

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1930)
Heft: 12

Artikel: Über die Orgel
Autor: Tappolet, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-760205>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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

Über die Orgel

von Walter Tappolet

Wenn man bis vor wenigen Jahren einen Gebildeten, sogar einen *musikalisch* Gebildeten über seine Eindrücke von der Orgel und von ihrem Klang ausgefragt hat, so erlebte man immer ungefähr das Gleiche: es wurde versucht, höchst unklare und affektbetonte Erinnerungen – das eine Mal an sanft-säuselnde, das andere Mal an besinnungsraubende, dröhnende Klangmassen – stammelnd in Worte zu fassen. Die gleichen Sachverständigen und Freunde der Musik, die selbstverständlich in einem Streichquartettsatz die Gesetzmäßigkeit und Klarheit der Stimmenverteilung und -führung irgendwie zu erfassen fähig waren, bezeichneten eben diese Rauschhaftigkeit oder andere ebenso nebensächliche Eigenschaften als das Wesentliche des Orgelklanges. Daß dies im deutschen Kulturgebiet bis vor kurzem die fast einzige, heute noch die allgemein herrschende Auffassung ist, liegt nicht nur an den Orgelspielern; vielmehr hat es auch unter diesen zu allen Zeiten Einzelne gegeben, die sich über das Wesen der wahren Orgel, die ihr angemessene Literatur und über die Grundgesetze des Orgelspiels klar gewesen sind. Der Grund ist vielmehr bei der Beschaffenheit des Instrumententypus, wie er sich im letzten und zu Beginn dieses Jahrhunderts herausgebildet hat und herrschend geworden ist, zu suchen. Dieser Typus der modernen « Orchesterorgel » hat sich so weit von denjenigen entfernt, wie sie die Blütezeit der gesamten Orgelbaukunst im 16., 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in reichen Spielarten geschaffen hat, daß die « Kinoorgel », die neueste und absolut folgerichtige Station auf dem Entwicklungsweg der verindustriisierten Orchesterorgel aus Gründen der Scheidungs- und Benennungsreinlichkeit gar nicht mehr « Orgel », sondern nur noch Oskalyd genannt werden sollte.

Wie hat sich nun aus dem Typus der wesensgemäßen und unverfälschten Orgel die moderne « Orchesterorgel » herausgebildet?

Prof. Dr. W. Gurlitt (Freiburg) hat in seinem Einführungsvortrag zur Freiburger Orgeltagung (Sommer 1926) dargelegt, wie jede geschlossene musikalische Epoche von einem Klangideal beherrscht sei. So steht die niederländisch-deutsche Spätgotik (Josquin, Ockeghem, Isaac, der Zürcher Senfl, Lechner) ganz im Banne des A-cappella-

