

# Auf der Suche nach der blauen Gambe

## Vorwort zum Text einer neuen Internetseite über „deutsch-romantische Orgelstimmen“

Wenn uns heutzutage eine neue Orgeldisposition unter die Nase gelegt wird, mit der Rückfrage "na und?", so muss man oft schulterzuckend eingestehen, dass man mit diesen seltsamen Konstrukten kaum noch was anfangen kann.

Oft ist es weder Fisch noch Fleisch, geschweige denn, dass größere Orgeln von Stuttgart bis Düsseldorf eine klare, deutliche Handschrift oder Charakteristik aufweisen: da ist meist nicht einmal mehr **Stil-Kompromiss** zu finden sondern **Stil-Losigkeit** oder besser noch **Halt-Losigkeit**.

Wobei man zugeben muss, dass unter den derzeitigen Bedingungen es alles andere als motivierend gelten kann, so wie Kirche und Orgel-Kultur heute dastehen oder besser "darniederliegen".

So aufgeputzt wie die wenigen repräsentativen neuen Instrumente in der Öffentlichkeit heute erscheinen, es sollen wohl ganz herausragende bunte Papageien sein, die nicht nur den Orgelfetischisten tief im Inneren befrieden sondern auch den ganz normalen Kirchgänger, der, wie man inzwischen weiß, sich besonders mit getürkten "Silbermannorgeln" am heimlichen Fernsehapparat sonntagabends befriedet, so wenig bieten die meisten dieser Instrumente ein klares und deutliches Rückrat, eine ausgesprochene Charakteristik, dafür aber massenweise leere Hülsen, Spruchblasen und viel, viel Oberfläche. Ein Zeitgenosse könnte argumentieren : am Zeitgeschmack angekommen, von allem ein bisschen, aber nichts gründlich, und schon garnicht Farbe bekennen. Die große Orgelhistorie in Europa ging mit der **elsässisch-neudeutschen Bewegung** zu Ende, und wir haben eigentlich alle Hände voll damit zu tun, das Wenige was hiervon noch erhalten ist fachgerecht instand zu setzen. Damit meine ich, dass es wichtiger ist die stilreinen Instrumente wieder in ihren Ursprung zurückzusetzen und Erfahrungen daraus zu ziehen, als neue MischMasch-Dispositionen zu schaffen, welche an der Beliebigkeit einiger Orgelprofessoren, die dreißig Jahre an ein paar Läufen gearbeitet haben, nun ausgerichtet werden können. *(man wird das deutsche Professorentum auch nach diesem Artikel nicht abschaffen. Das Einzige was mir vorschwebt wäre, dass man die ohnehin vorliegenden noch reinen Stilinstrumente nicht nach alten Schemata frisiert, dann unter Denkmalschutz stellt und sie wenige Jahre später auf den Müll wirft, wie es mit der Soester Schulzeorgel geschah, sondern diese gleich unter radikalen Denkmalschutz stellt)*

Und anstatt halblebiger Restaurierungen und solches noch vermischt mit fragwürdigen Neubauten sowie Stilkopien sollte uns endlich wieder ein historisch redlicher Geist den reinen Stil einer Orgel vor Augen führen (die reine Stilorgel), ohne das man sie sklavisch kopiert. Damit sollen keine neue Formeln und womöglich noch altes, überlebtes, germanisches Vokabular für neue Doktrinen und Dogmas ausgegraben werden, sondern es sollen einfach einige gründliche Fehler der Vergangenheit und besonders der Gegenwart nicht wiederholt werden.

Offene Systeme, und darunter würde ich einen solchen Prozess bezeichnen nach dem eine **Stilorgel** gebaut werden kann, diese sind eben offen auch für neue Entwicklungen und können dadurch gedeihen, während geschlossene Systeme, das wäre die Stilkopie, keine Anregungen mehr von außen empfängt, und dadurch ist sie logischerweise zum Tode determiniert.

