Die Orgel – Spiegel des Abendlandes

David Boos

> Das Waldesrauschen, dessen Zauber kein antiker Dichter je empfunden hat, das jenseits aller Möglichkeiten des apollinischen Naturgefühls liegt, steht mit seiner geheimen Frage nach dem Woher und Wohin, seinem Versinken des Augenblicks im Ewigen in einer tiefen Beziehung zum Schicksal, zum Gefühl für Geschichte und Dauer, zur faustischen schwermütig-sorgenvollen Richtung der Seele in eine unendlich ferne Zukunft. Deshalb wurde die Orgel, deren tiefes und helles Brausen unsere Kirchen füllt, deren Klang im Gegensatz zum klaren, pastosen Ton der antiken Lyra und Flöte etwas Grenzenloses und Angemessenes besitzt, das Organ der abendländischen Andacht. Dom und Orgel bilden eine symbolische Einheit wie Tempel und Statue. Die Geschichte des Orgelbaus, eines der tiefsinnigsten und rührendsten Kapitel unserer Musikgeschichte, ist eine Geschichte der Sehnsucht nach dem Walde, nach der Sprache dieses eigentlichen Tempels der abendländischen Gottesverehrung.[1]

Seit 2017 sind Orgelmusik und Orgelbau von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe anerkannt. Nun wählten die Landesmusikräte Deutschlands vor einigen Monaten die Orgel zum „Instrument des Jahres 2021“. Solche und ähnliche Titel werden irrigerweise oft als Zeichen der Wertschätzung und Förderung gesehen, dabei sind sie doch viel mehr mitleidige Gesten - Grabinschriften oder Totenscheinen gleich - einer Gesellschaft, die sich schon längst von der inhaltlichen Bedeutung der Orgel und ihrer Rolle im gesellschaftlichen Leben verabschiedet hat. So wird - durchaus eigennützig - diesem Instrument ein musealer Status zugewiesen, auf dass niemand auf die Idee käme die ab und an mit Subventionen garnierte Nische auch nur verlassen zu wollen, um die prinzipielle Bedeutung der Orgel für die abendländische Kultur zu betonen.

Solche Titel sind auch in den Redaktionsstuben Deutschlands höchstens eine Rücklage für journalistische Flauteperioden, sodass über das Jahr verteilt alle paar Wochen der eine oder andere Artikel sich dieses Themas annimmt. Dabei schlägt auch oft die Sternstunde jener Vermittler, deren Vermittlung hauptsächlich in der Anbiederung an den Zeitgeist und einer vermeintlichen Auflockerung der Inhalte besteht, die dann zielsicher all jene Vorurteile und

[1] Spengler (1923), S. 513f.

Klischees hervorkramen, die sie eigentlich zu bekämpfen vorgeben. Dabei zeichnen sich zwei Haupttendenzen ab: einerseits die Orgel als rekordverdächtiges Kuriosum („Wusstest Du, dass die größte Pfeife…?“), und andererseits die Orgelwelt als spleenige, aber doch liebenswerte Gemeinschaft von Nerds, die allerdings viel cooler und lockerer sind als man gemeinhin vermuten sollte (wie z.B. im kürzlich in der „Zeit“ erschienenen Artikel „Wir crazy Sonderlinge“). Inhaltlich sind die Forderungen jedoch fast immer gleich: man müsse solch einen Titel dazu nutzen, die Orgel der vielzitierten „breiteren Öffentlichkeit“ zugänglich zu machen, eine Forderung, die sicherlich von allen Förderern und Titelverleihern erwartungsvoll mitgetragen wird. Ganz nebenbei stellt man fest, dass noch immer zu viele Menschen die Orgel mit der Kirche (Stichwort: „staubig“) assoziieren, was man natürlich durch besondere Projekte bekämpfen müsse, um den Status der Orgel als selbstständiges Konzertinstrument zu betonen.

Dabei hätte die Orgel all das gar nicht nötig, ist sie doch weit entfernt von dem ihr heutzutage zuerkannten Nischenstatus. Sie ist nämlich nichts weniger als ein kulturmorphologischer Spiegel des Abendlandes, ein Instrument, das wie kein anderes mit den Irrungen und Wirrungen der europäischen Geschichte verknüpft ist, das eine Vielzahl von Veränderungen durchlief, wobei es im Kern immer es selbst blieb, und das wie kein anderes Instrument der „faustischen Seele“ des Abendlandes Ausdruck verlieh.

Um jedoch zu überprüfen, ob diese Behauptung Gültigkeit hat, und um die Frage zu beantworten, ob daraus irgendeine Relevanz für uns Menschen der Gegenwart erwächst, muss ein kleiner Blick in die Geschichte der Orgel geworfen werden.

Die Ursprünge der Orgel, so liest man auch immer wieder in irgendwelchen „Top 10 Orgelfakten“ des unbemühten Feuilletons, liegen bereits in der Antike. Die Quellenlage ist naturwüchsig schütter (sie bleibt es bis zum Ende des Mittelalters), doch ist bekannt, dass die Orgel im antiken Rom als Zirkusinstrument eingesetzt wurde. Es mag schicksalhaft ironisch erscheinen, dass die Opferung früher Christen gerade unter Begleitung jenes Instruments stattfand, das durch seine spätere Sakralisierung zum wichtigsten Instrument des westlichen Christentums - neben der menschlichen Stimme - wurde. Man kann nicht umhin, angesichts solch früher Verknüpfung der Schicksale an die Worte Julias nach der Gewahrwerdung Romeos zu denken:

> My only love sprung from my only hate!
>
> Too early seen unknown, and known too late!
>
> Prodigious birth of love it is to me,
>
> That I must love a loathed enemy.

