Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1953)

Artikel: Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart

Autor: Gurlitt, Wilibald

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858598

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart

Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br.

Auch in Kreisen der Musiker macht sich heute ein gewisses Ungenügen an der Historie breit, ja ein Mißtrauen in die Vergangenheit. Man spricht ängstlich von «Archaismus» und «Historismus», indem man eine vermeintlich geschichtslose Gegenwart gegen die Vergangenheit ausspielen möchte und vor der Geschichte zu retten versucht. Aber solch Überdruß an der Geschichte kann nicht die Grunderfahrung der Geschichtlichkeit unseres Daseins verdecken. Wie im Leben des Einzelnen reichen sich auch im Leben unserer geistigen und künstlerischen Kultur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die Hand. Der Horizont unserer gegenwärtigen Musik-Wirklichkeit zeigt sich von Einwirkungen der Vergangenheit ebenso bestimmt wie von Rückstrahlungen der Zukunft — und diese zwiefache Bestimmtheit macht das Wesen seiner Geschichtlichkeit aus. So mag gegenwärtige Wirklichkeit aktuelle Vergangenheit heißen, wobei aktuell nicht dasselbe sagen will wie zeitlich nah oder gar gleichzeitig, auch nicht dasselbe wie modern. Denn das Moderne ist nicht immer das Zukünftige, nicht einmal immer das Gegenwärtige. Eine Compenius- oder Praetorius-Orgel kann aktueller sein als eine noch so schöne von Walcker, Willis oder Cavaillé-Coll, und die Orgelmusik von Sweelinck oder Frescobaldi, Scheidt oder Weckmann kann aktueller sein als die mancher moderner Komponisten. Das ist keine Qualitätsfrage sondern eine Stilfrage. Wie nämlich jeder neue eigenständige Stil eine neue Schönheit und Vollkommenheit birgt, worin die künstlerischen Werte ihre Ordnung finden, so gilt es im Blick auf die Musikinstrumente und ihre Geschichte die innere Notwendigkeit einzusehen, mit der eine bestimmte Klangvorstellung mit einer bestimmten musikalischen Stilbildung zusammenhängt und darin eine bestimmte Auslese und Rangordnung der Musikinstrumente gründet. In diesem Sinne sprechen wir von historischen «Klang-Idealen» (sehr zu unterscheiden von geschichtslosem «idealen» Klang), nach denen die Geschichte der Musikinstrumente sich ausrichtet. So auch der Gestaltwandel der Orgel. Denn eine idealtypische, eine übergeschichtliche Klanggestalt der Orgel gibt es nicht und kann es nicht geben, schon weil wir den himmlischen Schatz nur in irdenen Gefäßen besitzen.

Aus antiker, spätantiker und frühchristlicher Zeit ist die Orgel als ein profanes Musikinstrument bekannt, das im Zirkus und Theater, bei Wettkämpfen und Gastmählern in der Hand der Spielleute eine nicht unbedeutende Rolle spielte — eine Rolle, wie sie heute die Funk- und Film-Orgel wieder zu spielen trachtet, die freilich eine tausendjährige Vergangenheit im Raum der Kirche hinter sich hat und nicht verleugnen kann.

Als ein heidnisches und profanes Instrument war die Orgel im Urchristentum wegen ihres Mißbrauchs durch die Spielleute geächtet, nicht anders als der Aulos, dessen greller, unbiegsamer Klang als Instrument des Dionysos im antiken Drama erklungen war.

In der Zeit der Völkerwanderung scheint die Orgel im Abendland außer Gebrauch gekommen zu sein, während sie im Morgenland weiterlebte, und zwar im höfischen Zeremoniell der byzantinischen Kaiser. Von Konstantinopel her wird sie in das Frankenreich als ein Geschenk des Kaisers an den Frankenkönig eingeführt. Ludwig der Fromme ließ 826 eine Orgel «more Graecorum» in der Aachener Pfalzkapelle erbauen [19], die der höfischen Repräsentation als ein Wunderwerk diente im Rang der kostbaren Verkleidung der Wände im Innenraum der Kapelle mit Marmor, Stuck, Mosaikbildern und Teppichen.

Aus eben dieser Zeit ist uns die älteste Nachricht über den Gebrauch der Orgel in der Kirche überkommen, und zwar aus dem Land, das am meisten dazu beigetragen hat, lateinische und christliche Kultur in Europa zu verbreiten: aus Irland. In der Ostkirche dagegen wurde das altchristliche Verbot des Gebrauchs von Musikinstrumenten im Gottesdienst bis heute streng aufrechterhalten. Noch Igor Strawinskys Messe von 1948 ist ohne Orgel. In frühreformatorischer Zeit, die der urchristlichen Gottesdienstordnung nacheiferte, hat jenes Verbot sowohl in Wittenberg als auch in Straßburg zur Ächtung der Orgel geführt. Selbst Martin Luther, der Freund der Frau Musica, betrachtet die Orgel durchaus nicht mit günstigen Augen und erwähnt sie nirgends in seinen Gottesdienstordnungen. Umso eifriger rühmten die Humanisten Orgel und Orgelkunst. Im Berner Münster wurden, nach Zwinglis Verbot, Orgel und Orgelspiel verbannt und erst nach 200 Jahren neu wiedereingeführt [20]. Auch heute soll es Theologen geben, die aus jeder Orgelpfeife nur den Teufel hervorlugen sehen und hören, und das «laudare eum in cordis et or-

gano» des 150. Psalms nicht auf die Orgel anwenden wollen. Andere wiederum können sich keinen Gottesdienst vorstellen ohne Mitwirkung der Orgel.