Ein entscheidendes Element bei dieser Betrachtung ist, dass Stilorgeln, wie z.B. der deutschen Hochromantik ohnehin nicht kopiert werden können. (dies werden wir im Verlauf dieser Darstellung nachweisen)

Diese Orgeln aber lösen bei den meisten Menschen, die Kirchen besuchen, durch ihren ätherischen, dunklen und majestätischen, ruhigen, warmen Klang Wohlgefallen aus, während man intensive "barocke" Klänge durch Medieneinwirkung wie Radio und Fernsehen nicht mehr hören kann.

Das meditative Element, das in katholischen Kirchen noch durch das kühlende Wasser auf der Stirn beim Eintritt ins Gotteshaus betont wird, wird durch Orgeln aus der deutschen Romantik resonatorisch verstärkt.

Den Nachteil der deutschen Romantik gegen die französische Romantik gesetzt, so möchte ich doch einmal weitergeben, was mir vor kurzem ein Organist in Frankreich gesagt hat, dass es eben einfacher ist ein paar Stücke von Vierne bis Franck spielen zu lernen, als die komplexeren Stücke von Liszt bis Reger. Also Romantik in letzter Konsequenz scheitert an der technischen Durchführbarkeit der meisten Spieler am Spieltisch? *(der leider Gottes heutzutage ein mechanischer Spieltisch selbst an den typischsten romantischsten Orgeln sein muss)*

# Nach dieser kleinen Einführung nun zum Vorwort

Welche Literatur gibt es überhaupt, wenn man den Weg in Richtung „blaue Blume oder blaugraue Gambe“ antreten möchte, besonders wenn man die „Deutsche Orgel-Romantik“ im Auge oder besser im Ohr hat?

Nun hierzu ist bereits eine kleine Vorgeschichte notwendig, denn die Lexika unterscheiden sehr wohl zwischen Romantik der Literatur beziehungsweise Romantik der Musik.

Novalis gebrauchte den Begriff „Romantik“ zur Abgrenzung zur „Klassik“ wohl um 1795. Schon vorher setzte man Romantik und Romanik gleich. Erste Überspanntheiten in Richtung Sentimentalitäten wurden in Deutschland um 1698 notiert, während Wolfgang Metzler in „Romantischer Orgelbau in Deutschland“ die Anfänge der Romantik auf ca. 1750 bis 1800 festlegt. In späteren Kapitel wird Metzler die elsässisch-neudeutsche Bewegung als einer der Ersten klar und deutlich als „stilbildende Reform“ bezeichnen, welche die deutsch-romantische Epoche des Orgelbaus zu Ende bringt. **Oscar Walcker** wird in diesem Zusammenhang als entscheidender Mitgestalter der Reform benannt.

**Hans Joachim Moser**, um weiter bei der Literaturbenennung zu bleiben, schreibt im Jahre 1961 das Büchlein „**Orgelromantik**“, in dessen Präludium Moser die Romantik als geistige Lebensform beschwört, die man zu allen Zeiten findet. Aber auch Moser gibt uns Jahreszahlen an die Hand, nämlich 1770, mit dem Auftreten des **Abbé Vogler** wird Orgelromantik gestartet, und mit dem Hinscheiden Regers 1916, soll diese vorläufig abgeschlossen worden sein.

Für unsere Betrachtung der „**deutsch-romantischen Orgelstimmen**“ ist die **Gabler-Orgel in Ochsenhausen** (Bj. 1734, umgebaut 1755, III/49) ein grundsätzlicher Neuanfang. Wir finden hier Violoncello 8', Salizional 8', Viola 8', Gamba 8' im I.Manual Hauptwerk und wir finden ein Echopositiv, als III.Manual, mit einer Dolce 8' (Dolzian 8' ab c1) und im Pedal gibt es Violon 16' und 8', was einen der Knochenbrecher der späten Orgelreform, **Hans Klotz** veranlasste, in seinem leider oft gelesenen „**Buch von der Orgel, 1938**“ sagen lässt, der deutsche Orgelbau schließe sich unglücklicherweise nicht an die Linie Scherer-Schnitger-Silbermann an, sondern an die Disponierweise Gabler-Engler an, indem er nicht mehr nach Gruppen aufbaut, sondern Grundregister häuft. Dadurch würde die Orgel klanglich langweilig werden, so Klotz.

