

Karl-Heinz Göttert

Die Orgel

Kulturgeschichte
eines monumentalen
Instruments



Bärenreiter

Kassel Basel London New York Praha

In Erinnerung an Otto Dunkelberg
1900 bis 1964
Domorganist in Passau
1927 bis 1945

Auch als eBook erhältlich
epub: ISBN 978-3-7618-7142-3
epdf: ISBN 978-3-7618-7141-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
(Iowa City, IA, USA, University of Iowa, School of Music,
Clapp Recital Hall, Johannes Klais Bonn 2016. Foto: © Archiv Klais)
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: BELTZ Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2411-5
www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung

7

Kapitel 1

Vorgeschichte

Von Orgeln vor der Orgel

Ingenieurskunst **15** Philosophen, Historiker und Theologen **25** Abbildungen und Funde **31** Byzantinische und arabische Automaten **36** Geschenk-, Spionage- und Auftragsorgeln **42** Vor dem Neustart **46**

Kapitel 2

Orgelbau

Von Registern, Windladen und nationalen Stilen

Kloster, Kathedrale, Stadtkirche **54** Vom Blockwerk zur registrierbaren Orgel **60** Erfindungen über Erfindungen **69** Die italienische Orgel **77** Die spanische Orgel **82** Die französische Orgel **91** Die niederländische Orgel **96** Die englische Orgel **104** Die norddeutsche Orgel **107** Die mitteldeutsche Orgel **115** Die süddeutsche Orgel **119** Neue Orgelautomaten, neue Orgelgeschenke **125** Die orchestrale Orgel **132** Elsässische Orgelreform und deutsche Orgelbewegung **143** Stilorgel, Universalorgel **149** Restaurierung **157**

Farbabbildungen

Schiffsautomat **161** Steingaden, Wieskirche **162** Kaufbeuren, Dreifaltigkeitskirche **164** Bern, Pauluskirche **164** London, Royal Academy of Music **165** Bellelay, Prämonstratenserabtei **166** Speyer, Dom **167** Uetikon, St. Franziskus **168** Berlin, Philharmonie **169** Augsburg, St. Elisabeth **169** Magdeburg, Dom **170** Steingaden, Wieskirche **171** Hildesheim, Dom **172** Berlin, Philharmonie **174** Poblet, Monestir de Santa Maria **175** Kassel, St. Martin **176**

Kapitel 3

Orgelbauer

Von Wanderschaft, Privilegien und immer neuen Tüfteleien

Am Anfang Wanderschaft **177** Niederlassung und Schulbildung **183**
Die Folgen der Konfessionalisierung **190** Schnitgers Privilegien **197**
Silbermann als kurfürstlich-königlicher Hoforgelbauer **204** Außenseiter **210** Bücher über den Orgelbau **216** Eberhard Friedrich Walcker **225**
Aristide Cavallé-Coll **231** Konkurrenz **238** Im »Dritten Reich« **244**
Wiederaufbau in Deutschland **249** Rundgang durch Europa **257** Orgelland USA **262** Von der Kinoorgel mit Autohupe und Schlittengeläut zur elektronischen Orgel **268** Die Orgel der Zukunft **274**

Kapitel 4

Organisten

Von Diensten, Virtuosität und kompositorischen Ambitionen

In höfischen Diensten **283** Stadtorganisten **292** Johann Sebastian Bach **298** Klassische Abstinenz und romantischer Zugriff **305** Das Aufkommen des Virtuosen **312** Der Organist im kirchlichen Dienst **319** Pariser Orgelszene **328** Orgelsinfonie **334** Max Reger **340** Orgelmusik in Zeiten technischer Reproduzierbarkeit **346** Albert Schweitzer auf Spendentour **352** Organisten in den USA **358** Zwischen Kunst und Kirche **364**

Kapitel 5

Orgelmusik

Von Medienpräsenz, Filmen und Romanen

Die Orgel im Rundfunk und im Internet **373** Die Orgel im Roman und im Film **378** Was nun? **385**

Anhang

Literatur **392** Register **396** Abbildungsnachweis **405** Dank **406**

Einleitung

Charles-Marie Widor, 1870 mit 25 Jahren Organist an der großen Cavaillé-Coll-Orgel von Saint-Sulpice in Paris geworden, berichtete über ein für ihn traumatisches Erlebnis. Während des Aufstands der Pariser Kommune, ein Jahr nach seiner Ernennung, war die Kirche besetzt worden. Gottesdienste fanden nicht mehr statt, man hielt auf der Kanzel politische Reden oder spielte Karten. Einer der Kommunarden hatte damals den Gedanken, dass man auf die berühmte Orgel nicht zu verzichten brauche, Widor solle auf ihr die *Marseillaise* spielen. Der lehnte mutig ab, und es ist nicht schwer, seinen Grund zu verstehen. Für Widor war die Orgel in diesem Raum ein liturgisches Instrument. So hatte er sie immer verstanden, und so hatte er sie immer eingesetzt. Der Revolutionär gab nach, es kam zu keinem Zwischenfall, Gewalt wollte er denn doch nicht anwenden.

Aber das Kapitel »Kirche und *Marseillaise*« ist damit nicht zu Ende erzählt. Fast genau 100 Jahre später, am 12. November 1970, war General de Gaulle gestorben und erhielt in Notre-Dame in Paris sein feierliches Totenamt. Diesmal saß wieder einer der ganz Großen an der Orgel, Pierre Cochereau. Und diesmal kam es zu dem, was für Widor undenkbar schien. Am Ende des Gottesdienstes, beim Auszug des Klerus, improvisierte Cochereau über die *Marseillaise*. Niemand protestierte. De Gaulle war zum Symbol für Frankreich geworden, für den Wiederaufstieg nach dem Krieg. So erschien die *Marseillaise* als angemessener Dank. Wer nun glaubt, hier habe es sich um eine einmalige Ausnahme oder gar Entgleisung gehandelt, irrt. Am 15. November 2015 fand wiederum in Notre-Dame ein Gedenkgottesdienst statt, diesmal für die Opfer des terroristischen Anschlags zwei Tage

zuvor. Und was spielte der diensttuende Organist, Olivier Latry, zum Offertorium, der anderen bedeutenden Stelle für eine Orgelimprovisation während des Gottesdienstes? Es war die *Marseillaise*.

Ist das nun ein Zeichen für fortschreitende Säkularisierung, die vor nichts haltmacht? Man kann es auch anders deuten. Noch gehört die Orgel gerade in Frankreich zur Kultur, kann Gefühle aufgreifen und ihnen einen würdigen oder jedenfalls von vielen akzeptierten Ausdruck verleihen. Natürlich, die Orgel ist das Instrument der Kirche, die Stütze der Liturgie. Damit ist sie groß geworden im lateinischen Westen im Gegensatz zum griechischen Osten. Aber die Orgel hat sich Raum erobert, das Repertoire erweitert, neue Möglichkeiten eröffnet wie zum Beispiel im Konzertleben. Auch dabei kann es zu Überraschungen kommen. Als Marcel Dupré im Warenhaus Wanamaker in Philadelphia am 8. Dezember 1921 die damals größte Orgel der Welt vorführte, ließ er sich Melodien für eine Improvisation geben. Es waren durchweg gregorianische Motive. Heraus kam dann die *Symphonie-Passion* mit Einzelsätzen von der Erwartung des Erlösers bis zur Auferstehung. Kaum nachzuvollziehen, wie die Zuhörer das dritte Stück empfunden haben werden: die Kreuzigung mit der Improvisation über das bekannte *Stabat mater dolorosa*. Denn diese Zuhörer saßen nicht in einer Kirche, sondern eingeklemmt zwischen Wäscheständern und Parfümerieauslagen.

Wie ist es zu diesem Instrument mit dieser Breite an Möglichkeiten gekommen? Um so viel vorwegzunehmen: Kein Instrument hat eine kompliziertere Geschichte, keines hat so sehr seine Gestalt gewechselt, um zuletzt in wiederum unvergleichlicher Weise eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu bieten. Die Welt ist heute voll von Orgeln, wirklich die Welt, denn nicht nur Amerika oder Russland, auch der Ferne Osten haben sie sich längst angeeignet. Moderne Orgeln entstehen jeden Tag. Und neben ihnen existieren historische, die restauriert wurden und nun ein Klangbild (das äußere sowieso) bieten wie in fernen und manchmal fernsten Zeiten. Die Orgel – das will ich sagen – gehört zur Weltkultur. Noch kann man

sich jedenfalls schlecht vorstellen, dass das Musikleben auf sie verzichten sollte. Warum? Sicherlich die schwierigste Frage. Die Zeiten sind vorbei, in denen man sich mit dem Hinweis auf die Königin der Instrumente begnügen konnte. Wäre es nicht Mozart gewesen, der den schon damals alten Slogan (er reicht, wie wir noch sehen werden, mindestens in die Zeit um 1600 zurück) verbreitet hat, würde man ohnehin ungnädiger mit ihm umgehen. Nein, Königin lenkt nur ab, zielt noch am ehesten auf die typische Vielfalt der Orgel, die Zusammenfassung der verschiedenen »Stimmen«, die von einem einzelnen »regiert« werden.

Noch viel problematischer der andere Slogan, der die Orgel zum »Orchester« macht. Tatsächlich hat man die Orgel in Zeiten der Romantik der damals wirklichen »Königin« in der Musik, dem Orchester, anzupassen versucht, die Orgel als Orchesterersatz genommen. Aber Einsichtige haben immer gewarnt und sind trotzdem missverstanden worden. Louis Vierne, wiederum einer der großen Organisten an Notre-Dame in Paris, sprach in Bezug auf die Orgel von »cet autre orchestre« (»diesem anderen Orchester«) und wollte damit gerade nicht die Ähnlichkeit mit dem Orchester betonen, sondern die *Unähnlichkeit*: die Orgel als grundsätzlich *andere* Art von Orchester. Dabei ist durchaus klar, worin diese andere Art besteht. Die Orgel kann Instrumente nachahmen und tut es bis zu einem gewissen Grade, was sich am besten zeigt, wenn einzelne Register solistisch verwendet werden. Aber eines kann sie nicht, was beim Orchester selbstverständlich ist: Sie kann diese Instrumente auf einem Manual oder Pedal bei vollem Spiel nicht *getrennt voneinander* ertönen lassen. Jede Taste, die der Organist drückt, lässt ja immer alle gezogenen Register *zusammen* erklingen. Um es noch konkreter am Beispiel der Oboe zu sagen: In jedem Akkord ertönt auf der Orgel die Oboe nicht wie im Orchester nur in der Höhe, im Diskant, sondern auch in der Tiefe, im Bass.

Weil der Punkt so wichtig ist, noch eine weitere Anmerkung. Man hat sich daran gewöhnt, die Orgelregister nach ihrer Bauart in vier

große Gruppen zu teilen: Drei davon, die Prinzipale (die Pfeifen mit »normalem« Durchmesser), die Flöten (mit weitem Durchmesser) und die Streicher (mit engem Durchmesser) bringen ihre Töne nach dem Prinzip der Blockflöte als Lippenstimmen oder Labiale durch Brechung der Luft an einem Kern hervor. Die vierte Gruppe, die Zungenstimmen oder Linguale, benutzt zur Tonerzeugung ein schwingendes Metallblatt. Dann beginnt rasch die Übertragung aufs Orchester. Aber sie kann nicht falscher ausfallen, als wenn man naiv den Bezeichnungen folgt. Vor allem die Streicher im Orchester haben wenig mit den streichenden Registern der Orgel zu tun. Beim vollen Spiel übernehmen in der Orgel auf jeden Fall die Prinzipale die Funktion, die im Orchester den Streichern zukommt – sie bilden die Grundlage des Ganzen. Orgelklang ist immer zunächst einmal Prinzipalklang. Und dieser Prinzipalklang wird weiter geprägt durch etwas, was es im Orchester überhaupt nicht gibt: durch die Aliquoten, die statt des Grundtons Obertöne erklingen lassen, also Quinten, Terzen, Septimen usw. Aufs Orchester übertragen wäre dies so, als ließe der Dirigent einige Violinen eine Quint, Terz oder Septime höher stimmen und auf diese Weise mit den anderen Violinen zusammenspielen – nicht auszudenken. Und es geht mit den Unterschieden ja weiter: Die Flöten oder Trompeten mögen solistisch gespielt den Flöten oder Trompeten im Orchester ähneln. Beim vollen Spiel ergeht es ihnen wie den Streichern: Sie werden zu Farben im Gesamtklang. Flöten und Streicher sättigen ihn, Trompeten verleihen ihm Glanz.

Der Orgelklang ist also völlig anders aufgebaut, kommt völlig anders zustande als im Orchester. Der Klang der Orgel ist einmalig, Orgeln sind Orgeln – man kann es nicht genug betonen. Die Schönheit eines Orchesters kann die Orgel nie nachahmen, aber umgekehrt gilt genau dasselbe. Der Farbenreichtum der Orgel, übrigens auch der reine Tonumfang von bis zu zehn Oktaven, geht über den des Orchesters hinaus, in einer Großorgel wie etwa in Notre-Dame in Paris oder im Passauer Dom sind die Möglichkeiten der Kombination geradezu unerschöpflich. Aber alle diese Möglichkeiten sind Mög-

lichkeiten der Orgel, gebunden letztlich an Pfeifen, die man dick oder dünn, zylindrisch oder konisch, offen oder gedeckt gestalten, darüber hinaus mit Labien oder mit Zungen ausstatten kann. Spätromantische Komponisten wie César Franck oder Max Reger gewannen der damaligen »orchestralen« Orgel durchaus orgelmäßige Musik ab, brachten die orchestrale Fülle orgelmäßig zur Geltung. Sie alle haben für Orgel und Orchester komponiert, aber niemand hat die Orgelmusik auf das Orchester übertragen oder umgekehrt. Werke für Orgel und Werke für Orchester waren vielmehr strikt voneinander geschieden, weil Orgel und Orchester völlig andere Möglichkeiten bieten.

