte, für seine Produktionen die Orgelpfeifen nach seinem besonderen sogenannten Simplifikations-System — gegründet auf die genaueste physikalische Grundlage — zusammenstellen, wodurch er eine bis dahin unbekannte Fülle, Wohlklang, Kräftigkeit und Harmonie des Orgelspiels erreichte. Ich selbst wurde von Vogler beigezogen, und es gelang mir schon damals, durch Vogler geleitet und aufmerksam gemacht, auf die mathematisch-physikalische Basis des gesamten Tonsystems, zu seiner Zufriedenheit eine reinere, harmonischere und kräftigere Intonation der Orgelpfeifen herzustellen als bisher gewöhnlich war. Im Jahre 1820 gründete ich mein eigenes Geschäft in Ludwigsburg. Ich mußte aber klein anfangen und hatte lange schwere Zeit. Endlich wurde die Mühe, die ich auf das Studium der Theorie des Orgelbaus gewendet, belohnt, als ich in den Jahren 1829—33 meine erste große Orgel bauen durfte.“ Es ist die Frankfurter Paulskirchen-Orgel, deren Planung noch bis 1825 zurückreicht.

In diesem Jahr bewerben sich auf ein öffentliches Ausschreiben des Senats und der bürgerlichen Kollegien Frankfurts fünfzehn namhafte Orgelmacher aus allen deutschen Gauen um den Bau der neuen Orgel. Als letzter unter ihnen gibt E. F. Walcker unterm 12. September 1825 „seine Absicht kund, sich auch zu bewerben und dies hauptsächlich deswegen, weil das neue Werk sehr groß und vorzüglich werden soll, wo er dann Gelegenheit hätte, seinen Ruf als Orgelbauer nicht nur in seinem Vaterlande (Schwaben), sondern auch im Auslande zu gründen.“ Dabei erkündigt er sich zunächst, „ob Beschlüsse über Inhalt und Umfang des neuen Orgelwerks gefaßt, wie viele und welche Register, wie viele Klaviere vorgesehen seien, ob der Orgelbauer die Disposition nach eignem freien Ermessen entwerfen dürfe, ob eine bestimmte Summe für die Kosten festgelegt oder ob allein die äußerste Vorzüglichkeit und Trefflichkeit des Werkes die leitende Rücksicht sei.“ Darauf reicht Walcker einen großzügigen Dispositions-Entwurf und Kostenvorschlag für „ein der Hauptkirche zu Frankfurt angemessenes Orgelwerk von 4 Manual- und 2 Pedal-Klavieren zu 69 Registern“ ein. Die Bauzeit bemißt er „auf 4 bis 5 Jahre als Minimum (das Aufstellen der Orgel nicht einbegriffen), zumal das Geratene 7 Jahre wären“, wo doch der berühmte Orgelmacher Gabler an seiner Orgel im Kloster Weingarten 14 Jahre gebaut habe. Als Besonderheit empfiehlt er die neuen „einschlagenden“ statt der alten „aufschlagenden“ Zungenstimmen, nicht nur wegen des geschmeidigeren Tones und der dauerhafteren Stimmung, sondern vor allem wegen ihrer erregenden Schwellfähigkeit im Crescendo und Decrescendo. Im übrigen habe „die Größe eines Orgelwerks, der mögliche Reichtum desselben an den mannigfaltigsten Registern nicht nur den Zweck hinlänglicher Stärke, sondern ganz vorzüglich den Zweck reicher Auswahl und Modifikation des Tons, das Ohr und Gemüt durch interessante Abwechslungen der Töne zu unterhalten. Der Organist solle in seinem Werke eine uner-
liche Quelle der verschiedensten Charaktere und Stimmungen
de gegebene Veranlassung finden.“

