

## *Zur Wertschätzung und Erhaltung alter Orgelwerke*

Überlegungen und Ratschläge

Von Sixtus L a m p l , München

Die Frage, ab welchem Alter eine Orgel als »alte« Orgel bezeichnet werden könne, schließt meist schon eine Wertung mit ein. Diese versteht »alt« entweder als wertvoll und meint dann die Orgeln der Gotik, Renaissance und des Barock, oder als wertlos, »ver-altet«, und meint dann pauschal die Orgel des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Diese Definition ist aber voreilig und kann durch eine einfache Analogie mit anderen handwerklichen Gegenständen, beispielsweise Möbeln, ins rechte Lot gerückt werden. Wenn ein Möbelstück so alt ist, daß man es im Antiquitätengeschäft handeln könnte, geben wir ihm zu Recht das Attribut »alt«. Wenn nun eine Orgel ebenso alt ist wie ein solches Möbelstück, darf sie mit gleichem Recht als »alt« bezeichnet werden. Da diese Altersgrenze relativ, d. h. auf unsere Gegenwart bezogen ist, rückt sie immer weiter nach und darf heute nicht mehr mit der Barockzeit ihren Schlußstrich finden – im Antiquitätenhandel sind ja auch längst Biedermeier und Jugendstil ein Qualitätsbegriff geworden.

Für die Wertschätzung eines alten Orgelwerks werden in der Regel zwei vorgefertigte Schemen zugrunde gelegt, entweder »je älter, desto

besser« oder »je näher zu Joh. Seb. Bach, desto richtiger«. Beide sind aber Vorurteile, denn das erste widerspricht jedem Entwicklungsgedanken, während das zweite die süddeutsche, katholische Orgeltradition überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt. – Drei Zitate von maßgeblicher Stelle können den Ausschließlichkeitsanspruch des Bachschen Orgelideals hinsichtlich Orgelbau und -komposition belegen: Die Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«<sup>1)</sup> charakterisiert die Entwicklung nach dem Tode Bachs mit der Überschrift »Verfall und Regeneration«. »Orgelbau und -spiel wandten sich einem symphonisch-orchestralen Gehabe zu.« Die »Regeneration« sollte herbeigeführt werden durch die sogenannte »Orgelbewegung«, die etwa ab 1920 große Aktivität entfaltete und für die Albert Schweitzer das Motto aufgestellt hatte: »Zurück zu den von Bach verlangten polyphonen, nicht orchestralen Orgeln!«<sup>2)</sup> Noch lapidarer steht es bei Hans Klotz: »Nach Bach wurde die liturgische Orgelkunst nur noch von Komponisten minderen Ranges gepflegt.«<sup>3)</sup>

Solche Aussagen mögen zwar für den Bereich der Evangelischen Kirchenmusik verständlich sein, allgemein ist aber nicht zu entschuldigen, daß etwa Mozart oder Bruckner völlig vergessen werden, obwohl sie verschiedenen Zeugnissen gemäß Bach als Orgelspieler nicht nachstanden. Mozart spielte z. B. 1789 auf der Leipziger Thomasorgel, wobei ihm der greise Thomaskantor und ehemalige Schüler Bachs, Joh. Friedr. Doles, zuhörte; dessen Reaktion war so erstaunt, daß sie damals niedergeschrieben wurde: »Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Sebastian Bach wieder auferstanden.«<sup>4)</sup> Daß Mozarts und Bruckners Orgelkunst wie überhaupt diejenige Süddeutschlands so aus dem allgemeinen Bewußtsein gedrängt werden konnte, hängt damit zusammen, daß hier die Organisten vorwiegend frei improvisierten und nur selten ein Stück zu Papier brachten, weswegen sie heute nicht direkt nachvollzogen werden können.

1) Band 10, Kassel 1962, Sp. 305ff.

2) A.a.O. Sp. 307.

