

DIE ORGEL ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN

Bericht über das zehnte Colloquium
der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung
23.-25. September 2003
in Siegen

herausgegeben von

HERMANN J. BUSCH †
und
ROLAND EBERLEIN

2011

Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung

Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung

herausgegeben von

HERMANN J. BUSCH † und ROLAND EBERLEIN

Band 18

© Walckerstiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 2011

c.o. PD Dr. phil Roland Eberlein

Franz-Raveaux-Straße 16

D-50827 Köln

Email: roland.eberlein@netcologne.de

INHALT

Vorwort	5
Programm des Colloquiums	7
Die Autoren	9

Orgelkultur und Orgelwissenschaft am Beginn des 21. Jahrhunderts

HERMANN J. BUSCH, Orgelforschung in Deutschland. Die wiederbelebte „Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung“	10
MARTIN KARES, Die Situation des Orgelbaus in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts	14
JOOST LANGEVELD, Vom Wunderkind zum Sorgenkind. Thesen zur Zukunft der niederländischen Orgelkultur	22
HARALD SCHROETER-WITKE, Die Zukunft der Orgel angesichts der Vielfalt christlicher Gottesdienste – Gemeindegkulturpädagogische Beobachtungen	32
WOLF KALIPP, „Raus aus dem Elfenbeinturm“ – Pädagogische Aufgaben der Vermittlung einer Kultur der Orgel im 21. Jahrhundert	50

Orgel und Orgelmusik im 20./21. Jahrhundert

SVERKER JULLANDER, Zur Musik in der frühen Orgelbewegung	66
MICHAEL HEINEMANN, Rekonstruierte Musik – Zur deutschen Orgelmusik der Nachkriegszeit	89

MARTIN HERCHENRÖDER, Der Komponist und die Orgel im 21. Jahrhundert	100
 Neue Orgeln als Rekonstruktionen historischer Instrumente	
HERMANN J. BUSCH, Vom Nutzen und Nachteil der Rekonstruktion historischer Orgeln	115
JÜRGEN ESSL, Die Rekonstruktion der Schnitger-Orgel im Lübecker Dom	117
KURT LUEDERS, Rekonstruktion in der französischen Orgelszene: Historisches und Aktuelles	125
Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung	138

VORWORT

Die Reihe der Colloquien der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, von 1968 bis 1994 im Abstand von jeweils zwei bis vier Jahren veranstaltet, wurde zwischen 1994 und 2003 unterbrochen. Äußere Anlässe hierfür waren in kurzer Zeitfolge das Ableben von Hans Heinrich Eggebrecht (†1999) und Werner Walcker-Mayer (†2000) sowie das Erlöschen der Firma E. F. Walcker im Jahr 1999. Die Jahrtausendwende scheint aber auch eine Krisenzeit der Orgelkultur zu sein, die sich durch manche Beobachtungen manifestiert, unter denen die Krisen mancher früher hoch angesehener, florierender Orgelbauwerkstätten nur die handfestesten Signale bilden.

So lag es nahe, die Folge der Colloquien mit Erörterungen zur Gegenwart der Orgel wieder aufzunehmen, eine Gegenwart, die vor der Frage steht, wie mit dem gewaltigen Erbe der Vergangenheit der Orgelmusik, der Orgelinstrumente, der Orgelbauwerkstätten, der aufführungspraktischen und liturgischen Traditionen so umgegangen werden kann, dass die Orgelkultur auch eine Zukunft hat.

Die große Zahl der ineinander verwobenen Aspekte der Orgelkultur macht es unmöglich, im Rahmen einer Tagung mehr als nur einige Ausschnitte der Orgelszene einer vorläufigen Betrachtung zu unterziehen. Hier sollten einige Schlaglichter auf die gegenwärtige Situation des Orgelbaus geworfen, Betrachtungen zum Zusammenhang zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert angestellt sowie Thesen zur Orgel und ihrer Musik aus pädagogischer und theologischer Sicht vorgestellt werden.

Die Gegenwart des Orgelbaus wird weithin von der Frage bestimmt: „In welchem Stile sollen wir bauen?“. Ob diese Frage mit der Forderung nach Stilkopien, Stilmischungen oder nach einem zeitgemäßen Stil gültig zu beantworten sei, führt oft zu polemischen Auseinandersetzungen, die in einem besonders prominenten Fall der letzten Jahre¹ bis in die Schlagzeilen der Tageszeitungen reichten. Die Fragen nach Sinn und Unsinn von Rekonstruktionen historischer Orgeln können vielleicht aber auch durch grundsätzliche Überlegungen ebenso konstruktiv behandelt werden wie durch Diskussionen über die Hintergründe und Verfahrensweisen in Einzelfällen.

¹ Gemeint ist das 2005 fertiggestellte Orgelbauprojekt in der Dresdener Frauenkirche.

Zu danken ist allen, die zur Realisierung dieser Colloquien und der Berichte beigetragen haben. Materielle Unterstützung leisteten die Gesellschaft der Orgelfreunde, der Fachbereich 4 (Kunst- und Musikpädagogik) der Universität Siegen, der Beauftragte des Landes Nordrhein-Westfalen für die Pflege der Beziehungen der Hochschulen des Landes mit den Hochschulen in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg, GOART Göteborg, die Universität Paris-Sorbonne (Paris IV), und die Orgelbauwerkstatt Mebold/Siegen. Zu Gast war das Colloquium in der Kath. Kirchengemeinde St. Joseph, Siegen-Weidenau, der Ev.-ref. Kirchengemeinde Hilchenbach-Müsen, in der Kunststation St. Peter in Köln und der Ev. Johanneskirche Düsseldorf. Wertvolle organisatorische Mitarbeit leisteten Sven Dierke, Stefan Gruschka und Andreas Lenk.

Die Referenten waren gerne bereit, ihre Texte nicht nur vorzutragen, sondern auch diskutieren zu lassen. Hinsichtlich der hier vorliegenden Druckfassung blieb es ihnen überlassen, ihre Texte weitgehend in der gesprochenen Form zu belassen oder aber für den Druck zu überarbeiten. Frau Sibylle Schwantag ist zu danken für sorgfältiges Korrekturlesen der Beiträge.

Hermann J. Busch und Roland Eberlein

Hermann J. Busch, Vorsitzender der Walcker-Stiftung seit 2002 und Initiator dieses Colloquiums, konnte die Publikation des Tagungsbandes nicht mehr erleben. Er starb am 28. Dezember 2010 in Siegen.

PROGRAMM DES COLLOQUIUMS

Dienstag, 23. September

13.30-14.00 Uhr Senatssaal der Universität Siegen: Eröffnung, Begrüßung

14.00-18.15 Uhr Referate „Orgelkultur und Orgelwissenschaft am Beginn des 21. Jahrhunderts“

Prof. Dr. Hermann J. Busch (Siegen): Orgelkultur und Orgelwissenschaft im 21. Jahrhundert

Dr. Martin Kares (Karlsruhe): Die Situation des Orgelbaus in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Jost Langeveld (Nijmegen/Utrecht): Vom Wunderkind zum Sorgenkind. Thesen zur Zukunft der niederländischen Orgelkultur

Prof. Dr. H. Schroeter-Wittke (Paderborn): Die Zukunft der Orgel angesichts der Vielfalt christlicher Gottesdienste – Gemeindegkulturpädagogische Beobachtungen

Dr. Wolf Kalipp (Hannover): „Raus aus dem Elfenbeinturm“ – Pädagogische Aufgaben der Vermittlung einer Kultur der Orgel im 21. Jahrhundert

20.00-21.00 Uhr Orgelkonzert in der Kath. Kirche St. Joseph, Weidenau: Martin Herchenröder spielt Orgelmusik von 1961-2001

Mittwoch, 24. September

9.00-12.00 Uhr Senatssaal der Universität Siegen: Referate „Orgel und Orgelmusik im 20./21. Jahrhundert“

Dr. Sverker Jullander (Göteborg): Orgelmusik der Orgelbewegung 1920-1945

Prof. Dr. Michael Heinemann (Dresden): Rekonstruierte Musik. Zum Komponieren für Orgel nach 1945 in Deutschland

Prof. Martin Herchenröder (Siegen): Der Komponist und die Orgel im 21. Jahrhundert

14.00-15.15 Uhr St. Joseph, Weidenau

Drs. Paul Peeters (Göteborg): Wie könnte ein mehrjähriges, interdisziplinäres Forschungsprojekt aussehen, das den Bau einer Orgel der Zukunft einschließt?

15.45-18.15 Uhr St. Joseph, Weidenau: Referate „Neue Orgeln als Rekonstruktionen historischer Instrumente“

Prof. Dr. Hermann J. Busch (Siegen): Vom Nutzen und Nachteil der Rekonstruktion historischer Orgeln

Dr. Sverker Jullander und Drs. Paul Peeters (Göteborg): Cavallé-Coll und Schnitger – Zwei neue „alte“ Orgeln in Göteborg

Prof. Jürgen Essl (Lübeck): Die Rekonstruktion der Schnitger-Orgel des Lübecker Domes

Dr. Kurt Lueders (Paris): Rekonstruktionen in der französischen Orgelszene

20.15-21.15 Uhr Vorstellung der Ladegast-Orgel (1894) in Hilchenbach-Müsen: Wolfgang Baumgratz

Donnerstag, 25. September: Exkursion Köln/Düsseldorf

10.00-11.30 Uhr Köln, St.Peter: Peter Bares stellt seine Orgel und seine Ideen einer neuen Orgel vor

14.30-16.00 Uhr Düsseldorf, Johanneskirche: Beckerath-Orgel 1954, 2001 modernisiert und mit MIDI versehen. Vorstellung: Wolfgang Abendroth

16.00-17.00 Uhr Abschlußdiskussion

DIE AUTOREN

(Stand 2010)

Prof. Dr. HERMANN J. BUSCH, Prof. em. für Musikwissenschaft an der Universität Siegen, am 28.12.2010 verstorben

Prof. JÜRGEN ESSL, Prof. für Orgelspiel an der Musikhochschule Stuttgart

Prof. Dr. MICHAEL HEINEMANN, Prof. für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden

Prof. MARTIN HERCHENRÖDER, Prof. für Musiktheorie an der Universität Siegen

Prof. Dr. SVERKER JULLANDER, Prof. für Musik und Medien an der Universität Luleå/Schweden

Dr. WOLF KALIPP, Dozent für Musikpädagogik an der Musikhochschule Hannover

Dr. MARTIN KARES, Orgelsachverständiger der Evangelischen Landeskirche Baden

JOOST LANGEVELD, Organist an der Grote of St. Stevens Kerk in Nijmegen, Lehrbeauftragter für Orgel und Musiksoziologie an den Universitäten Nijmegen und Utrecht

Dr. KURT LUEDERS, Organist am Temple du Saint-Esprit, Lehrbeauftragter an der Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Drs. PAUL PEETERS, Wiss. Mitarbeiter an GoART Göteborg

Prof. Dr. HARALD SCHROEDER-WITTKÉ, Prof. für Religionspädagogik an der Universität Paderborn

ORGELFORSCHUNG IN DEUTSCHLAND

Die wiederbelebte „Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung“¹

*„Im Jahre 1920 besuchte mich der Freiburger Professor Dr. Wilibald Gurlitt und erzählte mir von den umfangreichen Studien, die er auf dem Gebiet der Barockmusik, insbesondere der barocken Orgelmusik gemacht habe; er empfinde das Fehlen einer Orgel, die dem Klangideal der früheren Barockzeit gerecht werde, als außerordentlich mißlich und verspreche sich für seinen musikgeschichtlichen Lehrbetrieb viel davon, wenn ein solches Instrument geschaffen werden könnte.“*² So beschreibt Oscar Walcker (1869–1948), von 1900 bis 1948 Inhaber und Geschäftsführer der Firma E. F. Walcker, die ersten Anfänge der Zusammenarbeit seiner Orgelbauwerkstatt mit der universitären Musikwissenschaft, zu deren Hauptarbeitsgebieten seinerzeit die ersten Studien auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis gehörten. Die herausragenden Stationen dieser Kooperation waren der viel beachtete Bau der „Praetorius-Orgel“ der Universität Freiburg 1921 und die Freiburger Orgeltagungen von 1927 und 1936.

1965 trat Werner Walcker-Mayer, Enkel Oscar Walckers und damaliger Inhaber der Firma Walcker, an Hans Heinrich Eggebrecht, den Leiter des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg und unmittelbaren Nachfolger Wilibald Gurlitts, mit der Idee heran, diese Zusammenarbeit durch die Gründung einer Stiftung weiterzuführen.³ Am 9. Dezember des

¹ zuerst erschienen in: *organ – Journal für die Orgel* 2/2003, wiedergegeben mit Genehmigung der Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. – Hermann Busch eröffnete das Colloquium mit dem Vortrag „Orgelkultur und Orgelwissenschaft im 21. Jahrhundert“, für den er sich nur Stichworte notierte. Daher ist hier anstelle dieses Vortrags die überarbeitete Fassung eines Textes eingefügt, mit dem Hermann Busch in *Organ* 6 (2003), H. 2, S. 62 das Colloquium ankündigte und der möglicherweise in Teilen mit der Begrüßungsrede inhaltlich übereinstimmt. (R. Eberlein)

² Oscar Walcker, *Erinnerungen eines Orgelbauers*, Kassel 1948, S. 105

³ Hans Heinrich Eggebrecht, „Die Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung“, in: *Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen des Hauses Walcker*, Murrhardt-Hausen 1980, S. 8 ff.

Jahres nahm die „Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung“ ihre Tätigkeit auf. Zweck der Stiftung war entsprechend der Satzung „*ausschließlich die Förderung der orgelwissenschaftlichen Forschung im In- und Ausland. Es sollen insbesondere Forschungsaufträge vergeben, Veröffentlichungen herausgegeben und wissenschaftliche Tagungen veranstaltet werden, wobei die gestellten Aufgaben nach wissenschaftlicher Methode unter Anwendung streng sachlicher und objektiver Gesichtspunkte gelöst werden sollen. Die Stiftung ist gemeinnützig und dient ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken.*“

Erstmals trat die Stiftung im Januar 1968 mit einem Colloquium „*Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse*“ hervor. Damit wurde deutlich, dass sich hier der Gesichtskreis der historischen Instrumentalkunde zu einem erweiterten Blick auf die Aktualität der gegenwärtigen Orgelszene öffnete. Neben den Colloquien initiierte die Stiftung zwei Veröffentlichungsreihen:

- In der *Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung* wurden langfristige Forschungsvorhaben publiziert. Hier erschienen u. a. die Arbeiten von Klaus-Jürgen Sachs über die Pfeifenmessungen des Mittelalters (*Mensura fistularum*) und von Harald Schützeichel über Albert Schweitzer (*Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers*).
- Als *Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung* erschienen zwischen 1967 und 1997 fünfzehn bescheiden als „Hefte“ bezeichnete Monographien. Unter diesen befinden sich die Berichte über die neun Walcker-Colloquien, die von 1968 bis 1994 stattfanden und bei denen u. a. so bedeutsame wie verschiedenartige Persönlichkeiten zu Wort kamen wie Carl Dahlhaus, Hans Haselböck, Hans Klotz, György Ligeti, Gerd Zacher, Rudolf Stephan, Luigi Ferdinando Tagliavini, Hans Musch, Helmut Bornefeld, Alfred Reichling, Ulrich Siegele und Jürgen Eppelsheim.

Mit dem Tod Hans Heinrich Eggebrechts am 30. August 1999 und infolge der einschneidenden Ereignisse um die Firma Walcker zur Jahreswende 1999/2000 war die Arbeit der Walcker-Stiftung zeitweise zum Erliegen gekommen.

Im Frühjahr 2002 wurde die Stiftung wiederbelebt. Eine neue Satzung wurde von der Stiftungsaufsicht des Saarlandes genehmigt, wodurch die Stiftung seit dem 29. April 2002 wieder rechtskräftig unter dem alten Namen arbeitet. Ihre Aufgaben sind in Paragraph 2 der neuen Satzung genauso

beschrieben wie in derjenigen von 1965.⁴ Der Stiftungsvorstand besteht derzeit aus Prof. Dr. Hermann J. Busch, Siegen (Vorsitzender), Dr. Kurt Lueders, Paris und Regierungsdirektor i.R. Horst Baus, Saarlouis.

Im Rahmen des Berliner Orgelcolloquiums 1988 habe ich ein Konzept orgelwissenschaftlicher Aufgabenstellungen vorgelegt,⁵ das in entsprechender Aktualisierung programmatische Leitlinien für eine orgelwissenschaftliche Forschung zu Beginn des 21. Jahrhunderts anbietet.

„Orgelforschung“ ist bislang hauptsächlich als ein Zweig der historischen Instrumentenkunde verstanden worden, und in diesem Sinne hat sie zur Aufarbeitung der Quellen und Dokumente der Orgelbaugeschichte wesentliche Arbeit geleistet - zumal in den letzten Jahrzehnten, als die einseitige Fixierung auf schriftliche Quellen zu Orgeln vor 1800 überwunden werden konnte. Die Trennung der instrumentenbaulichen von den kompositionsgeschichtlichen und aufführungspraktischen Aspekten hat aber auch die „Orgelwissenschaft“ in eine gewisse Randstellung und in die Nähe mancher Erscheinungsformen eines dilettierenden Orgelenthusiasmus gerückt.

An der Universität Siegen habe ich zusammen mit Martin Herchenröder einen Forschungsschwerpunkt „Integrierte Orgelforschung“ eingerichtet. Hier sollen die Orgel, ihre Musik und ihr Spiel in einem integrativen und interdisziplinären Ansatz unter Einbeziehung von technologischen, kompositionsgeschichtlichen, aufführungspraktischen und instrumentalpädagogischen Gesichtspunkten erforscht werden.

In der Tradition der Walcker-Colloquien wird vom 23. bis 25. September in Siegen das zehnte Internationale Colloquium unter dem Motto „Die Orgel zwischen gestern und morgen“ stattfinden, geplant und durchgeführt in Zusammenarbeit zwischen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, der Universität Siegen, GOArt Göteborg und der Gesellschaft der Orgelfreunde. Komponisten, Organisten, Musikwissenschaftler, Musikpädagogen und Theologen aus vier europäischen Ländern werden sich vor

⁴ Tatsächlich formuliert die Satzung von 2002 den Stiftungszweck in einer gegenüber 1965 leicht präzisierter Fassung, die noch durch Hans Heinrich Eggebrecht veranlasst wurde: Stiftungszweck ist demnach „*ausschließlich die Förderung der orgelwissenschaftlichen Forschung im In- und Ausland in musikalischer Richtung.*“ (R. Eberlein)

⁵ Hermann J. Busch, „Zur Orgelszene in der Bundesrepublik Deutschland seit etwa 1970“, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Bericht über das Berliner Orgelcolloquium* 1988, Murrhardt 1988, S. 65 - 75.

allem mit den Fragen um Gegenwart und Zukunft der Orgelkultur beschäftigen.

DIE SITUATION DES ORGELBAUS IN DEUTSCHLAND ZU BEGINN DES 21. JAHRHUNDERTS

Eine gewagte These zum Einstieg: Der deutsche Orgelbau hat mit der Jahrtausendwende seinen Zenit überschritten: Schätzte der Bund deutscher Orgelbaumeister 1998 noch, dass es in Deutschland knapp 2.400 Beschäftigte in etwa 200 Orgelbaubetrieben gab, geht er aktuell nur noch von 2.200 Beschäftigten aus. Im gleichen Zeitraum sank das Brutto-Auftragsvolumen von 100 auf etwa 90 Millionen Euro. Im internationalen Vergleich ist dies dennoch nach wie vor viel. Das Nachbarland Frankreich zum Beispiel erreicht nur etwa 15% der Beschäftigtenzahlen.

Noch sind die deutschen Orgelbauer Export-Weltmeister. 20-25% des Auftragsvolumens geht an ausländische Kunden – wobei allerdings die großen Orgelteile-Zulieferer hier den weitaus größten Teil der Aufträge einfahren. So manche Orgel auf dem nordamerikanischen Kontinent wurde zwar vollständig in fränkischen Werkstätten hergestellt, trägt jedoch das Orgelbauer-Namensschild eines lokalen Vertriebsmannes, der anschließend bestenfalls für den Service gerade steht. Besonders kleinere Orgelbaubetriebe sind dagegen vollständig auf den innerdeutschen Markt angewiesen.

Weitere knapp 10% des Auftragsvolumens entfallen auf staatliche oder kommunale Auftraggeber. Gut 2/3 des zu verteilenden Auftragskuchens backen jedoch die Kirchen. Hier wird deutlich, weshalb in vielen Orgelbauwerkstätten zurzeit Krisenstimmung herrscht: Alle Diözesen und Landeskirchen haben angesichts der langanhaltenden Wirtschaftsschwäche und des Damoklesschwertes einer vorgezogenen Steuerreform größte Schwierigkeiten, ihre Haushalte auszugleichen. Wartungskosten für Orgeln gelangen in das Visier von kirchlichen Rechnungsämtern und Finanzexperten, es werden feste Wartungssätze vorgeschrieben, die Vergabe von preisgünstigeren Sammelwartungsverträge wird geprüft. Die Einsparungen bei Wartung, Pflege und Unterhalt treffen viele Betriebe doppelt, ist es doch ein offenes Geheimnis,

dass Orgelneubauten häufig mit kräftigen Überschüssen aus dem Pflegebereich subventioniert werden.

Mehr noch: In den Kirchengemeinden kopiert man einerseits die Fundraising-Konzepte von Orgelfördervereinen zur Finanzierung von Aktivitäten, die plötzlich nicht mehr aus dem Etat gezahlt werden können – mit der Folge, dass die selbe Kuh sich nicht zweimal melken lässt -, oder es ist plötzlich die gleiche allgemeine lähmende Verunsicherung zu spüren, die in weiten Teilen der Gesellschaft schon seit einiger Zeit zu beobachten ist: Anstehende Projekte werden immer wieder verschoben, die Bereitschaft für längerfristige Bindungen und Anstrengungen sinkt – mit fatalen Auswirkungen auf Orgelfördervereine oder Orgelbauverträge mit mehrjähriger Laufzeit.

In vielen Hauptkirchen, besonders in solchen mit hohem kirchenmusikalischen Anspruch, sind inzwischen hochwertige Orgeln erstellt oder restauriert worden. Dort war es leicht, den Bewundererkreis des Orgel spielenden Lokalmatadoren zu motivieren, eifrig die Werbetrommel für ein Orgelprojekt zu rühren. Nachholbedarf gäbe es daher künftig vor allem auf nebenamtlichen Kirchenmusikerstellen im Großstadtbereich, wo in Nachkriegs-Beton-Bet-Burgen drittklassige elektropneumatische Orgelschinken vor sich hin gammeln. Hier fehlt jedoch nicht nur das Geld, sondern inzwischen häufig sogar die Gemeinde, sodass mehr oder weniger offen bereits über den Verkauf des Gebäudes nachgedacht wird. Kleinere Filialgemeinden oder Gemeindezentren, die zuweilen erst kürzlich ihre erste „richtige“ Orgel erhielten, werden aufgelöst. Daher wird der Gebrauchtorgelmarkt künftig stark zunehmen und die Zahl von Orgelneubauten weiter reduzieren.

Zuweilen scheint es, dass den deutschen Orgelbaufirmen schleichend die Kompetenz für den Bau großer Konzertorgeln abhanden kommt – zumindest wenn man den Ausführungen zahlreicher der meist professoralen Orgelgrößen und ihrer Adepten lauscht. Kaum eine Großorgel in deutschen Hochschulen und Domen, bei deren Ausschreibung zum Neubau man sich nicht des Eindrucks erwehren konnte, dass einheimische Orgelbaufirmen nur noch Feigenblattfunktion innehatten – vor allem Firmen aus der Schweiz, aus Österreich und Skandinavien genossen die Gunst der Stunde; die aktuellen Trendsetter suchen das neueste Orgelheil sogar jenseits des Atlantiks. Die Entwicklung gipfelte bislang darin, dass der Vorstand des Bundes Deutscher Orgelbaumeister bereits zweimal alle evangelischen und katholischen Bischöfe schriftlich aufforderte, sich für die Vergabe von Orgel-

bauaufträgen ausschließlich an heimische Bewerber zu verwenden – andernfalls drohe ein massenhaftes Betriebssterben.

Hat die Unterstellung, neuzeitlicher Orgelbau in Deutschland habe sich doch eher zum Provinziellen entwickelt, einen realen Hintergrund? Mit den Umbrüchen in der Weltwirtschaft und der Globalisierung werden tatsächlich Werte, Leistungen und Errungenschaften traditionellen Handwerker-tums in Frage gestellt, die gerade in Deutschland einen hohen Ausbildungs- und Qualitätsstandard sicherstellten und die das Qualitätssiegel „Made in Germany“ prägten.

Bisher konnte man die Orgelbauwerkstätten in Deutschland in drei Hauptkategorien einteilen:

– Traditions-Betriebe: Viele Orgelbaubetriebe hierzulande sind traditionell streng hierarchisch strukturiert. Es gibt eine häufig unumstößliche Rang- (und Hack)ordnung: Oben der Chef, dann die Altmeister und Altgesellen, am Ende Junggesellen und Lehrlinge. Aufstiegsmöglichkeiten und Einfluss im Betrieb verhält sich proportional zur Dauer der Zugehörigkeit – junge Talente laufen gegen Wände. Auch Besonderheiten unserer Sozialgesetzgebung – von der wir alle eigentlich profitieren – trägt einen Teil zu dieser Situation bei, da bei einer notwendig werdenden Kündigung von Mitarbeitern die Betriebszugehörigkeit letztlich mehr zählt als Qualifikation und Engagement.

– Gründerzeit-Betriebe: In den 1950er- bis 1970er-Jahren machten sich im Zuge der Orgelreformen des Neobarock zahlreiche junge Orgelbauer selbständig. Diese Firmen konnten in einer Phase wachsen und erfolgreich werden, in der großer Wiederaufbaubedarf bestand und Geld bei den Kirchen in der Regel vorhanden war. Ein eigener Orgelstil konnte entwickelt und bei entsprechendem Geschäftssinn und den richtigen Kontakten auf dem stetig wachsenden Markt etabliert werden, eine wachsende Zahl von Pflegeverträgen stabilisierte das Unternehmen. Bei der Unternehmensstruktur orientierten sich die Neubetriebe gerne an den mittelständischen Vorbildern, aus denen sie häufig ja auch entsprangen. Langzeitqualität und künstlerischer Anspruch waren häufig nicht Kennzeichen der die Werkstätten verlassenden Produkte. Manchmal reichte jedoch der Elan und das Charisma des Betriebsgründers gegen Ende des Neobarock noch aus, die Weichen in eine qualitätvollere Zukunft zu stellen. Der gegenwärtig stattfindende Wechsel von den Gründervätern der Nachkriegsgeneration auf die Söhne kann nun

entweder einen Neuanfang bedeuten, der zuweilen jedoch am Misstrauen der „gebrannten“ Kundschaft oder den Widerständen der altgedienten Mannschaft scheitert. Genauso gefährlich ist es, wenn die Nachkommen nicht mit ähnlichem Charisma oder Verkaufstalent wie der Vater gesegnet sind.

– Künstler-Betriebe: Die wenigen in der Vor-Golf-Generation neugegründeten künstlerisch anspruchsvollen Werkstätten fristeten lange Zeit eher ein belächeltes Außenseiterdasein, bevor die allgemeine Hinwendung zur historischen Aufführungspraxis auch ihre Auftragsbücher zunehmend füllte. Die Motivation dieser Betriebsgründer unterscheidet sich nur wenig von derjenigen, die in den zurückliegenden Blütejahren des Neohistorismus überaus zahlreich den Schritt in die Selbständigkeit wagten: Sie sahen in der Werkstätte, die sie ausbildete, keine Chancen, eigene Ideen und Impulse eigenverantwortlich umzusetzen. Anstatt künftig auf Dauer Zuträgerarbeit beim Bau großer Orgeln in ihrem Lehrbetrieb im Schatten von Chef, Chefkonstrukteur und Chefintonteuer zu leisten, entschieden sie sich lieber für den Bau von eigenverantworteten Truhenorgeln und Positiven.

Der Preis ist hoch: Um überhaupt eine Chance zu haben, werden die ersten Aufträge unter den Selbstkosten bis hin zur Selbstausschöpfung abgewickelt. Fast noch schlimmer: Durch den Auszug der in vollem Saft stehenden jungen Orgelbaugladiatoren bluten die Mutterwerkstätten aus, notwendige Impulse durch eine betriebsinterne Frischzellenkur bleiben aus. Die Dumping-Preise der Abtrünnigen beeinträchtigen den Wettbewerb – notwendige Investitionen in den größeren, kostenintensiven Werkstätten werden zurückgestellt, die Qualitätssicherung kann nicht weiter ausgebaut werden.

Sind schon die wirtschaftlich-strukturellen Rahmenbedingungen im Moment schwierig, gravierender noch wiegt die gegenwärtig auch im Orgelbau grassierende Fantasie- und Perspektivenlosigkeit. Seit dem Niedergang des Neobarock feiert der Neo-Historismus fröhliche Urständ: Italienisch nach Frescobaldi, französisch à la Dom Bedos oder Cavaillé-Coll, Orgeln streng nach Schnitger, Silbermann oder Sauer – auf dem Papier kein Problem. Die Beschriftungen auf den Registerknöpfen sind jedoch häufig die einzigen stimmigen Zutaten beim Historiengemälde. Ganz Verwegene komponieren aus oberschwäbischen Prinzipalen, osteuropäischen Flöten, mittel-deutschen Streichern und frankophilen Walcker'schen Zungen (aber bitte vor 1850!) ihr Orgel-Lieblingsgericht und ziehen missionierend mit ihren beglückenden Selbsterfahrungen durchs Land. Französisch-sinfonische Kon-

zepte findet man in Räumen mit Turnhallen-Akustik – zwar zur Freude der kaufmännischen, sicherlich nicht zur Zufriedenheit der künstlerischen Abteilung des ausführenden Orgelbaubetriebes. Das Wissen und Verstehen um Zusammenhänge findet man selten, dafür häufiger Eiche massiv in feuchten Flussauen-Kirchen (bald mit wunderschönen Bleizucker-Ausblühungen) oder gespundete Windladen in zentralbeheizten Altersheim-Kapellen.

Die heute wieder weitverbreitete Intonationsart mit hohem Winddruck, weiten Kernspalten und zahlreichen Kernstichen oder gefeilten Kernen befördert das Mittelmaß: Viele moderne Orgeln klingen meist ziemlich gleichmäßig (wichtig für die Abnahmeprüfung!), aber auf jeden Fall einfach nur noch laut. Viele Organisten verwechseln auch heute noch Qualität mit Quantität, was zwar unübersichtliche, häufig recht billige Registerfriedhöfe entstehen lässt, aber leider keine beseelten Klangpretiosen.

Die Qualifikation von Organisten ist ein weiteres Problem: Die Ausbildungszahlen gerade bei den Nebenamtlichen sinken seit Jahren – längst nicht mehr alle freiwerdenden Orgelbänke können wieder besetzt werden. Manche Pfarrsekretärin oder der Herr Pfarrer selbst verbringt am Telefon Stunden damit, einen Orgelspieler für den nächsten Gottesdienst aufzutreiben. Manche sind bereits zum Orgamaten, zum diskettenbestückten Samplinggerät oder zum CD-Spieler übergelaufen.

Gibt es Auswege aus der Krise? Die Voraussetzungen, erstklassige Instrumente herzustellen, waren noch nie so gut wie heute. Rohmaterialien wie Holz oder Zinn sind in ausgesuchter Qualität und ausreichend vorhanden – mit Ausnahme vielleicht von Zink- oder Kupferblechen, die nicht mehr in den Plattenbreiten der Großväter erhältlich sind (mit fatalen Folgen für 16- oder 32'-Pfeifen aus diesen eben für den Orgelbau erst wiederentdeckten Materialien). Technische Hilfsmittel wie PC oder CAD erleichtern Kommunikation, Konstruktion und Berechnungen. Motivierte, häufig junge Orgelbauer engagieren sich bis zur Selbstaufgabe in ihrem Beruf. Die Forschung eröffnet Zugänge zu einem schier unüberschaubaren Fundus von Quellen und Vorbildern für unterschiedlichste Orgelstile, die dank unbegrenzter Mobilität und Wegfall des „Eisernen Vorhanges“ besucht und bewundert werden können. Die Fachverlage übertreffen sich mit Neuauflagen oder Erstausgaben von Orgelmusik aller Jahrhunderte und für alle Geschmäcker. Und nicht zuletzt hat die deutsche Gesellschaft ein immenses Vermögen angehäuft – es ist nur etwas anders verteilt als in früheren Jahrzehnten.

Es erstaunt, dass auch in Deutschland wieder Instrumente geplant und gebaut werden, die an die 100-Register-Grenze stoßen. Noch wird hier an der Schleiflade und der mechanischen Traktur festgehalten, obwohl bei einer solchen Orgelgröße die Nachteile und der Aufwand bei diesem System bekanntlich größer sind als die Vorteile. Hier könnten sich Betriebe profilieren, die bewährte Industrietechnik (Stichwort: BUS-System) und klanglich-spielerische Variabilität und Freizügigkeit auf höchstem Niveau verknüpfen und dadurch Wegbereiter zumindest auf dem europäischen Markt werden.

Segensreich könnte auch die vermehrte Bildung von Arbeitsgemeinschaften bei größeren Orgelprojekten sein. Die Kompetenzen sind in den verschiedenen Werkstätten unterschiedlich verteilt – die eine Firma liefert anerkannt gute Entwürfe, die andere baut bekannt hervorragende Mechaniken, die dritte beschäftigt einen exzeptionell begabten Intonateur: Weshalb sollten diese drei sich nicht fallweise zusammenschließen, wenn es um die Realisierung eines besonderen Projektes geht. Auch große Zulieferer halten zuweilen Kompetenzen bereit, die manchmal nur verschämmt in Anspruch genommen werden – und öffentlich schon gar nicht. Es ist Zeit, dass die Aura des „hier ist alles vom Chef handgeschnitzt“ allmählich in den Köpfen von Auftraggebern und Auftragnehmern gleichermaßen etwas verblasst.

Nach wie vor gilt als Zeichen von zweitklassiger Qualität der Typus „Serienorgel“, nur noch übertroffen vom Begriff „Fabrikorgel“. Dabei weiß die Forschung längst, dass Denken in Systemen und Modellen den größten Meistern vertraut war und zu hervorragenden Ergebnissen führte. Hier liegt ein großes ungenutztes Potential, etwa preiswerte Orgeln für Räume herzustellen, die bislang noch keine besaßen: Gemeindezentren der Beton- und Fertigbauära, Friedhof-, Krankenhaus-, und Kapellen von Altenzentren. Die Eitelkeit mancher Planer und Entwerfer, jedes Rad immer neu erfinden zu wollen, hemmt hier eine Entwicklung wohl am meisten. Warum ist es verpönt, die bewährte Technik und das Gehäuse einer Kleinorgel kostengünstig in einer Werkstätte herstellen zu lassen, Pfeifenwerk und Intonation jedoch von anderen?

Die Stärken des dualen Ausbildungssystems in Deutschland zwischen Betrieben und der international anerkannten Fachschule für Orgelbau in Ludwigsburg müssen genutzt und gefördert werden. Immerhin gibt es hierzulande noch eine Meisterprüfungsordnung, die ein Mindestmaß an fachlicher und unternehmerischer Kompetenz zur Führung eines Betriebes voraussetzt, auch wenn der Meisterbrief im Einzelfalle eher bei Neckermann

gekauft als durch besondere Kenntnisse erworben zu sein scheint, und die Bundesregierung den Meisterzwang im Orgel- und Harmoniumbauerhandwerk gerade abschaffen möchte.

Überlebenswichtig für hochstehenden, international anerkannten Orgelbau in Deutschland wird sein, qualifizierten Nachwuchs besser als bisher an die Mutterbetriebe zu binden. Dabei spielt eine attraktivere Vergütung sicherlich eine Rolle, mehr noch vermutlich eine Abwendung von verkrusteten hierarchischen Erbhofstrukturen hin zu Teams, deren Zusammensetzung die besondere Kompetenz für das jeweilige Projekt widerspiegelt. Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang die öffentliche Wertschätzung der Projektverantwortlichen: Bei der Einweihung vertritt das Team die Werkstatt, welches auch den Beitrag für die Festschrift schreibt.

Mehr denn je gilt es, das Interesse für die Orgel, ihre Geschichte, ihren Bau und für ihre Musik in unserer Gesellschaft wieder zu wecken. Orgelmuseen, Orgelsommer und –herbste, die Gesellschaft der Orgelfreunde und andere leisten hier zum Teil schon seit Jahren eine wichtige Arbeit. In Zukunft muss sich der Orgelbau selbst verstärkt in eine positive Öffentlichkeitsarbeit einbringen. Es nutzt nichts, etwa darüber zu jammern, dass bei einer Reinigung oder Generalüberholung, zum Teil auch beim Neubau, sich niemand aus der Gemeinde auf der Orgelempore sehen lässt (teilweise erscheinen dort sogar die nebenamtlichen Organisten oder die Pfarrer nicht); stattdessen könnte die Orgelbaufirma der Gemeinde ein fertiges Programm für einen „Orgelnachmittag“ vorlegen, der auf Kinder samt Anhang oder Senioren zugeschnitten ist. Wenn die Verantwortlichen in der Gemeinde sehen, dass hier mit wenig eigenem Aufwand die Kirche zu füllen ist, stimmen sie sicherlich gerne zu. Mit einem solchen Projekt kann sowohl die Generation angesprochen werden, die heute Orgelprojekte finanziert oder zu finanzieren in der Lage wäre als auch die, die hoffentlich künftig die in der Orgel verborgene Faszination weiterträgt. Professionelle Öffentlichkeitsarbeit kann nicht von jedem Betrieb geleistet werden – hier sind stellvertretend die Verbände gefragt – einmal, um Material zur Verfügung zu stellen, zum anderen, um selbst Präsenz auf kirchennahen Messen und Großveranstaltungen zu zeigen.

Deutschland besitzt ein reiches Erbe an geschichtlichen Zeugnissen – auch im Bereich des Orgelbaus. Aus aller Welt finden sich Organologen, Wissenschaftler, Organisten und Orgelbauer ein, um dieses Erbe zu studieren und aus ihm zu lernen. Mit der größte Vorteil einer Orgelkultur, die auf musika-

lischen wie technischen Vorbildern und ihrer Evolution beruht, ist die räumliche und emotionale Nähe zu diesem Erbe. Nicht ohne Grund gibt es hierzulande eine ganze Reihe von Organisationen und Einrichtungen, die sich intensiv mit Orgelbaufragen beschäftigen. Neben der oben bereits genannten GdO und dem BDO sind dies zum Beispiel die Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD), die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Orgeldokumentation (IAOD), eine Abteilung des Fraunhofer-Instituts, die Sektion „Musikinstrumente“ im Deutschen Restauratorenverband (DRV), zahlreiche Akademien, Fachbereiche von Hochschulen, Vereine mit zum Teil internationalem Anspruch, Verlage und Agenturen. Ein Ziel könnte sein, diesen Flickenteppich einzelner Spielwiesen zu vernetzen, Synergieeffekte zu nutzen und politischen Einfluss zu gewinnen. Der deutsche Orgelbau hätte vor diesem Hintergrund ein hohes Potential, sich erneut auf seine große Tradition zu besinnen und könnte weiterhin impulsgebend die weltweite Orgelkultur beeinflussen. Offene Grenzen und ein vereintes Europa sind Garanten dafür, dass dies nicht zur Zementierung neuer Nationalstile, sondern zu einem lebendigen Austausch mit anderen Kulturlandschaften führt.

VOM WUNDERKIND ZUM SORGENKIND

Thesen zur Zukunft der niederländischen Orgelkultur

In diesem Vortrag über die Zukunft der niederländischen Orgelkultur möchte ich zur besseren Verdeutlichung von sechs kurzen Thesen ausgehen.

1) ES GEHT DER NIEDERLÄNDISCHEN ORGELKULTUR GUT

Unser Land kann sich zur Zeit an zahllosen ausgezeichneten und beeindruckenden Orgeln erfreuen. Der umfangreiche Besitz an historischen Orgeln ist nach Hunderten von Restaurationen während der letzten 25 Jahre in gutem Zustand. Daneben sind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts viele neue Orgeln von ausgezeichneter Qualität gebaut worden. Der niederländische Orgelbau ist im Allgemeinen auf einem hohen Niveau und Namen wie Flentrop, van Vulpen, Verschueren und Reil genießen internationales Ansehen.

An guten Organisten herrscht kein Mangel dank gründlicher Ausbildung, deren Niveau während der vergangenen Jahrhunderthälfte stark gestiegen ist. Über die Zahl der Orgelkonzerte haben wir ebenso wenig zu klagen. Allein der Sommerkalender des Königlich Niederländischen Organistenvereins, eine landesweite Übersicht von Orgelkonzerten in der Sommersaison, vermeldet mehr als 1300 Konzerte durch reichlich 400 Organisten.

Niederländische Orgelzeitschriften wie z.B. „Het Orgel“ sind lesenswerter denn je und der historische Orgelbestand ist zum ersten Mal gut und gründlich in einer umfangreichen fünfzehnteiligen Enzyklopädie dokumentiert.

Eine derartige Blüte der Orgelkultur ist in unserem Land noch nicht dagewesen und man darf sich fragen, ob eine solche Situation wohl normal ist. Wenn alles ein bisschen weniger werden würde, bedeutet das vielleicht eine Rückkehr zu normaleren Verhältnissen? Wenn es um uns etwas kälter wird, deutet das nicht auf abnehmendes Fieber und zunehmende Gesundheit?

2) ES GEHT BERGAB MIT DER NIEDERLÄNDISCHEN ORGELKULTUR

Das niederländische Orgelklima scheint auf den ersten Blick außergewöhnlich sonnig zu sein, aber wer weiter sieht, muss feststellen, dass Begriffe wie „wechselnd bewölkt“ die Situation besser wiedergeben, und für den, der noch weiter schaut, ist deutlich, dass sogar schlechtes Wetter im Anzug ist.

Die Niederlande verfügt zwar über eine beeindruckende Menge großer historischer Orgeln, aber mehrere dieser monumentalen Orgeln stehen in großen Kirchen, die für allerlei nichtkirchliche Zwecke verwendet werden: Ausstellungen, Empfänge, Prüfungen etc., wodurch diese kostbaren Instrumente immer weniger bespielt werden und manchmal kaum noch zugänglich sind.

Die hochgepriesenen Orgelbauer produzieren mehr für den Export als für das eigene Land, und dasselbe gilt in zunehmendem Maße auch für die Ausbildung der Organisten. Nicht nur nimmt die Zahl der Orgelstudenten an den niederländischen Konservatorien in beunruhigendem Tempo ab. Die Hälfte dieser Studentengeneration ist außerdem ausländischer Herkunft. Nach Abschluss des Studiums wählt so mancher niederländische Student doch noch einen anderen Beruf oder geht ins Ausland, z.B. nach Amerika oder Richtung Skandinavien. Das hängt selbstverständlich mit den ungünstigen Berufsperspektiven in unserem Land zusammen. Die offizielle Regelung für Kirchenmusiker geht bei Topstellen von einer Anstellung von 9 Stunden pro Woche aus. Davon kann selbst ein Organist nicht leben. Die wichtigste andere Einkunftsquelle, das Unterrichten, bietet durch die sinkende Zahl von Schülern, sowohl bei Profis als auch bei Amateuren, immer weniger Perspektiven. Für Jugendliche ist eine Zukunft als Organist wenig reizvoll. Der vaterländische Organistenbestand – nehmen Sie mich als leuchtendes Beispiel – ist ergraut.