Der alte Bewegungsschlachtruf, das Dogma „Chorigkeitsprinzip“ wird hier als Meßlatte von Klotz herangezogen, was bedeutet, jede Orgel, egal welchen Stils, hat sich unterzuordnen in Prinzipal-, Weit-, Eng-, Zungenchor – und damit will man die völlig anderen Gestaltungsprinzipien von Gabler & Co. nicht akzeptieren. Das Chorigkeitsprinzip hat schon im Hochbarock an Geltung verloren durch Übergangsregistern wie Ital. Prinzipal, Gemshorn, Schwegel, Spitzflöte uva.. Gerade diese prinzipielle und schematische Handhabung von Disponierungen brach am Schluss der Orgelromantik das Kreuz, auch hier wucherte am Ende das Dogma und erstickte die schöne Idee.

**Ulrich Siegele** schreibt in „Musik und Kirche 1956, Die Disposition der Gabler-Orgel in Ochsenhausen“, dass Gabler die Einzelaliquoten durch Streicher ersetzt habe, und dass hier die synthetische Herstellung von Klangfarben (durch Addition verschiedener unterschiedlicher Register) durch Charakterstimmen ersetzt wurden. Durch die Reduzierung auf drei Manuale nach dem Umbau 1755 hat die Gabler-Orgel in Ochsenhausen allerdings Besonderheiten, die auf weitere Entwicklungen im süddeutschen Orgelbau nicht einfach erkennbar und deutbar sind. In jedem Fall aber klingen Streicher dort mit Strich. Die hier stattgefundene verfeinerte Kultur der Grundregistrierungen hatte seine Auswirkungen auf die empfindsamen Klangideale der Orgelbauer im Süden. Gobschlächtinge Schematas nach groben Klötzen waren hier eben am falschen Platze

Ein erstes Buch über vor-romantischen Orgelbau dürfte von dem **Orgeltheoretiker Jacob Adelung** stammen „Musica mechanica organoedi“, 1768 in Berlin erschienen.

An der **Hildebrandt-Orgel in Hamburg, St. Michaelis**, von J.G.Hildebrandt, Bj 1768, III/64, preist Adelung die Mehrfachbesetzung der weiten 8'-Lage, auch die Prinzipalverdoppelung (angelsächsische Art).

Die Basierung auf 16', sogar im BW Rohrflöte 16', Gemshorn 8'+4' im HW und Gamba, Unda maris im Oberwerk als Schwebung zu Principal!, hier auch Echokornett gegen ein Kornett im Hauptwerk. Adlung setzt sich mit dem „Äqualverbot“, auseinander, dass nicht zwei Stimmen ein und derselben Fußtonlage zusammengezogen werden dürfen, und verwirft es.

Von **Abbé Vogler** (1749-1814) wollen wir auf einer extra Seite etwas ausführlicher berichten. Es soll hier nur der Hinweis erlaubt sein, dass **Emile Rupp** mit seiner Schrift „Abbé Vogler, als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker“ alles Wichtige über den großen Musiker zu Papier gebracht hat, und dass alle Anderen nach ihm mehr oder weniger nur von Rupp abgeschrieben haben, sei hier am Rande erwähnt. Besonders unsere Epigonen heute bedienen sich ausgiebig solcherlei Methoden.

Diese Heft werde ich bei Gelegenheit als pdf-file hier präsentieren. Vogler ist, und das scheint mir bedeutend kein Kirchenmusiker, er ist „Weltmann“, Künstler, wie das Urgenie Mozart. Seine Disposition von **St. Peter**,

**München** (konnte aus Zeitgründen, wie alle anderen Dispositionen nicht mehr hier eingebracht werden) ist so grandios, dass ich diese ebenfalls bei nächster Gelegenheit hier präsentiere.