Und noch ein weiterer Slogan, der viel Verwirrung anrichtet, soll möglichst früh angesprochen werden. Es ist die meist als Vorwurf gemeinte »Starrheit« des Tons, an dessen Überwindung ganze Orgelbauergenerationen sich abgearbeitet und immer neue Lösungen erfunden haben: vom Schwellwerk über den Tremulanten bis zum Registercrescendo (bei dem immer mehr und immer lautere Register »automatisch« hinzugefügt werden). Als wenn diese Starrheit nicht gerade das Besondere der Orgel wäre, das Orgelmäßige, das kein anderes Instrument nachahmen kann! Gewiss liegt unendlich viel Musikalität in der Geschmeidigkeit des Tons, wie sie etwa die Violine hervorbringt. Aber es gibt eben auch diese andere Form der Musikalität, die der über jede menschliche Möglichkeit hinausgehende anhaltende und unveränderliche Ton bietet. In diesem Fall merkt man es weniger beim »orchestralen« als beim solistischen Spiel. Es gibt unendlich tonschöne Stimmen, die man, einmal gehört, stets in Erinnerung bewahrt – in meinem Fall die Portunalflöte im Zürcher Großmünster etwa oder die Gambe in der Altenburger Schlosskirche. Bei den Kinoorgeln der 1930er-Jahre war es ein geflügeltes Wort, angesichts einer besonders gelungenen »gedeckten« (oben geschlossenen und deshalb besonders »weichen«) Flöte von »a tibia to die for« zu sprechen, von einer »Tibia zum Sterben schön«.

Ein einzigartiges, unvergleichliches, manchmal rätselhaftes Instrument also: Wie soll man seine Geschichte erzählen? In diesem

Buch wird ein Weg gesucht, der die Orgel mit der Kultur in Zusammenhang bringt, in der sie entstanden ist und sich entwickelt, ja immer wieder neu erfunden hat. Insofern handelt es sich nicht um eine Geschichte der Orgel, wie sie die zuständige Fachwissenschaft hervorbringt, die sagen will und sagen muss, was wo von wem gebaut wurde und wie sich dieses Bauen auswirkte, fortsetzte, Tradition schuf. Man wird keine einzige »Disposition« finden: die genaue Verzeichnung der Register und ihrer Verteilung auf Manuale und Pedal, die dem Spezialisten viel über den inneren Aufbau, auch die Klangmöglichkeiten verrät. Es geht stattdessen bevorzugt um das Umfeld, in dem Orgeln entstanden, um den »Alltag«, der in kulturgeschichtlichen Darstellungen auch sonst die entscheidende Rolle als Energiespender oder auch -dämpfer spielt. Die Frage ist nicht so sehr, *welche* technischen Details jeweils kennzeichnend sind, sondern *warum* sie auftreten und *wie* sie zu neuen Möglichkeiten führen.

Dies zeigt sich bereits in der Grobgliederung des Buches, die die Geschichte der Orgel gewissermaßen dreimal durchläuft und dabei den Orgelbau, die Orgelbauer und die Organisten je für sich in den Blick nimmt – wenn man so will: je für sich mit den kulturellen Strömungen in Zusammenhang bringt, die die unterschiedlichen Zeiten bestimmten. Beim Orgelbau wirkt sich dies besonders gravierend aus, sofern der Start ins Spätmittelalter ge- bzw. verlegt, die antike und frühmittelalterliche Orgel als Vorgeschichte behandelt wird. Denn erst das Spätmittelalter stellt die Technik zur Verfügung, die die Orgel dann für alle Zeiten als Instrument der Mehrstimmigkeit geprägt hat. Während sich die Renaissance noch mit verhältnismäßig einfachen »Blockwerken« ohne Registriermöglichkeit begnügt, wachsen rasch die Anforderungen mit der Folge weiterer technischer Innovationen. Dies geschah in den verschiedenen Regionen Europas auf jeweils eigene Weise, sodass sich nationale Stile unterscheiden lassen. Eine italienische oder französische Orgel des Barockzeitalters sieht anders aus und klingt auch anders als eine englische oder norddeutsche. Im 19. Jahrhundert, nach Industrialisierung und Wandlung

des musikalischen Geschmacks in Klassik und Romantik, entstand die orchestrale Orgel, was nun heißen soll: das wirkliche Großinstrument mit enormer Klangfülle und subtiler Steuerbarkeit, das mit seinem Crescendo und Decrescendo sinfonische Qualitäten entwickelte, ohne dabei die orgelmäßige Typik abzulegen.

Hinter dieser Entwicklung im Orgelbau aber stehen Orgelbauer mit ihren Visionen, eingebunden in die politischen und sozialen Gegebenheiten ihrer Zeit. Die ersten, auf die wir stoßen, waren regelrechte Wanderarbeiter, die kreuz und quer durch Europa zogen. Erst die wachsende Größe ihrer Instrumente machte sie sesshaft, ließ sie Werkstätten und auch Schulen bilden, ehe wir dann den bedeutenden Gründergestalten im Barockzeitalter und noch einmal im industriellen 19. Jahrhundert begegnen. Wo sich die einen mit Zunftordnungen und Privilegien herumschlagen mussten, kämpften die anderen mit Zollschränken und schließlich mit einer Konkurrenz, die den Export notwendig machte und die einst bescheidene Orgelwerkstatt zur Fabrik mit weltumspannender Tätigkeit umformte. Die Erfolgreichen verdankten ihren Erfolg dabei Innovationen, die das Potenzial ihrer Epoche ausschöpften, und ermöglichten mit ihren Instrumenten erst die Musik, die die Organisten an diesen Instrumenten regelrecht entdeckten und in ihren Kompositionen zur Verfügung stellten.

Damit sind wir schon bei der nächsten und letzten Spezies, ohne die eine Kulturgeschichte der Orgel nicht denkbar ist. Auch die Organisten hatten ihre Schicksale, fügten sich der musikalischen und sozialen Umwelt ein. Überraschend die früh umjubelten Stars in der Renaissance, denen dann eine breite Spur der braven Kirchendiener folgt, wie wir sie in den beiden großen Konfessionen kennen. Aber darunter finden sich auch die ganz Großen, Sweelinck in Amsterdam etwa oder Bach an seinen verschiedenen Wirkungsstätten. Das 19. Jahrhundert bringt dann die Virtuosen hervor, die Paganini oder Liszt erlebt haben und den Reiz ihres Spiels in die Kirchen wie in die neuen Konzerthallen hineinbringen. In Paris entsteht eine Orgelszene,

in der Komponisten, die selbst Organisten sind, für die Orgel »Sinfonien« schreiben. Auch Deutschland besitzt seinen bedeutenden Vertreter, der vielen wie eine Wiederkehr Bachs in expressionistischem Gewand erschien: Max Reger. Und nicht nur Europa ist zu nennen. Die USA haben nicht nur ihre ständig neuen »größten Orgeln der Welt« gebaut, sie brachten auch Organisten von Format hervor.

Eine Kulturgeschichte der Orgel also, die nicht zuletzt ein Loblied auf die Orgel sein soll, auch eine Beschwörung, die mit ihr verbundene Kunst weiter zu pflegen. Wer nach der Zukunft der Orgel fragt, wird sowohl den Orgelbau mit seiner technischen Seite wie das wirtschaftliche und soziale Umfeld der Orgelbauer in den Blick nehmen müssen. Er wird weiter nach ihrer Präsenz in der Gegenwart fragen, wobei vor allem die Medien ins Blickfeld rücken: die Einbeziehung der Orgelmusik in Literatur und Film, weiter in Rundfunk und Internet – darauf geht ein Schlusskapitel ein. Am meisten aber hängt letztlich ab von denen, die die Orgel spielen – von den Organisten. Als 2016 die neue Rieger-Orgel in der Pariser Philharmonie eingeweiht wurde, haben vier Könnner gezeigt, wie man ein Publikum begeistern kann: mit Orgelmusik von Dieterich Buxtehude über Manuel de Falla bis Charles-Marie Widor. Zum größten Applaus aber kam es ganz zum Schluss, als Wayne Marshall eine Improvisation über den *Cancan* von Jacques Offenbach vortrug, die den Zuhörenden den Atem verschlug.

Das kann man nicht jeden Tag bieten. Aber die Orgeln sind da, um es jeden Tag zu versuchen. Sagen wir es in dieser Einleitung etwas schwungvoll: Die Orgel gehört zur DNA unserer Kultur wie jedes andere Instrument auch. So viel an Unterschied darf man aber wohl hervorheben, ohne zum Musikchauvinisten zu werden: Die Orgel ist von allen Instrumenten das mit Abstand größte, nach seinem Bau aufwendigste, anspruchsvollste. Man kann andere Instrumente vorziehen, die Monumentalität sowohl ihres Klangs wie ihrer Prospekte ist konkurrenzlos.

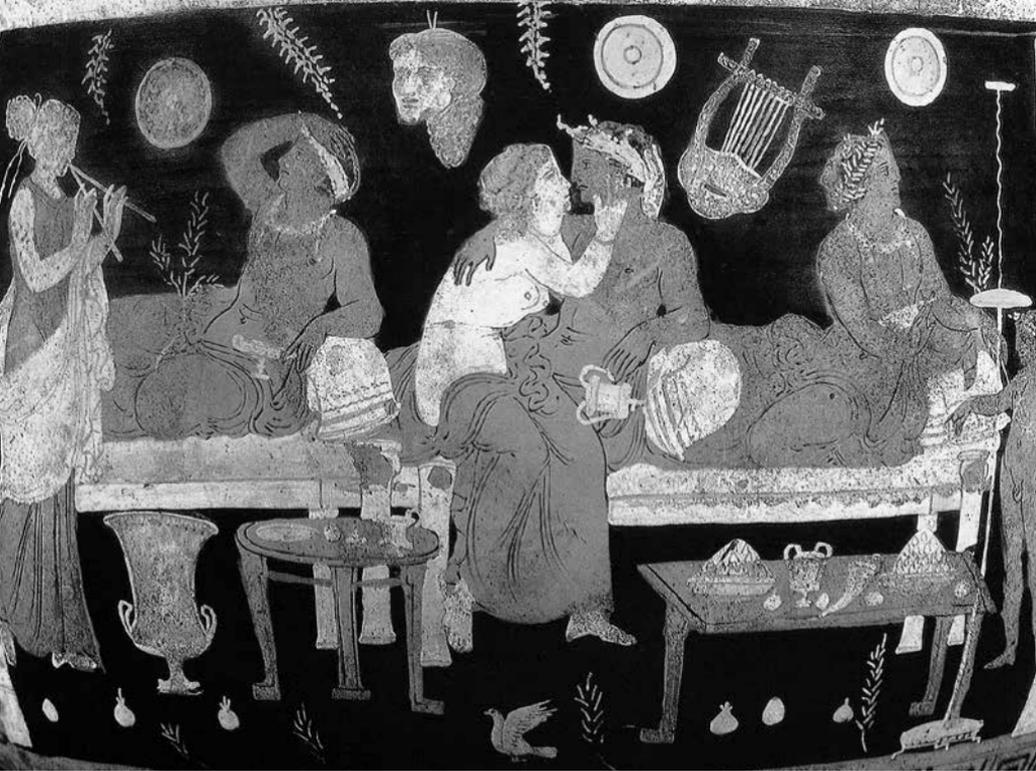
Kapitel 1

Vorgeschichte

Von Orgeln vor der Orgel

Ingenieurskunst

Für die *Erfindung der Musikinstrumente* hält unsere Kultur einen Mythos mit einigermaßen abstoßenden Zügen bereit. Danach schuf Athene die »Doppelflöte«, den Aulos. Er ist oft auf antiken Vasen abgebildet, zum Beispiel auf dem sogenannten Glockenkrater mit Bankettszene aus Cumae um 340 v. Chr. Die Töne werden allerdings nicht nach Flötenart durch Luftbrechung an einem Kern, sondern nach Oboen- oder Klarinettenart von einem Rohrblatt erzeugt und mittels Grifflöchern abgewandelt. Athene warf diesen gerade erfundenen Aulos jedoch genervt weg, als sie im Wasserspiegel sah, wie das Spiel auf ihm ihr Gesicht verzerrte. Da kam der Halbgott Marsyas im Gefolge der trommelnden Kybele vorbei, fand das Instrument, erlernte es und forderte höchst übermütig den Gott Apollon zum Wettbewerb mit dessen Kithara, einer Art Harfe, heraus. Als die richtenden Musen zunächst Marsyas den Preis zuerkannten, ließ sich Apollon schäbigerweise etwas einfallen, verschärfte die Bedingungen und forderte, dass zum Spiel zu singen sei. Das entschied natürlich, Marsyas unterlag. Weil zuvor auch noch ausgemacht war, dass der Überlegene mit dem Unterlegenen nach Belieben verfahren könne, zog Apollon Marsyas die Haut ab. Auch davon gibt es zahlreiche Abbildungen des ebenso brutalen wie ekligen Ergebnisses – *Die Schindung des Marsyas* von Tizian zum Beispiel.