Die enorme Zahl von Orgelkonzerten, von der bereits die Rede war, wird von Einigen eher als eine Wucherung denn als eine Blüte gesehen. Auf jeden Fall nimmt das Publikum, das diese Konzerte besucht, an Jahren zu und in der Anzahl ab.

Zum Schluss kann eine gute Dokumentation, z.B. in Form der genannten Enzyklopädie, – so willkommen sie auch sein mag – auch ein schlechtes Zeichen sein. Die Musikgeschichte lehrt, dass die enzyklopädische Beschreibung von musikalischen Phänomenen oft dann stattfindet, wenn diese sich

bereits auf dem Rückmarsch befinden bzw. zu verschwinden drohen. Ein halbes Jahrhundert nachdem Michael Praetorius im zweiten Teil seines *Syn- tagma Musicum* (1618) das Instrumentarium des späten Mittelalters und der Renaissance inventarisierte, waren diese Instrumente kaum noch in Gebrauch. Das bedeutendste Handbuch für die Musik bei Stummfilmen – das Handbuch der Filmmusik von Becce und Erdmann – erschien im Jahr 1927, also in dem Jahr, in dem der Tonfilm seinen Einzug nahm ...

So gesehen ist also tatsächlich schlechtes Wetter im Anzug. Um etwas gegen diese unerwünschte Klimaveränderung tun zu können, ist es zuerst nötig, die Ursachen hiervon zu erkennen – Ursachen, die im Übrigen größtenteils kaum durch uns zu beeinflussen sind. Die zwei (in meinen Augen) wichtigsten Ursachen kommen in den folgenden beiden Thesen zur Sprache: die Entkirchlichung der Kirchen und die Entzauberung der Orgel.

3) MENSCHEN VERLASSEN DIE KIRCHE EINFACHER ALS ORGELN

Entkirchlichung, Säkularisation, ist die meist genannte Ursache für das abnehmende Interesse an Orgeln und Orgelmusik. Es ist nun einmal eine Tatsache, dass Orgeln in Kirchen stehen und dort funktionieren. Im gleichen Maße, wie das kirchliche Leben durch sinkende Mitgliederzahlen und durch weniger treuen Kirchgang derjenigen, die noch Mitglied sind, an Vitalität verliert, wird auch die Orgel an Raum verlieren. Das bedarf wenig Erklärung. Aber auch innerhalb des bestehenden Gottesdienstes hat die Orgel manches Mal Platz für andere Instrumente machen müssen: für ein Klavier, eine Gitarre, eine Band oder ähnliches. Im schlechtesten Fall betrifft das ordinäre Sparmaßnahmen, im besten Fall neue Formen der Liturgie, die sich auf bestimmte Zielgruppen, wie z.B. Jugendliche oder Randkirchliche richten. Das letztere ist selbstverständlich günstig für die Vitalität des Gemeindelebens, aber ungünstig für die Orgelkultur. Der liturgische Gebrauch der Orgel ist im Moment ohne Zweifel immer noch der wichtigste Nährboden für die niederländische Orgelkultur, aber die Basis wird allmählich schmaler, und dieser Verschleißprozess ist die größte Bedrohung unserer Orgelkultur.

Am Prozess der Entkirchlichung, dessen Umfang und Dauer nicht vorherzusagen ist, kann durch uns Organisten wenig geändert werden. Man kann höchstens feststellen, dass schlecht oder langweilig spielende Organisten die

Leute manchmal buchstäblich aus der Kirche spielen, oder – positiv formuliert – dass gutes liturgisches Orgelspiel den Kirchgang für die Gläubigen reizvoller machen kann. Sowohl für das kirchliche Leben als auch für die Orgelkultur ist es von Vorteil, alles zu tun, was das Niveau des liturgischen Orgelspiels erhöht. Aber damit ist der Prozess der Entkirchlichung selbstverständlich nicht umzukehren.

Kurzfristig gesehen führt die Entkirchlichung manches Mal zur Schließung oder zum Umbau von Kirchen und dem Verkauf bzw. dem Abriss von Orgeln. Auch indirekt führt die Entkirchlichung zu Kirchenschließungen, denn die Entkirchlichung ist schließlich eine der Ursachen für ein weitreichendes und tiefgreifendes Projekt der Zusammenarbeit in den Niederlanden, welches eine große Zahl von protestantischen Gruppierungen unter dem Motto *samen op weg* (zusammen auf dem Weg) ins Leben gerufen haben und das inzwischen zu einer grossen Fusionskirche geführt hat: die "Protestantse Kerk Nederland". Diese Zusammenarbeit hat an vielen Orten zu einer dauerhaften gemeinsamen Feier des Gottesdienstes geführt. Wie sehr diese Entwicklung auch zu begrüßen ist, sie bedeutet wiederum, dass Kirchengebäude und Orgeln abgestoßen werden.

Wahrscheinlich ist der langfristige Schaden noch größer. Durch abnehmenden Kirchenbesuch werden weniger Menschen von klein auf, beinahe nebenbei, mit der Orgel vertraut. Untersuchungen machen deutlich, dass gerade die alltäglichen musikalischen Erfahrungen in der Jugend großen Einfluss auf den späteren musikalischen Geschmack und das Interesse haben. Durch die Folgen der Entkirchlichung wird in der Zukunft das Interesse für alles, was mit Orgeln zu tun hat, noch weiter abnehmen. Das bedeutet nicht nur einen kleineren Absatzmarkt für Orgelmusik, sondern auch weniger Berücksichtigung der Orgel bei Verwaltern, Beamten, Behörden und anderen Geldquellenverwaltern mit allen dazugehörigen Folgen.

Der Mechanismus, durch den die Entkirchlichung zu einer großen Bedrohung der Orgelkultur wird, ist – wie schon gesagt – die Folge von etwas anderem: nämlich die Folge der Tatsache, dass Orgeln und Orgelspiel in Westeuropa in den letzten Jahrhunderten überwiegend in kirchlich-liturgischem Verband funktioniert haben. Die fruchtbare Schicksalsverbundenheit entpuppt sich nun als eine Art tödliche Umarmung. Aber diese Verbindung ist keine von Natur aus notwendige Tatsache; es gab Zeiten, in denen sich Kirchen und Orgel sogar feindlich gesinnt waren. Wie jede Umarmung ist auch diese historisch gewachsen. Das bedeutet, dass sie durchbrochen, oder

besser gesagt, ausgeweitet werden kann. Warum sollte sich eine Orgel nicht ebenso polygam benehmen dürfen wie andere Musikinstrumente?

4) AUCH DIE KÖNIGIN IST NICHT MEHR, WAS SIE EINMAL WAR

Entkirchlichung ist sicher nicht der einzige Prozess, der eine Bedrohung für die Orgelkultur darstellt. Es sind auch andere negative Faktoren im Spiel, die manchmal ebensolche eingreifenden Folgen haben und ihren Einfluss schon viel länger ausüben. Hier möchte ich mich auf einen einzigen solchen Faktor beschränken, nämlich die Inflation der musikalischen Monarchie.

Bis vor kurzem nahm die Pfeifenorgel in der umfangreichen Familie der Musikinstrumente eine einzigartige Position als Königin der Instrumente ein. Diese Spitzenfunktion hat die Orgel einigen wunderbaren Eigenschaften zu verdanken: ihrem großen Volumen, ihrem langanhaltenden, stabilen Klang und ihrem großen Reichtum an Klangfarben. Jahrhundertlang war die Orgel ein einzigartiges Vorbild technischen Erfindungsreichtums, mit aller dazugehöriger Magie: ein Wunderwerk, das auf augenscheinlich unerklärbare Weise lange, voluminöse, reich schattierte Klänge hervorbrachte, die durch keine Menschenhand oder -mund produziert werden konnten. Oder, um es praktischer zu formulieren: Eigentlich war die Orgel das einzige Instrument, das allein einen großen Raum mit Musik füllen konnte. Durch ihre Vielfarbigkeit konnte die Orgel außerdem praktisch alle Sorten von Musik zum Klingen bringen. So war die Orgel ein universelles Instrument, das als eine Art Einmannorchester in vielerlei Gestalten und in allerlei Stufen von Automatisierung Paläste und Tanzsäle, Theater und Kinos, Kirchen und Plätze mit der gewünschten Musik zu füllen wusste ... bis in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts die Technik der Tonverstärkung begann. Allerlei neue Technologien – von Röhrenverstärkern bis Synthesizern – folgten, die billiger und einfacher dieselben Funktionen wie die der traditionellen Orgel erfüllten und so die Monopolposition und die Magie dieses Instrumentes untergruben. Seitdem ist die Königin nicht mehr, was sie früher war. Das Wunderkind konnte gehen. Zahllose Drehorgeln, Kinoorgeln und Tanzorgeln sind zusammen mit ihren Spielern auf dem Schrotthaufen der Geschichte gelandet. So sind von den reichlich 100 Kinoorgeln, die es einst in unserem Land gab, kaum 15 erhalten, wovon lediglich noch 3 in einem Theater stehen. In diesem Zusammenhang ist es

umso bemerkenswerter, dass die Kirchenorgel im Kontext der kirchlichen Liturgie ihren Platz größtenteils zu behaupten wusste. Was von den außerkirchlichen Orgeln noch existiert, wird heutzutage in Museen ausgestellt oder in Konzertform gehegt von einer schwindenden Schar von Liebhabern, die in ihrer Jugend noch so einen Orgeltyp erlebt haben – deswegen ihr Interesse.

Ist das die Zukunft der Kirchenorgel?

5) NUR ORGELKONZERTE HELFEN UNS NICHT AUS DER KLEMME

Die soeben beschriebene Entwicklung beschränkt sich nicht auf Orgeln. Viele westliche Kunstprodukte trifft das gleiche Los: Nachdem sie ihre ursprüngliche Funktion verloren haben und zu verschwinden drohen, werden sie in Museen und Konzerten gerettet. Dort beginnen sie ein zweites Leben, das ihre ästhetische Funktion in den Mittelpunkt stellt: Altarbilder werden in Museen ausgestellt, für Poster wird ein spezielles Museum eingerichtet, Filmmusik wird ohne Bilder in Konzertform präsentiert und Gregorianischer Gesang wird im Konzertsaal zu Gehör gebracht.

Es liegt nahe, bei der Suche nach Überlebenschancen für Orgeln und Orgelmusik die Aufmerksamkeit auf das Konzerteleben zu richten. Das scheint doch die sinnvollste Möglichkeit zu sein, um die umfangreiche und kostbare vorhandene Infrastruktur an Orgeln tatsächlich zu benutzen und so deren Fortbestand zu legitimieren. Inzwischen bilden die vielen und reich sortierten Orgelkonzerte (neben dem liturgischen Gebrauch) einen zweiten, immer wichtiger werdenden Nährboden für die niederländische Orgelkultur.

Aber auch diese Basis wird schmaler. Orgelkonzerte sind auch weiterhin, was das Interesse des Publikums betrifft, auf Menschen angewiesen, die in ihrer Vergangenheit mit Orgelmusik vertraut wurden. Ihre Zahl nimmt, wie wir in These 3 sahen, ab, und das treue Publikum ergraut.

Um den Lauf der Dinge umzukehren, kann zuerst noch viel an der Organisation, der Honorierung, der Öffentlichkeitsarbeit und der Programmgestaltung der Orgelkonzerte verbessert werden. Um mich auf das Letzte zu beschränken: Die meisten Orgelkonzertprogramme bestehen nach wie vor aus einem Mischmasch von Orgelwerken, die zwar in eine historische Rei-

henfolge gebracht werden, aber doch alles in allem eine Art musikalisches Tutti Frutti darstellen. Es lohnt sich die Mühe, Programme auch einmal ganz anders zu gestalten, beispielsweise rund um ein Thema wie Licht und Dunkel, oder rund um eine Form wie z.B. eine Aufeinanderfolge verschiedener Ostinatoformen, vom *Passamezzo* bis *Minimal Music*. Daneben ist es von größter Wichtigkeit, viel Energie in das Anbohren neuer Publikumsgruppen zu stecken, u.a.

- durch Anbieten ungebräuchlicher Repertoires,
- durch Verbinden von Orgelmusik mit anderen Formen von Kunst,
- durch Kombinieren von Orgelkonzerten mit konkurrierenden Formen von Freizeitbeschäftigung usw.

Bei ungebräuchlichen Repertoires denke ich z.B. an Orchestermusik oder Jazz.

Verbindungen von Orgelmusik mit anderen Zweigen der Kunst – z.B. mit Tanz/Ballett, mit einem Dichter, der aus einem eigenen Werk vorliest, oder mit einem bedeutenden Film aus der Stummfilmzeit – sorgen nicht nur für sehr fesselnde und überraschende Ereignisse, sondern auch für ein neues Publikum: Liebhaber von Tanz, Dichtung oder Film, die anders den Weg zur Orgel nicht gefunden hätten. Seit 10 Jahren haben wir in Nijmegen regelmäßig mit solchen Konzerten experimentiert. Das hat tatsächlich für neue Gesichter in der Kirche gesorgt – neues Publikum, das häufig sehr enthusiastisch reagiert. Solche lokalen Initiativen finden inzwischen auch anderswo Beifall. Vor 3 Wochen, am ersten Wochenende im September, fand in Amsterdam ein großes Orgelfestival statt, das durch die *Koninklijke Nederlandse Organisten Vereniging* (KNOV) organisiert wurde. Dieses Festival unter dem Titel *Voor de Wind* (Vor dem Winde) bestand beinahe ausnahmslos aus solchen neuen Formen von Orgelkonzerten. Eine der wichtigsten neuen Zielgruppen ist natürlich die Jugend, denn wer die Jugend nicht hat, kann die Zukunft wohl vergessen. In den letzten Jahren sind in den Niederlanden mehrere Projekte entwickelt worden, um die Jugend spielerisch mit der Orgel bekannt zu machen: manchmal in der Form von Konzerten oder musikalischen Theatervorstellungen, manchmal auch in der Form von Projekten in den Schulen. Für Letzteres ist durch die Firma Reil eine spezielle mobile Orgel gebaut worden, die durchsichtig ist.

Was das Kombinieren von Orgelmusik mit konkurrierenden Formen von Freizeitbeschäftigungen betrifft: Manchmal ist es gut, nicht die Konkurrenz, sondern gerade die Zusammenarbeit anzugehen. In diesem Zusammenhang kann man an Wander- oder Fahrradkonzerte und an die Erfolgsformel der Orgel-Tagesausflüge denken.

Aber nach meiner Überzeugung hilft uns das alles noch immer nicht wirklich aus der Klemme. Das Basisproblem, dass immer weniger Menschen von Hause aus eine selbstverständliche Bekanntschaft und Vertrautheit mit Orgeln und Orgelmusik aufbauen, bleibt. Konzerte neuen Typs und edukative Konzerte können zwar zum Teil diese Lücke füllen, aber bleiben doch etwas Gelegentliches und Künstliches. Das Interesse an Filmmusik – um ein anderes Vorbild zu nennen – kann natürlich durch Unterrichtsprogramme oder Kurse stimuliert werden, aber es kommt doch öfter vor, dass jemand nach dem Sehen eines Films in ein CD-Geschäft geht, um den dazugehörigen Soundtrack anzuschaffen.

Funktioneller Orgelgebrauch – also Orgelmusik, die im normalen, alltäglichen Leben erklingt – ist meiner Meinung nach immer noch die effektivste Methode, um das Interesse für die Orgelmusik zu erhalten und zu beleben. Also:

6) ES MÜSSEN SCHNELL NEUE FORMEN DES FUNKTIONELLEN ORGEL- GEBRAUCHS ENTWICKELT WERDEN

Diese These klingt komplizierter als sie eigentlich ist. Unterschiedliche bekannte Orgeln stehen in monumentalen Kirchengebäuden, die bereits für allerlei außerkirchliche Zwecke benutzt werden:

- Ausstellungen
- Symposien, Kongresse, Sitzungen von Universitäten und anderen Unterrichtsinstituten
- Preisverleihungen, offizielle Empfänge
- Jubiläen usw.

Warum sollte bei derartigen Ereignissen nicht auch die Orgel eine Rolle spielen können? Das ist weniger merkwürdig als es vielleicht den Anschein

hat, umso mehr, da die Funktionen des Orgelspiels bei solchen Zusammenkünften kaum abweichen von dem Beitrag, den der Organist traditionsgemäß bei einem Gottesdienst liefert:

- Das Betonen eines besonderen Status, des Nicht-Alltäglichen und der Festlichkeit
- Das Anbringen einer Gliederung in einer Zusammenkunft: Einleitung, Anfang, Intermezzo, Schluss
- Das Begleiten und Unterstützen von körperlichen Handlungen
- Das Schaffen von Verarbeitungsmomenten usw.

Mancherorts wird dieses bereits praktiziert, aber an den meisten Stellen haben Organisatoren, Verwalter und manchmal auch Organisten wenig oder kein Augenmerk auf diese Möglichkeiten. Es verlangt vom Organisten eine größere Flexibilität und Veränderung des Repertoires (z.B. mehr Konzertmusik). Es verlangt von den Verwaltern der multifunktionalen Kirchengebäude eine Veränderung der Mentalität. Für die meisten Verwalter von derartigen Räumen ist die Orgel eher ein lästiges Möbelstück als eine Quelle der Inspiration. Die Multifunktionalität und das historische Instrument stehen sich oft im Wege (z.B. bei der Heizung!). Für so manchen Verwalter ist die Notwendigkeit, die Orgel zu erhalten, eher eine Verpflichtung als eine Herausforderung. Bei der Restaurierung von historischen Gebäuden wird für gewöhnlich durch den Hauptgeldgeber, den Reichsdienst für Denkmalschutz, ein Plan für die spätere Nutzung gefordert. Wird es nicht Zeit, dass der Denkmalschutz auch bei Orgelrestaurationen einen derartigen Nutzungsplan verlangt? Dann wären die betreffenden Instanzen gezwungen, kreativ über den Gebrauch ihrer musikalischen Infrastruktur nachzudenken. Andererseits ist es nicht undenkbar, dass man in der Zukunft überzählige Orgeln in anderen öffentlichen Gebäuden unterbringt, in denen derartige Zeremonien stattfinden: Aulas, Kulturzentren, Rathäuser, Museen, Trau- und Trauerorte, Schulen, Stadions, Bahnhöfe, Schlösser, Möbelhäuser, Landhäuser, Schwimmparadiise, Vergnügungsparks, Tierparks, zurück in die Alltäglichkeit!

Ich nenne einfach mal etwas, und Sie werden mich inzwischen wahrscheinlich für unzurechnungsfähig erklären, aber wenn wir uns nicht trauen unsere Fantasie zu benutzen, können wir es früher oder später wohl vergessen ...

Zum Schluss noch Folgendes:

Im Laufe ihrer jahrhundertelangen Geschichte hat die Orgel größere Bedrohungen gekannt als jetzt. So wurde während der Nationalen Synode von Dordrecht (1578) der Beschluss gefasst, alle Orgeln aus niederländischen Kirchen zu entfernen. Anderswo, u.a. in England und der Schweiz, ist das auch tatsächlich passiert. Im Vergleich zu dieser Krise sind die heutigen Unsicherheiten ein Kinderspiel. Sowohl innerhalb als auch außerhalb der Kirche hat die Orgel im Laufe der Zeiten sehr unterschiedliche Funktionen gehabt: u.a. als akustische Kanone bei der Kriegsführung, als exklusives Statussymbol von Kaisern und Fürsten, als festliches Signalinstrument in Kathedralen, als zweiter Chor in der Alternatimpraxis, als Lieferant von Hintergrund- und Tanzmusik in Schlössern und Palästen, als Begleitinstrument in der kirchlichen Liturgie. Wenn heutzutage diese letzte Funktion etwas in Bedrängnis gerät, bedeutet das noch nicht das Ende der Orgelkultur. Im Gegenteil: es ist die Einladung zu kreativer Neubesinnung und aktivem Ausprobieren neuer, unbekannter Möglichkeiten. Denn gerade das reiche Arsenal an Möglichkeiten ist eine der starken Seiten der Orgel. Diese Kombination von Technik und Ästhetik, von Handwerk und Artistik, von Einzigartigkeit und Universalität, von *Vox angelica* und *Bombarde*: Wer könnte dieser Verführung widerstehen?

DIE ZUKUNFT DER ORGEL ANGESICHTS DER VIELFALT CHRISTLICHER GOTTESDIENSTE

Gemeindekulturpädagogische Beobachtungen¹

Bislang hatte ich zwei nebenamtliche Orgelstellen in der Ev. Kirche im Rheinland inne, eine in einem betuchteren Vorort von Duisburg, die andere in einem betuchteren Vorort von Bonn. An beiden Stellen wurde am Ende meiner Organistentätigkeit eine neue Orgel gebaut. In Duisburg-Rumeln deshalb, weil die alte Orgel – im Ruhrgebiet sagt man: Schrott war; in Bonn-Beuel-Pützchen deshalb, weil der Frauenkreis für eine Orgel gebastelt hatte. Wenn es mit meiner Organistentätigkeit so weiter gegangen wäre, hätte die Rheinische Kirche vielleicht viel früher größere Finanzprobleme bekommen. Daher entschloss ich mich, die Theologenlaufbahn stärker zu verfolgen. Ich wurde Praktischer Theologe und bin nun Professor für Ev. Religionspädagogik mit Kirchengeschichte in Paderborn. Aus meinem Lebensweg ergeben sich zwei Konsequenzen für die Zugangsweise zu meinem Thema.

1. Ich beschränke mich hier auf den Protestantismus, vermute aber, dass viele meiner Überlegungen auch für den Katholizismus gelten. Zum einen kenne ich den Protestantismus besser, zum anderen ist die Orgel im Protestantismus höher besetzt als im Katholizismus, so dass die Veränderungen in bezug auf die Orgel im Protestantismus dramatischer sind und sein werden. Diese Veränderungen betreffen nämlich auch das Selbstverständnis der protestantischen Kirchen.

¹ Meine Ausführungen vernetzen und entwickeln Überlegungen weiter, die ich an anderer Stelle angedacht habe: „Denn die Lehre feiert auch, und die Feier lehret“. *Prospekt einer liturgischen Didaktik*, Waltrop 2000; „Wer hören will, muß fühlen.“ *Musikalische Seelsorge als Kunst der Umordnung*, in: *Pastoraltheologie* 89 (2000), S. 219-234; „Kasualgottesdienste und Kasualmusik. Gemeindekulturpädagogisches Thema mit 6 Variationen“, in: Gotthard Fermor/Günter Ruddat/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Gemeindekulturpädagogik*, Rheinbach 2001, S. 193-212; „Die Orgel und die Kasualien“, in: *Forum Kirchenmusik* 52 (2001) 5, 13-16; „Intakt und Ekstase. Praktisch-theologische An- und Vorschläge zum Rhythmus. Eine reflexive Suite“, in: *Magazin für Theologie und Ästhetik*, Heft 23 (2003) (www.theomag.de).

2. Ich betrachte das Thema aus gemeindekulturpädagogischer Perspektive. Gemeindekulturpädagogik² versucht eine Zusammenschau verschiedener Überlegungen, die sich im Horizont von Gemeinde, Kultur und Pädagogik verorten lassen. Gemeindekulturpädagogik vernetzt dabei die Disziplin der Gemeindepädagogik, in der die für die Kirche relevanten Lernprozesse reflektiert werden, mit der Frage nach einer Gemeindekultur, also der Frage nach der spezifischen Atmosphäre³ in Gemeinden bzw. Kirchen und deren interner Gestaltung und verbindet sie mit der Frage nach einer öffentlich wirksamen Kulturpädagogik. Oder anders gesagt: „*Gemeindekulturpädagogik lässt sich als notwendige gemeindepädagogische Fokussierung der ästhetischen Wendung der Praktischen Theologie, als kulturelle Pointe gemeindepädagogischer Anstrengungen in der Kirche sowie als religiöse Verortung kulturpädagogischer Implikationen der Postmoderne in den Gemeinden begreifen.*“⁴ Vor diesem Hintergrund frage ich: Hat die Orgel eine Zukunft?

Es gibt ihn nicht mehr, den Orgelpunkt, jenen Ton, der im Untergrund alles zusammenhält, der den Klang unserer Kultur grundiert und auf dem sich ausruhen ließe angesichts der Stürme, die oben toben. Zu disparat ist unsere Kultur, als dass es einem Stil oder Instrument noch vergönnt sei, für alles, für das Ganze stehen zu können. Die Orgel, jenes allmächtige Instrument, mit welchem sich die ganze Welt, der ganze Kosmos darstellen lässt, jenes

² Die erste Erwähnung dieses Begriffs findet sich bei Henning Schröer, „Gemeindepädagogik wohin? Bilanz einer realen Utopie“, in: *Jahrbuch der Religionspädagogik* 12 (1995), S. 161-177; sowie Henning Schröer, „Kultur als Lebensform des Glaubens“, in: Peter Biehl/Klaus Wegenast (Hg.), *Religionspädagogik und Kultur. Beiträge zu einer religionspädagogischen Theorie kulturell vermittelter Praxis in Kirche und Gesellschaft*, Neukirchen-Vluyn 2000, S. 125-139.

³ Zu dieser Atmosphäre gehört sehr wesentlich die Musikkultur einer Gemeinde, die bestimmte Stimmungen anregt. Die Phänomenologie der Atmosphäre wäre noch viel stärker praktisch-theologisch und kirchenmusikalisch zu reflektieren; vgl. dazu Gerold Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt 1995, bes. S. 21-98; sowie Jens Soentgen, *Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz*, Bonn 1998, S. 66-118. Atmosphäre bezeichnet dabei die uns umgebenden Schwingungen und Energien, die uns mitschwingen lassen und durch uns hindurchklingen. Atmosphären sind wie das Wetter, das uns prägt, ob wir wollen oder nicht. Atmosphären und Stimmungen machen Menschen zu Personen. Das gilt ja bis in pädagogische Zusammenhänge. In welcher Atmosphäre ein Mensch z.B. aufgewachsen ist, ist für seine Persönlichkeitsbildung von entscheidender Bedeutung. Dies gilt es als theologischen Inhalt zu würdigen.

⁴ Fermor/Ruddat/Schroeter-Wittke (Hg.), *Gemeindekulturpädagogik*, a.a.O., S. 17.

Instrument, dessen Tutti-Wucht uns erzittern lässt und uns durch das personare als Percussion⁵ und Inspiration⁶ zu Personen macht, dieses Instrument hat in seiner Omnipotenz ausgedient, seit wir die Welt simulieren können – Ende der Vorstellung⁷!

Ende der Vorstellung für ein Instrument, welches hörig machte in dem Glauben, für Alles stehen zu können. Ende der Vorstellung für eine Kirche, die glaubte, das Ganze allgemeinverbindlich deuten zu müssen. Ende der Vorstellung für eine Theologie, die andeutete, das Ganze schon in den Griff kriegen zu können. Gut so!

Also: Hat die Orgel überhaupt eine Zukunft? – Ja! Aber diese Zukunft ist nicht mehr selbstverständlich. Zum einen ist der Ort, in dem Orgeln sich vorwiegend befinden, nicht mehr selbstverständlich. Zum anderen ist die Orgel innerhalb dieses Ortes nicht mehr selbstverständlich. Die Orgel hat nur dann eine Zukunft, wenn sie sich dem schwierigen und ärgerlichen Geschäft aussetzt, sich selbst plausibel zu machen. Zur Plausibilität der Orgel in der Zukunft zählen finanzielle, gesellschaftliche, liturgische, kirchenbauliche, kulturelle und pädagogische Aspekte. Ich will sie reflektieren, indem ich das Thema nach zwei Seiten hin entfalte: Die Zukunft des Orgelgebrauchs – und: Die Zukunft des Orgelbaus.

⁵ Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt 1993. Die Frage: Wo sind wir, wenn wir Musik hören? (S. 294-325) beantwortet Sloterdijk so: In der Perkussion. Mit diesem In-Perkussion-Sein des Menschen als Durchzitterung und Schweben wendet er sich gegen Descartes' Versuch, klanglos zu denken.

⁶ Günter Bader hat in seinen Überlegungen zu Affekten als Klängen das Hören als „gänzlichliches Durchdringen und Durchdrungenwerden: Innen als Außen, Außen als Innen“ beschrieben und theologisch gezeigt, dass der Mensch dadurch zum Instrument wird: „Ein Instrument wird geblasen [¼]. Der geblasene, angewehte und so zum Instrument gewordene Mensch ist Mittelpunkt aller Vorstellungen von Inspiration. Ein Instrument wird aber auch geschlagen [¼]. So ist es der geschlagene, gebeutelte, erschütterte, erzitternde Mensch, der zum Instrument wurde, diesmal Saiten-, nicht Blasinstrument. Organologisch treten sich Inspiration und Perkussion völlig gleichberechtigt zur Seite.“ (*Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*, Tübingen 1996, S. 197-199.)

⁷ Jochen Hörisch, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt 1999. Mit diesem Buch beschließt Hörisch seine Trilogie über die drei Leitmedien des Abendlandes: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt 1992; *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Frankfurt 1996.

1. DIE ZUKUNFT DES ORGELGEBRAUCHS: VON DEN REZIPIENTEN

Ich reflektiere hier den Orgelgebrauch streng von der Seite der Rezipierenden aus, also nicht von der Seite der Produzierenden, etwa von der Seite der Komponisten oder Organisten aus. Dabei differenziere ich die Frage in dreifacher Hinsicht. Ich frage zunächst nach der Kirche als Rezipientin, wie sich dies besonders in liturgischen Fragestellungen manifestiert. Ich frage sodann nach den Menschen, die die Orgel hören, was sich besonders gut anhand der Frage nach der Kasualmusik erläutern lässt. Und schließlich stelle ich die These auf: Die Orgelmusik der Zukunft ist Unterhaltungsmusik.

1.1. Liturgische Beobachtungen zum Orgelgebrauch

Zentraler Ausdruck des Selbstverständnisses von Kirchen und Religionen sind ihre Kulte bzw. ihre Gottesdienste. Dabei eignet den Ritualen und Abläufen besondere Signifikanz. Diese sind im christlichen Gottesdienst in Agenden festgelegt. Agende heißt: Das, was zu tun ist. Und Agende beansprucht, dass sich in diesem Tun das Selbstverständnis von Kirche artikuliert und darstellt. Im weiten Teilen des deutschen Protestantismus hat es hier zur Jahrtausendwende einen Umbruch gegeben, wie er radikaler kaum gedacht werden kann. Am 1. Advent 1999 wurde in den EKU- und VELKD-Kirchen das Evangelische Gottesdienstbuch eingeführt, welches unter dem Namen „Erneuerte Agende“ eine fast 30jährige Vorbereitungs- und Probezeit durchlaufen hat.⁸ Nur noch im Untertitel dieses Werkes findet sich der Begriff „Agende“ wieder. Dies ist folgerichtig, denn das Evangelische Gottesdienstbuch sagt nicht mehr, was zu tun ist. Stattdessen stellt es lediglich eine Hilfestellung dar, „den Gottesdienst im Rahmen eines elementaren Grundgefüges jeweils situations- und gemeindegerecht zu gestalten“.⁹ Damit verzichtet das Evangelische Gottesdienstbuch auf eine für alle Gemeinden verbindliche Gottesdienstordnung. Dieser Verzicht war u.a. deshalb nötig, weil sich in diesem Agendenwerk die unterschiedlichen liturgischen Erfahrungen und Situationen sowohl der ehemaligen BRD als auch der ehemaligen DDR nie-

⁸ Vgl. dazu grundlegend Helmut Schwier, *Die Erneuerung der Agende. Zur Entstehung und Konzeption des „Evangelischen Gottesdienstbuches“*, Hannover 2000.

⁹ Frieder Schulz, *Agende – Erneuerte Agende – Gottesdienstbuch. Evangelische Agendenreform in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Texte aus der VELKD 89*, Hannover 1999, S. 16.

derschlagen. Damit wird die Pluralisierung des Gottesdienstes, wie sie sich im Nachkriegsdeutschland hüben wie drüben eingespielt hatte, nun auch kirchenamtlich bestätigt. Dieses Faktum hat eine doppelte Konsequenz:

1. Gottesdienst versteht sich nicht mehr von selbst. Wenn es das, was zu tun ist, nicht mehr gibt, dann muss es erklärt und eingeübt werden. Der liturgischen Didaktik kommt hierbei eine wesentliche Aufgabe zu. Die Zukunft der Orgel hängt u.a. davon ab, ob und wie sie sich in diese Notwendigkeit von liturgischer Didaktik einbauen lässt.

2. Der Gottesdienst läuft nicht mehr einfach so ab. Gottesdienst wird nun zu einer Gestaltungsaufgabe, die nichts mehr unhinterfragt sein lässt. Das betrifft Abläufe und Riten ebenso wie Räume und Musik. Dies ist einer der Gründe, warum die Orgel nicht mehr ungefragt selbstverständlich ist, sondern sich plausibel machen muss.

Das Evangelische Gottesdienstbuch hat aufgrund dieser pluralen Gottesdienstsituation sieben Kriterien aufgestellt, nach denen Gottesdienst in Zukunft zu gestalten ist. Die liturgische Zukunft der Orgel wird wesentlich davon abhängen, wie sie diese sieben Kriterien situationsgerecht mitgestaltet. Ich gehe die Kriterien im folgenden durch und versehe sie mit Fragen im Hinblick auf die Orgel.¹⁰

„1. Der Gottesdienst wird unter der Verantwortung und Beteiligung der ganzen Gemeinde gefeiert.“

Angesichts dieses Kriteriums sind sowohl eine Pfarr- als auch eine Orgelherrlichkeit, die sich nicht um's gemeine Volk meint kümmern zu brauchen, zum Scheitern verurteilt. Der Gebrauch der Orgel wird von der ganzen Gemeinde verantwortet. Das bindet den Organisten, die Organistin in einem höheren Maße in das Gemeindeleben ein als es bisher vielfach der Fall war. Der liturgische Orgelgebrauch hat die Beteiligung der Gemeinde zu ermöglichen.

„2. Der Gottesdienst folgt einer erkennbaren, stabilen Grundstruktur, die vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten offen hält.“

¹⁰ Die Kriterien finden sich in: *Evangelisches Gottesdienstbuch. Agende für die Evangelische Kirche der Union und für die Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands*, Berlin 1999, S. 15f.

Dies ist der zentrale Struktursatz des Evangelischen Gottesdienstbuches, der der Pluralität Raum gibt innerhalb einer stabilen Rahmenstruktur. Kern dieser Rahmenstruktur sind die Verkündigung und die Mahlfeier, die von einem hinführenden und einem sendenden Teil umschlossen werden.

„3. Bewährte Texte aus der Tradition und neue Texte aus dem Gemeindeleben der Gegenwart erhalten den gleichen Stellenwert.“

In bezug auf die Orgel betrifft dies zunächst einmal die Lieder und deren Begleitung. Es sollte m.E. aber nicht nur für die Texte, sondern auch für die Musik gelten. Traditionelle Musiken haben ebenso ihr Recht wie zeitgenössische Musiken.

„4. Der evangelische Gottesdienst steht in einem lebendigen Zusammenhang mit den Gottesdiensten der anderen Kirchen in der Ökumene.“

Dies bedeutet für die Orgel eine Relativierung, da sie in anderen Gottesdiensten der Ökumene, z.B. in der Orthodoxie oder in Afrika, nicht eine solche Bedeutung hat wie in westlichen Kirchen. Es stellt Anforderungen an die Organisten, die zugleich Kantoren und Congaspieler sein müssen.

„5. Die Sprache darf niemanden ausgrenzen; vielmehr soll in ihr die Gemeinschaft von Männern, Frauen, Jugendlichen und Kindern sowie von unterschiedlichen Gruppierungen in der Kirche ihren angemessenen Ausdruck finden.“

Das Gottesdienstbuch hat hier zunächst und vor allem die Verbalsprache im Blick. Weil aber auch die Musik im Gottesdienst als Sprache verstanden werden kann, so hat deren Gestaltung darauf zu achten, dass sie viele Kulturen zur Geltung zu bringen hat. Das bedeutet für die Orgel, dass sie ihre Vormachtstellung im Gottesdienst verloren hat. Die Orgel ist, liturgisch gesehen, ein Instrument unter anderen.

„6. Liturgisches Handeln und Verhalten bezieht den ganzen Menschen ein; es äußert sich auch leibhaft und sinnlich.“

Dieses Kriterium sichert den ästhetischen als körperlichen Vollzügen ihren gottesdienstlichen Ort. Dazu gehört natürlich insbesondere die Orgel. Zu fragen wäre hier allenfalls nach synästhetischen Inszenierungen des Orgelspiels, z.B. die Frage, ob die Orgel räumlich oder das Orgelspielen optisch noch besser inszeniert werden können.

„7. Die Christenheit ist bleibend mit Israel als dem erstberufenen Gottesvolk verbunden.“

Die Frage, welche Verbindungen und welche Trennungen sich zwischen Kirche und Synagoge speziell durch die Orgel, ihren Gebrauch und ihre Musik ergeben haben, bedürfte einer eigenständigen interdisziplinären Forschung zwischen Musikwissenschaft, Religions- und Kulturwissenschaft, Theologie und Pädagogik.

Soweit die Soll-Bestimmung durch die offiziellen liturgischen Verlautbarungen. Sie mögen erschreckend und überfordernd sein. Das haben sie mit der theologischen Rezeption gemeinsam. Gerade deshalb meine ich aber, dass wir sie gemeinsam als Anregungen für verstärkte Zusammenarbeit nutzen sollten, statt sie uns als Schlagworte um die Ohren zu hauen. Denn wir sitzen mittlerweile alle in demselben Boot, unsere Aufgaben plausibel machen zu müssen.

1.2. Kasualtheologische Beobachtungen zum Orgelgebrauch

Stand bei der Agenda die Frage nach den Institutionen, in denen die Zukunft der Orgel entschieden wird, im Vordergrund, so wende ich mich nun verstärkt den Menschen zu, die z.B. durch ihre Kirchenmitgliedschaft über die Zukunft der Orgel entscheiden werden. Die meisten Kirchenmitglieder begegnen der Orgel bei Kasualien, womit zunächst die vier klassischen Kasualien Taufe, Konfirmation, Trauung und Bestattung im Blick sind, aber auch andere Kasualien wie z.B. Jubiläen, Gemeindefeste, Schulanfängergottesdienste etc.

Die Orgel hat ihre Allmachtsposition in der kirchenmusikalischen Praxis verloren. Dies zeigt sich insbesondere an den Musikwünschen zu den Kasualien, in denen die Orgel nicht mehr die Hauptrolle spielt, was viele Menschen in der Kirche gekränkt hat und mancherorts zu schwerwiegenden Konflikten führte. Aber diese Entwicklung hat vor allem gesellschaftliche Gründe:

Unsere Gesellschaft ist Anfang der 1990er-Jahre von dem Bamberger Kultursoziologen Gerhard Schulze als Erlebnisgesellschaft charakterisiert worden.¹¹ Denn: die Erlebnisse sind es, woran wir unsere Lebensentscheidungen ebenso wie unsere Alltagsentscheidungen orientieren. Wir entscheiden nicht mehr aufgrund überkommener Traditionen, sondern aufgrund von zu erwartenden Erlebnisqualitäten. Dennoch ist nicht alles völlig individualisiert.¹² Wir bewegen uns in bestimmten Milieus und Szenen, die unserem Geschmack entsprechen. Dabei gibt es heute weder eine Einheits- noch eine Mehrheitskultur, von der sich andere Kulturen als Subkulturen unterscheiden ließen. Es gibt nur noch Minderheitenkulturen, die miteinander konkurrieren und die sich aus allen Schichten rekrutieren. Dies betrifft auch die Volkskirchen, die kulturell gesehen keine Mehrheitskultur darstellen, sondern in der sich verschiedene Kulturen und Milieus unter einem Dach treffen, jedoch auch sehr oft nebeneinander her leben. Der Gottesdienst, der vorzeiten einmal für das Zusammenwachsen von Generationen und deren Kulturen geeignet zu sein schien, hat diese Integrationsaufgabe schon allein aufgrund der geringen Teilnehmerszahlen faktisch verloren. Dennoch trifft man in der Kirche ein bestimmtes Milieu viel häufiger an als sonst in der Gesellschaft, nämlich die bürgerlich geprägte Szene, die auch immer noch hauptprägend ist für unsere Gottesdienstkultur. So drängt sich manchmal der Eindruck auf, als ob es in der Kirche doch noch eine Mehrheitskultur geben würde. Sofern die Kirche aber auch weiterhin gewillt ist, „*die Botschaft von der freien Gnade Gottes auszurichten an alles Volk*“ (VI. These der Barmer Theologischen Erklärung von 1934), hat sie die Pflicht, ihre kulturelle Beschränktheit zunächst einmal wahrzunehmen und anzuerkennen, dass dies nicht mehr die Mehrheitskultur allen Volkes ist. Das verursacht Enttäuschungen und Schmerzen, weil es uns kränkt. Die Konflikte um die Kasualien und deren Musik lassen sich aber zum allergrößten Teil auf diese Kultur- und Milieuunterschiede zurückführen. Die Menschen nämlich, die sich ein bestimmtes Milieu gewählt haben, grenzen sich von all den anderen Milieus ab, weil sie auf keinen Fall so sein wollen „wie die da“. Diese Abgrenzungen aber gewinnen kulturell Gestalt. Die eigene Kultur wird geliebt. Den anderen Kulturen tritt man mit Skepsis, Ablehnung oder gar

¹¹ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M. u. New York 1992.

¹² Schließlich hat ja die Kopie ausgerechnet im Zeitalter der Originalität ihren Siegeszug angetreten; vgl. dazu Wolfgang Ernst, „(In)Differenz: Zur Extase der Originalität im Zeitalter der Fotokopie“, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt 1995, S. 498-518.

Abscheu gegenüber. Die Kränkung taucht immer dann auf, wenn jemand merkt oder am eigenen Leibe spürt, dass die anderen Kulturen immer in der Mehrheit sind. Grob schematisiert lassen sich fünf Milieus mit ihren Kulturen unterscheiden, die unterschiedliche Musikgeschmäcker haben:¹³

1. Das Niveaumilieu. Die Menschen des Niveaumilieus wünschen sich eine Musik, die hohen künstlerischen Ansprüchen genügt. Hier werden die Traditionen des Bildungsbürgertums fortgeführt. Unter einer anständigen Bachtrompete oder Brahms-Motette geht es nicht. Die Orgel ist in diesem Milieu unerlässlich, wenn sie auf hohem Niveau gespielt wird. Viele Pfarrerrinnen und Kirchenmusiker gehören diesem Milieu an. Eine der Hauptkonfliktursachen um die Kasualmusik entsteht in der Identifizierung dieses Niveaumilieus, das besonders im Protestantismus verbreitet ist, mit dem, was man für spezifisch kirchlich oder christlich oder allgemein angemessen hält. Bach ist eben christlicher als Andrea Berg – glaubt man.

