

**Zeitschrift:** Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern  
**Herausgeber:** Historischer Verein des Kantons Bern  
**Band:** 61-62 (1977-1978)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Die bernischen Orgeln : die Wiedereinführung der Orgel in den reformierten Kirchen des Kantons Bern bis 1900. Teil 1  
**Autor:** Gugger, Hans  
**Kapitel:** Der kunstgeschichtliche Aspekt  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1070952>

### **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:** 18.04.2026

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

## DER KUNSTGESCHICHTLICHE ASPEKT

Die vorliegende Arbeit ist vor allem entstanden, um auf die vielen wertvollen Orgelgehäuse aufmerksam zu machen, die auf unserem Kantonsgebiet allen Stürmen zum Trotz in den Kirchen stehengeblieben sind. Der Umstand, dass das Orgelverbot<sup>1</sup> Zwinglis durch den Ratsbeschluss vom Jahre 1726, im Berner Münster wieder ein Orgelwerk aufrichten zu lassen, relativ früh aufgehoben wurde, hatte zur Folge, dass auch in vielen Landkirchen noch in der Zeit des Spätbarocks Orgelinstrumente gebaut wurden. Da nun besonders bei den Musikinstrumenten ein Verharren auf einer auch durch die Funktion des Instrumentes begünstigten Form festgestellt werden kann, sind stilgeschichtliche Retardierungen oft gross. Mit bernischer Beharrlichkeit sind denn auch die musikantischen Barockformen für den Bau der Orgelgehäuse bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendet worden.

184

Die erhaltenen oder durch photographische Aufnahmen überlieferten Gehäuse sind im Inventar unter den einzelnen Ortschaften beschrieben und bei bedeutenden Objekten auch stilgeschichtlich eingeordnet. Hier möchten wir nur einige grundsätzliche Feststellungen kurz erörtern und das ganze Problem in einen grösseren Rahmen stellen.

Die Form eines Instrumentes ergibt sich in erster Linie aus dessen technischer Funktion. Die Orgel ist im Grunde genommen ein verschiebbares Einzelmöbel, und seine äussere Form wird durch die Anzahl und Art der Register und die Anzahl und Grösse der einzelnen Werke bestimmt. Die Erfindung des Wellenbrettes ums Jahr 1300 ermöglichte es, die Bedienung der auf die ganze Breite eines Orgelwerkes verteilten Ventile auf einem den heutigen Abmessungen ungefähr entsprechenden Manualklavier zusammenzuziehen. Damit war nun auch die Voraussetzung für eine freie Aufstellung des Pfeifenwerkes geschaffen. Bis zu diesem Zeitpunkt musste das ganze Werk chromatisch angeordnet werden, das heisst, die grösste Pfeife stand links, wo sich auch das Ventil des tiefsten Tones befand, und ebenso stand auch die kleinste Pfeife rechts ausser über der entsprechenden Ventiltaste. Dies ergab folgerichtig eine in

42

<sup>1</sup> Siehe dazu Seite 3.

einer konstanten schrägen Linie von links nach rechts abfallende Pfeifenfront. Nun besteht ja das Orgelwerk nicht nur aus den Pfeifen der sichtbaren Fassade, sondern aus einer Vielzahl von Pfeifen, die dahinter im Werk stehen. Die Aufstellung des ganzen Werkes entsprach bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts auch der Anordnung des Prospektes, oder anders formuliert: der Prospekt war Abbild der inneren Aufstellung des Pfeifenwerkes, wobei das Wellenbrett es nun ermöglichte, von der chromatischen Aufstellung abzugehen und beispielsweise die grösste Pfeife links, die zweitgrösste aber rechts ins Werk zu setzen und die Pfeifenreihe in zwei Hälften von aussen gegen die Mitte abfallen zu lassen. Ebenso gut konnte man die grösste Pfeife in die Mitte stellen und die weiteren zu beiden Seiten nach aussen absteigend anordnen<sup>2</sup>. Ein gutes Beispiel der Übereinstimmung von Prospekt und Werk hat sich in der Brüstungsorgel J. A. Mosers von St. Stephan aus dem Jahre 1778 erhalten. Im 18. Jahrhundert wurden dann allerdings auch Prospekte konzipiert, die nicht mehr dem inneren Werkaufbau entsprachen. Durch Kondukten, aus Blei gebildete Röhren, wurde der Wind von den Windladen bis zur Prospektpfeife geführt, die nun stehen konnte, wo sie aus ästhetischen Gründen zu stehen hatte. Ein interessantes Beispiel sind die beiden noch weitgehend erhaltenen Orgelwerke von J. J. Weber in Amsoldingen und Lauenen von 1812 und 1816. Weber hat seine Werke immer nach dem gleichen Schema von innen nach aussen aufsteigend gebaut, und seine Prospektfelder und Gehäuseformen spiegeln sonst diese Aufstellung wenigstens in grossen Zügen wieder. Im hohen romanischen Mittelschiff von Amsoldingen und unter der schönen polygonalen gotischen Decke von Lauenen hatte der Orgelbauer aber offensichtlich das Bedürfnis, den gegebenen Raumformen mit einem hohen Mittelsturm der Orgel zu antworten, obwohl der Werkaufbau dahinter nach dem gewohnten Schema mit den kleinsten Pfeifen in der Mitte erfolgte.

Diese knappen technisch-ästhetischen Hinweise schneiden unvermittelt das zentrale kunstgeschichtliche Problem des Orgelgehäuses an. Einerseits ein durch die technische Gegebenheiten des Instrumentes entstandenes Einzelmöbel, hat es sich andererseits den ästhetischen und formenden Gegebenheiten des Raumes, der Architektur, anzupassen. Daraus entsteht die kunstgeschichtlich relevante Frage: Wer ist der Schöpfer

<sup>2</sup> Siehe zur frühen Entwicklung des Orgelprospektes Gugger, 17. Jh.

des Orgelgehäuses, der Orgelbauer oder der Architekt? Wenn wir früher diese Frage in dem Sinne beantworteten, dass für das einfache Werk in der Landkirche der Orgelbauer, für die grosse Anlage im Münster aber der Architekt verantwortlich zeichne, können wir heute anhand von Quellen und typologischen Vergleichen nachweisen, dass auch der Aufbau und die Form grosser Werke durch den Orgelbauer bestimmt wurde.