Zur Begutachtung der eingelaufenen Vorschläge werden E. F. Rind aus Darmstadt, J. A. André aus Offenbach und der ansässige Organist P e t s c h e beigezogen. Der Vorschlag Walckers wird als ebenso „fachkundig wie rechtlich und vorsichtig“ bewertet. Man beugt sich dem überlegenen „Mechaniker“ in Walcker, findet aber noch kein Verständnis für den „Künstler“ in ihm. Ein Dispositions-Entwurf der Rind-André-Petsch geht den inzwischen in engere Wahl gezogenen 9 Orgelmachern zur Gegenüberlegung zu. Hier greift nun Walcker mit einem ausführlich begründeten Schreiben vom 25. Oktober 1826 entscheidend in die Verhandlungen ein, indem er den vorgelegten Entwurf aufs schärfste kritisiert und „den großen Nachteil, der hier zu entstehen droht, abzuwenden bittet.“ Unter Hinweis auf Vogler warnt er vor den gehäuften Zungenstimmen und Mixturen, empfiehlt dagegen mehr grundtönige Register und umreißt das ihm vorschwebende Orgelklangideal folgendermaßen: „Bessere Einsichten der neueren Zeit verwerten all dies Gewirre von Tönen und halten sich an das, was den Ton rein, bestimmt und sicher macht, an die Einheit des Tones, die jedoch eine gemäßigte Anwendung einiger weniger Quinten und Terzen, wenn man solche nun einmal haben will, nicht ausschließt; man zieht vor, viele Register zu haben, deren jedes von dem Spieler auch einzeln zum Vortrag einer Melodie gebraucht werden kann, die aber bei ihrer Einheit gleichwohl eine reiche Abwechslung in ihrem Charakter darbieten. Die Schönheit einer Orgel besteht nicht bloß im Geschrei und am wenigsten konfusem Geschrei; davon ist man zurückgekommen. Sie befiehlt vielmehr darin, daß der Ton einen großen, und ich möcht sagen, einen heiligen Charakter habe.“ Hierzu kommen alle technischen Vorzüge Walckerscher Arbeit: bestes Pfeifenmaterial, das „die Klang-Masse zu einem hellen Silberton zusammenschmilzt“, gute Stimmung, „frische und schnelle“ Ansprache der Pfeifen, ein „leicht und sanft“ gehender Mechanismus, nicht zuletzt eine „bis zur größten Lieblichkeit und Gleichheit gebrachte Intonation, auch daß bei einzelnen Registern Piano und Forte gespielt werden kann.“ Als „wahrer Künstler“ schließt Walcker seinen Bericht: „Nur der Wunsch, etwas Großes und Ausgezeichnetes zu liefern und mir dadurch einen Namen zu machen, war bis jetzt die einzige Rücksicht, die mich bei meiner Konkurrenz um diese Arbeit geleitet hat; er würde auch die einzige Rücksicht sein bis zur letzten Hand, die ich an das Werk legen würde; und nicht eher würde ich es verlassen, als bis mir die Zufriedenheit Frankfurts, der Beifall der Kunstkenner und meine eigene innere Zufriedenheit zuteil geworden wäre, ja bis ich mir sagen könnte, daß in ferneren Zeiten noch der Kenner in jedem, auch dem geringsten Teil des Werkes den Fleiß erkennen müßte, der auf dessen Vollendung gewendet worden.“

Die endgültige Prüfung der Vorschläge durch den vorstehenden Schöffen Senat Dr. H o c h ergibt am 29. Januar 1827 die engere Wahl von drei Orgelmachern, nämlich Johann Friedrich S c h u l z e in Paulinzelle, Gebrüder O v e r m a n n in Heidelberg und W a l c k e r. Dazu berichtet Dr. J. B. F. H o c h, der sich „weder als Musiker noch als Mechaniker“ angesehen wissen, sondern höchstens die „Einsichten eines Dilettanten“ sich zuschreiben wollte: „Aber das darf ich wohl sagen, daß unter allen Konkurrenten, die sich gemeldet, von Anfang an Herr Walcker sich mir als einen wissenschaftlich gebildeten und nicht bloß mechanischen Orgelbauer angekündigt, und er schon längst mein ganzes Vertrauen und meine Ueberzeugung besessen hat, daß wir nur von ihm die tüchtigste Orgel würden verfertigt haben können.“ Aus den weitläufigen Verhandlungen leuchtet auch sonst die überragende Persönlichkeit Walckers überall hervor, seine kernig schwäbische Art, seine überlegene, allseitige Sachkunde, sein rechtliches und gottesfürchtiges Wesen, sein kritisches gewissenhaftes Urteil, seine grüblerische Bedächtigkeit, immer bereit und fähig, ebenso freudig Belehrung aufzunehmen wie seine eigene Ueberzeugung zu verteidigen, ohne Fanatismus auch die anderen Seiten eines Sachverhaltes zu betrachten nach altem Schwabenspruch: „So isch no au wieder.“

Am 20. Februar 1827 wird endlich im Senat beschloffen, den Orgelbau an Walcker zu vergeben, den Meister mit der Ausführung

des abgeänderten Entwurfs von Rind-André-Beische zu betrauen und ihn schließlich nach Frankfurt einzuladen, um die Einzelheiten des ausführlichen Vertrages zu erläutern. Am 4. Oktober 1827 wird dieser Vertrag unterzeichnet. Mit dem Meister arbeiten fünfzehn Gesellen nicht weniger als sechs Jahre an dem Werk, zunächst in der Ludwigsburger Anstalt, dann auch in einer Werkstätte neben der Kirche in Frankfurt, bis zur Einweihung des Gotteshauses am