3) Liturgia, Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes. Vierter Band: Die Musik des Evangelischen Gottesdienstes, Kassel 1961, 798.

4) Eberhard Kraus, Orgeln und Orgelmusik, Regensburg 1972, 76.

Karl Straube, einer der Hauptmoderatoren der »Orgelbewegung«, nach dessen Bekenntnis nur der Bach-nahe Klang der Arp-Schnitger- oder der Silbermann-Orgel in Betracht kommen dürfe, ist sich aber schon im Jahre 1946 über die weitere Zukunft nicht mehr ganz so sicher: »Wir können nicht wissen, ob nicht im Jahre 1986 die deutsche Orgelbewegung als Historismus abgelehnt wird und eine Rückkehr zu den Werten der romantischen Orgel als der Weisheit letzter Schluß gepredigt wird.«<sup>5)</sup>

In der Tat, vom Februarheft 1975 an richtete die Zeitschrift »Ars Organi« eine ständige Rubrik für »Orgeldenkmäler der Romantik« ein, um die »Kenntnis dieser Instrumente zu verbreiten und das Verständnis für ihren historischen Wert zu fördern«<sup>6)</sup>. Vielleicht kann dieser neue Anfang allgemeineres Verständnis auch für die katholische Frömmigkeit der Romantik wecken, daß es bald genauso als unverantwortlich empfunden wird, eine romantische Orgel preiszugeben, wie wenn man die Partitur einer Bruckner-Messe vernichten wollte.

Unabhängig aber von der jeweiligen Zeitmeinung gibt es klare Maßstäbe für die Bewertung einer Barockorgel (bzw. einer Neubarockorgel) und einer romantischen Orgel. Das Wesen der alten Orgel, die in der Barockorgel gipfelt, ist der *Strukturaufbau*. Dazu sind ebenso wie in der alten Architektur drei Elemente vonnöten: das Fundament, ein aufsteigendes und das nach oben abschließende, bekrönende Element. Das Fundament sind die Grundregister, das aufsteigende die Octav- und Superoctav-Register, das bekrönende die Mixturenregister, die sogenannte »Klangkrone«. Alle drei Elemente müssen genau aufeinander abgestimmt sein und im Prinzip der natürlichen Obertonreihe, also einer mathematischen Relation in Gestalt einer fortlaufenden Teilung 1 : 2 : 3 : 4 usw., funktionieren.

Die romantische Orgel verzichtet auf diesen Strukturaufbau, stattdessen die Klangkrone entweder zu schwach aus oder setzt sie ganz ab oder läßt gar noch das aufbauende Element zu kurz geraten, wie ein Blick auf die Registerfußzahlen zeigt; im zweiten Manual stehen meist nur

<sup>5)</sup> A.a.O. 147.

<sup>6)</sup> Ars Organi. Zeitschrift für das Orgelwesen, hrsg. von der Gesellschaft der Orgelfreunde e. V. 23. Jg., Heft 46, Febr. 1975, Verlag Merseburger, Berlin, 2116.

8-Fuß- und 4-Fuß-Register, das Hauptmanual kommt über eine 2-Fuß-Höhe in seltensten Fällen hinaus. Natürlich gibt es auch Ausnahmen, besonders die französisch-romantische Orgel des wohl besten Orgelbauers der Romantik, des Aristide Cavallé-Coll. Statt Strukturaufbau durch Hörbarmachen einer mathematischen Teilungsreihe hat die romantische Orgel die Idee des Orchestralen. Nachdem aber die Instrumente des Orchesters nicht nach der Obertonreihe, sondern nach ihrer Klangfarbe und -gruppierung angeordnet sind, legt die romantische Orgel Wert auf viele grundtönige Register möglichst verschiedenartiger Klangfarbe. Die zahlreichen wunderschönen Flöten-, Streicher-, Bläser- und Schwebungsregister sind somit ein Vorzug, den die romantische Orgel vor der barocken Strukturorgel hat und mittels derer sie so beseelt spielen kann. Natürlich besteht die Barockorgel auch nicht nur aus architektonisch strenger Struktur: wie bei einer barocken Kirche oder einem barocken Altaraufbau zwischen die Tektonik Bildhaftes und Ornamentales eingelassen ist, so wird die Strenge der Klangtektonik durch eingelassene Soloregister gemildert.