Wir müssen hier zwei Dinge auseinanderhalten: den Aufbau und die Gestaltung des ganzen Gehäuses einerseits und die Ausführung der Ornamentik und der Bildwerke andererseits. Zum ersten gehörte nun nicht nur die Anordnung der einzelnen Werkgruppen, sondern auch deren formale Durchgestaltung. Der Orgelbauer teilte den Prospekt in Türme und Zwischenfelder auf. Er bestimmte, wo Rund- und wo Spitztürme zu setzen waren, wie der Unterbau eingezogen und der Spielschrank anzuordnen war. Aus seinen Zeichnungen ging aber auch die genaue Form der Kranz- und Basisgesimse und der Turmkonsolen hervor. Erst dieser Riss des Orgelbauers, der das ganze Gehäuse bis in alle Details erfasste, ging dann an den Werkmeister oder Bildschnitzer, insofern überhaupt einer dieser Spezialisten beigezogen wurde. Dieses Prozedere nun können wir beim Entstehen des ersten grossen Orgelwerkes im Münster anhand der neu aufgefundenen Quellen genau nachweisen. Sowohl der Orgelbauer Leonhard Leu aus Bremgarten als auch sein berühmter Zeitgenosse Silbermann aus Strassburg haben einen Riss für das zu erstellende Orgelwerk geliefert, der sicher alle die oben geschilderten Details aufwies. Der Riss von Leu ist als Punkt 1 des Vertrages erwähnt (S. 97). Er ist leider nicht mehr erhalten. Wir müssen deshalb zum Mittel des typologischen Vergleiches greifen. Am 16. Juni 1711 schloss Christoph Leu aus Augsburg mit der Benediktinerabtei Rheinau einen Vertrag für ein Orgelwerk in der fast gleichen Grösse ab, wie es der ebenfalls in Augsburg geborene jüngere Bruder Leonhard 15 Jahre später in Bern in Auftrag nahm. Das Gehäuse und der wesentliche Bestand des Werkes in Rheinau sind erhalten, und es ist faszinierend, stilistische Vergleiche mit dem ersten Berner Gehäuse anzustellen. Der Wechsel von Spitz- und Rundturm am Hauptwerk findet sich beiderorts. Die Kranzgesimse weisen die gleichen Profile und ornamentierten Binnenflächen auf. Am frappantesten aber ist die bis in alle Einzelheiten

übereinstimmende Form der beiden Rückpositive<sup>3</sup>. Man kann damit belegen, dass es sich bei allen wesentlichen Elementen der Berner Gehäuse um die traditionelle Formgebung einer Orgelbauerdynastie handelte. Wir können die Entwicklung ja im Berner Münster genau weiterverfolgen. Wir lesen vom Riss des Bildhauers Widerkehr, von den neuen Rissen der Langhans – ebenfalls für die Ornamente – und von den Entwürfen und Modellen für die Bemalung von Sichelbein und Huber – immer aber auf der Grundlage des Risses von Leu.

Wir sind bei unseren Forschungen ebenfalls auf wichtiges Material und typologische Belege für eine andere grosse, noch erhaltene städtische Orgelfassade gestossen. Es ist das Gehäuse, das J. C. Speisegger 1756 in der Stadtkirche Aarau um die aus der Predigerkirche von Bern stammende Orgel baute. Die Übereinstimmung der Aarauer Fassade mit der ebenfalls von Speisegger gebauten Orgel der Neuenburger Stiftskirche, die sich heute im freiburgischen Vuisternens-en-Ogoz befindet, ist so frappant, dass es des Quellenbeleges gar nicht bedürfte, denn an beiden Beispielen sind auch die Speiseggischen Kranzgesimse festzustellen, die wir bereits von Büren a. d. A. her kennen. Doch haben wir im Stadtarchiv Aarau auch die Abschrift des Vertrages gefunden, der den Orgelbauer Speisegger beauftragt, ein neues Gehäuse zu machen<sup>4</sup>.

Bedurfte es für das grosse Orgelgehäuse der Stadtkirche erst dieser grundsätzlichen Abklärung, so ist die Urheberfrage für das Gesicht und die Form der Landorgel einfach zu beantworten. Für Form und Gestalt der Orgel war immer der Orgelbauer verantwortlich. Es ist denn auch besonders für das bernische Gebiet überaus reizvoll, all die verschiedenen Stileinflüsse und Traditionen an den vielen noch erhaltenen Gehäusen abzulesen.

Das bereits 1703 in der Stadtkirche Burgdorf aufgestellte Orgelwerk war nur ein kleines Positiv, und es wird mit dem Instrument des gleichen Orgelbauers im Kirschgarten-Museum Basel<sup>5</sup> weitgehend übereinstimmt haben.

<sup>3</sup> Natürlich gibt es auch Unterschiede, die konfessionell bedingt sind; so hatte Rheinau die kurze grosse Oktave, was sich an den Pfeifenlängen auswirkt. Deshalb ist in Rheinau der Turm des Rückpositives schlanker.

<sup>4</sup> Damit dürfte eine Unsicherheit über die Herkunft dieses herrlichen Gehäuses geklärt sein. Das Gehäuse wird auch im Gutachten des V. F. Bossart bestätigt.

<sup>5</sup> Das Instrument hat allerdings im späten 18. Jh. neue Verzierungen erhalten und stand einige Zeit im Kirchlein von Fluntern (Jakob, Kt. Zürich).

Die früheste Orgel mit uns bekannter Gehäuseform in einem Gotteshaus ausserhalb der Stadt, das unter bernischer Kirchenhoheit stand, ist diejenige in der Seekirche von Neuenstadt. Die besonderen Umstände, die da zu berücksichtigen sind, stehen im Inventarteil. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass die von Jakob Rychener mit Sicherheit neu errichteten Gehäuseteile mit den grossen aussenstehenden Spitztürmen unter dem Einfluss der damals noch in dieser Form bestehenden Münsterorgel entstanden. Das 10 Jahre später errichtete erste Orgelwerk in einer bernischen Landkirche, das Instrument von V.F. Bossart in Wahlen, zeigt, wie ein einheimischer Schreiner das Gehäuse seinen Fähigkeiten und wohl auch den finanziellen Mitteln entsprechend nach dem Riss des Innerschweizers, dem sonst «kunstreiche» Tischler in Klöstern und katholischen Kulturzentren zur Verfügung standen, erarbeitete. Ein Vergleich mit der Brüstungsorgel, die der gleiche Orgelbauer zusammen mit seinem Vater 19 Jahre zuvor für die Liebfrauenkapelle in Zug schuf und die den genau gleichen Prospektaufbau hat, macht dies augenfällig.

Es scheint vorerst, dass die erwähnten Neubauten auf dem Lande als Einzelfälle nur wenig Einfluss auf die spätere Entwicklung in unserer Landschaft hatten, obwohl gerade die Bossart-Dynastie aus Baar in der Hauptstadt seit dem durchgreifenden Umbau der grossen Münsterorgel 1748 bis 1751 bei uns bevorzugtes «Heimatrecht» genoss. Es waren vielmehr vier andere Kunsthandwerker, die unsere «Orgellandschaft» des 18. Jahrhunderts von aussen her prägten. Jede dieser Persönlichkeiten kam aus einer andern kulturgeschichtlichen Situation.

Samson Scherrer (1698 bis 1780) stammte ursprünglich aus dem reformierten Toggenburg, wirkte die längste Zeit seines Lebens in Genf, von wo aus er in den Jahren 1758 bis 1773 mit Unterbrüchen auf bernischem Boden arbeitete.

Zu gleicher Zeit lebte auch Johan Conrad Speisegger (1699 bis 1781). Er stammte aus dem protestantischen Schaffhausen, wo damals die Orgel noch aus der Kirche verbannt war. Es scheint, dass er im nahen Rheinau seine ersten Kenntnisse erwarb, wo in seiner Jugendzeit Ch. Leu das obenerwähnte Orgelwerk baute. Diese Kenntnisse vertiefte er möglicherweise in Augsburg<sup>6</sup>. Er arbeitete in Neuenburg und Freiburg und wirkte fast bis zu seinem Tode in Aarau.

<sup>6</sup> H. A. Girard in M + G 2/1964.

Joseph Anton Moser (1731 bis 1792) stammte aus dem katholischen Niederhelfenschwil, St. Gallen; er lernte sein Handwerk im süddeutschen Konstanz und wirkte wohl seit 1762 in Freiburg i. Üe.