2. Das Harmoniemilieu. Die Menschen des Harmoniemilieus wollen demgegenüber eine ganz andere Musik. Sie soll die gute alte Zeit wiederholen. So wie es immer schon und schön war, so soll es auch im Kasualgottesdienst sein. „Ave Maria“, „Hochzeitsmarsch“, „So nimm denn meine Hände“ und an Weihnachten „Stille Nacht“ und „O Tannenbaum“, so lauten häufige musikalische Wünsche des Harmoniemilieus, ohne die keine feierliche Stimmung aufkommen kann. Die Menschen des Niveaumilieus tun einen solchen Geschmack als Kitsch ab. Die Orgel ist im Harmoniemilieu unerlässlich, wenn sie getragen genug gespielt wird.

3. Das Integrationsmilieu. Zwischen Niveau- und Harmoniemilieu befinden sich die Menschen des Integrationsmilieus, die zumeist einen mittleren Bildungsgrad aufweisen. Sie wollen auf keinen Fall groß Aufhebens machen. Die virtuose Bachtrompete empfinden sie ebenso übertrieben wie den Hochzeitsmarsch. Natürlich Händel, aber eben das Largo, was man halt so kennt. Bach ist auch nicht schlecht, aber bitte die Air. Und auch Choräle gehören selbstverständlich dazu, aber eben nur die bekannten. Gerne die Orgel, aber bitte nicht extrem registriert und möglichst wenig Dissonanzen.

¹³ Die folgenden Einsichten verdanke ich Eberhard Hauschildt, „Unterhaltungsmusik in der Kirche. Der Streit um die Musik bei Kasualien,“ in: Gotthard Fermor / Hans-Martin Gutmann / Harald Schroeter (Hg.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach 2000, S. 285-299; für die liturgische Problematik vgl. Hartmut Becks, *Der Gottesdienst in der Erlebnisgesellschaft. Zur Bedeutung der kultursoziologischen Untersuchung Gerhard Schulzes für Theorie und Praxis des Gottesdienstes*, Waltrop 1999.

Diese drei Milieus orientieren sich an den klassischen Schichten. Mit der ästhetischen Revolution der 1960er-Jahre und der massenhaften Verbreitung der Popkultur haben sich daneben, dazwischen, darüber und darunter zwei neue Milieus gebildet, deren Mitglieder mittlerweile z.T. schon 60 Jahre alt sind.

4. Das Selbstverwirklichungsmilieu. Die Menschen des Selbstverwirklichungsmilieus wollen mit der von ihnen gewählten Musik ihr Leben im Kasualgottesdienst so zur Darstellung bringen, dass dieser von ihrer persönlichen Note geprägt wird. Dabei darf es auch ruhig zu einem Stilmix kommen. Bevorzugt werden spannungsvolle Inszenierungen auch musikalischer Art. Sie lieben Überraschungen. Wichtig nur, dass sich die entsprechende Person in der Musik auch wiederfindet. Dieses Milieu macht sich mit seinen Bedürfnissen in Kasualgottesdiensten immer deutlicher bemerkbar. Die Orgel ist in diesem Milieu nicht unbedingt vonnöten. Wenn sie gespielt wird, muss dies mit Witz und Überraschungen geschehen.

5. Das Unterhaltungsmilieu. Die Menschen des Unterhaltungsmilieus greifen bei ihren Kasualmusikwünschen auf die Musik der Pop-, Schlager- und Volksmusikcharts zurück. Dieses Milieu hat es bei uns am schwersten, weil es auf den geschlossenen Widerstand aller übrigen Milieus trifft. Das sogenannte Unterhaltungsmilieu ist aber dasjenige, welches in unserer Gesellschaft am häufigsten anzutreffen ist. 40% der Bevölkerung NRWs hören vornehmlich WDR 4.¹⁴ Die Orgel ist für dieses Milieu entbehrlich. Wenn sie gespielt wird, dann sollte sie bekannte Melodien aufnehmen.

Diese Milieubeschreibungen stellen nur idealisierte Typen dar, die in der Realität vielfach gebrochen, vermischt oder noch weiter differenziert begegnen. Jedoch machen sie verständlich, warum die Konflikte um den Geschmack, über den angeblich nicht zu streiten sei, so unerbittlich sind. Es geht hier nämlich nicht um beiläufige Accessoires, sondern um Lebensstile, um Weltanschauungen, um Gemeinschaftskonzeptionen, um Zugehörigkeiten. Was hier zu lernen wäre, wäre aber nun gerade eben dies, nämlich über

¹⁴ Als Mitbetreuer der Internetseite www.trauernetz.de bin ich u.a. für die musikalische Gestaltung zuständig. Wir haben größte Probleme, Theologinnen oder Theologen zu finden, die sich im Bereich der Schlager- und Volksmusik auskennen, um von hier aus Hinweise und Deutungen zu Trauermusiken für das Unterhaltungsmilieu zu bekommen; vgl. dazu als ersten Versuch das von Klaus Danzeglocke betreute Heft 18/2002 von *Thema: Gottesdienst* der Düsseldorfer Arbeitsstelle für Gottesdienst der Evangelischen Kirche im Rheinland zu „Musik bei Trauerfeiern“.

Geschmack streiten zu lernen, Geschmäcker zu relativieren, d.h., sie in Beziehung zu setzen.

Kasualien sind die komplexeste Gestalt postmoderner Religiosität in der Volkskirche.¹⁵ In Kasualien verdichten sich die Erwartungen aller für die kirchliche und religiöse Praxis relevanten Problemhorizonte gleichberechtigt. In Kasualien kulminieren die Interessen und die Erwartungen der dort gefeierten Lebensgeschichten ebenso wie die Interessen und Erwartungen der Kirche als Institution einerseits und als Kulturträgerin andererseits. Weil Kasualien bei allen dort Beteiligten und Handelnden hoch besetzt sind, kommt es dabei oft zu der Machtfrage: Wer gibt denn nun bei Kasualien eigentlich den Ton an? Sind es die Menschen, deren Lebensgeschichte in Kasualgottesdiensten gefeiert wird? Sind es die Pfarrerinnen und Pfarrer, die darauf zu achten haben, dass Gott in dem ganzen Geschehen nicht untergeht? Sind es die Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker, die einerseits das Kirchliche ihrer Musik nicht zum Verstummen bringen lassen wollen und andererseits mit ihren Qualitätsvorstellungen auch wahrgenommen werden wollen? Oder sind es gar die Medien, die mit ihren Ritual-Inszenierungen mentale Standards setzen, denen sich niemand mehr entziehen kann? Ich erinnere hier nur an die Stichworte Traumhochzeit¹⁶ und Lady Di. Weil die Erwartungen, mit denen Kasualien besetzt werden, so hochkomplex sind, ist eine kulturelle Hermeneutik vonnöten, die die jeweils unterschiedlichen Rezeptionen von Musik versteht und in Beziehung setzen kann zu dem, was theologische Traditionen an Einsichten bereithalten.

Dabei gilt theologisch wie musikalisch die Maxime, die Eberhard Hauschildt für die Kasualmusik aufgestellt hat, die m.E. aber für die Orgelmusik insgesamt gilt: Interpretation statt Konfrontation.¹⁷ Es gibt nichts, was man nicht auch auf der Orgel interpretieren könnte. Es muss aber gelernt werden und gut gemacht sein.

¹⁵ Vgl. dazu Kristian Fechtner, *Kirche von Fall zu Fall. Kasualpraxis in der Gegenwart – eine Orientierung*, Gütersloh 2003.

¹⁶ Vgl. hierzu das gleichnamige Themenheft der *Pastoraltheologie* 88 (1999), S. 1-41, mit den Beiträgen von Jo Reichertz, Michael Schibilsky, Martin Dutzmann, Eberhard Hauschildt und Michael Heymel.

¹⁷ Vgl. dazu Eberhard Hauschildt, „Der Streit am Sarg um die Musik. Zur Ursache und Bewältigung von Konflikten zwischen den Beteiligten“, in: *Musik und Kirche* 69 (1999), S. 305-312, bes. 311f.

1.3. Orgelmusik als Unterhaltungsmusik

Insgesamt scheint mir folgende Überlegung immer wichtiger: Die Orgel hat als Herrschaftsinstrument in der Kirche Einzug gehalten. Ihr Gebrauch trug bis in jüngste Zeit hinein herrschaftliche Züge – ich erinnere hier nur an die unseligen Diskussionen um die Akzeptanz des Neuen geistlichen Liedes.¹⁸ Für die Zukunft der Orgel wird es von entscheidender Bedeutung sein, ob sie ihren Herrschaftscharakter verwandeln kann in einen erhebenden, oder besser noch, in einen unterhaltenden Charakter. Die Orgelmusik der Zukunft wird Unterhaltungsmusik sein.¹⁹ Dabei verstehe ich gute Unterhaltung als Zusammenspiel der drei Dimensionen von Unterhaltung:²⁰

1. Unterhaltung ist nutritiv. Sie gewährt Unterhalt. Dieser Aspekt ist insbesondere in der protestantischen Orthodoxie theologisch bedacht worden. Paul Gerhardt z.B. kann davon ein Lied singen:

*„Was sorgst du für dein armes Leben, wie du's halten wollst und nähren?
Der dir das Leben hat gegeben, wird auch Unterhalt bescheren.
Er hat ein Hand, voll aller Gaben, davon sich See und Land muss laben.
Gib dich zufrieden!“* (EG 371, Strophe 7)

Gott unterhält die Welt. He's got the whole world in his hands. Indem Gott aber die Welt unterhält, unterhält er auch sich mit der Welt. D.h., Gott liebt diese Welt. Er hat Wohlgefallen an ihr. Sie bereitet ihm Lust. Und: Gott redet mit der Welt, wenn er sich mit ihr unterhält. Nach protestantischem Verständnis geschieht dies v.a. im Gottesdienst, wo nach Luthers berühmter Definition Gott mit uns redet und wir ihm antworten durch Gebet und Lobgesang. Deswegen kann Luther Unterhaltung ebenso wie den Gottesdienst auch als öffentliche Reizung zum Glauben verstehen. Gute Unterhaltung gewährt uns Unterhalt. Schlechte Unterhaltung hingegen ist nutritiver Betrug. Gute Unterhaltungsmusik im Gottesdienst bringt daher das zu

¹⁸ Zum gesamten Komplex vgl. Ulrich Lieberknecht, *Gemeindelieder. Probleme und Chancen einer kirchlichen Lebensäußerung*, Göttingen 1994.

¹⁹ An diesem Punkt müsste das Verhältnis der Orgel zur Popmusik näher untersucht werden. Auch hier wäre eine interdisziplinäre Forschung anzuregen. Auf theologischer Seite böte sich hier eine Zusammenarbeit mit Mitgliedern aus dem Arbeitskreis Populäre Kultur und Religion an (www.akpop.de).

²⁰ Zum folgenden vgl. ausführlich Harald Schroeter-Wittke, *Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia*, Frankfurt 2000.

Gehör, was die Menschen, deren Lebensgeschichte den Anlass für einen Kasualgottesdienst bildet, unterhält und ihnen vorübergehend Halt gibt. Gute Unterhaltung heißt daher aber auch: Halt gibt es immer nur vorübergehend.

2. Unterhaltung ist kommunikativ. Zwei oder mehr Menschen unterhalten sich miteinander, oft frei assoziierend. Gute Unterhaltungen sind meist lose, oft eignen ihnen eine lockere Atmosphäre. Gute Unterhaltung sucht das partnerschaftliche Gespräch unter Gleichberechtigten. Als erster hat der Pietismus die aufkommende bürgerliche Gesprächskultur auch zu einer kirchlichen Kultur gemacht. Jedoch verfolgte er dabei von Anfang an, also schon in Speners Frankfurter Collegium pietatis, das Interesse einer Verkirchlichung und damit einer Hierarchisierung der Gespräche vom Predigtamt bzw. von der Bibel her. Erst Schleiermacher hat mit seiner Theorie der freien Geselligkeit, die in der liberalen Salonkultur Berlins um 1800 wurzelt, der kommunikativen Dimension von Unterhaltung auch in der Kirche den gebührenden Raum bereitgestellt. Gute Unterhaltungsmusik lebt also auch vom partnerschaftlichen Gespräch über sie. Im Gottesdienst sind dafür Pfarrerinnen und Kirchenmusiker verantwortlich. In einem Kasualgottesdienst ist darüberhinaus auch das freie Gespräch über die Kasualmusik mit den Menschen zu suchen, deren Lebensgeschichte eine liturgische Gestaltung findet. In dem Augenblick, wo wem auch immer Musik aufgedrückt wird, kann sie nicht mehr unterhalten. Dies gilt für alle Beteiligten: Weder dem Pfarrer noch der Kirchenmusikerin noch den Kasual-Betroffenen darf eine Musik aufoktroiert werden. Sie ist vielmehr zwischen allen Beteiligten auszuhandeln.

3. Unterhaltung ist delektarisch. Sie macht Spaß. Sie amüsiert uns. Sie berührt uns. Sie ist rührend. Sie erheitert und erleichtert. Das lateinische Wort für Unterhaltung heißt *delectare* und spielt in der antiken Rhetorik eine große Rolle. *Delectare* gehört neben dem *docere*, dem Lehren, und dem *movere*, dem Bewegen, zu den drei Grundaufgaben einer jeden Rede in der Antike. Jede Rede hat zu lehren, zu unterhalten und zu bewegen: *docere* – *delectare* – *movere*. Während das *docere* als Lehre auf die intellektuelle Einsicht zielt, sprechen das *delectare* als Unterhaltung und das *movere* als Pathos die Affekte an. Dabei bedient das *delectare* die sanften Affektstufen, denn es soll der Übermüdung durch Lehre und Pathos vorbeugen. Das *delectare* berührt die Menschen und erleichtert sie so. Die Erleichterung als

Erlösung von der Erlösung²¹ steht bei ihr im Vordergrund. Sie erleichtert, ja manchmal beschwingt sie sogar. Oft rührt sie zu Tränen. Genau dies aber wären auch die Aufgaben guter Unterhaltungsmusik bei Kasualgottesdiensten. Die Orgel ist dazu nicht immer und nicht allein in der Lage.

So wäre darüber nachzudenken, ob den einzelnen Kasualien nicht auch schwerpunktmäßig unterschiedliche Instrumente zuzuordnen wären.

Für die Taufe scheint mir das Klavier bzw. der Flügel das angemessene Instrument. Hier werden die nackten Saiten geistvoll angeschlagen. Auch das Perlen des Wassers liegt diesem Instrument besonders.²²

Die Instrumente der Konfirmation wären für mich (neben dem Video-Clip) E-Gitarre und Schlagzeug. Das Verzerrte dieser komischen Situation Konfirmation kann nicht anders als schreiend zu Gehör gebracht werden.

Bei der Trauung ist die Orgel am richtigen Platz. Hier ist der Ort, der Macht und der Kraft des Lebens mit stolzer Brust und breitem Rücken standzuhalten.

Bei der Bestattung schließlich, wo musikalische Seelsorge²³ als Erklängen erinnertes Gefühle passiert, hat v.a. der CD-Player seinen Ort, welcher (uns) angesichts des Todes mit Original-Aufnahmen wartet, denn die meisten Klänge, die wir kennen und erinnern, sind im Original aus der Konserve.

Mit einer solchen Überlegung wäre natürlich auch die kirchenmusikalische Ausbildung tangiert. Ich erinnere mich an eine Diskussion in Bonn, nachdem unser A-Kirchenmusiker die Stelle gewechselt hatte und die Stelle neu besetzt werden sollte. Dabei kam auch eine Person in Betracht, die ein hervorragender Gemeindemusiker gewesen wäre, obwohl sie keine Orgel spielen konnte. Es wurde überlegt, ob man sich diese Kompetenz dann möglicherweise woanders her einkauft. Auch wenn diese Überlegungen nicht umgesetzt werden konnten, so zeigen sie m.E. dennoch, dass die gemeindenkulturpädagogische Kompetenz der Kirchenmusikerzunft entscheidend darüber mitbestimmt, ob die Orgel auch weiterhin Zukunft haben wird. Die Zukunft der Orgel hängt damit nicht nur an der Orgel.

²¹ Vgl. dazu Uwe Gerber, „Religiosität in der Erlebnis-Gesellschaft“, in: Bernd Beuscher / Harald Schroeter / Rolf Sitermann (Hg.), *Prozesse postmoderner Wahrnehmung. Kunst – Religion – Pädagogik*, Wien 1996, S. 203-211.

²² Vgl. hier z.B. Claude Debussys *Reflets dans l'eau* aus *Images I*.

²³ Vgl. z.B. Michael Heymel, *Trost für Hiob. Musikalische Seelsorge*, München 1999.

2. DIE ZUKUNFT DES ORGELBAUS

Nach all den Relativierungen der Orgel, die ich bisher vorgenommen haben, möchte ich nun begründen, warum wir auch weiterhin in Kirchen Orgeln brauchen.

2.1. Eine kleine Kulturtheologie der Orgel

Orgeln sind die Instrumente des Atems. Damit stehen sie theologisch dem Geist nahe. Denn die biblischen Worte für Geist, hebr. ruach, griech. pneuma heißen gleichzeitig auch Hauch, Wind. Der Mensch wird dadurch erschaffen, dass Gott ihn anhaucht, ihm Geist verleiht. Das hebr. Wort für Lebewesen, nefesch, bedeutet soviel wie: was von lebendigem Atem beseelt wurde²⁴. Wolfgang Teichert hat angesichts einer Kirche, der die Luft auszugehen droht, dafür plädiert, um das, was verloren ist, zu trauern.²⁵ Bei all dem Krisenmanagement, das z.Zt. läuft, komme diese Dimension des Trauerns zu kurz, die aber für die Zukunft von Kirche entscheidend ist. Wir brauchen Gethsemane-Räume und Emmaus-Wege, Gelegenheiten, wo getrauert werden kann, Prozesse also, in denen wir Atem schöpfen können, in denen der Geist wirken kann. Die Orgel ist das umfassendste Luft-, Geist- und Atem-Instrument. Nirgendwo sonst wird die Haut so massierend als Membrane erfahren wie beim raumdurchflutenden Orgelklang.²⁶ Wir wer-

²⁴ Vgl. dazu Hans-Walter Wolff, *Anthropologie des Alten Testaments*, München ⁵1990, 25-67; sowie Silvia Schroer / Thomas Staubli, *Die Körpersymbolik der Bibel*, Darmstadt 1998, S. 61-73.

²⁵ Wolfgang Teichert: „Wir werden uns schon nicht abhanden kommen. Über die Trauer, wenn der Kirche die Luft ausgeht. Plädoyer für die Kostbarkeit des Hauchs“, in: *Pastoraltheologie* 92 (2003), S. 368-384.

²⁶ In seinem Buch *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Frankfurt 1997) hat Vilém Flusser eindrücklich die Geste des Musikhörens beschrieben. Auch wenn man sich bis heute nicht einig ist, was beim Musikhören eigentlich entziffert wird, so läßt sich doch behaupten: Beim Musikhören geht es nicht um das „Entziffern einer kodifizierten Bedeutung“ (S. 152), sondern um „akustische Massage“ (S. 156): „Musik bringt nicht nur den Hörner, sondern den ganzen Körper zum Schwingen.“ (S. 154.) Anders als beim Lippen-, Stimmen- oder Texte-Lesen, wo der Leser dem Lesestoff Bedeutung verleiht, geht es nach Flusser beim Musikhören darum, dass „die Botschaft selbst dem Hörer ihre Form aufprägt“. Flusser beschreibt dieses Sich-dem-Körper-Aufprägen der Botschaft, diese

den zum Resonanzraum.²⁷ Damit reizt die Orgel zum Klagen und Loben, zum Trauern und Luftholen, zum freien Atmen und zur Inspiration. Damit sie mit ihrem Klang dementsprechend wirken können, brauchen Orgeln die entsprechenden Räume. Orgeln sind dort sinnvoll, wo solche Kirchenräume existieren, in denen sich ihr befreiender Klang entfalten kann.

2.2. Drei Beispiele aus der Praxis

So konkretisiere ich das Gesagte abschließend an drei Praxisbeispielen aus der Evangelischen Kirche im Rheinland:

1. In meiner Bonner Orgelstelle gab es ein multifunktionales Gemeindehaus mit einem ansprechenden, aber kleinen gottesdienstlichen Versammlungsraum. Das akzeptierte kirchenmusikalische Instrument war hier ein Flügel, der den Raum klanglich sehr gut füllte. Weil für einige Gemeindeglieder ein Gemeinderaum emotional aber erst dann zu einer Kirche wird, wenn es dort eine Orgel gibt, hatte der Frauenkreis durch Basaraktivitäten über mehrere Jahre hindurch einen soliden Grundstock für die Anschaffung einer Orgel zusammengespart. Nun gab es kein Zurück mehr. Eine Orgel musste her, von der bei normalem Gottesdienstbesuch nur der leise 8-Fuß und der leise 4-Fuß eingesetzt werden konnte. Die anderen 6 Register konnten nur zu Heilig Abend und zum Gemeindefest eingesetzt werden, wenn der Gottesdienstraum stark erweitert wurde und das Gemeindehaus aus allen Nähten platzte. Aber selbst in diesen Gottesdiensten war die Orgel noch zu laut.

Massage der Message als buchstäblich körperliches Ergriffen-Sein: *„Beim Musikhören wird der Körper Musik und die Musik wird Körper. [...] Beim Hören von Musik wird der Mensch in ganz physischem (nicht in übertragenem) Sinn von der Botschaft »ergriffen«.“* (S. 154f.) Musik geht unter die Haut, welche das wichtigste Organ dieser akustischen Massage ist. Denn die akustischen Schwingungen durchdringen die Körperhaut nicht nur, sondern bringen sie auch zum Mitschwingen: *„Die Haut, jenes Niemandsland zwischen Mensch und Welt, wird dadurch aus Grenze zu Verbindung. Beim Musikhören fällt die Trennung zwischen Mensch und Welt, der Mensch überwindet seine Haut oder, umgekehrt, die Haut überwindet ihren Menschen. Die mathematische Schwingung der Haut beim Musikhören, die sich dann auf die Eingeweide, aufs »Innere« überträgt, ist »Ekstase«, ist das »mystische Erlebnis«. Es ist die Überwindung der Hegelschen Dialektik.“* (S. 158) Musikhören läßt die Haut zur Membrane werden. So werden Menschen zu Personen, durch die etwas hindurchklingt: Per-Sonare.

²⁷ Vgl. dazu Joachim Kunstmann, „Stimmung und Klang. Zu einer Praktischen Theologie des Gehörs“, in: *Pastoraltheologie* 92 (2003), S. 218-227.

Applaus gab es selbst hier nur bei den Klavierstücken. Dieses Beispiel sollte m.E. nicht weiter Schule machen.

2. In Solingen-Wald wurde über 6 Jahre lang eine 4-manualige Orgel gebaut, die sich konsequent als Gemeindeprojekt verstand. Der Gemeinde entstanden keine zusätzlichen Kosten, u.a. weil fast alle handwerklichen Arbeiten von Gemeindegliedern übernommen wurden. In der Kirche stand über mehrere Jahre lang eine Orgelbauhütte. Das Gemeindeleben sammelte sich immer mehr um den Orgelbau, der personell zu ungewöhnlichen und fruchtbaren Vernetzungen führte. Ein solches Projekt „Gemeindeaufbau durch Orgelbau“ halte ich für vorbildlich.²⁸

Aber Orgelbau kann auch anders religions- und gemeindepädagogisch genutzt werden, nämlich als technisches Wunderwerk. Denn die Frage, wie eine Orgel funktioniert, und was dafür alles an Know How nötig ist, ist für viele Kinder und Erwachsene eine sehr spannende Frage. Dies ist nicht nur ein Erkundungsfeld für Religionspädagogik und Erwachsenenbildung, sondern auch für den technischen Unterricht in der Berufsschule oder den Sachunterricht in der Grundschule.

3. Die wichtigste Duisburger Stadtkirche, die Salvatorkirche, hat 2002 eine neue Orgel erhalten, die nun mitten im Raum schwebt. Natürlich hat es um die Frage viele Diskussionen und auch manch böses Blut gegeben, ob das denn nötig sei in einer Gegend mit verschärfter Arbeitslosigkeit angesichts leerer Kassen. M.E. hat sich dieses Experiment gelohnt, nicht nur musikalisch, sondern auch kulturell. Gerade in Citykirchen müssen gute Orgeln auf dem höchsten technischen Niveau stehen, weil insbesondere sie der Raum für das befreiende Klangereignis Orgel darstellen. Wenn die Kirche nicht nur im Dorf, sondern auch weiterhin in der Stadt bleiben will, muss es in den großen Kirchen gute Orgeln geben. Denn solche Klangraumerfahrungen sind sonst nirgendwo zu erleben. Das bedeutet für die Kirchen zum einen, noch weitaus mehr mit nichtkirchlichen und auch nichtchristlichen Kulturen zusammenzuarbeiten, auch bei der Frage danach, wer dort Orgel spielen darf. Angesichts der zunehmenden Parochialisierung bedeutet dies für die Kirchen zum anderen, dass sie dafür sorgen muss, dass Orgelbau oder Orgelnichtbau nicht die Privatsache einzelner Kirchengemeinden sein darf,

²⁸ Der Prozess und das Ergebnis dieses Projektes sind dokumentiert in: *Festschrift zur Einweihung der neuen großen Wagner-Orgel in der Evangelischen Kirche Wald in Solingen am 28. April 2001*, Solingen (Selbstverlag) 2001; zu beziehen über: Julius Voget, Stübber Str. 19, 42719 Solingen.

sondern dass mit Orgeln parochieübergreifende Imagepflege von Kirche verbunden ist, deren Ignorierung sowohl für die Kirchen als auch für die Orgeln fatale Folgen hätte.

Ich fasse zusammen: Auch wenn die Zeiten der Orgel als alles beherrschendes kirchenmusikalisches Instrument vorbei sind, so hat die Orgel auch weiterhin eine große Zukunft vor sich. Dabei kommt alles, was sich um die Orgel rankt, nicht um einen Plausibilierungsprozess herum, in dem besonders gemeindekulturpädagogische Kompetenzen gefragt sind. Die Zukunft der Orgel als pneumatologisches Instrument der Kirche besteht darin, dass sie, wie kein anderes Instrument, alles zu interpretieren vermag.

„RAUS AUS DEM ELFENBEINTURM“ – PÄDAGOGISCHE AUFGABEN DER VERMITTLUNG EINER KULTUR DER ORGEL IM 21. JAHRHUNDERT

„...bedeutete es doch für mein junges Leben ein Entscheidendes. ... Denn ich erhielt, als die Kirche leer war, Erlaubnis, auch mal zu versuchen, etwas zu spielen. Die Register, von denen ich ja nichts verstand, wollte man mir dann schon einstellen. Und so berührten meine Finger erstmalig die scheu bewunderten Orgeltasten, was mich mit einem geradezu wonnigen Schauer erfüllte. ... Ab und zu erwischte ich dann auch, in dem dunklen Pedalloch nach der betreffenden Taste spähend, manchmal einen richtigen Pedalton, der dann, glücklich gefunden, weidlich als „Orgelpunkt“ ausgenutzt wurde.

Allmählich aber gab man mir zu verstehen, dass ich wohl mal Schluss machen könnte, sonst hätte ich wahrscheinlich stundenlang weiter „erste Gehversuche“ angestellt. Ich hatte natürlich nicht bemerkt, dass die beiden Herren „von den Treibalken“ längst gegangen waren und inzwischen heimlich durch einige andere Orgelbesucher ersetzt worden waren, die verzeihend lächelnd diesen Freundesdienst übernommen hatten, als sie sahen, dass da ein kleiner, hochbegeisterter Junge mit hochroten Ohren und Wangen sich nicht von der Klaviatur zu trennen vermochte, obwohl er eigentlich, wie es hieß, nur „den Wind ausspielen“ durfte.

Mit einem vollgriffigen Akkord, zu dem der passende Pedalton, bei dem man halb von der Orgelbank heruntergleiten musste, auch noch gefunden war, brach das unvergessliche Erlebnis ab.“¹

Kind- und Jugendgerechtes versuchte Franz Lehrndorfer vor vielen Jahren mit seinen mittlerweile legendären Improvisationen über Kinderlieder einzuspielen.² Schon 1958 wies Gerard Bunk in seiner eingangs zitierten, launig-originellen Autobiographie *Liebe zur Orgel* auf eigene Kindheitserleb-

¹ Gerard Bunk, *Liebe zur Orgel*, Dortmund 1958, S. 13-14

² *Die heitere Orgel. Franz Lehrndorfer improvisiert über Kinderlieder*, CD, Calig, Augsburg 1968/1993

nisse ca. 1898 in Rotterdam hin, als er sein erstes bedeutsames Orgelerlebnis hinter sich gebracht hatte.

Sinngemäß erlebnishaft und versuchsweise kindgerecht möchte ich auch meine Ausführungen zu diesem Thema gestalten, quasi als Memorandum an den fachwissenschaftlichen Teilnehmerkreis eines Symposions, das sich mit der Entwicklung der Orgel im 21. Jahrhundert und dem Hörer- und Nutzerkreis einer nahen Zukunft beschäftigt. Ein Herzensanliegen also, das sich nur begrenzt pädagogisch-wissenschaftlich formulieren lässt, dessen Ernsthaftigkeit und Bedeutung aber allen Freunden der Orgel hinlänglich bekannt ist. Warum wird es dann in der „großen“ Fachliteratur und in den Fachzeitschriften so gut wie gar nicht aufgegriffen?

Machen wir uns nichts vor: Es gibt ja nicht allzu viele Passagen in der weiten Welt der Orgelliteratur, wo auch einmal ein Kind oder Jugendlicher zu Wort kommt, zumal noch in einem Alter, in dem man noch nicht ganz „pedalfähig“ ist.

Das wäre doch ein schöner Appell an uns sogenannte „seriöse“ Organologen und Organisten, sich einmal mehr vor dem „Kind an der Orgel“ zu verbeugen!

Es gibt eine bemerkenswerte Foto-Postkarte von Albert Schweitzer, dem auf einem Bahnsteig ein kleines, vielleicht vier Jahre altes Mädchen im Plisseeröckchen einen Blumenstrauß zur Begrüßung überreicht. Der *Grand Docteur* lässt sich zu dem Kind freundlich herab, geht vor ihm auf die Knie. Der Symbolcharakter dieser Aktion ist zugleich grundlegend und anrührend für unsere Betrachtung. Irgendwann habe ich mich nach der Betrachtung des Fotos gefragt: Wie oft hast Du Dich eigentlich an deiner Orgel, wenn Du sie liturgisch oder konzertant traktierst, vor Kindern verbeugt?

Ich stellte fest, dass ich das ab und zu nur in Orgelführungen für Vor- und Grundschulkindern getan hatte, auch, wenn ich im Familiengottesdienst mal so ein Schnadahüpferl von Klaas Bolt, wie *Im Märzen der Bauer*³ oder Hans-Uwe Hielschers „Bruder-Jakob-Variationen“⁴ zum Besten gab, bei der Taufe ein kindgerechtes Vorspiel zu *Liebster Jesu, wir sind hier* ersann oder auch – bei neueren Kirchenliedern – begann, bluesige und swingende Stilikunst ein-

³ Klaas Bolt, *Variaties over ‚Zie ginds komt de stoomboot‘/Variationen über ‚Im Märzen der Bauer‘ voor Orgel*, Amstelveen 1992

⁴ Hans Uwe Hielscher, *Variations sur ‚Frère Jacques‘ pour Grand Orgue*, Norfolk 1988

zuflechten, die dann ein merkliches sich Zurückdrehen zur Orgel der jüngeren, kindlichen und jugendlichen Gottesdienstbesucher zur Folge hatte. Immerhin – aber zu wenig, meiner Meinung nach.

Nun bin ich auch kein hauptamtlicher Organist, könnte ich zu meiner Entschuldigung sagen, arbeite aber nebenbei auch mit Musikverlagen zusammen, habe einige Jahre das Instrumentalpädagogik- und Orgel-Lektorat eines solchen Musik-Multis geleitet und lehre Musikpädagogik an einer deutschen Musikhochschule.

Da wurmt es mich, dass die Liebe zur Orgel nicht nur – aus der Perspektive eines Kindes gesehen – eine doch meist sehr späte ist, eine reife, abgeklärte Liebe, die das „Abenteuer Orgel“, so, wie es der glückliche, kleine Gerard Bunk erleben durfte, nur selten zulässt.

Aber, Sie haben es sicher bemerkt: da war auch die andere Dimension der Erwachsenen, die zwar – freundlich – als Bälgetreter fungierten, die aber – immer noch freundlich – den kleinen Orgelfan nur bedingt zuließen und ihm bedeuteten, nach angemessener Spielzeit die Orgelbank wieder zu räumen.

Über diese Erwachsenenwelt, die zunächst immer v o r der Orgel für Kinder steht, möchte ich in erster Linie einmal nachdenken.

Ist die Orgel vielleicht nur ein Instrument für Erwachsene, das für das religiös-kultische Geschehen von ausgewählten Erwachsenen gesteuert wird, oder exklusiv für das von Erwachsenen für Erwachsene produzierte Solo-Konzert im Kult- oder Konzertraum?

Wann begegnet uns denn schon einmal eine S e r i e von „Orgel-Kinderkonzerten“?

Mein Memorandum besteht fast mehr aus Fragen als aus Antworten – und das hat durchaus methodische Gründe.

Vor einiger Zeit war ich sehr froh, als mir junge Kantorenkollegen anboten, in ihrer Vierhändig-Version des Saint-Saënschen *Karneval der Tiere* mitzuwirken. Das geschah selbstverständlich kostümiert, und ich trug den Text von Lorient zur Musik vor – vor vielen Kindern, die sich umgekehrt in die Kirchenbänke gesetzt hatten, die Beine zwischen Rückenlehne und Sitzbank baumelnd, und die mit großer Selbstverständlichkeit mit ihren sie begleiten-

den Eltern und Großeltern demonstrierten, dass Kirche und Orgelmusik etwas zum Anfassen und Wohlfühlen sind.

Einmal so ein kleiner Treffer; aber ist das schon alles, und insbesondere für uns Musikpädagogen etwas Kontinuierliches, Bildendes, Langzeitiges?

Ich möchte hier auch gar nicht mit erhobenem Zeigefinger Dinge anprangern, die mehr einer gemeinsamen, zukünftigen Überlegung bedürfen. Ich werde jetzt auch nur bedingt Patentlösungen offerieren. Ich möchte hingegen (in Abwandlung des Buchtitels von Alfred Brendel⁵) ein wenig zum „Nachdenken über die Orgel für Kinder und Jugendliche“ und deren kulturelle Bedingungen und Möglichkeiten im 21. Jahrhundert anregen. Das geht natürlich auch und zunächst einmal zuvörderst an die Adresse der kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten!

Dafür habe ich 25 vorläufige und natürlich erweiterbare Arbeitstitel und Thesen vorbereitet, wie man gegebenenfalls in Zukunft das Medium Orgel freundlicher und gegenwarts- bzw. zukunftsbezogener für Kinder und junge Leute gestalten kann.

Wenn Sie diese lesen, sagen Sie vielleicht: „Das mache ich bereits seit vielen Jahren, der gute Mann trägt ja Eulen nach Athen!“ – Prima, sage ich dann, lassen Sie uns darüber korrespondieren! Vielleicht ist dieser Aufsatz ja auch Anlass dazu, baldmöglichst einen „Arbeitskreis Kind und Orgel“ ins Leben zu rufen oder weckt in einem von Ihnen die Lust, z.B. in der Zeitschrift *Ars Organi* über die sogenannten „Kids“ von heute und ihr Verhältnis zur Orgel zu schreiben. Im neudeutschen Kinder- und Jugendlichen-Jargon fände ich das *mega-cool!*

Hier also meine Fragen zum Nach- und Mitdenken.

1. „Children’s Corner“ an der Orgel? Ein Plädoyer für kindgerechte Orgelkultur.

Schon im Jahre 1977 hat die „Bund-Länder-Kommission für Bildungsplanung und Forschungsförderung (BLK)“ eine Memorandum „Musisch-kulturelle Bildung – Ergänzungsplan zum Bildungsgesamtplan“ herausgegeben. Darin steht u.a.: „*Musisch-kulturelle Bildung weckt schöpferische Fähigkeiten und*

⁵ Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, München und Zürich 1977

*Kräfte des Menschen im intellektuellen und emotionalen Bereich und stellt Wechselbeziehungen zwischen Fähigkeiten und Kräften her.*⁶

Um die „Wechselbeziehungen zwischen Fähigkeiten und Kräften“ geht es mir hier. Wie weit lassen wir Fähigkeiten und Kräfte aus der Gesellschaft an unsere Orgel, wie weit öffnen wir uns, wie weit lassen wir den profanen, musikbegeisterten Menschen an unser Instrument heran, und wie weit können wir uns in unserem künstlerischen Drang und orgelwissenschaftlichen Impetus zugunsten dieser Wechselbeziehung zurücknehmen, wie weit nehmen wir einen wirklichen „Dialog“ auf, wie weit wollen wir das überhaupt? Noch schlimmer: Inwieweit provozieren Orgel und Orgelmusik eine Art von „Vergreisungsidiom“ und „Grufti-Phänomen“ für Kinder und Jugendliche, denen diese tunlichst aus dem Wege gehen – und das vielleicht zu Recht?

Diese permanenten Fragestellungen sollen dahingehend provozieren, uns aus unserem oftmals selbstgefällig gepflegten Elfenbeinturm für eine Weile herauszuholen.

2. Die Orgel als „Kultinstrument“ und „...dass nicht sein kann, was nicht sein darf!“ Das Zulassen von adäquater Musik für Kinder und Jugendliche auf der Orgel.

„Für Kinder“ – ein Bartóksches Erfolgsrezept, und sogar der orgelprofunde Petr Eben schrieb sein entzückendes Klavierheft „Für die Kleinen“.⁷ Warum gibt es folgerichtig noch keine „Kindermusik“ propädeutischen Charakters für die Orgel, keinen „Jazz-Karneval“ mit großen Notentypen für 9-jährige flinke Klavier- und Keyboardspieler, die man auch einmal an die Orgel locken möchte? Doch, gibt es, ein US-Verlag⁸ nimmt diese Hürde, beginnt mit Keyboard-Technik und E-Organ-Feeling, besinnt sich, dass Jazz-Größen wie Jimmy Smith bereits ja in den 1950ern die große Wurlitzer- oder Hammond-Konzertorgel mit *full pedal* spielten – und führt in Heft 3 leichte Pedaltechnik an *Hymns* und *Choral-Tunes* ein, macht mit Bach- und Händel-Arrangements bekannt.

⁶ *Die Musikschule*, Bd. II, Regensburg 1977, S. 83

⁷ Prag/Mainz 1966

⁸ Wayne Leupold, Lucy G Ingram (Hrsg.), *Discover the Organ*, Colfax 1996 ff. (div. Editionen)

Dürfen unsere „Orgel-Kleinen“ denn erst das Podium mit der „Ariadne musica“ und Bachs „Kleinen Acht...“ besteigen? Ein Kollege, der viel Spiel- und Chormusik für Kinder schreibt, fand hier keine Lösung. Viele andere, die ich zum Thema „Kind und Orgel“ befragte, mussten passen. Ein Fragebogen, den ich entwickelt hatte, kam meistens nicht zurück. Würden Sie einen solchen ausfüllen wollen?

Ich frage weiter:

3. Wie hole ich klavier- und keyboardspielende Kinder und Jugendliche „vom richtigen Bahnsteig“ ab, um sie an das Medium der klassischen Kirchenorgel zu gewöhnen und günstigenfalls zu liturgischen Orgelspielern werden zu lassen?

Da gibt es gleich eine Zusatzfrage mit akuter Problematik: Unsere Kirchen in der derzeitigen Krise.

4. Orgel- und Kirchenmusik der Zukunft – aber wie? Die Stellung der Orgel im heutigen Bewusstsein von Kindern und Jugendlichen.

Das ist ein sehr komplexes Thema und in Kürze nur schwer in den Griff zu bekommen. Aber es **l**auert doch heute überall an der Kirchentüre und auf der Orgelbank, wenn wir uns nicht a priori verschließen wollen. Das Vor- und Grundschulkind ist begeistert, wenn es den „Abenteuerspielplatz Orgel“ unter sachkundiger Führung und unter Wahrung sicherheitstechnischer Bedingungen nutzen kann. Da spricht die Orgel zu ihm, da zeigt sie sich ganz unverhüllt. Aber wie **v**erhüllt sie sich bisweilen im Gottesdienst, wie unnahbar wird die „Königin“ sogar für ältere Generationen, wie wenig kommuniziert sie mit Gottesdienstbesuchern aller Altersstufen! Ein gotisches Altarbild hat immerhin noch den Vorzug der anschaulichen Bildhaftigkeit, der Orgelprospekt mit seinem Dahinter ist ein Monument, das erst kommunikabel gemacht werden muss. Aber vielleicht soll es das gar nicht?

Da öffnet sich gleich ein ganzer Fragenkomplex, der bei einem schon Komplexe hervorrufen kann, wenn man versucht, das Thema ein wenig liberaler zu handhaben:

5. Ab wann sind ein Kind oder ein Jugendlicher denn eigentlich „orgelfähig“ oder „orgelspielfähig“ im Kontext der Kirchen, der kirchenmusikalischen Behörden und der Kirchenmusiker?

6. Oder ist die Orgel nur etwas für ausgewählte Menschen ab einem bestimmten Alter?

7. Wie steht es mit den Grenzen der Profanisierung eines Kultinstrumentes?

8. Gibt es eine Orgel in der Kirche, die außerhalb ihres sakral-konzertanten Niveaus auf normalbürgerlicher Ebene lebensfähig ist? Kann der Kirchenraum zu einem öfter genutzten, quasi hausmusikalischen Standort werden?

Meinrad Walter, Lektor eines Schweizer Verlages, Musikwissenschaftler und langjähriger Assistent am Arbeitsbereich Christliche Religionsphilosophie in Freiburg, nebenamtlich als Kirchenmusiker tätig, sagt dazu in seinem Aufsatz *Klang und Ratio: Kirchenmusik heute* von 1998 bezeichnenderweise: „Kirchenmusik hat kein Publikum, sehr wohl aber „Adressaten“. Doch wer findet sich (noch) ein in unseren Kirchen? Die früher (angeblich) einheitliche Gemeinde zerfällt immer mehr in verschiedene Gruppierungen, denen gemeinsames Feiern kaum noch gelingen will. Und die Parzellierung zeigt sich auch musikalisch: hier die Gregorianik-Gemeinde, dort die Fans des neuen Geistlichen Liedes. In dieser Situation sind in erster Linie Flexibilität und Urteilskompetenz gefragt, also eine solide und vielfältige musikalische Grundausstattung für jeden Kirchenmusiker.“⁹

Zweifellos sind wir als aktive Orgelfreunde in jeder Beziehung angehalten, unsere Adressaten, gerade angesichts des soziokulturellen Wandels und Abdriftens unserer Gesellschaft, dringend und erneut zu überdenken. Nur allzu bekannt ist uns ja, wie weit sich Theologie und basisbezogene Seelsorge heute in unseren Kirchen voneinander entfernt haben. Machen wir uns eigentlich genügend Gedanken darüber, wie weit wir „Kinder und Jugendliche von der Straße wegholen“ (ein beliebtes kulturpolitisches „Feigenblatt“) und sie bewusst unserem doch sehr wertstabilen, schönen Tun verpflichtet? Spielen wir eigentlich mit Verantwortlichkeit den Kalkanten für unseren für die Orgel zu begeisternden Nachwuchs?