Nach dem Fall des weströmischen Reichs führte die Orgel ein wenig beleuchtetes Dasein als höfisches Instrument in Konstantinopel. Erst nach dem Wiedereintritt der Orgel nach Westeuropa unter den Karolingern erlangte das Instrument schnell eine sakrale Funktion. Wenngleich die Orgel, die Ludwig der Fromme 826 von einem venezianischen Mönch erbauen ließ (es handelt sich hierbei wohl um die erste seit Jahrhunderten in Westeuropa erbaute Orgel), wohl noch primär der Imitation des byzantinischen Hofzeremoniells diente[2], so darf auch hier von einer fast schicksalhaften Parallelität gesprochen werden, denn nur wenige Jahre später postuliert erstmals Paschasius Radbertus die Transsubstantiationslehre, einen der Grundpfeiler des distinktiv westlichen Christentums, in seinem Werk „De corpore et sanguine Domini". Wie mit der Transsubstantiationslehre verhielt es sich auch mit der Orgel: es würde noch gut zwei Jahrhunderte bis zur vollständigen Etablierung der selbigen dauern, doch der Grundstein für den Siegeszug durch die Kirchen des Abendlandes war gelegt.

Dieser Erfolg der Orgel ist aber keineswegs dem Zufall geschuldet, sondern muss korrekterweise in der abendländischen Seele begründet liegen, was Oswald Spengler hervorragend herleitete:

> Noch aufschlußreicher würde eine Geschichte der Musikinstrumente sein, wenn sie nicht, wie es immer geschieht, von den technischen Gesichtspunkten der Tonerzeugung, sondern von den letzten seelischen Gründen der angestrebten Tonfarbe und -wirkung aus behandelt würde. Denn der bis zur Sehnsucht gesteigerte Wunsch, eine raumhafte Unendlichkeit von Klängen herauszubilden, hat im Gegensatz zur antiken Leier und Schalmei (Lyra, Kithara; Aulos, Syrinx) und zur arabischen Laute schon in gotischer Zeit die beiden herrschenden Familien der Orgel (Klavier)- und Streichinstrumente hervorgebracht. Beide sind, welches auch ihre technische Herkunft gewesen sein mag, ihrer Tonseele nach im keltisch-germanischen Norden zwischen Irland, Weser und Seine ausgebildet worden, Orgel und Klavichord sicherlich in England.[3]

An diesem Zitat zeigt sich die Tiefe von Spenglers Verständnis nicht nur der abendländischen Seele, sondern auch der Orgel. Aufgewachsen in einer Zeit, die danach strebte, der Orgel vor allem einen Schein der Dynamik und Vergänglichkeit bürgerlicher Instrumente zu verleihen, in der der „starre Klang" der Orgel als ihr größtes Manko galt, erkennt Spengler dennoch den transzendenten Charakter des Orgelklanges als den Kern ihrer Seele, ihr Bestreben, die „raumhafte Unendlichkeit von Klängen herauszubilden", ihren Odem des Unendlichen. Eine in ihrem historischen Kontext bemerkenswerte Einsicht!

Bis zum Ende der Gotik hatte sich die Orgel als liturgisches Instrument in den Kirchen Europas durchgesetzt. Es wäre irrig

[2] Schuler (1970), S. 36f.
[3] Spengler (1923), S. 85

anzunehmen, dass der darauffolgende gesellschaftliche und künstlerische Wandel der Frühen Neuzeit nur die Hinzufügung einer neuen Dimension darstellte. Vielmehr ähnelte dieser einer Explosion des zuvor gebündelten Potentials, das nun scheinbar schranken- und uferlos die Welt veränderte. Das „Plus Ultra“ Karls V. als auch das „Non sufficit orbis“ Philipps II. mögen als prototypische Mottos einer faustischen Seele des Abendlands erscheinen, und doch sind es Erscheinungsmerkmale einer von eben jener Explosion geprägten Epoche, die einem Herrscher des Mittelalters wohl so noch nicht über die Lippen gekommen wären. Diese Explosion führte nach Jahrhunderten steter Entwicklung zu einer Welle großartiger Entfaltung, doch dies hatte einen Preis: So wie jede Druckwelle nach und nach an Energie einbüßt und letztlich verebbt, so zeigen auch die letzten fünf Jahrhunderte, wie die einst hinwegfegende Kraft sich ihrem unvermeidlichen Stillstand nähert.

Für die Orgel beginnt mit diesen gesellschaftlichen Veränderungen eine Zeit großer Blüte. Das relativ einheitliche gotische Instrument verzweigt sich in eine Vielzahl regionaler (und später nationaler) Stile, die ihrem äußeren Anschein und ihrer Baumethoden nach nicht unterschiedlicher sein könnten. Auch Organisten und Orgelbauer treten nur erstmals namentlich in Erscheinung, darunter auch Arnolt Schlick, dessen „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ aus 1511 das erste deutschsprachige gedruckte Traktat über den Orgelbau ist. Wenngleich Schlick den ‘Spiegel’ als Begriff wohl nicht in jener Form gebrauchte, wie es in diesem Artikel getan wird, so lässt sich auch hier vielleicht ein erster Anklang einer instinktiv tieferen Erkenntnis erahnen, die jenem gewahr wurde, der am Gipfel der Welle einen Ausblick zum Ende des Horizonts erhaschen durfte.