Englische Zeugnisse des 9. und 10. Jahrhunderts bestätigen die Herkunft der Kirchenorgel aus der irisch-angelsächsischen Klosterkultur, der das Abendland zugleich die ältesten Kirchenglocken verdankt. Kirchenorgel und Kirchenglocken wurden durch iro-schottische Mönche mit der Christianisierung Europas vom britischen Inselreich aus verbreitet. In den Klosterschulen wird die Kunst des Orgelbaus und des Glockengusses gepflegt. Das Schweigen der Orgel wie der Glocken in der Kirche hat seine liturgische Bedeutung bis heute behalten. Um die Nähe von großen und kleinen Glocken (Cymbala, Zimbeln), Glockenrad und Glockenspiel[21] zum Orgelspiel wissen noch die Carillons auf den Kirch- und Stadthaustürmen Hollands, weiß auch noch der Orgel-Carillon (Zimbelstern) der alten Orgel, den bekanntlich noch Sebastian Bach liebte. Nicht nur, daß der warme singende Ton einer gut proportionierten Glocke nah beim Orgelklang liegt, sondern auch die Spieltechniken von Glockenspiel und Orgel sind einander eng verwandt. Sitzt doch der Glockenspieler nicht anders als der Organist auf seiner Bank und «schlägt» die Tasten, die durch das Regierwerk mit den Glocken verbunden sind, manualiter und pedaliter. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß vom Glockenspiel her das Pedal an die Orgel gekommen ist.

Im Raum der Kirche ist die Orgel jedenfalls um das Jahr 1000 so weit eingebürgert, daß der Benediktiner Theophilus im Kloster St. Pantaleon in Köln in seiner «Schedula diversarum artium», worin die Lehre vom Orgelbau ausführlich mitbehandelt wird, die Orgel (organa) bezeichnen darf als «utensilium domus Domini, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere». In der für die europäische Musikgeschichte grundlegenden Epoche des gotischen Mittelalters (etwa 1150—1320) bildet sich der neue Stil organaler Mehrstimmigkeit in der Kunst der Choralbearbeitung, dem Organum. Welche große Geschichtssymbolik liegt doch in dem Verhältnis von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, das diese neue Kunst trägt, indem der cantus prius factus, die vorgegebene Choralweise, die vox principalis (tenor), einer älteren Zeitstufe, während die Oberstimme, die vox organalis, einer späteren Zeitstufe zugehört. Cantus firmus und Gegenstimme zeigen eine zeittiefe Zuordnung und

darin wurzelnde schöpferische Freiheit in der Gebundenheit: das Prinzip der dienenden Kunst als Grundlage aller großen kultischen Orgelmusik.

Der erste Kantor der Kathedrale Notre Name in Paris, der Wiege des organalen Stils, wird als «optimus organista», Meister der Organum-Komposition, bezeichnet; das Hauptwerk seiner Kunst als «Magnus liber organi pro servitio divino multiplicando», «Das große Buch der Organum-Komposition zur Mehrung des Gottesdienstes». Der gotische Stil der Choralbearbeitung lebt durch Jahrhunderte in Europa fort, provinziell und altertümlich bis in das 16. Jahrhundert, und entbindet noch im 15. Jahrhundert die Formwerdung der Orgelmusik. So wenig das anfänglich wechselseitige Verhältnis von Orgelmusik und organaler Mehrstimmigkeit im einzelnen geklärt sein mag, so gibt doch der kundige Hinweis des Michael Praetorius zu denken, wonach «auch durch die Orgel unsere figuralis musica erfunden worden sei». In dem Jahrhundert, das dem gotischen Mittelalter folgt, finden wir die Kirchenorgel überall in Europa verbreitet; bald fehlt sie in keinem Kirchenraum mehr. Die älteste Orgel in der Schweiz in der Marien-, später Katharinenkirche von Valeria auf dem Talhügel über der Stadt Sitten, stammt aus dieser Zeit, wohl von einem flämischen Orgelmacher.

Die Orgel des 14. Jahrhunderts besitzt sowohl die Gliederung ihres Pfeifenwerks in einzelne Register als auch die Teilung in Manuale und Pedale. Die ältesten erhaltenen Denkmäler von Orgelmusik stammen aus England und Italien, Ende des 14. Jahrhunderts. Es beweist die Eigenständigkeit der Welt der Orgel, Orgelmacher und Organisten, daß sie für die Niederschrift ihrer Komposition eine eigene Schrift ausgebildet und beibehalten haben: die Tabulatur, die nicht nur Noten, sondern auch Buchstaben verwendet, um die Griffe auf den Tasten zu notieren. Noch Sebastian Bach bediente sich ihrer in Fällen des Raummangels auf dem Papier.