Man hat den Mythos schon im Altertum so gelesen, dass in ihm die Überlegenheit der Götter und die Dummheit all derer demonstriert werden sollte, die diese Überlegenheit nicht anerkennen. Wir können ihm aber auch etwas schlichter die Erfindung der drei Instrumentengattungen entnehmen: der Schlaginstrumente (mit der Trommel), der Blasinstrumente (mit dem Aulos) und der Saiteninstrumente (mit der Kithara). Aus dem ersten Schlaginstrument entwickelte sich alles, was anschlagbar ist – bis hin zur Glocke. Aus den Blasinstrumenten entwickelte sich alles, was blasbar ist – Trompeten zum Beispiel. Aus den Saiteninstrumenten entwickelte sich alles, was zupf- und streichbar ist – die Gitarre wie die Geige. Wozu, bitte schön, gehört dann unsere Orgel?

1 Auf dem »Glockenkrater mit Bankettszene« aus Cumae um 340 v. Chr. ist links eine Dame beim Spiel eines Aulos abgebildet. Man sieht deutlich die beiden »Flöten«, deren Grifflöcher getrennt zu bedienen sind.

zum Beispiel genaueren Aufschluss über die Winderzeugung bieten könnte. Einige Rekonstruktionen erfolgten auf mehr oder weniger gut Glück. Wie der Zufall es wollte, fand 1993 in Athen die Einweihung der großen Orgel statt, die die Firma Klais in der Konzerthalle des Megaron am Fuß der Akropolis errichtet hatte. Zu diesem Anlass stellte man den Fund in der Eingangshalle aus, ehrfürchtig und vorsichtig hinter dickem Plexiglas. Natürlich musste sich für jeden Besucher die Assoziation von Henne und Ei ergeben. Was auch immer jedoch auf der antiken Hydraulis gespielt wurde: Es wird weit weg von dem gewesen sein, was Klais nebenan gebaut hatte.

Schließlich die dritte und vorläufig letzte Entdeckung im schweizerischen Avenches nahe dem Murtensee südwestlich von Bern. Das antike Aventicum war einst eine respektable Stadt mit Amphitheater und Palastvilla (dem Fundort). In diesem Fall handelt es sich um ein Stück einer durchlöchernten Bronzeplatte, die man nach der Ausgrabung 1865 zunächst einmal bis 1996 für einen Grill gehalten und so auch ausgestellt hatte. Weil es ein weiteres kleines Bronze teil gab, dessen Löcher mit denen der Platte genau übereinstimmten, tauchten Zweifel an der »Grilltheorie« auf. Man zog als Experten Friedrich Jakob hinzu, den Direktor der Orgelfirma Kuhn aus Männedorf am Zürichsee. Dem verschlug es die Sprache, erkannte er doch sofort, dass hier der obere Teil einer Windlade samt »Schleife« vorlag, wie man ihn beim Orgelbau benötigt – auch schon im antiken.

Es wurde bereits erklärt, aber wiederholen wir es noch einmal etwas ausführlicher: In die Windlade (als Windverteilungsvorrichtung) sind Löcher gebohrt, in denen die Pfeifen stehen. Die »Schleife« ist ein Metallstab, der so geschoben werden kann, dass seine Löcher genau unter die Löcher der Windlade geraten (und der Wind aus der Lade in die Pfeifen gelangt), oder eben so, dass die Löcher der Windlade verschlossen werden (und kein Wind in die Pfeifen gelangt). Jedes Register verfügt über eine solche Schleife, die also hin und her »schleift«. Liegen die Bohrungen übereinander, entscheidet dann ein weiteres Ventil, ob die gewünschte Pfeife Wind erhält und

einen Ton ergibt. Genau diese Anlage ist es, die Vitruv beschrieb und die an der gefundenen Bronzeplatte (mit ihren Lötstellen für die »Dämme« zwischen den einzelnen Tönen) nachgewiesen werden kann. Die Bronzeplatte von Avenches lässt sechs Register erkennen mit vermutlich je zwölf Pfeifen/Tönen. Die »Stimmung« ist völlig offen. Die abnehmende Größe der Bohrlöcher macht es lediglich wahrscheinlich, dass hinter größeren Pfeifenreihen kleinere (also höher klingende) standen. Weiter lässt der Fundort in der Palastaula die Vermutung zu, dass es sich um ein Instrument handelte, das man bei offiziellen Anlässen benutzte, jedenfalls nicht im Zirkus, den es in Avenches gar nicht gab. Jakob hält den Fund im Übrigen aufgrund der Größe für eine echte Hydraulis, also keine Blasebalgorgel.

Byzantinische und arabische Automaten

Dass die Orgel in der Antike verbreitet war, beim Zusammenbruch des Römischen Reiches aber in dessen westlichem Teil irgendwann verschwand, ist eine Tatsache. Aber es gab eine Fortsetzung im Osten, am byzantinischen Kaiserhof in Konstantinopel. Man kann nur annehmen, dass Kontinuität vorliegt, auch wenn unklar ist, wieweit das neue Ostrom das antike im Westen beerbte. Fast so bedeutsam wie der alte Zusammenhang von Westen und Osten wird der neue mit dem noch entfernten Osten, mit dem muslimischen Nachbarn, der neben seinen militärischen Kräften auch seine kulturellen zeigte. Das Hofzeremoniell in Konstantinopel mag noch aus römischen Zeiten stammen, kam aber zuletzt unter den Einfluss östlicher Riten. Im beginnenden Mittelalter orientiert sich Konstantinopel auf jeden Fall eher an Bagdad als an Rom, das mehr oder weniger in Trümmern lag und wo merkwürdige germanische Völker auf merkwürdige Weise die Vergangenheit zu beleben suchten.

Allerdings klafft, was die genauen Abläufe anlangt, eine beträchtliche Lücke. Denn die erste Beschreibung des Hofzeremoniells, dann

allerdings in großer Ausführlichkeit, stammt aus dem 10. Jahrhundert. Die aber weist, was die Orgel betrifft, auf unübersehbare Weise in die längst vergessen scheinende Welt der vorchristlichen Jahrhunderte zurück, als diese Orgel weniger Musikinstrument denn Automat, Spielzeug, Gegenstand der Unterhaltung war. Man weiß, dass schon Kaiser Theophilos (gest. 842) ein Ensemble von Automaten aus purem Gold besaß, darunter ein Organum, einen Vogelbaum sowie Löwen und Greife, die irgendwelche Kunststücke vollführten. Sein Sohn Michael III. ließ alles einschmelzen und zu Münzen prägen, um seine Soldaten zu bezahlen, die er gegen die anstürmenden Araber und Slawen dringender nötig hatte. Unter einem der Nachfolger, Konstantin VII. Porphyrogenetos (gest. 959), gab es in entsprechender Blütezeit wieder Ersatz.

Wir wissen es aus dem erhaltenen Zeremonienbuch des Kaisers, das im 15. Kapitel des 2. Buches einen historischen Bericht enthält über den Empfang einer sarazenischen Gesandtschaft aus Tarsus 946 in der Aula des Palastes. Nachdem sich die Gesandten niedergeworfen haben, »blasen die Organa« und hören erst auf, als sich die Gesandten dem Thron nähern. Während des anschließenden Wechsels von Fragen und Antworten sowie der Überreichung der Geschenke brüllen Löwen und singen Vögel auf den umgebenden Bäumen unter ständiger Bewegung. Dann hört der Lärm auf, die Tiere legen oder setzen sich wieder nieder. Als sich die Gesandten anschicken, den Saal zu verlassen, geht das Ganze mit Tönen und Drehen wieder los und endet erst, als der Vorhang vor der Tür gefallen ist. Wer dies für aufgebauscht oder unglaubwürdig hält, mag einen zweiten Bericht lesen. Diesmal stammt er von Bischof Liutprand von Cremona, der 949 als Gesandter des Langobardenkönigs Berengar nach Konstantinopel kam und darüber 962 in seiner *Antapodosis* berichtet. Wieder ist vom Empfang in der Palastaula die Rede, und wieder geht es um den Thron, neben dem ein vergoldeter Baum voller vergoldeter Vögel steht, die munter singen. Wieder ist von brüllenden (und zusätzlich den Schweif bewegenden) goldenen Löwen

die Rede. Als der Bischof nach drei Niederfällen hochblickt, sieht er auch noch, dass sich der Thron mittlerweile in die Höhe gehoben hat. Nebenbei erfährt man, dass Liutprand vorgewarnt war und in der Situation so tut, als sei er überrascht. Erklären kann er sich das Ganze allerdings nicht, tippt auf eine Technik, wie er selbst sie von Kelterpressen her kennt.

Die Organa hat Liutprand in diesem Fall nicht ausdrücklich erwähnt, sie waren aber sicher vorhanden und haben ihre Töne geliefert. Übrigens kam er bei seinem berühmteren zweiten Besuch in Konstantinopel nicht in den Genuss dieses Spektakels, denn als er für den Sohn Kaiser Ottos I. eine kaiserliche Braut suchte, wurde er von Nikephoros Phokas nicht vorgelassen, sondern an den Bruder verwiesen, wo er eine beleidigend abschlägige Antwort erhielt. Dass dies beim ersten Besuch anders war und auch Organa im Spiel gewesen sein müssen, geht daraus hervor, dass das goldene Organon des Kaisers Theophilos ansonsten im Zeremonienbuch immer wieder erwähnt und sogar als »Hauptwunderwerk« des Wunderensembles bezeichnet wird. Wir wissen auch, dass die Instrumente relativ klein waren, denn es werden stets mehrere Exemplare erwähnt, die sich offenbar leicht an den gewünschten Ort transportieren ließen.

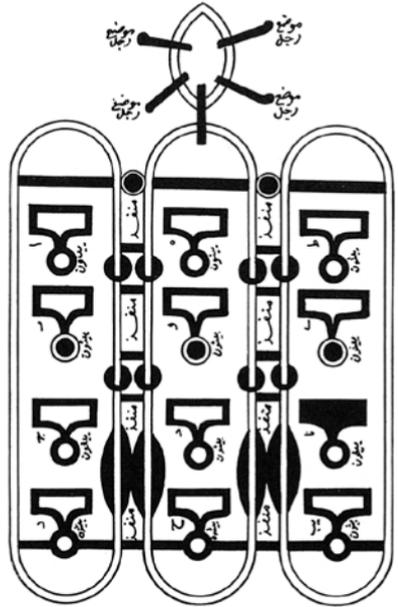
Aus einem noch früheren Bericht, der nicht nur das Hofzeremoniell wiedergibt, sondern ausführlich die Ausstattung des Palastes mit Automaten und sonstigen Kunstwerken behandelt, wissen wir Näheres über diese Organa. Denn Harun ben Jahia, ein arabischer Kriegsgefangener in Konstantinopel, spricht von einer Art »Presse« mit ca. 60 »Röhren« aus Messing, alle verschiedener Größe. Ihre Luft bekamen diese Röhren von einem Blasebalg, sodass es sich also nicht mehr um eine Hydraulis qua Wasserorgel handelte. Ihre Funktion bleibt auch diesmal weitgehend im Dunkeln, doch hören wir immerhin, dass die Organa mit Eunuchenchören zusammenwirkten und Kastagnetten sowie Leiern beteiligt waren, die zusammen für musikalische Unterhaltung sorgten. Immerhin sagt der Kriegsgefangene etwas über die Bedienung der Organa. Der Spieler habe die Röhren

»gezählt«, was so ausgelegt wird, dass er die Pfeifen in die jeweils gewünschte Position »gestellt« habe.

Ansonsten versorgt uns das Zeremonienbuch mit immer neuen und immer detailreicheren Informationen, die hinsichtlich der Orgeln nur einen Schluss zulassen: Sie »bliesen« zur Akklamation, gaben Signale für Erscheinen und Verschwinden. Weiter werden sie bei den Gastmählern erwähnt: Sie »bliesen« in diesem Fall zu Beginn, während das Essen selbst von Sängern (der Apostelkirche) begleitet

wurde. Für die Mahlzeit am Ostermontag sind genaue Angaben gemacht: Wenn der Kaiser Platz nimmt (genauer: sich hinlegt), bläst das Organon und stimmt das Volk seinen Heilruf an. Auch der Heilruf der Vorrufer ist so geregelt, und nach Ertönen des Klanges müssen alle aufstehen und den Herrscher beglückwünschen. Die Prozeduren im Hippodrom werden ebenfalls auf diese Weise organisiert worden sein – mit dem Organon oder den Organa als Zeichengeber bzw. Signalinstrumente. Weiter gibt es Angaben zu Hochzeits- und Krönungszeremonien, Prozessionen und sonstigen Veranstaltungen. Dem Kaiser stehen dabei stets goldene Instrumente zu, für die Führer der Parteien (der »Grünen« und der »Blauen«) müssen silberne genügen.

Zum Zeremonienbuch bzw. zum Zeremoniell mit »Orgel« noch ein Nachtrag. Es kann sein, dass Konstantin VI., von dem eben die



6 Schematische Darstellung eines Organum in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, die Schriften eines arabischen Mechanikers namens Muristus enthält, der im 9. Jahrhundert wirkte. Man sieht dabei von oben auf die Orgel, die in drei Behältern je vier Pfeifen enthält.