Chorklanges, die italienisch-deutsche Barockzeit (Praetorius, Schein, Scheidt, Schütz, Buxtehude, Bach, Händel) in dem des Bläserklanges.¹⁾ Wenn man nun bedenkt, daß die Orgel, trotzdem sie als Tastinstrument zu handhaben ist, im Blick auf Struktur und Klangerzeugung und auch auf den geistigen Charakter ihres Klanges dem Blasinstrument am nächsten steht, so ergibt sich daraus folgerichtig, daß gerade die Epoche des Bläserklangideals Orgelbau und Orgelkomposition zur höchsten Entfaltung bringen mußte; ja die Orgel bekam in jener Zeit eine Vorrangstellung, wie es keinem andern Instrument in gleich ausschließlichem Maß widerfahren ist. Die Untersuchung der barocken Blasinstrumente (Posaunen, Trompeten, Block- und Querflöten, Zinken, Pommern, Schalmeien, Krummhörner, Dulziane, Sordunen, Rauschpfeifen, Rankette etc. – zugleich Namen barocker Orgelregister!) hat solch erstaunlichen Scharfsinn und Erfindungsgeist in bautechnischer Beziehung zu Tage gefördert, daß die Eigenart jenes Klanges nicht mehr wie früher – ähnlich wie es dem Ausdruckswillen und der Stileigentümlichkeit der byzantinischen Formenwelt ergangen ist – als Folge der bautechnischen Ungeschicklichkeit ausgelegt werden kann. Diese Eigenart des Klanges war vielmehr erstrebte Absicht und Erfüllung des schöpferischen Klangwillens. Jene Zeit *wollte* diesen Klang voll Eigenwilligkeit (Posaune, Rankett) einerseits, voll Stille (Blockflöte) andererseits, einen Klang, der nicht nur abhold, sondern geradezu unfähig war allen individuellen Empfindungsausdrucks, der deswegen doch nichts an Mannigfaltigkeit lebendiger Charakterisierung und an Farbigkeit einbüßte. Und dies war nun gerade der Klang, den die Orgel aus ihrem eigensten Wesen heraus anstreben mußte. Denn entgegen aller erfolgten Veräußerlichung in billige Effekte und aller Vergröberung in theatrales Getue liegt der Sinn der Orgel darin, mit größter Klarheit und Plastik die Strenge eines polyphonen Gebildes wiederzugeben. Und dazu befähigt sie in einzigartiger Weise unter andern Instrumenten die Ruhe, die Starrheit der Tonerzeugung, die Verschiedenartigkeit der «Werke» – unter «Werken» werden nicht wie bei der Orchesterorgel nur dynamisch abgestufte Manuale verstanden, sondern bei ungefähr gleichwertiger Klangstärke ausgesprochene Differenzierung der Register und deren Zusammenfassung in einzelne Klanggruppen – z. B. im Hauptwerk (I. Manual) Grundstimmen, im Rückpositiv solistische

¹⁾ Das Inventarverzeichnis der Stuttgarter Hofkapelle von 1589 führt von insgesamt 635 Instrumenten 507 Blasinstrumente auf: 299 Block- und Querflöten, 115 Zinken, 49 Schalmeien, Fagotte, Pommern, 29 Trompeten und 15 Posaunen gegenüber 39 Violinen und Violen, 23 Lauten und 14 Tasteninstrumenten.

Rohrwerke, im Oberwerk gemischte Stimmen – und die Charakterisierung der einzelnen Register, die unzählige Klangkombinationen ermöglicht. Jenseits der Grenze des rein musikalischen mußte ein Instrument mit diesen Eigenschaften und diesem « objektiven » Klange notwendigerweise der Mittler und Verkünder des Kultischen werden. Die Orgel ist es denn auch in einem Maße geworden, daß es uns schwer fällt, uns vorzustellen, daß es eine Zeit gab (hauptsächlich im 15. und 16., aber auch noch im 17. Jahrhundert), in welcher sie nicht vorwiegend Kirchen- sondern in gleicher, nur verkleinerter Form als Hausinstrument: hier in der Gestalt des Regals (nur Rohrwerke), des Positivs und des Portativs (kleine Orgeln mit labialen Stimmen) ebenso verbreitet war.¹⁾

Wenn auch Buxtehude (1637–1707) in St. Marien zu Lübeck und Pachelbel (1653–1706) in St. Sebaldus zu Nürnberg schon geistliche Musik getrennt vom Gottesdienst in selbständigen « Abendmusiken » (der Ausdruck wurde von Buxtehude geprägt) und Kirchenkonzerten aufführen, so bleibt diese Musik doch noch trotz des starken Zuges zu Spielfreudigkeit und Virtuosität absolut im barocken Klangideal verwurzelt und in die strenge und überpersönliche Herbheit des Kultischen eingebettet. Schon früh aber schleicht sich in diese Kirchenkonzerte auch eine « empfindsame » Musikauffassung ein; Joh. Rist (gest. 1667) bekennt in einem Bericht über das Auftreten eines Violinvirtuosen in einem Kirchenkonzert, daß er « unter anderem auch zwei geistliche Psalmen mit einer so fürtrefflichen Art und sonderbaren Anmutigkeit spielte », daß er es « ohne Vergießung etlicher Trähnen unmöglich konnte anhören; denn es war doch gar zu beweglich! » Aus dem erwachenden Bedürfnis nach Affektbetonung in der Musik wird im 18. Jahrhundert die herbe Starrheit des Klanges immer mehr als Mangel empfunden und der Modulations- und Schwellfähigkeit des Klanges von Streichinstrumenten und der menschlichen Stimme (die Mattheson 1713 das « erste, schönste und natürlichste » Instrument nennt) die Sympathie zugeführt.