9. Mai 1833 das Meisterwerk vollendet ist. Es sollte den Siegeszug der Walcker-Orgel durch die Welt einleiten.

Ein deutliches Bild vom Aufbau der Frankfurter Paulskirchen-Orgel des Jahres 1827 vermittelt die folgende, von Eberhard Friedrich Walcker selbst im Jahre 1834 aufgezeichnete Original-Disposition:

Hauptwerk (unteres Manual):

| | |
|--|--|
| Principal 16' (im Prospekt) | Octav 2' (mit Repetition) |
| Viola di gamba 16' | Waldflöte 2' |
| Flauto major 16' | Terz discant 1½ |
| Untersatz 32' (gedeckt) | Octav 1' (ohne Repetition) |
| Octav 8' | Cornett 10⅔ (5fach, 1. Chor geht durchs ganze Klavier und repetiert nicht) |
| Viola di gamba 8' | Mixtur 2' (5fach, repetiert und wird zu 4' und 8') |
| Gemshorn 8' | Scharf 1' (4fach, repetiert und wird zu 2' und 4') |
| Flöte 8' (offen) | Tuba 16' (aufschlagend, von Zinn) |
| Quint 5⅓ (offen) | Trompete 8' (aufschlagend, von Zinn) |
| Octav 4' | |
| Hohlpfeife 4' (offen, sehr weite Mensur) | |
| Augara 4' | |
| Terz 3½ (verspitzt) | |
| Quint 2⅔ | |

Drittes Werk (oberes Manual)

| | |
|--|--|
| Principal 8' (nicht im Prospekt) | Dolcissimo 8' |
| Quintatoen 16' (gedeckt) | Lieblich Gedeckt 8' (mit doppelten Labien) |
| Harmonica 8' (offen) | Flüte d'amour 4' |
| Bifra 8' (von Zinn) | Flautino 2' |
| Hohlflöte 8' (mit überblasendem Ton) | Nasard 2⅔ |
| Spitzflöte 4' (ganz eng mensuriertes, eng aufgeschnittenes Gedeckt, vom Discant an um 12 Töne überblasend) | Hautbois 8' (einschlagend) |
| Lieblich Gedeckt 4' | Physharmonica 8' (einschlagend) (Beide Zungenregister für Crescendo und Decrescendo) |

Zweites Werk (mittleres Manual)

| | |
|--|----------------------------------|
| Principal 8' (von engl. Zinn, im Prospekt) | Octav 4' |
| Bourdon 16' (gedeckt, von Holz) | Quintatoen 8' |
| Salicional 8' | Quint 2⅔ (nach Art des Gemshorn) |
| Dolce 8' (oben weite Mensur) | Rohrflöte 4' (von Zinn) |
| Flüte traversière 4' (mit überblasendem Ton) | Octav 2' |
| Gedeckt 8' | Mixtur 5fach 2' |
| Quintflöte 5⅓ (offen) | Posaune 8' (aufschlagend) |
| | Vox humana 8' (aufschlagend) |

| | |
|---|------------------------------|
| Principal 16' (von Cis an im Prospekt) | Octav 8' |
| Subbaß 32' (offen, bis ins tiefe C ausgezeichnet stark im Grundton ansprechend) | Violoncell 8' |
| Contrabaß 32' (offen, mit dem Grundton ansprechend) | Terz 6½ (offen) |
| Octavbaß 16' (offen) | Quint 5½ (offen) |
| Violon 16' (offen) | Octav 4' |
| | Posaune 16' (aufschlagend) |
| | Trompete 8' (aufschlagend) |
| | Clarine 4' (aufschlagend) |
| | Clarinetto 2' (aufschlagend) |

Drittes Werk (untere Pedaltastatur)

| | |
|--------------|---------------------------|
| Gedeckt 16' | Flöte 4' |
| Violon 16' | Waldflöte 2' |
| Principal 8' | Fagott 16' (einschlagend) |

Zweites Werk (oberer Pedaltastatur)

Zusammen: 73 Register.

Nebenzüge: 5 Sperrventile, Tremulant, 5 Koppeln (1. Ped. + Hptw., 2. Ped. + 2. Man., 1. Man. + 2. Man., 2. Man. + 3. Man.).

Fußtritte: Crescendo zum 2. Man., Crescendo zum 3. Man., welches in einem Kasten steht und der mittels Jalousieläden geöffnet und geschlossen werden kann; Crescendo zur Physharmonica (und Hautbois).

12 Blasbälge mit Spannfalten, 7 für die Manuale, 5 für die Pedale.

Die 3 Man.-Klaviere vom C — f''' (54 Tasten); Pedale von C — d' (27 Tasten). Untertasten von Ebenholz, Obertasten der Manuale von Elfenbein, der Pedale von Ahornholz.

Preis (ohne das Gehäuse): fl. 21 864.—.