

Christoph Bossert

Orgel als Geschichtetes

für Gerd Zacher

Handwerk lebt vom Erprobten, Kunst vom Schritt darüber hinaus.

In einem Instrument, dessen Zweck es ist, Kunst zu Gehör zu bringen, treten beide Verhaltensweisen in unmittelbare Beziehung. Bei keinem Instrument jedoch tritt dies so deutlich zu Tage wie bei der Orgel, da ihre Konzeption bei jedem Neubau als ein spezifisches ästhetisches Ganzes aufs Neue entwickelt werden muß. Ihre Konzeption ist wesentlich von drei Faktoren bestimmt, nämlich den akustischen Gegebenheiten eines Raumes, den ästhetischen Ansprüchen und den konkreten Anforderungen, für die das Instrument gebraucht werden soll. So lapidar dies klingt, so komplex verhalten sich diese drei Faktoren zueinander, da sie gleichzeitig nicht geringe Spannungspotentiale sehr unterschiedlichen Ursprungs beinhalten.

Auf diesen Punkt hat sich die Orgel über einen langen Zeitraum hin entwickelt. Im Laufe ihrer Geschichte wurde die Idee Orgel mehr und mehr verknüpft mit dem Verständnis, Arsenal an Instrumenten zu sein. Je weiter es sich entwickelte, trug es die Merkmale von alt und neu, indem bestimmte erprobte Klangkategorien wie beispielsweise das Mixturplenum als kanonisierter Bestand blieben, gleichzeitig aber Neues hinzutrat. Indem dieses Neue fortan in den Gebrauch mit einbezogen wurde, wurde vieles des ehemals Fremden ebenfalls kanonisierter Bestand. In diesem Wesenszug, Arsenal zu sein, unterscheidet sich die Orgel von nahezu allen heute gebräuchlichen Instrumenten außer dem wohl ältesten unter ihnen, dem Schlagzeug. Und auch im Schlagzeug haben sich Archaismen bewahrt, die bisweilen eine ähnliche Magie zu verbreiten vermögen, wie sie sich beim Hören einer alten Orgel ebenfalls gerne einstellt. Auf Grund dieser dem Instrument Orgel immanenten Archaismen, der im Laufe der Geschichte ihr zugewachsenen Arsenale sowie der dabei notwendig gewordenen Systematisierung ihrer Klangpotentiale sei Orgel als ein „Geschichtetes“ verstanden.

Die Frage, wie sich bei der Orgel die Idee innerer Einheit zur Realität der Vielheit ihrer Charaktere verhält, ist damit nahezu identisch mit der Frage nach ihrem Wesen.

Vergleicht man die Orgel der Anfangszeit mit der nach ihr entstandenen Principalorgel, so wird diese Frage auf Anhieb evident. Dabei befinden sich beide Typen in einer Art reziproken Verhältnis. In der ganz frühen Orgel entfaltet sich der Gedanke innerer Einheit an Hand der Fix-Mensur, bei der jede Pfeife unabhängig von ihrer Länge den konstant gleichen Durchmesser aufweist. Dadurch geraten die tiefsten Pfeifen im Verhältnis zu ihrer Länge extrem eng, die höchsten extrem weit, es entsteht eine sukzessiv eintretende Mutation von einer Gambe in der Tiefe über ein Salicional und einen Principal zu einer Flöte in der Höhe. Genau umgekehrte Verhältnisse, die fortan bis heute Gültigkeit besitzen sollten, waren mit der im ausgehenden 15. Jahrhundert gefundenen Principalmensur und dem mehr oder weniger konstant sich verhaltenden Verhältnis von Länge zu Durchmesser geschaffen.

Tauschten sich hier die Verhältnisse einfach aus, so erfolgte ein revolutionärer Schritt, indem man ein gänzlich anders geartetes Instrument, das Regal, der Orgel als weitere Schicht einverleibte; einheitsstiftend hierbei war die gemeinsame Eigenschaft des Blasinstruments. Hinzu kam eine Erweiterung durch Flöten-, geraume Zeit später durch Streicherstimmen, wobei man von der Möglichkeit, die Maßverhältnisse der Pfeife als variabel zu begreifen, zunehmend Gebrauch machte.

