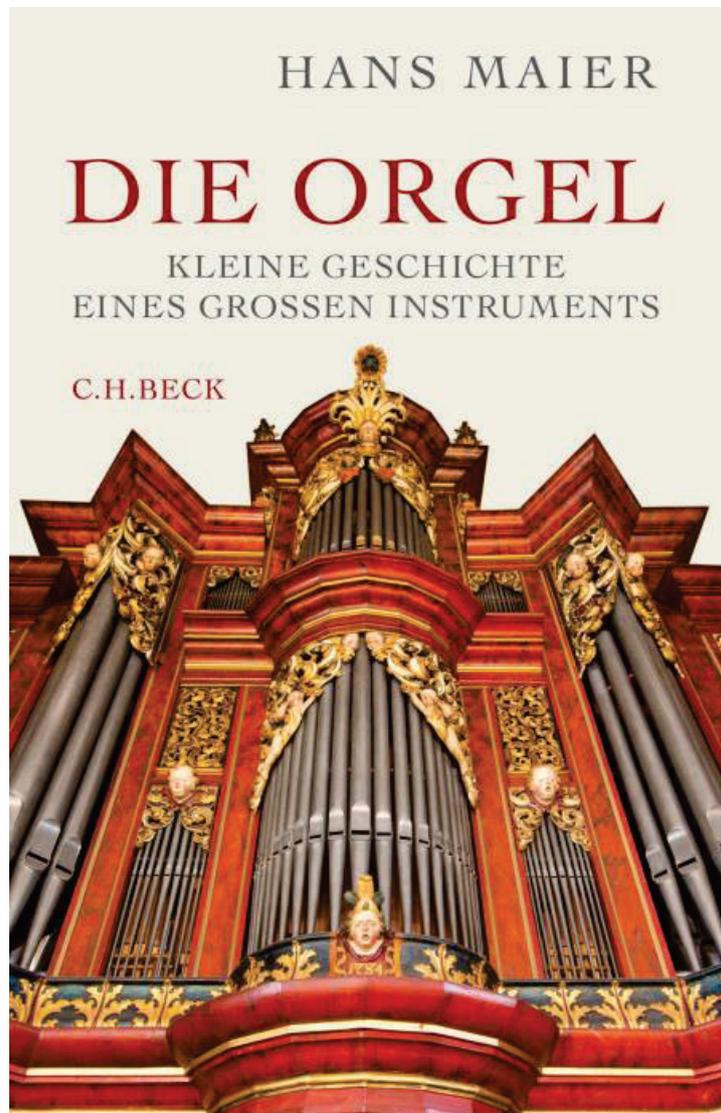


Unverkäufliche Leseprobe



Hans Maier

Die Orgel

Kleine Geschichte eines großen Instruments

2025. 160 S., mit 38 Abbildungen

ISBN 978-3-406-83479-0

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/38652028>

© Verlag C.H.Beck GmbH Co. KG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Hans Maier

DIE ORGEL

«Manchmal auch, am Sonntag, durfte der kleine Buddenbrook dem Gottesdienst in der Marienkirche droben an der Orgel beiwohnen, und das war etwas anderes, als unten mit den anderen Leuten im Schiff zu sitzen. Hoch über der Gemeinde, hoch noch über Pastor Pringsheim auf seiner Kanzel saßen die beiden inmitten des Brausens der gewaltigen Klangmassen, die sie gemeinsam entfesselten und beherrschten, denn mit glückseligem Eifer und Stolz durfte Hanno seinem Lehrer manchmal beim Handhaben der Register behilflich sein.» (Thomas Mann, *Buddenbrooks*).

In seiner kleinen Kulturgeschichte der Orgel widmet sich Hans Maier mit großem Sachverstand diesem eindrucksvollen Instrument, das den kleinen Hanno Buddenbrook so glücklich stimmt. Dabei geht der Autor nicht nur auf die technischen und klanglichen Besonderheiten ein, sondern betrachtet die Orgel auch als Baukunstwerk, untersucht ihre Rolle in der Literatur und stellt berühmte Orgelkomponisten und ihre Werke vor.

Hans Maier, geb. 1931, seit 1962 Professor für politische Wissenschaft in München, 1970–1986 bayerischer Kultusminister, danach bis 1999 Professor für christliche Weltanschauung, Religions- und Kulturtheorie, 1976–1988 Präsident des Zentralkomitees der deutschen Katholiken. Seit langem nebenberuflich Organist mit Konzerttätigkeit und CD-Aufnahmen. Bei C.H.Beck liegen von ihm vor: *Gesammelte Schriften* in fünf Bänden sowie seine Memoiren *Böse Jahre, gute Jahre. Ein Leben 1931 ff.* (2011, TB 2013).