Joseph Adrien Pottier, dessen Lebensdaten wir nicht kennen, hatte seine Ausbildung in Lille im französischen Flandern erhalten. Er wirkte bei uns in den Jahren 1764 bis 1767.

So verschieden die Herkunft dieser vier Orgelbauer war, so unterschiedlich war auch die äussere Erscheinungsform ihrer Orgelwerke. Von Scherrer sind in Kirchberg und Kirchenthurnen zwei prachtvolle Gehäuse erhalten geblieben, die in unserer Gegend den französischen Typus vertreten. Die Prospekte sind in zierliche, schmale Türme und Felder gegliedert. Die Hauptwerkfassaden sind neunteilig. Strenge waagrechte Gesimse bekrönen die Türme, und ein vornehmes, zurückhaltendes Gesprenge schliesst die Pfeifenfelder ab.

68-74

Grossflächiger, aber bewegter, mit übereck gestellten Rahmen und konkaven Gesimsteilen, sind die Gehäuse Speiseggers. Die Flachfelder sind mit geschwungenem, die Türme jedoch mit waagrechttem Gesims bekrönt. Die Schnitzereien sind aus schönen Rocaillen gebildet. Nachdem das herrliche Gehäuse in St. Immer 1930 zerstört wurde, kommt dem einzigen noch erhaltenen Orgelgehäuse Speiseggers in Büren a. d. A. um so grössere Bedeutung zu.

31-35

Ganz aus dem süddeutsch-vorarlbergischen Raum stammt der Stil der Gehäuse Mosers. Es scheint, dass seine ersten Werke auf Kantonsgebiet alle dem Brüstungswerktypus, wie er im bereits erwähnten St. Stephan noch erhalten ist, angehörten. Sie weisen einen niederen Mittelteil auf und steigen nach aussen auf. Pyramidal aufgestellt mit hohem Mittelurm sind dann die Werke seiner letzten Gruppe, unter denen das grossartige Mühleberg den Höhepunkt bildet<sup>7</sup>. Sehr instruktiv ist nun ein Vergleich dieses Prospektes mit den fast gleichzeitig entstandenen Fassaden Scherrers. Der grossflächige Mittelurm tritt nur ganz wenig konvex hervor. Von ihm schwingen die kleineren Seitenfelder konvex-konkav zurück. Die gleiche Bewegung, nur viel akzentuierter, zeichnet das Kranzgesims, das vom grossen Segmentbogen des Mittelurmes in

36-43

<sup>7</sup> Das Gehäuse ist eben mit einem neuen Werk neu aufgestellt worden, und für das Rückpositiv (das leider nicht zu verhindern war) diente auf Vorschlag des Verfassers der verkleinerte Brüstungswerktypus von J. A. Moser als Vorbild.

schönen Schwingungen über die seitlichen Felder abfällt. Da sich das Gebälk den Pfeifenlängen weitgehend anpasst, bleibt über den Pfeifenenden wenig Raum für die Ornamentik. Um so freier breitet sie sich deshalb über den Kranzgesimsen aus.

44–50

Von Pottier endlich hat sich leider auf Kantonsgebiet kein Werk erhalten, doch kennen wir seinen Gehäusotyp von einer alten Aufnahme von Hilterfingen und von noch bestehenden Werken in Moudon und Yverdon. Pottier steht zwischen Frankreich und dem süddeutschen Barock.

56–59

Aufschlussreich ist nun, festzustellen, wo sich der einheimische Orgelbauer seine Vorbilder hernahm. Denn im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts treten bei uns Bauernhandwerker, die wohl vom Tischlergewerbe herkamen, auf den Plan, etablieren sich als Orgelbauer und leisten – das sei vorweggenommen – Erstaunliches. Für keinen dieser frühen Orgelbauer auf dem Lande konnten wir bis jetzt herausfinden, wem er seine Kenntnisse verdankt. Es liegt auf der Hand, dass sie als geschickte Tischler den eben hier vorgestellten fremden Kunsthandwerkern zur Hand gingen, doch können wir das einstweilen mit keiner Akte belegen. In Kirchberg haben wir allerdings in den Rechnungen die Einheimischen Schärer, Weber und Stölli für spätere Reparaturen gefunden, weil man den Meister Scherrer und nach seinem Tode auch nicht dessen Sohn von Genf herberufen konnte. Ist das ein Beleg dafür, dass zumindest Peter Schärer schon beim Neubau des Kirchberger Werkes mit dabei war?

Leider geben auch die gehäusotypologischen Untersuchungen hier keine eindeutige Antwort. Doch scheinen Samson Scherrer und Bossart den grössten Einfluss auf die Entwicklung der Gehäusegestaltung der einheimischen Orgelbauer ausgeübt zu haben. Es fällt auf, dass das früheste erhaltene Gehäuse eines Emmentaler Orgelbauers, dasjenige von 1778 in Lauperswil, die genau gleiche Prospektpfeifenfolge aufweist wie der ursprüngliche Bossart-Prospekt in Wahlern. Auch stimmen die Profile der Rahmen mit den Bossart-Werken der Zeit überein. Doch weisen die Kranzgesimse der Nebentürme in Lauperswil so typisch süddeutsche konkav-konvexe Formen auf, wie wir sie am Bossart-Gehäuse nicht finden. Auch der kleine Schärer-Typ, der in Würzbrunnen noch in situ erhalten ist, früher aber in mehreren Emmentaler Kirchen stand, weist im bekrönenden Gesims jene Schwingung auf, die wir eben in

111

18

113–117

Lauperswil feststellten. Ob hier wohl dem Peter Schärer «sein Gesell Johannes Strütt ein Margräfler», den wir im Gemeinderodel des Rüegsbachviertels aus dem Jahre 1782 nachweisen können, den süddeutschen Barock auf den abgelegenen Hof brachte?

Noch typischere Bossart-Merkmale weisen die Gehäuse Jakob Rothenbühlers auf. Im reizenden Orgelwerk von Vechigen – das wir auf Grund vieler Indizien Jakob Rothenbühler zuweisen müssen – beschreiben die seitlichen Überleitungen vom eingezogenen Unterbau zum ausladenden Basisgesims einen Viertelsbogen. Dies entspricht den analogen Formen im zehn Jahre älteren Gehäuse von Köniz. Auch das für Rothenbühler gesicherte Trub weist neben den bereits erwähnten Merkmalen einen aufgestellten Segmentbogen über dem Mittelturm auf, den wir ähnlich bei den Bossart in Wahlern und dann am Hauptwerk der St.-Ursus-Kirche in Solothurn wiederfinden.

Von Rothenbühler führt der Weg weiter zu Mathias Schneider, der dann beim Bau der grossen Orgel im Temple du Bas in Neuenburg ein neues Stilelement aufnimmt, das die späteren Fassaden dieses bedeutendsten Orgelbauers unseres Kantons in Sigriswil, Dürrenroth und Münchenbuchsee prägt. Es sind dies die aus der Rundung ohne Abkröpfung nach hinten laufenden Kranz- und Basisgesimse.