Die Frage der *Dynamik* bringt bei beiden Orgeltypen eine ähnliche Unterscheidung. Abgesehen von den Soloregistern kann bei der Barockorgel logischerweise nur ein kompletter Strukturaufbau einem anderen kompletten Strukturaufbau gegenübergestellt werden, ein unvollständiger Aufbau wäre nicht statthaft; es entstand die »Werkorgel«, bei der zwei oder mehrere kleine, aber in sich komplette Orgelwerke zu einer Gesamtorgel zusammengestellt wurden und bei der jedes einzelne Werk seine eigene Spielklaviatur (Manual/Pedal) und sein eigenes Gehäusekompartiment (Hauptwerk, Rückpositiv, Brustwerk, Kronwerk, Pedalwerk) hat. Durch räumlich verschiedene Aufstellung (oben-unten, vorne-rückwärts, mittelachsal-seitlich) und verschiedene Registerbesetzung kommt trotz grundsätzlich entsprechenden Aufbaues eine klangliche Differenzierung der einzelnen Werke zustande. Dynamik entsteht also bei der Barockorgel durch Gegenüberstellung dieser Einzelwerke, sobald der Orgelspieler das Manual wechselt. Der Vorteil dieses Prinzips: Mögliche Vielfalt bei grundsätzlicher Gleichberechtigung, klare Struktur (»Durchsichtigkeit«) im »polyphonen«, besser »kontrapunktischen« Spiel; der Nachteil: eine

gewisse Starrheit und Ausdruckslosigkeit gegenüber romantischen Seelenstimmungen. Da die romantische Orgel aber Seelenstimmungen ausdrücken wollte, kehrte sie sich vom Werkorgelprinzip ab und wurde zur sogenannten »Walzenorgel«.

Dieser Name kommt von einer technischen Einrichtung in Form einer Walze, durch deren Drehung der Organist ein Register nach dem anderen vom leisesten zum jeweils lauterem zuschalten oder durch Rückdrehung abschalten kann, so daß sich ein emotional eindrucksvolles Crescendo bzw. Decrescendo erreichen läßt. Die dynamische Idee ist also nicht mehr ein Gegenüberstellen von Strukturaufbauten, sondern von laut und leise bzw. ein möglichst übergangsloses Anschwellen von leisesten Registern zu größten Lautstärken, die der romantischen Orgel den wenig schmeichelhaften Beinamen »Schrei- und Brüllorgel« eingetragen haben. Mit der Verwirklichung von großen Lautstärke- und Klangfarbenunterschieden hängt auch die Vergrößerung der Orgel bis hin zu den modernen Monsterwerken zusammen: je mehr Register die romantische Orgel zur Verfügung hat, um so kontinuierlicher kann sie die Übergänge vollziehen, um so erstrebenswerter war eine möglichst hohe Registerzahl. Die barocke Werkorgel wird dagegen nicht wertvoller, wenn sie mehr Register bekommt als für den Strukturaufbau eines Werkes unbedingt nötig sind (in der Regel reichen sechs Register); die einzige Variationsmöglichkeit liegt hier in der Zahl der einzufügenden Soloregister. Auch die Tatsache, daß die Mixturregister der romantischen Orgel um den silberhell strahlenden Barockklang gebracht wurden und nun vielfach schreiend, aber stumpf klingen (der Vergleich von Silberklang und Gußeisenklang ist angebracht), hat hier ihre Erklärung: Mixturen sollen nicht mehr eine strukturhaft eigenständige Klangkrone repräsentieren, sondern den Übergang zur größten Lautstärke der Orgel herstellen, also möglichst grundregisterartig sein. Desgleichen ist es innerhalb des Gesamtorgelgehäuses nicht mehr erwünscht, einzelne Separatgehäuse für die einzelnen Werke einzubauen; der Orgelkasten verliert an Bedeutung, wird nach rückwärts und oben geöffnet und schließlich ganz weggelassen. Die im freien Umraum stehenden Pfeifenreihen verschmelzen nun sowohl untereinander als auch mit der Raumakustik, vom Gesichtspunkt romantischen Wogens und Um-