Schlick war nebenbei auch der Begründer der bemerkenswerten Tradition blinder Organisten und ein echter Abendländer der Neuzeit: Nicht nur spielte er die Orgel während der Kaiserkrönung Maximilians I. (1508), er komponierte auch einen Orgelcodex anlässlich der Kaiserkrönung Karls V. (1520), die u.a. seine bis heute bemerkenswerte Bearbeitung des Antiphons „Ascendo ad Patrem meum“ in zwei Versen beinhaltete. Während der erste Vers noch zweistimmig gesetzt wurde, bricht Schlick im zweiten Vers in eine bahnbrechende Zehnstimmigkeit aus, wobei alleine vier Stimmen (sic!) sich im Pedal befinden. Dieses nach wie vor einzigartige Werk ist reinster Ausdruck jenes Selbstverständnisses des Menschen der frühen Neuzeit, das für uns heutzutage kaum noch nachvollziehbar ist. Es ist ein musikalisches ‘Plus Ultra’, das künstlerische Äquivalent zum Selbstverständnis des Kaisers in dessen Reich die Sonne nie unterging.

Es begab sich auch in jener Zeit der religiösen Spaltung, dass die Funktion der Orgel in der Liturgie sich zunehmend änderte.

Während die Orgeln des Mittelalters in der Nähe des Hochchors - meist als sogenannte Evangelien- und/oder Epistelorgeln - errichtet wurden, um das liturgische Geschehen im Hochchor zu begleiten, wanderten die Orgeln im Zuge der Entwicklung zur „Volksmesse" und der Begleitung des Kirchengesangs nach und nach an die Westwand der Kirche, wenngleich im katholischen und anglikanischen Raum die alte Anordnung rund um den Hochchor teilweise bis in die Gegenwart überdauerte.

In den calvinistischen Niederlanden finden sich hingegen die ersten Beispiele einer erstmaligen Säkularisierung der Orgel, denn im calvinistischen Brauch galt die Orgel zunächst als „Satans Flötenkasten", sodass sie im Gottesdienst der Calvinisten nicht erklang. Da die meisten Kirchen aber noch über Orgeln verfügten, ergab es sich in der Oude Kerk von Amsterdam, dass Jan Pieterszoon Sweelinck im Auftrag der Stadt täglich die Orgel außerhalb der Gottesdienste bespielte. Während es zunächst galt, die Kirchgänger mit den Melodien des Genfer Psalters vertraut zu machen, entwickelte sich daraus schon bald die erste Form eines öffentlichen Konzerts, das zudem äußerst repräsentativen Charakter hatte. Bis heute erzählt man dort stolz davon, dass Händler, die Amsterdam besuchten, zu einem Rundgang durch die Oude Kerk geladen wurden, bei denen sie zu den berühmten Orgelbespielungen Sweelincks, dessen Beiname „Orpheus von Amsterdam" lautete, ihre Geschäfte abwickeln konnten.

Erst als sich herausstellte, dass der Gemeindegesang der Calvinisten unbegleitet ein Ding der Unmöglichkeit war (zeitgenössische Quellen berichten davon, wie eine Seite der Kirche sich bereits in der dritten Zeile eines Psalms befand, während die andere Seite noch die zweite Zeile zu Ende sang), wurden Orgeln nach und nach wieder erlaubt. Das führte in den Niederlanden zum Bau einiger der bedeutendsten und prächtigsten Instrumente Europas, die auch heute noch erhalten geblieben sind. Sehr schnell jedoch mischte sich in die liturgische Notwendigkeit auch hier wieder das bürgerliche Bedürfnis nach Repräsentanz: Benachbarte Städte konkurrierten untereinander, wer die größere und bedeutendere Orgel hatte. Frömmigkeit, oder auch nur Kunstverständnis, spielte dabei eine höchstens untergeordnete Rolle. So verdanken wir einen der größten instrumentalen Kunstschätze Europas einer Zeit, in der das Bürgertum seinen Reichtum nicht nur in teuren italienischen Luxuskutschen zum Ausdruck brachte, sondern in großen Orgeln.

Im katholischen Raum waren die neuzeitlichen Entwicklungen zunächst weit weniger augenscheinlich. Die italienische Orgel veränderte sich zwischen der Mitte des 15. und dem 18. Jahrhundert kaum, schließlich hatte man ein Prinzip gefunden, das in sich geschlossen und schön war und den Anforderungen der Liturgie

entsprach. Bemerkenswert sind allerdings die Erwägungen des deutschen Jesuitenpaters und Universalgelehrten Athanasius Kircher, der in seiner 1650 in Rom erschienenen „Musurgia universalis“ nicht nur von der *Weltorgel* spricht, sondern sogar Gott als Organisten beschreibt, und den Schöpfungsakt der Welt als das Spiel Gottes auf der Weltorgel darstellt. Die Orgel war, so darf man in unserer hochtechnisierten Zeit nicht vergessen, über Jahrhunderte hinweg nämlich nicht nur Instrument, sondern zugleich ein technisches Wunderwerk, dessen Ingenieurskunst sich zwar immer in den Dienst höherer Werte (Schönheit und Transzendenz) stellte, aber dennoch die Phantasie der Menschen beflügelte und damit zu einem fast schon mythologischen Nimbus dieses Instruments führte. Das technische Meisterwerk Orgel, dessen steter Klang wohl wie kein anderes irdisches Instrument dazu geeignet war die Unendlichkeit Gottes abzubilden, verleitete Kircher fast naturwüchsig dazu, eine schöpfungsgeschichtliche Parallele zu ziehen. Nicht nur erkennen wir hier einen trefflichen Beleg für Spenglers eingangs zitierten, „bis zur Sehnsucht gesteigerten Wunsch raumhafte Unendlichkeit der Klänge herzuleiten”, auch Liebhaber von Tolkiens Schöpfungsmythos aus dem Silmarillion, in dem die Schöpfungsgeschichte als eine “große Musik” beschrieben wird, werden an Kirchers Beschreibungen ihre helle Freude haben. So schreibt dieser:

> Als endlich das Werk vollendet war, hat der höchste Erzmusiker das durch den Hauch seines Geistes beseelte Claviarium, das heißt: seine Kunst, in Bewegung gesetzt und so jene wunderbare Harmonie der Dinge hervorgebracht, die wir bis zum heutigen Tag bewundern.[4]

Anschließend beschreibt Kircher die Schöpfungstage als eine Reihe von hinzugezogenen Registern der Weltorgel. Über die Erschaffung des Menschen sagt er weiter:

> Wie die Organisten nach der gelungenen Darbietung der Vorspiele der einzelnen Register alle Register gleichzeitig ziehen, um den vollen Zusammenklang aller Pfeifen darzubieten, so hat der ewige Erzmusiker nach den sechs Präludien der erschaffenen Dinge, als er das Hervorragendste seiner Geschöpfe, den Menschen, schuf, nachdem alle Register der Weltenorgel gezogen waren, in ihm – gleichsam in Maß und Ziel aller Dinge – in voller Harmonie gespielt. Denn darüber hinaus, dass er in des Menschen Seele so viele und so große Gaben seiner Gnade und der Natur angehäuft hat, hat er auch seinen Körper mit einer solchen Symmetrie und Proportionalität zusammengefügt, dass die auf einzelne Klassen der geschaffenen Dinge aufgeteilten Zusammenklänge, in dem einzigartigen Menschen versammelt erscheinen wie in einem Kompendium und einem Konzentrat der größeren Welt.[5]

[4] Kircher (1650), Buch X, Kapitel I, 366.
[5] Kircher (1650), Buch X, Kapitel I, 367.

Die Orgel als Analogie zur Erschaffung der gesamten Welt - welch größere Ehre könnte einem Instrument zu teil werden, und welch größeren Beweis für die immense Seelenverwandtschaft der Orgel mit dem christlichen Abendland könnte es geben? In den barocken Umschreibungen Kirchers spüren wir einen Rest jener mittelalterlichen Spiritualität, die mit vorbehaltloser Selbstverständlichkeit der Orgel jene geistesgeschichtliche Position verlieh, die solche Gedankenbilder erst möglich machte. In den barocken Schriften Kirchers, am Höhepunkt der Gegenreformation, wird zum vielleicht ersten und letzten Mal unapologetisch die geistige und geistliche Bedeutung der Orgel für das christliche Abendland beim Namen genannt: Die ganze Welt ist eine Orgel, und Gott ist ihr Organist!

Doch auch der Teufel forderte im Barock sein Präsenzrecht ein, und die Beziehung der Orgel zum Faust-Mythos kommt wohl nirgendwo besser zum Ausdruck als in den mannigfachen Sagen rund um den Bau der weltberühmten Gabler-Orgel in Weingarten. So soll der Orgelbauer Joseph Gabler dem Teufel seine Seele verkauft haben, um Metall zum Guss eines besonders lebensecht anmutenden „Vox Humana"-Registers, das den Klang der menschlichen Stimme nachahmen soll, zu erhalten. Die Orgel besteht einer anderen Sage nach auch aus 6666 Pfeifen, was allerdings nicht ganz stimmt (doch es fehlt nicht viel). Dennoch ist es bemerkenswert, dass der faustische Teufelspakt sogar zur Erklärung besonders imposanter Orgelwerke herangezogen wurde, wenngleich man dem süddeutschen Barock sicherlich eine gewisse Affinität zu solchen Sagen im Allgemeinen nachsagen kann.

Der Motor orgelbaulicher Entwicklungen liegt bis ins 18. Jahrhundert nördlich der Alpen, wobei die Instrumente zunächst zu beeindruckender Größe anwachsen, bevor sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder kleiner werden. Die Parallele zu den Zyklen bürgerlicher Revolutionen ist augenscheinlich: Nachdem die Reformation (zumindest bei Luther) der Orgel noch eine wichtige Rolle im gottesdienstlichen Gebrauch zubilligte, hatten die Aufklärung und die französischen Revolutionäre keinerlei Interesse an diesem Instrument. Denn die Orgel war, bis auf wenige Ausnahmen, in Europa ein überwiegend im sakralen Raum beheimatetes Instrument, und so fällt es nicht schwer zu verstehen, warum die Jakobiner in der Orgel (korrekterweise) einen Fortsatz des Ancien Régime sahen, den für ihre Zwecke umzumodeln die Revolution sich keine Zeit nahm.

Gemeinhin gilt diese Periode als eine Zeit orgelbaulichen und kompositorischen Verfalls. Während ein Vierteljahrhundert lang Kriege durch Europa tobten, wurde die Orgel innerhalb kürzester Zeit zu einem ihrer künstlerischen Tiefpunkte gebracht, und der

Orgelbau kam fast vollständig zum Erliegen. Der Geist der Aufklärung inspirierte zu wenig mehr, als reisende Konzertorganisten in ganz Europa lautmalerische Schlachtengemälde auf Orgeln spielen zu lassen. Organisten wie Abbé Vogler wurden gerade für ihre diesbezüglichen Improvisationen berühmt, wenngleich sie sich zumeist nur oberflächlich und klischeehaft der klanglichen Möglichkeiten der Orgel bedienten. Von der sakralen Erhabenheit früherer Jahrhunderte war binnen kürzester Zeit wenig übrig, und was an deren Stelle trat, war nur ein Karussell weit von einer Drehorgel am Jahrmarkt entfernt. Das frenetische Chaos der Koalitionskriege sowie die symbolische und tatsächliche Enthauptung der alten Ordnung finden eher in der Entwurzelung der abendländischen Orgel ihren künstlerischen Widerhall als in den Klaviersonaten der Wiener Klassik.