Hans Maier

DIE ORGEL

Kleine Geschichte eines großen Instruments

Verlag C.H.Beck

Mit 38 Abbildungen

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um eine durchgesehene und erweiterte Ausgabe des Titels Die Orgel. Instrument und Musik, der 2015 in der Reihe C.H.Beck Wissen erschienen ist.

1. Auflage. 2016

2., durchgesehene Auflage. 2025

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2016

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Geviert, Grafik & Typografie,
München, Michaela Kneißl

Umschlagabbildung: Creutzburg-Orgel, 1735, Duderstadt, Oberkirche
St. Cyriakus, © akg-images/Bildarchiv Monheim

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefestem, alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 83479 0



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

Inhalt

I. Mit Händen und Füßen. Organisten am Werk	7
II. Wie klingt eine Orgel? Die Register	20
III. Wie spielt man auf einer Orgel? «Lunge» und «Nervensystem»	31
IV. Die Orgel als Baukunstwerk	38
V. Orgelmusik und Orgelkomponisten	58
VI. «Wie die Orgelpfeifen». Die Orgel im Sprichwort und in der Literatur	101
VII. Zur Geschichte der Orgel und des Orgelspiels	114
VIII. Zusammenfassung	136
Nachwort	142
Glossar	145
Literaturhinweise	147
Bildnachweis	155
Register	157

I. Mit Händen und Füßen. Organisten am Werk

Was ist die Orgel? Wie funktioniert sie? Wie spielt man auf ihr? Wie sehen die Werke aus, die für sie geschrieben wurden? Wie groß, wie wichtig ist das Repertorium der Orgelmusik in der Musikgeschichte? Welche Spuren hat die «Königin der Instrumente» als Baukunstwerk, als Ort von Malerei, Bildhauerei, Kunsttischlerei, Fensterglas- und Lichteffekten in der Geschichte der Architektur und der bildenden Künste hinterlassen? Und wie spiegelt sich die Orgel in der erzählenden Literatur, im Musikgedicht?

Ein reiches Themenfeld! Beginnen wir ganz handfest und handgreiflich mit einer Feststellung: Eine Orgel wird *mit Händen und Füßen gespielt*. Die Hände der Organisten spielen auf den Manualen. Die Füße – Spitze, Absatz und Ballen – betätigen das Pedalwerk. Nicht nur mit den Händen, auch mit den Füßen können Orgelspieler den ganzen Tonraum ausloten; in der Orgelliteratur gibt es zahlreiche vieltaktige, weit ausgreifende Pedal-Soli. Das Pedal muss dabei nicht immer die tiefen Töne, den Bass, spielen. Es kann auch die Mittelstimmen, ja sogar die Oberstimme übernehmen, während die Hände die darunter liegenden Stimmen, die Bässe und Mittelstimmen, spielen – so in vielen Choralvorspielen von Johann Pachelbel bis zu Johannes Brahms.



An die Pedalklaviatur reicht nicht jeder heran ...

So müssen Organisten also nicht nur die Tasten, das *Clavir*, beherrschen – sie müssen sich auch, wie Johann Sebastian Bach in seinem «Orgelbüchlein» verlangt, «im Pedalstudio ... habilitieren». Denn das Pedal wird bei genuinen Orgelkompositionen «gantz obligat tractiret». Demgemäß umfassen auch die Orgelnoten herkömmlicherweise meist nicht nur zwei Notensysteme (wie etwa beim Klavier), sondern drei – falls es sich nicht um Stücke handelt, die ausdrücklich (nur) für die Hände geschrieben sind und daher *manualiter* gespielt werden.

Trotz ihrer Künste waren die Organisten lange Zeit für das Publikum schlechterdings unsichtbar – und in ihrer Mehrzahl sind sie es auch heute noch. In den Kirchen der Christenheit (die Weltreligionen außerhalb des Christentums kennen keine Orgeln) saßen sie fast immer im Rücken oder seitlich der Gemeinde – weit oben auf der

37. VATER UNSER IM HIMMELREICH



Johann Sebastian Bach: Choralvorspiel «Vater unser im Himmelreich» aus dem «Orgelbüchlein». Orgelnoten werden heute, wenn die Komposition für Manual und Pedal gedacht ist, üblicherweise in drei Liniensystemen notiert: Die Manuale in den oberen beiden Systemen, das Pedal im unteren System.