fangens ein Vorzug, vom Standpunkt barocker Klarheit und Gefaßtheit ein unerwünschter Nachteil.

Auch die neuen technischen Errungenschaften der Orgel des 19. und 20. Jahrhunderts wurden in den Dienst des romantischen Verschmelzungsideals gestellt: Subkoppeln, Superkoppeln, feste Kombinationen für pp, p, mf, f, ff, fff, neue Ladensysteme wie Kegel- und Taschenladen, neue Trakturen wie pneumatische und elektromagnetische, welche die Errichtung von weitabgelegenen Fern- und Echowerken und das Abrücken des Spieltisches vom Werk erlauben (und damit größere Verwobenheit der Töne schon für die Ohren des Organisten, nicht erst für die Zuhörer im Kirchenschiff erreichen) u. a. m.

Aus dieser Gegenüberstellung von barockem und romantischem Orgelideal wird eine der Hauptschwierigkeiten bei der Wertschätzung einer alten Orgel ersichtlich. Denkt man vergleichsweise an eine Stradivari-Geige, so dürfte die positive Wertschätzung hierbei kaum umstritten sein; kaum jemand würde sich unterstehen, diese als »alten Plunder« zu bezeichnen, wohl aber kann man dies Urteil von manchem Organisten über seine alte Orgel vernehmen. Der Grund ist dieser: eine Violine des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich von einer Violine des 20. Jahrhunderts hinsichtlich der Spielbarkeit so gut wie überhaupt nicht; die Tonerzeugung geschieht heute wie damals durch die unmittelbare Fingerfertigkeit des Spielers. Bei der Orgel dagegen liegt zwischen der Fingerfertigkeit des Spielers und der erklingenden Pfeife eine ganze Menge von Technik, mit anderen Worten, der Orgelbauer spielt bei jedem Ton mittelbar mit, dadurch, daß er diese Technik vorprogrammiert hat – nach barocken, nach romantischen, nach neubarocken Gesichtspunkten. Es kann also vorkommen, daß ein altes Orgelwerk hinsichtlich der Klangschönheit von höchstem Wert ist, daß diese Klangschönheit aber nicht zum Tragen kommt, weil etwa das Medium der technischen Anlage veraltet oder defekt oder bei einem früheren Umbau schon verdorben worden ist. Daß in einem solchen Falle nicht vorschnell »das Kind mit dem Bade ausgeschüttet werde«, wäre das größte Anliegen dieses Beitrags; denn daß eine alte Orgel radikal unter keiner Rücksicht etwas wert wäre, das kommt fast nie vor: selbst die kleinste Dorfkirchenorgel hat wenigstens noch ein paar schöne Register!

Wenn nun durch genaue Untersuchung und Bestandsaufnahme der Wert einer alten Orgel festgestellt wurde (sei es, daß es ein Gesamtwert, oder sei es, daß es ein Teilwert bezüglich Gehäuse, Technik, Pfeifenmaterial, Einzelregister, Klangstruktur, Solo-Reichtum oder Kompaktheit der Bau- und Wartungsweise ist), so muß überlegt werden, mit welchem Ziel die Erneuerung vorgenommen werden soll, für eine *Denkmalsorgel* oder für eine neuzeitliche *Gebrauchsortorgel*, in die aber alle Werte der alten Orgel eingebracht werden<sup>7)</sup>. Unter Denkmalsorgel versteht man eine Orgel einer bestimmten Stilrichtung und Epoche, die rein in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten werden soll. Wenn jemand weiß, daß er eine Denkmalsorgel zu erhalten hat, bedarf es keiner weiteren Überlegungen: Die Orgel muß schlichtweg und exakt in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden, auch wenn daran meist der Organist keine Freude hat. Weitaus mehr Entscheidungsvarianten gibt es dagegen bei einer Erneuerung der Orgel nach neuzeitlichen Gesichtspunkten unter Wahrung der alten Substanz.