Seit dem 15. Jahrhundert besitzt jede Kathedrale und größere Kirche schon mehrere Orgelwerke, ein kleines im Chorraum oder auf dem Lettner zur Unterstützung der Kantorei, und ein größeres zu mehr selbständiger künstlerischer Betätigung (mit mehreren Manualen und an das Hauptwerk gekoppeltem Rückpositiv). Die größere Orgel ist an einer der beiden Hochschiffwände oder auf einer Empore, oder im Querschiff oder über dem Kircheneingang am

Westgiebel in der Michaelskapelle angebracht. Außer der Chororgel und Schiffsorgel besaßen die Kirchen, oft auch die Organisten persönlich mehrere Kleinorgeln, Positive und tragbare Portative. Noch Anton Bruckner spielte bei der Fronleichnamsprozession auf dem mitgetragenen Portativ. Auf der Chororgel wurde im Wechsel mit der Kantorei nach altem Brauch gewöhnlich einstimmig gespielt, an Fest- und Feiertagen auch mehrstimmig. Der Ausdruck «canere in organis», «die Orgel besingen», entstammt der Nähe zum Sängerchor im Chorraum. Indem die Orgel den Vortrag einzelner Sätze der Messe übernahm, sei es allein oder im Wechsel mit der Kantorei, entstand die «Missa ad organum», die Messe auf der Orgel, die Orgelmesse, deren Denkmäler vom 14. Jahrhundert bis zum 3. Teil von Samuel Scheidts «Tabulatura Nova» (1624) und zum 3. Teil von Sebastian Bachs Klavierübung (1739) reichen.

In der Geschichte der Orgel ist der Aufgang der Neuzeit durch ein Dokument bezeichnet, das uns die «Reformierung» der großen Kirchenorgel (in Deutschland) vorstellt: Arnolt Schlick, «Spiegel der Orgelmacher und Organisten», den der blinde Organist des Pfalzgräflichen Hofes in Heidelberg mit einem Privileg Kaiser Maximilians bei Peter Schöffer in Mainz 1511 herausgab. Dieses Werk schildert die deutsche Orgel des 15. Jahrhunderts in ähnlich eindrücklicher Weise wie Michael Praetorius in seiner «Organographia» (Wolfenbüttel 1619) die deutsche Orgel des 16. Jahrhunderts beschrieben hat. Schlicks Orgel zeigt das Instrument mit Schleiflade aus Eichenholz, mechanisch angespielter Tonkanzellenlade, sechs bis zehn Registern («viel Register zu machen sein nit löblich»), mehreren Tastenreihen (Clavieren) als Grifftafeln (Tabulaturen), Hand- und Fuß-Clavieren (Manualen und Pedalen). Es ist die Orgel, die Paul Hofhaimer und seiner Schule zur Verfügung stand: Hans Buchner in Konstanz, Johannes Kotter in Freiburg i. Br., Fridolin Sicher in St. Gallen, das Instrument, dem die zahlreichen Orgeltabulaturbücher seit dem Buxheimer Orgelbuch (1475) galten.

Schlicks Lehrmeister, Johannes de Susato (von Soest), berichtet in seiner fesselnden Selbstbiographie von 1504, wie er in Brügge bei zwei Sängern aus England das «Singen aus Kunst» gelernt habe, und erwähnt dabei ausdrücklich den «fauberdon» [22]. Seine neun- bis zwölfstimmigen Kompositionen erwähnt der Heidelberger Humanist

Agricola in einem Brief an Jacques Barbireau (1485) als charakteristisch für Johannes von Soest. An sie mag Schlick mit seinen Orgelkompositionen angeknüpft haben. Außer seinem Orgeltabulaturbuch von 1511 sind neuerdings drei- bis fünfstimmige fauxbourdonartige Kompositionen für Orgel von ihm in der Form von «Canones sine pausis» über «Gaude Dei genitrix, quam circumstant obstetricum» [23], einem Teil der Weihnachtsequenz «Natus ante saecula» als Cantus firmus gefunden worden. Von alters her war ja die Orgel beim Singen der Sequenzen beteiligt. Der Meister hat diese Orgelmusik anläßlich der Krönung Karls V. zum römischen König in Aachen (1520) geschrieben und bezeichnet sie als «etwas Neus, Lustigs, Seltsams, Kunstreichs» [24]. Damit sind sowohl die kunstvollen Kanonbildungen wie ein zehnstimmiger Satz mit sechs Stimmen im Manual und vier Stimmen im Pedal über die Antiphon «Ascendo ad Patrem meum» gemeint. Wie sehr mußte es Schlick dabei auf die klangliche Abhebung obligater Stimmen gegen die Cantus firmus-haltigen Stimmen ankommen!

Eine solche Differenzierung wäre nicht möglich gewesen ohne ein Ladenwerk, wie es Schlick voraussetzt, mit Schleifen, mechanisch gesteuerten Tonkanzellen, niedrigem Schalldruck bei geringem Winddruck und variablen Pfeifenmensuren. Damit ist verbunden, daß der Druckabfall in den Kanzellen umso merklicher ist, je mehr Pfeifen ertönen, also bei vollgriffigem Spiel die Plena stufenweise schwächer klingen als die einzelnen Register, Nebenwerke schwächer als das Hauptwerk [25]. Weiterhin wird der Klang durch die räumliche Trennung der Werke auseinandergefaltet, gelüftet, aufgelockert. Erst ein solcher Klang vermag den Kirchenraum ganz zu durchdringen, ihn zu erfüllen. Es kommt zu keiner Brennpunktbildung und Massierung des Klanges, sondern zu seiner deutlich vernehmbaren Gliederung und Staffelung.