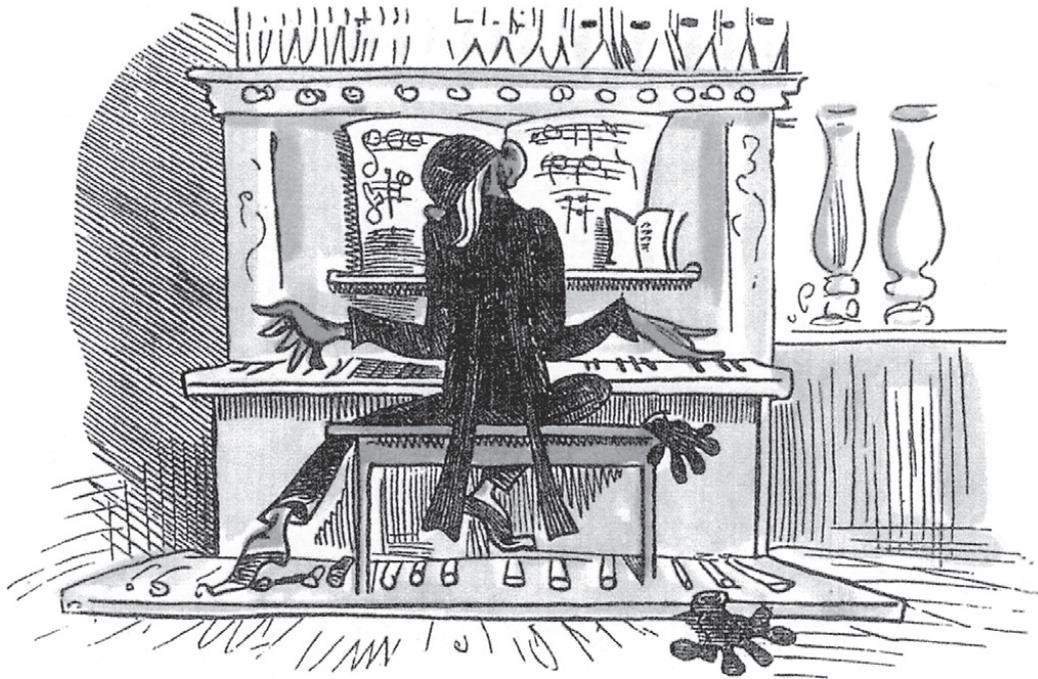
Orgelempore. Sie stand gewöhnlich im Westen, seltener im Norden oder Süden; der Altar war nach Osten orientiert. Den neugierigen Blicken der Menschen waren die Organisten entzogen. Am Spieltisch, auf «hohem Stuhle», walteten sie in Verborgenheit diskret ihres Amtes. Man sah die Organisten allenfalls von fern – so noch heute, wenn ein Orgelspieler, eine Orgelspielerin nach einem Konzert an die Brüstung der Empore tritt, um den Beifall der Zuhörer entgegenzunehmen; oft sieht man nur winzige Punkte in der Ferne. Ein wenig anders ist es in den romanischen Ländern, in denen meist keine feststehenden, schweren Bänke wie in Mitteleuropa und im Norden zur Kirchengestaltung gehören, sondern einzelne Stühle. Das ermöglicht den Zuhörern, bei Orgelkonzerten diese Stühle einfach umzudrehen und sich dem Organisten an der Rückwand der Kirche zuzuwenden.

Will man die Organisten nicht nur hören, sondern ihnen aus der Nähe beim Spielen zusehen, so muss man in Konzerthallen mit Konzertorgeln gehen – deren gibt es inzwischen weltweit viele, auch in Ländern ohne eigene

Orgeltradition. Hier können sich Organisten am frei stehenden Spieltisch auf dem Podium als Spieler, als Künstler zeigen, ebenso wie andere Solisten – als Virtuosen mit allen Fertigkeiten: der Arbeit der Hände im raschen Wechsel der Manuale, dem Treten und Gleiten der Füße, den ruhigen oder schnellen Bewegungen des ganzen Körpers, dem Agieren an dem großen, die Spieler halb umschließenden Spieltisch. Sie können etwas aus der Literatur spielen oder das Publikum mit Improvisationen erfreuen oder verblüffen. Sie können sogar am Schluss der Darbietung elegant über das Pedal «absteigen» – und die eigene Körperdrehung zwanglos in eine Verbeugung vor den Hörern übergehen lassen (wie ich es bei Karl Richter mehrmals gesehen habe).