Wir sind nun aber der Entwicklung vorausgeeilt und müssen erst festhalten, dass Peter Schärer 1783 in Rüderswil als einheimischer Orgelbauer erstmals den fünfteiligen Gehäusetyt mit hohem Mittelturm und zwei kleineren Seitentürmen, die mit Flachfeldern verbunden sind, baute. Eine Gehäuseform, die so eigentlich zum klassischen Typus der Berner Orgel geworden ist. In Rüderswil haben wir nun den Eindruck, dass dieses Gehäuse unter dem Einfluss der Orgelbauten von Samson Scherrer entstanden ist. Die fehlende Sockelzone über dem Basisgesims, aber auch die Gesims- und Konsolenformen selber und sogar die seitlichen Einzüge sind nahe mit dem Gehäuse in Kirchberg verwandt. In diesem Zusammenhang vermisst man sehr, dass wir die Form der kleinen frühen Orgelbauten Scherrers in Ursenbach und Schlosswil nicht kennen; es ist nicht auszuschliessen, dass dort das Vorbild für den eben beschriebenen Berner Typ zu finden wäre. Einen gewissen Ersatz bieten Scherrers Rückpositive in Kirchberg und Kirchenthurnen. Und man hat wirklich den Eindruck, dass die etwas später geborenen einheimi-

schen Orgelbauer Johann Jakob Weber und Johannes Stölli, die wir beide auch für Reparaturarbeiten in Kirchberg nachweisen können, sehr stark unter dem Einfluss des bedeutenden Kunsthandwerkers aus Genf standen. Ein Vergleich von Webers Amsoldingen mit dem Rückpositiv in Kirchberg wird dies bestätigen. Noch offenkundiger jedoch sind Stöllis elegante Türme in Reutigen, die wie aus dem Mittelteil des Kirchberger Hauptwerkprospektes herausgeschnitten wirken. 145 169

Allerdings dürfen wir dabei die allgemeine Stilentwicklung nicht aus dem Auge verlieren. Unterdessen hat ja um die Jahrhundertwende der Übergang vom Spätbarock zum Klassizismus stattgefunden. Doch hätte sich das vorerst nur auf die zudem noch retardierenden Veränderungen der Gesimsformen und Schnitzwerke ausgewirkt, wenn nicht die Burgdorfer 1813 unter mehreren Bewerbern Philipp Heinrich Caesar aus Mannheim zum Bau der neuen Stadtkirchenorgel nach Burgdorf berufen hätten. Caesar brachte aus Deutschland einen strengen, sehr kühlen Klassizismus mit. Die Fassade der Orgel, die nach dem Stadtbrand 1865 aufgegeben wurde, kennen wir vom erhaltenen Originalriss genau. Sie ist siebenteilig und weist nur aussen je einen konvexen Turm auf, der Mittelteil ist wie ein Risalit etwas nach vorne gezogen und von einem Dreieckgiebel bekrönt. Die Verzierungen sind spärlich und aus nicht durchbrochenen Draperien gebildet. In Bätterkinden ist ein schönes Gehäuse von Caesar aus dem Jahre 1826 erhalten geblieben, das überhaupt kein Schnitzwerk mehr über den Pfeifenenden aufweist und ganz in der eben geschilderten kühlen klassizistischen Strenge gebaut wurde. Der Einfluss des fünfteiligen bernischen Orgeltypus mit den drei konvexen Türmen machte sich dann allerdings auch bei Caesars späteren Bauten bemerkbar. Huttwil, hier mit einem im Prospekt sichtbaren Oberwerk, und das späte Boltigen haben dann wieder das bernische System übernommen. Johann Jakob Weber andererseits, der ja im oberaargauischen Juchten wohnte und dessen Weg zu seinen damaligen Orgelbauten in Lauenen, Belp und Meikirch über Burgdorf führte, hat sich dem Einfluss des bedeutenden Orgelbauers aus Deutschland nicht entziehen können. Bereits in Lauenen verwendet er Draperien anstelle durchbrochener Schnitzereien, in Belp und Meikirch opfert er den konvexen Mittelurm zugunsten des Caesarschen Risalites, und in Walterswil baute er die Burgdorfer Stadtkirchenorgel «en miniature». 94 95 102 100 149 154 151

Der Sohn Webers sowie der ihm nicht verwandte Namensvetter Niklaus Weber in Huttwil, aber auch die Bürger aus dem bernischen Laufen bauen wieder den klassischen Berner Typ, und noch 1870 errichtet der Einheimische Johann Müller in Heimenschwand einen fünfteiligen Orgelprospekt, allerdings mit niederem Mittelturm in den fröhlichsten Barockformen, und erst näheres Zusehen gibt einem die Gewissheit über die klassizistische Abstammung der trompetenblasenden Engel.

159  
157  
178  
184

Zwei Werkgruppen, die auch in der Gehäuseform eine Sonderstellung einnehmen, sind hier noch zu erwähnen: es betrifft vorerst die Tätigkeit des berühmten Alois Mooser aus Freiburg. Die Werke seines Vaters haben wir als Beispiele des süddeutschen Spätbarocks, die von den einheimischen Orgelbauern als Vorbild nicht zur Kenntnis genommen wurden, beschrieben. Leider sind in unserem Kanton keine der Werke des Sohnes Alois, der vornehmlich in Frankreich geschult wurde, erhalten geblieben. Über das zweimanualige Werk in der Heiliggeistkirche und das Brüstungswerk in Schüpfen können wir uns jedoch anhand photographischer Aufnahmen ein Bild machen. Stand das Gehäuse in der Stadtkirche noch ganz im Zeichen des Louis XVI, wies die später entstandene Orgel in der Landkirche die typischen Empireformen auf, die Mooser auch zur Gestaltung der noch erhaltenen Gehäuse in Montorge, Freiburg (Visitantinnen) und Estavayer verwendete.

53-55

Mit reicher Empire-Ornamentik dekorierte der «Hofbildhauer» von Franz Joseph Remigius Bossart, der Reidener Niklaus Häfliger, auch das 1828 neu erstellte Gehäuse in der Französischen Kirche. Die Ursache der eigenartig retardierenden Louis-XV-Formen des Gehäuses können wir anhand der Akten belegen (s. Inventar S. 189). Ein erstaunlich modernes und für den ganzen schweizerischen Bestand einmaliges Gehäuse baute derselbe Orgelbauer 1831 in Spiez.

27  
29

Wie für den musikalischen Bereich bilden die Orgelwerke der Oberwalliser Orgelbauer auch für die Kunstgeschichte ein Kapitel für sich. Im Gegensatz zu dem eben beschriebenen bernischen Typ, der sich zu einer weitgehend einheitlichen Form entwickelte, bauten die Walliser bei uns sehr verschiedenartige Gehäuse, bei denen nach eingehenderer Untersuchung auch gemeinsame Stilmerkmale nachzuweisen sind.

Allerdings können wir das Meiringer Gehäuse, das früher immer zu der Walliser Gruppe gezählt wurde und uns hier zusätzliche Probleme aufgegeben hätte, als von Johann Suter von Bern stammend ausscheiden.