Zu den Modifikationen des Schalldruckes kommt bei der Schlick-Orgel das lebensvolle Einschwingen des Tones, verwandt etwa mit dem Anschlag des Clavicymbels oder der Glocke. Infolge von Druckschwankungen erhält der Ton einen organisch bebenden Anlaut, hohe Töne, die rascher einschwingen, einen anderen als tiefe, langsamer einschwingende Töne. Bei den neueren pneumatisch angespielten Ladensystemen entstehen die Töne gleichmäßig explosiv, mit der toten Präzision einer Maschine. Je mehr die Orgel eine über alle

Spielmöglichkeiten verfügbare Maschine wurde, je weniger war sie Musikinstrument.

Dazu gehört ferner, daß das Legatospiel auf der alten Orgel die einzelnen Töne klar gegeneinander abhebt und sie leichtflüssig wie Perlen an einer Kette aufreiht. Sie sind verbunden, aber sie kleben nicht aneinander. Auf der neueren Orgel ist dagegen das Legatospiel immer monotoner, klebriger und zähflüssiger geworden. Ein Gleiten von Taste zu Taste läßt die alte Orgel schon gar nicht zu, sondern fordert nach Möglichkeit wechselnde Finger- und Fußsetzung für jeden einzelnen Ton.

Im Blick auf die Schlick-Orgel ist es aufschlußreich, die eigenständige Tradition der Kompositions- und Spiellehren der Orgelkunst seit Conrad Paumann zu studieren: die «Fundamenta organisandi» des 15. und 16. Jahrhunderts. Ihre kompositionstechnische Eigenart beruht darin, daß sie, von dem Satz Note gegen Note ausgehend, die Elemente der koloristischen und imitativen Satztechnik, der Cantus firmus-Arbeit und der Ars fugandi einbeziehen.

Die italienische Kirchenorgel zur Zeit von Schlick [26] huldigt einer Plastik und Leuchtkraft des Pleno-Klanges, der sich nah am vokalen Chorklang hält und wie ihn die italienischen Ricercari und Toccaten verlangen. Er geht aus von einem einheitlichen Prinzipalchor mit wenigen zarten Flöten, besitzt keine Charakterstimmen (die erst mit den niederländischen Orgelmachern nach Italien gelangten), insbesondere keine Zungen, mehr eng- als weitmensurierte Stimmen, schmale Labiierung, meist kein Brustwerk und erst recht kein Rückpositiv. Schon am Klang der Prinzipale lassen sich die geschichtlichen Orgeltypen erkennen, etwa die Silbermann-Prinzipale mit ihrer Helligkeit des a-Lautes.

Für die gültige Darstellung dieser durchscheinenden, kristallinischen Klänge ist die neuzeitliche gleichschwebende Temperatur mit ihrer freien Verfügbarkeit über die Dur-Moll-Harmonik und ihre Modulationsmöglichkeiten ein offensichtliches Hindernis. Länger als das Clavicymbel hat die Orgel die mitteltönige Temperatur mit ihren reinen großen Terzen der modalen, kirchentonalen Harmonik festgehalten.

Die deutsche Orgel der Barockzeit (1580—1740) darf als eine Synthese aus der norddeutschen Orgel mit niederländischem Einschlag und der italienischen Orgel mit schlesischem und österreichischem

Einschlag betrachtet werden, indem den enger mensurierten Registergruppen weitere gegenüberstehen und auf einem Manual verbunden sind, fülle- und schärfebetonte Klänge sich ergänzen. Dabei überwiegen die Kurvenmensuren der Pfeifenreihen bis ins 18. Jahrhundert, wo erst die Brüder Silbermann in Kursachsen und im Elsaß zu festen Mensuren übergehen, die dann im 19. Jahrhundert immer mehr vorherrschend werden. Die Kirchenorgel der Barockzeit ist vor einem Menschenalter zu ungemeiner künstlerischer Aktualität gelangt, nicht nur in Deutschland. Es liegt das ähnlich wie bei dem neuen Gesangbuch der evangelischen Kirche, dessen Liederbestand zu mehr als 30 % der Zeit des Dreißigjährigen Krieges entnommen sind, zu 27 % der Reformationszeit [27]. Hieraus erhellt der weite Lebensraum des Orgelchorals noch im heutigen evangelischen Gottesdienst.

Dem neuen Stil der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts liegt das Formprinzip «d'une teneur» zugrunde: die einheitliche Gestaltung der Einzelsätze, wie sie bei Jean Philipp Rameau am Gegenbild der neuen deutschen Symphonik in Paris 1772 beobachtet worden ist [28]. Dieses Aufgehen der Selbständigkeit der Einzelteile eines Werkes oder Satzes in einen Einheitsverlauf zeigt sich ebenso deutlich am Weg von Ricercar zur Fuge, wie am Zusammenwachsen von Präludium und Fuge, Toccata und Fuge, auch der Gegenstimmen zum Cantus firmus, beispielhaft in Joh. Seb. Bachs Orgelbüchlein. In solcher Vereinheitlichung wurzelt zudem die Eigenart der sogenannten «Orgelpolyphonie» mit ihrer harmonischen Bindung und übergeordneten Zweistimmigkeit.