Es brauchte die Restaurationsbewegungen des 19. Jahrhunderts, um der Orgel neues Leben einzuhauchen, und so entstanden ab den 1830er Jahren langsam wieder Orgeln in ganz Europa. Doch bei aller Restauration hatte sich die post-napoleonische Welt gewandelt, und mit ihr tat es die Orgel, oder zumindest erwartete man das von ihr. Wenngleich Orgeln in ihrer Disposition seit der Renaissance immer schon die Instrumente ihrer Zeit abbildeten, so hatte das Primat der Sakralmusik in vergangenen Epochen seine Vormachtstellung im 19. Jahrhundert endgültig zugunsten der säkularen Musik eingebüßt. Die Orgeln wurden zunehmend „orchestral“ und „symphonisch“ gedacht, und damit einhergehend waren es nun auch vermehrt die orchestralen, weltlichen Formen, die die Orgelmusik bestimmten. Langsam aber sicher wurde die Orgel zum Konzertsaalinstrument, sie maß sich auf einmal mit Violine und Klavier, jenen Königsdisziplinen der bürgerlichen Musikkultur, und so entstanden auch auf der Orgel die ersten Virtuosen, die die Konzertbesucher weltweit zu Begeisterungsstürmen hinrissen. Es ist auch in jener Zeit, dass mehr und mehr „expressive“ Möglichkeiten entwickelt wurden, um den nunmehr zunehmend als „starr“ bezeichneten Klang der Orgel zu kompensieren. Der ehemalige Odem des Unendlichen wurde zum expressiven Manko, nicht menschlich genug, um mit seinen jüngeren Instrumentalgeschwistern auf den Konzertbühnen zu konkurrieren.

Freilich gereichte es der Orgel zu noch einer letzten großen Blüte, ob nun mit den Instrumenten Cavaille-Colls, den deutschen Orgelbauern, den Engländern oder sogar den Amerikanern. Die verschiedenen Neo-Bewegungen des 19. Jahrhunderts verlängerten das Leben der Orgel im sakralen Raum um einige Jahrzehnte, doch die Schlacht um die Konzertsäle verlor die Orgel letztlich. Der Grund dafür muss in ihrer Seele gesucht werden, denn diese ist im Abendland letztlich sakral und aristokratisch und steht somit der säkular-bürgerlichen Musikkultur diametral gegenüber. Entledigt

sich die Orgel dieser Seele, wird sie zum monotonen Musikapparat, im besten Fall noch pompös und beeindruckend, im schlimmsten Fall vulgär und plump. Diese Entwicklung zog sich bis in das frühe 20. Jahrhundert fort. Während einige der beeindruckendsten Konzertsaalorgeln - oder sogar Kaufhausorgeln wie in Philadelphia - großartige Musikinstrumente sind, so lauert die Kehrseite der Medaille schon ums Eck im Kino, bei dem Orgeln zur Begleitung von Stummfilmen mehr oder weniger kunstvoll eingesetzt wurden. In weniger als 300 Jahren wurde die Orgel vom Instrument Gottes bei Kirchner zum Instrument billiger Schurken im Film: Eine zunehmend säkularisierte Gesellschaft degradierte ihr heiligstes Instrument zum Tummelplatz des karikaturistischen Bösen.

Doch die Geschichte der Orgel und ihre Parallelen zum Abendland enden nicht hier. Wie ein lebendiger Körper durchschreitet die Orgel die Zeiten und wandelt sich wie die sie umgebende Gesellschaft - ob zum Besseren oder zum Schlechteren. Schon im frühen 20. Jahrhundert wurde aus dem Kreis um Albert Schweitzer Kritik an den "Fabrikorgeln" jener Zeit und der Wunsch nach einer Rückbesinnung laut. Spätestens aber mit dem Bau der Praetorius-Orgel in Freiburg (1921) begann die sogenannte *Orgelbewegung*,[6] Fahrt aufzunehmen. Man lehnte den Typus der romantischen Orgeln und ihrer Klangwelt radikal ab, wenngleich man sich vieler technischer Spielhilfen weiterhin bediente. Rückblickend muss gesagt werden, dass im Zuge damaliger Umbauten bzw. Restaurationen oftmals mehr Schaden an historischen Instrumenten angerichtet wurde, als in der verschrienen Spätromantik zuvor. Wenngleich man sich stilistisch an dem vermeintlichen historischen Ideal der norddeutschen Barockorgel orientierte, so ist vor allem die radikale Ablehnung der überkommenen Tradition bemerkenswert - womit auch die Parallele nicht nur zum Bruch mit der Tonalität gegeben ist (eine Mischung aus "letzter Konsequenz" und radikalem Bruch), sondern auch mit den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen nach dem 1. Weltkrieg. Die Monarchien, und mit ihnen die letzten Reste einer aristokratischen Gesellschaft, unter der die Orgel das Abendland mitprägte, waren passé, und Liberalismus, Faschismus und Kommunismus kämpften um die Vormachtstellung in einem neuen, zunehmend atheistischen Europa. Am ehesten instrumentalisierten die Nationalsozialisten die Orgel für propagandistische Zwecke, spielte doch gerade neo-heidnische Mythenbildung eine wichtige Rolle in deren Legitimationsbestrebungen und bot hier die Möglichkeit zur oberflächlichen Berufung auf eine glorreiche Vergangenheit. Die

[6] Vgl. zum Thema Orgelbewegung den Artikel von Joel Speerstra "The organ as scrying class: Images from the organ reform movement" in Snyder (2002)

Orgelbewegung spielte mit ihrer äußerlichen Rückbesinnung auf vergangene Stile dabei eine exemplarische Rolle und ist somit typisch für jenes Phänomen, das Oswald Spengler bereits in seinem „Untergang des Abendlands“ am Beispiel der Antike beschrieb:

> Viel früher, seit 150 v. Chr. etwa, beginnt im Bereich der antiken Kunst die Technik der Kopien nach hellenischen Meisterwerken, nicht, weil man diese noch irgend verstanden hätte, sondern weil man Originale nicht mehr selbständig hervorzubringen verstand. Denn man bemerke wohl: diese Kopisten waren die Künstler der Zeit. Ihre Arbeiten, je nach der Mode in diesem oder jenem Stil ausgeführt, bezeichnen das Maximum der damals vorhandenen Gestaltungskraft.[7]

In Ermangelung originärer Gestaltungskraft verbleibt den Menschen der Spätzeit einer Kultur nur noch die Kopie vergangener Größe. Es muss dabei als bemerkenswert gelten, dass die Orgel - trotz ihrer schon längst nicht mehr herausragenden gesellschaftlichen Rolle im 19. Jahrhundert - auch hier wieder am „Puls der Zeit“ war und zur Speerspitze kulturellen Wandels zählte. Während das Klavier und das Orchester, wohl gebremst von ihrem großen Erfolg in den Konzertsälen der Vorkriegszeit, sich als träge Wandler erwiesen und erst mit Fortdauer der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend Zuwachs von historischen Kopien (lies: Cembali, Hammerklaviere und Barockorchester) erhielten, so begann der Wandel in der Orgelwelt fast direkt nach dem 1. Weltkrieg.

Dieses Bild setzt sich verstärkt nach dem 2. Weltkrieg fort, als zunächst „neobarocke“ Orgeln und später dann tatsächliche Kopien nach historischen Vorbildern zum wohl populärsten Baustil von Orgeln in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden, und zwar in ganz Europa. Während zunächst die Orgeln von Silbermann und Schnitger als Ideale galten, wurde dieses Spektrum schon bald auf alle möglichen Nationalstile aus dem goldenen Zeitalter des europäischen Orgelbaus, der Renaissance und dem Barock, erweitert. In den letzten drei Jahrzehnten zeichnete sich ein weiterer Trend in Richtung der Kopie romantischer Instrumente aller Couleur ab. Dem gegenüber stehen explizit „moderne“ Instrumente, sogenannte „Universalorgeln“, die den Anspruch erheben, einem möglichst umfassenden Repertoire zumindest ansatzweise gerecht werden zu können. Die Vielfalt nationaler und regionaler Stile und Dialekte, die einst den Reichtum der europäischen Orgelwelt auszeichnete, wird hier zugunsten eines universalen (und universalistischen) Anspruchs geopfert und entwickelt sich wenig überraschend seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, bis auf die Erweiterung um elektrische und elektronische Spielhilfen, auch nicht wesentlich weiter. Das Resultat ist ein globalistischer Einheitsbrei: Es finden sich die in

[7] Spengler (1923), S. 381.

ihren Grundzügen gleichen Instrumente, bar jeglicher Identität und Seele, in allen Konzertsälen von Tokio bis New York wieder.

Ähnliches gilt auch für die heutzutage oft belächelten Konzertsaalinstrumente des ehemaligen Ostblocks. Ein konzertierender Kollege berichtete von einer Begebenheit während einer Tournee durch Russland und Weißrussland, bei der er bei der Ankunft in Minsk feststellte, dass die dortige Orgel nicht nur die exakt gleichen Register besaß, sondern auch noch in der exakt gleichen Anordnung wie beim Instrument des Konzerts am Vorabend in einer anderen Stadt in Russland. Das ersparte ihm zwar einiges an Arbeit beim Einregistrieren, ist aber bezeichnend für den einsetzenden Verlust der Individualität der Orgel. Denn im Gegensatz zu den meisten anderen Instrumenten galt es jahrhundertelang als ein Kennzeichen von Orgeln, dass sie individuell und einzigartig in Größe und Disposition waren. Wie der christliche Mensch einzigartig nach Gottes Ebenbild erschaffen wurde, so war auch lange Zeit jede Orgel ein unvergleichliches Unikat. Und wie der Sozialismus alle Menschen gleich machen wollte, so tat er es auch mit der Orgel.

In der Gegenwartskultur erweisen sich hingegen Kopie und Karikatur zunehmend als zwei Seiten der gleichen Medaille. Während die Stilkopie, vom Orgelbau ausgehend, mittlerweile auch in der Interpretation (historisch informierte Aufführungspraxis) und Komposition Fuß gefasst hat, bedient sich die Karikatur gerne archetypischer Ideale und erscheint damit zunächst im Geiste einer lebendigen und schaffenden Tradition zu stehen. Doch die Karikatur verkehrt diese Prinzipien in ein absurdes, im wahrsten Sinne des Wortes seelenloses Konstrukt, da sie sich, in Ermangelung jener ursprünglichen seelischen Intention, meist nur in Ironie flüchten kann. Kompositionen für historische Orgeln mit ungleichschwebenden Stimmungssystemen, oder auch in alten, oft mittelalterlich inspirierten Formen, erfreuen sich in den letzten Jahrzehnten zunehmender Beliebtheit sowohl bei Komponisten als auch Interpreten und dem Publikum. Die Gründe dafür sind nicht lang zu suchen, denn die stilistische Beschränkung durch ein Instrument, ein Stimmungssystem oder stilprägende Merkmale einer bestimmten Epoche wird zum unausgesprochenen Rettungsanker im Meer der alles erlaubenden Moderne. Den Auswüchsen einer hemmungs- und schrankenlosen Moderne trauert in der Praxis kaum jemand nach. Dem gegenüber stehen vermeintlich avantgardistische Kunstprojekte, die in biederem Ernst ebenso dem Kopiewahn verfallen sind, nur schöpfen sie dabei lediglich aus dem Fundus der letzten 70 Jahre, und nicht aus der gesamten abendländischen Geschichte.