Das frühe, leider magazinierte Gsteiger Gehäuse von 1787 ist das einzige Beispiel, das im Wallis, und zwar in Vouvry, ein allerdings spätes Pendant aufweist. Wir sind froh darüber, weil wir auch Gsteig bis jetzt für die Walliser nicht belegen können<sup>7a</sup>. Gsteig weist über den zum Teil zweistöckigen Zwischenfeldern bereits die für die Walliser so typischen S-förmig geschwungenen Gesimse auf. Identisch mit dem viel späteren Grindelwald ist die korbformige Mittelturmkonsole. Die Luxusausgabe dieser Gehäusegruppe aber bildet das 1809 in Frutigen von den drei Brüdern Joseph, Johannes und Wendelin Walpen gemeinsam errichtete Orgelwerk. Hoch und stolz aufgerichtet, mit siebenteiligem Prospekt, an dem Spitz- und Rundturm wechseln, stand das Instrument ursprünglich im Chor, also im Blickfeld der Gemeinde, eine für das innere Oberland typische Situation. In unserer Gegend typologische Vergleichsbeispiele für das Frutiger Gehäuse zu finden, hält schwer. Wir werden an Holland und Norddeutschland und an den grossen Arp Schnitger erinnert<sup>8</sup>.

Geradezu gegensätzlich, aber nicht weniger grossartig gestalten die selbstbewussten Carlen 30 Jahre später das Gehäuse in Ringgenberg. Sehr in die Breite gezogen und gar in neun Teile aufgeteilt ist der Prospekt der Orgel, die zur selben Zeit Vater und Sohn Sylvester Walpen aus Luzern in Grindelwald bauten. Dasselbe vielteilige Schema wendete der Sohn Sylvester Walpen auch an der leider zerstörten Orgel in Zweisimmen an. Während in Grindelwald sicher noch der Vater die Detailformen bestimmte und das Ganze noch die Sprache des Spätbarocks spricht, baute der Sohn in Zweisimmen unter dem Einfluss des Klassizismus, verwendet aber erstaunlicherweise trotzdem wieder die schwingenden S-Formen über den Zwischenfeldern. Auch siebenteilig und ganz im Geiste des Biedermeier gestaltet derselbe Walpen das kleine und zudem letzte Orgelwerk der Walliser im Oberland, in Habkern.

<sup>7a</sup> Siehe dazu den Nachtrag unter Gsteig bei Interlaken.

<sup>8</sup> Dass in Holland tatsächlich ein Pendant besteht und auch eine mögliche Verbindung der Handwerkstradition, siehe in der Würdigung unter Frutigen (S. 262).

Im Jahre 1852 zeichnet Kantonsbaumeister Ludwig Küpfer für die eingestürzte Kirche in Unterseen einen neugotischen Lettner mit einer Orgel im gleichen Stil. Es ist dies für unser Kantonsgebiet das früheste uns bekannte Beispiel eines neugotischen Gehäuses. Besonders erwähnenswert ist dies, weil nun der Architekt und nicht der Orgelbauer die Gehäuseform bestimmt. Wie im musikalischen Bereich setzt nun auch in der Gehäusegestaltung ein Niedergang ein, der schliesslich im 20. Jahrhundert zur reinen Pfeifenfassade ohne Gehäuse führen sollte. Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Zeit des Historismus, einige recht ansprechende Gehäuse geschaffen wurden. Wir denken da etwa an das nicht mehr erhaltene spätklassizistische Gehäuse von Kyburz in Oberbipp. Gute neugotische Lösungen sind nur wenige erhalten geblieben. Der grösste Prospekt dieser Art steht noch in Twann, doch gehört er nicht zu den qualitativsten; besser gefallen uns die kleineren Instrumente in Vauffelin oder La Ferrière.

Nach einer allzu langen Zeit offener Gehäuse ist man nun wieder zum seitwärts, hinten und oben geschlossenen Instrument zurückgekehrt und hat damit nicht nur für das Ästhetische sondern auch für die Akustik die richtige Lösung wiedergefunden. In diesem Zusammenhang muss auch darauf hingewiesen werden, dass es auf unserem Kantonsgebiet immer noch eine grosse Anzahl historischer Orgelgehäuse gibt, die später oben, teilweise auch hinten und sogar seitwärts aufgebrochen wurden. Sie alle waren im originalen Zustande geschlossen, und der Ton konnte nur durch den Pfeifenprospekt ausströmen.

Auch die formale Entwicklung der Positivorgel lässt sich anhand unseres Inventars verfolgen, obwohl wir hier mit wenigen Ausnahmen nur Instrumente aufgenommen haben, die für kirchliche Räume gebaut wurden, und dadurch den einzigartigen Hausorgelbau in bernischen Landen ausgeklammert haben. Dem frühen in der Form noch weitgehend von der Spätrenaissance geprägten Instrument aus Moutier, jetzt in der Kapelle Achseten, das auch dem ehemaligen Instrument auf dem Münsterlettner entspricht, folgt die erste Orgel von Diemtigen als Vertreter des Barock. Mit zwei zusätzlichen seitlichen Türmchen ist das System der Emmentaler Hausorgel im Schangnau ergänzt worden. In Evilard schliesslich erkennen wir am kleinen, für die Kirche Sutz gebau-

ten Orgelwerk das Weiterleben dieser Formen auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

#### EINIGE BEMERKUNGEN ZUR ORNAMENTIK

Die Ornamente sind im Inventar bei den einzelnen Instrumenten eingehend besprochen. Hier folgen nur einige grundsätzliche Feststellungen.

Zur stilistischen Analyse eines Orgelwerkes, die uns ja in vielen Fällen zur Auffindung des Orgelbauers verholfen hat, ist es notwendig, dass man die Ornamentik der leicht demontierbaren Teile, also die Schnitzereien über den Pfeifen, auch Schleierbretter genannt, die Seitenbärte, die bekrönenden Urnen, «Blumentöpf» und Girlanden auf den Türmen und über den Gesimsen von denjenigen der vom Schreiner fest verbundenen Teile des Gehäuses trennt. Unter diesen fest verbundenen, aber besonders profilierten und eben auch ornamentierten Teilen verstehen wir die Gesimse und Konsolen und die sehr verschieden gestalteten seitlichen Einzüge unter dem Basisgesims. Diese Elemente wurden immer durch den Orgelbauer angefertigt<sup>9</sup> und tragen deshalb auch seine Handschrift. So haben wir beispielsweise das Gehäuse von Boltigen Caesar zuweisen können, weil die leicht konkave Turmkonsole mit dem flächigen Blattornament und dem aufgeschnittenen Knauf dem gleichen Gehäuseteil der für Caesar aktenmässig gesicherten Instrumente in Huttwil und Wynigen entsprach. Dass wir später in einer anderen Kirchgemeinde auch die quellenmässige Bestätigung dieser Zuschreibung fanden, ist im Inventar belegt. 101

Die demontierbaren und in der technischen Herstellung meist auch anspruchsvolleren Verzierungen dagegen wurden sehr oft nach auswärts vergeben. Wir erwähnen etwa den Orgelbauer Fomann, der 1756 von Burgdorf aus in Solothurn einkaufte, oder das letzte Werk von Mathias Schneider in Münchenbuchsee, zu dem der Bildschnitzer und Altarbauer Joseph Amberg von Büron bei Sursee die «bewegliche» Ornamentik lieferte. Für das noch erhaltene Schärer-Werklein in Würzbrunnen besagt die Inschrift im Gehäuse, dass «Die Zierrathen daran hat gestochen und Vergold der Allexander Trüssel von Sumiswald». Dieser tüchtige Kunsthandwerker – er starb 1824 im hohen Alter von 89 Jahren

<sup>9</sup> Bei einigen Konsolen allerdings müsste man auch ein Fragezeichen setzen.