Besonders interessant ist die Teilung der Register in Bass und Diskant (siehe Spanischer Orgelbau auf diesen Internetseiten), was die Registriermöglichkeiten gewaltig bereichert. Diese Orgel ist nach folgendem Prinzip aufgebaut: I.Man: Prinzipale und weite Aliquoten, II.Man: Prinzipale und enge Aliquoten, III.Man.: Zungen, IV.Man.: Streicher, V.Man.: Flöten, also eine orchestermässige Werktrennung. Vogler lehnt Mixturen ab, setzt bewusst auf Einzelaliquoten, und benutzt durchschlagende Zungen, wie sie von Kratzenstein fürs Harmonium erfunden wurden. Außerdem plädiert Vogler für den Schwellkasten um die ganze Orgel. Orgelanlagen sollten nach C-Cs Laden angelegt sein.

## romantische Disponierweise

■ Das Grundregister bei **Eberhard Friedrich Walcker** ist der Principal 8' im ersten Manual, bei großen Orgeln ist es der Principal 16'. Dies ist der erste Schritt weg von der Barockorgel, wo es der Principal 4' war -(was später **Dienel** veranlasste ironisch zu sagen, bei den modernen deutschen Orgeln klänge alles um eine Oktave tiefer, als auf den Bach zur Verfügung gestandenen Instrumenten). Der nächste Schritt weg von der Barockorgel war, das Hauptmanual ist grundsätzlich das erste Manual, während im Barock hier aus technischen Gründen oft auch das Rückpositiv plazierte war, Hauptwerk (II) und Schwellwerk (III) folgten. Wenn es die Größe der Orgel ermöglicht, so wird im I.Manual, der Principal 16' disponiert.

Alle Aliquoten sind als Teiltöne zum größten Principal ausgelegt. Ist es der 8Fuss, dann haben wir als dritten Teilton (8/3) die 2 2/3' Quinte, beim 16' (16/3) ist es Quint 5 1/3'.

Die Viola di Gamba 8' (16' bei großen Orgeln) ist die erste Streichstimme, danach folgt auf dem II.Manual der Salicional, darauf der schwächste Streicher, Aeoline oder vergleichbare Stimmen im III.Manual.

Das II. und III.Manual können auch vertauscht sein, was aber selten vorkommt.

Grundsätzlich werden die Register wesentlich weiter mensuriert als im Barock.

Variatenreichtum im Grundregisterbereich wird bevorzugt behandelt, auf Aliquoteinzelklänge wird weniger Wert gelegt. Dennoch sind Septime und None Erfindungen der Romantik.

■ Bei der romantischen Orgel tritt anstelle des Plenums und seinen Vorstufen und der Bekrönung durch die Mixtur die *l a n g s a m e* Aufstockung des vollen Werkes mit allen möglichen Stimmen (Gambe, Bourdon, Trompete). Dadurch ist der volle Ton runder und ausgeglichener als beim reinem Prinzipalpleno. Stufenloses Crescendo, satte, volle, erhabene Klänge im Tutti sind Grundprinzipien.

■ Wichtig ist eben die romantische Stufung der Streicher auf 8' Basis zu beachten

vom I. Gamba - II. Salicional - und III. Aeoline, Viola, Harmonica -

die freilich immer wieder von Walcker und anderen Orgelbauern auch durchbrochen wurden, wie in Petersburg, wo I. Viol d. Gamba II. Viola III. Salicional kommt. Hier wurde dann eben oft das schwächste Werk nicht ins III.Man. sondern ins II. disponiert.

In der Grund- und Basisorgel Frankfurt Paulskirche haben wir hier

I. Viola di Gamba II. Salicional und III. Harmonika.

Es findet also Klangabschwächung von I zu II zu III statt.

■ Eine grundsätzliche Ausnahme bei der Streicherdisponierung bildet die Dolce, welche im ersten oder zweiten Manual anzutreffen ist und als Begleitstimme in den unteren Manualen zu Soloregistern der oberen Manuale Verwendung findet.