Gleich nun, welcher der beiden Fälle zutrifft, jeder kostet Geld. Um dieses möglichst effektiv einzusetzen, bedarf es eines kleinen Kunstgriffs. Die meisten Auftraggeber schlagen nämlich folgenden – nicht ganz glücklichen – Weg ein: sie bestellen von einem Orgelbauer oder besser von einer Reihe von Orgelbauern ein Kostenangebot für ein Projekt, dessen Wunschliste meist vom Organisten stammt. Die Angebote laufen ein, aber dann geschieht regelmäßig das gleiche: der Kirchenvorstand gerät in die typische Schreckens-Situation, weil die Kosten so hoch sind. Manches Vorhaben unterbleibt dann als Folge davon oder es stürzt, wenn es ausgeführt wird, die Kirchengemeinde in eine tiefe Schuldenlast. Da beides nicht im Sinn der Sache ist, könnte es durch eine umgekehrte Marschrichtung verhindert werden. Der Kirchenvorstand sollte sich mit seinen Beratern zusammensetzen und als allererstes prüfen, wieviel maximal an Geldmitteln aufgebracht werden kann. Diese Summe sollte er verschiedenen Orgel-

---

<sup>7)</sup> Vgl. Gerald Woehl, Über die Restaurierung historischer Orgeln. Erfahrungen und Überlegungen aus der Praxis des Orgelbauers, in: *Ars Organi*, 23. Jg., Heft 47, Juni 1975, 2153–2161. – Rudolf Reuter, Die Orgel in der Denkmalpflege Westfalens 1949–1971, Kassel 1971, 10f.

bauern bekanntgeben und ein Angebot ausarbeiten lassen, was mit Aufwendung dieser Summe geschehen könnte. Dies hat zunächst einmal den Vorteil, daß das Schreck-Erlebnis nicht den Auftraggeber, sondern den Angebotsersteller trifft. Zum zweiten ergibt sich, daß das Angebot weitaus preisgünstiger ausfällt, weil der Orgelbauer natürlich weiß, wo man am besten sparen kann und wo man nicht sparen sollte, während dies der Organist bei der Erstellung seiner Wunschliste nicht weiß. Einige wenige Beispiele für ein Vorgehen in dieser Richtung hat es bisher gegeben: das Resultat waren jedesmal ganz hervorragende, kompakte Orgelwerke, bei denen keine Mark mehr bezahlt als in Aussicht gestellt wurde. Und selbst wenn die verfügbare Summe nicht ausreichen würde, um ein *ganzes* Werk zu erneuern: sinnvolle *Ausbaustufen* sind auch nicht zu verachten.

