

Tage der Orgelmusik und der Orgelwissenschaft vom 28.-30.04.2005

Symposium 30.04.2005

Themenbereich III

Orgelsubstanz zwischen Denkmalschutz und musikalischem Anspruch Museumsorgel oder Kirchen- und Konzertorgel

Kirche · Denkmalorgel · Museum

Denkmalorgel zwischen Museum und Kirche: Die Konstellation dieser drei Begriffe deutet die Stellung der historischen Orgel im Spannungsfeld zwischen den Polen Museum und Kirche an und kennzeichnet damit die heutigen Probleme.

Der Museumsaspekt besagt: Alte Orgeln sind als Musikinstrumente Kunstwerke, aber auch Dokumente sowohl der Technikgeschichte des Instrumentenbaus wie der Musikgeschichte, die nicht verändert werden dürfen. Ihre Nutzung muss diesem Sachverhalt gerecht werden und darf die Instrumente nicht beeinträchtigen.

Der Kirchenaspekt besagt: Orgeln müssen spielbar und in der heutigen musikalischen Praxis brauchbar sein.

Die Verbindung dieser beiden Sätze ergibt einen Widerspruch, der so geschlichtet werden sollte, dass beide Seiten zu ihrem Recht kommen. Betrachten wir zunächst die Entwicklung, die zur heutigen Situation geführt hat.

Bis in das 20. Jahrhundert passte der Orgelbau ältere Instrumente den jeweils aktuellen Vorstellungen an. Das schloss – gelegentlich wenigstens – den Respekt vor der Qualität der Arbeit der Vorgänger nicht aus. Denken wir nur an Schnitger, der in bisweilen erstaunlichem Umfang Bestandteile vorhandener Orgeln in seine Neubauten einbezogen hat. Das krasse Gegenteil war Andreas Silbermann, der stets alle Teile ganz neu anfertigte. (Zu den Gründen nur so viel: Schnitger führte die Tradition auf der Basis großer stilistischer Übereinstimmung weiter; Silbermann brachte Neues, Modisches, Französisches, und arbeitete auch in der Überzeugung, dass „neu getreu“, also am dauerhaftesten sei.) Ein gewisser Respekt kommt aber auch darin zum Ausdruck, dass als altmodisch empfundene Instrumente häufig nicht abgelegt, sondern verkauft wurden und, oft nur wenig verändert, noch in anderen Kirchen Verwendung fanden, wo ihr Veraltetsein nicht störte.

Gegenstand der musikalischen Praxis vor 1900 war immer die aktuelle Musik. Gespielt wurde also die zeitgenössische Literatur. Spiel älterer Orgelmusik kannte man im 19. Jahrhundert zunächst nur als seltene Ausnahme (z. B. Wiedergabe Bachscher Orgelwerke durch Felix Mendelssohn Bartholdy in Konzerten) und ohne Rücksicht auf die originalen, längst vergessenen Spiel- und Registrierungspraktiken; es galt also auch hier die aktuelle Praxis. Der Motor der weiteren Entwicklung war die wachsende Wiederentdeckung und Neuveröffentlichung alter Orgelmusik, zunächst der Orgelwerke von Bach (Griepenkerl/Roitzsch) und Buxtehude (Spitta). Um 1900 wurde an verschiedenen Orten mit historischen Orgelkonzerten begonnen, die Organisten wie Otto Dienel mit großem Erfolg veranstalteten. Karl Straube zeigte in seiner Ausgabe »Alte Meister des Orgelspiels« von 1904, wie man diese Musik auf einer modernen Orgel interpretieren konnte. Er sagt in seinem Vorwort ausdrücklich, diese Ausgabe wolle „nicht der Historie dienen. Aus der Praxis

hervorgegangen, ist sie für die Praxis bestimmt.“ Mit zunehmender Kenntnis der „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ der Aufführungspraxis (Hugo Riemann) wurde immer mehr bewusst, dass die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebauten Orgeln allerdings keine Interpretation der älteren Orgelmusik im Sinne der Komponisten mehr zuließen; dieser Widerspruch führte zu den bekannten Konsequenzen, welche die elsässisch-neudeutsche Orgelreform und die deutsche Orgelbewegung daraus gezogen haben.