Aber der befindet sich größtenteils auf einem ganz anderen Stern, ist bereits mehrmals durch das *stargate* der virtuellen Realitäten geschritten. Könnte man sich der elementaren Orgelpädagogik der Zukunft auch so nähern?

⁹ in: *Musikkultur heute*, Kassel 1998, S. 70

9. Klavier, digitales E-Piano, Keyboard, MIDI, Hard- und Software und ihre Kompatibilität mit der klassischen Orgel: Wege der Zukunft gemeinsam beschreiten?

10. „Kids und Orgelfans im Internet: Das weltumspannende Spieleprogramm“ oder: „Wir spielen und hören internationale Orgelmusik live vom jeweiligen Standort?“

11. Die Hausorgel der Zukunft: Virtuelle Realitäten im Wohn-, Kinder- und Jugendzimmer/Cavaillé-Colls Meisterwerke – synthetisiert abrufbar und spielbar auf der Hausorgel der Zukunft über CD-ROM und Internet-Zugang?

12. Die Orgel und ihr Stellenwert im Musiziererteam: Wie beschreitet man neue Wege des interaktiven Zusammenspiels und der Vernetzung von Live-Instrumentalspiel und elektronischen Medien?

Der Musikdidaktiker Michael Alt akzentuierte bereits 1970¹⁰, also zum Zeitpunkt des Starts in die Allgemeinverfügbarkeit der Computertechnologie, dass traditioneller Musikunterricht an Schulen auf „Regression“ eingestellt sei. Könnte sein nachfolgendes Zitat nicht auch den Bereich der Vermittlung elementarer Orgelkultur heute umreißen?

„Kein Wunder auch“ so führte Alt schon damals aus, „wenn der Schüler sich ... heute von der faszinierenden Pluralität der musikalischen Erscheinungen abgeschnitten und sich verwiesen sieht auf einen inneren, umfriedeten Kreis, der von keinem Wandel berührt erscheint und deswegen auch des im Kunstbereich so belebenden Effektes der Herausforderung und der Verfremdung verlustig geht.“

Und in einem Satz vorher trifft er den Nagel auf den Kopf:

„Der Tendenz zur Verwesentlichung und Verinnerlichung sind angesichts der Überfülle der außerschulischen Erfahrungen heute also enge Grenzen gesetzt, besonders im musikalischen Bereich, da hier in ungewöhnlicher Weise Medienwissen und Medienerfahrung das schulische Angebot übersteigen.“

Zweifellos: die außerschulischen Erfahrungen prägen das Verhaltensmuster von Kindern und Jugend heute in beinahe nicht mehr abzuschätzendem Maße. Wenn wir die Orgelstunde als Teil des klassischen Instrumentalunterrichts begreifen, der nach curricularen Maßstäben aufgebaut ist, also ergänzend zur allgemeinschulischen Ausbildung hinzutritt, so müssen sich in

¹⁰ Michael Alt, *Didaktik der Musik*, Düsseldorf 1970, S. 22

Zukunft diese klassischen Ausbildungsgänge immer mehr in einer von Medienerfahrung und Medienumgang besetzten Lebenssphäre von Kindern und Jugendlichen behaupten.

Anselm Ernst, eine der führenden deutschen Persönlichkeiten wissenschaftlicher Musikpädagogik, weist nachdrücklich darauf hin: *„Wenn der Schüler das riesige Feld der Musik betritt, ahnt er nicht einmal, was ihm alles begegnen kann. [...] Für unsere hochentwickelte und weitverzweigte Musikkultur gibt es jedoch viele Zugangsweisen und Gewichtungsmöglichkeiten. Der Instrumentallehrer sollte dem Schüler helfen, Orientierungen zu gewinnen, sich zu beschränken und bewusst auszuwählen. Das Instrument wird dabei zum musikalischen Brennpunkt.“*¹¹

Aus diesem Zusammenhang heraus könnten einige Fragen an den Orgelbauer und Orgelsachverständigen der Zukunft so lauten:

13. An den Orgelbauer und Orgelsachverständigen der Zukunft:

a. Ziehen Sie die Unterabteilung „kind- und jugendgerechte Orgel“ in Ihre Planungen mit ein?

b. Soll der interessierte und medientechnisch begeisterte junge Mensch von heute nicht möglichst frühzeitig den vertrauten Umgang mit der Orgel lernen oder bedarf es erst eines quasi seriösen, avancierten Status, um orgelspielfähig sein zu können?

c. Haben Sie schon einmal daran gedacht, einen Orgelspieltisch für Kinder zu bauen, und halten Sie eine Diskussion um „Normalspieltisch und Kinderspieltisch“ für sinnvoll bzw. realisierbar?

Hier stellt sich natürlich wieder einmal die altumkämpfte Frage:

14. Sind die Klassische Kirchenorgel und die Elektronische Kirchenorgel unversöhnliche Rivalen?

Oder gibt es nicht doch Möglichkeiten, musikalische Elektronikentwicklung und deren mittlerweile reiche Musizierliteratur als hilfreichen Weg zum Eigentlichen zu nutzen?

Mir sind Entwicklungen eines elektronisch versierten Kollegen bekannt, der über einen elektronischen Spieltisch von jeder beliebigen Stelle des Kirchen-

¹¹ Anselm Ernst, *Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht*, Mainz 2001, S. 16-17

raumes und über die MIDI-Schnittstelle im Setzerkasten einer klassischen Kirchenorgel, per Kabel oder per Infrarot, das Instrument anspielen lassen kann. Langjährige schulpraktische Erfahrungen mit Keyboard-Klassensätzen haben gezeigt, dass der oft langweilige Schulmusikunterricht praktisch-erlebnisnah aufgewertet werden kann. Warum nicht also die Orgel einmal – mit eigens dafür gestalteten Unterrichtsprogrammen – im Rahmen z.B. des gymnasialen Musikunterrichts oder im Rahmen von Schüler-AGs dergestalt aktualisieren?

Das zweifellos größte europäische Amateur-Musikvermittlungsprogramm leisten ja die kommunalen und privaten Musikschulen. Ohne diese, deren Dozententeams und Ensembles wäre mancher Kirchenmusikerkollege nur schwerlich in der Lage, im Zuge der Etatverknappungen attraktive Programme auf die Beine zu stellen.

Orgelunterricht gibt es allerdings an nur wenigen Musikschulen und ist ja Kantorenkollegen vor Ort oder den Kirchenmusikseminaren vorbehalten. Seit etlichen Jahren ist die Orgel zwar auch als Instrument beim Wettbewerb „Jugend musiziert“ zugelassen, der im wesentlichen über den klassischen Musikschulbereich gesteuert wird. Der elementar-propädeutische Bereich einer Orgel *just for fun* wird aber hier nur punktuell berührt und dann in erschwerter Form, mit gehobenen Literaturansprüchen.

So stellt sich also im Zusammenhang mit dem großen Musikschülerpotential, zumindest sind das über eine Millionen Musizierende aller Altersstufen in Deutschland, die Frage:

15. Musikalische Früherziehung (MFE), Musikalische Grundausbildung (MGA), und Orgel: welchen Beitrag können die kommunalen und privaten Musikschulen zu einer (neuen) Orgelkultur leisten?

Und weiter, denn die Frage ergibt sich aus der ersten:

16. Workshops für Kinder (Vorschul-, Grundschul-, Sekundarstufe I-Kinder) – welcher „Orgelwurm“ wird zum „Ohrwurm“?

Und natürlich auch:

17. Der „Abenteuerspielplatz Orgel“: Event-Kultur und deren Akzeptanz durch die klassische Orgellandschaft?

Am Hamburger Michel amtiert seit einiger Zeit ein wahrhaft rührend-missionarischer Kollege, der zusammen mit seiner Frau den „Orgelwurm Willibald“ in Workshops durch das Instrument kriechen lässt und mit diesem schon seit einigen auf Tournee geht. Von einem badischen Kollegen kenne ich ähnliche Bemühungen, und, was ich hoffe: Sie kennen vielleicht auch den einen oder anderen Bekannten oder Freund, der so etwas in petto hat?

Aber: bleibt das ein erfrischender Event im Rahmen der Instrumentenkunde, oder kann so etwas segensreich-„rattenfängerisch“ auf unsere Orgelkultur einwirken, in der Praxisvermittlung im besonderen wie in der Langzeit-Rezeption von Orgel-Sound im allgemeinen? Wie ist der *Output* bei diesem schon geleisteten *Input*? Das gälte es doch einmal auszuwerten und als permanenten Feldversuch von Zeit zu Zeit in der Fachpresse darzustellen. So würde ich ganz gerne, zumindest von den pädagogisch interessierten Kolleginnen und Kollegen unter uns, einfordern wollen, dass ihre Praxisbreite auch in dieser Hinsicht weitere „Johannistriebe“ bekäme, nämlich unter dem Motto:

18. Warum nicht mehr Beiträge zur Elementarpädagogik in Orgel-Fachzeitschriften (und etwas weniger Diskussionen um Mensuren- und Mixturtabellen!)?

Neue Wege und Ideen zu vermittelndem Instrumentenbau, wie ich es einmal nennen möchte, müssen natürlich an eine dementsprechend neue oder neuzeitlich aufbereitete Spielliteratur geknüpft sein.

Hier also weitere Fragen zu:

19. Was tun die Musikverlage und Plattenlabels, um Kindern und Jugendlichen Orgelmusik nahe zu bringen?

20. Der „Keyboarder der Zukunft“ oder: Wie sieht das „Fitzwilliam Virginal Book“ des 21. Jahrhunderts aus? Neue Spielliteratur für Orgel, wie z.B.:

21. Jazz, Rock, Pop und ihre Darstellungsmöglichkeiten (oder -unmöglichkeiten) auf der Klassischen Orgel. Neue Musiziertrends – up-to-date, wie z.B.:

22. „The Phantom of the Organ“ oder: Bearbeitung, Transkription, Arrangement im Kirchenraum?

Ich referiere einmal zwei Beispiele aus dem propädeutischen Klassik-Programm zweier großer Plattenfirmen: In einem moderiert der Kinderliedermacher Rolf Zuckowski Händels Orgelkonzert Nr. 6.¹² In einem zweiten, einem musikalischen Hörspiel von Dorothee Kreusch-Jacob, stellt der berühmte Will Quadflieg Johann Sebastian Bach vor.¹³

Im ersten Beispiel gewinnt man – auch beim Studium des Booklets – den Eindruck: hier recycelt ein Plattenkonzern Aufnahmen von 1963-1988 (in diesem Fall Daniel Chorzempa in einer Aufnahme von 1976 mit dem Concerto Amsterdam unter Jaap Schröder neben Ausschnitten aus Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 2, Vivaldi, Joaquin Rodrigo, Strawinskys *Histoire du Soldat*, Paganini und Mozart – ein veritabler Sampler also). Eine Feigenblatt-Edition? Und dazu noch auf dem Rücken von Eltern, Erziehern und Kindern ausgetragen? Ein Kinderlied-Barde – wenig suggestiv in seinem Originalton, schon gar nicht kind-bezogen, referiert ein Stück Musikgeschichte, wobei die Orgel – bei allem Respekt vor der ausgefeilten Interpretation –, didaktisch eher verniedlichend eingesetzt wird: eine Dimension eben, die auch mal zugelassen wird. Punktum – und dann folgt der 3. Satz aus Rodrigos *Concierto Andaluz* für 4 Gitarren und Orchester. Bei aller Kritik an solchen „Night of the Proms-Verfahrensweisen“ wird die Orgel für das (und dessen muss man sich ja einmal vergewissern) oft erstmals die Orgel hörende Kind wenigstens in den Reigen der seligen Geister des klassischen Instrumentariums scheinbar „demokratisch“ integriert, aber innerhalb desselben didaktisch keinesfalls sinnvoll eingeordnet.

Im zweiten Beispiel haben wir eine kindgerechte Dialogregie: Kinderstimmen mimen die Mitglieder der Bach-Familie, ein großer Mime den Thomas-kantor und den Rezipienten. Die Klangbeispiele scheinen aber eher zufällig von einem Mitarbeiter dieses Platten-Giganten nach umsatzschwachen oder „Das kann jeder Esel hören“-Kategorien ausgewählt worden zu sein, denn es ist doch schwerlich vorzustellen, dass das frühe Waisenkind Johann Sebastian während seines Aufenthaltes beim Ohrdruffer Bruder schon in genialischer Vorausnahme auf dessen Orgel seine späten Leipziger Schüler-Choräle traktiert habe. Man sieht, das Feld einer kindgerechten Vermitt-

¹² in seiner CD-Serie *Abenteuer Musik – Folge 5 – ‚Das Konzert – Einer gegen Alle?‘*, Polygram Klassik, Hamburg 1989

¹³ in der Reihe „Wir entdecken Komponisten“: *Johann Sebastian Bach – Von Tastenrittern und Klavierhusaren oder: Wer hat Angst vor der Fuge?*, Deutsche Grammophon, Hamburg 1983

lung von Kulturgut mit und um die Orgel ist noch reichlich zu beackern, wobei ich es von den verantwortlichen, pädagogisch ausgewiesenen Initiatoren bemerkenswert unsensibel finde, wie sie mit dem Vermächtnis der Bach-Familie umgehen.

Hier wird der Terminus „die Orgel spielt“ zu einem Bannspruch gegen das Zulassen einer kindgerecht vermittelten Dimension von Orgelmusik: In der scheinbar beliebigen Objektivität des Instrumentes erschöpft sich der Anspruch von Unmittelbarkeit: der kleine Gerard wird von wohlmeinend-freundlichen Erwachsenen sanft, aber bestimmt von der Orgelbank geschoben! Wo ist hier das elementare *Fitzwilliam Virginal Book* für durchaus nicht dumme Kinder? Bach hat doch selber genügend Quodlibet-*Charts* seiner Zeit vermittelt, die ein geschickter Kollege mit pfiffiger Improvisationskunst „auf Platte“ hätte bannen können. Leider macht man auch bei solchen ein seriöses Plattenrepertoire vermittelnden Labels nicht halt vor als kommerzträchtig erachteten Zonen, wie denen der Elementarpädagogik.

Wie sieht es nun im Bereich Jazz, Rock, Pop aus, seit etlichen Jahren ja eine etablierte Studienrichtung an verschiedenen bundesdeutschen Musikhochschulen? Welche Schlüsselfunktion kann hier, sozusagen als „Ohrwurm Big Brother“, für die Szene der musikalisch aufgeschlossenen Jugendlichen, neuzeitlich Georgeltes bereitgestellt werden, ein Parameter zur Aufschlüsselung einer *lingua franca* der Orgel, die einlädt und neugierig macht, die unendliche Geschichte der Orgel zu erzählen?

Hier bemühen sich seit einiger Zeit etliche jüngere, stilistisch-liberal und experimentierfreudig sich gebende Organisten neben zwei bundesdeutschen, um aktuelle Kirchenmusikrends bemühten Verlagen, Jazz und Jazzverwandtes mit großem Erfolg zu präsentieren. Der erstmalig im Sommer 2001 ausgeschriebene Improvisationswettbewerb *Jazz Church Organ* in der Hannoveraner Marktkirche, der weltweit erste Jazzwettbewerb für Kirchenorgel, zog eine internationale Teilnehmerschaft an und wurde von Teilnehmer- und Jurorenkonzerten in mehreren niedersächsischen Städten flankiert.

Handliches aus diesen Bereichen für den Normalorganisten wird ja mittlerweile auf Fortbildungstagungen neben choralgebundener, swingender Literatur vermittelt. Ist das nun ein Ruf nach „Ausweg aus den Nöten“ oder eine unserer Zeit innewohnende Not, die klassisch-rhetorische *fuga alio nempe sensu* auf der Orgel zu einer *Rhapsodie in Fugue* werden zu lassen, ein-

gedenk unserer derzeitigen, vielfältige synchrone Phänomene erzeugenden Kulturstufe?

Der Tiefenpsychologe Karlfried Graf Dürckheim gibt zu bedenken:

„Die Welt als eine von uns unabhängige Welt – oder von uns als unabhängig vorgestellte Welt – ist eine Wirklichkeit, in der in ganz anderem Ausmaß, als wir uns das zunächst denken, der Mensch immer wieder hineinverwoben ist. ... Der Mensch ist immer mitten drin in der Welt, die er erlebt, auch wenn er sie als eine objektive wähnt.“¹⁴

Die klassisch-kultische Gemengelage, in der wir uns als ernsthafte Orgelkunstproduzenten gerne wiederfinden, entbehrt nicht solch objektiven „Wähnens“. Dürckheim führt weiter aus:

„Das Kind hat noch keine objektive Welt, sondern nur seine Um-Welt. [...] Kinderzeichnungen sprechen mehr als vieles andere auch für einen Dritten davon, wie sehr Wirklichkeit für das Kind das Ingesamt dessen ist, was wirklich eine persönliche Bedeutung für es hat.“¹⁵

Eine mehrgleisige „Weltmusik der Orgel“, in welcher der Mensch „voll mit drin ist“, könnte durchaus neuen, ontologischen Charakter für jüngere Generationen gewinnen – auch *per omnes generationes*.

Mir liegen noch drei Fragen am Herzen. Die ersten beiden betreffen den Kirchenmusiker von morgen:

23. Improvisationen über Kinderlieder und Songs (die zur Orgel passen): Prüfungsfach für angehende Kirchenmusiker? Ja, und welche Songs für welche Kids von heute und morgen?

24. „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ oder: Welche Schwellenängste produzieren kirchenmusikalische Gremien hinsichtlich ihrer Prüfungsstatuten für eine „geregelt Orgelmusik“?

Diese Fragen möchte ich nur rhetorisch stellen; sie sind ja indirekt schon beantwortet worden durch meine Ausführungen und die angeschnittene Themenbreite.

¹⁴ K. Graf Dürckheim, *Weg der Übung, Geschenk der Gnade*, Aachen 1988, S. 163

¹⁵ ebda, S. 165

Die dritte betrifft den „Tellerrand“, über den wir, als „orgelnde Weltmusikanten“ von heute, tunlichst hinausschauen sollten:

25. Was sagen die Kolleginnen und Kollegen im Ausland? Eine internationale Orgelkultur für Kinder und junge Leute – gibt es die?

Hören wir zunächst zwei holländische Kollegen, einen orgelbegeisterten Musikschulleiter und den Redakteur einer Orgel-Fachzeitschrift. Der erste wünscht sich:

„Kinder und Jugendliche sind an den Gebrauch von Multimedia angepasst. In ihrer Welt sind sie gewohnt, auf verschiedenste kreative Art und Weise mit Instrumenten und Musik umzugehen. Dabei muss dem Rechnung getragen werden, dass Orgeln an Orten stehen, die von der Jugend nicht mehr besucht werden und daher keine Rolle mehr in ihrer Kultur spielen. Die Orgel wird leider mehr und mehr zu einem antiquierten Instrument und oft von einem Musiker gespielt, der nicht mehr mit Jugend und Jugendkultur in Verbindung steht. Kirchenmusiker sehen sich doch sonst als Sendboten und Missionare! Ich plädiere für eine Kirchenmusik im allgemeinen, die in der Lage ist, die Liturgie mit für den Gottesdienstbesucher nachvollziehbarer Musik zu bereichern. Das Experimentieren muss zeigen, welche Formen und Klänge am besten passen. Das Meiste muss gefühlvoll sein. Die Jugend öffnet uns dafür die Ohren! Hoffentlich wird die Jugend dann ein Gefühl des Verstehens bekommen.“¹⁶

Der Zweite hat folgende Beobachtungen gemacht:

„Hier in Holland werden vereinzelt Orgelveranstaltungen organisiert, um Kinder für die Orgel zu gewinnen. Beispielgebend ist eine Organistin in Nijmegen, die Sachen macht wie „Alice in Wonderland“. Die Kinder dürfen in die Orgel hineinschauen, Technisches wird erläutert, es werden lustige Sachen gespielt etc. Einige Organisten organisieren Orgeltage für Grundschulklassen. Auch da: reges Interesse. Stichworte: reingucken, selber spielen.“

Ein Musikschulleiter macht auch gelegentlich Musik mit Kindern: er lässt sie z.B. Quadrate zeichnen, die dann mit Farben angemalt werden. Anschließend wird das Papier auf das Notenpult gestellt, und die Kinder werden eingeladen, ihre Zeichnung auf der Orgel „zu spielen“. Das funktioniert! Kinder sind da viel offener als Erwachsene!

¹⁶ Interview mit Hans Zoutendijk, ehemaliger Direktor der Muziekschool Amsterdam Noord.

Meiner Meinung nach sollte die Orgel nicht nur unter Kindern ein neues Gesicht bekommen. Es ist wichtig, dass wir versuchen und den Leuten klar-machen, dass die Orgel an und für sich ein „erlaubtes“ Instrument ist und nicht unbedingt als Kircheninstrument verstanden werden muss.

„Nur so kann die Orgel in Zukunft wieder ihre wichtigste Funktion aufnehmen: direkt zum Herzen der einfachen Leute sprechen.“¹⁷

Last not least ein amerikanischer Kollege: „In the USA where the Dollar means everything – less and less young people are interested in organ playing as a profession. These things you know – I am sure because it is also difficult in Germany.“¹⁸

Vorbeugen ist besser als – vergeblich heilen. Ob es uns in Zukunft besser gelingen kann?

Die Gefangenschaft der Israeliten in Ägypten mündete wiederholt in Moses' eindringlichen Worten an den Pharaon, im bekannten Spiritual als *Let my people go!* vertont. Ein anderes Spiritual beschwört den Idealzustand der *Old Folks at Home* an den lieblichen Gestaden des Swanee-River. Benjamin Britten schließlich komponierte 1946 sein *The Young Person's Guide to the Orchestra*, Variationen und Fuge über ein Thema von H. Purcell für Sprecher und Orchester.

Im Sinne einer umfassenden neuzeitlichen Orgelkultur, die Tradition im ständig schneller fortschreitenden gesellschaftlichen Wandlungsprozess sicher verankern sollte, könnte das für uns heißen: *Let young people go! – Young folks at home – at the organ*. Es kann nicht schaden, wenn jeder von uns neben der zweifellos berechtigten Pflege seines Elfenbeinturms im Wunderland der Orgel kontinuierlich seine Qualifikation als ein *Young Person's Guide to the Organ* erneuert!

¹⁷ Interview mit Dr. Hans Fidom, Houwerzijl/NL, Redakteur von *Het Orgel*.

¹⁸ Brink Bush, Rochester/New York

ZUR MUSIK IN DER FRÜHEN ORGELBEWEGUNG

Es kann kaum bestritten werden, dass die deutsche Orgelbewegung, ihrem Namen gemäß, in erster Linie eine Reform des *Instrumentenbaus* erstrebte. Ihre wichtigsten Inspirationsquellen waren zwei Instrumente: die wiederentdeckte Schnitger-Orgel von 1693 in Hamburg St. Jakobi und die sogenannte Praetorius-Orgel, die, was die Disposition betrifft, nach der Beschreibung in Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* 1921 auf Anregung des Musikwissenschaftlers Wilibald Gurlitt gebaut wurde. Diesen zwei Instrumenten kamen auch Hauptrollen zu in den zwei ersten der drei Orgeltagungen, die den mehr oder weniger „offiziellen“ Beginn der deutschen Orgel[erneuerungs]bewegung darstellten: der Jacobi-Orgel in der Organistentagung von 1925 (deren Initiator der Wiederentdecker der Schnitger-Orgel in Hamburg St. Jakobi Hans Henny Jahnn war), der Praetorius-Orgel in der von Gurlitt angeregten „Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst“ 1926. Mit der „Dritten Tagung für deutsche Orgelkunst“, 1927 im sächsischen Freiberg abgehalten, trat nach Hochbarock und Frühbarock schließlich auch der Spätbarock in den Mittelpunkt, vor allem durch die Silbermann-Orgel im Freiburger Dom. In dieser Tagung spielte der Theologe und Orgelforscher Christhard Mahrenholz eine Hauptrolle; u.a. wurde ihm der Eröffnungsvortrag anvertraut.¹

Die Geburt der Orgelbewegung muss im Zusammenhang mit der allgemeineren kulturellen Entwicklung in Deutschland in den 1920er-Jahren betrachtet werden, die unter anderem das Phänomen der Neuen Sachlichkeit einschließt – ein Terminus, der im gleichen Jahr wie die erste Orgeltagung entstanden war, ursprünglich als Teil des Mottos einer Ausstellung zeitgenössi-

¹ Der Vortrag „Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte“ erschien (erweitert?) als Artikel im *Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2. bis 7. Oktober 1927*, hg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1927, S. 13–37 (= nachfolgend Bericht 1927).

scher Kunst in Mannheim². Die Orgelbewegung enthielt sowohl modernistische als auch historisierende Züge, was auch zu unterschiedlichen Stellungen gegenüber den Traditionen des vorhergehenden Jahrhunderts führte. Als modernistische Bewegung formulierte sie, worauf Hans Heinrich Eggebrecht³ hingewiesen hat, einen Protest gegen den damaligen Stand der Dinge, gegen die fortwirkende Tradition, die in dem unmittelbar Vergangenen verwurzelt war. Daraus folgt auch eine scharfe Ablehnung nicht nur der Spätromantik, sondern des 19. Jahrhunderts überhaupt:⁴ „Die Werke dieser Epoche, die (mit wenigen Ausnahmen) der Ausdruck einer sentimental, billigen, widerlich süßlichen Religiosität sind, schlagen dem Geist der Orgel ins Gesicht und wirken geradezu verheerend auf die innere Verfassung des Spielers wie des Hörers.“ Als historisierende Bewegung stellte die Orgelbewegung die ferne Vergangenheit als Ideal dar und setzt somit eine Tendenz fort, die besonders auf dem Gebiet der Kirchenmusik das ganze 19. Jahrhundert durchzieht.

Die frühe Orgelbewegung ist auch mit liturgischen Erneuerungsstrebungen verbunden. Dies kommt bis zu einem gewissen Grad zum Ausdruck in der Tagung von 1926, noch mehr aber in der Tagung von 1927, wo täglich Morgengottesdienste gefeiert wurden, wo das Tagungsprogramm einen ganzen „liturgischen Tag“ enthielt und wo man am letzten Tag beschloss, einen Orgelrat mit einer Sektion für Liturgik zu gründen.⁵ Mit den liturgischen Erneuerungsideen, die im Zusammenhang mit der Orgelbewegung zum Ausdruck kamen, ist die Idee der „Gebrauchsmusik“ verknüpft, obwohl dieser Begriff seine eigentliche Heimat außerhalb der Liturgie und der Orgelbewegung hat.

Obwohl mit dem Instrumentenbau zusammenhängende Fragen während der Tagungen den Vorrang hatten, waren musikalische Problemstellungen keineswegs ausgeschlossen. Von den insgesamt vier ausgewählten Refera-

² „Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei nach dem Expressionismus“, vgl. Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1995, S. 225 (= nachfolgend: Summereder, *Aufbruch*).

³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967, S. 10.

⁴ Erwin Zillinger, „Orgelspiel und Publikum“, in: *Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck / 6. bis 8. Juli 1925*, hg. von Gottlieb Harms, Klecken 1925, S. 34–38; Zitat S. 37 (= nachfolgend *Bericht 1925*).

⁵ Vgl. „Tagungsprogramm“, S. 3–7, und „Allgemeine Verhandlungen“, S. 10 in *Bericht 1927*.

ten, die den Inhalt des im Ugrino-Verlag erschienenen Büchleins mit Beiträgen zur Organistentagung 1925 ausmachen, sind zwei organologischen Themen und zwei aufführungspraktischen Fragen gewidmet.⁶ In den weit umfangreicheren Berichten über die Tagungen von 1926 und 1927 werden neben orgelbautechnischen und instrumentenhistorischen Problemen auch liturgische, musikhistorische und pädagogische Fragen in Verbindung mit der Orgel erörtert.

Im Folgenden werden nach einer Übersicht über die Orgelmusik, welche während der Orgeltagungen aufgeführt wurde, einige mit dem Orgelrepertoire und dem Orgelmusikschaffen zusammenhängende Probleme behandelt, die in den Vorträgen und Diskussionen auf den drei Orgeltagungen zum Ausdruck kamen. Diese betreffen sowohl das prinzipielle Verhältnis zwischen Instrumentenbau und Musik als auch spezifische Repertoirebereiche: Bach und die vorbachische Musik, Max Reger, die zeitgenössische Musik. Zum Schluss werden sehr kurz drei zeitgenössische Komponisten, deren Musik während der Tagungen aufgeführt wurde, im Blick auf ihre Stellung zu den musikästhetischen Forderungen der Orgelbewegung behandelt.

Das Repertoire der Orgeltagungen

Die musikalischen Darbietungen stellten einen wichtigen Teil der Programme der Orgeltagungen dar. Neben Orgelmusik, die hier ausschließlich behandelt wird, wurde auch Chormusik aufgeführt.

Die Konzerte der Organistentagung in Hamburg/Lübeck 1925 fanden ohne Ausnahme an erhaltenen Barockorgeln statt: an der grossen Schnitger-Orgel in Hamburg, St. Jakobi, der Totentanzorgel in Lübeck, St. Marien, und der kleinen Orgel in Lübeck, St. Jacobi. In den beiden Jakobi-Kirchen spielte Günther Ramin, an der Totentanz-Orgel Erwin Zillinger. In allen drei Konzerten erklangen vorbachische Meister; ausserdem spielte Ramin in Hamburg mehrere Werke von Johann Sebastian Bach und abschließend Regers Toccata und Fuge in a-moll aus op. 80.

⁶ Die vier Artikel sind: Hans Henny Jahn, „Registernamen und ihr Inhalt“, S. 5–25; Gottlieb Harms, „Umfang und Anordnung der Pedalklaviatur“, S. 26–33; Erwin Zillinger, „Orgelspiel und Publikum“, S. 34–38; Günther Ramin, „Die vorbachische Orgelmusik und einiges über ihre Reproduktion“, S. 39–46, in: *Bericht 1925*.

Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926 hatte einen betont wissenschaftlichen Charakter. Der Begriff „Konzert“ wurde vermieden, stattdessen wurden ähnliche Veranstaltungen als „Vorführungen“ bezeichnet. Zwei von diesen Vorführungen fanden an der Praetorius-Orgel statt. Auf dem Programm stand ausschließlich Musik des deutschen Barock, in der ersten Vorführung aus früherer, in der zweiten aus späterer Zeit. Eine dritte, stark kontrastierende Vorführung galt der „*neuzeitlichen Versuchsortel*“, auch Oskalyd genannt, welche wie die Praetorius-Orgel von der von Oscar Walcker geleiteten Firma E.F. Walcker & Cie. gebaut wurde nach einer Idee des Organisten und Musikwissenschaftlers Hans Luedtke. Bei dieser Gelegenheit improvisierte Luedtke im „Kino-Orgel“-Stil und spielte auch Musik des jungen Komponisten Hugo Herrmann. Eine Vorführung, die ausschließlich spätmittelalterlichen Chorwerken gewidmet war, bezeugt das Interesse für die historischen Wurzeln der Orgelmusik.

Auch das einzige Konzert, das nicht zugleich als Orgelvorführung diente, wurde nicht „Konzert“ sondern „*Darbietung zeitgenössischer Orgelmusik*“ genannt. Das ursprünglich von Gurlitt und Ramin geplante Programm enthielt nur ganz neue, unveröffentlichte Werke:

Karl Hasse (1883-1960): Vorspiel und Fuge e-moll
Heinrich Kaminski (1886-1946): Choralsonate
Paul Baumann (1887-?): Fantasie in F
Johannes Weyrauch (1897-1977): Herzliebster Jesu
Franz Philipp (1890-1972): Jesu, zu dir rufen wir
Heinrich Spitta (1902-1972): Christ ist erstanden von der Marter alle
Erhart Ermatinger (1900-1966): Fuge zu vier Stimmen
Hermann Grabner(1886-1969): Präludium, Passacaglia und Fuge über „*Media vita in morte sumus*“

Als Organist war Günther Ramin vorgesehen. Nachdem Ramin einige Wochen vor der Tagung wegen Krankheit abgesagt hatte, wurde Dr. Emanuel Gatscher von Gurlitt gebeten, das Programm zu spielen. Auf seine Anregung wurde das letzte Werk von Grabner ersetzt durch Gustav Geierhaas (1888-1976): Introdution, Fantasie und Fuge über den Choral „*Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen*“. Sonst blieb das Programm unverändert.

Gatscher war aber schon bei seiner Ankunft krank, und schließlich wurde ihm vom Arzt verboten, das Konzert durchzuführen. Das von fünf freiwilli-

gen Teilnehmern schließlich gespielte Ersatzprogramm enthielt nur zwei Stücken aus dem ursprünglich geplanten Programm: die Kompositionen von Kaminski und Philipp. Das endgültig festgestellte Programm:

Karl Hasse (1883-1960): Tokkata u. Fuge aus op. 9 (1911) (Friedrich Högner)

Heinrich Kaminski (1886-1946): Choralsonate (Walter Körner)

Franz Schmidt (1874-1939): Fredegundis-Variationen (Werner Dostal)

Franz Philipp (1890-1972): Zwei Choralvorspiele aus op. 17: „Jesu, zu dir rufen wir“ und ein unbekanntes Werk (Franz Philipp)

Arno Landmann (1887-1966): Passacaglia und Fuge, op. 11 (Arno Landmann)⁷

Während der Freiburger Tagung von 1927 wurde ein reiches musikalisches Programm dargeboten. Dies begann schon am Abend vor dem ersten Tag der Tagung mit einem Konzert „*Orgelmusik alter und neuer Meister*“, vom Leipziger Thomasorganisten Günther Ramin gespielt „*auf der nach den Anregungen der früheren Orgeltagungen von Prof. Dr. Straube, Leipzig, disponierten und von der Firma W. Sauer (Inh. Dr. O. Walcker), Frankfurt a./O. erbauten Orgel im Landeskonservatorium zu Leipzig*“.⁸ Das 74-stimmige Instrument kann als eine wahre Kompromiss-Orgel bezeichnet werden, z.B. mit dem zweiten Manual, das „*im Sinne eines alten Rückpositivs angelegt*“ war, es wurden aber auch die „*klanglichen Voraussetzungen der nachbachschen Zeit in besonderem Maße berücksichtigt*“.⁹ Das Programm dieses Konzerts spiegelt die erstrebte Vielseitigkeit des Instruments wider; es erstreckte sich von Sweelinck über Buxtehude, Lübeck und Bach zu Franck, Reger und Hermann Grabner. Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist der Choral A-Moll von César Franck¹⁰. Dies war das einzige Werk des 19. Jahrhundert – und

⁷ „Programm der Tagung“ und „Generalaussprache“, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 20. Juli 1926*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Augsburg 1926, S. 7f. und S. 156 (= nachfolgend *Bericht 1926*).

⁸ „Tagungsprogramm“, in: *Bericht 1927*, S. 3.

⁹ Günther Ramin, „Die neue Orgel des Landeskonservatoriums zu Leipzig“, in: *Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2.–7. Okt. 1927. Einführungsheft*, Kassel 1927, S. 53–55; Zitat S. 53 (= nachfolgend *Tagung 1927*).

¹⁰ Vgl. Hermann J. Busch, „Max Regers op. 27, Karl Straube und die Überlieferung aus der klassischen Zeit des Orgelbaues“, in: S. Schmalzriedt/J. Schaarwächter (Hg.), *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart 2004 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, XVII), S. 669–687.

dazu das einzige französische Werk überhaupt – das in den Orgeltagungen vorkam.

Mit Ausnahme dieser Veranstaltung fanden die Konzerte dieser Tagung an der Silbermann-Orgel im Freiburger Dom statt. Alle drei Konzerte enthielten grosse Bach-Werke; insbesondere Günther Ramins Konzert war hauptsächlich ein Bach-Konzert, mit einleitenden Stücken von Böhm und Buxtehude. Fritz Heitmanns Abschlusskonzert enthielt, neben einem abschließenden, von der Passacaglia BWV 582 gekrönten Bach-Teil, eine breite Auswahl von überwiegend vorbachischen Komponisten – Samuel Scheidt, Georg Muffat, Johann Pachelbel, Christian Ritter, Johann Gottfried Walther, Georg Böhm, Johann Nikolaus Hanff und Nicolaus Bruhns. Bemerkenswert ist hier das Fehlen Buxtehudes zugunsten von Kleinmeistern wie Hanff und Christian Ritter. Zeitgenössische Musik wurde spärlich geboten, doch wurden in dem vom Wiener Organisten Franz Schütz gegebenen Konzert einige Choralvorspiele von Franz Schmidt gespielt. Auffallend in Schütz' Konzert war auch, dass das Programm sich im übrigen auf Bach und seinen Kreis (Walther und Krebs) beschränkte; die Abwesenheit vorbachischer Musik in einem Konzert an einer historischen Orgel war ein Unikum in den Orgeltagungen.

Jeder Konferenztag wurde mit einem Morgengottesdienst oder Morgenfeier im Dom angefangen. In den zwei ersten Morgenfeiern kamen als Orgelmusik nur barocke Kompositionen vor; in einem Fall Scheidt-Variationen, wo die Orgel mit Chor und Gemeinde alternierte. Die dritte Morgenfeier dagegen enthielt, wie es im Programmheft steht, „auf ausdrücklichen Wunsch der Tagesleitung“ nur Orgelmusik von Max Drischner, der bei dieser Gelegenheit auch als Organist und Chorleiter tätig war. Im Programm wurden die besonderen Feiertage angegeben, für die Drischners (nicht choralgebundene) Orgelstücke ursprünglich geschrieben waren.¹¹

Statistische Auswertung

Aus Fig. 1 (zum Vergleich ist hier auch eine spätere, sonst hier nicht behandelte Tagung mit aufgenommen, die *Zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst* 1938) geht das generelle Vorherrschen der vorbachischen Musik, besonders der des Hochbarocks, in den Musikprogrammen der Tagungen

¹¹ „Tagungsprogramm“, in: *Bericht 1927*, S. 4.

Musik, die auf den Organistentagungen 1925-1938 erklang

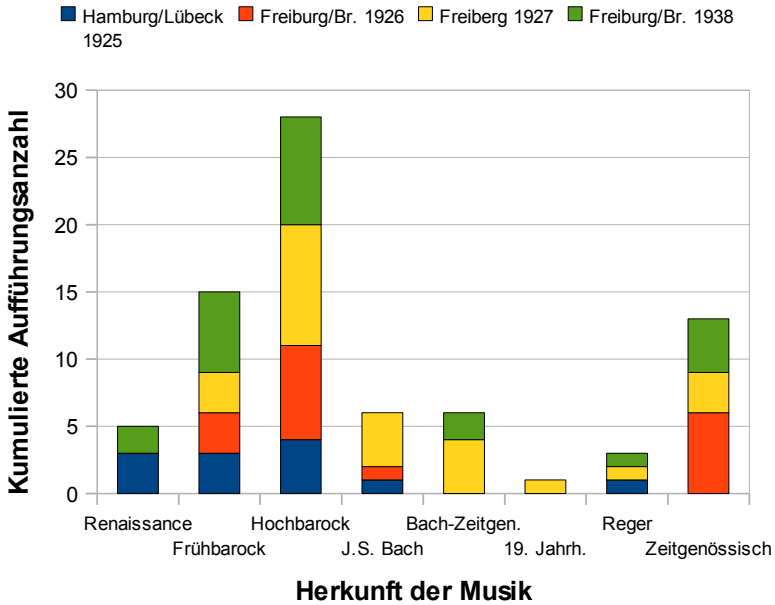


Fig. 1

deutlich hervor.¹² Es ergeben sich aber auch gewisse Unterschiede in den Akzenten zwischen den verschiedenen Tagungen. Die früheste Musik – Renaissance und Frühbarock – war in der Tagung von 1925 am stärksten vertreten, was etwas überraschend ist, wenn man bedenkt, dass im Jahre 1926 die – was die Disposition betrifft – im frühbarocken Stil gebaute Praetorius-Orgel im Zentrum stand. Dass J. S. Bach und seine Zeitgenossen an der Silbermannorgel in Freiberg 1927 verhältnismäßig stark vertreten sind, ist wenig erstaunlich.

¹² Es ist aber hier zu bemerken, dass das Diagramm sich bezieht auf die Zahl der bei jeder Gelegenheit vertretenen Komponisten in den jeweiligen Kategorien, nicht auf die Zahl der gespielten Werke. Wenn z. B. mehrere Werke von einem Komponisten in ein und demselben Konzert (Vorführung, Gottesdienst) gespielt wurde, wird das nur als eine Gelegenheit gezählt. Folglich beeinflusst z.B. die Tatsache, dass Günther Ramins Konzert im Freiburger Dom 1927 hauptsächlich ein Bachkonzert war, die Höhe der entsprechenden Bach-Säule nicht mehr, als wenn er nur ein Bachwerk gespielt hätte.

Die Stellung der zeitgenössischen Musik im Programm unterscheidet sich zwischen den Tagungen sehr. 1925 kam Musik von lebenden Komponisten überhaupt nicht vor, und 1927 sehr wahrscheinlich nur durch die individuelle Wahl zweier Konzertgeber, die zu einem Komponisten oder einem Werk eine besondere Beziehung hatte (Ramin war der Widmungsträger von Grabners *Media vita*, und Schütz arbeitete eng mit Schmidt zusammen und brachte mehrere seiner Werke zur Uraufführung). 1926 dagegen wurde der zeitgenössischen Musik ein ganzes Konzertprogramm gewidmet. Wahrscheinlich hängt dieser Unterschied damit zusammen, dass dem Leiter dieser Tagung, Wilibald Gurlitt, das zeitgenössische Repertoire mehr am Herzen lag als Jahn (1925) und Mahrenholz (1927).

Instrument und Musik

Das Instrumentenproblem konnte natürlich nicht von dem des Repertoires getrennt werden. In beiden Bereichen ging es für die knospende Bewegung primär darum, an die Geschichte wieder anzuknüpfen, um wiederzugewinnen, was im Laufe des 19. Jahrhunderts verlorengegangen sei. Wurden Orgeln aus der Barockzeit als vorbildlich für den modernen Orgelbau hervorgehoben, so wurde in ähnlicher Weise das Barockrepertoire als der Gipfelpunkt der Orgelmusik aller Zeiten anerkannt. Eines der wichtigsten Argumente für eine Orgelreform war gerade das des Repertoires. Man sollte Orgeln bauen, die der Barockmusik – insbesondere den vorbachischen Meistern – wirklich gerecht werden konnten.