Die Frage, ob die Restaurierung einer alten Orgel teurer ist als die Erstellung eines neuen Werks, kann nicht eindeutig beantwortet werden, da dies von Fall zu Fall verschieden ist: zum Teil kommt das Restaurieren nur auf einen Bruchteil des Neubaupreises, zum Teil ist es teurer, zum Teil aber nur deshalb, weil es noch nicht so oft praktiziert wird und Rationalisierungen oder der Einsatz von technischen Mitteln noch nicht zum Tragen kommen; wenn beispielsweise Undichtigkeitsstellen, die sich im Laufe von Jahrhunderten an Metallpfeifen gebildet haben und die so winzig sind, daß sie mit freiem Auge nie gesehen werden können, für die Neuverlötung noch nach Altväterart durch »Mundbeatmung« gesucht werden, kostet die Wiederherstellung einer solchen Pfeife erheblich mehr als eine fabrikmäßig gefertigte Neupfeife. Für den Orgelbau wie für die technische Industrie lohnt sich hier das Nachdenken: die Konstruktion eines Anzeigerätes etwa für undichte Metallstellen ist beim heutigen Stand keine Schwierigkeit. – Daß man eine defekte Pfeife überhaupt retten will und nicht gleich durch eine neue ersetzt, kommt von daher, daß eine alte Pfeife besser klingt als eine neue; selbst wenn die neue Pfeife bezüglich Material und Form der alten völlig identisch nachgebaut wäre, käme sie nicht an deren Klangschönheit heran: die alte Pfeife hat nämlich vor 50 Jahren auch noch nicht so schön geklungen wie heute; hier ist es wie bei einer alten Stradivari-Geige: die Mikrostruktur des Materials rüttelt sich im Lauf der Zeit durch die immer

wieder gleich erfolgenden Schwingungen zu einer je günstigeren Lage zusammen. – Grundsätzlich sollte man beim Finanzierungskomplex nicht vergessen, daß in alten Orgeln ein Kapital steckt, das aus vieler handwerklich aufgewendeter Zeit besteht und heute gar nicht mehr aufgebracht werden könnte. Und wenn diesen Bedenken die teils bequeme, teils ehrgeizige oder modische Tendenz, gleich alles neu zu machen, entgegensteht, muß deutlich gesagt werden, daß die Herstellungskosten beträchtlich gesenkt werden könnten, wenn man bereit wäre, grundsätzlich umzudenken. Bei der Hauptorgel einer oberbayerischen Klosterkirche zum Beispiel wurde gotisches Pfeifenwerk in die Renaissanceorgel, von da in die Barockorgel und danach noch in die Spätbarockorgel übernommen; bei einem Orgelumbau in unserer Zeit soll aber nun von 30 Registern kein einziges mehr verwendbar sein, weil es zu neuen Registern nicht hinzuintoniert werden könne; wengleich dies im gegenwärtigen Orgelbau als gängige Meinung gilt, ist es längst keine bewiesene Tatsache. Im Gegenteil, es gibt Fälle (z. B. Benediktbeuern und Weißenhinden/Obb. oder Viölau/Schwaben), wo Orgelbaumeistern – unter dem Zwang der Auftragslage – eine hervorragende Integration kompletter alter Orgelwerke zu einem neuen Gesamtwerk gelungen ist. Bei den genannten Fällen wurde der alte Pfeifenbestand zu einem eigenen Werk zusammengefaßt und ihm die neuen Pfeifen auf einem zweiten Werk gegenübergestellt.

Bei allen Integrationsvorhaben müßten einige Grundsätze Beachtung finden:

1. Die Entscheidung sollte aufgrund des jeweiligen Bestandes und des konkreten Bedürfnisses der jeweiligen Kirche gefällt werden, nicht aufgrund der jeweils vorherrschenden Zeitmeinung. Demgemäß sollte man

2. den Mut haben, sich im süddeutsch-katholischen Bereich wieder auf seine Eigenständigkeit zu besinnen und jeder Meinungsbevorzugung eine Absage zu erteilen.

3. Sollte bei einer Erneuerung nicht ausschlaggebend sein, ob der Organist auf dem neuen Spieltisch alle Werke Joh. Seb. Bachs spielen kann.

4. Sollte die Stimmung in Süddeutschland nach Möglichkeit so ge-

halten werden, daß ein Orchester mit der Orgelstimmung mitspielen kann.

5. Technische Erleichterungen der Neuzeit sollten nicht kategorisch abgelehnt, aber auch nicht sklavisch angewandt werden.