Albert Schweitzer war wohl einer der ersten, der ältere Orgeltypen – z. B. die Walcker-Orgeln aus der Zeit um 1870 – modernen vorzog; auch Mendelssohn mit seiner Vorliebe für die Orgeln Gottfried Silbermanns wäre in diesem Zusammenhang zu nennen. Schweitzer und Emile Rupp stellten die bei Straube noch fraglose Harmonie zwischen Musik und Instrument in Frage, indem sie erklärten, dass ältere Orgeln durch ihren Klang viel besser zu der älteren Orgelmusik passten. Ihr Grundgedanke war kein Historismus; sie gingen von der Beobachtung aus, dass ältere Orgeln – für sie – schöner klangen. Dies wurde fortentwickelt durch den Gedanken, die einzig richtige Interpretation sei die auf Originalinstrumenten unter Zugrundelegung der zur Zeit der Komposition üblichen Registrier- und Spieltechnik; diese Vorstellung ist nun schon seit einigen Jahrzehnten gültig. Sie drückt aus, dass das Kriterium des bloß Schönen nun durch das Kriterium des historisch Richtigen ergänzt und bisweilen sogar überlagert wird. Dass die Vergangenheit zum Maßstab in ästhetischen Dingen wurde, war eine Auswirkung der romantischen Verklärung der Geschichte; sie ging über das mehr technisch-sachliche Interesse der Aufklärung an ihr hinaus.

Angeregt durch die elsässisch-neudeutsche Orgelreform und die Orgelbewegung orientierte sich der Orgelbau des 20. Jahrhunderts beim Bau neuer Orgeln, besonders nach 1960, immer stärker an alten Orgeln, zunächst denen des Barock, neuerdings auch wieder an denen des 19. Jahrhunderts, vor allem den französisch-sinfonischen. Wie erwähnt, passte er sich damit genau dem an, was die musikalische Praxis verlangte; die Rückbesinnung begann bei den Dispositionen und ging erst später bei Windladen, Traktur und weiteren technischen Einzelheiten allmählich zu älteren Bauweisen über.

Was geschah nun im 20. Jahrhundert mit den überlieferten alten Orgeln? Im technischen Bereich wurden sie zunächst noch hemmungslos modernisiert. Selbst das eigentlich gut gemeinte „Weilheimer Regulativ“ aus den fünfziger Jahren spricht davon, dass man Denkmalorgeln im technischen Bereich die „Errungenschaften der Neuzeit“ zugute kommen lassen sollte, ja müsse. Nur „Kabinettstücke“ sollten davon ausgenommen sein.[1] Vor den Dispositionen hatte man mehr Respekt, doch musste manche süddeutsche Orgel mit kleinem Pedalumfang eine Erweiterung des Tonumfangs und – beispielsweise – den Einbau einer 4'-Trompete im Pedal erdulden, um die Wiedergabe der Kompositionen von Samuel Scheidt zu ermöglichen, und anderes mehr.

Dass es für solche süddeutschen Orgeln passende Originalliteratur gibt, war damals noch ziemlich unbekannt, ebenso unbekannt waren Überlegungen, wie man weitere passende Literatur erschließen kann, für Orgeln mit kleinem Pedalumgang unter anderem durch Rückgriff auf die Musik für besaitete Tasteninstrumente, also die Claviermusik.

In den sechziger Jahren setzte sich ein Umdenken durch. Es wurde erkannt, dass Technik und Klang eine ästhetische Einheit bilden, die man nicht zerstören sollte. Nun wurden Orgeln im denkmalpflegerischen Sinn restauriert. Ein Programm dafür waren die 1976 veröffentlichten Richtlinien für Denkmalorgeln der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau[2], die der Bund Deutscher Orgelbaumeister alsbald übernahm. In gleicher Richtung äußerten sich Kristian Wegscheider und Helmut Werner in ihrer Veröffentlichung über dieses Thema.[3]

Mit Restaurierungen nach denkmalpflegerischen Grundsätzen verschärften sich die praktischen Schwierigkeiten. Ein Teil konnte durch passende Literatúrauswahl behoben

werden, wobei freilich Schweitzers Gedanke, „Maßstab einer jeglichen Orgel, bester und alleiniger Maßstab, ist die Bachsche Orgelmusik“[4], hemmend wirkte. Es blieben das Problem abweichender Stimmtonhöhe und, vor allem, die stilistische Einschränkung. Je mehr die historische Aufführungspraxis Originalinstrumente verlangte, desto zwingender wurde es – zumindest theoretisch – dass man in einer Kirche für jeden Stilbereich eine Orgel hätte haben müssen. Manche haben eine zweite Orgel angeschafft, stellvertretend sei die Thomaskirche in Leipzig genannt. Allgemein und vielleicht in der Konsequenz von noch mehr Orgeln als zwei ist dies freilich nicht durchführbar. Aber auch innerhalb ein und desselben Stilbereichs gibt es große Schwierigkeiten – was tut z. B. ein Organist, der auf einer deutschen und sehr kleinen Orgel des 19. Jahrhunderts Franck spielen möchte? –, die gelöst werden müssen und gelöst werden können.