Derselbe Zug zur Einheitlichkeit ist im Klangaufbau der Silbermann-Orgel ersichtlich, im Abbau der Mehrchörigkeit und des Werkprinzips, wie er sich im Flächenprospekt spiegelt, ersichtlich auch in den festen Mensuren der Einzelregister und ihrer gegenseitigen Angleichung, in der Geschlossenheit der Manuale, auf denen mehr als die Hälfte der Stimmen Grundstimmen sind, in dem Verzicht auf das Rückpositiv usw. Der neue Stil von 1740 führt von der Kirchenorgel weit ab und dem Symphonie-Orchester und dem Kammer-Ensemble zu. Damit rückt die Orgel an die Peripherie des Musiklebens und seiner Musizierformen. Die alten Orgeln werden an die Land- und Dorfgemeinden abgegeben, wo sie noch heute vielfach ein Dornröschendasein fristen, und manches schöne Werk noch unentdeckt

geblieben ist. Den eigentlichen Bruch in der Überlieferung der Kirchenorgel in Deutschland vollziehen Abbé Vogler und sein Schüler Justin Knecht (Orgelschule 1795). Klangmodell war der neue Hammerflügel und das Symphonie-Orchester Mannheimer Herkunft mit seiner neuartigen empfindsam erregten Klanglichkeit und Dynamik, die dem stationären Klang der alten Orgel zuwider ist. Ihnen verdankt die Orgel den «Schweller» (piano-forte), den Sebastian Bach noch nicht kannte, während die «swell organ» in England seit 1712 bekannt war und Georg Friedrich Händel sie zu schätzen wußte. Die zugehörige Orgelmusik war mehr oder weniger Verkleidung von Orchester- und Klaviermusik im Stil des Wiener Klassizismus durch Transkription.

Der Niedergang des Orgelspiels in der Kirche, besonders des Spiels der linken Hand und des Pedals, der Verfall der alten Klangkultur der Kirchenorgel, ihre «Simplifizierung» (Abbé Vogler) zu einem mehr und mehr grundtönig-homogenen einheitlichen Äqualklang mit Vermehrung der 8′-Stimmen und dem Ersatz des Werk- durch das Additionsprinzip — alles das war unaufhaltsam, besonders in Deutschland. In Frankreich dagegen blieb die Orgelkunst traditionsgebundener, weil sie nicht so stark unter den Einfluß der das Handwerk verdrängenden Welt der Technologie, Mechanismen und Apparaturen geriet. Hier ist die Orgelmacherkunst Cavaillé-Colls in seiner «symphonischen Orgel» und der Organisten César Franck mit seinen späten Orgelchorälen und Charles-Marie Widor mit seinen «Orgel-Symphonien» führend gewesen. Beider Lebenswerk wirkt in der französischen Orgelkunst noch heute ungeachtet der rückläufigen Bewegung, die von den Veröffentlichungen alter französischer Orgelmusik durch Alexandre Guilmant und André Pirro ausgegangen war, die aber noch ganz unter dem Klanghorizont der symphonischen Orgel gehört und gespielt wurde. Hier knüpfte Albert Schweitzer an. Was wäre die neuere Musikgeschichte Frankreichs ohne seine Organisten wie Louis Vierne, Marcel Dupré, Jehan Alain und Olivier Messiaen?

Französischer Einfluß auf die deutsche Orgelkunst zeigt sich am deutlichsten in Süddeutschland bei Karl Riepp und den Straßburger Brüdern Silbermann. Dieser Einfluß wirkt sich in einem gewissen Gleichgewicht zwischen weiteren, mittleren und engeren Mensuren, sowie in der Vorliebe für reichbesetzte Zungenchöre aus. Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts war die Rede von einem «vermisch-

ten Geschmack» (J. J. Quantz) in der Instrumentalmusik, womit eine europäische Verbindung italienischer, französischer und deutscher Stilbildungen gemeint war. Im Orgelwesen ist eine ähnliche Erscheinung zu beobachten. In dieser Zeit löst sich die Stilgemeinschaft von Orgel- und Klaviermusik weitgehend auf und kommt es zu einer Differenzierung von Orgel- und Klavierspiel. Orgelmacher wechseln zum Klavierbau über. Noch Mozart, für den die Orgel noch die alte Vorrangstellung besaß, und der keine Gelegenheit versäumte, sich auf der Orgel hören zu lassen, war sich dieser Differenzierung voll bewußt. Bei seinem Besuch in Augsburg begegnete er Johann Andreas Stein, dem Orgel- und Klaviermacher, einem Schüler des Straßburger Johann Andreas Silbermann, und spielte auf der von Stein erbauten Orgel in der Barfüßerkirche. Darüber schreibt Mozart (Brief vom 24. Oktober 1777) an seinen Vater: «Als ich Herrn Stein sagte, ich möchte gern auf seiner Orgel spielen, denn die Orgel seie meine Passion, so verwunderte er sich groß und sagte: was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher großer Clavierist will auf einem Instrument spielen, wo kein douceur, kein expression, kein piano noch forte stattfindet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente.» [29]

Das Schicksal der deutschen Kirchenorgel war gleichsam besiegelt, als die Orgel im Konzertsaal einzog, wo sie übrigens in Amerika schon längere Zeit heimisch war. Die Orgel im Kaimsaal in München, mit freistehendem Prospekt, von 1895, wo Karl Straube sein erstes Orgelkonzert mit Werken von Max Reger (1901) gab, ist die früheste Orgel im Konzertsaal in Deutschland. Nach dem Vorbild von Busonis reinen Klavierabenden waren reine Orgelabende entstanden, die später vom Konzertsaal, der seinerseits bei der kirchlichen Architektur Anleihen machte, in die Kirche übertragen wurden. Das Ziel Straubes ist es gewesen [30], die Orgel zu einem dem Klavier ebenbürtigen Konzertinstrument zu erheben. Zu diesem Zweck übertrug er die Klangkunst von Liszt und Wagner, später von Debussy und Reger auf die Orgel. Durch radikale Modernisierung, Subjektivierung, Individualisierung seines Orgelspiels hat Straube den Bruch der Überlieferung in seine äußersten Konsequenzen getrieben, bis dorthin, wo es nur noch eine Umkehr geben konnte. Die Orgelbauer, die für das virtuose Spiel durch Einführung der pneumati-