Kapitel 2

Orgelbau

Von Registern, Windladen und nationalen Stilen

Kloster, Kathedrale, Stadtkirche

Die *frühesten* auswertbaren Zeugnisse über den Orgelbau jenseits bloßer Erwähnungen liegen in Archiven. Gemeint sind Verträge zwischen Orgelbauer und Auftraggeber mit Angaben über die geplanten Instrumente. Diese Angaben betreffen Details wie die Anzahl der Register, die verwendete Technik, die Kosten. Nicht immer kann davon ausgegangen werden, dass der Plan durchgeführt wurde. Für die Benediktinerabtei von St. Gallen existieren zwei Verträge in so kurzem Zeitabstand, nämlich aus den Jahren 1511 und 1513, dass man annehmen muss, der erste sei Papier geblieben, erst der zweite zur Ausführung gekommen. In keinem einzigen Fall sind wir sicher, dass der Vertrag wirklich nach den angegebenen Details umgesetzt wurde. Trotzdem sind diese Zeugnisse von hohem Wert. Sie lassen von der Realität sehr viel erkennen, wenn man das Papier zu lesen vermag. Zwei weitere Quellen kommen hinzu. Es gibt erste Abhandlungen über den Orgelbau mit Angaben über die damals bestehenden Orgeln. Und es gibt erste Reste von Orgeln in Museen oder als bewahrte Teile in später umgebauten Instrumenten.

Um mit dem ersten Punkt zu beginnen: Wir wissen anhand der Verträge zum Beispiel, wo genau Orgeln entstanden. Zwar gilt als eine gewisse Einschränkung die Zufälligkeit der Überlieferung bzw.

Erhaltung, die Tatsache, dass Wichtiges möglicherweise verbrannt oder sonst wie abhandengekommen ist, dafür weniger Wichtiges die Zeiten überdauert hat. Aber das Bild ist doch kennzeichnend: Die Orgel entstand in Westeuropa in der Kirche, also nicht am Hof, wo sie später ebenfalls eine bedeutende Rolle spielen sollte. Die ersten Orgeln finden wir in Klöstern, Kathedralen, Stadtkirchen. Hier bestand überall der gleiche Bedarf. Man brauchte ein Instrument, das die Liturgie optimierte. Dazu passte kein Saiteninstrument, kein solistisch verwendbares Blasinstrument, sondern dieser merkwürdige Apparat, mit dem ein einzelner Spieler mehrstimmige Klänge erzeugen konnte. Noch einmal: Wo finden wir die ersten Exemplare?

Legen wir für die Zeit zwischen 1245 und 1500 die vorhandenen Verträge und in der Endphase auch schon erste übrig gebliebene Instrumente bzw. Instrumentenfragmente zugrunde, lassen sich mindestens 60 Fälle aufzählen (ich benutze die Untersuchungen von Rudolf Quoka, Hans Klotz und Roland Eberlein). Sie verteilen sich auf sechs »Länder«: Italien, Spanien, Frankreich, die Niederlande, England und den deutschsprachigen Raum (also das spätere Deutschland sowie Österreich und die Schweiz). Wir sprechen in diesem Fall nicht etwa über eine Art historische Ausbreitung, sondern über Gleichzeitigkeit. Die Orgel taucht in der Mitte des 13. Jahrhunderts in ganz Westeuropa auf, prägt einen Kulturraum, der allerdings seit Langem über eine feste Klammer verfügte: die der römisch-katholischen Kirche. So gesehen enthält die Gleichzeitigkeit nichts wirklich Überraschendes. Trotzdem sind die Fakten durchaus erstaunlich. Wenn man etwa die Zeit von 1490 bis 1500 herausgreift, haben wir für 1490 einen Beleg in Venedig, für 1491 im elsässischen Hagenau, für 1492 in Weimar, für 1493 in Padua, für 1495 in Lucca, für 1497 in Zofingen (Schweiz) sowie für St. Wolfgang am Abersee (Oberösterreich), für 1499 in Langensalza (Thüringen) und für 1500 in Schleiz (Schweiz).

Für wen waren diese Orgelbauten gedacht? Der Zufall will es, dass der erste Beleg von 1245 nach Scheyern (bei Pfaffenhofen in Niederbayern) führt, in ein Benediktinerstift. Man ist versucht, darin keinen

Zufall zu sehen. Wo sollte der Bedarf größer gewesen sein als dort, wo die Liturgie am weitesten entwickelt war? Aber man muss beachten, dass der Benediktinerorden in der Mitte des 13. Jahrhunderts seine Glanzzeit längst überschritten hatte. Schon im 12. Jahrhundert war es zur Reform durch den Zisterzienserorden gekommen, der jede Form von Pracht ablehnte, was wohl auch die Orgel nicht gerade förderte. Es war also nicht in erster Linie das Kloster, wo Orgeln heimisch wurden, es waren die Kathedralen und großen Stadtkirchen. Tatsächlich folgt unter den 60 Belegen im 14. und 15. Jahrhundert nur ein einziger weiterer, der uns in ein Benediktinerstift führt: der für Ossiach (Kärnten) um 1450.

Welche Kathedralen und welche Stadtkirchen? 1329 ist es die Kathedrale in Saint-Quentin, 1334 in Noyer, 1345 in Barcelona, 1361 in Halberstadt, 1367 in Hildesheim. Vorher gibt es die große Stiftskirche Saint-Pierre in Lille. Und nach 1367 geht es weiter: 1386 die Kathedrale in Rouen, 1387 in Trier, 1399 in Salzburg, 1401 Notre-Dame in Paris, 1424 in Toledo. Was wurde übersprungen? Vier Orte, an denen Orgeln in fragmentarischer Form überlebt haben, alle auf der Insel Gotland in der Ostsee: Sundre 1370, Norrlanda 1370, Anga nach 1400 und Hejnum ebenfalls nach 1400. In diesen Fällen handelt es sich um Stadtkirchen, genauer gesagt: Kirchen in reichen Städten. Diejenigen auf Gotland sind Hansestädte, die im 14. und 15. Jahrhundert eine Blüte erreicht hatten. Einige andere Städte kommen in der frühen Zeit hinzu: Florenz mit Santa Annunziata 1379, Bartenstein im ehemaligen Ostpreußen mit der Stadtkirche St. Johannis Evangelistae 1393/94, Magdeburg mit St. Jakobi vor 1400, Perpignan mit Santa Maria del Mar 1421.

Wie ist diese Verteilung zu beurteilen? Im Falle der Kathedralen kann man unterstellen, dass Repräsentationsbedürfnis zum Orgelbau geführt hat. Vor allem die Gottesdienste an den hohen Festtagen bedurften einer besonderen Gestaltung, zu der die Orgel passte. Das aber hat weitere Bauherren angelockt: die Verantwortlichen in den Städten, die sich seit dem 12. Jahrhundert in ganz Europa entwickeln



31 »Schiffsautomat« im British Museum, angefertigt vermutlich für Kurfürst August von Sachsen 1585 in Augsburg, ausgestattet unter anderem mit Trompetern, die Töne mithilfe eines kleinen Orgelwerks erzeugen können.





32 Die Wieskirche in Oberbayern, eine der bedeutendsten Rokokokirchen der Welt von 1754, besitzt noch ihr erstes Orgelgehäuse einschließlich der Prospekt Pfeifen aus dem Jahre 1757. Die Firma Claudius Winterhalter Orgelbau setzte 2010 ein neues Werk dahinter.



33 Für die Dreifaltigkeitskirche in Kaufbeuren, gebaut im 16. Jahrhundert, entwickelte die Firma Seifert 2013 ein »barockes« Klangkonzept. Auch der Prospekt sollte dem mit Anlehnungen an diese Tradition in moderner Wiedergabe entsprechen.

34 Die Pauluskirche in Bern aus dem Jahre 1905 bot viel Platz für eine Orgel auf der Westempore. Die Firma Metzler gab ihr 2009 hinter der Plastik »Christus als Kinderfreund« einen sachlich wirkenden Prospekt im großen Quadrat mit auf- und absteigenden Pfeifen.





35 2013 baute die Schweizer Firma Kuhn die Orgel für den Konzertsaal der Royal Academy of Music in London. Der Prospekt nimmt »französische« Motive auf, gibt diese aber mit metallenen und farblich gestalteten Schleierbrettern in freier Interpretation wieder.



36 Die Firma Kuhn, erfahren in Restaurierungen historischer Instrumente, errichtete 2009 für die Kirche der einstigen Prämonstratenserabtei von Bellelay einen historisierenden Neubau der untergegangenen Orgel von Joseph Bossard aus dem Jahre 1721.



37 Aus großer Höhe in die Mündungen der Prinzipale blickend, kann man gut nachvollziehen, wie diese Orgel auch das riesige Bauwerk des Speyrer Doms zu füllen in der Lage ist.



38 In Uetikon, der Nachbargemeinde von Männedorf, wo die Firma Kuhn ansässig ist, baute diese 2014 für die Kirche St. Franziskus eine Orgel, deren Prospekt ganz und gar dem durchgehend weiß gehaltenen Kirchenraum angepasst ist.



39 Die Berliner Philharmonie, 1963 von Hans Scharoun vollendet, erhielt 1965 eine Orgel der Berliner Orgelbau Werkstatt Karl Schuke (Schuke / West). Ohne Bindung an sakrale Konventionen zeigt der Prospekt »moderne«, der kühnen Konzerthalle kongeniale Züge.

40 Für die Orgel von St. Elisabeth in Augsburg entwickelte Orgelbau Schmid 2008 einen gewagten Prospekt mit einer Anordnung der großen Pfeifen wie Mikadostäbe, die auch noch eine äußerst lebendige farbige Fassung erhielten.





41 Der Magdeburger Dom, Grablege Ottos des Großen, erhielt 2008 von der Firma Schuke / Ost (Potsdam) eine 93-Register-Orgel auf der Westempore, die 60 Jahre lang leer geblieben war. Der Prospekt verbindet historische Formen mit moderner Eleganz.



42 Der Blick aus der Orgel in die Wieskirche bei Steingaden lässt den bedeutenden Rokokobau nur erahnen. Dafür sind einige Register sichtbar, darunter im Vordergrund die Becher der Vox humana sowie ein gedacktes Register (mit oben geschlossenen Pfeifen).





43 An die Westwand des Doms in Hildesheim hängt die Firma Seifert 2014 ein gewaltiges »Schwalbennest« mit 77 Registern, das mit seiner strengen Form der schlichten Romanik des 11. Jahrhunderts entspricht.



44 Durch den Pfeifenwald der Prinzipale blickt man in das weite Rund der Berliner Philharmonie.



45 Das katalanische Zisterzienserkloster in Poblet (Monestir de Santa Maria) erhielt 2012 für seine Kirche eine Orgel der Schweizer Firma Metzler. Der Prospekt nimmt »französische« Züge auf und gibt ihnen eine strenge geometrische Form.



46 Die Rieger-Orgel in der Kasseler Kirche St. Martin enthält außer technischen und klanglichen Besonderheiten ein noch nie zuvor benutztes Motiv bei der Prospektgestaltung: Über die gesamte Breite sind künstliche Haare aufgehängt, die von Ventilatoren in Bewegung gesetzt werden können.

der die Orgel in der Lübecker Jakobikirche baute. Dieser heiratete Gottfried Fritzsches Tochter und gründete anschließend in Lübeck seine Werkstatt, von wo aus er zum Beispiel 1659 die Monumentalorgel in der Marienkirche in Stralsund errichtete. Damit ergibt sich eine »Hamburger« Tradition über mehr als 100 Jahre, die von wenigen Familien getragen wurde.

Neben Familientradition (und nicht selten damit kombiniert) war der Status des Hoforgelbauers ein wichtiger Karrieregarant – falls ein Fürst an Orgeln Gefallen hatte. Dies zeigt sich in besonderem Maße beim kunstliebenden Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel, gleichzeitig Bischof von Halberstadt. Sein erster Hoforgelbauer war David Beck gewesen, der 1596 in einer der Residenzen, nämlich Schloss Gröningen, eine Riesenorgel mit 59 Registern baute. Sein Nachfolger wurde zuerst Ludwig Compenius, dann dessen Sohn Esaias, die beide als Hoforgelbauer Instrumente erstellten, von denen schon die Rede war. An der Konzeption der Schrankorgel für Schloss Hessen (heute in Frederiksborg) war dabei Michael Praetorius beteiligt, Organist und Orgelsachverständiger des Herzogs, von dem das schon mehrfach erwähnte bedeutendste Buch zum Orgelbau des Barockzeitalters stammt: die *Organographia* von 1619. Fast überflüssig zu sagen, dass Praetorius Hofkapellmeister war. In diesem Fall arbeiteten also Hoforganist und Hofkapellmeister einträchtig zusammen.

Auf Hoforgelbauer treffen wir in Deutschland immer wieder. An Kaspar Sturm aus Schneeberg in Sachsen kann man ablesen, wie das Ziel angestrebt und in diesem Fall auch erreicht wurde. Denn Sturm wurde 1565 zunächst Bürger in Regensburg, was ihm die Gründung einer Werkstatt ermöglichte, um dann den nächsten Schritt zu tun: Er wurde 1568 Hoforgelbauer der bayerischen Herzöge in München. Von Christoph Egedacher dem Jüngeren und seiner Flucht von München auf die Stelle eines Hoforgelbauers in Salzburg war schon die Rede. Wie erfolgreich ein solcher Wechsel sein konnte, zeigt sich darin, dass Egedacher zusammen mit seinem Sohn Johann Christoph unter anderem 1703 die Salzburger Domorgel baute, wobei der Vater

Hab und Gut verpfändete für den Fall, dass er nicht binnen eines Jahres das Werk perfekt vollenden würde – er behielt sein Eigentum.