Den meisten Organisten ist eine solch virtuose Selbstdarstellung freilich fremd. Sie sind bis heute in ihrem Auftreten eher scheu und zurückhaltend geblieben – immer noch den Kirchendienern gleichend, zu denen sie ja über viele Jahrhunderte ganz selbstverständlich gehörten (die Mehrzahl von ihnen zählt auch heute noch dazu!). Sie drängen sich nicht vor, auch dann nicht, wenn sie als Konzertvirtuosen auftreten. Sie wollen lieber angehört als angeschaut werden. Daher kennen wir die Organisten auch weniger aus Bildern (wie die meisten anderen Künstler), viel öfter kennen wir sie aus Erzählungen, Sprichwörtern, Anekdoten – und nicht zuletzt auch aus der Karikatur.

Jedermann kennt Wilhelm Buschs Lehrer Lämpel, der sonntags «in der Kirche mit Gefühle saß bei seinem Orgelspiele» – und der gleich darauf ein Opfer der Buben-



*Wilhelm Busch, «Max und Moritz, vierter Streich».
Die Hände und das rechte Ohr von Lehrer Lämpel hat Busch
riesengroß gezeichnet!*

streiche von Max und Moritz wird. Und viele kennen auch sein nobles Gegenstück, den Herrn Edmund Pfühl aus Thomas Manns «Buddenbrooks», den Meister des Kontrapunkts, der in St. Marien in Lübeck den Organistendienst versieht. Er ist geradezu ein Idealbild des Künstlers: einsam in unzugänglicher Höhe über der Gemeinde thronend, im Verborgenen seine Kunst ausübend. Ganz zufrieden ist er mit dieser herausgehobenen Lage freilich nicht. Er leidet darunter, dass die Leute drunten im Kirchenschiff kein Gespür für seine Virtuosenkünste haben. Die sind in der Tat ungewöhnlich und finden selbst unter berühmten Kollegen nicht ihresgleichen. Soeben hat er vor dem staunenden kleinen Hanno Buddenbrook eine «rückgängige Imitation» gespielt, was bekanntermaßen zu den schwierigsten Aufgaben beim Orgelspiel gehört.

Aber er bleibt damit allein und ohne ein Echo der Gemeinde. «Es merkt es niemand», sagte er mit hoffnungslosem Kopfschütteln.»

Oder man denke an die sprichwörtliche Figur des alten Dorfschullehrers, «der Kinder, Weib und Orgel schlug». Man erinnere sich an den lang andauernden Bund von Musik, Religion und Pädagogik in kleinen Orten mit Lehrerdienstwohnung und geistlicher Schulaufsicht. Apropos Orgelschlagen: Das erinnert an frühe Zeiten, als die Orgel breitere Tasten hatte (wie heute noch das Carillon, das Glockenspiel), die nur schwer bewegt werden konnten, geschlagen werden mussten. Das Wort Toccata (von lat. *toccare* = schlagen), eine der ältesten Bezeichnungen für Instrumentalstücke, kommt daher!

Wie soll man ihn also charakterisieren, den Organisten? Wo liegt seine künstlerische Eigenart? Hans Haselböck (Wien), selbst ein renommierter Organist, beschreibt ihn nicht ohne Selbstironie wie folgt: «Ein im Lauf der Zeiten in unterschiedlicher Weise geschätzter Musicus – was vor allem in monetarischer Form seinen oft betrüblichen Ausdruck gefunden hat und noch immer findet –, der jedoch gleichsam als Ausgleich für manche himmel-schreiende pekuniäre Benachteiligung in der Lage ist, mit seinem Instrument Klänge von bemerkenswerter Fülle und beträchtlicher Lautstärke hervorzubringen – ein Umstand, der das Selbstwertgefühl des besagten Organisten nicht selten beträchtlich zu steigern imstande ist. Die Wertschätzung dieses von allen anderen Instrumentisten deutlich unterschiedenen, ja irgendwie geradezu «abgehobenen» Musikers (er spielt ja zumeist hoch oben in den

Gewölben) hält sich bedauerlicherweise in gewissen Grenzen. Auf der einen Seite finden sich Stimmen der Anerkennung, ja Bewunderung, denen aber nicht wenige abschätzige Bemerkungen gegenüberstehen» (Haselböck 27).