Wie sieht es mit der Betreuung alter Orgeln durch den Orgelbauer aus? Technisch scheint es keine Probleme mehr zu geben, seitdem im denkmalpflegerischen Sinn restauriert wird, zumal der Orgelbau längst wieder die alten Handwerkstechniken beherrscht. Als Beispiel seien die Restaurierungen in St. Jacobi zu Hamburg, in der Wenzelskirche zu Naumburg und im ehemaligen Kloster Weingarten genannt.

Trotzdem sind damit noch nicht alle Probleme aus der Welt geschafft. Nicht jede alte Orgel ist so konstruiert, dass sie jahrhundertlang einwandfrei funktioniert. Alte Orgeln sind modernen Kirchenheizungen gegenüber nicht robust genug, insbesondere im Schleifenbereich kann es zu Störungen durch Quellen oder Schwinden des Holzes kommen. Es gibt aber auch konstruktive Eigenarten, die sich nachteilig bemerkbar machen können. Zum Beispiel: zu geringer Tastenfall im Pedal, der zu Schwergängigkeit und erheblichem Verschleiß an der Traktur führt, oder: Stockbohrungen sind so groß, dass die Pfeifenfüße beim Stimmen mit dem Stimmhorn einsinken und dadurch verformt werden.

Aus streng denkmalpflegerischer Sicht dürfte man hier nichts verändern, und wir stehen somit wieder vor der Frage: Orgeln zwischen Kirche (Praxis) und Museum, jetzt auf dem Stand vom Beginn des 21. Jahrhunderts. Radikale Kompromisslosigkeit ist hier als die einfachste Lösung zunächst suggestiv; sie entspringt einer sowohl theologisch wie naturwissenschaftlich motivierten Angst davor, etwas falsch zu machen; das betrifft sowohl Orgelbauer wie das Streben der Organisten nach „originalgetreuer“ Wiedergabe.

Lösungen dürfen selbstverständlich weder gegen die Forderungen der Denkmalpflege noch gegen die Ansprüche der musikalischen Praxis gesucht werden. Allgemein gilt, dass eine Orgel in einer Kirche spielbar erhalten werden muss (das sagt schon die Neufassung des Weilheimer Regulativs[5]), und zwar dauerhaft und funktionssicher. Kann dies mit einer vorhandenen Konstruktion nicht gewährleistet werden, muss nach einer anderen Lösung gesucht werden, in Abstimmung mit der Denkmalpflege. Denkmalpflegerischen Forderungen wird in einem solchen Fall Genüge getan, wenn die Forderung nach Reversibilität berücksichtigt wird. Das gilt übrigens auch, wenn Teile ausgebaut werden müssen, weil sie nicht repariert werden können. Wenn sie aufbewahrt werden, geht keine historische Substanz verloren, und es ist nicht ausgeschlossen, dass sie durch künftige Restaurierungstechniken wieder tauglich gemacht werden können oder dass man ein Interesse an der Wiederherstellung der ursprünglichen Konstruktion hat. Dokumentation einer solchen Arbeit ist selbstverständlich ebenso wie, dass neu eingebrachte Konstruktionen dem Vorhandenen ästhetisch angepasst sein müssen (aber nicht bis zum Grad einer Fälschung). Solange es die heutigen Heizungssysteme gibt, ist es unerlässlich, die Schleifen von Schleifladen elastisch zu lagern, um das Arbeiten des Holzes auszugleichen. Ästhetisch passend sind Kerntuch- oder Lederringe, Teleskophülsen aus Kunststoff dagegen nicht.

Was den musikalischen Teil anbelangt, so gibt es eine vernünftige Lösung durch das, was ich eine kopernikanische Wendung nenne. Der revolutionäre Gedanke des Kopernikus war es, nicht mehr anzunehmen, dass die Sonne sich um die Erde drehe, sondern das

Gegenteil. Ebenso leben in neuerer Zeit die Organisten häufig in der Vorstellung, dass sich die Orgeln nach ihren Wünschen richten müssen. Prototyp solchen Denkens war Abt Vogler, über den man sich ja gern lustig macht, aber viele Organisten verhalten sich bis heute genau so. Die Kopernikanische Wendung besagt, dass die Organisten sich nach ihren Orgeln richten sollten. Man muss dann den Gedanken aufgeben, dass nur ein solches Instrument für die Interpretation zureichend sei, wie der Komponist es vorausgesetzt hat. Das falsche Ideal ist „Originalinterpretationen auf Originalinstrumenten“, so wichtig und lehrreich dies ist, nur eignet es sich nicht als Standard für organistische und kirchenmusikalische Praxis. Die kopernikanische Wendung eröffnet dadurch allerdings auch die Chance, die Möglichkeiten zu erforschen, die ein konkretes Instrument bietet, und diese für eine Interpretation zu nutzen, welche die Spannung zwischen diesem Instrument und der darauf interpretierten Musik fruchtbar macht. Phantasie ist also hier gefragt; detaillierte Rezepte können nicht gegeben werden, aber doch einige Ideen dazu.