Aber nicht nur in Deutschland gab es Hoforgelbauer. In Frankreich sind es die »Orgelbauer des Königs«, die besonders glänzende Projekte durchführten. Dazu gehört ein aus den Niederlanden Geflohener, Jan Langhedul, der mit seinen Söhnen 1585 nach Paris kam und den begehrten Status erreichte. Vor allem aber ergatterten zwei französische Orgelbauer den begehrten Titel, die beide eine große Familientradition bildeten: Robert Clicquot und Pierre Thierry. Robert Clicquot baute zusammen mit seinem Sohn Jean in der Kathedrale von Blois, danach mit seinem Schwager Étienne Enocq in der Schlosskapelle von Versailles – davon war schon die Rede. Dessen Sohn Louis-Alexandre sowie der Enkel François-Henri gehörten weiter zu den berühmtesten Orgelbauern Frankreichs. Genauso fand Pierre Thierry in seinem Sohn, dann seinem Neffen bedeutende Nachfolger – François Thierry baute erstmals in Frankreich Großorgeln mit mehr als 40 Registern und erhielt 1730 den ehrenvollsten aller Aufträge, nämlich den zur Errichtung der Orgel für Notre-Dame in Paris. Dass für diese Kathedrale sowie für die Schlosskirche in Versailles nur Orgelbauer des Königs infrage kamen, versteht sich fast von selbst. Unter den deutschen Hoforgelbauern bzw. sonst wie Privilegierten werden wir noch zwei ganz besonders Große näher kennenlernen.

Die Folgen der Konfessionalisierung

Kein Ereignis in der frühen Neuzeit hat den Orgelbau und speziell die Orgelbauer mehr betroffen als die religiöse Auseinandersetzung, die sich an die Reformation Martin Luthers anschloss. Wie aus dem Nichts waren aus der ehemals einheitlichen Christenheit unterschiedliche Konfessionen entstanden, die teilweise die Orgel infrage stellten, ja im Zuge des Bildersturms, der schon wiederholt erwähnt wurde, zahlreiche Instrumente zerstörten. Orgelbauer verloren ihre

Existenzgrundlage und wichen in andere Länder aus, während ihre eigene Heimat buchstäblich orgellos wurde. Wie konnte dies geschehen und wie sehen die Einzelheiten aus?

Der Bildersturm ist bekanntlich im Alten Testament verwurzelt, in den Zehn Geboten, wo es im ersten heißt, man dürfe sich von Gott kein Bildnis machen. Seither gab es Konflikte. Schon Mose zerschlug das Goldene Kalb, das die Israeliten angefertigt hatten, und im Laufe ihrer Geschichte wiederholen sich die Anfertigungen von Götzenbildern mit der Folge schärfster Bestrafung. In Byzanz wurden in zwei Wellen im 8. und 9. Jahrhundert Ikonen vernichtet und wieder ersetzt. Dabei spielte die Rückgewinnung göttlicher Hilfe im Kampf gegen die muslimischen (Bilder strikt ablehnenden) Araber eine Rolle, eine Hilfe, die durch die »Götzenanbetung« als gefährdet angesehen wurde. Die Reformation, die an die damaligen Diskussionen anschloss, brachte dennoch eine völlig neue Begründung. Sie geht auf Luther zurück und lautet: Mit der Stiftung von Bildern ist jene Vorstellung einer Rechtfertigung durch Werke verbunden, die durch die Rechtfertigung allein aus dem Glauben ersetzt werden muss. 1521 wurden in Wittenberg erste Bildnisse beseitigt, um die neue Form von Religiosität nach außen hin sichtbar zu machen. Luther selbst lehnte diesen Aktivismus ab. Er war gegen die Bilder, aber mit Rücksicht auf die »Schwachen« auch gegen deren Zerstörung. In Wittenberg half es, es gab keinen weiteren Bildersturm.

Das reformatorische Lager spaltete sich jedoch. Der einstige Mitstreiter Luthers, Andreas Karlstadt, der in Wittenberg die Radikalisierung vorangetrieben hatte, suchte sich eine neue Wirkungsstätte in Orlamünde und beseitigte dort als gewählter Pfarrer 1524 sofort die Bilder und auch die Orgel. Dies machte Schule, Luther setzte sich mit der gemäßigten Auffassung jenseits seines Wittenberger Einflussbereichs nicht durch. Was sagte Luther speziell zur Orgel? In zwei Schriften der entscheidenden Umbruchszeit, *Von den guten Werken* (1520) und *Das Magnificat verdeutscht und ausgelegt* (1521), ist sie je zweimal erwähnt: als Teil jener Äußerlichkeiten, mit denen der

wahre Glaube erstickt wird. Hieraus könnte man entnehmen, dass Luther die Orgel ablehnte. Aber schon 1526 liest es sich anders. Als er seine *Deutsche Messe* herausgab, in der erstmals eine Ordnung für den evangelischen Gottesdienst erstellt wurde, erhält der Gesang eine wichtige Funktion, wobei die Orgel ausdrücklich der Unterstützung dient – verdammt wird nur noch eine Form von Gottesdienst, die ihr Heil in der puren Äußerlichkeit sieht.

Dabei spielt wohl eine Rolle, dass Luther selbst musikalisch war. Er spielte passabel Laute, konnte wahrscheinlich einen mehrstimmigen Satz schreiben und war im Übrigen als Kind Kurrendesänger gewesen, musste sich also sein Brot mit Chordienst verdienen. Wie ernst er den Gesang in der Kirche nahm, zeigt sich daran, dass er einmal beim Plärren seiner Wittenberger Gemeinde unter Protest die Kirche verließ. Zur Ausarbeitung der deutschsprachigen Messe zog er bei Fragen der musikalischen Gestaltung den kurfürstlichen Kantor aus Torgau, Johann Walter, als Berater hinzu. Mit ihm tüftelte er die Gesangsteile aus, denen dann die Noten beigegeben sind – Luther soll Walter die ausgewählten Versionen vorgesungen haben. All dies betraf allerdings die liturgischen Stücke, die der Schola anvertraut waren und a cappella gesungen wurden, höchstens im Sinne der Alternatim-Praxis im Wechsel mit der Orgel. Die Kirchenmusik war damit jedoch zunächst einmal gesichert. Sie wurde von Philipp Melanchthon in der *Confessio Augustana*, die auf dem Reichstag von 1530 die Position der lutherischen Reichsstände festlegte, im 24. Artikel ausdrücklich festgeschrieben.

Aber auch die Orgeln waren gerettet. In der Wittenberger Hofkirche wie in der Stadtkirche waren Instrumente vorhanden und offenbar zu keiner Zeit ernsthaft gefährdet. Für zwei Orgeln der Hofkirche, möglicherweise kleine Positive zur Ergänzung der Kapelle, fanden sich Reparaturrechnungen aus den Jahren 1506 und 1507. Für die Stadtkirche, Luthers Predigtkirche während 30 Jahren, ist Johann Weinmann über Kämmereirechnungen ab 1519 als Organist belegt. Weiter kann man den Beleg über 26 Groschen aus dem

Geschäftsjahr 1534/35 geltend machen, die dem blinden Organisten Sigmund aus der städtischen Armenhilfe zugeteilt wurden. Am kurfürstlichen Hof in Torgau, wo Walter die Hofkapelle betreute und dabei unter den Augen Luthers die erste protestantische Kantorei schuf – darüber später mehr –, waren mindestens zwei Organisten beschäftigt. Schließlich gibt es das Zeugnis eines ausdrücklichen Lobs, das Luther dem Organisten Wolff Heintz spendete, der zunächst Domorganist in Magdeburg war, dann Luther-Anhänger wurde und zuletzt den Organistendienst an der Marktkirche in Halle versah.

Soweit die gute Nachricht. Aber die schlechte folgt auf dem Fuß. Zwischen 1521 und 1537 weitet sich der Bildersturm im gesamten Deutschen Reich und dann weiter in ganz Europa aus. Mitte der Zwanzigerjahre liegt ein Schwerpunkt in Sachsen und Brandenburg, 1524 sind die Ostseestädte Stralsund, Riga oder Tallin betroffen. Einen ersten Höhepunkt erreicht die Bewegung im schwäbisch-alemanischen Raum bis zum Elsass und vor allem in der Schweiz. Straßburg, Schlettstadt und Zürich melden 1524 entsprechende Ereignisse, Bern folgt 1525, die restliche Schweiz in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre, noch etwas später süddeutsche Städte wie Ulm, Reutlingen, Augsburg. Eine neue Qualität ist dann in England gegeben, wo die Bilder 1538 auf staatliche Initiative hin abgeschafft wurden. Spontan dagegen erfolgte die zweite große Welle ab 1562 in Frankreich und Schottland, mit einem Gipfel während der niederländischen Revolution im Spätsommer 1566. In allen diesen Fällen ging es in erster Linie um Tafelbilder bzw. Skulpturen, aber betroffen war auch immer wieder die Orgel, sofern sie teilhat an dem, was als »Werk« angeprangert wurde. Im »Glanz« kommen sich Malerei und Musik ohnehin nahe. Wie dies gemeint war, zeigt etwa das Beispiel des Berner Münsters im Januar 1528.

Seit 1450 gab es dort eine Schwalbennestorgel an der Südwand des Altarraums, 1483 war die größte Orgel der Kirche wiederum als Schwalbennest an der Nordwand des Langhauses angebracht worden, 1500 folgte eine weitere an der Südwand des Chors. Es gab also drei

schon lange mehr oder weniger abgeschlossen ist, ohne dass von einem Einbruch des Interesses die Rede sein könnte.

Eines aber steht fest: Die heutige Universalorgel, die zweifellos den Mainstream bestimmt, stellt – über Pannen verschiedenster Art einmal hinweggesehen – eine der besten Orgeln aller Zeiten dar. Bei der Behandlung des Orgelbaus wurde es bereits näher ausgeführt: Nie konnten Organisten verlässlichere Instrumente mit weniger Anstrengung nutzen. Nie waren auch die Möglichkeiten der Abwandlung, der Auswahl aus dem gegebenen Fundus so enorm.

Immer wieder – darauf kommt es an – entstehen aus diesem Mainstream heraus jedenfalls überzeugende Lösungen, wobei es nicht die Orgeln in den großen Kathedralen oder Konzertsälen der Welt sein müssen. In St. Kastor in Koblenz hat die Firma Mayer 2015 ein vergleichsweise bescheidendes 52-Register-Instrument gebaut, das dank der Künste des Orgelbauers und seines französischen Intonateurs immerhin die Wünsche all derer erfüllt, die sinfonische Klänge schätzen. Gleich nach Fertigstellung kamen international renommierte Organisten wie Wayne Marshall und Wolfgang Seifen, die ihr Spiel für CD-Produktionen festhalten ließen. Es muss nicht immer der letzte Schrei sein, der Überzeugendes liefert. Und es ist auch nicht gesagt, dass der letzte Schrei das Überleben sichert. Die augenblickliche Mainstream-Orgel kann sich noch eine ganze Weile sehen und hören lassen. Vor allem, wenn es Organisten gibt, die sie zu spielen wissen. Davon wird im nächsten und letzten Kapitel die Rede sein.

Organisten

Von Diensten, Virtuosität und kompositorischen Ambitionen

In höfischen Diensten

Nachrichten über Orgeln reichen weiter zurück als solche über Organisten und die Musik, die sie erklingen ließen. Von dem Organisten, der um 1332 in Paris an Notre-Dame tätig war, wissen wir lediglich, dass er aus Brügge stammte. Für die große Orgel von Halberstadt aus dem Jahre 1361 wird lediglich berichtet, dass sie nur an Festtagen gespielt wurde: an Weihnachten, während der gesamten Osterwoche, weiter am Fest der Auffindung des Heiligen Kreuzes, an Himmelfahrt, an Peter und Paul. Nicht ganz unverständlich, wenn man weiß, dass zehn Helfer nötig waren, um die riesigen Bälge mit Luft zu füllen. Aber es könnte auch an etwas anderem gelegen haben: Diese Orgel war nichts Gewöhnliches, spielte nicht nur an Festen, sondern verbreitete eine Festlichkeit, die nicht durch Gewöhnung gemindert werden sollte. In späteren Zeiten liest man, dass Üben auf den großen Orgeln verboten war, die Vorbereitung auf einem häuslichen Instrument erfolgen musste. Von einem Organisten und der Musik ist jedenfalls in Halberstadt nicht die Rede. Man kann annehmen, dass jemand wusste, wie man dieses Instrument etwa bei Ein- oder Auszügen des Bischofs wirkungsvoll einsetzte. Nur war dieser Jemand ebenso wenig von Bedeutung wie das, was er spielte.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tauchen dann erstmals außer bloßen Namen auch Noten auf. Ins Jahr 1452 datiert das



59 Ein Kupferstich um 1475 von Israel van Meckenem zeigt ein zeitgenössisches Orgelpositiv mit Spieler und die Bälge bedienender Dame.