– wird von G.J.Kuhn in den «Alpenrosen» 1822 als Hersteller von «Orgelzierrathen» speziell erwähnt. Wir vermuten, dass Trüssel auch die Verzierungen für Jakob Rothenbühler und den jungen Schneider herstellte. Von Hasle 1782 bis Thierachern 1809 finden wir das immer gleiche, stilistisch längst überholte Motiv, das auch Würzbrunnen ziert. Ein weitaufgefächerter durchbrochener Muschelrand, dem ein Akanthuszweig und ein Ast mit sehr plastisch gebildeten Rosen entspringen, ist ein Motiv, das dem Rokoko entstammt und hier vom alten Kunsthandwerker im Emmental bis ins 19. Jahrhundert hinein weiter angefertigt wurde, und zwar mit einer erstaunlichen Meisterschaft. Auch das prachtvolle Gehäuse von Vechigen und vor allem das kürzlich im freiburgischen Lentigny entdeckte ehemalige Orgelgehäuse von Steffisburg von 1798 tragen den gleichen Schmuck in einer hervorragenden Qualität. Als Material diente für die oft sehr virtuos ausgeführten Schnitzereien das gefügte Lindenholz, das ausnahmslos nachher sorgfältig vergoldet wurde. Eine köstliche Ausnahme bilden die im Historischen Museum Bern magazinierten Orgelverzierungen aus farbiger Keramik. Es sind feine Rocaillen mit Blumenkränzen, die, obwohl die Herkunft nicht belegt ist, fast nur vom frühesten Orgelwerk in Langnau stammen können. Ebenfalls aus gebranntem Ton sind die kürzlich auf dem Kirchenstrich von Rüderswil entdeckten bunten «Blumentöpf» der Schärer-Orgel von 1783.

117

123

131

34

119

Dass man in der Stadt schon früh mit den Ornamenten oder vielmehr mit den figürlichen Attributen seine Probleme hatte, das hat Fluri hervorragend dargestellt<sup>10</sup>. In der Predigerkirche hat man 1756 vorsichtigerweise die Ornamente, die leider nicht mehr erhalten sind, von Anfang an den einheimischen Künstlern verdingt.

Einen Höhepunkt, was die Ornamentik anbetrifft, bietet zweifellos der Umbau der Münsterorgel von 1748 bis 1751. Allerdings hat man den Eindruck, dass hier erstmals entgegen unseren eingangs festgehaltenen Abklärungen nicht der Orgelbauer, sondern der Bildhauer, es war Johann August Nahl der Ältere, die Form der grossartigen Gesims- und Abschlussstücke der neu anzufertigenden Zwischenteile bestimmte. Der Orgelbauer wurde dann gezwungen, durch falsche Überlängen die Pro-

13

<sup>10</sup> Fluri MAB 1911 und im vorliegenden Inventar S. 105.

spektpfeifen der Leu-Orgel bei gleicher Tonhöhe zu verlängern, um die Intentionen des Bildhauers zu verwirklichen. Auch die monumentale Rokoko-Konsole am Mittelturm ist ein Werk des berühmten Nahl und ist nicht wie üblich in der Werkstatt des Orgelbauers entstanden. 12

Beim Bau der Orgel für die Nydegg hat die zuständige Kommission die vom Orgelbauer in einem Entwurf vorgelegten Verzierungen als «nicht ohne Effekt» beurteilt, dann aber doch festgestellt, dass sie «in einzelnen Theilen nicht mit einem gelauterten Geschmack übereinstimmend, allzumassiv und in einer Mischung von gothischen und griechischem Styl entworfen». Man war aber der Ansicht, «dass die Verzierungen eines Instruments, welches in einer Kirche die Augen des Publikums auf sich zieht, möglichst geschmackvoll seyn sollen». Es wurde daher beschlossen, den Bildhauer Pugin für diese Arbeit beizuziehen, der denn auch 1813 die in Kandergrund noch erhaltenen sehr feinen Schnitzereien herstellte. Es gab allerdings auch Orgelbauer, die ihre Ornamente wohl selber schufen. So fällt auf, dass alle uns bekannten Werke Stöllis, das nach wie vor für den Orgelbauer aus Habstetten nicht belegte Bolligen ausgeschlossen, die gleichen einfachen und etwas derben Ornamente aufweisen. Die Verzierungen über den Pfeifen der Orgel von Gampelen waren es denn auch, die uns die Zuschreibung des Werkes an Stölli durch eine zwar frühe Sekundärquelle bestätigen liessen. Dieses Unterfangen ist aber problematisch, und es ist davon abzuraten, Orgelwerke anhand der beweglichen Ornamente einem bestimmten Orgelbauer zuzuweisen. 173  
161–169

Verglichen mit den Instrumenten in Klöstern und Pfarrkirchen der katholischen Schweiz und Süddeutschlands – wir denken da etwa an St. Katharinenthal und Neu St. Johann –, sind unsere bernischen Orgelwerke des 18. Jahrhunderts (die Münsterorgel ausgenommen) in der ornamentalen Ausstattung bescheiden. Es gibt dafür verschiedene Gründe. In einem besonderen Kapitel haben wir die Beschaffung der Mittel für den Orgelbau dargestellt. Dass der katholische Prälat in der Zeit des Absolutismus das Geld für seinen Orgelbau leichter einbringen konnte und es auch grosszügiger ausgab, muss hier wohl nicht besonders erörtert werden<sup>10a</sup>. Dazu kam, dass im reformierten, recht puritani-

<sup>10a</sup> Zumindest im grösseren katholischen Gotteshaus hatte die Orgel ja ihren festen Platz und stand nicht zur Diskussion.

schen Bern alles Üppige und Überbordende misstrauisch abgelehnt wurde. Es mag dies der Grund sein, dass unsere einheimischen Orgelbauer nicht den süddeutschen Typus J. A. Mosers übernahmen, sondern sich eher an die strengeren Formen von S. Scherrer aus Genf anlehnten<sup>11</sup>. Barock bedeutete in dieser Zeit Katholizismus. Wenn man auch Zwinglis Orgelverzicht überwunden hatte, wollte man doch nichts provozieren. Allerdings hat sicher in manchen Fällen kommunaler Ehrgeiz dazu verleitet, doch wenigstens das schönere Werk als der Nachbar zu besitzen und dann eben etwas tiefer in die Tasche zu greifen, wenn es um die Anschaffung der «Orgelzierrathen» ging.

Auffallend ist, wie von der Mitte des 19. Jahrhunderts an das Verständnis zumindest in den gebildeten Kreisen der Stadt für die spätbarocke Ornamentik total verlorenging. Das Urteil von Dr. Stantz über Nahls Werk an der Münsterorgel ist bezeichnend (S. 163). Auf dem Lande kam das Misstrauen gegenüber dem «Kremänzel» erst viel später auf und hat sich erst in unserem Jahrhundert sehr negativ ausgewirkt. Noch 1952 musste sich ein Sekundarlehrer in Frutigen mit seiner ganzen Persönlichkeit dafür einsetzen, dass die fröhlichen trompetenblasenden Engel nicht vom Orgelgehäuse verschwanden. Zur gleichen Zeit wurden in Sigriswil und Zweisimmen bedeutende Orgelgehäuse eliminiert, ohne dass jemand daran Anstoss nahm, und völlig fassungslos mussten wir feststellen, dass in Neuenstadt noch im Jahre 1972 das früheste, weitgehend intakte Orgelgehäuse unseres Kantons so quasi über Nacht aus der Kirche verschwand – man hatte offenbar die Bedeutung des «Kremänzels» noch nicht erkannt!