Zum ersten: Wenn der Bestand einen vorwiegend barocken Grundcharakter zeigt, sollte auch die erneuerte Orgel einen solchen bekommen. – Wenn ein barocker Bestand vorlag, der später erweitert und bei dem zum Erweiterungszweck das alte Gehäuse nach rückwärts und oben aufgeschnitten wurde, sollte unbedingt das Gehäuse in seiner alten Form wieder kompakt hergestellt werden: das Gehäuse hat nicht nur denkmalpflegerisch-optische, sondern ebenso grundlegende akustische Bedeutung. – Wenn der Bestand vorwiegend romantisch war, muß er unbedingt zu einem kompletten Strukturaufbau ergänzt werden, typisch romantische Register aber sollten wieder verwendet werden. – Das konkrete Bedürfnis der jeweiligen Kirche leitet schon über zum zweiten: Die süddeutsche, von Barock und Rokoko geprägte Kirche ist in der Regel schon meist vom Maß und der Größe her sehr intim; auf sie die Forderungen der norddeutschen Stadtkirche anzuwenden, ist verfehlt; dort war durch die himmelragende gotische Höhe der Anreiz gegeben, mehrere Einzelwerke übereinanderzusetzen, in das Rokokogehäuse der Wieskirche aber drei Werke einzustellen, bedeutet Verlust der Effektivität. Fast alle unsere Orgeln werden überflüssigerweise zu groß projektiert. – Das süddeutsche Wesen ist inniger und heiterer als nordischer Ernst und nordische Kühle; die hart intonierte niederdeutsche Orgel ist in Oberdeutschland ein Fremdkörper; eindrucksvolles Beispiel ist eine Gegenüberstellung der barocken Dreifaltigkeitsorgel von Ottobeuren und der hanseatischen Neubarockorgel von St. Ludwig in München. – Auffallenderweise waren schon in barocker Zeit die Orgeln von Brabant bis Dänemark mit einer großen Anzahl von Zungenregistern ausgestattet, während die Orgeln der alpennahen Länder zum großen Teil auf Zungen verzichteten, dafür aber schönere Streicher hatten. Anstatt nun eifertigst dies als Mangel zu deklarieren, sollte man über den Grund nachdenken; dieser ist nämlich heute noch der gleiche wie vor Jahrhunderten und liegt im Klima, das in Meeresnähe relativ ausgeglichen, in Alpennähe rau und kontrastreich ist; da die Lippenpfeifen bei Tem-

peraturschwankungen anders reagieren als Zungenpfeifen, divergieren beide in der Stimmung; was hilft es also, für die süddeutsche Orgel den norddeutschen Zungenreichtum zu postulieren, wenn man diese Zungenregister in der Hälfte des Jahres nicht zu spielen wagt, weil sie so verstimmt klingen?

Zum dritten: Barockorgeln hatten vielfach eine sogenannte »gebrochene« große Oktav, um in der tiefsten Oktav jene Pfeifen, deren Töne nur selten vorkamen (Cis und Dis), einzusparen, was bei der Größe der tiefen Pfeifen erhebliche Materialersparnis bedeutete. Die süddeutsche Orgel ging darin sogar noch weiter und sparte in einer sogenannten »kurzen« Oktav die Töne Cis, Dis, Fis und Gis ein. Da diese Töne bei einer Restaurierung nicht immer leicht eingefügt werden können, ohne den alten Bestand grundlegend zu verändern, entstand eine Gegnerschaft seitens der Organisten, die vorgaben, auf solchen Orgeln nicht die Werke Joh. Seb. Bachs spielen zu können. Demgegenüber hat H. J. Busch in einem Aufsatz nachgewiesen<sup>8)</sup>, daß der Ton Cis überhaupt nur in sechs von den sehr zahlreichen Orgelwerken Joh. Seb. Bachs vorkommt und von diesen in dreien ohne Einbuße durch Oktavierung gespielt werden kann, und stellt dann eine ganze Liste von Orgelwerken zusammen, die selbst bei »kurzer« Oktav gespielt werden können. »Bei der Beurteilung der Gebrauchsfähigkeit eines historischen Instruments sollten nicht länger die Kriterien von vorgegebenen Repertoirewünschen und den hierauf zugeschnittenen modernen Orgeln abgeleitet werden, vielmehr ist zu fragen, welche Literatur dem vorgefundenen Instrument angemessen ist.«<sup>9)</sup> An anderer Stelle äußert Busch den hervorragenden Gedanken, daß die Organisten lernen sollten, nicht nur eine bestimmte Literatur, sondern auch eine bestimmte Orgel zu interpretieren<sup>10)</sup>.