Nürnberger Orgelbuch, zwischen 1460 und 1470 entstand das *Buxheimer Orgelbuch*. Sie sind nicht ganz das, was man aufgrund der Titel vielleicht erwartet. Es handelt sich um Codices, die Kompositionen bzw. Bearbeitungen für Tasteninstrumente enthalten. Das umfangreichere *Buxheimer Orgelbuch* bietet überwiegend weltliche Chansons und Tanzsätze, darunter Kompositionen der bedeutendsten Musiker Europas: der Franko-Flamen Guillaume Dufay und Gilles Binchois oder der Engländer John Dunstable und Walter Frye, aber auch des Deutschen Oswald von Wolkenstein, der in der Literaturgeschichte als »der letzte Minnesänger« gilt. Dufay und Binchois sind in einer alten Handschrift zusammen mit einem Orgelpositiv abgebildet, aber sie waren nicht nur Organisten, sondern komponierten die mehrstimmige Musik, die damals verlangt wurde: geistliche wie weltliche Motetten. Daneben bietet das *Buxheimer Orgelbuch* auch liturgische Stücke und um die 30 Präludien, die für die Ausführung auf Orgeln geeignet waren. Jedenfalls wechseln akkordische Passagen mit figurativen, die sich auf den damaligen Instrumenten darstellen ließen.

Die ersten Organisten, über die wir Genaueres wissen, treffen wir weniger in der täglichen Praxis des Kirchendienstes als im höfischen Milieu. Vielleicht der allererste, Francesco Landini, war in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Organist von San Lorenzo in Florenz, komponierte jedoch eher weltliche Musik und taucht in Boccaccios *Decamerone* als Unterhalter der höfischen Gesellschaft auf, als Spieler eines Portativs. Landini war blind. Dieses Schicksal teilten viele Organisten, darunter gleich der nächste aus noch sehr früher Zeit, Conrad Paumann. Das Komponieren widerspricht dem nicht, denn die damalige Niederschrift als Tabulatur (mit ihren Buchstaben und Zahlen für Noten) ermöglichte ein Diktat. Paumann wurde zunächst in Nürnberg gefördert und ging 1446 als Organist an die Kirche St. Sebald, wo er das Instrument von Heinrich Traxdorf spielte, aber auch für die Musik in der Stadt insgesamt zuständig war. Obwohl er das Versprechen abgegeben hatte, Nürnberg nie zu verlassen,

ließ er sich vom Münchner Hof unter Herzog Albrecht abwerben, bei Zahlung des Vierfachen seines vorigen Gehalts einschließlich Steuerbefreiung und Stellung eines Hauses.

Es folgte eine Karriere als Hoforganist und Orgelsachverständiger mit Reisen durch halb Europa. In Salem und Regensburg konzertierte er, in Salzburg und Nördlingen nahm er Orgeln ab, in Mantua und Ferrara wurde er als »cieco miracoloso« (»der wunderbare Blinde«) gefeiert, in den Ritterstand erhoben und reich beschenkt. Zuletzt wirkte Paumann als Organist an der Münchner Frauenkirche und trat mit seiner Kunst vor Kaiser Friedrich III. auf einem Regensburger Reichstag auf. Nach seinem Tod 1475 wurde in der Frauenkirche ein Epitaph errichtet, das nicht speziell an den Organisten, sondern an den Musiker erinnert. Aber die Orgel war neben der Laute eben das Hauptinstrument Paumanns gewesen. Fügen wir noch hinzu, dass der soziale Status, den dieser Organist erreichte, später kaum je überboten wurde – die unendlich lange Reihe der Organisten beginnt tatsächlich mit einem Höhepunkt. Überliefert sind leider weniger Paumanns Kompositionen als seine pädagogischen Schriften, von denen das *Buxheimer Orgelbuch* das *Fundamentum organisandi* enthält: Anleitungen zur Bearbeitung von Choralthemen als Komposition und vor allem auch als Improvisation. Orgelspiel bedeutet dabei Teilnahme an der Liturgie bei entsprechender Abwechslung mit dem Chor – die sogenannte *Alternatim-Praxis*. Beim Introitus der Messe beginnt die Orgel mit dem ersten Psalmvers, ehe der Chor weitermacht. Das lange Magnificat etwa wird Vers für Vers auf Orgel und Chor verteilt.

Diese Praxis beherrschte für Jahrhunderte die Liturgie in den Stiftskirchen und großen Klöstern, wo das entsprechende Personal zur Ausführung immer bereitstand. Sie war noch Thema eines berühmten Erlasses von Papst Clemens VIII. im Jahre 1600, dem *Caeremoniale episcoporum*. Ob nun schlicht zweistimmig oder mit immer mehr Stimmen ausgeführt: Das Thema wird mit bewegten Figuren geschmückt, ausgeziert. Die Kunst bestand in der immer

neuen Erfindung im Rahmen fester Muster. Vor allem aber: Diese Form von Musik konnte den Text voll vertreten, noch anders ausgedrückt: Die Orgel war mit dem Gesang gleichwertig – beides diente dem Gotteslob. Daneben standen Orgelstücke ohne diesen Textbezug. Sie kamen beim Ein- und Auszug zur Geltung, dienten aber auch der Begleitung liturgischer Vorgänge wie etwa des Offertoriums oder der Elevation (der Erhebung der Hostie, des nach der Lehre der Kirche in das Fleisch Christi verwandelten Brotes) durch den Priester.

Um zu Paumann zurückzukehren: Dieser Organist nahm teil am Aufschwung der Musik in der Zeit der Renaissance, als sämtliche Höfe Kapellen ausrüsteten, um sowohl im liturgischen Bereich wie bei weltlichen Festen den glanzvollen Rahmen zu bilden. Hier stößt man auf die Persönlichkeiten mit den besten Fähigkeiten, die man sich gegenseitig abwarb wie die berühmtesten Köche. Zu diesen Stars gehörte Paul Hofhaimer, der einer Organistenfamilie entstammte, am Hof Kaiser Friedrichs III. in Graz diente, danach Kammerorganist von Erzherzog Sigmund von Tirol wurde, um von dessen Nachfolger, König Maximilian, mitsamt der Kapelle engagiert zu werden. Das brachte nicht nur eine Rangerhöhung mit sich, sofern Maximilian bald Kaiser wurde, sondern aufgrund der ständigen Reisen auch Kontakte mit den Musikgrößen der damaligen Zeit, so etwa mit Heinrich Isaac (*Innsbruck, ich muss dich lassen*) und Arnolt Schlick, Verfasser des *Spiegels der Orgelmacher und Organisten*. Als Maximilians Tochter Maria heiratete, saß Hofhaimer an der Orgel im Wiener Stephansdom und wirkte mit beim Te Deum. Nach dem Tod des Kaisers ging er zum Salzburger Erzbischof, wo er als der »Dürer der Musik« galt.

Auch der gerade genannte Arnolt Schlick selbst war nicht nur Orgelexperte, sondern spielte das Instrument und komponierte auch dafür. Dazu gehört die Festmusik zur Krönung Karls V. im Aachener Dom. Dort erklang unter anderem ein Werk, bei dem drei plus drei plus vier Stimmen verschiedenen Chören sowie Orgeln anvertraut waren – die genaue Aufteilung ist umstritten. Bei gewöhnlichen Orgelkompositionen legte Schlick die Melodie in den Diskant, ausge-

führt von der rechten Hand, die Begleitung durch Alt und Tenor in die linke Hand, während Bass oder auch zwei Bassstimmen dem Pedal anvertraut sind – also entsprechend große Orgeln voraussetzen. Im Falle seines *Salve Regina* ist ein ganzer Zyklus von Stücken so aufgebaut. Mehrstimmige und mehrhörige Klangpracht dieser Art war in den Kapellen der europäischen Höfe selbstverständlich und zeigt die Orgel an der Seite bestens ausgebildeter Sänger und Instrumentalisten.

Wir begegnen dem im Notendruck, der im frühen 16. Jahrhundert in Italien fast explosionsartig anschwillt. Als erster trat Andrea Antico 1517 mit einer Tabulatur für Tasteninstrumente hervor. 1523 folgte in Venedig eine Sammlung von *Ricercaren*, Motetten und *Canzonen* von Marc Antonio Cavazzoni, selbst Organist an San Marco in Venedig. Die Stücke sind bewegt, die *Ricercare* fugenartige Gebilde, ansonsten gibt es Verzierungen und Läufe als Umspielungen der Melodie. Besonders die *Ricercare* fanden immer neue Fassungen, darunter die ausufernd langen von Jacques Buus, einem Flamen, der 1541 bis 1550 zweiter Organist an San Marco war. Für die Klangpracht stehen eher die *Toccaten*, freie, also nicht choralgebundene Stücke, die sich besonders für Ein- und Auszüge eignen. Wieder sind es Organisten an San Marco, von denen zahlreiche derartige Kompositionen überliefert sind. Claudio Merulo, von 1556 bis 1584 an San Marco tätig, dann Hoforganist in Parma, gilt als der bedeutendste *Toccaten*-Komponist der Zeit, weiter zu nennen wäre Andrea Gabrieli, an San Marco ab 1566, also teilweise mit Merulo zusammen. Auch Giovanni Gabrieli, ein Neffe von Andrea, war Organist an San Marco und komponierte zahlreiche Orgelwerke.

Zu diesen Notendruckten kommt noch eine Reihe von theoretischen Werken, die das Zusammenwirken von Orgel und Chor in der liturgischen Praxis näher erkennen lassen. Besonders bedeutsam ist das Lehrbuch *Il Transilvano* (»Der Siebenbürger«) von Girolamo Diruta, 1593 und 1609, der in Gesprächsform seinem Schüler die Vorzüge der venezianischen Orgelmusik, speziell seines Lehrers Merulo,

aus dem heutzutage das Konzertleben besteht und der weltweit bei allen Instrumenten einschließlich des Orchesters verlangt wird. Wenn Carpenter dabei seit 2014 eine transportable Orgel auf digitaler Grundlage (die International Touring Organ, Kosten: eine Million Euro) verwendet, erinnert dies an Abbé Vogler, mit dem er ja auch die Suche nach Effekt teilt. Für die Virtuosität sind damit keine Einschränkungen verbunden, klanglich trotz oder wegen der vielen elektronischen Spielereien schon. Aber man muss eben auch sehen: Die Konzerte sind ein Magnet, Carpenter ein umjubelter Star wie beim Klavier Lang Lang oder bei der Violine David Garrett, der ihm auch in seinem äußeren Auftreten ähnelt. Stefan Raab hat Carpenter 2014 in seine Fernsehshow *TV total* eingeladen und ihn seine transportable Orgel erklären lassen. Schließlich ist Carpenter der einzige Organist, dessen CD je für einen Grammy nominiert wurde.

Vielleicht darf man bei all dem anmerken, dass amerikanische Musiker ihre Tätigkeit einfach weniger in den Bahnen der Tradition



sehen. Dies betrifft nicht nur Gattungsüberschreitungen, wie sie Fox oder Cameron praktizieren. Der renommierte amerikanische Organist und Orgelprofessor George C. Baker, Jahrgang 1951, wirkt an der Southern Methodist University in Dallas (Texas) nicht nur als Universitätsorganist, sondern nebenbei auch als Dermatologe. Überboten wird er jedoch von einem deutschen Kollegen, der mittlerweile amerikanischer Staatsbürger geworden ist, Wolfgang Rübsam, Jahrgang 1946. Nach einem Studium in Dallas, Paris (Marie-Claire Alain) und Frankfurt (Helmut Walcha) gewann er 1973 als erster Deutscher den Grand Prix de Chartres in Interpretation, erhielt Orgelprofessuren in den USA und in Saarbrücken, machte mehr als 130 Aufnahmen, darunter zwei Gesamtaufnahmen von Bach, weitere Gesamtaufnahmen von Buxtehude, Mendelssohn, César Franck, Vierne und Alain, spielte einzelne Werke von Liszt, Pachelbel, Max Reger und Rheinberger ein. Parallel dazu aber legte er 2005 die deutsche und amerikanische Meisterprüfung im Friseurhandwerk ab und arbeitet seither in seinem eigenen Salon in Valparaiso (Indiana). Ob dabei irgendwie die Erinnerung an Ktesibios im Spiel war?

Zwischen Kunst und Kirche

Auch wenn man zu etwas mehr »Normalität« zurückkehrt: Der Organist ist unter allen Musikern ein Sonderfall, der mit der Orgel als liturgischem Instrument zusammenhängt. Organisten stehen in der Regel in kirchlichem Dienst, ja sind in den Gottesdienst eingebunden. Ihre Konzerttätigkeit üben sie nebenher aus. Sie haben es in dieser Hinsicht jedoch kaum jemals so weit gebracht wie ihre Kollegen am Klavier oder auf der Violine. Die Gagen sind nicht vergleichbar, allerdings lebt ein Organist auch nicht von ihnen. Der Organist hat sein monatliches Gehalt, ein bescheidenes in der Regel, aber eben ein Gehalt. Als Peter Planyavsky sein Amt als Organist am Wiener Stephansdom antrat, wunderte er sich darüber, dass seine Frau als

Chefsekretärin mehr verdiente. Ein wesentlich besseres Gehalt erhält der Organist, wenn er in einer anderen Institution tätig ist, nämlich als Professor an einer Hochschule. Domorganisten sind so gut wie immer auch Professoren. Schließlich kommt bei einigen wenigen Vertretern auch noch ein weiteres Standbein hinzu: die Konzert- und Kompositionstätigkeit mit ihren entsprechenden Einnahmen. Dann sind wir vielleicht wirklich bei Spitzenverdienern, die aber auch einigen Fleiß aufbringen müssen, um eine solch komplizierte Position zu behaupten. Im Einzelnen können die Mischungsverhältnisse sehr unterschiedlich aussehen.