Das kann zum Beispiel bedeuten, wenn man ein größeres Werk auf einer kleinen Orgel spielt, dass man die Registrierung vereinfacht. Modell dafür und zugleich End- und Grenzpunkt ist das englische Virginal, das nur ein Register hat. Musikalisch entspräche dieses Vorgehen der Wiedergabe eines Orchesterwerks im Klavierauszug.

Oder, um ein paar technische Tricks zu nennen: Bach-Trios lassen sich auch auf einer einmanualigen Orgel wiedergeben, wenn das Pedal selbständig und ungekoppelt ist, man auf 4'-Basis registriert und die linke Hand eine Oktave tiefer spielt; ein bekanntes, aber kaum je praktiziertes Verfahren.

Für die Wiedergabe französischer Orgelmusik, die ja oft mit zwei Manualen rechnet, auf der einmanualigen Orgel gibt es interessante Hinweise verschiedener Komponisten, die nicht nur das Ausnutzen von Schleifenteilungen lehren, sondern auch Änderungen am Notentext, die dabei nötig werden könnten, ausdrücklich legitimieren.[6]

Für englische Voluntaries, die nicht selten nur zweistimmig sind, aber mit zwei Klangfarben gespielt werden sollen, gibt es auf der einmanualigen Orgel verschiedene Möglichkeiten. Sind geteilte Schleifen vorhanden, können Bass und Diskant verschieden registriert werden, wenn der Umfang der Unterstimme nicht oder nur gelegentlich über den Umfang der Basshälfte hinausgeht (in diesem Fall können Oktavversetzungen dieser Töne helfen). Sind keine geteilten Schleifen, aber ein selbständiges Pedal vorhanden, kann die Bassstimme anstatt manualiter, wie vorgeschrieben, aber auch mit einem 8'-Register als virtuoser Pedalbass ausgeführt werden, so dass die Solostimme der rechten Hand mit einer Soloregistrierung gespielt werden kann, wie es vom Komponisten beabsichtigt ist. Und endlich lassen sich die mehrmanualigen Stücke auch auf einem Manual spielen, wenn die Registrierungen zwischen den für die Ober- und Unterstimme vorgeschriebenen Klangfarben vermitteln.

Letzten Endes landet man wieder bei Straubes Alten Meistern. Ob man diese Kompositionen auf einer romantischen Orgel so spielen würde wie er, lasse ich dahingestellt, dafür wissen wir heute zu viel darüber, wie diese Musik einmal geklungen hat. Aber: Nicht die Registrierangaben Straubes sollte man kopieren, sondern seinen Mut, alte Orgelmusik auf einer ihr stilistisch ganz fremden Orgel zu interpretieren. Man wird das, anders als Straube, im heutigen Wissen von dem vom Komponisten ‚gemeinten‘ Klang so tun, dass man wesentliche strukturelle Momente der Komposition in Beziehung setzt zu den Eigenschaften des Instruments, das man spielt. Auf diese Weise ist der Organist nicht mehr so streng daran gebunden, zum Instrument passende Originalliteratur zu spielen. Er interpretiert dann sogar nicht nur eine Komposition und ein Instrument, sondern – durch das Geschick, beides aufeinander zu beziehen – nach dem schönen Wort von Hans Gerd Klais – auch sich selbst.

- [1] Richtlinien zum Schutze alter wertvoller Orgeln, Weilheimer Regulativ, hrsg. v. Dr. Walter Supper. Verlag Merseburger Berlin 1958, 12. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, hier S. 22, Buchst. d.
- [2] Richtlinien für Denkmalorgeln. In: *Ars Organi* H. 49, 1976, S. 2094 f. <> Richtlinien für Denkmalorgeln [Neue Fassung]. In: *Ars Organi* 39, 1991, S. 216–224; hier eine Diskussion der praktischen Probleme.
- [3] Kristian Wegscheider / Helmut Werner, Richtlinien zur Erhaltung wertvoller historischer Orgeln. Blankenburg/Harz 1981 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, H. 12).
- [4] Albert Schweitzer, Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906, S. 17.
- [5] Richtlinien zum Schutz denkmalwerter Orgeln, Neufassung des Weilheimer Regulativs. In: *Ars Organi* 18, 1970, H. 36, S.1424–1427.
- [6] Dazu siehe Hermann J. Busch, Nochmals zur barocken Spielpraxis auf der einmanualigen Orgel. In: *Ars Organi* 29, 1981, H. 2, S. 102–108.