Die so geartete Entfaltung der Potentiale der Orgel läßt sich an Hand dreier Kategorien beschreiben: Orgel als Geschichtetes, Orgel als Werkzeug und Orgel als Möglichkeit. Hinzu kommt jedoch für die Zeit vor der Aufklärung als eine dem spekulativen Denken wesentliche Kategorie die Orgel als Idee hinzu. In ihrer Gestalt entfaltete sich der Logos der Zahl und der daraus abgeleiteten Proportionen als

Sinnbild der Entfaltung des Schöpfers in seiner Schöpfung. Spätestens seit sich zu einem Manualwerk ein zweites gesellte, erhielt diese Idee eine neue Qualität, nämlich die der damit noch in viel größerem Maße als bisher gestaltbaren Beziehung und wechselseitige Verhaltensweise, als Dialog mit zunehmend diskursiver Qualität.

Damit gerät die Orgel in ein grundsätzlich neues Stadium: Diskursive Qualität bedeutet rhetorische Qualität und deutet Dynamis nach und nach in einem ganz neuen Sinn, nämlich im Sinn von Gerichtetheit und Finalität, von Divergenz und Konvergenz, von Kontrast und Vermittlung.

An diesem Punkt gilt es, inne zu halten, denn wir treten nun in einen Zeitraum ein, der sich bis in den Beginn des 20. Jahrhunderts hinein erstreckt, die Periode des dur-molltonalen Musikdenkens. Bezeichnenderweise fällt das Ende dieses Zeitalters, das insbesondere in der Formulierung der Zwölftonmethode und der damit einhergehenden Überwindung des traditionellen Paradigmas des Konsonanz-Dissonanzverhältnisses sichtbar wird, mit dem Kampfruf eines „Zurück zur wahren Orgel“ durch die beiden sich letztlich fremden Reformbewegungen der sogenannten elsässischen Orgelreform und der deutschen Orgelbewegung ziemlich genau zusammen.

Erst als dieses Kampfgeschrei allmählich wieder verhallte, ist die Orgelmusik zu neuen Kräften gekommen, indem man begann, sich der Orgel wieder als einem Phänomen zuzuwenden, das sich von seinen immanenten Wechselwirkungen her definiert. Allmählich gestatteten sich die Spieler wieder die Freiheit, mittels Taste und Ventil individuellen Einfluß auf die Klangbildung zu nehmen sowie den prinzipiellen Unterschied zwischen differenziert abgestufter Metrik und dem absoluten Gleichmaß der Taktbewegung wie überhaupt das Gegenüber von Geschmeidigkeit und Starre in allen vorfindbaren Kategorien wie Windzufuhr, Disposition, Klang-

gebung und Temperatur auszuloten. Auch Komponisten begannen wieder in größerer Zahl, sich neu für die Orgel zu interessieren. Über die Entwicklung radikal anderer Spielmethoden stießen sie in das Feld der Mikrotonalität vor, womit jenseits von Zwölftönigkeit und Serialismus ein gänzlich neues Terrain des Irrationalen, besser noch das einer Rationalisierung höherer Ordnung betreten wurde. Drei Möglichkeiten waren hierbei von besonderem Nutzen: der Cluster, die Veränderung der Windzufuhr und das Entfalten der Diskrepanz zwischen reiner Stimmung bei Aliquoten wie Terz und Sept gegenüber Klängen gleicher Tonhöhe auf gleichschwebender Basis. Von wenigen Ausnahmen abgesehen hat der Orgelbau diesen Entwicklungen wenig echtes Interesse entgegengebracht. Inwieweit er es jedoch gerade in konsequenter Rückbesinnung auf eine Orgel als „organisch Geschichtete“ auf gänzlich unbeabsichtigte Weise dennoch zu Wege brachte, wird neu zu beschreiben sein.

Wir können also sagen, daß auf allen Feldern des Orgelwesens, sei es im Orgelbau, im Orgelspiel oder in der Orgelkomposition, die differenzierte Entfaltung aller jener Wechselbeziehungen eine unabdingbare innere Notwendigkeit bedeutet, da der Umgang mit der Orgel, wie auch das Instrument selbst, sonst in der einen oder anderen Weise seines Odems beraubt wäre, entweder der zu seinem Wesen gehörenden Starre ohnmächtig ausgeliefert, oder eben dieses ureigenen Stachels des statischen Stationärtons durch Übertünchen entfremdet.