Diese Disponierweise wurde auch von der elsässischen-neudeutschen Bewegung so beibehalten wie man an den Walcker - Orgeln in Dortmund Reinoldi oder Recklinghausen leicht einsehen kann. Diese Disponierweise ist auch ein grundsätzlicher Unterschied zwischen französischer und deutscher Romantik. Bei der Grand Orgue II.M. in St. Sulpice steht als Streicher der Salicional 8', den wir auch im III.Man Positif finden, aber hier in St. Sulpice im III. ist die Gambe 8', was in der deutschen Romantik nicht geht, denn da ist es das schwächste Werk, und die deutsche Gambe hat einen scharfen Strich.

# R e g e r u n d s e i n e B e d e u t u n g f ü r d e u t s c h - r o m a n t i s c h e O r g e l n

■ Besondere Bedeutung haben die Registrieranweisungen von Max Reger, der wiederholt ein sehr differenziertes Piano fordert, was nicht mit Schließen von Schwellern sondern mit differenzierten Stimmen bewerkstelligt werden soll.

Hierzu sind Register wie Dolce, Harmonika, Aeoline, Violine, Fugara, Bourdon, Doppelflöte, Doppelgedackt, Harmonia aethera und im weiteren Sinne Vox angelica und Gedeckflöte erforderlich, wie sie auf der Walcker-Orgel in Riga erhalten sind.

Es ist also unsinnig zu glauben, mit einer Mehrzahl an differenzierten Achtfußstimmen haben die deutschen Orgelromantiker an der Kraft der Orgel gearbeitet. Vielmehr war im Gegensatz zum französischen Orgelbau hier feine und feinste Differenzierungen, Abstufungen und Schattierungen der Klangstärken- und farben das Ziel. Die Zungen waren zunächst einmal am Harmonium orientiert und erst nach 1870 wurden sie lauter.

**Hugo Riemann**, der Lehrer Max Regers hat die **Walcker-Orgel in Riga** sehr genau auch in der Zusammensetzung der Kombinationen beschrieben. Man kann davon ausgehen, dass diese Orgel für Reger ein wegweisender Maßstab war. Dies ist von Bedeutung daher, da es eine der wenigen hochromantischen Instrumente ist, die erhalten blieb.

## D i e R e g i s t e r k a n z e l l e a l s k l a n g l i c h e s P h ä n o m e n

■ Registerkanzellen-Orgeln, und um solche handelt es sich bei deutschen romantischen Orgeln in der Regel, haben Besonderheiten die sich eindeutig von Schleifwindladen unterscheiden: die Register verschmelzen im Orgelbereich in sich, während die Verschmelzung des Gesamtklanges der Orgel im weiteren - hinteren Raum stattfindet. Der Raum spielt also eine elementare Rolle für deutsche romantische Orgelmusik, und dies muss bei Orgelkonzerten, Orgelgestaltungen und bei Musikaufnahmen unbedingt berücksichtigt werden. Denn Mikrophone die in der Nähe der Orgel installiert werden verzerren jede Tonaufnahme und im Gegensatz zu Schleifladenorgeln wird man bei romantischen Orgeln kaum noch den sich im Raum entfaltenden Gesamtklang wahrnehmen können. Dies ist auch einer der elementaren Gründe warum man keine romantischen Orgeln kopieren kann. Man müsste auch 60-70 Register - Orgeln kopieren, und das scheint noch viel komplizierter.

Registerkanzellenladen sind aus diesen Gründen auch problemloser (nicht leichter) zu stimmen, da sich die Töne weniger anziehen beim Stimmvorgang. Bei späterer Hörprobe unter anderen Bedingungen macht sich dieses Anziehen bei der Tonkanzelle oft negativ bemerkbar, indem Schwebungen zum anderen Manual auftreten, wo keine mechanische Verbindung über die Tonkanzelle herrscht. Bei der Registerkanzelle ziehen sich beim Oktavstimmen die Töne innerhalb des Registers an, was deswegen mit Vergleichsstimmung an weiteren Registern überprüft werden muss.