Trotz diesen schmerzlichen Einbussen verfügen wir noch immer über einen grossen und, wie wir gesehen haben, sehr vielfältigen Bestand an prachtvoll geschmückten alten Orgelgehäusen, und wir sind dankbar, dass sich nun auch die zuständigen Instanzen für deren Pflege und Erhaltung einsetzen.

Wenn wir auch eingangs festgestellt haben, dass sich unsere Instrumente, was den Reichtum und die Üppigkeit der Ornamentik anbetrifft, mit den besten Werken der katholischen Schweiz nicht messen können, so müssen wir doch festhalten, dass gerade diese Beschränkung

<sup>11</sup> Wie ja auch die Gestaltung von Berns Bürgerhausfassaden unter dem französischen Einfluss stand.

einen Typus geschaffen hat, der in unseren einfachen, durch die Reformation geprägten Kirchenräumen die adäquate Form gefunden hat und vielerorts das kunstgeschichtlich bedeutendste Ausstattungsstück des Innenraums geworden ist.

#### ZUR FARBIGEN FASSUNG DER FRÜHEN BERNER ORGEL

Von den Orgelwerken des 18. Jahrhunderts weist wohl einzig das Instrument in Würzbrunnen noch die ursprüngliche farbige Fassung auf. Bei der letzten Restaurierung wurde das Gehäuse sorgfältig gereinigt, Beschädigungen wurden ausgebessert und die Farben vorsichtig überholt; trotzdem liegen die ursprünglichen Farben unter einer fast zweihundertjährigen Patina. Man muss sie sich heller und leuchtender vorstellen. Vor allem die Grünblau waren sicher viel reiner. Das Gehäuse ist rot geflammt mit grünblauen Binnenflächen. Farbigeit und Technik der Bemalung der frühen Werke der einheimischen Orgelbauer entsprachen wohl weitgehend den bunt bemalten Bauernmöbeln dieser Zeit und machten die gleiche Entwicklung vom ursprünglich marmorierten, dann geflammten und schliesslich maserierten Anstrich mit. Die Farbpalette bevorzugte erst mehr Grünblau, später dann Rot und Rotbraun<sup>12</sup>. Sechs Jahre nach dem Bau der Orgel in Würzbrunnen offeriert derselbe Orgelbauer Peter Schärer die «Mahlerey» an der Orgel in Affoltern ... «nach Belieben entweder mit einer blauen oder braunen Mäscherfarbe zu bewerkstelligen». Es waren fröhliche und bunte Instrumente, Anhaltspunkte dafür bieten die in Privatbesitz noch erhaltenen Türen vom Spielschrank der Orgel in Lützelflüh und der gegenwärtig als Notenschrank dienende Spielschrank des mit köstlichen Attributen bemalten Instrumentes in Trub, dessen heutiger Anstrich jedoch kaum der originale ist.

Aufschlussreich sind in dieser Beziehung auch die frühen Quellen und Dokumente zur Münsterorgel, man sprach erst von «heitergrauwer oder perlenfarb», was durchaus dem Stil des Régence entsprochen hätte und wie es an der Orgel in St. Urban noch heute erhalten ist. Übertrug dann aber dem Maler J.R. Huber, an einem Modell Vorschläge zu

<sup>12</sup> Die gleiche Entwicklung können wir an den frühen Emmentaler Hausorgeln feststellen; ein von Peter Schärer 1779 gebautes Instrument war blaugrün gestrichen.

machen. Es scheint, dass die Maler Dik, Stauffer vielleicht auch Hotz am Gehäuse der grossen Orgel die Rahmen grün und die Füllungen blau marmorierten, wie es auf der vortrefflichen Grimmschen Miniatur überliefert ist. Zumindest die unter dem süddeutschen Einfluss stehenden Orgelwerke J. A. Mosers waren auch in dieser Art gefasst. Einen Hinweis bietet die Orgelrechnung in Zimmerwald: «Für den Orgelkasten zu Marmeln...». Leider sind die Farbtöne nicht angegeben, wir vermuten jedoch, dass es Blau bis Blaugrün war. Eine vage Bestätigung könnte die noch heute das originale Blau aufweisende Vase auf der ebenfalls von Moser stammenden Orgel von Guggisberg sein<sup>13</sup>. *Fronti*

Wie Samson Scherrers Gehäuse farblich ausgesehen haben, lässt sich leider an keinem Originalzustand und auch aus den Akten nicht ableiten. Doch lassen Beispiele aus Frankreich vermuten, dass Scherrers Gehäuse in braunen holzfarbenen Tönen bemalt waren. Vom Elsass her kennen wir ja auch die Tradition der massiven Eichenholzgehäuse, die dunkel gebeizt sind. Bei uns sind die Gehäuse in Bolligen und Erlenbach aus massivem Nussbaumholz, und auch in der Heiliggeistkirche stellte man 1804 fest, «dass dieser Kasten weit solider, zweckmässiger und für ein solches Werk weit anständiger von hartem eichen- oder nussbaum Holz sein müsse...». Farbton und Struktur des Edelholzmöbels versuchte man dann zu Anfang des 19. Jahrhunderts nachzuahmen. Viele Quellenbelege und auch in situ noch erhaltene Instrumente wären hier zu erwähnen. So verspricht der Orgelbauer Rinckenbach 1827 in Rohrbach, «dass die Orgel von schönem Tannenholz wohl und fleissig gearbeitet mit einem guten dauerhaften braunen Ölfirnis bestrichen...», und Mathias Schneider schreibt 1833 im Vertrag mit Dürrenroth: «...Der Orgelkasten von tannenem Holz und wird mit einer holzähnlichen Farbe angestrichen, welche die E.te Gemeinde selbst wählen kann.» Es scheint, dass dieses Gehäuse die von der Gemeinde gewählte Farbe immer noch trägt. Im originalen Zustand sind auch Münchenbuchsee, Oberbalm und Frutigen, um nur einige zu nennen.

Nach originalen Spuren wurde das prachtvolle Gehäuse in Huttwil mit seiner durch Schwarz strukturierten roten Fassung wieder rekonstruiert. *Fronti*

<sup>13</sup> Das Gehäuse wird beim gegenwärtigen Umbau nach den hier ermittelten Unterlagen des Verfassers farbig gefasst.

Wir haben auch Belege dafür, dass Gehäuse des 18. im 19. Jahrhundert nach der neuen Mode anders gestrichen wurden; so etwa in Affoltern und besonders aufschlussreich 1828 in Langnau: «... auf Art des Mahagoni Holzes oder einer andern beliebigen Farb Anzustreichen...», heisst es im Devis für den Anstrich der alten Speisegger-Orgel, die mit Sicherheit bunt marmoriert war.

#### ZUM STANDORT DER ORGEL IM KIRCHENRAUM

Der Orgel im protestantischen Kirchenraum den richtigen Standort anzuweisen, war ein vieldiskutiertes Problem bei deren Einführung im 18. und 19. Jahrhundert. Ein Problem übrigens, das bis auf den heutigen Tag nicht endgültig gelöst ist.