Der allgemeine Durchbruch dieser neuen Einstellung vollzieht sich in der Mannheimer Schule, bei den Söhnen Bachs, um über den Höhepunkt der Wiener Klassiker zur Romantik zu führen. Die Orgel wird in diesem Entwicklungsprozeß nun nicht wie ein großer Teil der barocken Blasinstrumente als unbrauchbar geworden einfach auf die

¹⁾ Die alten Orgeltabulaturen enthalten neben geistlicher auch weltliche Musik, die letztere vorwiegend als Variationenwerke über Volkslieder: Schlick 1511, Paumann, Cabezón 1510–1566, Sweelingk 1562–1621, Scheidt 1624 (*Tabulatura nova*).

Seite gestellt, sondern wird nach den Forderungen des neuen Klangideals von Abbé Vogler (gest. 1814), dem Lehrer Carl M. von Webers, zur romantischen Orchester- und Konzertorgel abgewandelt. Die Grundfarbe des Orgelklanges wird dem Streicherklang angeglichen und die Starrheit des Tones zur Erreichung der Expressivität durch Übergangsdynamik mittels des Schwellprinzips gebrochen. Von den überlieferten Registern werden vor allem die eigenartigen barocken Rohrwerke fallen gelassen, die andern unter gleichem Namen in der Bauart und somit im Klang umgeändert und es kommen neue Register dazu, deren Namen deutlich die Nacheiferung des neuen Klangideals bekunden: Namen von Streichinstrumenten wie Violine, Viola, Gamba, Cello, Violon; Namen von (teils neuen) Orchesterinstrumenten wie Traversflöte, Konzertflöte, Piccolo, Klarinette, und das der menschlichen Stimme nachgebildete Register Vox humana. Die Orgel hat die einzigartige Selbständigkeit des ihrem Wesen konformen Klanges verloren und damit auch ihre überragende Vorrangstellung im Zeitalter des musikalischen Barock. Nicht nur geht nun das allgemeine Interesse zurück, sondern vor allem schreiben die von den Möglichkeiten des Orchesters des modernen Flügels und des menschlichen Sologesanges faszinierten Komponisten der Klassik und Romantik keine namhafte Musik mehr für die ehemalige « Königin der Instrumente ». Wie sehr sich die Orgel auf die Nachahmung des Orchesterklanges eingestellt hat, beweist z. B. auch die Namensentlehnung in der Definition von Richard Strauß: « Die Orgel ist als ein für sich selbst bestehendes, unabhängiges und vollständiges Orchester zu betrachten. »

Wohl anerkennt und schätzt diese Epoche einen Meister der Polyphonie wie J. S. Bach¹⁾; aber sie ist selbst nicht mehr in der Welt der Polyphonie beheimatet, sondern in derjenigen der homophonen, harmonischen Musik. Erst Max Reger (1873–1916) schreibt wieder polyphon und es gebietet große Ehrfurcht, wie sehr er es vermocht hat, das vorhandene Instrument, dessen Brutalität und Unklarheit des Klanges aller polyphonen Durchsichtigkeit Hohn sprechen, in den Dienst seiner Absichten zu zwingen. Die gegenwärtige Periode, deren allgemein geistige Richtungnahme im Musikalischen Anregung und Anknüpfung sucht in Zeiten, deren Ausdruckswelt und Stilprinzipien denjenigen Regers entgegengesetzt sind, kann seinen Verdiensten um

¹⁾ Bekannt ist Mendelssohns Verehrung und die erste Aufführung der Matthäuspassion nach Bachs Tode durch ihn in Berlin (1829). Interessant ferner, daß ein Hans Georg Nägeli sich mit Bachs *Kunst der Fuge* stark beschäftigt hat.

die Orgel, die mehr vorbereitender Art waren, nur schwer gerecht werden.

