

*Kraus, Eberhard: Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. Textzeichnungen Alois Schaller. Pustet, Regensburg 1978, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. 8°, 352 S., davon 104 Bildseiten. – Ln. DM 38,-.*

Das Buch, dessen Erstauflage in Heft 1/1973 dieser Zeitschrift auf Seite 85–89 ausführlich besprochen worden war, wurde nun durch Ausblicke in die Moderne erweitert. Eine im Klappentext angekündigte vollständige Überarbeitung mag daran gemessen werden, daß zwar 8 Korrekturvorschläge der damaligen Rezension übernommen wurden, die Fehler der Seiten 71 und 74 jedoch ebenso unberücksichtigt belassen wurden wie die falschen Konstruktionszeichnungen auf den Seiten 10, 13, 16 und 25.

Daß Verfasser und Verlag zusätzliche 50 Seiten aufboten, um die »Orgellandschaften der Gegenwart« miteinzubeziehen, ist verdienstvoll und mutig, führte aber durch den Versuch einer Klassifizierung in eine offensichtliche Aporie. Den Begriff der Orgellandschaften weiterhin auf »die sicher aus echten geographischen Landschaften herausgewachsenen, ihnen aber mittlerweile gänzlich entwachsenen stilistischen Richtungen und Gruppen« (151) anzuwenden, widerstrebt dem gesunden Menschenverstand, denn »Landschaft« mit ihrer geographisch-flächenbezogenen Komponente ist eben mehr als nur eine stilistische »Richtung«. So aber bemüht sich Vf., die gegenwärtigen Stilrichtungen im Orgelbau und mehr noch im Orgelspiel in symphonische (151–161), in historisie-

rende (161-164), in lineare (164-168), in aleatorische (168-178) und in kontrapunktische Orgellandschaften (178-183) zu benennen. Die symphonische Orgellandschaft habe eine große bombastisch-virtuos-improvisatorische Form, die lineare dagegen entkleide sich des harmonischen Beiwerks, die historisierende, d. h. barockisierende sei in ihrer soliden Einfachheit »der ergebenste Partner« der durch die Liturgiereform hervorgegangenen Volkskirche (164), die aleatorische in ihrer verrückt-revolutionären Experimentierfreudigkeit (z. B. mit aufgedrückten Unterarmen oder Linealen auf viele Tasten möglichst dissonante Töne zu erzeugen und durch Aus- und Einschalten des Gebläsemotors während des Spiels den Klang wimmernd sterben oder heulend kommen zu lassen) erscheine »zumindest vorläufig noch nicht in einem liturgiefähigen Stadium«, aber es werde eine »Randgemeinde positiv angesprochen, sowohl pastoral wie künstlerisch ein auch nicht zu verachtender Erfolg« (177), wobei unklar bleibt, ob Vf. letzteres ironisch oder ernst meint; die kontrapunktische Orgellandschaft sei schließlich zu verstehen als »Bejahung alles Alten und Neuen, al-

ler Stilmittel und Techniken, aller Landschaften und Anwendungsbereiche; Nutzung durch Zusammenführen und Gegenüberstellen, durch Konfrontation und Integration, durch Vereinigen und Trennen; Entwicklung innerhalb von Tradition und Experiment, von Regel und Einfall, von Notation und Improvisation« (181).

Wenn solchen Klassifizierungen dann noch nahezu beziehungslos Dispositionsbeispiele von Orgeln zugesellt werden (212-215) und durch beliebige Reihung von Verbal-Zitaten moderner Komponisten und Interpreten die erwartete eigene Stellungnahme umgangen wird, stellt sich dem Leser die Frage, ob er nicht hier zur Schizophrenie moderner Kunst-Zivilisation geführt wurde: Muß nicht eine trostlose Ausweglosigkeit bleiben, wenn von Ton-Revolutionären gerade mittels der Orgel – jenem Instrument, dessen Wesen präziseste Gesetzmäßigkeit von der größten bis zur kleinsten Pfeife kennzeichnet – nichts weniger als die Aufhebung von Gesetzmäßigkeit geprobt wird?

*Sixtus Lampl, München*