Das erste Positiv wurde 1703 in Burgdorf auf eine kleine schwalbennestartige Empore hinter dem grossen Lettner im Chor gesetzt. Als es dann 1725 zum Führen des Gemeindegesanges verwendet werden durfte, stellte man es mitten auf den Lettner ins Blickfeld der Gemeinde. Im Berner Münster wurde, bevor man sich für den Neubau eines Lettners in der Turmhalle entschied, in Erwägung gezogen, das Instrument auf das damals noch bestehende schwalbennestartige Gerüst der vorreformatorischen Orgel an der nördlichen Hochschiffwand zu stellen. Und noch 1844 schlug Friedrich Haas vor, das grosse Orgelwerk auf den damals ebenfalls noch bestehenden Lettner zwischen Schiff und Chor zu stellen. Weitgehend der Standortfrage wegen ist wohl 1729 die erste Orgel für die Heiliggeistkirche abgelehnt worden. Im Gegensatz zur Heiliggeistkirche ist die Seekirche in Neuenstadt zum vornherein als Queranlage mit Empore konzipiert worden. Die Orgel stellte man zur Linken des Pfarrers auf die Empore; den gleichen Standort wählte man auch in Chaindon für dieselbe Anlage, obwohl die axiale Anordnung der Hauptstücke in der Querkirche einleuchtender gewesen wäre, was man, allerdings erst 1902, in der schönen Querkirche von Sonvilier auch ausführte<sup>14</sup>.

Bei weitaus den meisten Kirchen handelte es sich jedoch um vorreformatorische longitudinale Anlagen mit einem Chor, der zudem seit der

<sup>14</sup> Die Orgel wurde dann 1932 auf den «Neuenstätter-Standort» verschoben.

Reformation dem Staate gehörte. Das erste nachreformatatorische Orgelwerk in einer Landkirche wurde in Wahlern in den Chor gestellt, der seit der Reformation ja seine eigentliche Funktion verloren hatte. Es hatte dies den Vorteil, dass eine genügende Raumhöhe für die Orgel zur Verfügung stand, und dazu schien es, dass eine Orgel im Blickfeld der Gemeinde und der auf direktem Wege zu den Ohren gelangende Ton die Gemeinde besser führen konnte. Auch die ersten Werke in Langnau und Thun kamen in den Chor zu stehen. Wo Samson Scherrer das frühe Werklein in Ursenbach aufstellte, ist nicht bekannt. Doch fällt auf, dass Scherrer die Orgeln in Nidau, Kirchberg und Kirchenturnen auf eine Empore stellte. In Nidau bestand diese Empore schon, an den beiden andern Orten wurde sie neu errichtet. In Kirchberg bot der grosse gotische Raum genügend Höhe, in Kirchenturnen musste der Orgel wegen der hintere Teil der Decke gewölbt werden. Es scheint nun, dass der Einfluss Samson Scherrers sich ebenso wie bei der Entwicklung der musikalischen Struktur und der Gehäuseform als wegweisend erwies. Im gesamten Mittelland und im Emmental wurde die westliche Empore mit wenigen Ausnahmen für die Aufstellung zur Norm. Vielfach bestand bereits eine kleine Empore in Form eines «Sänger- oder Bläserläubli». Um die Orgel aufzunehmen, musste sie dann aber oft vergrössert und verstärkt werden. Das Hauptproblem bildete jedoch die meist fehlende Höhe des Kirchenschiffes, um das Orgelwerk mit einem Prinzipal-8'-Prospekt mit den bekrönenden «Blumentöpf» aufstellen zu können. In Lauperswil und Köniz behalf man sich damit, in die flache Decke einfach ein Loch zu schneiden und mit einem kleinen Gewölbe den nötigen Platz zu schaffen. In den meisten Fällen aber musste die flache Decke einer weit in den Dachstuhl hinaufreichenden Holztonne weichen. Dass dabei oft sehr wertvolle Flachschnitzereien aus der späten Gotik oder der frühen Renaissance geopfert wurden, empfand niemand. Man opferte sie später auch aus weniger zwingenden Gründen (Biglen). Im Gegenteil, die Weite und Luft schaffende Tonne kam dem damaligen Empfinden, der mittelalterlichen Enge zu entrinnen, sehr entgegen, und wir können sogar ein umgekehrtes, allerdings spätes Beispiel aufführen. In Kirchberg baute man 1897 eine riesige, weit in den Dachstuhl hinaufreichende Tonne und opferte dabei die schöne gotische Flachdecke, obwohl seit 1771 die grosse Orgel längst Platz gefunden hatte. Um dann

18

71, 74

110, 71

den riesigen Raum auch im Westen etwas besser durch die Orgel dominieren zu lassen, setzte man das schöne Rückpositiv auf das Hauptwerk. Beide Eingriffe sind zum Glück später wieder rückgängig gemacht worden, die gotischen Leisten allerdings fristen seither als Rudimente auf dem Kirchenstrich und in einer historischen Sammlung ein kümmerliches Dasein.

Nur selten suchte man der geringen Höhe wegen die Lösung beim Brüstungswerk: in St. Stephan und Wimmis trotz der grossen Tonne, dann in Ins, wohl ebenfalls in Zimmerwald und Bümpliz, später auch in Walperswil und Walterswil wurde dieser Typ gebaut.

Eine besondere Stellung nimmt in der Standortfrage wiederum das engere Oberland ein. Im Simmental und im Saanenland allerdings blieb man wohl besonders der hohen polygonalen mittelalterlichen Decken in Zweisimmen, Saanen, Lauenen und Gsteig wegen bei der «mittelländischen» Lösung. In Reutigen, Steffisburg, Thierachern, Sigriswil, Thun, Beatenberg, Unterseen, Habkern, Reichenbach, Kandergrund, Frutigen, Leissigen, Gsteig, Lauterbrunnen, Grindelwald, Ringgenberg, Brienz und Meiringen wählte man die Chorlösung.

Am 27. September 1810 verfügte die Baudirektion in einem Rundschreiben, dass ohne Bewilligung im Chor der Kirche, der ja dem Staat gehörte, nichts verändert werden dürfe, und es wird auch speziell auf das Aufstellen von Orgelwerken aufmerksam gemacht. Um so erstaunlicher ist, dass im Oberland so sehr die Chorlösung bevorzugt wird. Man scheute wohl die Kosten der Deckenveränderung. Oder haben die Oberwalliser Orgelbauer dazu angeraten, für die ja zu Hause diese Lösung undurchführbar war. Der Hauptgrund wird aber gewesen sein, dass der Kirchgänger sein Orgelwerk im Gottesdienst nicht nur hören, sondern auch sehen wollte. Wenn man Pfarrer Strassers Bericht über den Bau der ersten Orgel in Grindelwald, aus dem Friedli zitiert, liest, ist man überzeugt, dass das zuletzt angeführte der Grund für die Chorsituation im Oberland gewesen ist.

Wie eingangs erwähnt, konnte auf die Frage des richtigen Orgelstandortes bis jetzt keine eindeutige Antwort gegeben werden. So sehr sich der Verfasser für die objektive Haltung der Kirchenmusik eingesetzt hat, muss er zur Stellung der Orgel sagen – und es geht hier nun um den neu zu schaffenden modernen Raum –, dass gerade für neue liturgische

Formen, zum Beispiel den Wechselgesang zwischen Gemeinde und Chor, die Aufstellung im Blickfeld der Gemeinde zu befürworten ist. Die Beatgruppe, die hier und dort im Gottesdienst beigezogen wird, stellt sich ja auch vorne beim Altartisch auf!