Eine andere vorbereitende Wirkung für die Orgelbewegung zeitigte die Musikwissenschaft. Sie förderte einen ungeahnten Reichtum alter Orgelmusik zutage und die Auffassung von Bach als einem einzigen aus öder Ebene emporragenden Gipfel wurde allmählich dahin umgewandelt, daß er wohl der höchste bleibt, daß er aber eine Zusammenfassung einer Menge von Vorläufern und Zeitgenossen ist. Diese wissenschaftliche Entdeckertätigkeit war anfangs einseitig historisch und mangelte des Kontaktes mit der lebendigen Wiedergabe. Erst als im letzten Jahrzehnt eine schroffe Wendung von der Romantik, ja sogar von der Klassik weg zur Polyphonie sich vollzog, und eine elementare Sehnsucht nach kultischer Bindung erwachte, da begann diese alte Orgelmusik – von welcher vorher eigentlich nur Frescobaldi und Buxtehude dem Namen nach bekannt waren – neu aufzublühen. Nun machte man aber die Erfahrung, daß die in großer Zahl und lärmender Wichtigkeit vorhandenen Instrumente unfähig waren, das Wesentliche dieser Werke, die so ganz aus dem Geist und den Möglichkeiten der Orgel heraus entstanden waren, lebendig und überzeugend erstehen zu lassen. So sehr war auf deutschem Kulturgebiet die Orgel der Sucht nach äußerer Größe und der Industrialisierung verfallen, daß Albert Schweitzers Ruf¹⁾ zur Besinnung und sein Hinweis darauf, wieviel mehr der französische Orgelbau den eigentlichen Prinzipien der Orgel treu geblieben sei, im Gegensatz zum deutschen, ein « Ruf in der Wüste » war. Die Zeit war noch nicht reif. Die entscheidende Wendung ereignete sich erst nach dem Krieg, als die vergessenen und verstaubten, aber immerhin erhalten gebliebenen alten Orgeln « entdeckt » wurden, hauptsächlich im konservativen Norden Deutschlands. Während Gurlitt als Wissenschaftler auf die theoretischen Orgelbauquellen zurückgriff, fuhr ein Wind von elementarer Wucht und Gegenwärtigkeit in die Bewegung dadurch, daß die Praktiker und Künstler von der Rekonstruktion²⁾ auf die lebendigen Werke hinwiesen; so entdeckte Hans Henny Jahnn (Hamburg) die von Arp Schnitger 1688–93 erbaute Orgel zu St. Jakobi

¹⁾ A. Schweitzer *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* (Leipzig 1906). Auf dem III. Internationalen Musikkongreß in Wien (1909) stellte Schweitzer mit andern Sachverständigen zusammen ein Regulativ für den Orgelbau auf.

²⁾ Bau der „Praetoriusorgel“ im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. B. nach genauen Angaben des Michael Praetorius (1571–1621) in der *Organographia*, dem 2. Teil seines *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1618). Einweihung der Orgel Dezember 21 durch Karl Straube.

in Hamburg – im letzten Jahr ist die originalgetreue Wiederherstellung unter der Leitung Jahnns durch die Werkstätte Kemper-Lübeck beendet worden. Indem Günther Ramin (Leipzig) während der Inflationszeit im Auftrag der von Jahnns gegründeten « Glaubensgemeinde Ugrino » in St. Jakobi gegen die 30 Orgelabende, in denen so ziemlich alle damals zugänglichen Orgelkomponisten des 15. bis 17. Jahrhunderts zu Wort kamen, veranstaltet hat, rückte dieses Hauptwerk des norddeutschen Orgelbauers in den Brennpunkt des Interesses. Mit dem Fanatismus und der Glut eines Gläubigen faßte Jahnns, der Architekt und Schriftsteller, die Orgelprobleme an und errichtete ein Laboratorium für das Studium des Baus, des Materials, der Mensuren der alten Pfeifenreihen und des Winddruckes. Die erste Orgeltagung (Hamburg-Lübeck 1925), eine Aussprache und ein Hinweis auf die norddeutschen Orgeln des 16. und 17. Jahrhunderts unter Wissenschaftlern, Orgelbauern, Orgelkomponisten und Orgelspielern, war auf unvoreingenommener Seite – die einzig auf « Geschäft » eingestellten Orgelbauer hörten die Ergebnisse Jahnns begreiflicherweise nicht gern! – ein vollkommener Sieg der Erkenntnisse Jahnns und der alten Orgeln.