schen und elektro-magnetischen Steuerung, Rollschweller, freie Kombinationen usw. die Orgel modernisierten, waren vor allem Walcker, Ladegast, Sauer, Steinmayer. Von der Konzertorgel des beginnenden 20. Jahrhunderts ist der Weg nicht weit zu dem anglo-amerikanischen Orchestrion (Hope-Jones' und Wurlitzers «one-man orchestra») und der elektronischen Orgel mit ihrem ortlosen, membranösen Klang, der aller musikalisch belebender Einschwingungsvorgänge entbehrt. Sie bleibt im gegenwärtigen Stand ihrer Durchbildung im Blick auf die musikalische Kirchenorgel noch immer nur mit dem Ersatz der Kirchenglocken durch das Lautsprechergeläut vergleichbar.

1908 beginnt in Deutschland die Krisis, aus der sich eine Gegenbewegung gegen die Orgel der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihren «barbarisch-emotionalen» Klang entfaltete. Man hat auch von «Orgel-Romantik», die man meinte bekämpfen zu sollen, gesprochen. Es kam auch zu Ablehnungen wie der folgenden: «Ich kenne die Orgel nicht, aber ich verabscheue sie.»

Die Gegenbewegung und Erneuerung nahm ihren Ausgang von der Lebensarbeit zweier Männer, denen die Kirchen- und Orgelkunst größten Dank schuldet: Albert Schweitzer und Karl Straube.

Schweitzers Grundanliegen ist es, einen geschichtslosen «idealen» Klangtypus der Orgel ausfindig zu machen. Er meint ihn in der Orgel der Brüder Silbermann und deren Nachfolger im 19. Jahrhundert zu finden. Dabei hält Schweitzer an einem, uns längst schon fragwürdig gewordenen, weil zu eng mit der ästhetischen Kategorie des «Erhabenen» verknüpften monumentalen, majestätischen Orgelklang fest. Schweitzer sieht sich darin durch César Francks Orgelmusik, besonders durch dessen späte Orgelchoräle bestätigt. «Die besten Orgeln wurden etwa zwischen 1850 und 1880 erbaut, als Orgelbauer, die Künstler waren, sich die Errungenschaften der Technik zunutze machten, um das Orgelideal Silbermanns und der anderen großen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts in höchstmöglicher Vollendung zu verwirklichen.» «Während mir die monumentale Orgel des 18. Jahrhunderts, wie sie später durch Cavaillé-Coll und andere ihre Vollendung erfuhr, in klanglicher Hinsicht als das Ideal gilt, wollen neuerdings Musikhistoriker in Deutschland auf die Orgel der Zeit vor Bach zurückgehen. Diese ist aber nicht die wahre Orgel, sondern nur ihr Vorläufer. Es fehlt ihr das Majestätische, das zum Wesen der

Orgel gehört. Die Kunst hat absolute, nicht archaistische Ideale. Für sie gilt das Wort: Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören.» [31] Schweitzers Ruf vom Jahr 1906: «Zurück von der vom Erfindungsteufel eingegebenen modernen Fabrikorgel zur tonschönen und wahren Orgel!» war ein aufrüttelndes Programm. Zwei Jahre später fällt ein entscheidendes Ereignis der Orgelgeschichte unseres Jahrhunderts: Karl Straube entsagt der Virtuosenlaufbahn auf der Höhe seines Ruhmes als Orgelspieler aller Grade, um im Blick auf die «ewig jungen alten Meister» seine Schüler auf einen Weg zu bringen, der zu einer neuen schulbildenden Überlieferung der Orgelkunst führen sollte und geführt hat. Freilich gibt es auch heute noch ausgezeichnete ehemalige Schüler Straubes, die diese Umkehr ihres Lehrers nicht in allen ihren Folgerungen mitvollzogen haben, sondern noch in den Bahnen seiner früheren Lehrmeisterzeit wandeln.

Aber eben um diese Folgerungen geht es heute. Die alten Orgeln erwachten wieder und gaben der alten Orgelmusik ihre eigentliche Schönheit zurück. Neben die Treue gegen das Original der Niederschrift, des Notenbildes, des Urtextes trat die Treue gegen das historische Klangbild. Es waren zunächst Aufgaben der Musikforschung, die zu den Rekonstruktionen alter Instrumente, sowie zur Einführung des Kielflügels und des Clavichords, der Viola da gamba und der Blockflöte führten. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, daß entscheidende Antriebe hierzu in rein künstlerisch-musikalischen Einsichten und Bedürfnissen zu suchen sind.