Bewegen wir uns also mit unseren Fragen innerhalb von Feldern, in denen eine solche Qualität des Korrelats von Starre und Lebendigkeit gegeben ist wie zum Beispiel als orgelspezifisches Wesen der Klangbildung, als Wesen von Metrik und Takt, als Wesen der rhythmischen Gestaltung und des Affekts und ganz sicher auch der Temperatur-, Wind- und nicht zuletzt der Dispositionsfrage bis hin zu technischen Fragen wie denen nach Möglichkeiten der verschiedenen Ladensysteme, so agieren wir, jenseits von Objektivitätsfiktion oder beliebigem Subjektivis-

mus, mittels einer der Orgel angemessenen Art der Fragestellung. Weniger neutral ausgedrückt bedeuten diese Wechselbeziehungen aber sehr wahrscheinlich das ureigentliche Lebenselixier des Musikalischen überhaupt. Hierfür gilt es aber, noch eine weitere Kategorie zu erfassen, um damit dem Ganzen eines musikalischen Phänomens gerecht zu werden, nämlich den im Zusammenhang mit dem Phänomen der Mikrotonalität bereits angedeuteten Komplex irrationaler Gestaltungsweisen und deren Logik des Widerspruchs.

Eine erstaunliche Entwicklung setzte diesbezüglich bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein, indem man sich dieser Logik des Widerspruchs bereits entschlossen zuwandte. Im Widerspiel der metrisch klar definierten *prima prattica* mit jenen Kraftverhältnissen der *seconda prattica*, in denen ein gerade eben noch regelmäßig pulsierendes Kraftfeld unvermittelt einer übergeordneten und in ihrer Wirkung unberechenbaren metrischen Größe ausgesetzt wird, scheinen mit einem Mal die Schicksalskräfte gegenüber dem so Wohlgeordneten ihre Wirkung zu tun. Ebenso unberechenbar werden die Halbtonabstände beim chromatischen Durchschreiten des Tonraums durch die Ungleichstufigkeit der mitteltönig temperierten Skala.

Hier tut sich ein Gebiet auf, das wenigstens in Umrissen sichtbar gemacht werden muß. Dies soll anhand der Stimmungsproblematik versucht werden. Es weiß der Punkt nichts von der Fläche, die Fläche nichts vom Raum: So verhält sich das einen gekrümmten Raum beschreibende Obertonspektrum gegenüber der notwendigerweise linearen Struktur einer mittels Tasten fixierten Skala. Um nun die Idee des gekrümmten Raumes mit diesen Mitteln zum Dasein zu verhelfen, kommt es zu gewaltigen Reibungsverlusten. Die Kugelgestalt wird partiell zertrümmert und in das Prokrustesbett der Linearität hineingezwängt. Doch welche Überraschung: Diese Crux bereitet Freude, weil sie Chroma hat. Es ist eine Begegnung mit dem Dasein, wie sie kaum wahrhafter sein könnte:

Die Bruchstelle zwischen krumm und gerade setzt Energie frei und bedeutet Wahrnehmung des Lebendigen gerade dort, wo etwas notwendigerweise zu Bruch gehen muß. Widerspruch muß also geradezu willkommen geheißen werden, will man nicht am Eigentlichen, dem Erkennen des Lebendigen, vorbeigehen.

Was kann dies für die Frage nach einer Orgel, die als Geschichtetes begriffen werden soll, bedeuten? Da die Orgel ein Werkzeug der Komposition ist, sei es auch von hier aus versucht, diese Frage weiter einzukreisen. Eigentlich möchte man gerade in der barocken Orgelkomposition das Ineinanderübergehen der *prima-prattica*-Situation in die der *seconda prattica* oder das wechselseitige Changieren gegensätzlicher Stile im gemischten Geschmack als ein Willkommenheißen des Andersartigen bezeichnen, das gerade dem Fremden in der Formulierung kontrapunktischer Gefüge, der Verwendung von Chromatik, der Ausarbeitung „dunkler“ Harmonik oder der Anwendung beispielsweise der *peregrinen Klausel* eine besondere Wertschätzung entgegenbringt. Dies dürfte der grundsätzlichen Erkenntnis entsprungen sein, daß letztlich alle konstitutiven Parameter sich entsprechend diesem Prinzip des Korrelats von Vertrautheit und Fremdheit oder noch allgemeiner entsprechend dem Prinzip der Unterscheidbarkeit in Permanenz verhalten, was letztlich gleich viel bedeutet wie Ähnlichkeit und Vermittlung in Permanenz. Auf dem Feld der Komposition bedeutet dies die Suche nach Entfaltung dieser Dialektik in jeder nur denkbaren Weise. Im Gegen- und Ineinander von Sonaten-, Recitativo- und Fugenprinzip des späten Beethoven, im zugelassenen Widerspruch zwischen absoluter und programmatisch gedachter Musik, dem atmosphärisch-koloristischen gegenüber dem strukturell Verdichteten prägt sich diese Entwicklung im 19. Jahrhundert weiter aus, während es im 20. Jahrhundert am ehesten im Widerstand materialer Eigenschaften bzw. an den Bruchstellen zwischen Idee und Realisation sichtbar wird.