Es folgten noch zwei Orgeltagungen – 1926 in Freiburg (Praetoriusorgel) und 1927 in Freiberg (Sachsen), wo im Dom die große Orgel Gottfried Silbermanns von 1714 steht –, welche die Bewegung auf eine breitere Basis stellten und damit die Befürchtungen, daß die neu gefundene alte Orgel etwa nur « eine Schwärmerei für Menschen mit atavistischen Neigungen » bleibe, in den Wind schlugen. Ja es scheint sogar, als wäre da und dort aus der Orgelbewegung eine Modesache geworden und als hätten die führenden Orgelbaufirmen in Ausnützung der Konjunktur sich nur allzu rasch auf die neuen Forderungen « umgestellt »! Es wurde in Freiberg keine weitere Tagung beschlossen, sondern in der Einsicht, daß statt dessen nun gewissenhafte Einzelarbeit not tue, ein Orgelrat (unter dem Vorsitz des Thomaskantors Karl Straube) gegründet, der in vier Einzelsektionen (Orgelkomposition und -spiel, Historie, Liturgik, Orgelbau) die Erkenntnisse vertiefen, auswerten und fördern soll.

Nach all diesen Ausführungen ist es notwendig zu betonen, daß es sich nicht darum handeln kann, die Barockorgel möglichst genau nachzuahmen. Zwar ist die Wiedergabe alter Orgelmusik einzig auf alten Instrumenten vollständig unproblematisch und überzeugend. Andererseits aber scheint die moderne Orgel mit ihrem raffinierten Apparat

sich für die Musik Regers besser zu eignen. Das Erstrebenswerte wäre somit eine « Kompromißorgel », die einerseits in ihrem Registerfundus die Klangmöglichkeiten der Barockorgel, andererseits aber auch die technischen Errungenschaften des modernen Instrumentes aufweist? Diese Lösung mag in Konservatorien für Schulinstrumente, auf welchen möglichst *alle* Orgelliteratur gespielt werden soll, eine günstige sein. Eine starke Ausrichtung nach den Mächten des Sakralen und den Gesetzen des Kultischen wird die Entwicklung in zwei Hauptwege scheiden: Kultorgel und Kammer- oder Konzertorgel. Auch dieses ist gewiß, daß die Weiterentwicklung zu einem guten Teil wieder bei dem Höhepunkt wesensgerechter Orgelbaukunst angeknüpft hat, und daß die umwälzende Einsicht vom Wert des edeln Materials, der sorgfältig-kunsthandwerklichen (im Gegensatz zur maschinellen) Arbeit, der Klarheit und Sauberkeit des Dispositionsentwurfes und der Intonation, ohne welche Faktoren ein edler, klarer Orgelklang nicht möglich ist, nicht so schnell wieder verloren gehen wird. Wie die Instrumente der Zukunft beschaffen sein werden, wird von den verschiedenen Kategorien des Religiösen, des Musikalisch-Ästhetischen, nicht zuletzt von den schöpferischen und stilistischen Kräften der Orgelkomposition der nächsten Zukunft bestimmt werden. Anregungen und Erkenntnisse sind genug da, auch schon Ansätze zu etwas Neuem: in Kirchen, Konzertsälen, Schulaulen, wissenschaftlichen Seminarien, ja sogar in einer schlesischen Jugendherberge stehen Instrumente, die zum Teil wirklich den Vergleich mit alten Orgeln aushalten können. Die große schöpferische Tat, die wir ersehnen, wird aus den Wurzeln des Religiösen hervorbrechen.