Zur Karikatur werden diese Projekte dann, wenn sie sich, manchmal sogar unwissentlich, wie z.B. in Halberstadt mit der John-Cage-Kunstinstallation ASLSP (as slow as possible), eines grundlegenden Prinzips wie des bereits beschriebenen Odems der Unendlichkeit bedienen. Mit viel Erklärungen, Spielereien mit Jahreszahlen und sonstigem Beiwerk entsteht dann ein Projekt, bei dem diese „Komposition" über den Zeitraum von 639 Jahren (sic!) aufgeführt werden soll. Alle paar Jahre verändert man einen Ton, ansonsten dröhnt der jeweilige Klang vor sich hin. Die Ambition, dass ein Orgelförderverein die Vollendung dieses Projekts für die kommenden 600 Jahre sichern könnte, schwankt irgendwo zwischen Größenwahn und Selbstironie. Jeglicher Versuch, dies als eine besonders inspirierte Form jenes Strebens nach „raumhafter Unendlichkeit der Klänge" zu sehen, zerschellt schon bei der Feststellung, dass John Cage dieses Werk ursprünglich für Klavier mit Hilfe eines Zufallsprogramms am Computer schrieb. Weitere Erläuterungen über den karikaturenhaften Charakter dieses Projekts erübrigen sich an dieser Stelle.

Zwischen den Anhängern der verschiedenen Stilrichtungen kommt es oftmals zu internen Grabenkämpfen, wobei die Kopisten - wenngleich sie ebenso wie die Universalisten nicht die Innovation auf ihrer Seite wissen - zumindest Oswald Spenglers Geschichtsdeterminismus für sich in Anspruch nehmen könnten, wenn sie es denn wollten:

> Was besitzen wir heute unter dem Namen „Kunst"? Eine erlogene Musik voll von künstlichem Lärm massenhafter Instrumente, eine verlogene Malerei voll idiotischer, exotischer und Plakateffekte, eine erlogene Architektur, die auf dem Formenschatz vergangener Jahrtausende alle zehn Jahre einen neuen Stil „begründet", in dessen Zeichen jeder tut, was er will, eine erlogene Plastik, die Assyrien, Ägypten und Mexiko bestiehlt. Und trotzdem kommt dies allein, der Geschmack von Weltleuten, als Ausdruck und Zeichen der Zeit in Betracht. Alles übrige, das demgegenüber an den alten Idealen „festhält", ist eine bloße Angelegenheit von Provinzialen. Die große Ornamentik der Vergangenheit ist eine tote Sprache geworden wie Sanskrit und Kirchenlatein. Statt ihrer Symbolik zu dienen, wird ihre Mumie, ihre Hinterlassenschaft an fertigen Formen verwertet, gemengt, vollkommen anorganisch abgeändert. Jede Modernität hält Abwechslung für Entwicklung. Die Wiederbelebungen und Verschmelzungen alter Stile treten an die Stelle wirklichen Werdens.[8]

Wie der Großteil der Klassikwelt steckt auch die Orgel gegenwärtig in einer rezeptionstechnischen Zwickmühle, denn der akademische Kulturbetrieb kann sich ihre Nutzung in einer bald vollständig säkularisierten Welt fast ausschließlich konzertant vorstellen, insbesondere wenn es um die Nutzung von Stilkopien geht. Moderne Universalorgeln werden zwar noch häufiger aus der Beschaffenheit

[8] Spengler (1923), S. 380.

der liturgischen Anforderungen (einer vermeintlich „lebendigen Tradition“) gerechtfertigt, doch ein kurzer Blick auf den qualitativen Zustand der Liturgien genügt, um die Erwartungshaltungen einzudämmen, laufen die Kirchen doch zunehmend leer und wo sie es noch nicht tun, wird mit der (musikalischen) Verballhornung der Liturgien das Übrige dazu getan.

Unsere post-bürgerliche Gesellschaft hält aber noch immer am Ideal des bürgerlichen Konzerts fest, war es doch das letzte uns geläufige Erfolgsmodell unserer musikalischen Hochkultur. Dabei billigte die bürgerliche Konzertpraxis des 19. und 20. Jahrhunderts der Orgel ohnehin immer nur eine Außenseiterrolle zu, schließlich sah und hörte man ihr immer noch ihre höheren Weihen an. Angesichts der drastischen Säkularisierung unserer Gesellschaft ist der konzertante Gedanke die letzte Zuflucht vor der endgültigen Einsicht, dass es weder eine bürgerliche Kultur noch ein christliches Fundament mehr gibt, auf denen die Orgel ruhen könnte. Versuche mit „neuen Formaten“ scheitern nach Abnutzung des Novitätsfaktors meist ebenso kläglich wie die zahllosen Versuche der Kirchen, „junge Menschen“ durch immer weiterreichende Anbiederung anzulocken. Die „neuen Formate“ wechseln dabei, ganz wie die von Spengler beschriebenen Moden, alle paar Jahre, und die Kunst der Finanzierung der Künste besteht heutzutage darin, die entsprechenden Trends zu kennen und ihnen ebenso nachzulaufen wie alle anderen. Wer sich die nächste Mode ausdenkt, gilt dann als großer Kreativer. Die Explosion der ersten bürgerlichen Revolution um das Jahr 1500 hat ihre Energien nunmehr endgültig aufgebraucht, und was zunächst wie ein Ritt auf der Welle jener freigewordenen Kräfte wirkte, ist nun zu einem kaum merklichen Schwappen des Wassers am Strand geworden. Das musikalische Abendland geht nicht durch Eroberung unter, sondern dadurch, dass es bald niemanden mehr interessiert.