Diese Musik wurde aber zum Ideal und Vorbild erhoben, gerade weil sie als echt polyphon und damit dem Wesen der Orgel entsprechend betrachtet wurde. Solche Gedanken weisen somit zurück zum Instrument, das im Grunde für die Musik maßgebend sein sollte. In scharfer Reaktion gegen den Expansionseifer des deutschen Orgelbaus um und nach 1900 strebte man ein Instrument an, das nur Orgel sei, das seinem Wesen getreu bleibe und das seine gegebenen Grenzen nicht überschreite. Diese Grenzen wurden von Pionieren wie Hans Henny Jahn, seinem Mitkämpfer Gottlieb Harms (vgl. unten) und Christhard Mahrenholz nicht als historisch bedingt gesehen, vielmehr als über- oder a-historisch, prinzipiell einheitlich und unveränderlich. Die Idee eines an das Repertoire verschiedener Epochen anknüpfenden stilistischen Pluralismus, sei es innerhalb eines Instruments

(„Kompromissorgel“ oder „Universalorgel“) oder im Orgelbau als Ganzem, wurde u. a. von Mahrenholz abgelehnt. In einer Diskussion während der Orgeltagung 1926 machte er klar, *„daß er sich mit einem Nebeneinander der ‚alten‘ und der ‚neuen‘ Orgel nicht befreunden könne. Bei konsequenter Durchführung dieser Forderung müßte man für Scheidtsche Orgelwerke eine Compenius-, für Cabezon eine altspanische, für Bach etwa eine Schmitzger- oder eine Silbermann-Orgel bauen. Es gelte vielmehr auch für die Zukunft die Einheitlichkeit der Orgel, wenigstens soweit sie Kultorgel ist, zu wahren.“*¹³ Für den Bau der einheitlichen Orgel der Zukunft sollte nach Mahrenholz nicht das Repertoire – historisch oder zeitgenössisch – bestimmend sein; vielmehr stellte er sich vor, dass so eine Orgel, in der die *„überzeitlichen Werte jeder Periode“* eine Einheit bilden sollten, *„ohne Kompromiß zu sein und ohne sich sklavisch an die moderne Orgel oder an die Orgeln vergangener Musikepochen anzuschließen, einem Scheidt, einem Bach, einem Reger in gleicher Weise Interpret sein könne.“*¹⁴ Mahrenholz wandte sich gegen die moderne konventionelle Staffelung Orgelkomponist – Orgelspieler – Orgelbauer, wo die Forderungen des Komponisten, durch den Organisten vermittelt, für die Arbeit des Orgelbauers bestimmend seien. Anhand historischer Beispiele stellte er fest, dass *„wir nämlich das Recht haben, eine neue Orgel zu schaffen, ohne daß wir auf die allgemeine Vollziehung eines Wandels im Klangideal und auf neue Orgelkomponisten warten müßten“*¹⁵

Für Wilibald Gurlitt musste dagegen die Musik dem Instrumentenbau vorgehen. Es wäre sinnlos, von „idealen“ technischen Lösungen oder Klangeigenschaften der Orgel ohne Verbindung mit einem lebendigen zeitgenössischen Repertoire zu sprechen. Daher musste die Orgelszene *„Kampfboden, auf dem Vergangenheit und Zukunft sich auseinandersetzen“* verbleiben, bis *„Kunstwerke hervortreten, die zwingend einen neuen Klangtypus der Orgel fordern. [...] Ganz falsche Romantik wäre es, zu meinen, einen neuen Musikstil vermittels eines neu erdachten Orgeltyps herbeizwingen zu können.“*¹⁶

Auch für den Komponisten, Musiktheoretiker und Pädagogen Hermann Erpf war der Zusammenhang zwischen Orgelbau und zeitgenössischer Musik von großer Bedeutung; stärker als Gurlitt betonte er aber die Rolle

¹³ „Generalaussprache“, in: *Bericht 1926*, S. 155.

¹⁴ *Ibid.*, S. 156.

¹⁵ Christhard Mahrenholz, „Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte“ in: *Bericht 1927*, S. 34f.

¹⁶ „Generalaussprache“, in: *Bericht 1926*, S. 159.

der Orgel als kreative Inspirationsquelle für Komponisten. Erpf lehnte die „Universalorgel“ ab, gerade weil sie „aus den Bedürfnissen der Reproduktion und nicht des Schaffens geboren [ist]. Sie ist unfruchtbar und besitzt keine Entwicklungsfähigkeit; sie hinkt hinter der vorhandenen Literatur her und vermag dem Komponisten wie dem Spieler für neues Schaffen keine entscheidenden Anregungen zu geben.“¹⁷

Bei einem anderen Pionier der Orgelbewegung, Gottlieb Harms, finden sich, was das Verhältnis zwischen Instrument und Repertoire betrifft, verschiedene Betrachtungsweisen gleichzeitig vertreten, und zwar in einem so engen Bereich wie dem des Tastenumfangs. In einem Vortrag in der Tagung von 1925 setzt Harms die obere Grenze der Manuale mit f³ an, um Repetitionen in den höchstliegenden Oktav- und Aliquotstimmen zu vermeiden, (eigentlich wünschte er, dass diese Grenze noch niedriger geblieben wäre), und lehnt dabei bestimmt jede Rücksichtnahme auf das Repertoire ab: „Den Umfang nach der Höhe zu bestimmt – oder sollte doch zum wenigsten bestimmen – allein die technische Durchführbarkeit der Pfeifenreihen, nicht etwa die Komposition oder der Komponist“.¹⁸

Betreffs des Pedalumfanges denkt Harms aber anders: hier sieht er prinzipiell keine Begrenzung. Hier beruft er sich auf die Geschichte der Orgelmusik. Er zeigt die vielseitige Funktion des Pedalklaviers in der frühen Musik auf, nicht nur als Bass, sondern auch als Mittel- oder Diskantstimme; als Beispiele führt er Arnolt Schlick, Samuel Scheidt und einige mit doppelten Pedalklavieren versehene Orgeln des 16. Jahrhunderts an. Um eine möglichst vielseitige Verwendung des Pedals zu sichern empfiehlt er eine Teilung des Pedalklaviers bei es^o/e^o und dazu eine Erweiterung des Umfangs bis (mindestens) a¹.

Wie kam Harms zu so anscheinend widersprüchlichen Empfehlungen? Seine Argumente sind in den zwei Fällen von verschiedener Art. Die Forderung nach einer Begrenzung des Manualumfangs ist auf rein bautechnische Überlegungen gestützt. Probleme mit allzu kleinen Pfeifen gibt es aber nicht im Bereich des Pedals. Hier ist der Gedankengang eher evolutionistisch: Es handelt sich darum, Konzepte und Konstruktionen der Vergangenheit zu vervollkommen, gerade mit dem Ziel, den Bedürfnissen der Gegenwart

¹⁷ Hermann Erpf, „Orgel und zeitgenössische Musik“, in: *Bericht 1926*, S. 134–140; Zitat S. 136

¹⁸ Gottlieb Harms, „Umfang und Anordnung der Pedalklaviers“, in: *Beiträge 1925*, S. 26–33; Zitat S. 26.

– und damit auch denen der modernen Musik und ihren Komponisten – entgegenzukommen. Diese historisch fundierte Argumentation führt also – etwas paradox – zu einer durchaus „modernen“ Lösung ohne historisches Vorbild, während das im Grunde nicht-historische Argument für eine begrenzte Manualtastatur ein historisch „korrekteres“ Ergebnis erzeugt. Gemeinsam für die beiden Stellungnahmen Harms ist doch, dass sie sich in das größere Muster der Reaktion oder des „Protestes“ gegen das unmittelbar Vergangene gut einordnen lassen: Während Orgelmusik der Spätromantik nicht selten in der Diskantlage erweiterte Manualklaviere (bis g³ oder sogar a³) fordert, bleibt das Pedal fast immer Bassklavier.

Probleme des Repertoires

In den Orgeltagungen traten Repertoire-Diskussionen besonders in Verbindung mit verschiedenen Orgeltypen auf. Diese Diskussionen behandelten sowohl die Barockmusik als auch die neue Musik. Was dazwischen liegt, wurde selten erwähnt (vgl. Zillingers oben zitiertes abwertendes Urteil über das ganze 19. Jahrhundert, ohne jede Erwähnung eines Komponistennamens); doch scheint es, etwas vereinfacht, als ob die katholischen Vertreter mehr als die evangelischen bereit waren, die Spätromantik noch zu akzeptieren. Ein katholischer Referent, Fidelis Böser, spricht von der „*fruchtbaren kompositorischen Verwertung des [gregorianischen] Chorals*“ bei Franz Liszt, Max Reger, Joseph Haas, Ottorino Respighi u. a.; Rudolf Quoika nennt auch Josef Rheinberger in einem ähnlichen Zusammenhang.¹⁹

Bach und seine Vorgänger

Im Bereich der frühen Musik wurde das Verhältnis zwischen Bach und der vorbachischen Musik manchmal berührt. Auch wenn es, soweit dies aus den Berichten hervorgeht, in den Orgeltagungen nicht zu Diskussionen über die relative Wertschätzung von Bach und seinen Vorgängern kam, so kann man eine gewisse Spannweite in den Ansichten ahnen. Zugunsten der vorbachi-

¹⁹ Fidelis Böser, „Orgel und Liturgie“, in: *Bericht 1926*, S. 92–97, Zitat S. 97. Rudolf Quoika, „Gregorianischer Choral und Orgel“, in: *Bericht 1927*, S. 78–82; Hinweis auf Rheinberger S. 82.

schen Meister sprach die Tatsache, dass gerade die mit ihnen verknüpften Orgeltypen den Anstoß zu der Orgelbewegung gaben, mehr als die Silbermann-Orgel aus Bachs Zeit (obwohl dieser Orgeltyp im Zentrum der Freiburger Tagung von 1927 stand). Silbermann-Orgeln wurden manchmal als frühromantisch und damit gewissermaßen verdächtig bezeichnet; nach Mahrenholz galt die Silbermann-Orgel sogar „als im gewissen Sinne zur Moderne gehörig“.²⁰ Mahrenholz betonte stark die Notwendigkeit für die Orgelreform überhaupt und besonders für die historischen Instrumente, dass die vorbachische Musik und ihre Registrierpraxis allgemein bekannt werde.²¹ Andererseits stellt Ramin, der in einem Vortrag 1925 die Wiedergabe der vorbachischen Orgelmusik erörtert, anfangs fest, dass diese Musik nur als „Stufen der Entwicklung“ anzusehen sei, deren „Ziel“ und „Erfüllung“ Bach sei.²² Ramin vertritt in diesem Punkt eine ähnliche Betrachtungsweise wie Schweitzer, der Pachelbel, Böhm, und Buxtehude als Schöpfer der Formen der Choralbearbeitung anerkennt; doch „sie durch den Geist lebendig zu machen, ist ihnen nicht gegeben“; es „muß ein Größerer kommen“.²³

²⁰ Christhard Mahrenholz, „Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte“ in: *Bericht 1927*, S. 15. Später spricht der Verfasser von der „Frühromantik eines Silbermann“ (S. 33).

²¹ „Das alte Instrument mußte unverstanden bleiben, solange man von seiner Handhabung und der ihm eignen Literatur nichts wußte. Wandel konnte da erst schaffen das Bekanntwerden mit den reichen Schätzen Vorbachischer Orgelliteratur und das Vertrautwerden mit der Registrierkunst der Alten.“ (Christhard Mahrenholz, „Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte“ in: *Bericht 1927*, S. 15).

²² Günther Ramin, „Die vorbachische Musik und einiges über ihre Reproduktion“, in: *Bericht 1925*, S. 39–46; Zitate S. 39.

²³ Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden ¹⁰1979, S. 2. Ramins Standpunkt ist nicht identisch mit dem Schweitzers; er kritisiert auch („Die vorbachische Orgelmusik ...“, in: *Bericht 1925*, S. 40) die Musikwissenschaftler, weil der „lediglich historische Wert dieser Kunst zu stark betont“ wurde. Diese Kritik ist auch für Schweitzer zutreffend – ob das von Ramin beabsichtigt war oder nicht. Am Schluß seines Kapitels über Bachs Vorgänger stellt Schweitzer fest: „Es kann wohl noch historisch interessieren, als Anstrengung auf ein Ziel hin, aber unmittelbar künstlerisch zu befriedigen ist ihm nicht mehr verlihen.“ (Schweitzer, *Bach*, S. 43).

Das Problem Reger

Eine weit größere Streitfrage war das Verhalten gegenüber Max Regers Musik. Dass es hier verschiedene Meinungen gab, ist vom Standpunkt der Orgelbewegung aus verständlich. Einerseits war Reger der einzige wirklich bedeutende moderne deutsche Komponist, welcher der Orgel einen großen Teil seines Schaffens gewidmet hatte. Überdies griff er auf die Formen und Gattungen des Barock zurück und entwickelte einen Personalstil, in dem die Polyphonie eine vorherrschende Rolle spielt. Andererseits ist seine Musik mit einem Orgeltypus verbunden, der in schärfstem Gegensatz zu den Idealen der Orgelbewegung steht. Mahrenholz spricht von der „*Tragik der Romantik*“; „*dem großen Komponisten der Spätromantik [Reger] fehlt die gleichwertige Orgel.*“²⁴ Dazu weist Regers Musik, neben der Polyphonie, die zur Not als „objektiv“ angesehen werden konnte, auch stark subjektive, eher expressionistische Charakterzüge auf, die mit den Bestrebungen der Orgelbewegung (und den mit ihr verwandten Tendenzen der Zeit) nach einer überpersönlichen, „sachlichen“ Kunst eigentlich unvereinbar waren: Der Regerschüler Hasse, Komponist und Musikwissenschaftler, spricht vom „*vulkanischen Ausbrechen Regers, der sich die Orgel als Mittel erwählte, sein aufgewühltes Innere zu entlasten.*“²⁵

Das „Regerproblem“ der Orgelbewegung zerfällt eigentlich in zwei Fragen; eine ästhetische – wie sollte man Regers Musik bewerten im Lichte der Erkenntnisse der neuen Bewegung? – und eine aufführungspraktische: Auf welchen Orgeln lassen sich Regers Werke am besten spielen, und wie soll man sich zur Realisierung der dynamischen Angaben verhalten? Die Diskussion begann schon in der Tagung von 1925 und blieb ein ständiger Begleiter der Orgelbewegung.

Bewertung

In den frühen Jahren der Orgelbewegung tritt oft eine generell hohe Wertschätzung von Reger hervor. Man erkennt allgemein seine einzigartige Stel-

²⁴ Christhard Mahrenholz, „Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte“ in: *Bericht 1927*, S. 35.

²⁵ Karl Hasse, „Max Reger und die deutsche Orgelkunst“, in: *Bericht 1926*, S. 122–129; Zitat S. 126.

lung in der Orgelmusikgeschichte an: Er wird fast nie, wie seine Zeitgenossen und Vorgänger bis hin zu Mendelssohn, einfach als „Romantiker“ abgetan. Erwin Zillinger z. B. hebt 1925 Regers Musik hervor im Gegensatz sowohl zu der seiner Vorgänger, „die sentimentale Orgelmusik des Vorjahrhunderts“, als auch zu der seiner Nachfolger, „die zerfließende, subjektivistisch belastete Kunst der Reger-Epigonen“²⁶

Karl Hasse, ein Komponist und Regerschüler, der sich als Musikwissenschaftler mit dem Werk seines Lehrers beschäftigte, stellt anscheinend Reger auf die gleiche Stufe wie Bach. Nach Bach sei Reger der erste, dem es gelang, wahrhaft orgelmäßig zu schreiben, im Sinne „der vollständigen Aufsaugung des Gefühlsmäßigen durch die Form“.²⁷ Wie Bach – Schweitzer zufolge – Leben in die von den älteren Barockmeistern erfundenen Formen einblies, so hat Reger – Hasse zufolge – die Trockenheit des schulmäßigen Kontrapunkts des 19. Jahrhunderts durch eine selbständige Anknüpfung an Bach überwunden und ist zu einer Form gelangt, bei der nicht der Klang, sondern die Struktur selbst das Wesentliche ist. (Beobachtungen wie diese waren für das Denken über das Problem der Wiedergabe von Regers Werken von großer Bedeutung.) In Regers Orgelmusik sieht Hasse auch die gleichen geistigen und religiösen Werte wie in der Bachschen Tonkunst.

Es gibt aber auch schon früh Vorbehalte gegenüber Reger. Gegen die Idee der Gleichstellung Regers mit Bach äußert sich 1925 Günther Ramin. Er behauptet: „Selbst große Erscheinungen wie z. B. Max Reger haben in ihrem künstlerischen Schaffen jene Synthese [d.h. die Kirchenmusik als höchsten Kunstausdruck wie bei Bach] nicht mehr erreichen können.“²⁸ Man bemerke hier, dass Ramin, im Gegensatz zu Zillinger und Hasse, Reger keine absolute Sonderstellung zuerkennt, sondern ihn nur als „Beispiel“ anführt. Jahnn warnt in der Schlussdiskussion 1925 vor einer Überbewertung Regers,²⁹ und in der Tagung von 1926 drückt der Organist Ferdinand Schmidt Regers Bedeutung für die Entstehung der Orgelbewegung eher negativ aus; seine Musik sieht Schmidt als ein Extrem, das die Notlage der modernen Orgelkultur deutlich mache und dadurch den Weg zur Reform bereite; nach Schmidt „steigerte [Reger] die schwer lastende Massigkeit eines undurchhörigen

²⁶ Erwin Zillinger, „Orgelspiel und Publikum“, in: *Bericht 1925*, S. 38.

²⁷ Karl Hasse, „Max Reger und die deutsche Orgelkunst“, in: *Bericht 1926*, S. 123.

²⁸ Günther Ramin, „Die vorbachische Musik ...“, in: *Bericht 1925*, S. 39.

²⁹ Summereder, *Aufbruch*, S. 84.

Orgelklangs von heute noch um ein Zwölffaches und sei somit ein Weckruf nach Klarheit, nach ‚mehr Licht‘ geworden.“³⁰

Wiedergabe

Die Regerdiskussion von 1925, an der Jahnn teilnahm, entstand im Zusammenhang mit einer Diskussion über den Rollschweller. Hieraus geht deutlich hervor, dass noch viele Organisten unter den Tagungsteilnehmern dieses Hilfsmittel als unumgänglich sahen. Auch Ramin erkannte, dass es bei der Orgel ein Problem der Übergangsdynamik gibt, und gestand, dass die Walze in Regers Musik gute Dienste leisten kann: *„Diese Möglichkeit des Orgel-Crescendos, wie sie uns die fixierte Walze gebracht hat, [kann] in beschränkter Anwendung (etwa bei Reger) hohen künstlerischen Anforderungen gerecht werden“.*³¹

Für diejenigen Vertreter der Orgelbewegung die, wie Ramin, Regers Werke als einen unumgänglichen Teil der Orgelliteratur sahen, ging es aber vor allem darum, zu zeigen, dass die Regerschen Kompositionen aufgrund ihrer Qualitäten keines Rollschwellers bedürfen, sondern sich gut dazu eignen, auf Barock-Organen oder Organen im Geist der Orgelbewegung wiedergegeben zu werden. In der Tagung von 1925 spielte Ramin Regers Toccata und Fuge e-moll aus op. 80 auf der Schnitger-Organ in St. Jakobi.³² Dieses Experiment wurde in einer Zeitschrift als *„mislungen“* bezeichnet.³³ Der Orgelhistoriker Ernst Flade war anderer Meinung: *„Dabei erwies sich die alte Schnitgerorgel als ein prachtvolles Medium des modernen polyphonen Geistes.“*³⁴ In der oben erwähnten Schlussdiskussion 1925 wurde der Reger-Skeptiker Jahnn von kritischen Fragern gezwungen, sich über die Möglichkeit einer adäquaten

³⁰ „Generalaussprache“, in: *Bericht 1926*, S. 158f.

³¹ Günther Ramin, Probleme der Übergangs-Dynamik innerhalb der Orgelmusik, in: *Tagung 1927*, Einführungsheft, S. 56–60; Zitat S. 58.

³² Summereder, *Aufbruch*, S. 83.

³³ Rudolf Volkmann in: *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*, zitiert nach Alfred Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung – widergespiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. von Alfred Reichling, Berlin 1995, S. 17–94; Zitat S. 21.

³⁴ Ernst Flade, „Der Zukunftswert der Silbermannorgel“, in: *Bericht 1927*, S. 103–109; Zitat S. 107.

Reger-Wiedergabe auf einer nach seinen Ideen gebauten Orgel zu äußern. Er meinte, dass dies kaum problematisch sei mit einem genügend großem Instrument, das über ein gutes Kombinationssystem verfüge.³⁵

In der Freiburger Tagung des folgenden Jahres wurde Reger überhaupt nicht gespielt, und 1927 in Freiberg, wiederum von Ramin, nur auf einer modernen „Kompromissorgel“, diesmal die 2. Sonate op. 60.³⁶ In seinem Bericht über diese letzte Tagung bedauert Hasse, dass „das Experiment nicht gemacht wurde, ein Werk von Reger auf der Silbermannorgel zu spielen. So fehlte die Möglichkeit irgendeiner Vergleichung.“³⁷ Auch Ernst Flade war derselben Meinung,³⁸ und der Pfarrer Joseph Wörsching sah es als wünschenswert an „zu erproben, ob Reger verurteilt ist einzig und allein auf modernen Orgeln zu erklingen und auf einem alten Werke Problem zu bleiben.“³⁹ Dass Hasse sich zu so einem „Experiment“ äußerte, bedeutet aber nicht, dass er der Ansicht war, die Regersche Tonsprache würde auf klassischen Orgeln besser zur Geltung kommen. Vielmehr müssen neue Orgeln seiner Meinung nach nicht nur für die Barockmusik und die moderne polyphone Musik, sondern auch für Regers Musik geeignet sein: „Seine Werke verlangen eine Orgel, die von der jetzt angestrebten Zukunftorgel durch gewisse Eigenschaften unterschieden ist.“⁴⁰ Hasse ist nicht sicher, ob der Rollschweller für eine adäquate Wiedergabe von Regers Musik notwendig ist; er ist aber überzeugt, dass der Orgelbau „auch in der Zukunft auf Regers Werke Rücksicht zu nehmen haben“ wird: „Der ethische Wert der deutschen Orgel ist von Reger, trotz Rollschweller, Chromatik und Espressivo von neuem für lange Zeit wieder festgelegt worden.“ Hasse misst

³⁵ Summereder, *Aufbruch*, S. 84.

³⁶ Die neue Orgel des Leipziger Landeskonservatoriums (siehe oben).

³⁷ *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik* 5 (1927), S. 318–323, zitiert in Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte ...“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995, S. 25.

³⁸ „Bedauerlich bleibt es, daß man nicht ein Werk Regers, der sich seine Werke auf einer alten Orgel am besten interpretiert dachte, auf das Programm eines der Orgelkonzerte gesetzt hat.“ (Flade, „Der Zukunftswert der Silbermannorgel“, in: *Bericht 1927*, S. 107.)

³⁹ *Musica Sacra* 58, 1928, S. 236–241, zitiert in Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte ...“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995, S. 25.

⁴⁰ Dieses und folgende Zitate aus Karl Hasse, „Max Reger und die deutsche Orgelkunst“, in: *Bericht 1926*, S. 129.

also Regers Musik eine solche Bedeutung bei, dass er das Problem der Wiedergabe durch den Bau von Reger-freundlicheren Orgeln lösen will.⁴¹

Die ganze Geschichte der Orgelbewegung hindurch blieb die Wiedergabe von Regers Werken problematisch. Es fehlte nicht an erneuten Versuchen, Reger aus den Fesseln der Übergangsdynamik zu befreien. Man denke an Karl Straubes im Jahre 1937 erschienene Ausgabe der Choralfantasie *Ein feste Burg* op. 27 und die weniger bekannte, etwas kuriose Dissertation von Arthur Kalkoff 1944 *Das Orgelschaffen Max Regers im Lichte der deutschen Orgelneuerungsbeziehung*.⁴² In den frühen 1950er-Jahren sah ein Organist wie Helmut Walcha keinen anderen Ausweg als die völlige Ablehnung des Regerschen Orgelschaffens.⁴³

Das Problem der neuen Musik

Fragen der zeitgenössischen Musik wurden in den Tagungen von 1926 und 1927 umfangreich besprochen. Gurlitt betont am Ende seines musikhistorisch angelegten Eröffnungsvortrages in der Tagung von 1926: „*Alles Verstehen des Gewesenen gehört eng zusammen mit dem Willen mitzuwirken und mitzuschaffen an der Zukunft.*“⁴⁴ Er ruft u.a. ausdrücklich die Orgelkomponisten „zur vorwärtsweisenden Mitarbeit an dem Schicksal der künftigen Orgelkunst“ auf.⁴⁵ Noch deutlicher äusserte sich Hermann Erpf: „*Die Frage einer lebendi-*

⁴¹ Was Hasse wünscht, ist aber nur eine Modifizierung der einheitlich gedachten „Zukunftsorgel“ der Orgelbewegung; die Idee eines Stilpluralismus innerhalb des zeitgenössischen Orgelbaus – etwa mit speziellen „Regerorgeln“ neben orthodoxen Neobarockinstrumenten – wäre ihm wahrscheinlich fremd.

⁴² Die Dissertation wurde 1950 von Bärenreiter, Kassel, als Buch herausgegeben.

⁴³ Dazu Summereder, *Aufbruch*, S. 208, und Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte ...“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995, S. 93.

⁴⁴ Dieses und folgendes Zitat aus Wilibald Gurlitt, „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte“, in: *Bericht 1926*, S. 11–42; Zitat S. 38.

⁴⁵ 1926 befanden sich viele Komponisten unter den Teilnehmern: Gerhard Bunk, Max Drischner, Walter Drwenski, Erwin Ermatinger, Karl Hasse, Paul Hindemith, Paul Kickstat, Walter Kraft, Arno Landmann, Franz Philipp, Alfred Sittard, Johannes Weyrauch; dazu zwei skandinavische Komponisten, der Norweger Eyvind Alnaes und der Schwede Axel Boberg („Teilnehmerliste“, in: *Bericht 1926*, S. 163–172). Die Liste enthält insgesamt 502 Namen. Der bei weitem bedeutendste unter den teilnehmenden

gen Produktion ist für das Instrument eine Lebensfrage“.⁴⁶ Erpf und andere Referenten in den Tagungen der 1920er-Jahre forderten eine neue Art von Orgelmusik, die mit der Romantik deutlich breche und sich am Barock – auch der Musik des frühen Barock – orientiere. Erpf erkennt freilich, dass das zunehmende Interesse an der vorbachischen Orgelmusik schon auch die Komposition beeinflusst hat; er vermisst aber in der neuen Orgelmusik noch einen „sich abgrenzenden neuen Formwillen“.⁴⁷ Erpf sieht die Möglichkeit einer Erneuerung des Orgelschaffens primär im weltlichen Bereich. Felix Oberborbeck, Musikhochschullehrer aus Köln, verlangt dagegen das Neuschaffen einer hochwertigen „Zweckmusik“ für den Gottesdienst „wie sie das Bach-Zeitalter gepflegt habe“,⁴⁸ und auch Hermann Keller bedauert das Fehlen von Präludien „höchsten Ranges“ zum evangelischen Gottesdienst, Stücke, die sich durch „überpersönliche Haltung, strenge, einfache Ausdrucksweise“ auszeichnen sollten.⁴⁹

Die Bedeutung, die der zeitgenössischen Musik beigemessen wurde, zeigte sich auch in der Reaktion der Teilnehmer auf der Tagung von 1926, als der Organisator Wilibald Gurlitt sich dazu gezwungen sah, ein geplantes Konzert mit ausschließlich neuer Musik abzusagen, weil der Organist erkrankt war: „Dagegen wendeten sich mehrere Organisten und betonten, daß es ihnen wichtig sei, auf dieser Tagung auch einen Eindruck von dem zeitgenössischen

Komponisten war der damals 31-jährige Paul Hindemith. Seine Eindrücke von der Tagung waren aber überwiegend negativ; er verhielt sich kritisch gegenüber den historisierenden Tendenzen und fand die Praetorius-Orgel „tot, trotz aller Mühen.“ (*Handbuch Orgelmusik*, hg. von Rudolf Faber und Philip Hartmann, Kassel 2002, S. 357). Soweit aus dem Bericht von 1926 hervorgeht, äußerte er sich nicht in den Diskussionen. Hindemith hatte zu dieser Zeit noch keine Musik für Orgel solo geschrieben. Seine Kammermusik No. 7 für Orgel und Bläser von 1927 wurde von Gurlitt als Beispiel der „musikalischen Klanganschauung der Gegenwart“ und „der entromantiserten Orgel“ begrüßt. (Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte ...“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995, S. 42). Später kam er zu einer positiveren Bewertung der Orgelbewegung, wovon seine drei Orgelsonaten (1937, 1937, bzw. 1940 komponiert) Zeugnis ablegen.

⁴⁶ Hermann Erpf, „Orgel und zeitgenössische Musik“, in: *Bericht 1926*, S. 135.

⁴⁷ Hermann Erpf, „Orgel und zeitgenössische Musik“, in: *Bericht 1926*, S. 140.

⁴⁸ „Aussprache“, in: *Bericht 1926*, S. 108.

⁴⁹ Hermann Keller, „Die deutsche Orgelmusik nach Reger“, in: *Bericht 1926*, S. 130–133; Zitate S. 133.

Orgelschaffen zu bekommen“.⁵⁰ Man beschloss daraufhin, ein Ersatzkonzert mit ähnlichem Programm schnell zu organisieren, unter Mitwirkung mehrerer Organisten, die sich unter den Teilnehmern befanden. Als Ausdruck der Bestrebungen der Orgelbewegung scheint dieses Konzert aber nicht ganz erfolgreich gewesen zu sein. Der Dresdener Organist Alfred Stier fasste in seinem Bericht seine Eindrücke so zusammen: „*wie ein Gegenbeispiel zu dem, was die neue Orgelbewegung will*“.⁵¹ Doch ist hier unklar, ob die Kritik hauptsächlich die Musik, die Interpretation (das Programm war ja hastig zusammengesetzt worden) oder vielleicht die Orgel der Martinskirche (ein modernes Instrument, 1921 von der Firma Schwarz gebaut) traf; wenigstens Jahn fand diese Orgel „*herzlich schlecht*“.⁵²

Einige Komponisten

Der älteste der während der Orgeltagungen gespielten lebenden Komponisten war Franz Schmidt (1874–1939), der also nur ein Jahr jünger als Reger war. Er war auch der einzige zeitgenössische Komponist, von dem Werke in mehr als einer Tagung gespielt wurden. Im improvisierten Programm von 1926 spielte Victor Dostal aus Wien seine *Variationen und Fuge über ein eigenes Thema*, die sogenannten „Fredegundis-Variationen“. 1927 wurden von Franz Schütz seine vier Choralvorspiele aufgeführt. Als einziger Orgelkomponist seiner Generation war er in seinem Schaffen überwiegend von Orgeln im klassischen Stil inspiriert, nämlich von Instrumenten seiner slowakischen Heimat, die er schon als Kind hörte und spielte. Schmidts Orgelwerke zeigen ein sauberes, eher klassisch-romantisches Notenbild, das eigentlich für keine der verschiedenen Hauptrichtungen der 1920er-Jahre typisch war. Er lässt in seinen Orgelwerken keine Übergangsdynamik zu, und seine Musik ist von klassischer Klarheit und einer starken polyphonen Tendenz durchdrungen. Trotzdem wurde ihm seine ziemlich konservative Tonsprache zur Last gelegt; seine Choralvorspiele, die in den Tagung von 1927 aufgeführt wurden, wurden von Hasse als „*ausgesprochen romantische Musik*“ bezeich-

⁵⁰ „Generalaussprache“, in: *Bericht 1926*, S. 155.

⁵¹ Zeitschrift für Kirchenmusiker 8 (1926/27), S. 54–56, zitiert nach Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte ...“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995, S. 24.

⁵² Hamburger Nachrichten, 4.8.1926, zitiert nach Summereder, *Aufbruch*, S. 224.

net⁵³, und Hermann Keller⁵⁴ findet in Schmidts Musik keinen Grund zu seiner emphatischen Ablehnung der romantischen Orgel; für Keller ist Schmidts Musik nicht nur romantisch, sondern auch „sinfonisch“. Mahrenholz erwähnt Schmidt (zusammen mit Kaminski) als ein Beispiel eines Komponisten, der an die Instrumente bestimmte Forderungen stellt.

Heinrich Kaminskis *Choralsonate* wurde in der „Darbietung zeitgenössischer Musik“ 1926 gespielt; das Stück war auch Teil des ursprünglichen Programms für dieses Konzert. Obwohl das Konzert als solches gemischte Reaktionen auslöste, wurde die Choralsonate von einigen Rezensenten besonders positiv gewürdigt.⁵⁵ Kaminski gehört nicht zu den Komponisten, die man vielleicht an erster Stelle mit der Orgelbewegung verknüpft. Im Gegensatz zu den „sachlichen“ Tendenzen der Zeit tritt er in seinen Werken eher als Mystiker denn als Handwerker hervor. Er lebte und wirkte meistens in „splendid isolation“ und ist schwerlich vorstellbar als Mitglied irgendeiner kollektiven „Bewegung“. Seine Orgelmusik zeichnet sich durch Polyphonie mit ausgesprochener Individualität der einzelnen Stimmen und eine nicht-romantische, aber noch tonale Harmonik aus. Obwohl seine Musik meist auf Übergangsdynamik verzichtet, ist sie kaum als „objektiv“ zu bezeichnen; in dem linearen Satz äußert sich in der komplizierten Rhythmik und den ständig fluktuierenden Tempi eine hochgespannte Expressivität.

Hermann Grabners erstes großes Orgelwerk, *Media vita in morte sumus. Præludium, Passacaglia und Fuge über die gleichnamige Antiphon* sollte zunächst in der Tagung von 1926 aufgeführt worden sein (siehe oben). Stattdessen wurde das Werk im einleitenden Konzert der Tagung von 1927 von Günther Ramin gespielt. Unter den von Reger geschulten Orgelkomponisten (wie z.B. Karl Hoyer und Karl Hasse) war Hermann Grabner vielleicht derjenige, dessen Stil sich am meisten von dem des Meisters entfernte. Obwohl sein dreiteiliges *Media vita* in gewisser Hinsicht Regers *Introduktion, Passacaglia und Fuge* op. 127 zum Vorbild hat, findet man hier zugleich eine selbständige, modal beeinflusste musikalische Sprache. In späteren Werken entwickelte Grabner eine asketischere polyphone Schreibweise mit einer noch konsequenter durchgeführten modalen Tonsprache. Bei Grabner spürt man deutlicher als bei Schmidt und Kaminski ein bewusstes Streben, eine Musik zu

⁵³ Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik 5 1927, S. 318–323, zitiert in Reichling, „Die ersten zwei Jahrzehnte ...“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995, S. 25.

⁵⁴ Hermann Keller, „Die deutsche Orgelmusik nach Reger“, in: *Bericht 1926*, S. 132.

⁵⁵ Summereder, *Aufbruch*, S. 224.

schaffen, welche die Ideen der Orgelbewegung und der neuen Sachlichkeit in Musik umsetzt. Grabners Bedeutung für die Musik der Orgelbewegung liegt aber nicht nur in seinen eigenen Kompositionen, sondern auch darin, dass er der Lehrer Hugo Distlers war. Durch seinen Verzicht auf Chromatik und Übergangsdynamik und seine ausgesprochene Anknüpfung an den Orgelklang der Barockzeit (diese Züge sind in *Media vita* nur noch als Tendenzen vorhanden) legte er den „objektiven“ Grund, auf dem Distler seine persönliche Ausdrucksweise entwickeln konnte. Anders gesagt: Während Grabners Beitrag zu einer der Orgelerneuerungsbewegung entsprechenden Erneuerung der Orgelkomposition eher negativ ausgedrückt werden kann, kam mit Distler ein neues, fruchtbares Element des neuen Schaffens, dessen Grabner selbst nicht mächtig war, aber dessen Voraussetzungen er schuf. Distler war in seiner ästhetischen Haltung ganz und gar ein Kind der Orgelbewegung: linearer, durchsichtiger Satz, meistens strikter Puls, eine von den Barockinstrumenten ausgehende Klangkonzeption. Gleichzeitig findet sich bei ihm auch eine neue Expressivität, nicht agogisch oder dynamisch im spätromantischen Sinn, sondern vor allem rhythmisch.

Mit Hugo Distler geschah der Durchbruch einer Orgelmusik, die völlig aus dem Geist der Orgelbewegung entstanden war. Es ist bezeichnend, dass unter den zeitgenössischen Werken, die in der Tagung von 1938 aufgeführt wurden, nur solche von Komponisten der jüngsten, der Orgelbewegung verpflichteten Generation vertreten waren.⁵⁶ Was man in den 1920er-Jahren als eine Krise des zeitgenössischen Orgelschaffens empfand, war überwunden. Es gab nun eine lebenskräftige, eigenständige Musik, welche eine neue Wertschätzung der alten Orgeln – und die darauf folgende Umorientierung im zeitgenössischen Orgelbau – zur Voraussetzung hatte.

Zusammenfassung

Obwohl die Ideen und Bestrebungen der jungen Orgelbewegung vor allem mit dem Instrumentenbau verbunden waren, so war die Rolle der Musik in den drei Orgeltagungen der 1920er-Jahre nicht unbedeutend, nicht nur, weil

⁵⁶ Außer Hugo Distler auch u.a. Ernst Pepping, Kurt Thomas, Karl Michael Komma und Cesar Bresgen. „Gesamtprogramm der Tagung“, in: *Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, vom 27. bis 30. Juni 1938*, hg. von Josef Müller-Blattau, Kassel 1939, S. 3f.

die Tagungsprogramme ein reiches Angebot von Konzerten und Orgelvorführungen enthielten (1927 auch Gottesdienste), sondern auch, weil Fragen der Aufführungspraxis und des Repertoires recht häufig in Vorträgen und Diskussionen besprochen wurden.

Die Wiederentdeckung des vorbachischen Barockrepertoires wurde allgemein als eine wichtige Leistung betrachtet; im Gegensatz z.B. zu Albert Schweitzer sahen die deutschen Orgelreformatoren diese Musik als künstlerisch gehaltvoll (besonders Scheidt wurde in diesem Zusammenhang oft erwähnt), obwohl es auch hier etwas unterschiedliche Meinungen gab, was das Schaffen der alten Meister im Vergleich mit Bach anging – ein „Nachteil“ für Bach war, dass man ihn mit den schon als „frühromantisch“ bezeichneten Orgeln eines Gottfried Silbermann verknüpfte.

Ein mehrmals wiederkehrendes Thema war die Stellung zu Regers Musik, insbesondere im Verhältnis zu historischen oder nach klassischen Prinzipien gebauten Orgeln. Es gab verschiedene Akzente in der Bewertung von Regers Orgelschaffen; eine wichtige Frage war, ob man es – unter Verzicht auf eine die moderne Orgel voraussetzende, ausgeschriebene hochexpressive dynamische Gestaltung – als reine polyphone Struktur betrachten könne. Von einigen wurde Reger auch die im Vergleich mit den „Alten“ mangelnde Selbständigkeit der einzelnen Stimmen zur Last gelegt. Für eine totale Ablehnung des Regerschen Schaffens, wie etwa durch Helmut Walcha in den 1950er-Jahren, sprach aber niemand.

Noch wichtiger war es aber für die Teilnehmer, eine Verbindung zwischen den historisch bedingten Orgelbauprinzipien und der zeitgenössischen Tonkunst zu etablieren und zu stärken. Da fast nur historische Orgeln (bzw. im Fall der Freiburger Praetorius-Orgel eine Rekonstruktion) in den Tagungen gespielt wurden, ist es wenig erstaunlich, dass die zeitgenössische Musik eine untergeordnete Stellung einnahm. Hier gab es auch keine konsequente Linie. Nur in der Tagung von 1926 gab es in einem Konzertprogramm einen ausgesprochenen Akzent auf neu komponierter Musik – ein Versuch, der aber im Jahr darauf nicht wiederholt wurde.

Die Frage der zeitgenössischen Musik – oder vielmehr der Mangel an akzeptabler neuer Musik – wurde aber mit großem Ernst besprochen. Für mehrere Teilnehmer ging es um das Überleben der jungen Orgelbewegung, ja der Orgelkultur überhaupt – einer nur historisch ausgerichteten Bewegung traute man keine Zukunft zu. Weniger einig war man aber darüber, wie man

mit diesem besonders unbefriedigenden Stand der Dinge zurechtkommen würde. Sollte sich der neue Orgelbau nach den Bedürfnissen der jungen Tonkunst – oder anders gesagt, den Forderungen der Komponisten – richten, oder wäre es ein unakzeptabler Kompromiss, das Primat des Instruments – von dem die Bewegung ja einmal ausgegangen war – so aufzugeben? Einige Jahre später sollte es sich besonders durch das Auftreten von Hugo Distler – dem sein allmählich auf herkömmliche Ausdrucksmittel verzichtender Lehrer Hermann Grabner den Weg bereitete – zeigen, dass die historischen Orgeln (in Distlers Fall besonders die kleine Orgel der Lübecker Jakobikirche) auch im 20. Jahrhundert zu künstlerisch gehaltvollen, originellen und ausdrucksreichen Werken inspirieren vermochten.

REKONSTRUIERTE MUSIK –
ZUR DEUTSCHEN ORGELMUSIK DER NACHKRIEGSZEIT

Über den Wert von Überblicksdarstellungen mag man geteilter Meinung sein: Dem Vorzug, überreiches Material strukturiert zu finden, steht der Nachteil des groben Schemas entgegen, in das sich viele Details nur schwer oder gar nicht fügen, und etliche Wertungen werden ebenso oft strittig bleiben wie die Kriterien, die zu einer Berücksichtigung einzelner Namen, Werke oder Daten führen. So wohlfeil dann die Kritik an solchen Kompendien ist, so wertvoll sind sie mentalitätsgeschichtlich: Sie zeigen – mehr oder minder reflektiert – die Sicht einer Zeit auf die Geschichte, sie machen deutlich, was zu welchen Epochen wichtig erscheint; und sie konstatieren einen *sensus communis*, da spätestens das Lektorat allzu extreme Ansichten mit Blick auf den merkantilen Erfolg des Buches gekappt hätte.

Unter diesen Vorzeichen verdient denn auch das *Handbuch Orgelmusik*¹, jüngst in einem der größeren deutschen Musikkbuchverlage erschienen, besondere Aufmerksamkeit. Denn die deutsche Orgelmusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfährt hier eine Darstellung, deren Grundzüge außerordentlich aufschlussreich sind. In Deutschland, so die Kernaussage, sei zwischen 1916 und 1962 keine Orgelmusik von Rang entstanden, der gesamte Zeitraum von fast einem halben Jahrhundert müsse als eine Epoche der Stagnation betrachtet werden. Die auf den ersten Blick so erstaunlich präzisen Jahresangaben sind rasch aufzulösen: Gemeint ist die Zeit zwischen dem Tod Max Regers und dem spektakulären Bremer Orgelkonzert 1962, in dem mit Ligetis *Volumina*, Bengt Hambraeus *Interferenser* und Maurizio Kagels *Improvisation ajoutée* drei Werke vorgestellt wurden, in denen das traditionsreiche Instrument gewiss in einer ganz neuen Manier behandelt wurde.