Die Registerverschmelzung innerhalb der Registerkanzelle ist für die obengenannte Differenzierung der Achtfuß-Stimmen unbedingt erforderlich, weswegen Schleifladen kaum zu Abstufungen und Schattierungen geeignet sind. Weniger geeignet sind Schleifladen für orchestrale Klänge, welche geradezu homophones Verschmelzen identischer Instrumentengruppen erfordern, wie es im Orchester stattfindet; erst im weiteren Raum wird hier der gesamte Klang verwoben. Eine "symphonische Orgel" auf Schleifladen ist somit eine groteske Widersprüchlichkeit an die wir uns zwar gewöhnt haben, weil es genug französische Komponisten gab die solches komponierten. Aber ein Symphonie-Orchester kann nach unserer Auffassung nur durch Registerkanzellen realisiert werden. Die Verschmelzung bei franz.-symphonischen Orgel stellt eine Verschmelzung von Klangmassen dar, die immer polyphon bewegt sind.

# G e s c h i c h t l i c h e r U m r i s s

Vielleicht wird hier Symphonie mit Expressivität statt mit Dynamik assoziiert. Gedanken, die schon Cavaille in Richtung Frankfurter-Paulskirchenorgel äußerte, und die in einem deutsch-französischem Missverständnis in Sachen "Affekt sucht Effekt" zu finden sind. Dennoch haben wir den französischen "Impressionismus" gegen den deutschen "Expressionismus" in der Bildenden Kunst vorgesetzt bekommen. Beide gefühlsbetont, der erste an den "esprit" appellierend und still, der andere eher faustisch, und nach dem I.WK aggressiv nach innen gerichtet, und doch sehr laut.

Aber zeitlich genau zwischen beiden Kunststilen findet unsere deutsche Hoch- und Spätromantik (Neoromantik) der Orgelkunst statt. Wie bei allen Baustilen wendet sich am Ende ein Überwuchern der Formen ins Gegenteil. Die ursprünglichen Suche nach der "blauen Gambe" versandet in ein Übermaß an dunkel gefärbten Grundstimmen und einem Spiel mit technischen Schnörkel, was keine lichtdurchfluteten, ätherischen Glanzstimmen mehr zulassen kann. Dafür wird man gestraft mit "elsässischen Belehrungen" und "Verfallsedik" durch eine sture Orgelbewegung, die endlich in der großen Unheilsbewegung einkehrt und dort einheitlich mitmarschiert bis der "tatsächliche Verfall" der deutschen Orgelkunst eintritt – von der sich der deutsche Orgelbau nie mehr erholt. Die Auffassung vieler Kirchenmusiker, erst nach dem II.WK sei die Bewegung so richtig in Fahrt gekommen ist vollkommen falsch. Ich hoffe, dass dieses Phänomen einmal historisch richtig untersucht wird.

Verfall und Grundtönigkeit haben Gründe in der Dogmatik, indem man für jedes Manual Gedackte, Flöten, Principale und Zungen als Achtfussstimme vorschrieb, egal wie groß die Orgel werden sollte. Damit war bei kleineren Instrumenten keine Gelegenheit mehr Vierfussregister zu disponieren.

Um wieder am Anfang anzuknüpfen: der Verfall hat seine Gründe iim geschlossenen System, das nicht mehr von außen empfängt und korrespondiert. Sobald sich das System öffnet, wie es Oscar Walcker mit seinem Orgelbau getan hat, entsteht wieder Stil.

## u n d n u n z u m E n d e

Die Schleiflade hat ihre klaren Vorteile in der Tonverschmelzung, was ihre Stärken in der polyphonen Darbietung auszeichnet. Kompromissorgeln müssten aus diesen Gründen verschiedene Ladensysteme aufweisen. Doch wieso bekennen wir uns nicht zum eindeutigen Stil, heute, in der Zeit des Individualismus?

Einen Kompromiss jedoch kann man jedoch nie in dieser Sache eingehen, es ist die Tatsache, dass romantische Orgeln eine gewisse Größe (ab ca. 30 Register) haben müssen, um ein umfassendes Maß an Literatur darstellen zu können - insbesondere die Literatur derjenigen Komponisten, welche für sie geschrieben haben.

Gerhard Walcker-Mayer 27.2.2005