Heute werden Organisten an Kirchenmusikschulen, Konservatorien oder Musikhochschulen ausgebildet. Früher, vor dem 19. Jahrhundert, erlernte man das musikalische Handwerk bei einem Meister. Dazu gehörten sowohl das instrumentale Spiel als auch die Komposition und die für Organisten unentbehrliche Fähigkeit zur Improvisation. «Heute erwirbt man das A- und B-Examen an Hochschulen, C- und D-Examina werden in diözeseneigenen Kursen abgelegt. Der Konzertorganist hat bei entsprechend längerem Studium zwei weitere Prüfungen zu bestehen. Damit ist die höchste Sprosse der Studienleiter erreicht. Das Konzertdiplom im ‚Hauptfach Orgel‘ besitzt durchaus Seltenheitswert» (Oehms 2,34).

Auf einen elementaren Unterschied zu anderen Musikern macht Roswin Finkenzeller aufmerksam. Der Organist ist an einem «Großgerät» tätig, das sich weder versetzen noch wegräumen lässt. «Nach dem Konzert kommt die Geige in den Geigenkasten, das Blasinstrument verschwindet mit dem Bläser, und selbst das sperrige Klavier ist für Ortsveränderungen nicht grundsätzlich ungeeignet. Unverrückbar an ihrem Platz bleibt nur die Orgel, die keines Organisten Gepäck und Eigentum ist, vielmehr zum Kirchenbau gehört wie Türme oder die Apsis» (Finkenzeller 58).

Ein so festgefügtter Spiel-Platz, eine so dauerhafte Prägung durch die Liturgie, die sonn- und werktäglichen

Gottesdienste, die Feste des Kirchenjahrs, die Pflichttermine der Kasualien (Taufen, Hochzeiten, Trauergottesdienste): Das ist für einen Künstler – und der Organist ist einer – eine Herausforderung. Es hat daher im Lauf der neueren Kirchen- und Musikgeschichte nicht an diversen Ausbruchsversuchen aus der strengen Kirchen-Pflicht gefehlt. Schon der junge Bach hat in Arnstadt und Weimar mit der Obrigkeit um Freiräume und Freizeiten gekämpft – einmal nahm er dafür sogar Gefängnishaft in Kauf. Und der alte Bach hat in Leipzig die langen Predigten, während derer die Orgel pausieren durfte, gelegentlich zu Ausflügen in die umliegenden Wirtshäuser genutzt. Auch Mozart hat als junger Kirchenmusiker und Domorganist in Salzburg – wie bekannt – heftigen Streit mit seinem bischöflichen Oberherrn in Sachen Freiheit und Freizeit bekommen.

Gewichtiger waren die Ausbruchsversuche aus den liturgisch-musikalischen Orgel-Konventionen. Als Amsterdam 1577 calvinistisch wurde und die Orgel nicht mehr im Gottesdienst mitwirken durfte, wechselte Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), Organist der Oude Kerk und berühmter «Organistenmacher», zur Stadt: Er veranstaltete in der Kirche Orgelkonzerte außerhalb des Gottesdienstes (sie gehörten zu den ersten weltlichen Konzerten im neuzeitlichen Europa überhaupt!). Das war der Not geschuldet und geschah keineswegs freiwillig. Dagegen wandte sich zwei Jahrhunderte später Abbé Georg Joseph Vogler (1749–1814) aus eigenem Antrieb vom überlieferten Orgelbau und von der gewohnten liturgischen Dienstbarkeit der Organisten ab. Mit seinem

Orchestrion, einer tragbaren Orgel mit «kantablen» Zungenpfeifen, ahmte er Windessäuseln, Donnerschläge und Schlachtenlärm nach – zum Staunen der Zeitgenossen, freilich ohne lang anhaltende Wirkung.

Wiederum zwei Jahrhunderte später proklamierte Jean Guillou (1930–2019) den «Aufstand der Orgeln» – so sein 2005 komponiertes Werk «La Révolte des Orgues» für große Orgel, acht Orgelpositive und Schlagzeug. Guillou, seit langem Kirchenorganist in Saint-Eustache (Paris), entwarf in Gedanken eine «variable Orgel», die einen expressiven Anschlag erlaubt – eine Orgel, die überall, nicht nur in Konzertsälen, aufgestellt und gespielt werden kann, sogar im Freien, ja selbst im Wald. Er will die Orgeln aus ihrer Isolation herausreißen, er denkt an Orgelwettkämpfe (wie sie mit Wasserorgeln der Antike tatsächlich stattfanden!), in Theatern oder in der freien Natur. Und nicht nur die Orgel soll sich von ihrer alten kirchlichen Umwelt emanzipieren – auch der Organist soll aus seiner Anonymität heraustreten: Er soll anschaulich, gegenwärtig, greifbar werden – ein Akteur und Spieler, sichtbar in seiner ganzen Körperhaftigkeit.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de