¹ Rudolf Faber und Philip Hartmann (Hg.), *Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation*, Kassel und Stuttgart 2002.

Zunächst: Unbeschadet ihrer Richtigkeit, ist die Argumentationsfigur vertraut, und ähnliche historiographische Modelle lassen sich leicht nachweisen. Dass zwischen Bach und Reger überhaupt keine nennenswerte Orgelmusik entstanden sei, gehörte zum einschlägigen Standard der Ausbildung von Organisten und Kantoren über Generationen, auch die Meinung, dass in diesem Zeitraum die evangelische Kirchenmusik schlechthin gänzlich verfallen sei, bevor sie mit den Protagonisten der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung in den 1920er-Jahren wieder Anschluss an das hohe Qualitätsniveau des 16. und 17. Jahrhunderts gefunden habe², ist ein Topos, dessen Intention offensichtlich ist: Gilt es hier, die Neuerungen der Gegenwart historisch zu legitimieren, so entstammt die Akzentuierung einzelner Namen dem Geist einer Heroengeschichtsschreibung, deren Exponenten als glanzvolle Lichterscheinungen sich über die Hundertschaften dumpf handwerklicher Tonsetzer erheben: Carl Dahlhaus' nunmehr fast schon legendäres Wort vom „zweiten Zeitalter der Symphonie“, das Brahms 1876 eröffnet habe, indem er es erst gewesen sei, der das Beethovensche Erbe der „absoluten Musik“ kongenial weitergeführt habe, ist die markanteste Transposition dieser Denkfigur auf einzelne „große“ Komponisten.

Die Problematik dieser Perspektive, so einleuchtend sie auf den ersten Blick scheint, erhellt aus den Kategorien, die für ihre Etablierung herangezogen werden. Das oben angeführte Kapitel des Orgelmusik-Handbuchs etwa geht vom Bild einer durch Reger bis an ihre Grenzen geführten harmonischen Tonalität aus, die keine Fortsetzung geduldet habe. Vielmehr – hier wird unausgesprochen Thomas S. Kuhn bemüht – bilde dann die Dodekaphonie Schönbergerscher Provenienz das neue Paradigma, dessen epochemachende Bedeutung nicht erkannt und alternative Wege erkundet zu haben im historiographischen Rückblick alle jene Komponisten, die sich nicht vorbehaltlos zu diesem satztechnischen Verfahren bekannten, diskreditiert. Ganz folgerichtig bezeichnen dann auch Schönbergs *Variationen über ein Rezitativ* und Ernst Kreneks *Sonate*, beides Werke vom Beginn der 1940er-Jahre, die einzigen Ausnahmen, die gegebenenfalls das harsche Urteil von der ausgebliebenen Entwicklung des Genres relativieren könnten. Dass diese beiden Werke Solitäre auch im Oeuvre der beiden Komponisten sind und ihr innovatives Potential ebenso wie ihre Geschichtswirksamkeit mindestens fragwürdig, wird nicht zuletzt mit dem Blick auf die historische Bedeutung Schönbergs und Kreneks schlichtweg ignoriert. Im Gegenteil: Die Tatsache, dass beide

² Vgl. Adam Adrio, „Erneuerung und Wiederbelebung“, in: Friedrich Blume (Hg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel ²1965, S. 271ff.

Komponisten sich nur singular mit Orgelkomposition befassten und Akzeptanz und Rezeption ihrer Werke gering blieben, bestätigt ihre Ausnahmestellung gegenüber der unübersehbaren Vielzahl von Organisten-Komponisten, die in orgelbewegtem Eifer Cantus-Firmus-Bearbeitungen auf Canzonen und insbesondere B-A-C-H-Fugen schichteten, um zumindest mit der Evokation des Groß- und Übervaters aller Organisten an dessen Ruhm zu partizipieren. Gegenüber diesem deprimierend depravierten Niveau hätten dann die wirklich „großen“ Komponisten rasch resigniert und alternative Gattungen bevorzugt.

Doch dürfte es zu einfach sein, alle Orgelmusik, die in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg entstand, vorschnell unter dem Etikett der Orgelbewegung und dem Musikantenideal ihrer Exponenten zu subsumieren. Denn keineswegs waren die Ideen und Ziele, die auf den Orgeltagungen in Freiburg und Freiberg proklamiert wurden, rasch allseits konsensfähig; sie bezeichneten zunächst die Position einer Minderheit vornehmlich von Orgelkundlern, denen die Rekonstruktion „alter“ Instrumente, zumal der Schnitger-Orgeln, ein Anliegen war. Dass im Zuge einer Abkehr von romantischer Exuberanz in einem Zeitalter „Neuer Sachlichkeit“ zugleich die schlichte Schönheit von Sätzen Samuel Scheidts neue Freunde, andererseits der Expressionismus in der sperrigen Kontrapunktik und der mitunter krausen Koloristik eines Dietrich Buxtehude bevorzugte Objekte fand, schloss nicht aus, dass auch eine Fortsetzung Regerscher Stilidiome ihre Parteigänger hatte. Und seitens der Orgelbauer galt die vehement proklamierte Rückkehr zur „alten“ Orgel, der mechanischen Traktur und dem Werkprinzip vollends als fragwürdig, bedeutete er doch – und nicht einmal zu Unrecht – eine Preisgabe aller instrumentenbaulichen Entwicklungen der jüngeren Vergangenheit, die einem Zeitalter, in dem technische Fortschritte immer noch eher euphorisch aufgenommen wurden, als dass man sich mit Folgeabschätzungen befasst und für Kollateralschäden interessierte, suspekt erscheinen mussten.

Entsprechend facettenreich war denn auch das Spektrum von Kompositionen, die zwischen den Weltkriegen für Orgel entstanden, und es bedeutete eine grobe Fehleinschätzung, etwa die Choralfantasien Ernst Peppings dem Geist der Orgelbewegung mit ihrer Favorisierung von Spielorgel und durchsichtigem Satz zurechnen zu wollen; vielmehr ist auch hier der Versuch einer Weiterführung Regerscher Komplexität zu erkennen – kompositionstechnisch als ein Beitrag unter vielen, das in den 1920er-Jahren virulente und außerordentlich lebhaft diskutierte Tonalitäts-Problem zu lösen und große

Formen mit anderen satztechnischen Verfahren zu konstituieren. Auch Sigfrid Karg-Elerts spätimpressionistisch getönte Klangsprache konvergiert mit den Intentionen der Orgelbewegung wohl kaum, sondern bezeichnet ebenso wie Hermann Grabners und Karl Hoyers Kompositionen – auch die „freien“ Werke von Johann Nepomuk David wie auch die Musik des seinerzeit gerade dreißigjährigen Joseph Ahrens und des jungen Heinz Wunderlich wären zu nennen – Versuche einer produktiven Weiterführung des Komponierens für ein Instrument, dessen Entwicklung – ungeachtet aller Orientierung an barocken Idealen und zumal der Musik Johann Sebastian Bachs – keineswegs schon als abgeschlossen angesehen wurde. Dass alle diese Komponisten in besagtem *Handbuch*-Artikel allenfalls Nebenrollen übernehmen – sofern sie nicht gleich ganz übersehen wurden –, versteht sich nun (leider) von selbst.

So offenkundig dieser Blick bestenfalls einige Segmente der Orgelkultur zwischen den Weltkriegen erfasst und so wenig er den vielschichtigen Diskurs zumal der 1920er-Jahre erfasst, so sehr bleibt zu fragen, wie diese Optik entstand und weshalb die These, die Jahre bis 1960 als eine Zeit der Stagnation auf dem Gebiet der Komposition für Orgel zu postulieren, virulent werden konnte. Denn wird man zwar aus der Zeit zwischen 1945 und 1960 gewiss eine Vielzahl von Orgelwerken und keineswegs unrenommierter Autoren anführen können, so dürfte doch die Auffassung, hier sei nur bedingt große Orgelmusik entstanden, wenig Widerspruch auslösen. Ja, es scheint, als habe die Orgelbewegung erst nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Intentionen flächendeckend und mit einer Nachhaltigkeit zu realisieren vermocht, die den seinerzeit, in den 1950er-Jahren entstandenen Instrumenten mitsamt der für sie konzipierten Musik heute eher zum Nachteil gereicht. Von einer Wiederentdeckung jedenfalls, wie sie in bezug auf Mode und Interieurs dieser Jahre schon längst wieder Geschichte ist, kann in bezug auf die Orgelkultur der 1950er-Jahre keine Rede sein; und es fehlen alle Anzeichen, dass sie in absehbarer Zeit einsetzte.

Und doch bezeichnen die Namen von Joseph Ahrens, Helmut Bornefeld, Johann Nepomuk David, Johannes Driessler, Günter Raphael, Siegfried Reda oder Hermann Schroeder in der BRD, im östlichen Teil des Landes von Lotte Backes, Herbert Collum oder Johannes Weyrauch eine Kultur, die das Bild von Orgelmusik bis in die Gegenwart entscheidend prägt – allen Experimenten eines Ligeti zum Trotz und aller Versuche, Cluster und aleatorische Momente bis auf die Ebene kleinerer Choralvorspiele hinunter zu deklinieren, zum Spott. Mit deutscher Orgelmusik dieser Zeit verbindet sich die

Vorstellung einer herb-spröden Klanglichkeit eines bestenfalls musikantischen Zugriffs, eines Tonsatzes, der eine Handwerklichkeit in den Vordergrund rückt, sich gesteigerten satztechnischen Ansprüchen indes hartnäckig, ja vorsätzlich fast verweigert. Hier zumindest trifft das Verdikt zu: Eine Fortentwicklung jener Ansätze, die um 1930 für einen reichen Diskurs um Bedingungen und Möglichkeiten von Orgelspiel und Instrumentenbau geführt hatten, findet sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht. Die Idee einer Orientierung an barockem Vorbild obsiegte und führte im Gegenzug zu einer Abkehr von allen jenen satztechnischen wie klanglichen Momenten, die als „romantisch“ klassifiziert wurden und für die pauschal das 19. Jahrhundert einstehen musste.

Genau diese Verengung des Diskurses, der Verzicht auf eine Pluralität der Ansätze nach 1945 aber – deren Revers ein Mief und ein Spießertum ist, der fast unwillkürlich mit den 1950er-Jahren zumal in Westdeutschland assoziiert wird –, lässt die Orgelmusik jener Zeit leicht unter einem Begriff fassen, der sie zugleich von allen Entwicklungen „neuer“ Musik trennt. Seitens der angeführten Gruppe von Orgelkomponisten von Ahrens bis Weyrauch fehlt jede Verbindung zur emphatisch Neuen Musik, die ihre Zentren in Darmstadt und Donaueschingen fand, und keiner der dort sich avanciert gerierenden jungen Tonsetzer fühlte sich zu Kompositionen für die Orgel herausgefordert, die mehr als Parerga gewesen wären: Ligetis chromatische Fantasie aus dem Zyklus *Musica ricercata* ist ein wenig originelles Einzelstück, das bezeichnenderweise als Hommage an Frescobaldi auch einen anderen historischen Bezugspunkt wählt als die stets auf mitteldeutsche Barockkomponisten rekurrierenden Kollegen. Doch der Tonsatz dieses Frühwerks, noch in Ungarn entstanden, folgt konsequent einer konventionellen kontrapunktischen Konzeption und ist in der strikten Linearität durchchromatisierter Linien kaum schon eine Weiterführung der bereits im 17. Jahrhundert unheimlich avancierten Chromatik. Nichts deutet in diesem Stück auf den Entdecker gänzlich ungewohnter Klangfarben und deren Etablierung als eigenständiger Parameter hin, als der Ligeti ein Jahrzehnt später das kompositorische Denken grundlegend neu definieren sollte.

Der Widerstand, der sich gegen diese innovativen klanglichen Momente äußerte – nicht allein gegen Cluster und Tontrauben, sondern auch und vor allem gegen die Verfahren elektronischer Klangerzeugung –, macht vielleicht erst aus der verschärften Akzentuierung späterer Jahre die Position derjenigen verständlich, die schon um 1950 die „natürlichen“ Grundlagen „der“ Musik (im emphatischen Singular) gefährdet sahen.

Denn widerspruchslos war die Suche nach unkonventionellen Klängen zur Erweiterung des Spektrums musikalischer Ausdrucksmittel keineswegs erfolgt. Dass einem traditionellen Instrumentarium durch ungewöhnliche Spielweisen neue Farben abzugewinnen waren, bezeichnete noch keinen Paradigmenwechsel, da das Verfahren, Töne zu erzeugen, indem ein Mensch ein (konventionelles) Musikinstrument spielte, grundsätzlich erhalten blieb. Nunmehr jedoch – in einer *musique concrète* – die Produktion von Klängen Maschinen zu überlassen, schien ebenso eine unveränderlich und überzeitlich geglaubte Ordnung der Musik, von Tonsystem und Klangerzeugung, in Frage zu stellen wie die Konzessionierung von Clustern und die völlige Preisgabe struktureller Prinzipien.

Doch auch das jahrhundertlang tragfähige Modell einer sukzessiven Differenzierung kompositorischer Kategorien erwies sich zunehmend als brüchig. Denn so konsensfähig die Dodekaphonie Schönbergischer Provenienz nach 1945 war – und insbesondere als Bekenntnis zu Umkehr und Neubeginn von zahlreichen Komponisten in Deutschland zu Zeiten einer „Stunde Null“ als einer „musikalischen Währungsreform“ (Rainer Cadenbach) kultiviert -, so rasch zeigten sich in einer Erweiterung serieller Verfahrensweisen, die nun auch alle anderen Parameter des Tonsatzes regulieren sollten, die Grenzen des auditiv Fasslichen wie mithin des kompositorisch sinnvoll zu Fixierenden.

Diese Entwicklung vermochten zumal diejenigen Komponisten in den Nachkriegsjahren nicht nachzuvollziehen, die Deutschland nicht verlassen und weitergearbeitet hatten, ohne dass sie schon als Parteigänger der Diktatur diskreditiert werden müssten. Ihre um 1945 oft artikulierte Überraschung war keineswegs gespielt: Hatte man doch lediglich eine Ästhetik verfolgt, die, in den 1920er-Jahren noch gänzlich unverdächtig, nun in einen Zusammenhang mit Völkermord und Endlösung gebracht wurde. Ob diese Verbindung so unverfänglich war, wie zahlreiche Musiker 1945 glauben machen wollten, oder aber so zwangsläufig, wie ihre Kritiker postulierten, sei dahingestellt. Ohne schon von „innerer Emigration“ reden zu müssen, erlaubte eine solche Einstellung das Fortschreiben von Traditionen, selbst wenn diese durch ein totalitäres System usurpiert sein mochten. So konnten sowohl Richard Strauss als auch Thomas Mann sich subjektiv als Bewahrer einer „abendländischen“ Kultur in „schwieriger Zeit“ fühlen: Dass eine „große“ Vergangenheit, ein Stück „deutscher“ Kultur unwiederbringlich verloren war, erkannte Strauss freilich – im Gegensatz zum Literaten im Exil – viel zu spät. Seine *Symphonischen Metamorphosen* bezeugen die Preisgabe solcher

Tradition, mehr noch der beredte, noch hier eine frappierende Naivität offenbarende Titel *Aus der Werkstatt eines Invaliden*. Kunst als Vorschein des Schönen war nach 1945 nicht nur unmöglich, sondern gänzlich sinnlos geworden.

Andererseits einte zahlreiche Komponisten in Deutschland gerade dieses Insistieren auf einer „Klassik“, die Humanität garantieren sollte, in einer impliziten Widerstandshaltung gegenüber dem Totalitarismus, der sich freilich nicht scheute, dieselben Traditionen für sich und seine Ziele zu reklamieren. Hinreichend scharfe Abgrenzungen zu finden, gelang jedoch beiden Seiten nur unzulänglich, so dass weder die offiziösen Stellungnahmen und Verdikte noch auch die Urteile der Nachwelt widerspruchsfrei sind.

Um dem Dilemma zu entgehen, dass der eigene Rekurs auf „klassische“ Formen durch eine allzu ähnliche Position seitens totalitärer Machthaber usurpiert war und mithin mindestens die Gefahr eines Missverständnisses bergen konnte, bot sich als Residuum wie als Möglichkeit, Dissens zu artikulieren, lediglich an, eine neue Tonsprache zu finden, die in ihren Voraussetzungen bereits so weitreichende Differenzen zeigte, dass Beifall von der falschen Seite schlicht ausgeschlossen war: Dodekaphone Musik – neben atonaler, die zu definieren allerdings weit schwerer fiel – konnte als Ausweis des Nichteinverständnisses gelten (und wurde nicht zuletzt aus diesem Grund nach 1945 von einer Vielzahl von Komponisten kultiviert).

Doch war die Zwölftontechnik innerhalb eines breiten Spektrums von Ansätzen, die Krise harmonischer Tonalität zu überwinden, bereits um 1930 schon weitgehend als obsolet, zumindest aber geschichtlich überholt erachtet worden, und auch der Rückgriff auf Elemente der Unterhaltungsmusik, zumal in Genres und Gattungen, die durch eine „große“ Tradition des 19. Jahrhunderts sanktioniert waren, schien in „ernster“ Musik undenkbar. Daher schieden für die Mehrzahl der Komponisten Kolportage und Verfremdung, Parodie und Collage als Verfahren, kritisch alternative Positionen zu formulieren, aus. Künstlerische Ziele waren, daran bestand bei der überwiegenden Mehrzahl der Komponisten kein Zweifel, positiv vorzutragen, weder als Metakritik noch schon als Dekonstruktion.

So gegensätzlich die Art und Weise, auf bislang ungekannte Vernichtung von menschlicher Würde und Zivilisation zu reagieren, war (und gewiss bezeichnend auch für den künstlerischen Habitus dieser unterschiedlicher kaum zu denkenden Komponisten), so sehr verschoben sich um 1950 auch

die Adressaten und die Erwartung an ein Publikum, das nach den Erfahrungen totalitärer Systeme nur bedingt noch als Kollektiv angesprochen werden konnte. Dem Rückzug des einzelnen aus den Zumutungen der Volksgemeinschaft entsprach die gesellschaftliche Unfähigkeit zu trauern. Das Ausmaß an Leid, Schuld und Reue – sofern als Verpflichtung schon akzeptiert – war zudem in einem Werk, das Traditionen von „Größe“ des 19. Jahrhunderts fortgesetzt hätte, nicht mehr zu fassen, ohne dass Formen und Schemata reaktiviert worden wären, die ihrerseits seit den Zeiten der Diktatur als kompromittiert gelten mussten. So „total“ der Anspruch des Nationalsozialismus gewesen war, so vollständig nun die Zerstörung bereits aller Möglichkeiten künstlerischen Verhaltens, das mehr als nur auf einzelne Hörer zielte: Ein Publikum, das sich gemeinschaftlich kultureller Werte vergangener Zeiten unbefangen widmen konnte, war kaum denkbar, weniger noch ein Weiterarbeiten, als hätte es kompositorischen Fortschritt auch in den 1930er-Jahren gegeben, ungeachtet der Emigration zahlloser Komponisten und trotz der Vertreibung des Geistes aus der Kunst. Die Individualisierung, die der Totalitarismus als neben dem offenen Widerstand einzig mögliche Form des Überlebens provoziert hatte, war nicht mehr rückgängig zu machen – erst recht nicht durch einen Tonfall von Kollektivität und Gemeinschaftsideologie.

Andererseits waren die Aporien in der Musik der Neutöner nicht zu übersehen: Die totale strukturelle Durchorganisation eines Tonsatzes – exemplarisch vorgeführt von Olivier Messiaen und seinen Schülern Karl-Heinz Stockhausen und Pierre Boulez – mochte analytisch nachvollziehbar sein, ein künstlerisches Konzept belegen und nicht zuletzt eine souveräne Beherrschung des kompositorischen Metiers bezeugen: Der immense intellektuelle Aufwand, den diese Musik bei ihrer Produktion erforderte, war selbst von einem geschulten Publikum kaum mehr zu ahnen, und György Ligetis Pointierung, das klangliche Resultat dieser Kompositionen sei von völliger Willkür und Wahllosigkeit nicht zu unterscheiden, gewiss maliziös und polemisch, doch nicht ohne Berechtigung. Zudem mangle, so Paul Hindemith, der seriöseste unter den scharfen Kritikern der musikalischen Entwicklung um 1960, den zeitgenössischen Kompositionen alle Freude an Spiel und Klang, die der Musik doch so selbstverständlich wie von Natur aus eigne. Der Vergleich, den Hindemith in einer seiner letzten Reden zwischen diesen aktuellen Tendenzen des Komponierens und „sterbenden Gewässern“³ zog,

³ Vgl. Paul Hindemith, „Sterbende Gewässer“, in: ders., *Aufsätze – Vorträge – Reden*, hg. von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 327ff.

illustriert mit hinlänglicher Deutlichkeit seine pessimistische Diagnose und zugleich, wie sehr er einer Tradition das Wort reden wollte, die nach 1945 nurmehr eine Schimäre war. Seine Invektive, gegen elektronische Musik wie vielleicht mehr noch gegen eine vermeintliche Aufkündigung handwerklicher Standards durch schiere Beliebigkeit gerichtet, kam indes zu spät: Die Kultur, die er glaubte, durch sein Plädoyer für eine Dignität von Musik bewahren zu müssen, war von zu vielen Seiten in Frage gestellt, als dass sie durch sein Engagement – gestützt durch die Reputation eines ehemals ins Exil gezwungenen Komponisten – noch hätte bewahrt werden können.

Fatal für die Entwicklung der Orgelmusik nach 1945 – um auf den Ausgangspunkt zurückzulenken – war, dass ihre Protagonisten an diesem Diskurs allenfalls mittelbar teilnahmen. Als sei nichts geschehen, wurden Präludien nebst Fugen und Choralbearbeitungen in Hülle und Fülle produziert, in einer handwerklichen Gediegenheit des Tonsatzes, dessen Qualität nach den konventionellen Kriterien des strengen Satzes zu bemessen ist. Dabei ist weder die Problematik, eine der Mehrzahl neuzeitlicher Kirchenlieder inhärente harmonische Tonalität gemäß dem Stand des Materials und zwischenzeitlich längst emanzipierten Dissonanzen noch zu fassen, gelöst (eine Aporie fast aller Choralbearbeitungen bis in die Gegenwart), noch ein Substitut für die formbildende Kraft der Harmonie in einem frei-tonalen Idiom gefunden: Oft genug müssen Spielfiguren und Bewegungskontinuität die strukturellen Defizite von „freien“, nicht cantus-firmus-gebundenen Werken kaschieren. Doch allein die Kultivierung solcher Satztechniken und die Rückbindung an historisch Bewährtes, als das Choräle erscheinen mochten, sollte eine Produktion in der Gegenwart ermöglichen und die kritische Anfrage Bertolt Brechts *An die Nachgeborenen*, ob es zu Zeiten nicht bereits ästhetisch wie moralisch ein Unding sei, sich über Bäume zu äußern, da es zugleich ein Schweigen über unmäßiges Unrecht sei, gar nicht erst aufkommen lassen. Es sei denn, man sähe in der Weiterführung aller Jahrhunderte lang bewährten Gesänge und Kunstformen ein Residuum, das „Kirche“ bewusst von der „Welt“ separiert.

Hinzu kommt freilich eine Schwierigkeit, die weniger mit dem Instrument selbst als seinem sozialen Platz untrennbar verbunden ist: Orgeln gerieren sich als „heilige Instrumente“, sanktioniert oft auch und gerade durch ihr Alter und eine auf einen geschichtlichen Status verweisende Anlage und Disposition, zudem durch ihre genuine, immer wieder von offiziöser Seite akzentuierte Funktion in der Liturgie. Diese Dignität der Feier erlaubt – nach allgemeinem Verständnis – weniger Experimente als eine starke Verpflichtung.

tung zur Konvention, zur Bewahrung des Vertrauten zumal in jenen (Lebens-)Situationen, in denen Historie Sicherheit bietet und eine gewisse Geborgenheit verspricht. Kurz: An dieser Stelle erwartet(e) schlechterdings niemand avancierte Musik. Und andererseits: Kaum ein Organist war (und ist) in der Lage, experimentelle Musik adäquat zu präsentieren, ein Defizit der Ausbildung bis in die Gegenwart.

Zudem verhindert die permanente Präsenz eines historischen Typus des Instruments, der als Ideal proklamiert wird, eine produktive Entwicklung sowohl des Spiels wie auch der Komposition: ein Erbe von Orgelbewegung, das erst in der Verengung des Diskurses um 1950 zu einer rigiden Trennung von Avantgarde und Restauration führte. Wenn es denn einen Zusammenhang zwischen einer bautechnischen Entwicklung eines Instruments und der ihm gewidmeten neuen Kompositionen gibt, so konnte (und kann) die Hypostasierung einer Barockorgel Silbermannscher Provenienz schlechterdings keine innovativen Konzepte befördern. Für Orgel avanciert zu komponieren, fehlten selbst gutwilligen Komponisten der 1950er-Jahre nicht nur die Instrumente, sondern auch die Gelegenheiten: Die impliziten, seinerzeit noch selbstverständlichen Vorgaben von Kirchenraum und Liturgie, kaum weniger aber auch die Erwartungshaltung und Rezeptionsmöglichkeiten von Spielern und Publikum verengten das Dispositiv selbst für die in jenem Milieu beheimateten Komponisten so stark, dass ihre Produktivität sich rasch in den stets gleichen Formen und Formeln erschöpfte, bevor sie gänzlich versiegte. So wenig variabel etwa das auf den ersten Blick noch originelle Konzept von Orgelsonaten durchs Kirchenjahr eines Johannes Driessler, so unbegreiflich schon für die Mehrzahl der Zeitgenossen die ausufernden, jeden funktionalen Rahmen sprengenden Cantus-firmus-Bearbeitungen eines Joseph Ahrens; Peppings Orgelchoräle der *Praeludia – Postludia*, den Publikationsdaten nach eines seiner letzten Werke, sind nichts anderes als Selbstzitate, Paralipomena einer aus den 1930er-Jahren stammenden Konzeption, und Davids wie Bornefelds Choralwerk ist so zeitlos wie der propagierte Einrichtungsstil der 1950er-Jahre.

Überraschend genug, fanden sich in dieser Zeit Organisten wie Komponisten bereit, sich auf ein Stilideal zu beschränken, das nur äußerst geringen Gestaltungsspielraum bot: Das Ideal einer vermeintlichen „Barockorgel“ vor Augen, disponierten Organisten „alte“ Instrumente, die ihnen jene Orgelbauer, die sich mit der Abkehr aller technischen Hilfsmittel als Sachwalter einer „eigentlichen“ Tradition fühlten, bereitstellten und für die eine bestimmte Spezies von Komponisten – gelegentlich in Personalunion als

Spieler wie Orgelbauer – eine neobarocke Musik lieferte, die in einer Rückkehr zum polyphonen Satz den einzig möglichen Fortschritt ersah. Neue Klangfarben zu suchen war keiner dieser drei Gruppen – weder den Organisten, noch den Orgelbauern oder den Komponisten – überhaupt nur ein Anliegen.

Mit der Rekonstruktion eines Orgelideals konnte mithin auch nur „rekonstruierte“ Musik entstehen: eine Musik, die sich in alten Formen und einer Dignität der Satztechnik erschöpft – diese wurden dann als „natürliche“ Grundlagen axiomatisch postuliert. Doch statt zum zeitlosen Instrument wurde die Orgel zum nurmehr historischen – der Intention von Spielern, Komponisten und Publikum vermutlich nicht einmal zuwider.

DER KOMPONIST UND DIE ORGEL IM 21. JAHRHUNDERT

I. VORAUSSETZUNGEN

„Ich will zeigen, warum moderne Komponisten wenig oder nicht für Orgel schreiben, und was notwendig ist, um sie zu Orgelkompositionen anzuregen. Dabei wünschte ich, dass meine Erörterungen beachtet würden von jenen, die Orgeln bestellen und von jenen, die sie bauen.“¹

Mit diesen Worten begann Arnold Schönberg im Jahre 1906 einen programmatischen Text, dem er den Titel „Die Zukunft der Orgel“ gab. Der Aufsatz blieb Fragment, so dass wir über Schönbergs Intentionen nur noch Vermutungen anstellen können, aber die gerade zitierten Sätze ebenso wie die wenigen ausformulierten Textpartien legen nahe, dass er das mangelnde Interesse der Komponisten an der Orgel dem Instrument anlastete und Vorschläge zu dessen Veränderung machen wollte.

Schönberg trägt in seinem Textbruchstück einen Gedankengang vor, der im 20. Jahrhundert mehrfach in ähnlicher Weise vorgebracht wurde: Die Orgel ist in ihrer aktuellen Form für zeitgenössische Komponisten unbrauchbar oder uninteressant und sollte deshalb verändert werden. In der Tat sind im Laufe der Zeit verschiedene Vorschläge zu diesem Zweck gemacht worden, bis hin zu Utopien. Welche Versuchung für einen Komponisten, heute, am Beginn des neuen Jahrtausends, diese Tradition fortzusetzen und den Orgelbauern eine aktualisierte Wunschliste für die nächsten hundert Jahre vorzutragen, damit wir bald wieder viel neue Orgelmusik auf der Höhe der zeitgenössischen Stilistik erwarten dürfen!

Ich werde dieser Versuchung hier vorerst widerstehen, denn die zur Diskussion stehende Frage lässt sich nicht auf solch einfache Formeln reduzieren, dass mehrere Jahrhunderte Orgelbau in eine Sackgasse geführt haben, weshalb man das Instrument grundlegend verändern muss, damit es kompositorisch nutzbar wird, oder, anders herum, dass arrogante Komponisten

¹ Manuskript beim Arnold-Schönberg-Center Wien, dem an dieser Stelle für die Überlassung einer Kopie gedankt sei.

abwegige Vorstellungen von einem neuartigen Pfeifeninstrument in die Welt setzen, das man sowieso nicht bauen kann, weshalb dann eben keine moderne Orgelmusik mehr geschrieben wird. Das Problemgefüge ist komplexer. Ob neue Orgelmusik entsteht, ist eine Frage, die gleichermaßen Komponisten, Orgelbauer, Interpreten und Hörer betrifft.

Komponist und Orgel(bau)

Wenden wir uns eingangs dem Verhältnis Komponist – Orgelbau zu. Die Entschiedenheit, mit der im 20. Jahrhundert die kompositorische ‚Avantgarde‘ Vorschläge zur Veränderung der Orgel gemacht hat, kann einen leicht vergessen lassen, dass es zwischen Komponist und Orgelbauern immer schon einen wechselseitigen Austausch gegeben hat, nicht anders als bei anderen Instrumenten auch. Innovationen auf der einen Seite lösten Ideen auf der anderen aus, was wiederum zu Rückwirkungen führte; manchmal waren die einen, manchmal die anderen Vorreiter oder Vorbereiter. So haben die Neuerungen eines Cavaillé-Coll die Entwicklung der französischen Orgelromantik erst ermöglicht, umgekehrt scheint z.B. Johann Sebastian Bach in seinem Gutachten für die Neugestaltung der Naumburger Wenzelsorgel ein Instrument mit wohltemperiertem Stimmungssystem und einer großen Menge an labialen 8'-Stimmen vorgeschlagen zu haben, was aus heutiger Perspektive als zukunftsweisend erscheint. Hier war also der Komponist die treibende Kraft.

Allerdings unterschieden sich Bachs Vorstellungen von einer guten neuen Orgel nicht so wesentlich von denen Silbermanns oder anderer damaliger Orgelbauer, dass die Formulierung seines persönlichen Orgelideals zu einer instrumentenbaulichen Utopie geraten wäre. Seine Vorschläge betreffen Modifikationen des aktuellen instrumentenbaulichen Stands. Kein Silbermann-Instrument hat ihn davon abgehalten, Orgelstücke zu komponieren. Das unterscheidet seine historische Situation vom Standpunkt des jungen Schönberg: Bachs kompositorische Vorstellungen ließen sich auf der Orgel seiner Zeit weitgehend verwirklichen.

Zeiten, in denen die Orgel den Idealen der zeitgenössischen Ästhetik nicht so sehr entgegenkam, haben dagegen immer einmal wieder zu einem Rückgang des erstzunehmenden orgelmusikalischen Schaffens geführt – bereits die Jahrzehnte nach Bachs Tod zeigen das. Insofern ist das von Schönberg

beklagte Phänomen, dass der fortschrittlich gesinnte Komponist und die alt-ehrwürdige Orgel nicht zueinander finden können, nichts anderes als die Wiederkehr eines Zustands, der in der Musikgeschichte auch vorher schon vorgekommenen war.

Er erwies sich auch diesmal als zeitlich begrenzt, denn etwa um das Jahr 1960 änderte sich die Situation: Das erwachende Interesse am Parameter des Klangs, die Exploration bisher ungenutzter Klangressourcen in allen, auch in den bisher von der ‚Avantgarde‘ vernachlässigten Instrumenten führte zu einer neuen Blütezeit ‚moderner‘ bzw. ‚avantgardistischer‘ Orgelmusik. Ohne dass man das Instrument vorher verändert hatte, begann man, seine Spezifika, nicht zuletzt die als ‚Unzulänglichkeiten‘ empfundenen, experimentell zu nutzen. György Ligeti, einer der wesentlichen damaligen Neuerer, hat es pointiert formuliert: *„Dieses Instrument gleicht einer riesigen Prothese. Es reizte mich, herauszufinden, wie man mit dieser Prothese von neuem gehen lernen kann.“*²

Gewissermaßen kann man also von zwei Zugängen der kompositorischen Moderne bzw. ‚Avantgarde‘ zur Orgel im 20. Jahrhundert sprechen: Kritik und Veränderungsvorschläge auf der einen Seite, experimentelle Nutzung auf der anderen. Bisweilen, wie bei Ligeti, findet sich beides beim gleichen Komponisten. Der Hintergrund für beide Wege ist der gleiche: Damit der Komponist Orgelmusik schreibt, muss das Instrument seinen ästhetischen, stilistischen und kompositorischen Vorstellungen entgegenkommen. Sobald das der Fall ist, wie zur Zeit der experimentellen Klangkomposition in den Sechzigerjahren, wächst die Produktion. Im gegenteiligen Fall lässt man das Komponieren oder versucht, das Instrument gemäß seinen Vorstellungen zu verändern.

Orgelutopien

Welcher Art waren die Kritik und die Veränderungsvorschläge, die für das Instrument gemacht wurden? Werfen wir einen Blick auf drei prominente Orgelutopien der letzten Jahrzehnte:

Arnold Schönberg hat den Gedankenkreis seines Textfragments fast fünfzig Jahre später wieder aufgegriffen und ausgeführt, und zwar im Zusammen-

² György Ligeti, „Die Orgel sprengt die Tradition“, in: *Melos* 33 (1966), S. 311.

hang mit seinem einzigen fertiggestellten Orgelwerk, den Variationen op. 40. In einem Brief aus dem Jahre 1949³ lehnt er die Farbenfülle der Orgel als überflüssig ab und verlangt stattdessen, den Einzelton „vom leisesten *pianissimo* bis zum größten *fortissimo*“⁴ verändern zu können. Außerdem schwebt ihm die Erweiterung des Manualumfangs auf 7-8 Oktaven und die Aufteilung des Instrumentes auf verschiedene Sektionen mit eigenen Spieltischen vor, damit mehrere Spieler gleichzeitig musizieren können. Nach seiner Vorstellung ergäbe das ein Ensemble tragbarer Kleinorgeln mit jeweils zwei bis sechs Registern.

Keine zwanzig Jahre später, 1968, entwirft György Ligeti im Rahmen des ersten Walcker-Colloquiums einen umfangreichen Ideenkomplex für eine Orgel der Zukunft⁵. Seine wesentlichen Vorschläge umfassen folgende Punkte:

- Erweiterung der Farbskala durch Einbeziehung neuer harmonischer, unharmonischer und subharmonischer Teiltonspektren (ungeradzahlige Aliquote, Annäherung an Klangstrukturen von Instrumenten wie Xylophon oder Glocken; Geräuschregister, die „soft noises“ erzeugen);
- „Sprachregister“;
- freie Zuordnung jeder Taste zu jeder beliebigen Pfeife bzw. mehreren frei kombinierbaren Pfeifen;
- die Möglichkeit des Verstimmens während des Spiels;
- frei regulierbarer Winddruck;
- Registerklaviatur;
- flexible Tremulantenfrequenz;

³ Brief an Dr. Werner David vom 19. Mai 1949, auszugsweise abgedruckt in Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 49-50. Der vollständige Brief in englischer Übersetzung in Paul S. Hesselink, „Variations on a recitative for organ op. 40: correspondence from the Schoenberg legacy“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, November 1983, S. 178-180.

⁴ ebd., S. 49.

⁵ György Ligeti, „Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?“, in: *Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 1968*, hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1968, S. 168-183.

– dynamische Flexibilisierung (durch einen Schwellkasten für die ganze Orgel bzw. durch die dynamische Steuerung von einzelnen Pfeifen).

Ein wenig bescheidener und pragmatischer macht sich der Entwurf einer „Orgel mit variabler Struktur“ aus, die Jean Guillou zuerst 1984 in seinem Buch „Die Orgel – Erinnerung und Vision“ vorgestellt hat⁶. Er enthält gleichwohl einige interessante Aspekte:

– Seine Orgel besteht insgesamt aus neun voneinander unabhängigen Werken; vier von ihnen sind schwellbar.

– Sie ist mobil und kann flexibel aufgestellt werden.

– Jedes Werk wird über einen eigenen Spieltisch angesteuert.

– Es gibt einen Generalspieltisch, auf dem jedes Werk und jedes Register einer beliebigen Tastatur zugeordnet werden kann.

Interpret und Hörer

Schaut man sich um, welche dieser Vorschläge umgesetzt worden sind, so stellt man fest: Keiner hat sich bisher auf breiter Ebene durchgesetzt, manche wie der dynamische Anschlag oder Sprachregister sind nicht einmal ernsthaft erprobt worden, und dies, obwohl es für viele Ideen (z.B. die Anschlagsdynamik) bereits technisch funktionsfähige Lösungen gibt. Realisiert wurden lediglich einzelne Instrumente mit einem begrenzten, wengleich meist gewichtigen Anteil an Neuerungen, die die Handschrift ihrer jeweiligen Organisten tragen (St. Peter Sinzig, St. Peter Köln, Konzertsaal der Musikhochschule Trossingen usw.). Sie kombinieren in der Regel experimentelle Eigenheiten (z.B. Winddrossel oder Obertonregister) mit traditionellen Elementen (Werkaufbau usw.). Selbst solche „Mehrkomponentenorgeln“ sind jedoch bis heute Ausnahmen geblieben, komplette Neukonzeptionen wurden nicht versucht. Dazu muss neben sinnvollen Ideen (die es gibt) und findigen Orgelbauern (die es ebenfalls gibt) Interesse seitens der Nutzer (also Interpreten und Hörer) und ein Geldgeber vorhanden sein.

Bis heute aber dient die Orgel in Gottesdienst und Konzert in der Hauptsache der Aufführung älterer Musik, während die Wiedergabe avancierter

⁶ Jean Guillou, *Die Orgel – Erinnerung und Vision*, St. Augustin³2005.

neuer Orgelwerke mehrheitlich eine Sache von Spezialveranstaltungen wie z.B. Festivals geblieben ist: Meist werden sie von Spezialisten aufgeführt, und bisher sind sie nicht im allgemeinen Spiel- und Hör-Repertoire verankert. Diese Tatsachen haben nicht nur Auswirkungen auf den Bau neuer Orgeln, die deshalb meist keine Auswirkungen der neueren Orgelmusik erkennen lassen, sondern ebenso auf das Entstehen neuer Werke: Im Normalfall werde ich als Komponist nur dann ein Stück schreiben, wenn ich weiß, dass es aufgeführt wird, also Interpreten und Hörer findet. Dies gilt desto mehr, je arrivierter der Komponist.

Faktoren

Zusammengefasst: Ob und welche neue Orgelmusik entsteht, hängt von all diesen Faktoren ab:

- von Komponisten, deren ästhetische, stilistische und technische Vorstellungen einen Weg zur Orgel zulassen müssen;
- von Orgelbauern, die sensibel Wandlungen von Ästhetik und Technik erfassen und die Erfindungsgeist und Mut besitzen, um neue Ideen zu erproben;
- von Interpreten, die offen sind für neue Klänge und Formen und ausgebildet für neue spieltechnische Anforderungen, Interpreten, die sich für Ausführbarkeit und Übeaufwand interessieren und die Lust oder Interesse an dieser Aufgabe haben müssen, um ein neues Stück zu erarbeiten;
- schließlich von den Hörern, neugierig oder ablehnend, Hörern, die bestimmte Erwartungshaltungen oder Bedürfnisse mitbringen, von Hörern, die womöglich sogar den Auftrag für ein neues Orgelstück erteilen – oder dies lassen.

Nur wenn mehrere dieser Faktoren in einem fruchtbaren Verhältnis zueinander stehen, wird neue Orgelmusik komponiert. Das war nie anders und gilt auch für die nächsten hundert Jahre.

II. FOLGERUNGEN

Wie stellt sich unter diesen Bedingungen das Verhältnis des Komponisten zur Orgel zu Beginn des 21. Jahrhunderts dar?

Pluralität

Dazu eine Vorüberlegung: Der Komponist und die Orgel sind Fiktionen. Tatsache ist: Schon von jeher komponierten bestimmte Komponisten für eine bestimmte – historisch und geografisch lokalisierbare – Orgel. Das war bereits zu Bachs Zeit so (es setzt z.B. der Rezeption seiner Werke an den meisten zeitgenössischen Orgeln in Italien – rein technisch – enge Grenzen, abgesehen von anderen Hindernissen). Allerdings hat sich dieses Problem unter den speziellen Anforderungen, die viele experimentellere Werke der letzten vier Jahrzehnte an das Instrument stellen, erheblich verschärft: Im Zeitalter der elektrischen Registertraktur bieten nicht viele neue Orgeln die Möglichkeit halbbezogener Register, um nur ein Beispiel zu nennen.

Der Komponist der Gegenwart und Zukunft wird also nach wie vor für konkrete, existierende Instrumente oder zumindest Instrumententypen schreiben. Hier liegt eine Chance, haben doch die aktuelle kompositorische und orgelbauliche Situation ein Wesentliches gemeinsam: ihre Pluralität.

Keine Epoche der Musikgeschichte ist durch eine größere Heterogenität der Kompositionskonzepte gekennzeichnet als die unsere – man komponiert atonal oder mikrotonal, in neuer Tonalität oder in Form spektraler Klangkomposition, verwendet Töne, Geräusche oder Umweltaufnahmen, satztechnisch stehen sich neue Einfachheit und Komplexismus mit all ihren Zwischenstufen einander gegenüber, stilistisch experimentelle Avantgarde und postmoderne Mischstile, Elektronik und Computer werden einbezogen, hier und da nähern sich E- und U-Musik einander an usw. Ähnlich im Orgelbau: Wir spielen auf erhaltenen historischen, originalnah restaurierten, rekonstruierten, nach historischen Vorbildern neu gebauten und gänzlich neu konzipierten Instrumenten, wir erleben die unterschiedlichsten Stimmungssysteme und Klangwelten, wobei gewachsenes Erbe und Bautätigkeit unserer Zeit dazu geführt haben, dass heute mancherorts auf engem Raum Orgeln nebeneinander existieren, die eine stilistische Bandbreite von mehreren hundert Jahren aus unterschiedlichsten Ländern Europas repräsentieren.