So kam es zu dem ersten Versuch einer Rekonstruktion eines Dispositions-Entwurfs des Michael Praetorius im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. Die Orgel war von Oscar Walcker 1921 erbaut und von Karl Straube eingeweiht worden [32]. Mancherlei Mängel und Unzulänglichkeiten mögen ihr angehaftet haben, die aus der damaligen Lage der Orgelforschung nur zu verständlich sind. Immerhin darf die Praetorius-Orgel den Anspruch erheben, das Tor zu der sogenannten «Orgelbewegung» in Deutschland weit aufgestoßen zu haben. Inzwischen ist das genannte Freiburger Institut mitsamt seiner Orgel und dem schönen alten Bibliotheksbau in der Bertholdstraße ein Opfer des Krieges geworden und total vernichtet. Für das kommende Jahr jedoch besteht die berechtigte Hoffnung auf den Wiederaufbau der Praetorius-Orgel in der

Universität Freiburg i. Br. unter Verwendung der in den dreißig Jahren erarbeiteten musikologischen Erkenntnisse und Forschungsergebnisse, und zwar streng nach dem historischen Vorbild. Erst jüngst ist wieder auf ein Kennzeichen der Dispositionsweise des Michael Praetorius hingewiesen worden, wonach «in allen Lagen die lautstärkemäßig und farblich ausgerichteten Übergangsregister fehlen» [33]. Indem das historische Vorbild bis in alle seine wesentlichen künstlerischen und technischen Einzelheiten (Tonkanzellenlade, Schleiflade, mechanische Traktur, Rückpositiv, mitteltönige Temperatur) hinein ganz ernst genommen wird, darf bei der Rekonstruktion auf jede willkürliche Stilisierung und jede Art von Kompromissen mit heute beliebten neu-barocken oder neu-klassizistischen Orgelklangbildern verzichtet werden. Es verhält sich damit ähnlich, wie in der Musikgeschichte, wo einem verflachenden Historismus nur durch vertiefte und verstärkte geschichtliche Interpretation begegnet werden kann.

Wie gleichsinnig die Erneuerungsbestrebungen auf dem Gebiet des Orgelwesens während der geistig und künstlerisch so aufgeschlossenen und fruchtbaren Jahre nach dem ersten Weltkrieg mit dem Weg verlaufen, den die musikalische Komposition in Deutschland eingeschlagen hatte, erhellt aus der Tatsache, daß es sich dabei nicht um eine anachronistische Romantik und romantisch verklärende Wiederherstellung der alten Orgel oder gar um irgendeine musikologische Mode handelte, sondern das Jahr 1921 auch das Jahr der ersten Kammermusikfeste im nahen Donaueschingen gewesen ist, deren musikgeschichtliche Bedeutung heute mehr denn je anerkannt wird. Hier sammelten sich die Komponisten und Freunde Neuer Musik, um die Rückwendung vom symphonischen Orchester zum konzertanten Kammerorchester, sowie zu einer Erneuerung der kontrapunktischen Formen der Barockzeit in Nachfolge Max Regers, aber auch Igor Strawinskys und Arnold Schönbergs, besonders in den Frühwerken Paul Hindemiths zu feiern. Und fünf Jahre später sollte die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, wo der Straube-Schüler Karl Matthaei (Winterthur) an der Praetorius-Orgel saß, mit dem Entstehungsjahr von Hindemiths «Cardillac» zusammenfallen. Was Hindetmiths Oper, angeregt durch die Rückbesinnung auf die Opernidee Georg Friedrich Händels, von der Opernproduktion ihrer Zeit unterscheidet, entspricht in ihrem konzertanten Stil dem künst-

lerischen Anliegen, das in der Freiburger Orgeltagung im Rahmen des deutschen Orgelwesens von 1926 besonders bei Karl Straube und dessen Schülern zum Durchbruch kam. Es ist im allgemeinen auch noch wenig bekannt, was damals für die Komponisten die Begegnung mit der Kunst von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel bedeutet hat und was den Auswirkungen dieser Begegnung die sogenannte «Orgelbewegung» verdankt.

Die so reichhaltigen musikalischen Darbietungen unseres Kongresses gerade auf dem Gebiet des Orgelspiels durch Organisten aus verschiedenen Ländern, haben eindrücklich erwiesen, wie es bei allem Gestaltwandel der Orgel und Orgelkunst doch immer die unverwandelten und lebendigen, künstlerischen und geschichtlichen Kräfte der Vergangenheit sind, die aktuell werden und die Gegenwart befruchten können. Dabei bleibt die Entscheidung, was für die Aufgabe der Orgel in der Kirche und im Gottesdienst aus der Fülle ihrer Geschichtlichkeit übernommen und ausgewählt wird, dem einzelnen als Glied einer kirchlichen Glaubens- und Bekenntnisgemeinschaft und dieser selbst als kirchliche Institution überlassen. Hierzu gehört die bedrängende Frage der Instrumentalmusik und der Polyphonie in der Kirche überhaupt, des Wechsels von Ein- und Mehrstimmigkeit oder der Einstimmigkeit im Singen und Spiel. Für alles das, und gerade auch für das einstimmige Orgelspiel, finden sich in der Geschichte der Orgel bedeutende Vorbilder. Entsprechend der mehrseitigen Funktion der Musik im Leben der Kirche im allgemeinen und der Orgelmusik im besonderen, wird es einheitliche Meinungen und Praktiken für ihren Gebrauch im Gottesdienst nicht eigentlich geben können. Aus den Kirchenverfassungen und Gottesdienstordnungen vom legitimen Typus evangelischer und katholischer, lutherischer, reformierter, anglikanischer und anderer Bekenntnisse geht hervor, wie groß die Zahl theologisch begründeter Antworten auf die Frage der Stellung der Orgel im Gottesdienst ist, sofern Orgelspiel nicht nur aus Gewohnheit und Bequemlichkeit in der Kirche und auch nicht nur zur Begleitung des Gemeindegesangs — eine Neuerung aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts — beibehalten wird. Die geschichtlich gewordenen Unterschiede dieser Antworten sind keineswegs belanglos. Erst recht ist es nicht so, daß die Aufgabe eines Kongresses wäre oder sein könnte, durch irgendein Regulativ überkonfessioneller Art die Unterschiede der christlichen Be-

kenntnisse im Blick auf die Kirchenmusik einerseits und auf eine Wiedervereinigung der getrennten christlichen Kirchen andererseits zu verschleiern oder gar zu übersehen und Einheit vorzutäuschen, wo es nur Einigung und Einigungsbewegungen geben kann.