Wir haben es zwischendurch bei den Pariser Organisten des endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gesehen, die alleamt »ihre« Orgeln an Pariser Kirchen hatten, Komponisten mit großer gattungsmäßiger Streubreite waren und als Virtuosen durch die Welt tourten: Franck, Widor, Vierne, um nur die wichtigsten zu nennen. Ganz besonderen Erfolg hatte Olivier Messiaen, Jahrgang 1908, der 60 Jahre lang Organist an La Trinité war und dessen Repertoire sich am weitesten von der reinen Orgelliteratur entfernte. Messiaen trat bis zu seinem Tod 1992 mit seinen mitunter höchst komplizierten Orgelwerken wiederholt auch in Deutschland auf, in Düsseldorf oder Stuttgart etwa, wo er wohlwollend bis begeistert aufgenommen wurde. Gerade Messiaen gilt als Komponist, der der Orgelmusik noch einmal einen entscheidenden Impuls verlieh, die spätromantische Sinfonik mit ihren traditionellen Formvorstellungen aufgab bzw. durch eine auf Farbreichtum und melodisches Experimentieren (mit Vogelstimmen) setzende Kompositionsweise weiterführte. Wenn heute die französische Orgelschule immer noch weltweites Renommee genießt, hat dies auch mit ihrer Fortführung durch Messiaen zu tun. Dabei ist der Schwierigkeitsgrad dieser Werke einmal mehr enorm hoch, fast ein Gradmesser für heutiges Virtuositentum.

Eine wieder andere Organistenpersönlichkeit stellt der Belgier Flor Peeters (1903–1986) dar. Am Beginn der Karriere stand die Begegnung mit der Orgel, an der sein Vater, ein Briefträger, sich neben-

The image shows three musical passages for organ, arranged vertically. Each passage has three staves: MAN (Mantel), G (Glockenspiel), and PÉD. (Pedal).
 1. The first passage is titled "Presque vif et fantaisiste (merle noir)". It features a tempo of *p* (piano) and includes a section marked "Pos. (pour 2)" with a triplet of eighth notes. The MAN staff has a fermata over the first measure.
 2. The second passage is titled "Très modéré, tendre". It features a tempo of *pp* (pianissimo) and includes a section marked "Un peu lent" and "Bien modéré, au". The MAN staff has a fermata over the first measure. The PÉD. staff has a fermata over the first measure.
 3. The third passage is titled "Bien modéré, au". It features a tempo of *ff* (fortissimo) and includes a section marked "Un peu lent". The MAN staff has a fermata over the first measure. The PÉD. staff has a fermata over the first measure.

amtlich betätigte. Dann folgten Schule und Studium, frühe Preise, eine Tätigkeit als Vizeorganist an der Kathedrale Sint-Rombout in Mechelen, erste Konzerte in Brüssel, Aufstieg zum Titularorganisten an Sint-Rombout, Weiterstudium bei Marcel Dupré und Charles Tournemire, schließlich der Einstieg in die Lehrtätigkeit an den Konservatorien in Gent und Tilburg mit der Krönung durch die Professur in Antwerpen.

Peeters war ein gefragter Gast in aller Welt. Zehnmals besuchte er die USA, weiter die Philippinen, die UdSSR, Australien und Neuseeland – man hat mehr als 3 000 Konzerttermine zusammengerechnet. Auch nach seiner Pensionierung blieb er Organist in Mechelen und führte Orgelkurse durch («Meisterklasse Flor Peeters»). Schließlich

69 In Olivier Messiaens Kompositionen für Orgel spielen Vogelstimmen eine große Rolle. In den abgebildeten Passagen sind »merle« (Amsel) und »rossignol« (Nachtigall) eingetragen.

kam ein großes kompositorisches Gesamtwerk zusammen: Orgelstücke, aber auch Orchesterwerke, Kammermusik, Messen, Chorwerke sowie ein Konzert für Orgel und Orchester – insgesamt mehr als 130 Opuszahlen. Fügen wir hinzu, dass auch aus den Niederlanden immer wieder bedeutende Organisten hervorgingen, Ewald Kooiman (1938–2009) und Ton Koopman (Jahrgang 1944) zum Beispiel, die beide besonders mit der Alten Musik verbunden sind.

Zur jüngeren Generation der derzeitigen Pariser Organisten gehört Olivier Latry, Jahrgang 1962. Latry lernte mit zwölf das Orgelspiel, spielte mit 19 im Gottesdienst an der Kathedrale in Meaux. Sein Studium absolvierte er bei Michel Chapuis am Pariser Konservatorium und übernahm die Orgelklasse seines weiteren Lehrers Gaston Litaize am Konservatorium in Saint-Maur-des-Fossés, ehe er nach Paris zurückkehrte. Dort wurde er 1985 zusammen mit zwei weiteren Kollegen zum Titularorganisten an der Kathedrale Notre-Dame ernannt. Diese für Notre-Dame typische Situation gibt den Organisten den Freiraum für eine Konzerttätigkeit in aller Welt.

Latrys Kalender ist gespickt mit Terminen, er ist ebenso in Japan wie in Deutschland unterwegs. Immer wieder kehrte er etwa nach St. Joseph in Bonn-Beuel zurück, wo 1981 eine »französische« Orgel entstanden war, zu deren 500. Konzert im Jahre 2009 Latry am Ende zusammen mit vier Kollegen eine rekordverdächtige Improvisation mit immer mehr Händen bot – zuletzt zehn (zu hören und sehen auf YouTube). Daneben gibt der Vielgefragte Meisterkurse in den USA und erlaubt auch einmal Gymnasiasten eines Musik-Leistungskurses, bei einer Vesper hoch oben auf der Empore den Improvisationskünsten direkt zuzusehen bzw. zuzuhören.

Ein französischer Organist libanesischer Abstammung wiederum allerhöchsten Niveaus ist Naji Hakim, Jahrgang 1955. Hakim studierte bei Jean Langlais und weiteren Größen am Pariser Konservatorium, war von 1985 bis 1993 Organist an der Basilika Sacré-Cœur, von 1993 bis 2008 an La Trinité (als Nachfolger von Messiaen) in Paris. Daneben betreute er verschiedene Professuren, ist seit 2004 Composer



in Residence der Royal Academy of Music in London. Weiterhin entstand ein riesiges kompositorisches Werk: Orgel- und Orchestermusik, Instrumentalkonzerte, Kammermusik, Messen. Er wurde dafür mit Preisen überhäuft. Dabei tritt auch Hakim als Orgelvirtuose in aller Welt auf. Als er 2009 im Dortmunder Konzerthaus auf der neuen Klais-Orgel ein Recital gab, bot er im ersten Teil französische Orgelmusik vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, im zweiten nur noch eigene Werke. Irgendwie klingen sie alle wie Tänze, wie auch eines diesen Namen trägt: *Hakim bittet zum Tanz*. Natürlich bildete den Abschluss eine Improvisation, in diesem Fall passend zum (katholischen) Christkönigssonntag über *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Wer will, kann sich im Netz die vielen Virtuosenstücke ansehen, etwa die *Gershwin-sca for Organ*, die er an der Stahlhuth / Jann-Orgel von Saint-Martin in Dudelange (Luxemburg) aufführte. Zu den Ex-

70 Wayne Marshall vor der neuen Mayer-Orgel in der Koblenzer Kirche St. Kastor.

aufführt. Erfasst sind dabei umfangreiche Orgelmusik-Programme, nicht kleine Einzelbeiträge, wie sie etwa WDR 3 jeden Sonntagmorgen im Rahmen seiner »Geistlichen Musik« bietet.

In der 27. Kalenderwoche des Jahres 2016 (um wenigstens eine Stichprobe wiederzugeben) waren BR-Klassik im Rahmen der Sendung »Orgelmusik« und NDR-Kultur mit »Musica« aktiv, im NDR konnte man u. a. Mendelssohn hören, der SRF 2 sendete in seinem Programm »Fiori musicali« das Thema »Amsterdam im 17. Jahrhundert« – mit Seelinck aus der Oude Kerk. Im ARD Nachtkonzert gab es Orgelmusik von Joseph Jongen, SR 2 bot eine Europäische Orgelnacht zum Reger-Jahr, HR 2 gab in seiner »Geistlichen Musik« Buxtehude und César Franck. Das Kulturradio vom RBB stellte die Orgel der St.-Jacobi-Kirche in Nauen vor, Radio Klassik: Stephansdom präsentierte Händel, Mendelssohn und Saint-Saëns. Im »Orgel-Magazin« von MDR Kultur war der Internationale Orgelsommer Naumburg zu hören und bei WDR 3 gab es die Sendung »Max Reger in Memoriam 100«. Ein Beleg für Randexistenz oder gar Verschwinden der Orgel ist all dies nicht.

Wer sich nicht gerne auf Sendungen mit fester Uhrzeit einstellt, findet Orgelmusik selbstverständlich im Netz. Die Orgeleinweihung in der Pariser Philharmonie, an der Philippe Lefebvre, Bernard Foccroulle, Olivier Latry und Wayne Marshall beteiligt waren, ist vollständig seh- und hörbar. Vorstellungen von einzelnen Orgeln sind ebenfalls vorhanden – von den 500 Sendungen von Diana Bish war schon die Rede. Wayne Marshall hat in mehreren Beiträgen die Orgel der Royal Albert Hall in London vorgestellt. Zu Orgelneubauten wie etwa derjenigen in der Elbphilharmonie durch die Firma Klais gab es schon Beiträge während der Montage.

Wahrhaft unerschöpflich aber ist das, was das Online-Portal YouTube bietet. Man kann hier sowohl nach Werken wie nach Solisten suchen und findet eine nicht zu bewältigende Fülle in jeder denkbaren Qualität. Berühmte Stücke wie das lange für unspielbar gehaltene *Prélude et fugue* in g-Moll von Marcel Dupré kann man aufrufen. Beliebte Werke wie die Widor-Toccata aus der fünften Sinfonie gibt

es dutzendorf. Sebastian Kähler-Blessing etwa spielt sie auf der Cavallé-Coll-Mutin-Orgel in Metz sehr locker in sehr raschem Tempo von 5'53" ein. Auch Viernes Toccata ist besonders häufig vertreten. Die gesamte barocke Orgelmusik, Bach an erster Stelle, ist immer und immer wieder eingespielt, die d-Moll-Toccata mindestens 50 Mal vorhanden – Versionen für zwei Organisten, Akkordeon, Glasharfe, Swinging Bach, die Verballhornung mit Geschwindigkeitsrekord durch Cameron Carpenter beim Open-Air-Festival der Nürnberger Symphoniker und einiges andere mehr nicht eingerechnet.

Man kann dabei gelegentlich Überraschendes finden. So würde man von einem französischen Top-Organisten wie Olivier Latry nicht unbedingt Reger erwarten. Aber Latry spielt dessen Passacaglia, und zwar an einer der »französischsten« Orgel überhaupt, nämlich in Saint-Sulpice. Das Werk wurde offenbar privat aufgenommen, man sieht, wie Daniel Roth auf der Orgelbank assistiert und dabei alle Hände voll zu tun hat, weil diese Orgel über keine elektronische Speichermöglichkeit verfügt. Bei einem anderen Werk, Viernes zweiter Orgelsinfonie, ebenfalls in Saint-Sulpice und diesmal von Daniel Roth gespielt, hört man nicht nur die Musik, sondern auch das Klappern der Technik (der Barker-Maschine) in einem Maße, wie es normale Konzertbesucher weit weg vom Spielschrank natürlich nicht mitbekommen.

Wer das Kapitel mit leisen Befürchtungen zu lesen begonnen hat, wird am Ende vielleicht durchatmen. Nein, die Orgel ist nicht verschwunden, jedenfalls nicht aus den elektronischen Medien.

Die Orgel im Roman und im Film

Wenn man sich fragt, wo die Orgel bzw. die Orgelmusik bis zum heutigen Tage im Bewusstsein besonders tief verankert ist, gibt es eine klare Antwort: im Hochzeitsmarsch aus der Bühnenmusik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Dabei ist das Stück kein Orgelwerk, sondern aus der Orchesterpartitur für die Orgel eingerichtet und von Millionen von Organisten auf Abermillionen Hochzeiten gespielt oder auch nur abgenudelt worden. Wo das Thema mit den Trompetenstößen zu Beginn und den majestätischen Akkorden danach erklingt, weiß man, dass die Braut kommt, so wie der erleuchtete Tannenbaum Weihnachten einleitet. Ta-ta-ta-taaa ... und dann Taa-taa-ta-ta-ta ... Der größte Kirchenfeind, der sich zur Hochzeit trotzdem in ein Gotteshaus schleicht, und der größte Orgelfeind, der beim fernen Klang einer Orgel auch den unbequemsten Umweg einschlägt, verlangt beim Einzug in die Kirche diese Musik von diesem Instrument. Wenn alle Orgelwerke untergingen, wäre es wohl dieses, das es als letztes erwischte.