Wenn auch die Heterogenität der aktuellen Orgellandschaft der Wiederaufführung und damit der Verbreitung hochspezialisierter neuer Orgelmusik nicht in jedem Fall förderlich sein kann, ist ihre Vielfalt ganz ohne Zweifel ein Plus, können doch Komponisten mit unterschiedlichsten ästhetischen Vorstellungen in ihr leichter fündig werden.

Wie es allerdings mit der grundsätzlichen Einstellung von Komponisten zu ‚der Orgel‘ in Zukunft bestellt sein wird, zur Orgel als konventionelles Pfeifeninstrument, als altertümliche Riesenmaschine und Kircheninventar und all dies angesichts der beschriebenen schwierigen Rezeptionssituation, mag ich nicht voraussagen. Immerhin kann man feststellen, dass die Informiertheit über dieses Instrument schon heute unter uns Komponisten nicht mehr sehr weit verbreitet ist, was das Interesse an der Orgel und damit die Produktion neuer Werke nicht fördert: Die Zeiten, da der Normalkomponist eine organistische Grundausbildung mitbrachte, sind schon längst vorbei. Kommt deshalb nunmehr das allmähliche Abgleiten der Orgel in die musikgeschichtliche Museumsecke, war die ‚Avantgarde‘ der Sechziger- und Siebzigerjahre ein letztes Aufflackern vor dem endgültigen Absinken in die Bedeutungslosigkeit, vergleichbar mit dem praktischen ‚Verschwinden‘ der Blockflöte vor 250 Jahren?

Ich möchte im folgenden einige Vorschläge machen, von denen ich glaube, dass sie Voraussetzungen dafür schaffen könnten, dass dies nicht geschieht. Ich halte sie bewusst pragmatisch, denn ich wünsche mir, dass sie realisiert werden. Sie setzen in verschiedenen Bereichen an; ein erster Komplex betrifft den Orgelbau:

Orgelbau

Erstens: Die ästhetische Pluralität unserer Zeit verbietet aus kompositorischer Sicht eine vereinheitlichende Forderung nach einem bestimmten Orgeltyp. Und da die Idee, in einem Instrument alle Vorteile einer guten Orgel zusammenzufassen, zum Spiel jedweder Musik, sich ohnehin als unmöglich herausgestellt hat, halte ich zum Ersten das lebendige Nebeneinander von durch die Jahrhunderte bewährten, in sich stimmigen Instrumenten-Individuen (Schnitger – Silbermann – Walcker – Cavaillé-Coll usw.) als kompositorische Herausforderung und Anregung für einen Vorteil unserer Zeit. So kann der mikrotonal interessierte Tonsetzer die Tastenteilungen auf

mitteltönigen Instrumenten ausnutzen, der Spektralkomponist die Klangfarbenfülle der norddeutschen Großorgel usw.

Zum zweiten: Bisher hat jede musikgeschichtliche Epoche ihre Orgeln gemäß dem aktuellen kompositorischen Stand modifiziert bzw. erweitert. Ich halte es für sinnvoll, dies bei Neubauten auch heute zu tun, indem wir uns an dem orientieren, was seit der experimentellen Avantgarde sich als sinnvoll oder notwendig herausgestellt hat. Werden solche Ergänzungen Standard, kann ich mich als Komponist auf sie beziehen und habe erweiterte Möglichkeiten auf dem kompositionsgeschichtlich erreichten Stand. Die Orgelmusik der ‚Avantgarde‘ der Sechzigerjahre bezog sich zwar auf die vorhandenen Instrumente (Ligeti's *Volumina* z.B. auf die ‚romantische‘ Bremer Domorgel). Allerdings muten sie ihnen so viel zu, dass sie eine Reihe von Erleichterungen und Optimierungen nahe legen. Besonders wünschenswert finde ich (jetzt spricht der Interpret im Komponisten):

– hoch speicherfähige Setzeranlagen mit Sequenzschaltung in beide Richtungen für extrem präzise, schnelle und aufwändige Registerwechsel, die Registranten entweder nur mit Mühe und Risiko oder gar nicht bewältigen können. Je größer die Orgel, desto größer muss dabei die Speicherkapazität sein: Auf einem 80-Register-Instrument kommt man bei einer Aufführung von Ligeti's *Volumina* auf über 250 Registerwechsel. Für ein komplettes ‚modernes‘ Programm sind hier also Speicherplätze im vierstelligen Bereich nicht unrealistisch. Angesichts der modernen Computertechnik stellt dies heute kein technisches Problem mehr dar – und welche Möglichkeiten eröffnen sich da: Farbwechsel für jeden Abschnitt, Takt, Akkord oder gar Ton, individuell programmierbare Walzen und und und...

– regelbare Tremulanten auf allen Werken, wobei sowohl Frequenz als auch Amplitude beeinflusst werden können sollten; kompositorisch interessant ist hierbei z.B. die Kopplung mehrerer, unterschiedlich tremolierender Werke zur Hervorbringung komplexer Interferenz-Wirkungen u.a.m.

– Vorrichtungen zur Winddruckmodifikation. Insbesondere die Verminderung des Winddrucks ist seit den Sechzigerjahren zu einer Standardanforderung in vielen neuen Musikstücken geworden, aber Instrumente, an denen sich dies ohne Schwierigkeiten und mit einem musikalisch akzeptablen Ergebnis realisieren lässt, sind rar; wir konnten am gestrigen Abend eine Kostprobe hören. Inzwischen liegen verschiedene technische Möglichkeiten hierzu vor; kompositorisch am sinnvollsten sind stufenlos oder kleinschrittig

regelbare Winddrosseln, um das Ergebnis so wenig wie möglich dem Zufall zu überlassen.

– Tastenfesseln. Die technischen Voraussetzungen hierzu existieren seit dem 19. Jahrhundert, ihr Sinn ergibt sich sozusagen logisch aus einem ureigenen Charakteristikum der Orgel, ihrer Fähigkeit zur Hervorbringung unbegrenzt langer Töne. Nicht gegriffene Dauertöne sind in der Musik der letzten vierzig Jahre so häufig und so komplex genutzt worden – auch davon haben wir gestern Abend einen Eindruck bekommen können –, dass wir von der unpraktischen, risikoreichen und musikalisch begrenzten Verwendung von Gewichten auf ein technisch ausgereifteres, in die Orgel eingebautes System umsteigen sollten. Auch durch diese Neuerung werden wir eine ganz neue Klasse von kompositorischen Möglichkeiten erhalten, allein was die Geschwindigkeit und die Sicherheit von Wechseln angeht.

Alle diese vorgeschlagenen Ergänzungen sind technisch machbar, in der Regel sogar ohne großen Aufwand, und kommen zudem auch meist noch der Wiedergabe anderer als der neuen bzw. noch zu komponierender Musik zugute, so etwa eine ausgereifte Setzertechnik der romantischen Musik, die Tremulanten sogar der gesamten Literatur, die Tastenfesseln der Improvisation usw.

Meine dritte Gruppe von Vorschlägen enthält Neuerungen, die über solche Erweiterungen der Orgel hinausgehen, die wir schon für bereits existierende Literatur benötigen. Diese Ideen sollten an Experimentalorgeln von Orgelbauern, Interpreten und Komponisten gemeinsam auf ihre Nützlichkeit und Tauglichkeit überprüft werden – und vielleicht könnten einige von ihnen später einmal zum Standard gehören:

– Eine der größten Stärken der Orgel liegt im Bereich der Klangfarbensynthese: Bauen wir sie aus! Greifen wir György Ligetis Vorschlag wieder auf und ergänzen wir die herkömmlichen Klangfarben um weitere harmonische, unharmonische und subharmonische Teiltonspektren. Mit ersterem verwandt ist das Mittel der chromatischen Mixtur, also die Möglichkeit, zu jedem Ton jedes beliebige Intervall als Klangmixture mitlaufen zu lassen. Besonders interessant erscheint mir der Bereich der Geräusche (also der unharmonischen Spektren), sofern es uns gelingt, sie flexibel, anpassungsfähig und klanglich überzeugend zu gestalten. Und nicht schon deshalb, weil wir heute über Orgeln der 50iger-Jahre schnell die Nase rümpfen, sind ihre Xylophone und Glocken ein Irrweg gewesen – sie müssen, wie jedes Regis-

ter, sinnvoll in einen organischen Kontext eingebaut werden, in dem ich sie nutzen kann, und man muss sich bewusst bleiben, dass sie nicht die traditionellen Mixturen, Quinten und Terzen ersetzen können. Entscheidend bei allen farblichen Erweiterungen ist eine Beschaffenheit der einzelnen Register, die wie bei anderen Registern auch Charakteristik und Mischungsfähigkeit vereint, also eine solistische bzw. quasi-solistische Nutzung (8', 2' + Xylophon o. Ä.) ebenso zulässt wie den klangfarblich befriedigenden Einbau in komplexe Kombinationen. Das wäre eine Orgel für das Zeitalter der Spektralkomposition!

– Machen wir den Versuch, eine Orgel mit Anschlagsdynamik zu realisieren, die technischen Voraussetzungen dazu sind im Prinzip vorhanden. Es bedarf keiner weiteren Erläuterung, dass wir mit einem einzigen solchen Register eine ganz neue Tür der Orgelkomposition auf tun. Wer will behaupten, dass wir ein solches Instrument nicht brauchen, bevor es nicht wenigstens eines gibt, auf dem man diese Aussage überprüfen kann?

– Nutzen wir den Raum und seine Akustik als Bestandteil des Orgelklangs. Bauen wir in einem Raum mehrere individuelle Orgeln, jede einzelne in sich stimmig und vollständig, alle untereinander klanglich kombinierbar, einzeln von Werkspieltischen und gemeinsam von einem Generalspieltisch aus steuerbar, eine oder mehrere von ihnen mobil, jedes Werk von jedem Manual des Hauptspieltischs aus steuerbar. Räumlichkeit und plastisches klangliches Profil, von jeher Bestandteil von Orgelmusik, könnten so kompositorisch flexibler und gezielter gestaltet werden. Ein solches mobiles oder teilmobiles Instrument trägt aufgrund seiner Bindung an einen bestimmten Raum der Tatsache Rechnung, dass eine Orgel nicht gut ohne den Raum konzipiert werden kann, in dem sie erklingen soll, bietet aber wesentliche Vorteile eines Baukastensystems.

– Ermöglichen und erforschen wir Mikrotonalität. Hier erscheinen mehrere Wege interessant, erprobt zu werden:

- Kombination unterschiedlicher unter- und überschwebender Register auf verschiedenen Werken;
- variable Pfeifenlängen in einem eigenen ‚Mikrotonregister‘ (eine denkbare Möglichkeit hat Gerd Zacher vorgeschlagen, indem er Lotosflötenregister vorschlug⁷);

⁷ Gerd Zacher, „Schöpferische Tradition statt Historismus“, in: *Acta organologica* 17 (1984), S. 199.

- Mehrtemperatur-Orgeln. Man könnte bei Instrumenten anknüpfen, wie sie bisweilen schon für die Interpretation älterer Musik gebaut worden sind. Anders als dort benötigte man nicht jedes Register in jeder Temperatur – ich könnte mir durchaus auch kombinatorische Lösungen vorstellen, in denen verschiedene Register in verschiedenen Temperaturen stehen, um eine größere Auswahl an Mikrotönen zu erhalten, ohne dass der Platzbedarf unermesslich steigt.

– Nutzen wir die moderne Mikro-Elektronik und erproben wir MIDI-fähige Klaviere. Bereits seit Jahrzehnten haben Komponisten immer dann, wenn die Klangmöglichkeiten der Orgel an ihre Grenzen kamen, zusätzlich Nebeninstrumente oder Elektronik eingesetzt. Letztere lässt sich auch über ein MIDI-Klavier steuern – vom Synthesizer über Tonbänder bis hin zu abgespeicherten Klängen, die man auf einzelne Tasten ‚legt‘. Doch gehen die Möglichkeiten dieser Technik viel weiter, man kann einzelne Stimmen oder ganze Werke auf der Tastatur einspielen und sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder abrufen – so könnte ein MIDI-Klavier z.B. die Funktion von Tastenfesseln übernehmen oder zusätzliche Stimmen eines ‚virtuellen zweiten Organisten‘ spielen. Allerdings gibt es noch einiges zu tun: Angesichts der auch heute noch nicht befriedigenden Klangqualität von Lautsprechern und ihren begrenzten bzw. fehlenden Resonanzeigenschaften müsste man die notwendige Anzahl, Aufstellung und Art der Boxen sowie ihre Mischungsfähigkeit mit dem genuinen Orgelklang genau erforschen, um hier zu besseren und zukunftssträchtigen Lösungen zu kommen.

– zwei Anregungen zum Schluss:

- Bei der Interpretation komplizierter neuer Werke, bei der Improvisation wie beim Komponieren taucht immer wieder das Problem auf, dass in unübersichtlichen oder aleatorischen, also für einen Registranten nicht vorhersehbaren Verläufen Registerwechsel nötig wären, die man punktgenau mit dem Orgelspiel koordiniert wissen will. Sobald der Organist in solchen Partien keine Hände oder Füße frei hat, um das selbst zu übernehmen, ist eine Grenze erreicht. Hier fände ich es interessant, Steuerungssysteme über einen Sprachcomputer zu erproben, mit denen der Organist über ein kurzes Lautsignal die Registrierung selbst weiterschalten kann (er dürfte dann zwar nicht mehr leise fluchen, wenn ein Akkord daneben geht, aber so etwas könnte man ja üben...).

- Eine gleichermaßen technisch sinnvolle wie klanglich perspektivreiche Einrichtung sehe ich in der Kombination von gleichzeitig mechanischer und elektrischer Spiel- wie Registertraktur. Sie ermöglicht einerseits den direkten Zugriff auf die Klanggenese (sensibler Anschlag, halbgezogene Register usw.), andererseits hält sie sich die erweiterten Möglichkeiten der elektrischen Steuerungstechnik offen. Die aktuell verbreitete Kombination einer mechanischen Spieltraktur mit einer elektrischen Registrieranlage würde in ihren Möglichkeiten verdoppelt.

Verschiedene dieser letzten Vorschläge kommen ebenfalls nebenbei der Interpretation des älteren Repertoires zugute, so etwa mikrotonale Erweiterungen der Musik vor 1750, Registrierung per Sprachcomputer klangfarblich und dynamisch aufwändiger Musik des 19. Jahrhunderts usw. Einige von ihnen sind vereinzelt oder in Ansätzen schon in anderen Kontexten erprobt worden und müssten nur weiterentwickelt werden.

Bei allen Vorschlägen geht es nicht um Spielereien: Wenn wir die technischen Möglichkeiten der Orgel erweitern, erweitern wir ihre Klang- und (damit) Ausdrucksmöglichkeiten. Diese beiden sind es, für die Komponisten sich interessieren, jetzt und in Zukunft auch.

Ausbildung

Was geschieht nun, wenn wir all diese Vorschläge umsetzen? Können wir damit rechnen, dass eine Fülle interessanter neuer Orgelwerke entsteht? Sicher ist die instrumentenbauliche Seite eine wichtige Voraussetzung. Aber sie reicht nicht aus. Wir brauchen auch Organisten, die diese Musik spielen. Und auch hier gibt es Handlungsbedarf. Wenn wir nicht wollen, dass die Interpretation der neuen Orgelmusik eine Sache von wenigen Spezialisten bleibt, müssen wir die Organisten der Zukunft auf diese Musik vorbereiten:

An den Musikhochschulen und Konservatorien muss die avancierte zeitgenössische Orgelmusik Bestandteil des regulären Unterrichtsplanes für Organisten sein bzw. werden. Machen wir die Kirchenmusiker und Konzertorganisten mit der Ästhetik, der Kompositionsgeschichte, mit Stilen und Techniken der neueren Musik und insbesondere der neuen Orgelmusik vertraut – es gibt ja inzwischen das umfangreiche Buch von Daniela Philippi, um nur eine Möglichkeit eines theoretischen Zugangs zu nennen –, und vor allem:

erarbeiten wir mit ihnen praktisch zentrale neue Werke. So lange, wie in einer normalen künstlerisch-organistischen Hochschulausbildung nicht das Studium von *Volumina* auf dem Programm steht, müssen wir uns nicht wundern, wenn der solchermaßen sozialisierte ‚Normalorganist‘ eine Scheu vor neueren Werken und erst recht vor Uraufführungen behält.

Umgekehrt ist es natürlich genauso wünschenswert, wenn Kompositionsstudenten in ihrer Instrumentenkunde nicht nur die letzten Feinheiten der Harfentechnik, sondern auch die Besonderheiten der Orgel kennen lernen und in einer eigenen Komposition praktisch erproben. Warum nicht einfach Organisten und Komponisten während des Studiums projektweise zusammenbringen – der eine komponiert, der andere spielt? Man lernt voneinander, und am Ende steht neben vielem anderen gegenseitige Offenheit.

Die Hörer

Und dennoch, auch wenn nun genug Organisten für die Anforderungen neuester Musik vorbereitet sind, bleibt eine letzte wichtige Frage: Wer will eigentlich ‚Neue Orgelmusik‘ hören?

Beginnen wir in der Kirche: Immer seltener erteilen in unseren Tagen Landeskirchen oder gar Kirchengemeinden Kompositionsaufträge für neue Orgelwerke.

Neben eher äußerlichen Gründen wie notorischer Geldknappheit scheint sich hier ein grundlegendes inhaltliches Problem niederzuschlagen, eine tief sitzende gegenseitige Skepsis zwischen Kirche und Komponisten. Das nicht immer spannungsfreie Verhältnis der Kirche(n) zu Konzepten der künstlerischen Avantgarde spiegelt dies ebenso wie eine Kunstproduktion, die religiöse oder kultische Tabus in Frage stellt. Außerdem: Wo der christliche Gottesdienst auf musikalische Popularisierung setzt, wird der zeitgenössische Komponist wenig Neigung verspüren, für ein solches Umfeld avancierte Kunstwerke anzufertigen – und solange neue Musik Bedingungen und Bedingtheit des Ortes, an dem sie erklingt, nicht mit bedenkt, wird sie dafür schlecht geeignet sein.

Wichtig wäre deshalb ein verstärkter Dialog zwischen Kirche und Komponisten über die Funktion und die Möglichkeiten der zeitgenössischen Musik in der Kirche – als Raum und als Institution. Hier sind die Kirchen und die

Universitäten gefragt: Welche Rolle spielt z.B. die ästhetische Ausbildung der Theologen im Studium? Und da Diskussionen lange dauern: Holen wir inzwischen die zeitgenössische Musik wieder stärker in die Kirchen herein, erproben wir ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Wir müssen hier das Rad nicht neu erfinden, sondern können an vorbildhafte Einrichtungen wie die Tage neuer Kirchenmusik in Kassel u.a.m. anknüpfen. Es müssen auch nicht immer Aufträge sein – viel, sehr viel wäre gewonnen, wenn bereits existierende zeitgenössische Musik wieder heimisch in der Kirche würde. Wenn die Rezeptionsbedingungen gut sind, entstehen neue Werke dann wohl auch schon mal von selbst.

Doch auch Konzertsäle und Hochschulen können viel zur Weiterentwicklung einer zeitgemäßen Orgelmusik beitragen: Neue Musik muss hier nicht erst in einem Funktionszusammenhang begründet werden, sie ist ohnehin dauerhaft präsent. Dies kommt einer konzertanten Orgelmusik entgegen, die nicht immer mit einem Seitenblick auf kirchliche Brauchbarkeit konzipiert sein will. Aber auch hier nützen Orgeln und Räume nur, wenn Aufführungen und Aufträge dafür sorgen, dass neue Orgelmusik entsteht. Meine Wahrnehmung der aktuellen Realität sieht hier einigen Nachholbedarf. Vielleicht muss man klein anfangen: Jedes Semester bzw. jede Konzertsaison gibt es einen Abend mit neuer Orgelmusik – das Publikum freut sich über erklärende Moderationen -, und zu jeder Orgeleinweihung wird ein Kompositionsauftrag vergeben, „Kunst am Bau“ sozusagen.

Es sei mir verziehen, dass ich mich nicht als Prophet über die Beschaffenheit zukünftiger Orgelmusik äußern konnte. Es erschien mir wichtiger, einige Gedanken zur Diskussion zu stellen, welche Bedingungen ich für das Entstehen einer solchen Musik für günstig ansehe. Es würde mich freuen, wenn meine Ausführungen den Anstoß dazu geben könnten, diese Bedingungen zu schaffen.

VOM NUTZEN UND NACHTEIL DER REKONSTRUKTION HISTORISCHER ORGELN¹

„Dies sind die Dienste, welche die Historie dem Leben zu leisten vermag; jeder Mensch und jedes Volk braucht je nach seinen Zielen, Kräften und Nöten eine gewisse Kenntnis der Vergangenheit, bald als monumentalische, bald als antiquarische, bald als kritische Historie: aber nicht wie eine Schar von reinen, dem Leben nur zusehenden Denkern, nicht wie wissensgierige, durch Wissen allein zu befriedigende einzelne, denen Vermehrung der Erkenntnis das Ziel selbst ist, sondern immer nur zum Zweck des Lebens und also auch unter der Herrschaft und obersten Führung dieses Zweckes. Daß dies die natürliche Beziehung einer Zeit, einer Kultur, eines Volkes zur Historie ist – hervorgerufen durch Hunger, reguliert durch den Grad des Bedürfnisses, in Schranken gehalten durch die innewohnende plastische Kraft – daß die Kenntnis der Vergangenheit zu allen Zeiten nur im Dienste der Zukunft und Gegenwart begehrt ist, nicht zur Schwächung der Gegenwart, nicht zur Entwurzelung einer lebenskräftigen Zukunft: das alles ist einfach, wie die Wahrheit einfach ist, und überzeugt sofort auch den, der dafür nicht erst den historischen Beweis sich führen läßt.“²

Orgeln lassen sich betrachten als Denkmäler, als Zeitzeugen, als Prestigeobjekte, als Teile von Innenarchitektur, als kirchlich/liturgisches Inventar, als kunsthandwerkliche oder „industrielle“ Produkte, als Diskussionsgegen-

¹ Hermann J. Busch hatte sich für seine Colloquiumsbeiträge nur Stichworte notiert. Das hier wiedergegebene Fragment einer Ausarbeitung wurde von S. Schwantag im Nachlass aufgefunden. – Zu Fragen der Denkmalpflege hat sich Busch verschiedentlich geäußert, vgl. u.a.: Hermann J. Busch, „Klangdenkmale‘ pflegen – welche, warum, wie? Gedanken zu aktuellen Fragen der Orgeldenkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland“, in: *Orgelforum* (2007), Nr. 10, S. 44-54. – Zum Umgang mit Rekonstruktionen in der kirchenmusikalischen Praxis siehe auch: Hermann J. Busch, „Neue „alte“ Orgeln – Stilkopien und kirchenmusikalische Praxis“, in: *Forum Kirchenmusik* 48 (1997), S. 54-58 (S. Schwantag).

² Friedrich Nietzsche, *„Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und nachteil der Historie für das Leben“*, in: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*. Hg. Von Karl Schlechta, 8. Aufl. München 1977, S. 230-237 (4. Kapitel).

stände, als Zankäpfel. Zu den zuletzt genannten Zwecken sind neu zu bauende oder erbaute „Rekonstruktionen“ neuerdings offenbar besonders geeignet.³

Bei anderen Musikinstrumenten sind Rekonstruktionen unstrittig üblich und werden in der Praxis der „Alten Musik“ selbstverständlich weithin verwendet. Bei den Diskussionen um rekonstruierte Orgeln ist das Szenario jedoch ein eigenes: Orgeln sind „öffentliche“ Instrumente, die mit einem erheblichen finanziellen Aufwand verbunden sind, der meist zu einem großen Teil aus „öffentlichen“ Mitteln bestritten wird. Das lädt die „Öffentlichkeit“ zur Diskussion. Zudem verdrängt eine rekonstruierte Orgel – anders als etwa eine rekonstruierte Traversflöte – zumeist den Platz für ein neu zu erbauendes Instrument und die entsprechenden musikalisch-praktischen Möglichkeiten.

Nietzsches „*einfache Wahrheit*“ provoziert also die Frage nach dem „Sitz im Leben“, den rekonstruierte Orgeln einnehmen können.

Zunächst bedarf es einer Begriffsbestimmung. In unserem Zusammenhang sollen nur Fälle diskutiert werden, in welchen keine oder keine nennenswerte historische Substanz zur Diskussion steht, sondern in denen völlig neue Instrumente als Rekonstruktionen ganz bestimmter Orgeln gebaut werden. Diese Vorbilder können an anderen Orten mehr oder weniger vollständig noch bestehende Orgeln [sein] oder aber in Nachrichten über Instrumente gesucht werden, die gänzlich verloren sind oder von denen nur noch wenige einzelne Teile existieren. Das weite Feld denkmalpflegerischer Diskussionen tut sich auf, wenn der Prospekt einer älteren Orgel vorhanden ist, der später mit einem von Grund auf neuen Instrument verbunden wurde. Objekt der Denkmalpflege ist in einem solchen Falle aber nicht nur der Prospekt, sondern kann in der Regel auch das jüngere Instrument werden. Fragen der musikalischen Praxis wie auch [...]⁴

³ Im zeitlichen Vorfeld des Colloquiums gab es heftige Diskussionen um die geplante Rekonstruktion der 1945 restlos zerstörten Silbermann-Orgel der Dresdener Frauenkirche. Hermann J. Busch hat dazu sehr bewusst *nicht* Partei ergriffen (S. Schwantag).

⁴ Das Textfragment ist so wiedergegeben, wie es vorgefunden wurde. Die fehlenden Teile der Begriffsbestimmung können dem Artikel entnommen werden: Hermann J. Busch, „Neue „alte“ Orgeln – Stilkopien und kirchenmusikalische Praxis“, in: *Forum Kirchenmusik* 48 (1997), S. 54-58. (R. Eberlein)

Der „Nutzen“:

Viele Orgelbauer sind auf der Suche nach Mustern und Anregungen aus dem historischen Orgelbau, die ihnen von Nutzen sein können für ihre neu zu erbauenden Orgeln. Solche Forschungen können sich nicht auf das Studium der schriftlichen und materiellen Quellen beschränken. Forschungen, die von praktischer Effizienz sein sollen, führen den Orgelbauer alsbald dazu, in die Zusammenhänge von Material, Fertigung und technisch-akustischen Ergebnissen durch den eigenen praktischen Nachvollzug einzudringen.

Rekonstruktionen ermöglichen es Orgelstudierenden und -wissenschaftlern, die Charakteristika historischer Instrumente zu erproben, ohne die vergleichsweise wenigen erhaltenen Originalinstrumente aufsuchen und strapazieren zu müssen, vor allem da, wo der direkte Zugang kaum möglich ist, also außerhalb Europas.

Alte Orgeln bzw. ihre Rekonstruktionen sind nicht notwendig auf die zeitgenössische stilistische Musik fixiert. Sie können auch neue Musik inspirieren. Es gibt neue Musik für alte Orgeln, z.B. [für Orgeln von Gottfried] Silbermann,⁵ z.B. [von Martin] Herchenröder für [die Zacharias-Hildebrandt-Organ in] Naumburg, [St.] Wenzel.⁶

Die „Nachteile“:

Die Rekonstruktion schränkt die kreativen Energien ein, sie wiegt uns in der Sicherheit einer Nische, eines Rückzugs aus dem Hier und Jetzt. So kann sie „zur Schwächung der Gegenwart, zur Entwurzelung einer lebenskräftigen Zukunft“ führen. Rekonstruierte Orgeln nehmen den Platz ein, der von innovativen Konzeptionen besetzt werden könnte.

Aufführungspraxis: Das Repertoire wird [durch rekonstruierte Orgeln] im Wesentlichen auf den stilistischen Umkreis beschränkt. Sie können auch Anreiz zur stilistischen Entgrenzung, zu interpretatorischen Verfremdungen [sein]. Solcher Anreiz mag noch so groß sein, er findet früher oder später

⁵ *Hommage à Gottfried Silbermann, Neue Musik für alte Orgeln*. Ebert 1993. (S. Schwantag)

⁶ Martin Herchenröder, *Zeit Raum I, ad fontes*. Bärenreiter 1996. Martin Herchenröder, *Zeit Raum II, ströme*, Bärenreiter 2001/2008. (S. Schwantag)

seine Grenzen bzw. ist mit so großem Aufwand und ggf. Kompromissen verbunden, dass er sich tatsächlich nur selten entfaltet.

Rekonstruierte historische Orgeln bedürfen einer professionellen Handhabung, womit viele nebenamtliche Organisten und Organistinnen, die liturgischen Dienst tun, überfordert sind.

Die Tatsache, dass nicht unerhebliche Teile des Orgelrepertoires auf mehr oder weniger spezifische klangliche oder auch technische Charakteristika angewiesen sind, spricht zugleich für und gegen Rekonstruktionen: Alexandre Guilmant konnte einen großen Teil der klassischen französischen Orgelmusik für die Cavaillé-Coll-Orgel einrichten, da diese im Bereich der für diese Musik charakteristischen Zungenstimmen sich noch deutlich an klassische Traditionen anlehnte. Dagegen hat Karl Straube seine subtilen Arrangements barocker Musik für die pneumatische Sauer-Orgel bestimmt, die wenige Gemeinsamkeiten mit barocken Instrumenten aufweisen.

Der Reiz solcher historischer Aufführungspraktiken entfaltet sich aber wiederum nur auf Originalinstrumenten bzw. Rekonstruktionen.

DIE REKONSTRUKTION DER SCHNITGER-ORGEL IM LÜBECKER DOM

Als die Musikhochschule Lübeck im Jahr 2000 eine fast vollständig erhaltene neapolitanische Orgel aus dem Jahr 1777 erstehen konnte, stießen die damit verbundenen Veranstaltungen auf ein derart großes Interesse, dass wir uns fragen mussten, ob man sich in Lübeck bislang zu wenig der Alten Musik gewidmet hat. Tatsache ist, dass durch die sich wandelnde Orgelästhetik und die Kriegseinwirkungen in der Unesco-Weltkulturerbe-Stadt fast alles vernichtet wurde, was Lübeck einst den Nimbus der „Stadt der Orgeln“ verlieh. Relativ unversehrt hat lediglich die 1637 von Friedrich Stellwagen erweiterte kleinere Jakobi-Orgel die Zeiten überdauert – ein wundervolles Instrument. Sämtliche anderen größeren Orgeln in der Marienkirche, der Jakobi-Kirche, der Aegidienkirche, der Petrikerche und im Dom wurden – grob gesagt – zwischen 1960 und 1985 neu gebaut, ausnahmslos als Kompromissorgeln, die das ganze Repertoire abdecken sollten. Im Dom hat man den angestammten Platz der Orgel allerdings zugunsten eines geänderten Raumkonzepts freigelassen. Das Instrument, welches dort zwischen den Türmen 1942 abbrannte, war ein Werk von Walcker (1893 bestellt) in dem Gehäuse von Arp Schnitger und dessen Gesellen Hantelmann (1699 vollendet).

Betrachtet das Organistenaugen heute dieses riesige leere Westwerk des Domes, so imaginiert es die Schnitger-Orgel um so mehr wieder dorthin, seit die Göteborg-Pioniere gezeigt haben, wie wundervoll ein solcher Nachbau klingen kann. Der Gedanke ist faszinierend: eine Orgel in der Art von Buxtehudes Wunschorgelbauer am historisch authentischen Ort nachzubauen und damit den Raum wieder in seiner klanglichen Hauptachse zu beschallen; in den nicht wenigen Gottesdiensten mit mehr als 300 Christen erfühere nicht nur der Gemeindegesang eine großartige Bereicherung. Durch das Vorhandensein der Marcussen-Orgel von 1970 wäre keine Rücksicht auf jegliches Repertoire zu nehmen. Fragen von Disposition, Stimmung und Klaviaturnümfängen könnten ohne Polemik erörtert werden.

Die Idee lag gewissermaßen in der Luft und hat den Kirchenvorstand schnell veranlasst, nach Göteborg zu reisen. Schnell wurde allerdings auch klar,

– dass keine kirchlichen Gelder für ein solches Orgelprojekt zur Verfügung stehen werden,

– dass im gewandelten Raum des Domes viele Fragen zu erörtern sein werden,

– dass ein solches Projekt von mehreren Seiten inhaltlich begleitet werden muss

und schließlich und folglich ein interdisziplinäres Symposium Klärung bringen soll, ob man überhaupt, und wenn ja, wie man diese Orgel nachbauen kann.

Dieses Symposium fand im Januar 2002 (wieder unter größter Publikumsbeteiligung) statt und hat die erhoffte Klärung nicht gebracht. Die Vorträge des Symposiums zu Orgelbau, Architektur und Musikwissenschaft wurden in der Zeitschrift *Organ* 4/2002 veröffentlicht.

Wir, die Organisten und Liebhaber großartiger historischer Orgeln mussten uns beim Symposium denselben Fragen stellen, die auch andernorts häufig und leidenschaftlich diskutiert werden:

– Ist ein Nachbau ein totes Kopieren bereits vorhandener Exemplare oder eine eigenständige künstlerische Leistung?

– Beschwören wir Organisten und Orgelbauer nicht etwa eine vermeintlich heile Welt früherer Zeiten herauf ?

– Hat der Orgelbau heute nichts anderes mehr zu bieten?

– Wenn wir schon das Instrument haben wollen, brauchen wir auch den ganzen Zierat von Engeln über Schleierbretter bis hin zum Kranzgesims?

Können Architekten andererseits wirklich nicht verstehen, was ein Hamburger Prospekt ist, wie eine Traktur am besten funktioniert usw. Müssen sie uns diktieren, wie alles auszusehen hat? Ein Fagott wird schließlich auch nicht von Architekten entworfen...

Schließlich die Fragen an die Denkmalpfleger: Wird etwas gut und schützenswert, nur weil es älter wird? Kann die Denkmalpflege leichter etwas

Neumodisches und womöglich Untaugliches als etwas Nachgebautes akzeptieren; das eine „echt“, das andere lediglich „Plagiat“?

An diesen überspitzten Fragen ist leicht abzulesen, dass das Lübecker Projekt einer längeren Auseinandersetzung bedarf.

Kernpunkt der Auseinandersetzung war von Beginn an nicht die Frage von Stimmung, Legierung, Disposition usw. sondern die sichtbare Gestalt im Raum.

Tatsächlich wurden aber durch viele Gespräche mittlerweile auch Fragen beantwortet (und natürlich neue gestellt). Von solchen Antworten und Fragen der weiteren Entwicklung nach dem Symposium soll hier die Rede sein.

Zu Aspekten der Aufführungspraxis:

– Das Interesse an einem spezifischen Instrument höchster Qualität für die Musik aus Lübecks musikhistorisch bedeutendster Epoche wird in der Hansestadt allgemein anerkannt, schließlich besitzt die Stadt keine einzige Pfeife aus der Wirkungszeit Buxtehudes mehr.

– Interpretation von Musik gleich welcher Epoche vollzieht sich immer neu und verlangt nach neuen Lösungen im Orgelbau, die wie in diesem Fall an alten Orgelbautechniken orientiert sein dürfen.

– Die Widersprüchlichkeit zwischen dem so hoch geschätzten Repertoire um 1700 mit seinen tonartlichen Experimenten auf der einen Seite und der Begrenztheit der Domorgel Schnitgers, die Buxtehude 1699 abgenommen hat, andererseits birgt noch viele unzureichend beantwortete Fragen hinsichtlich der damaligen praktischen Nutzung.

– Der gemeinsame Einsatz von Musikhochschule und Domgemeinde für das Instrument und dessen Nutzung birgt große Chancen für die Qualität der Kirchenmusikausbildung.

Aspekte des Orgelbaus:

- Da die älteste überlieferte Disposition von 1822 stammt und das Innere der Orgel neu konstruiert werden muss, würde es sich nicht um eine Rekonstruktion, sondern um einen Nachbau handeln. Noch vorhanden sind die Klaviaturen (die als Vorlage schon für Rekonstruktionen und Neubauten in Hamburg, St. Jacobi, und Göteborg gedient haben) und ein Holzprinzipal des Brustwerks. Vorhanden sind auch die Göteborger Forschungsergebnisse hinsichtlich des Gehäuses. Die in Göteborg realisierte Disposition unterscheidet sich allerdings in wesentlichen Punkten von der überlieferten Lübecker Disposition.
- Eine neue Orgel als Nachbau einer nicht mehr vorhandenen Orgel ist daher im Ergebnis noch offen und insofern keine Kopie.

Aspekte der Raumwirkung, der architektonischen Fortschreibung:

- Die jetzige innere Gestaltung des Raumes von Prof. Grundmann hat sich in den vergangenen Jahrzehnten gut bewährt, niemand hat Interesse daran, die Bestuhlung oder etwa die zentrale Position des Altares, also das gottesdienstliche Gefüge, zu verändern.
- Als problematisch wird empfunden, dass die jetzige Orgel lediglich ein Joch des Raumes direkt beschallt und die C-Cis-Aufstellung für alle anderen Joche nicht befriedigt; dass das leere Westwerk den großen Nachhall sehr verstärkt und sich auch für andere Belange (Aufstellung des Chores, Bestuhlung) am wenigsten bewährt hat.
- Der Nachbau der Orgel würde im Raum die Lichtführung verändern und den Blick auf das dreiteilige romanische Fenster mit der Verglasung von Lothar Quinte von 1962 verstellen.
- Ein Nachbau würde aber auch nicht wie auf dem Foto von 1931 wirken, die Walcker-Orgel reichte offensichtlich bis fast an die Fenster, das sind immerhin zwölf Meter Tiefe vom Prospekt bis zum Fenster, ein Nachbau des sogenannten „Krämerchors“ wäre ebenso wenig notwendig wie die Verkleidung der Holzbalken unter der Orgel. Keine der Simulationen, ob 1:1 auf Leinwand oder aus dem Computer, konnte eine befriedigende Antwort geben, wie eine gelungene Lösung aussehen soll.

– Ohne Einbeziehung von Architekten ist das Problem nicht zu lösen, schließlich müsste geplant werden, wie der Raum hinter der Orgel und unter der Orgel werden sollte.

Aspekte des Denkmalschutzes:

– Es kann nicht das Ziel sein, den Raum auf einen Zustand von 1700 zurückzuführen, die zwischenzeitlichen Veränderungen sind groß und sollen erkennbar bleiben.

Daher bleibt es problematisch, einen Gegenstand nachzubauen, der nicht als solcher, nämlich als Nachbau erkennbar ist.

– Die Funktion des Gegenstandes – das Spielen einer bestimmten Musik – stellt aber keineswegs ein Problem dar.

Nach dem Symposium gab es viele Gespräche und nicht wenige interessante Lösungsvorschläge von fast allen Seiten. Um das Kernproblem Instrument – Architektur wurde schließlich in kleinen Gesprächskreisen mit einem Orgelbauer und einem Architekten gerungen.

Diese Gespräche haben zu der Idee geführt, die Orgel in eine Art Vitrine aus Stahl an den ursprünglichen Ort zu plazieren, quasi als historisches Zitat kenntlich zu machen, dabei aber auf Schmuckwerk zu verzichten. Nun wird geprüft, ob eine solche Idee den klanglichen Anforderungen gerecht werden kann.¹ Die Göteborger Forschungen können dabei zu einer großen Hilfe werden. Welche Bedeutung kommt etwa der Holzmasse zu, die sich im direkten Umfeld des Gehäuses befindet, insbesondere womöglich der tra-

¹ Der Beitrag gibt den Stand der Auseinandersetzung um das Projekt im Jahr 2003 wieder. Mittlerweile haben viele konstruktive Gespräche zwischen dem Kirchenvorstand, dem Orgelsachverständigen, dem Bauamt der Nordelbischen Kirche, dem Denkmalamt der Hansestadt Lübeck, der Musikhochschule Lübeck und der Orgelbauwerkstatt Ahrend stattgefunden. Die Idee, die Orgel in einen stählernen Rahmen zu setzen, wurde verworfen. Es wird um eine überzeugende optische Lösung gerungen, die das klangliche und bauliche Prinzip des Instruments nicht in Frage stellt. Möglicherweise bringt ein Architektenwettbewerb im Ergebnis einen gangbaren Weg, die „Moderne“ der sichtbaren Gestalt mit der aktuellen „Alten Musik“ zu versöhnen. (Jürgen Essl im September 2011)

genden Konstruktion? Das ist nur eine der Fragen, die im weiteren Verlauf zu behandeln ist.

Wir werden dabei weiterhin den Weg der konstruktiven Kommunikation mit Orgelbauern, Architekten und Denkmalpflegern beschreiten. Das ist zwar aufwändig, verspricht aber ein fundiertes und von allen Seiten mitgetragenes Ergebnis. Und etwas Neues!

REKONSTRUKTION IN DER FRANZÖSISCHEN ORGEL- SZENE: HISTORISCHES UND AKTUELLES

Die Frage der Rekonstruktion historischer Orgeltypen hat in Frankreich insofern Bedeutung erlangt, als die entsprechende Tätigkeit dem persönlichen Stil bestimmter Orgelbauer zugrunde lag, vor allem nach und seit dem zweiten Weltkrieg. Wie in anderen Ländern sind die Vorteile und Nachteile „unzeitgemäßer“ Neubauten umstritten und teils heftig diskutiert worden.

Zunächst soll auf eine sprachlich/semantische Schwierigkeit hingewiesen werden, die nicht ohne Einfluss auf den Fragenkomplex war. Das französische Wort *reconstruction* entspricht ziemlich genau dem deutschen *Umbau*, während der französische Begriff *reconstitution* im Deutschen nicht existiert. So muss man vermeiden, die beiden „faux amis“ *reconstruction* und *Rekonstruktion* gleichzusetzen. Der deutsche Begriff *Stilkopie* ist theoretisch ins Französische übersetzbar (*copie de style*), wird aber nicht allgemein benutzt, während das aus dem Italienischen entlehnte *pastiche* zwar existiert, aber allgemein abwertend gebraucht wird. So muss man stets auf den jeweiligen Sinn der Wörter im oft polemischen Umfeld dieses Fragenkomplexes achten.