In diesem Sinne gilt es auch im Bereich des kirchlichen Orgelwesens alles das sichtbar zu machen und verpflichtend aufzuweisen, was uns eint. Denn wie in konfessionellen Fragen schulden wir erst recht in den liturgischen Fragen und den Fragen der Kirchenmusik und der Kirchenorgel einander nichts als Duldung und mitmenschliches Offenhalten.

Mögen die Anregungen des Internationalen Kongresses für Kirchenmusik in Bern, den ich mit diesen Worten zu beschließen die Ehre habe, dazu beitragen, unser ökumenisches christliches Heimatgefühl zu festigen und zu bewähren. Möchte es im Sinne des Wortes aus dem 10. Buch der Confessiones des hl. Augustinus, Cap. 33 geschehen, wo er von dem gewaltig bewegenden Eindruck spricht, den der cantus ecclesiae, der Kirchengesang, auf ihn ausgeübt hat und darauf hinweist, weniger auf den cantus als solchen hinzuhören und durch ihn sich bewegen zu lassen, als vielmehr auf die res quae canitur, und — wie wir auf Grund unserer Besinnung auf die tausendjährige abendländische Geschichte der Kirchenorgel hinzufügen möchten —: canitur etiam in organis.

ANMERKUNGEN

[19] Zur mittelalterlichen Geschichte der Orgel vgl. W. L. Sumner, *The Organ*, London 1952, und J. Handschin, *«Antiochien, jene herrliche Griechenstadt»*, Archiv für Musikforschung, VII, 1942, S. 203 f. Dazu W. Gurlitt, *Kirchenmusik und Kirchenraum*, Musik und Kirche, XIX, 1949, Heft 6.

[20] A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Schweiz. Jb. für Musikwissenschaft, VI, 1933, S. 41.

[21] Vgl. J. Smits van Waesberghe, *Cymbala* (Bells in the Middle Ages), Rom 1951.

[22] F. Stein, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg*, Heidelberg 1921, S. 14.

[23] Die Melodie bei O. Drinkwelder, *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts*, Graz und Wien 1914, S. 19.

[24] R. Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento*, Acta musicologica, XXI, 1949, S. 48 ff. Dazu W. Gurlitt, *Canon sine pausis*, Mélanges Paul-Marie Masson, Tome I, Paris 1954.

[25] W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs*, Bach-Jahrbuch, Jg. 39, 1951/52, S. 16 ff.; dazu W. Lottermoser, *Warum akustische Messungen an Barockorgeln?* Archiv für Musikwissenschaft, IX, 1952, S. 148 ff.

[26] Vgl. K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943 (mit einem Kapitel über *Den klassischen Orgelbau in Italien*). Dazu H. Klotz in seinem Artikel über *C. Antegnati* in Fr. Blumes MGG.

[27] Vgl. Chr. Mahrenholz, *Das Evangelische Kirchengesangbuch*, Kassel und Basel 1950.

[28] H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 3, Leipzig 1913, S. 132 f.

[29] H. Wörsching, *Mozart und die Orgel*, Augsburger Mozartbuch, herausg. vom Historischen Verein für Schwaben, Augsburg 1943, S. 452 ff.

[30] Vgl. K. Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, herausg. von W. Gurlitt und H. O. Hudemann, Stuttgart 1952; dazu W. Gurlitt, *K. Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung*, Festschrift für K. Straube, Leipzig 1943, S. 195 ff.

[31] A. Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, Leipzig 1932 (mit einem Kapitel: *Von Orgeln und vom Orgelbau*), S. 62 und 64.

[32] O. Walcker, *Erinnerungen eines Orgelbauers*, Kassel und Basel 1948, S. 105 ff.

[33] E. K. Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel und Basel 1952, S. 12.

Der gemeinsame Ursprung des gregorianischen und des altrussischen Neumengesangs

Vlad. Iljine, Paris

Hauptthesen

Gekürzte Fassung

1. Die heutige Kunstkrise verdankt ihre Lösung im wesentlichen der Wiedergeburt des alten Neumengesangs sowohl im Occident wie im Orient.

2. Man kann dieses Thema nicht behandeln, ohne sich daran zu erinnern, daß dieser Wiedergeburt die Entdeckung der Schönheiten der byzantinischen und der griechischen Kultur sowie der altrussischen Kultur von Kiew, Nowgorod und Moskau vorausgegangen ist.

3. In der Blütezeit dieser alten Kulturepoche kann man ein intensives religiöses Leben beobachten, das die ganze schöpferische Aktivität des Menschen bestimmt. Diese Aktivität stellt sich als eine untrennbare Ganzheit dar. Daher kann diese Ganzheit der Kultur von