Gewiss, es gibt Konkurrenz. Wer »Hochzeitsmarsch« googelt, wird neben Mendelssohn auf Wagner gelenkt, auf dessen Brautchor aus der Oper *Lohengrin*, der zur Musik auch noch den passenden Text bietet: »Treulich geführt«. Unter »Siehe auch« führt die Suchmaschine weiter zum *Zillertaler Tramplan*, auch bekannt unter *Zillertaler Hochzeitsmarsch*, ursprünglich ein volkstümliches Geigenstück, das in den frühen 1990er-Jahren durch die Zillertaler Schürzenjäger in die Bierzelte Einzug hielt. Von Internationalität ist jedoch nichts bekannt, und Wagner war ebenfalls nur in Deutschland einmal die Alternative, als in braunen Zeiten der Jude Mendelssohn nicht gespielt werden durfte. Nein, die Konkurrenz ist da, aber überschaubar. Der Hochzeitsmarsch ist der Mendelssohn'sche. Kein Hollywood-Schinken mit Hochzeit ohne dieses Orgelstück, weil es auch im wahren Leben keine Hochzeit mit gehobenem Anspruch gab ohne es. Es stimmt einfach: Der Orgelklang, falls er einmal rar werden sollte, ist in dieser Szene aufbewahrt wie das Insekt im Bernstein. Das Jawort ist dagegen fast Staffage. Wer sagt schon nein? Aber wer verzichtet auf das Ta-ta-ta-taaa ...?

Ein wundervolles Zeugnis bietet ein wundervoller Film: *Das Mädchen Irma la Douce*, 1963 gedreht unter der Regie von Billy Wilder. Für die Musik verantwortlich war André Previn, der in diesem Fall nicht

wirklich komponierte, sondern die vorhandene Musik des Musicals von Marguerite Monnot und Alexandre Breffort bearbeitete. Dabei hat er sich gerade bei der Hochzeitsszene etwas Besonderes einfallen lassen, natürlich: in einem Film, in dem nichts so ist, wie es aussieht. Ein etwas naiver Polizist, von der Kontrolle von Kinderspielplätzen zum Straßenstrich versetzt, will dem sündigen Gewerbe ein Ende setzen. Aber nach der Razzia, bei dem ihm ausgerechnet sein Vorgesetzter ins Netz geht, sieht er sich entlassen. Zurückgekehrt sucht er Trost beim erfolgreichsten Straßenmädchen überhaupt, verteidigt es gegen ihren Zuhälter, den er aus Versehen besiegt und dann selbst ihr Beschützer wird.

Aber dieser Polizist will kein Geld, er will Liebe, mitten im käuflichen Milieu wahre Liebe. So entpflichtet er das Straßenmädchen von seiner »Arbeit«, indem er ihm als schwerreicher, aber impotenter Lord wöchentlich ohne »Liebe« mehr zuträgt als die üblichen Verehrer, die auf »Liebe« nie verzichten würden – bis seine Doppelrolle auffliegt und Irma dem vermeintlichen Lord folgen will, den es in Wirklichkeit nur als den armen ehemaligen Polizisten gibt. Die Verwicklungen treiben auf ihren Höhepunkt zu, als die mittlerweile Schwangere ihrem Beschützer das Einverständnis zur Hochzeit gibt. Aber auch diese Hochzeit kann natürlich keine bloße Hochzeit sein, sie wird zur Geburtsszene, weil beim Jawort die Wehen einsetzen und in einer Seitenkapelle das Kind geboren wird.

Wobei die hier interessierende Szene schon übersprungen ist. Denn was erklingt, als Irma am Arm ihres Brautführers, der der Wirt des Bordells ist, in die Kirche einzieht? Eben, der Hochzeitsmarsch, *der* Hochzeitsmarsch. Nur wäre Billy Wilder nicht Billy Wilder, wenn er nicht mit André Previn etwas ausgeheckt hätte. Ja, der Hochzeitsmarsch, aber nein, nicht so wie üblich. Es ist nämlich keine Orgel, die in Saint-Étienne-du-Mont erklingt, obwohl gerade in dieser Kirche eine bedeutende stand, an der der nicht minder bedeutende Maurice Duruflé tätig war. Es ist ein Harmonium. Der Hochzeitsmarsch ächzt und quiekt also, weil es ja nicht nur eine

Hochzeit, sondern eine Geburt ist, die sich alsbald vollzieht, bei der sich übrigens der Bordellwirt Moustache in seiner letzten Verwandlung als ehemaliger Chefarzt der Entbindungsanstalt von Albert Schweitzer in Lambarene vorstellt. Und das Kind, das das Licht der Welt erblickt, muss nicht das Kind dessen sein, der sich als Vater betrachtet, denn in der allerletzten Szene überhaupt taucht der Lord auf, der ebenfalls in der Kirche war, *neben* dem Polizisten, was nur Moustache auffällt und ihn in sein übliches »Aber das ist eine andere Geschichte« verfallen lässt.

Wer also nach der Präsenz der Orgel in der Welt der Literatur, des Musicals, des Films sucht, wird fündig. Und es ist nicht nur die ewig wiederkehrende Miniszene. Es gibt die Orgel auch in selbstständigerer, raumfüllenderer Form, nicht ganz so wie bei der Violine und dem Klavier, aber es gibt sie. Dazu gehört der Roman *Stimmgänge* von Gerold Späth, einem schweizerischen Erzähler, Jahrgang 1939, der mit seinem Erstling *Unschlecht* 1970 im gehobenen Feuilleton erhebliche Aufmerksamkeit erreichte und dann in rascher Folge ein reiches Erzählwerk veröffentlichte. Die *Stimmgänge*, sein zweiter Roman, haben autobiographische Züge, denn Späth entstammt einer alten Orgelbauerfamilie aus Rapperswil am Zürichsee, er selbst arbeitete bis 1975 im väterlichen Betrieb, sein Bruder Hans blieb dem Beruf treu. Allerdings lässt sich die Handlung kaum wiedergeben, denn die »Geschichte« des Orgelbauers Jacob Hasslocher, der eine Million verdienen muss, um das Erbe seiner Großmutter antreten zu können, ist überwuchert von Ereignissen phantastischster Art. Man hat dafür das Vorbild des *Picaro*-Romans geltend gemacht – unendliches Mäandern in einer unendlich verwirrenden Welt eben. Die Ehefrau Haydee, die Hasslocher gewinnt und die er auf den Strich schickt, um an die Million zu kommen, verschlingt ihre Liebhaber, verdaut sie nachts, wobei nach »kostspieligem Liebesgerangel mit solventen Lüstlingen« gelegentlich Körperteile aus ihrer »fleischfressenden Blume« hervorlugen. Man darf nicht zimperlich sein, wenn man sich auf die 672 Seiten einlässt.

Dabei begegnet viel Orgelspezifisches, ein professioneller Bericht über das Stimmen der Pfeifen zum Beispiel, etwas zu Leim und Leimöfen, eine Aufzählung von Handwerkszeug bis zum Entwurf einer Disposition, die der Orgelbauer auf dem Weg zu seiner »Wunderorgel« entwickelt. Der Bau von Kirmesorgeln für betuchte Besteller dient dann ebenso dem Millionenerwerb wie das viele Stimmen, das dem Roman den zweideutigen Titel beschert hat, denn »Stimmgänge« sind auch die finsternen Gänge in der Orgel, in denen der Orgelbauer gelegentlich seine erotischen Abenteuer (neben sonstigem »Gespieße in fremden Betten«) erlebt. Nach 77 Orgeln kommt es dann endlich zur Wunderorgel, die mit ihren »aufschießenden Brüllstimmen« einen Riss in der Kirchenkuppel verursacht, der zum Einsturz führt, ohne die Orgel zu beschädigen. Nach der Anfertigung von drei »Höllengorgeln«, einer »Ultraschall-Organ« und einer »Organ der Stille«, die allen Lärm schluckt, endet der Roman mit der Eröffnung des Testaments, das statt der Million die Mitteilung enthält, die Großmutter besitze rein gar nichts und habe ihren Enkel nur zur Arbeit anstacheln wollen. Ein Ulk also das Ganze. Im Anhang kommt Späth noch einmal auf das zurück, was ihm besser gefällt als eine irgendwie konsistente Handlung: nämlich der weiteren Erfindung von Organ-Typen – einer »Regenwunder-Organ«, einer »Gelächter-Organ«, einer »Orkan- oder Taifun-Organ«, einer »Labyrinth-Organ« und so weiter und so fort.

Als ein weiterer Organroman wäre das Werk eines österreichischen Schriftstellers zu nennen, das lange brauchte, ehe es von einem Verlag angenommen wurde, dann aber förmlich einschlug: *Schlafes Bruder* von Robert Schneider aus dem Jahre 1992. Auch in diesem Fall kann man die Handlung als phantastisch bezeichnen, die Hauptfigur ist ein musikalisches Genie mit Zügen von Besessenheit. Denn Elias verfügt über ein »verschärftes Gehör«, vermag die Sphärenklänge der Gestirne zu hören, entdeckt die Harmonien, mit denen die Herzen der Menschen in jede gewünschte Richtung zu lenken sind. Als er den Herzschlag eines noch ungeborenen Kindes

vernimmt, verliebt er sich in dieses Wesen, seine Cousine Elsbeth. Deren Bruder Peter aber liebt Elias, will ihn nicht an die Schwester verlieren und verheiratet diese vorsorglich mit einem anderen. Die qualvollen Umstände werden überdeckt von Elias' Orgelspiel in der Dorfkirche, denn dort entwickelt er völlig autodidaktisch eine Virtuosität, die zufällig vom Feldberger Domorganisten entdeckt wird. Er erhält eine Einladung zum Orgelfest in der großen Stadt, folgt ihr und improvisiert über den Choral *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* in einer Weise, die die Zuhörer verzaubert. Von neuerlicher Liebe zu Elsbeth erfüllt, beschließt Elias, seinem Leben durch Schlafentzug ein Ende zu setzen und stirbt dann auch am Verzehr von Tollkirschen, die ihn am Einschlafen hindern sollten.

Der Roman ist 1995 von Joseph Vilsmaier verfilmt worden und zeigt Hauptelemente der Handlung, darunter das Orgelspiel im Dorf wie in der Stadt. Dabei ließ sich Vilsmaier von Enjott Schneider beraten, der für die Virtuosenzene zuerst die Toccata aus der Suite op.5 von Maurice Duruflé (einem Vierne-Schüler) vorspielte und anschließend in diesem Stil etwas komponierte, was die Melodie des titelgebenden Chorals aus Bachs *Kreuzstab-Kantate* enthielt. Der renommierte Münchner Orgelprofessor Harald Feller hat das schwierige Werk in St. Johann in Erding eingespielt (auf CD erhältlich), improvisierte aber eine weitere Fassung im Salzburger Dom, die im Film dann mit der Toccata zusammengeschnitten wurde. Die Orgeln, die im Film zu sehen sind, blieben in Wirklichkeit stumme Attrappen – für die Dorfgelge zog man ein Instrument aus Ziethen bei Ratzeburg heran, für die Stadtorgel ein Instrument bzw. eine Fassade in Kutná Hora in Tschechien nicht weit von Prag. Dass die sinfonischen Klänge von fußbetriebenen Blasebälgen stammen, gehört zu den vielen Freiheiten der Verfilmung und soll in diesem Fall mit den schwitzenden Tretern die Virtuosität des Spielers vor Augen führen.

Weniger die Orgel als die Situation des Organisten steht im Zentrum des Romans *Windladen* von Jan Lurvink aus dem Jahre 1998. Der Autor, Jahrgang 1965, ist ebenfalls Schweizer, studierte in Basel Orgel

und spielte anschließend – neben einer Tätigkeit als Komponist und Keyboarder in Rockbands – in einer Kirche sowie in einer Friedhofskapelle. Genau darum dreht sich der Roman. Der Ich-Erzähler schildert seine äußeren und inneren Erlebnisse um ein sakrales Orgelspiel in einer entsakralisierten Gesellschaft mit ihren Pannen und Widersprüchen. Ausbildung und Beruf bewegen sich in einer immer weiter entrückten musikalischen Welt, in der Professoren qua »Ausgrabungsleiter« eine längst abgerissene Kontinuität am Leben halten. Während die »Königin der Instrumente« samt der auf ihr gespielten Musik längst abgedankt hat, finden weiter »Abdankungen« (wie in der Schweiz die Totenämter heißen) statt. Während in den Gotteshäusern mühsam »Würde« hochgehalten wird, machen die Musiker ihre Witze und klaubt der Leichenbestatter Hüftgelenke aus der Asche. Das »Festhaltenwollen« geht einher mit »Lebensferne«, das »zweitausendjährige Gestern« missrät zur »großen Heuchelei«.

Lurvink hat den Literaturpreis der Jürgen-Ponto-Stiftung sowie der Schweizerischen Schillerstiftung zweifellos für die mit großer Sprachkraft vorgetragene Auslotung des Sinnverlusts in der Moderne erhalten – mit Orgel und Orgelmusik als Metapher. Aber der Roman enthält eben neben dem Metaphorischen sehr Reales aus dem Berufsleben eines Organisten. Dass es der Ich-Erzähler zum Schluss nicht mehr für unter seiner »Spielerwürde« hält, wenn er in der Leichenhalle auf Wunsch der Hinterbliebenen *Oh, mein Papa*, etwas von Frank Sinatra oder auch aus *Verdammt in alle Ewigkeit* bis hin zu *Spiel mir das Lied vom Tod* und dem *Appenzeller Jodler* vorträgt, malt die Resignation angesichts der Realität ebenso aus wie die Schilderung von Konzerten mit moderner Orgelmusik fast ohne Zuhörer. Überhaupt ist es die Gegenwehr gegen das längst »Zerkaute«, die das Musikerhafte dieses Musikerlebens aushöhlt. Nur sagt es Lurvink schöner: »Ihre [gemeint: konservativen] Konzerte sind nichts als Veranstaltungen Unangefochtener, lange schon Geretteter, Jubiläen der frohen Bergung, denen sie eitel vorstehen in der Meinung, der Geist der Werke grase treu auf eingehegter Wiese wie eine Kuh oder stünde fest an