Zum vierten: Die Stimmungshöhe des Orchesters ist seit der Wiener Klassik ständig gestiegen. Daraus ergibt sich, daß die Tonlage a<sup>1</sup> einer

<sup>8)</sup> Hermann J. Busch, Das Repertoire des Organisten als Problem der Denkmalpflege [Ausbesserung des Druckfehlers durch S. L.], in: *Ars Organi*, 22. Jg., Heft 44, Mai 1974, 1929–1939.

<sup>9)</sup> A.a.O. 1931.

<sup>10)</sup> Ein Werkstattgespräch über Fragen der Restaurierung von Orgeln am 14./15. März 1975 in Marburg, in: *Ars Organi*, 23. Jg., Heft 48, Oktober 1975, 2228–2232, hier 2231.

alten Orgel einen halben Ton tiefer sein kann als der heutige Kammerton a<sup>1</sup>. Da die heutigen Instrumente natürlich auf letzteren eingestellt sind, umgekehrt aber die Orgel im süddeutschen Bereich auch zur Begleitung einer Orchestermesse einsetzbar sein sollte, wäre es erstrebenswert, eine alte Orgel auf den neuen Kammerton anzuheben. Dieses Problem ist allerdings groß und im tonalen Bereich noch nicht restlos geklärt.

Zum fünften: Technische Entwicklung braucht bei der Erneuerung einer Orgel nicht verteufelt zu werden. Das eine muß jedoch als Prinzip geachtet werden: durch die technische Erleichterung darf der Organist nicht gehindert werden, alle künstlerischen Möglichkeiten bei der Gestaltung der Töne auszuschöpfen, sonst wäre dies Bevormundung durch die Technik und zu weitgehende Vorprogrammierung durch den Orgelbauer. Am Beispiel der Sub- und Superkoppeln oder der »Crescendowalze« hieße das: falls es sich nicht gerade um eine romantische Denkmalsorgel handelt, kann getrost darauf verzichtet werden.

Wenn ein altes Orgelwerk wiederhergestellt ist, gelten dafür die gleichen Erhaltungsgrundsätze wie für eine neue Orgel: kurzfristige Temperaturwechsel sind unter allen Umständen zu vermeiden; Wärmequellen wie Heizkörper oder Austrittsschächte von Warmluftheizungen müssen daher möglichst weit abgerückt werden. Feuchtigkeit vom Mauerwerk oder von einem undichten Dach ist genauso schädlich wie zu trockene Luft. Bei Entstaubungs- und Restaurationsarbeiten in der Kirche müßte die Orgel zuvor staubdicht abgedeckt und umhüllt werden. An Wartungsarbeiten sollte nicht gespart werden; ideal wäre eine zweimalige Wartung alljährlich, die aber nur wirklichen Fachleuten anvertraut werden darf; Kurpfuscher können – und das bei besten Absichten – binnen zwei Stunden ein ganzes Werk verderben. Schließlich sollte eine Orgel möglichst regelmäßig bespielt werden; sie will in Bewegung bleiben, nicht nur im technisch-mechanischen Bereich, sondern in ihrer Sinnhaftigkeit: zur Ehre Gottes und zur Freude der Menschen.