Wird die Orgel es überdauern? Wer weiß, doch eigentlich ist es egal, denn die Orgel gab es vor dem Abendland, und wahrscheinlich wird es sie auch in irgendeiner Form danach geben. Doch die einzigartige Erfolgsgeschichte, die sie im Zuge des Abendlandes war, die Weltorgel, der Spiegel, ihre christliche Seele… all das wird sie wohl kaum wieder werden. Die Orgel ist nicht irgendein „Instrument des Jahres”, sie ist ein treuer Wegbegleiter einer gesamten Kultur - unserer Kultur - durch ein Jahrtausend gewesen. Meist still im Hintergrund drängte sie fast nie in den Vordergrund kultureller Aufmerksamkeit, aber sie war immer zugegen, wandelte sich mit uns und hielt uns einen Spiegel vor. Solch treue Weggefährten speist man nicht mit billigen Titeln und Lobreden ab, das ist ihrer unwürdig, zumal daran immer Erwartungshaltungen geknüpft sind: Da gibt es „Chancen“, um neue Publikumsgruppen zu begeistern, „man müsste”

nur die alten Denkmuster verlassen und kreative neue Wege finden, usw. usf. Als ob die Produktion von Stummfilmen in Kirchen mit Orgelbegleitung irgendeinen anderen Effekt hätte, als nun auch diese Instrumente der Entwürdigung preis zu geben. All das ist natürlich Humbug, denn es sind nicht die Künstler (und schon gar nicht die Kulturpolitiker und Impresarios), die den kulturellen Zustand der Gesellschaft formen, sondern umgekehrt. Jeder verliehene Titel, jede Subvention ist daran geknüpft, später darzulegen, welche Erfolge man damit verbuchen konnte. Es ist eine von der Bürokratie auferlegte Last, „mal was zu machen" und damit letztendlich nur ein kaschiertes Rückzugsgefecht zu führen, bei dem man womöglich noch die letzten verbliebenen Prinzipien aufgibt. Es gleicht der entwürdigenden Scharade, zu der Menschen über 60, die ihr ganzes Leben gearbeitet haben und plötzlich arbeitslos wurden, gezwungen werden, wenn sie bei der verpflichtenden Teilnahme an Kursen mit klangvollen Namen wie „Jetzt durchstarten" von Jungabsolventen erzählt bekommen, sie müssten sich doch nur „neu erfinden", um am Arbeitsmarkt eine Chance zu erhalten.

Auch wenn sich unsere künstlerische Kapazität heutzutage größtenteils in Kopien und Interpretationen erschöpft, so ist es noch immer der Mühe wert, jene seelische Verwandtschaft zwischen der Orgel und dem Geist des Abendlandes immer und immer wieder zu betonen, zu pflegen und zu wahren. Nicht weil das zu einer neuen Blüte führt, und nicht weil wir damit neue Publikumsgruppen erschließen, und schon gar nicht, weil irgendwelche Bürokraten entschieden haben, dass heuer das Jahr ist, in dem wir alle mitleidig auf die Orgel wie auf einen lahmenden Gaul kurz vor dem Gnadenschuss blicken. Sondern weil es wahr ist, weil es schön ist, weil es gut ist, weil die Orgel wie kein anderes Instrument das westliche Christentum und damit die tief verwurzelte Seele Europas repräsentiert, weil sie dem Reichtum unterschiedlicher und doch verbundener Kulturen in Europa Ausdruck verleiht, weil sie mit zum Besten gehört, was das Abendland hervorgebracht hat, und weil zukünftige Generationen die Chance verdienen, mit diesem Schatz in Kontakt kommen zu können. Wir Organisten sind nicht „crazy Sonderlinge", wir sind Nachlassverwalter des Untergangs, und das ist eine höchst verantwortungsvolle Aufgabe. Schönrederei oder Anbiederung gehören allerdings nicht zu den Aufgaben eines Nachlassverwalters, sondern Pflichtbewusstsein, Genauigkeit und Treue. Lasst uns mit der Selbstverständlichkeit jener, die um die wahre Bedeutung einer Sache wissen, „Nein" sagen zu scheinheiligen Titeln, rhetorischen Totenscheinen und Anbiederung, und stattdessen von der Orgel selbst lernen, den Blick immer auf das Wesentliche zu richten, auf Transzendenz, auf Schönheit, auf Gott! Lasst uns den Schatz des seelischen Gehalts der Orgel selbstbewusst

schützen, pflegen und immer wieder neu erringen, sodass nicht nur wir uns diesem Erbe würdig erweisen, sondern unsere fernen Nachkommen, wenn sie denn empfänglicher für den Geist unserer Kultur sein sollten, einst sagen können: „Ihr habt die Sache gut bewahrt!“

Literatur:

Bicknell, St. (1996/2008), The history of the English organ, Cambridge.

Douglas, F. (1969/1971), The language of the classical French organ. A musical tradition before 1800, New Haven / London.

Hanslick, E. (1854/1922), Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig.

Harnoncourt, N. (1983/1985), Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge, Wien.

Hoving, M. (1966), Het orgel in Nederland, Amsterdam.

Huygens, C. (1641), Gebruyck of Ongebruyck van’t Orgel Inde Kercken der Vereenighde Nederlanden, Leiden.

Kircher, A. (1650), Musurgia universalis, Rom (deutsche Übersetzung: Günter Scheibel, in: https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite).

Schuler, M. (1970), Die Musik an den Höfen der Karolinger, in: Archiv für Musikwissenschaft 27.1, 23-40.

Scruton, R. (1997/2009), The Aesthetics of Music, Oxford.

Scruton, R. (2018), Music as an Art, London.

Snyder, K.J. (Hg.) (2002), The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610-2000, Oxford.

Spengler, O. (1923), Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit, München.