Für die Frage nach einer Orgel als Geschichtetem könnte dies möglicherweise zu zwei gravierenden Konsequenzen führen: Aus einer Vereinbarkeit von Widerspruch und einer Negierung von Eindeutigkeit, wie sie sich kompositorisch manifestiert, folgt zum einen, der Orgel jenen Wachstumsprozeß, den sie vom Spätbarock her im 19. Jahrhundert weitervollzogen hat, als eine notwendige und der Orgel gemäße Entwicklung zu betrachten und dementsprechend in heute entstehenden Konzeptionen fruchtbar werden zu lassen. Zum andern ist aus heutiger Sicht möglicherweise noch immer nicht das Ausmaß dessen auszumachen, was der Traditionsabbruch im Orgelbau nach dem 1. Weltkrieg und die in Deutschland sogar noch bis in die achtziger Jahre hinein anhaltende fast vollständige Beseitigung romantischer Instrumente für unsere Gegenwart letztlich bedeutet.

Es wäre töricht, das bis jetzt Gesagte auf einen konkreten Orgeltyp der Zukunft festlegen zu wollen. Deshalb soll versucht werden, eine Zuspitzung auf einen konkreten Ort hin zu leisten, an dem sich Orgelklang wie der Klang jedes anderen gelungenen Instruments als ein uns in unserer Existenz berührendes Ereignis festmachen läßt.

Wie kann von solch einer Berührung gesprochen werden? Hier versagt die Abstraktion, muß von individuell Wahrgenommenem gesprochen werden, muß der Wahrnehmung selbst zur Wahrnehmung verholfen werden. Es müssen die Potentiale des Lebendigen ergriffen werden, das Unwesen des Schematischen und Formalistischen durchschaut werden, muß das Wesen von Klang als ein zutiefst eigenartiges Existential begriffen werden, das an gewissen Stellen der Lauterkeit des Unvollkommenen, der spürbar gewordenen Reibungsfläche, des Stachels, des Groben, des Feinen, des Luxuriösen, des Schlichten, des elementaren Kontrastes, der fein schattierten Ähnlichkeit bedarf.

Dies ist der Ort der Universitas, an dem sich das Ganze der menschlichen Existenz und Transzendenz ausformuliert, darum bedarf ein solches Instrument der unterschiedlichsten Arsenalen an Möglichkeiten des Kontrastes und der Ähnlichkeit. Hierbei kann eine sehr große Orgel gemeint sein, die in Werken geschichtete des norddeutschen Barock ebenso wie die in Grundlabiale geschichtete, die Orgel des gemischten Geschmacks wie die des großen Syntheseentwurfs der in Deutschland beheimateten Orgel des 19. Jahrhunderts, die elementare barocke Größe und romantische Schattierung in sich vereint. Es kann aber die gleiche Universitas auch in einem Instrument mit drei Registern mitteltöniger Temperatur oder in der Projektion aller Klangfarben einer großen Orgel auf sechs Registerfunktionen einer spätbarocken Dorforgel sichtbar werden.

Unveräußerliches Merkmal der durch jene Universitas geprägten Orgel ist ihre klangliche Individuation, die letztlich an jeder einzelnen Pfeife als Ausdruck des charakteristisch formulierten Existentials jenseits von perfektionistischem Schematismus erlebbar wird. Sie entfaltet das vertikale Prinzip des Obertonaufbaus aus dem Blockwerkverständnis, das horizontale Prinzip charakteristischer Grundregister nach dem Prinzip komplementär sich ergänzender Obertonspektren. Das vertikale Prinzip bedarf neben dem klassischen Plein jeu und Grand jeu auch des leider sehr vernachlässigten terzhaltigen Prinzipalplenums, das horizontale Prinzip der grundsätzlichen Differenzierung in weite, mittlere und enge Mensuren als flötige, principalige oder streichende Charaktere, wobei je nach Eigenschaft des Kerns, der Kernspalte und des Pfeifenfuß's die unterschiedlichsten Mischformen beispielsweise als flötiger Streicher, streichender Principal, principalische Flöte, aber auch des gedeckten Principals als Quintatön entstehen können, ganz zu schweigen von den vielen weiteren hier zu nennenden Charakteren.