Deutliche und vor allem dauerhafte Bemühungen um die Wiederherstellung der Orgelästhetik vergangener Zeitalter kamen grundsätzlich nach dem ersten Weltkrieg auf. Doch hat es schon zuvor Einzelercheinungen im Orgelbau und -spiel gegeben, die auf historisierenden Tendenzen basierten:

- Die Bachverehrung Boëlys und sein allgemeiner Hang zur alten Kunst brachten es mit sich, dass er der Orgel weitgehend polyphone Stücke widmete, u. U. richtige Stilkopien¹, während eher romantische Gedanken das Klavier implizierten (letztere versah er mit dem Vermerk „*dans le style moderne*“). Im Laufe seines kreativen Lebens trat die zweite Tendenz zwar zunehmend in den Vordergrund, aber seinen zeitgenössischen Kollegen

¹ Vgl. die an Bachs *Orgelbüchlein* sehr stark angelehnten Vorspiele „*Sus bergers en campagne*“, „*Voici la première entrée*“ und „*Réveillez-vous pastoureaux*“ aus den 1847 veröffentlichten *14 Préludes [...] sur des Cantiques de Denizot au 16^e siècle*, op. 15.

gegenüber blieb er anachronistisch, wie auch zu seinen Lebzeiten vielfach angemerkt wurde.

- Im Zuge der Bestrebungen Félix Danjous um eine streng „kirchliche“ gottesdienstliche Musik wurde nicht nur ausgerechnet Boëly als Modell etabliert, sondern auch implizit die altklassisch-französische Orgel mit ihrer ausgereiften, wesensbestimmenden Trennung zwischen *plein-jeu* und *grand-jeu*. Danjou vertrat damit gewissermaßen die ästhetische Richtung, die u. a. Montalembert und Chateaubriand kennzeichnete, nämlich die Idee, dass das Mittelalter ein Modell der idealen, einheitlich christlichen Gesellschaft bieten könne – daher teilweise die Rückbesinnung auf gotische Stilelemente in der Architektur. Mir ist allerdings kein Beispiel einer Rekonstruktion einer Renaissanceorgel oder gar einer gotischen Orgel in dieser Zeit bekannt: Ein spaßhafter Wurf wie etwa Berlioz' Pierre Ducrot wäre im Bereich des Orgelbaus so gut wie undenkbar gewesen. Die überwältigende Synthese zwischen *plein-jeu* und *grand-jeu*, die Cavaillé-Coll über lange Jahre hinweg gelang, konnte möglichen Bestrebungen nach einer Wiederbelebung der alten Ästhetik den Boden entziehen. In seinen Augen nahm sein eigenes Werk ja die Eigenschaften des klassischen Orgelbaus in sich auf: Genau wie er seinen Freund Nicolas-Jacques Lemmens im Bereich der Aufführungspraxis als „Bindestrich zwischen der alten der modernen Kunst“ sah, so fasste er sicherlich auch seine großen Instrumente – z. B. die Orgel in Saint-Sulpice – auf. Für ihn wäre die Rekonstruktion früherer Stile nicht nur aus praktischen Gründen nutzlos gewesen, sie hätte auch im Widerspruch gestanden zu seiner eigenen Ästhetik, die eine solche Rückschau bereits beinhaltete.

- Einige sonst wenig bekannte Organisten bzw. Musikhistoriker haben im Laufe des 19. Jahrhunderts Forschungsergebnisse veröffentlicht, die anspruchsvoller waren als die gängigen und mehr oder minder routinemäßigen Beiträge von diesem oder jenem in den *Annales de la Société Historique de...* usw., so Jean-Baptiste Labat in Südfrankreich (1802-1875)².

- Erst am Ende des Jahrhunderts gelang es Alexandre Guilmant als Initiator, manche klangliche Elemente aus der Vorrevolutionszeit wieder in den Vordergrund zu rücken: Sein epochemachendes „Historisches Orgelkonzert“ anlässlich der Weltausstellung 1889 stellte dem Pariser und internationalen

² J.-B. Labat, *Les Organistes français du XVIIIe siècle*, Montauban, Forestié, 1872, 323 S., sowie eine Ausgabe von Orgelwerken Merulos (Richault, 1867). Vgl. Joël-Marie Fauquet (Hrsg.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003, S. 651.

Publikum einen Streifzug durch die Orgelliteratur vor. Bekanntlich legte der Virtuose in den Registrier- und Aufführungsanweisungen seiner Notenausgabe eine Auffassung dar, die eher praktisch-aktuell als echt historisierend ist; aber er schrieb auch ausdrücklich, dass er auf Wunsch mehrerer Zuhörer die genaue Umgebung und musikalische Substanz der fraglichen, allen imponierenden Matinee wiederherstellen wollte. Sein Ideal war nach wie vor: die [Orgel]musik seinem Publikum nahezubringen, auch auf Kosten einer „Authentizität“, die er zweifellos hätte konzipieren können. So hätte Guilmant wahrscheinlich einer hypothetischen Rekonstruktion bzw. historisch strengen Restaurierung einer alten Orgel freundlich gegenübergestanden (obwohl man eigentlich bezweifeln darf, ob er ein solches Vorhaben richtig befürwortet hätte, wusste er doch, dass die meisten Organisten – vom Publikum ganz zu schweigen – damit nichts anzufangen gewusst hätten...). Begeistert spielte er beispielsweise die noch weitestgehend erhaltene Clicquot-Orgel von Saint-Gervais, aber sein anlässlich der Begräbnisfeier seines Kollegen Charles Bordes aufgezeichnetes Gedenkstück³ ist keineswegs historisch inspiriert, sondern in Guilmants reinstem, an Liszt'sche Tragik gemahnenden Spätstil gehalten. Allein diese Tatsache legt nahe, dass die Zeit der Einbürgerung von historisch ganz fremden Stilen noch weit in der Zukunft lag.

- Im Bereich der Orgel gab es zwar eine Kenntnisnahme der alten Musik, konkretisiert bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Boëly und hauptsächlich durch Guilmants berühmte Sammlungen, aber kein entsprechendes Bemühen im Orgelbau. Mir ist keine Bewegung bekannt, die etwa Diémer's *Société des Instruments anciens* oder der sammlerischen und interpretativen Tätigkeit Auguste Tolbecques entsprechen könnte. Diese oder jene Restaurierung allerdings, so etwa die Generalüberholung der berühmten Kopenhagener Renaissance-Orgel durch Gabriel Reinburg, wurden gelobt und als denkmalpflegerisch angesehen... aber das blieben Ausnahmefälle. Der ausgeprägte Hang zur stilistischen Vielfalt und Ausprägung, der im Firmenspezialkatalog des Hauses Cavaillé-Coll-Mutin im visuellen Bereich auf Schritt und Tritt sichtbar ist, bringt nicht die geringste historisierende Tendenz im klanglichen Bereich mit sich.

³ *En mémoire de Charles Bordes* [November 1909], Autograph in Paris, Bibliothèque nationale de France, Musikabteilung, Signatur Ms. 17178 (9), als Faksimile abgedruckt in: *Charles Bordes in Memoriam* [...], Paris, Schola Cantorum, 1909, S. 3.

Bekanntlich dauerte die Tradition Cavallé-Colls ohne wesentliche stilistische Umbrüche bis etwa zum Ausbruch des 1. Weltkriegs. Allmählich allerdings fanden im Werk von Charles Mutin und seinen Zeitgenossen klangliche und technische Merkmale Eingang, welche die latente Verbindung der Cavallé-Coll-Orgel zur alten Orgel zu sprengen drohten und damit die Grundlage für eine Rückbesinnung auf die alte Orgel als Reaktion schufen. Gemeint sind in erster Linie

1. die nicht-mechanische Traktur, eventuell mit Registerkanzellenladen;
2. der Einzug extremer Klänge — vor allem von Mensuren, welche einer Klangverschmelzung im Cavallé-Collschen Sinne nachteilig waren;
3. die fast vollständige Loslösung der Grundstimmen vom Konzept des Prinzipalchors, indem beide Merkmale in Richtung symphonisch/orchestrale Grundtönigkeit tendieren.

Als Debussy und etwas später Ravel eine neue Klarheit als Alternative zum wagnerschen und postwagnerschen Einfluss erstrebten (und zu diesem Zweck auch gerne die „Antike“ in allen Bedeutungen des Wortes bemühten), kam ein entsprechendes Bemühen auch in der Orgelwelt auf. Stellvertretend seien zwei Spitzenmusiker genannt, deren Karrieren um 1900 herum begannen: Charles Tournemire und Joseph Bonnet. Ich nenne sie, weil ich glaube, dass sie die beiden Meister waren, deren Philosophie und Wirken am besten als Vorläufer der Vorstellung angesehen werden könnten, eine Orgel könne möglicherweise auf moderne Errungenschaften verzichten und ausschließlich auf historischen Grundlagen basieren, ohne dabei zwangsläufig nur ein Museumsstück zu sein⁴. Nicht von ungefähr mündeten die Einflüsse von beiden — die ferne Botschaft von Franck und Guilmant befördernd — in die Hauptfigur der „neoklassischen“ Ära, nämlich André Marchal, wobei dieser weiterhin der kristallklaren, also eher klassisch orientierten Spielweise seines Lehrers Eugène Gigout verpflichtet war. (Stilkopien lehnte er allerdings ausdrücklich und nachhaltig ab.) Verallgemeinernd darf man behaupten, dass die Widor'sche Schule, welche hauptsächlich durch Marcel Dupré vertreten wurde, der Idee von Rekonstruktionen fremd

⁴ Tournemires 1938 komponierte und veröffentlichte *Suite évocatrice* ist wohl das beste Beispiel eines direkt von historischen Stilen inspirierten Stückes, auch wenn das Hauptvorhaben *évocation* (sprich Neuschaffung) und nicht *copie* war. Bei Bonnet fällt eben auf, dass er trotz einer nicht zu leugnenden Begabung nach dem Weltkrieg fast nichts mehr komponierte, sondern sich um die Herausgabe bzw. Bearbeitung alter Musik bemühte.

gegenüberstand. Das sollte deutlich in den 1930er-Jahren ans Licht treten, als die ersten konkreten Vorhaben in diesem Sinne entstanden.

Geradezu emblematisch ist die Gonzalez-Orgel in der Chapelle royale des Versailler Schlosses. Dort hatte in den 1870er-Jahren Aristide Cavaillé-Coll die alte Robert-Clicquot-Orgel ersetzt, und zwar unter Wiederverwendung von nur sehr wenigen Pfeifen und aufgrund eines ihm völlig eigenen Klangkonzepts, also ohne die geringste Anlehnung an klassische Prinzipien und ohne klanglich-historische Rücksicht auf den Raum. Dass Frankreich nunmehr endgültig eine Republik geworden war, hatte nichts mit dieser Stilrichtung zu tun, denn auch als vormals königlicher Hoforgelbauer (*facteur d'orgues du roi*) baute er stets in einem einzigen, eigenen Stil. Ausnahmen — etwa die Orgel der Pariser Oper — waren nie historisierend, sondern stets funktionsbedingt konzipiert. (Das Disponieren von Terz und Nazard in einigen seiner letzten Instrumente hatte so gut wie nichts mit einer Rückkehr zu echt klassischen Grundsätzen zu tun: Sie sollten zwar die stilgerechte Aufführung alter Musik und neue Klänge ermöglichen, aber keine historischen Modelle wiederherstellen.) Mit ihrem freistehenden Spieltisch und ihrer der Umgebung nicht angepassten Klangpalette wurde diese Cavaillé-Coll-Orgel im nachhinein verständlicherweise nicht einstimmig für tauglich gehalten. Mitte der 1930er-Jahre, kurz nach der Gründung der Orgelkommission des Denkmalamtes, begannen die Diskussionen um das Instrument. Wollte Charles-Marie Widor die Cavaillé-Coll-Orgel beibehalten, so vertraten Joseph Bonnet und Félix Raugel deren Beseitigung und den Bau einer Stilkopie nach Robert Clicquot. Die einmalige museale Situation des Orts war ein entscheidenes Argument, und das zweite Projekt konnte durchgesetzt werden. Victor Gonzalez, der durch seine Ausbildung bei Cavaillé-Coll und die Beschäftigung mit Clicquot-Orgeln wie jener in Saint-Nicolas des Champs⁵ tatsächlich beste Qualifikationen hatte, wurde mit der Konstruktion beauftragt, wobei — zumindest der Ausschreibung nach — sein Wirken einer besonderen Strenge der Vorgaben und der Aufsicht unterworfen war.

Diese erste historische Rekonstruktion in Frankreich ging aber nicht unumstritten über die Bühne. Obwohl offenbar nicht viel über die unmittelbare Reaktion der Organisten der Duruflé-, Messiaen- und Alain-Zeit überliefert

⁵ Allerdings ging die große Arbeit an der herrlichen fünfmanualigen Clicquot-Orgel noch 1928 deutlich in Richtung der Modernisierung, durch den Einbau eines „romantischen“ Récit mit Normalumfang sowie eines Barkerhebels. Zu jener Zeit war in Frankreich die Elektrifizierung oder sogar die „Pneumatisierung“ alter Orgeln noch recht wenig verbreitet.

ist, dürften die Ausführungen von Georges Jacob repräsentativ für die Meinung vieler älterer Kollegen sein:

„[...] So viele Instrumente haben seit zwei Jahrhunderten die musikalische Umgebung umgestaltet (Erard-Flügel statt Cembali, Gamben durch Violinen ersetzt, hellere Trompeten und Oboen), dass unsere Ohren sich an andere Klänge gewöhnt haben, die uns schöner vorkommen. Diese Restaurierung ist ein Meisterwerk für ein Museum. Das Schloss Versailles ist ja ein Museum. Diese Orgel ist dort an ihrem Platz. Aber stellen wir uns einmal vor, was Couperin, Marchand, Clérambault empfinden würden, wenn sie — auf die Erde zurückkehrend — ihr altgewohntes Instrument wieder hörten, dann anschließend einige der vollkommensten Musterbeispiele moderner Instrumente. Würden sie ihrer eigenen Vergangenheit den Rücken kehren, um die Zukunft zu erfassen? Jene Zukunft ist unsere Gegenwart. [...] Das Verschmelzen der alten Orgel und der modernen Orgel wurde — wie jeder feststellen kann — durch Guilmant an der Orgel der Schola Cantorum realisiert, [wobei] die Aufführung der gesamten Orgelmusik — der des 18. Jahrhunderts sowohl wie jener der Moderne — ermöglicht wird.“⁶

Gerne vergleicht man das Prinzip der Versailler Orgel mit dem der Prætoriusorgel in Freiburg — hier ein urhistorisches Schloss, dort eine Universität. Trakturmäßig war die Gonzalez-Orgel „authentischer“ und allgemein wohl auch überzeugender. In beiden Fällen sind die Bemühungen der Urheber eher intellektuell als künstlerisch basiert. Beide Fälle blieben zwar Ausnahmen, aber die Idee war für immer aufgeworfen...

Die Zeit des 2. Weltkriegs brachte die Arbeit von Victor Gonzalez weitgehend zum Stillstand; die Nachkriegsjahre waren darüber hinaus verständlicherweise äußerst ungünstig für den Orgelbau überhaupt, von stilistischen Erneuerungen ganz zu schweigen. Dagegen wurden intereuropäische Kontakte unter Organisten häufiger. Insbesondere die skandinavischen Länder beeindruckten jüngere französische Virtuosen — in erster Linie Michel Chapuis, Francis Chapelet, André Isoir, Marie-Claire Alain —, die dort eine Alternative für die Erneuerung der Orgelästhetik zu erblicken glaubten, eine Alternative, die in freier Dialektik zur Lehre von Marcel Dupré am Pariser Konservatorium und zum prägnanten, aber eher intuitiv-musischen Einfluss von André Marchal mindestens bis in die 1970er-Jahre hinein wirksam sein sollte. Das Streben nach polyphoner Transparenz wandelte sich, und man

⁶ Georges Jacob, „Au sujet de la restauration de l'orgue de la chapelle du château de Versailles“, in: *Bulletin trimestriel de l'Union des Maîtres de Chapelle et Organistes*, Nr. 28 (Oktober 1938), S. 8.

kam allmählich zu der Erkenntnis, dass das alt-französische Plenum-Ideal für die mächtig aufkommende Beschäftigung mit dem norddeutschen Orgelbarock nicht geeignet war. Parallel dazu verbreitete sich eine artikulierende, die Dupré'sche Legatoschule ablehnende Spielweise, die nach „*sensibler*“, also mechanischer, möglichst hängender Traktur verlangte. Im Elsass wurden bereits in den 1950er-Jahren Instrumente gebaut, die im Großen und Ganzen den fast mythisch gewordenen skandinavischen Orgeln nahekamen. Nicht unbemerkt blieb die mechanische Frobenius-Orgel (1955) in der Dänischen Kirche Paris, rue Lord Byron.

Diese Ereignisse begeisterten natürlich jüngere Organisten und Orgelliebhaber, wurden hingegen skeptisch von der älteren Generation beobachtet, die sich — abgesehen von persönlichen ästhetischen Vorlieben überhaupt — in der tatsächlichen Existenz ihrer eigenen Musik bedroht fühlten. Als schriftstellerisch versierter Fürsprecher meldete sich Maurice Duruflé bereits Anfang der 1960er-Jahre (*nota bene* vor den Aktivitäten um Saint-Séverin, s. u.) zu Wort:

“Wir erleben in Frankreich seit etwa vierzig Jahren eine immer deutlichere Reaktion hinsichtlich der Ästhetik der Orgel, eine Reaktion, die von gewissen Missbräuchen des Orgelbaus im 19. Jahrhundert hervorgerufen wurde. Wo wird diese Bewegung anhalten, die ja in sich exzellente Sachen trägt? Man darf sich die Frage stellen. Es handelt sich selbstverständlich um die Rückkehr zum klassischen Geist, die sehr ausgeprägt ist in Nordeuropa, das ihn ja nie ganz aufgegeben hat, und die augenblicklich quer durch Holland und Deutschland bis zu uns herunterschreitet.

Soll man diese Rückkehr zu einer Ästhetik bedauern, die auch J. S. Bach und seinen Vorgängern eigen war? Nein, denn sie ermöglicht den Organisten die Interpretation von deren Werken mit den Klangfarben, für die sie geschrieben wurden. Über diesen Punkt glaube ich, dass die französischen Organisten sich einig sind. [...] Jedoch: gewisse kürzlich in Frankreich gebaute Orgeln geben zu denken, dass diese Rückkehr zum klassischen Geiste heute viel weiter voranschreitet, als Victor Gonzalez es vorgesehen hatte, nach den drei Orgeln [St-Eustache, St-Merry, Soissons] zu urteilen. Jetzt existieren in Frankreich tatsächlich „barocke“ Orgeln — was in Frankreich eine ganz andere Bedeutung hat als im Ausland —, die nach einigen Puristen die einzig wahrhaften Orgeln für heute — und für morgen — darstellen. Ich erkenne ganz aufrichtig alles an, was dieser Typ von Instrument an Attraktivem aufweist für die Aufführung der von Bachs Vorgängern geschriebenen Werke, sowie sogar für die sechs Triosonaten von Bach, die übrigens nicht für Orgel geschrieben wurden, sondern für Cembalo mit zwei Manualen und Pedal. Immerhin: wollen wir

den genauen Klang der Register jener Epoche der Vorfahren wiederfinden, so verfügen wir über authentische Dokumente: die Clicquot-Orgel der Kathedrale in Poitiers, die Silbermann-Orgeln von Marmoutier und Ebersmünster im Elsass. Vielleicht ist diese Rückkehr zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts über das beabsichtigte Ziel hinausgegangen. Wenn wir tatsächlich die drei fraglichen historischen Orgeln anhören, stellen wir fest, dass es in der Registerdisposition ein noch original erhaltenes Gleichgewicht gibt, eine richtige Proportion von 8'- und 4'-Grundstimmen und Mixturen, die sich wunderbar mischen. Nie hört man bei diesen authentischen Instrumenten eine aggressive Mixtur, eine Spuckerei bei der Ansprache. Zum „Plenum“ aus 8'-4'-Mixturen gehört im Gegenteil eine unvergleichbare Ruhe, Ausgewogenheit und Noblesse. Man kann also daraus schließen, dass die heutige Barockorgel, die sich auf die klassische Ästhetik beruft, eigentlich eine ganz andere Richtung nimmt und einen neuen Orgelstil darstellt, zumindest in Frankreich, dem man nicht vollständig beistimmen kann. Und was man mit Bedauern feststellen kann, ist, dass dieser Wunsch nach einer Rekonstruktion der klassischen Orgel, koste es was es wolle, manchmal in eine Euphorie ausartet bis zu dem Punkte, wo dem Organisten — der nicht immer diese Begeisterung teilt — eine einzige Pedalkoppel (generell vom Grand-Orgue) bei einer dreimanualigen Orgel sowie eine einzige Manualkoppel (Positif/Grand-Orgue) verordnet wird (diese zwei Mechanismen werden gegebenenfalls mit der Hand bedient, wie damals). Ein Schwellkasten fürs Récit käme nicht in Frage. Vielleicht wird man zu Récitwindladen ab dem kleinen g zurückkehren. Warum den elektrischen Ventilator nicht abschaffen? Nur zu, Platz gibt es noch für den Kalkanten!“⁷

In den 1960er-Jahren kam trotz solcher Bedenken (und sicherlich psychologisch auch von diesen angetrieben!) eine richtige Bewegung zustande, deren Brennpunkt die Kirche Saint-Séverin wurde. Auch liturgisch wurde unter dem Einfluss der dort wirkenden Musiker eine Erneuerung angestrebt, in der die Einbeziehung von lutherischem Melodie- und Formgut eines der Hauptmomente wurde (vgl. das *Sanctus de Saint-Séverin* von Michel Chapuis — eine regelrechte Stilkopie — die Jahre hindurch die Ohren von Pariser Kirchenbesuchern prägte). Selbstverständlich war die Tatsache, dass Saint-Séverin im Herzen des *Quartier latin* stand, nicht ohne Bedeutung für die emblematische, ja manifesthafte Stellung, die dieser Ort rasch im Pariser Musikleben einnahm. Die Einweihung 1964 durch... Helmut Walcha war ein epochemachendes — und verständlicherweise keineswegs unumstrittenes — Ereignis. Eine Reihe von mechanischen Orgeln aus der Straßburger Werk-

⁷ Maurice Durufié, „Quelques tendances de la facture d’orgues française contemporaine“, in: *L’Orgue* n° 97 (janv.-mars 1961), p. 5-6.

statt Alfred Kerns kamen in den folgenden Jahren nach Paris: Saint-Jacques, Notre-Dame des Blancs-Manteaux (auch die Chororgel) und zuletzt 1976 Notre-Dame des Victoires. (In der modernen Kirche Sainte-Jeanne de Chantal wurde ein eher modernistisch aussehender Neubau aufgestellt; die emblematischen Kern-Orgeln aus den 1960er- und 1970er-Jahren waren alle Umbauten mit mehr oder weniger übernommenen Elementen.) An anderen Orten entstanden ähnliche Orgelprojekte von Hærpfer-Erman und Schwenkedel, so dass um 1975 herum die Pariser Orgelszene vollständig umgewandelt worden war: Die Zeit des reflexhaften Elektrifizierens war vorbei, die Zeit der Stilkopie (*reconstitution historique*) noch nicht angebrochen. Freilich wurde die Orgel in Notre-Dame des Blancs-Manteaux unter Beratung des Titularorganisten Dominique Merlet — der als bedeutender Pianist und Klavierprofessor am Pariser Konservatorium es sich repertoiremäßig wahrscheinlich ganz leicht erlauben konnte, auf die gewöhnlichen Kompromisse zu verzichten — ausdrücklich „*pour l'interprétation de la musique nord-allemande*“ entworfen; aber grundsätzlich hoben nur einzelne Elemente sie von anderen Pariser Kern-Orgeln ab. Es ging noch um „Neobarock“, d. i. eine Neuinterpretierung der alten Orgel mit sozusagen frei einstellbarer Aufnahme von historischen Stilelementen, keineswegs um *reconstitutions historiques*⁸.

Den ersten Schritt in diese Richtung stellt die unter Beratung von Marie-Claire Alain erstandene, kleinere Kern-Orgel in der anglikanischen Kirche Saint Michael's (ehemalige Botschaftskirche), rue d'Aguesseau⁹, dar. Sie wurde 1976 mit zwei Manualen und 12 Registern als freie, aber ästhetisch getreue Nachahmung des Stils der elsässischen Silbermann-Orgeln konzipiert: Zum ersten Male führte man in Paris eine alte Stimmung ein, nämlich Werckmeister III, um einen Halbton tiefer gestimmt. Zur selben Zeit stellte Michel Garnier in der Straßburger Pfarrkirche Saint-Paul eine wegweisende

⁸ In den evangelischen Kirchen wurde der Neobarock bezeichnenderweise wesentlich strenger realisiert als in den katholischen, vgl. Église réformée d'Auteuil (Koenig, 1971), Église réformée de Passy (Schwenkedel, 1973) und Église luthérienne des Billetes (Mühleisen, 1982).

⁹ Es soll angemerkt werden, dass diese Kirche musterhaft ist für eine Anzahl von Gebäuden aus dem 19. Jahrhundert, die in der fraglichen Zeit abgerissen wurden, um durch ein Geschäftsgebäude ersetzt zu werden und die nunmehr einen neuen, unterirdischen Kirchenraum aufweisen; auch die anglikanische Kirche Saint George erhielt 1980 anstelle der „alten“ Gonzalez-Orgel in der ursprünglichen Kirche ein durchaus historisierendes Instrument aus der Werkstatt des belgischen Orgelbauers Patrick Colton.

Chororgel auf, die als erste bedeutende, kompromisslose Rekonstruktion in Frankreich gelten darf: Keilbälge, Springladen und eine Ausführung mit alten Techniken. Beeindruckt wurde weiterhin die Orgelwelt auch von der Restaurierung der Louis-Alexandre-Clicquot-Orgel in Houdan — die erste strenge, stilgerechte Restaurierung in Frankreich —, zumal sie ohne finanzielle Unterstützung des Staates durchgeführt wurde (also unabhängig von den „offiziellen“ Gremien und dazugehörigen Kontroversen!). Nebenbei kam durch die Tätigkeit des Vereins *Association Française pour la Sauvegarde de l'Orgue Ancien* (AFSOA, bereits ab Mitte der 1960er-Jahre) die Idee allmählich zur Geltung, das Schaffen von Stilkopien sei auch deshalb berechtigt, weil dadurch wichtige Kenntnisse für die Restaurierungspraxis gewonnen und Experimente an wertvoll-verletzbarem, historischem Material vermieden werden könnten.

Somit waren vor den 1980er-Jahren alle prinzipiellen Sperren gesprengt; technische, ästhetische und auch administrative Hemmungen wurden allmählich abgebaut. Der Standpunkt der älteren Generation trug nicht mehr, wie Maurice Duruflé zwölf Jahre nach seinem ersten Aufsatz zum Ausdruck brachte:

“[...] Man kann sich vor einem von seinem Pfeifenwerk und selbst von seinen mechanischen Elementen ganz entleerten Gehäuse befinden. Es handelt sich dann nicht um eine Rekonstruktion [reconstitution], denn es existiert nichts mehr, was als Basis dienen könnte, sondern um einen echten Neubau. [...] Diese Auffassung der heutigen Orgel lässt sich erklären durch eine alleinige Liebe zur alten Orgel, und auch durch eine vollständige Geringschätzung der gesamten Orgelliteratur, die nach Johann Sebastian Bach geschrieben wurde. Man darf nichtsdestoweniger die französische Orgel des 20. Jahrhunderts aus einem anderen Winkel betrachten. Bezeichnet diese reine und bloße Kopie der Orgel des 18. Jahrhunderts einen Fortschritt, eine Fortentwicklung? Man darf es bezweifeln. Dies stellt eher einen Rückschritt dar, der als einziges Interesse das einer Kopie bietet — einer mehr oder minder erfolgreichen zudem — auf der die alte Musik keinen Authentizitätswert einnimmt. Was gravierend ist, ist sein rückschauender, paralysierender Aspekt. Denn man muss immerhin zugeben, dass Organisten Interpreten sind, deren Aufgabe es ist, dem sich zunehmend für unser Instrument interessierenden Publikum das ganze Orgelrepertorium bekanntzumachen. Man sollte auch zugeben, dass wir doch nicht für uns Orgeln bauen, sondern für künftige Generationen.“¹⁰

¹⁰ Maurice Duruflé, „Où allons-nous ?“, in: *L'Orgue* Nr. 145 (Januar-März 1973), p. 2.

Wenn man zwischen den Zeilen liest, ist zu spüren, dass die Schlacht schon verloren ist und dass hier nur noch die Gründe der Gegnerschaft bzw. Opposition zu Protokoll gegeben werden. Bei Restaurierungen kennt man bis heute die ganze Spannweite von Optionen, von der Erweiterung/ „Aus-besserung“ mit oder ohne Elektrifizierung (vgl. u. a. Notre-Dame in Paris, 1991) bis hin zu „asketisch“ wirkenden, strengen Rekonstruktionen, vornehmlich in Dorfkirchen (Musterbeispiel: Esquelbecq in Nordfrankreich, 1982), wo u. U. wenig ausgebildete Sonntagsorganisten sich mit „extremen“ ästhetischen Voraussetzungen (historische, stark ungleichschwebende Stimmungen und/oder tiefe Tonhöhe, [vermeintlich allzu] flexible Windversorgung, kurzer Manualumfang, kompromisslose Disposition bzw. Intonierung usw.) abzufinden haben und laut ihrer Aussagen den Eindruck bekommen, dass die zuständigen Fachleute aus entfernten Großstädten solche Lösungen aus regional- oder gar nationalpolitischen Erwägungen auferlegen, das Einweihungskonzert mit großem Aufsehen spielen und sich dann in ihre Elfenbeintürme zurückziehen, die Bürger mit ihrem kostbaren, aber nur begrenzt nutzbaren Kulturschatz im Stich lassend. Das ist zwar eine Karikatur, die ein Vierteljahrhundert später und infolge des Erscheinens zahlreicher CD-Einspielungen auf historischen Orgeln viel weniger aktuell ist, doch sie steht für ein spannungsvolles Verhältnis, das dem Schaffen von neuen Orgeln in Frankreich seit etwa vier Jahrzehnten zugrunde liegt.

Der Weg zur allgemeinen Annahme des Prinzips der strengen Rekonstruktion im Orgelbau verlief zweifellos über Toulouse, eine kulturell sehr wichtige Stadt, die ausschlaggebende Impulse erhielt durch das Wirken von Xavier Darasse. Unter seiner Führung und in Einvernehmen mit dem Sachverständigen und Geistlichen Philippe Bachet wurde – ausgehend von dem historischen, weltberühmten Meisterwerk Aristide Cavallé-Colls in Saint-Sernin sowie einigen anderen hoch- bzw. spätrömantischen Orgeln großen Formats – über Jahre hindurch zielbewusst eine stilistisch bunte „Orgelstadt“ erstellt, die wenige Präzedenzfälle kennt und andere wohl beeinflusst hat, etwa Frankfurt/Main und nicht zuletzt gerade Paris (mit zehn bis zwanzig Jahren Abstand). Die Vorstellung einer Großstadt, die jeweils ein Musterbeispiel von jedem Orgelstil aufweist, statt X-mal Varianten zu einem grundsätzlich einzigen Universalstil, war und bleibt bis heute ein aufsehen-erregendes, kraftvolles und kreatives Konzept. Unter anderem trägt – in der Theorie – ein solches Gesamtprojekt den Eigenschaften der jeweiligen Aufstellungsorte Rechnung. Freilich muss eine weitreichende künstlerische

Vision und nicht zuletzt ein bedeutendes politisches Einvernehmen sowie ein großer Etat dahinterstehen.

Mit dem allerdings „evolutiven“, aber in sicht- und hörbaren Taten umgewandelten Gesamtorgelvorhaben in Toulouse wurde die Rekonstruktion nicht nur endgültig salonfähig (was natürlich nicht mit „einstimmig zugelassen“ gleichzusetzen ist), sondern eine weitgehend geschätzte Norm, zumal der bedeutende Aufschwung des Orgelunterrichts in Frankreich und des Interesses an historischen Modellen unter den jüngeren Organisten im Vergleich zu früheren Jahrzehnten den Bedarf an konkreten Anhaltspunkten wesentlich intensiviert hat. Universalorgeln, in letzter Instanz kaum unterscheidbar von deutschen Instrumenten gleicher Stilrichtung, d. i. basierend auf Cavaillé-Coll mit stilistischer „Biegung“ in Richtung Aliquotmöglichkeiten und technische Ausrüstung (Saint-Rémy de Provence, Poitiers/Sainte-Radegonde...), liegen etwa in der Mitte zwischen Stilkopien verschiedener Gattungen und den bewusst avantgardistischen Kreationen eines Jean Guillou (Alpe d'Huez). In einigen Städten, deren Orgelerbe nicht mehrheitlich auf qualitativem historischem Bestand fußt und deren Kulturpolitik sich überhaupt um Orgeln kümmert, ist man inzwischen oft darum bemüht, für eine stilistische Vielfalt zu sorgen (Lyon, Orléans, Poitiers...). Im Pariser Raum – wo immerhin die meisten Hauptrichtungen der französischen Orgelgeschichte bereits vertreten sind – hat man längst angefangen, Hauptmomente des Orgelwesens in Europa nachzubauen (etwa die Gottfried-Silbermann-„Kopien“ in den Pariser Vororten Viry-Châtillon, Orsay oder Coyela-Forêt). Allerdings mag der zuletzt entstandene Neubau in der Stadt Paris, die Aubertin-Orgel in Saint-Louis-en-l'Isle (2005), zwar visuell und ideologisch durchaus historisierend anmuten, er stellt aber eher eine fantasievolle Interpretation der „richtigen Bachorgel“ dar (*“Voici enfin l'orgue BACH!”*). Man sollte daher diese Orgel nicht als bloße *Stilkopie* betrachten, sondern das ihr innewohnende kreative Moment sehen. Ob man nun bereit ist, andere, viel weniger bekannte Stilrichtungen auch zu berücksichtigen – in erster Linie gerade die deutsche Hochromantik – ist sowohl aus Gründen der Mentalität und des kulturellen Kontextes, als auch aus krass materiellen Erwägungen recht zweifelhaft. Nichtsdestoweniger kann man ohne Zweifel behaupten, dass die Idee der historischen Rekonstruktion (*reconstitution historique*) ihren Weg gemacht hat und nunmehr in der französischen Orgelkul-

tur nicht nur fest eingebettet¹¹, sondern eventuell sogar der Hauptansporn des heutigen Schaffens im Orgelbau und -unterricht ist.

¹¹ Unter anderen ist hier ein Aufsatz von Sébastien Cosson über die Zukunftsortel an der Schwelle des 21. Jahrhundert zu empfehlen: http://smcj.club.fr/eglise/narthex/afsoa_01.htm.

VERÖFFENTLICHUNGEN DER WALCKER-STIFTUNG
FÜR ORGELWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG

- Heft 1 Hans Heinrich Eggebrecht
 DIE ORGELBEWEGUNG
 1967, 35 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 2 ORGEL UND ORGELMUSIK HEUTE
 VERSUCH EINER ANALYSE
 Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung
 25.-27. Januar 1968 auf dem Thurner im Schwarzwald,
 mit Beiträgen von B. Billeter, C. Dahlhaus, H. Haselböck,
 H. Hucke, H. Klotz, G. Ligeti, E. K. Rößler, K.-J. Sachs,
 C. Stroux, K.-E. Welin, J. Widmann, G. Zacher,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1968, 203 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 3 Hans Heinrich Eggebrecht
 SCHÜTZ UND GOTTESDIENST
 VERSUCH ÜBER DAS SELBSTVERSTÄNDLICHE
 1949, 43 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 4 Rüdiger, Wagner
 DER ORGELREFORMER HANS HENNY JAHNN
 1970, 92 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 5 ZUR TERMINOLOGIE DER MUSIK DES
 20. JAHRHUNDERTS
 Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung
 9.-10. März 1972 in Freiburg i.Br.,
 mit Beiträgen von W. Breig, R. Brinkmann, C. Dahlhaus,
 H. H. Eggebrecht, K. Kropfinger, H.-P. Reinecke, R. Stephan,
 W. M. Stoh, E. L. Waeltner, F. Zaminer,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1974, 220 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

- Heft 6 ORGEL IM GOTTESDIENST HEUTE
 Bericht über das dritte Colloquium der Walcker-Stiftung
 13.-15. Januar 1974 in Sinzig/Rhein,
 mit Beiträgen von H. H. Eggebrecht, W. Herbst, H. Musch, K.
 Röhring, L. F. Tagliavini, J. Widmann, K. M. Ziegler,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1975, 133 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 7 ORGELMUSIK IM VAKUUM
 ZWISCHEN AVANTGARDISMUS UND HISTORISMUS
 Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung
 24-25. November 1977 in Murrhardt,
 mit Beiträgen von O. G. Blarr, H. Bornefeld, J. Dorf Müller, H. H.
 Eggebrecht, W. Herbst, B. A. Kohl, A. Riethmüller,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1980, 141 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 8 ORGELWISSENSCHAFT UND ORGELPRAXIS
 Festschrift zum 200-jährigen Bestehen
 des Hauses Walcker,
 mit Beiträgen von R. Böhmig, H. H. Eggebrecht, H. Fischer,
 W. Herbst, J. Lohmann, A. Reichling, A. Riethmüller,
 K.-J. Sachs, W. Walcker-Mayer, Th. Wohnhaas,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1980, 272 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 9 ORGEL UND IDEOLOGIE
 Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung
 5.-7. Mai 1983 in Göttweig,
 mit Beiträgen von H. H. Eggebrecht, J. Fischer, W. Herbst,
 A. Reichling, A. Richenhagen, A. Riethmüller, D. Schubert,
 U. Siegele, J. Stenzl, K. Vogt,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1984, 196 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

- Heft 10 DIE ORGEL IM DIENST DER KIRCHE
 Gespräch aus ökumenischer Sicht
 Bericht über das sechste Colloquium der Walcker-Stiftung
 in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra
 8.-14. Oktober 1984 in Rom,
 mit Beiträgen von A. Edler, H. H. Eggebrecht, J. Eppelsheim,
 Th. Flury, R. Morath, J. Overath, A. Reichling, A. Riethmüller,
 K.-J. Sachs, R. Schmidt-Rost, W. Schulz, L. F. Tagliavini,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1985, 282 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 11 KARLHEINZ STOCKHAUSEN
 im Musikwissenschaftlichen Seminar der
 Universität Freiburg/Br. 3.-5. Juni 1985,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1986, 107 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 12 BERLINER ORGEL-COLLOQUIUM
 Bericht über das siebte Colloquium der Walcker-Stiftung
 in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für
 Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
 14.-16. Oktober 1988 in Berlin,
 mit Beiträgen von H. J. Busch, D. Droysen-Reber,
 H. H. Eggebrecht, H. P. Reinecke, A. Riethmüller,
 H. Schützeichel, H. Walcker-Mayer,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1990, 105 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 13 ORGELBAU UND ORGELMUSIK IN RUSSLAND
 Mit Beiträgen von W. Walcker-Mayer, N. V. Mileschina,
 und L. Felbick,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1991, 159 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

- Heft 14 DIE ORGEL IN OSTDEUTSCHLAND UND IN POLEN
 Bericht über das achte Colloquium der Walcker-Stiftung
 25.-26. September 1992 in Frankfurt/Oder,
 mit Beiträgen von M. Dorawa, J. Erdman, F. Friedrich,
 K. Gudel, K. Kaminski, M. Maier, D. W. Prost,
 A. Riethmüller, W. Tanke, M.-C. Winkler,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1993, 148 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 15 DIE ELSÄSSISCHE ORGELREFORM
 Bericht über das neunte Colloquium der Walcker-Stiftung
 Straßburg 1994,
 mit Beiträgen von G. G. Englert, J. Guillou, E. Jacquot,
 K. Lueders, C. Lutz, M. Schaeffer, H. Schützeichel,
 W. Walcker-Mayer,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1995, 122 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Heft 16 ORGAN OF CLASSICAL ANTIQUITY
 THE AQUINCUM ORGAN A.D. 228
 Report on the Colloquium of the Institute for Musicology of the
 Hungarian Academy of Sciences, September 1st-4th, 1994 in
 Budapest,
 herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
 1997, 132 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Band 17 Roland Eberlein
 DIE GESCHICHTE DER ORGEL
 2011, 536 Seiten, Auslieferung: Siebenquart Verlag

SCHRIFTENREIHE DER WALCKER-STIFTUNG FÜR ORGELWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG

- Band 1 Klaus-Jürgen Sachs
 MENSURA FISTULARUM, DIE MENSURIERUNG
 DER ORGELPFEIFEN IM MITTELALTER
 Teil I: Edition mit Übersetzungsteil
 1970, 228 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

- Band 2 Teil II: Kommentar und Interpretation der Texte
1980, 406 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Band 3 Rüdiger Wagner
HANS HENNY JAHNN
DER REVOLUTIONÄR DER UMKEHR
Orgel – Dichtung – Mythos – Harmonik
1989, 224 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Band 4 Harald Schützeichel
DIE ORGEL IM LEBEN UND DENKEN
ALBERT SCHWEITZERS
1991, 383 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Band 5 Michael Gerhard Kaufmann
ORGEL UND NATIONALSOZIALISMUS.
Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im
„Dritten Reich“
1997, 344 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

EINZELVERÖFFENTLICHUNGEN

- Johannes Fischer
DAS ORGELBAUERGESCHLECHT WALCKER
Die Menschen – Die Zeiten – Das Werk
1966, 111 Seiten, 24 Abb., Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Rudolf Quoika
DIE ORGELWELT UM ANTON BRUCKNER
1966, 119 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Werner Walcker-Mayer
DIE GESTALTUNG DES ORGELSPIELTISCHES
1968, 91 Seiten, 56 Abb., Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Gotthilf Kleemann
DIE ORGELMACHER UND IHR SCHAFFEN
IM EHEMALIGEN HERZOGTUM WÜRTTEMBERG
1969, 226 Seiten, 46 Abb., Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

- Werner Walcker-Mayer
DIE RÖMISCHE ORGEL VON AQUINCUM
1970, 118 Seiten, 46 Abb., Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Friedrich, Felix
DIE ORGELBAUER JOHANN TOBIAS GOTTFRIED TROST
UND TOBIAS GOTTFRIED HEINRICH TROST
Bibliographie zu Leben und Werk
1993, 29 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Weber, Matthias
FOR TWO TO PLAY...
Musik für mehrere Spieler an einer Orgel
1993, 181 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Ferdinand Moosmann und Rudi Schäfer
EBERHARD FRIEDRICH WALCKER (1794-1872)
Zum Gedenken an seinen 200. Geburtstag (3. Juli 1994)
1994, 237 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Felix Friedrich
ORGELBAU IN SACHSEN
Bibliographie
1995, 50 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Felix Friedrich
DIE ORGELBAUER ZACHARIAS UND
JOHANN GOTTFRIED HILDEBRANDT
Bibliographie zu Leben und Werk
1998, 35 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz
- Christian Namberger
UNTERSUCHUNGEN ZUR ERGONOMISCHEN
OPTIMIERUNG VON ORGELSPIELANLAGEN
1999, 126 Seiten, Auslieferung: Musikverlag Dr. J. Butz

Adressen der ausliefernden Verlage:

Musikverlag Dr. J. Butz
Postfach 30 09 54
53189 Bonn
<http://www.butz-verlag.de/>

Siebenquart Verlag
Franz-Raveaux-Str. 16
50827 Köln
siebenquart@netcologne.de