Die Mehrmanualigkeit erfüllt sich primär im dialogischen Prinzip, dessen Natur es ist, nicht prinzipielle Unterschiedlichkeit, sondern das Prinzip der Schattierung als

Differential zu einer maximalen Entfaltung zu bringen. Für welche Charakteristika man sich auch immer in einem Werk entscheiden mag, sie müssen in jedem anderen Teilwerk der Orgel in irgendeiner Weise wiederzufinden sein.

Im weiter oben Gesagten wurde Wert gelegt auf die prinzipiell sinnvolle Begrüßung des Widersprüchlichen, dingfest gemacht beispielsweise an der Stimmungsproblematik. Es könnte sein, daß es hieran vielen Orgelbauten der Neuzeit gebricht, indem in ihnen eine Fiktion falsch verstandener Reinheit und damit eine leider sehr deutsche Obsession zum Ausdruck kommt, die das notwendig chaotische Potential schöpferischer Prozesse irrtümlicherweise zu negieren sucht.

Orgel als Geschichtetes sucht den ganzen Prozeß des bis heute geschichtlich gewordenen ernst zu nehmen. Sie denkt diesen Prozeß als einen Gedanken der Beziehungshaftigkeit, der Differenzierung und der Mutation und sieht genau hierin den Ausgangspunkt für ein sinnvolles Weiterdenken der Orgel. Abschließend sei dem bisher noch am wenigsten diskutierten Gedanken der Mutation in zwei Beispielen nachgegangen. In einer Orgel in mitteltöniger Temperatur ergeben sich bei einer bestimmten Intonationscharakteristik sehr deutliche Kombinationstöne. Bei chromatischer Rückung tritt eine kleine Terz einmal im Verhältnis von 5:6, ein andermal als Verhältnis 6:7 in Erscheinung, wodurch der Kombinationston das eine Mal höher, das andere Mal tiefer klingt. Entsprechende Phänomene ergeben sich auch bei den anderen Intervallen, ins Komplexe gesteigert bei Akkordschichtungen. Das Ohr nimmt diese Kombinationstöne in einem changierenden Verlauf als eine Art elektronische Ringmodulation wahr, das Auge jedoch hat eine Orgel von 1560 vor sich.

In den wenigen noch authentisch erhaltenen Orgeln der Früh- und Hochromantik läßt sich oftmals im gleichen Werk eine barocke wie eine romantische Charakteristik feststellen. Beispielhaft hierfür sind Instrumente von Buchholz (Kronstadt/Sieben-

bürgen), Ladegast (Merseburg), Schubert (Marienberg/Erzgebirge) und anderen. In einem höchst wertvollen Instrument der Gebrüder Link in Giengen/Brenz prägt sich der barocke Charakter noch 1906 in Anbindung an die süddeutsche Gabler-Riepp-Holzhey-Tradition aus. Genuin romantische Charakteristika kommen hinzu. Als Element der Spätromantik sind jedoch auch vier Hochdruckstimmen vertreten, darunter Stentor-Gamba und Stentor-Flöte. Verleiht die eine dem jeweiligen Klang eine zu Mixtur wie Zunge gleichermaßen tendierende extrem obertönige Strahlkraft, so die andere ein Übermaß an klanglicher Verdickung. Zusammen ergibt sich ein saxophonartiger Klang, wobei die Pneumatik in Verbindung mit bestimmten Anschlagarten seltsam porös verfremdete Klanggestalten zum Vorschein bringt. Es ist hier jeder noch so grelle wie dunkle oder extrem dicke Klang wie auch jeder verfremdet poröse wie ätherisch sublimierte Klang verfügbar. Niemand wollte diese herrliche Orgel in den Ruch einer Universalorgel bringen und doch erfüllt sich hier das Universelle und Ganze einer Orgel als Geschichtetes in ureigenster Weise.
