

Wie disponiert man eine Orgel?

von Roland Eberlein

IV. Der »historisierende Ansatz«: Wiederholen historischer Konzeptionen

Die Kritik an den vorigen Verfahren führt uns unmittelbar zum nächsten Dispositionsverfahren: Wenn es als wichtig angesehen wird, daß die zu disponierende Orgel die historisch »richtigen« Klangfarben eines Stils zur Verfügung stellt, muß man logischerweise historische Konzeptionen möglichst unverändert kopieren. Damit gelangt man zu den heute relativ häufigen Stilkopien: Orgeln im Stil von Silbermann, Schnitger, Dom Bedos, Cavallé-Coll oder anderen. Der historische Anfang dieser Orgelbauichtung liegt bei norddeutscheo-barocken Marcussen-Orgeln in den späten 1930er und 1940er-Jahren, wie z.B. der Orgel in der Kirche von Kerteminde (Marcussen 1938):¹

Hauptwerk	Rückpositiv	Brustwerk	Pedal
Gedacktpommer 16'	Holzgedackt 8'	Rohrflöte 8'	Subbaß 16'
Principal 8'	Principal 4'	Quintatön 8'	Oktav 8'
Spitzflöte 8'	Quintatön 4'	Koppelflöte 4'	Gedackt 8'
Oktav 4'	Gemshorn 2'	Hohlflöte 2'	Oktav 4'
Rohrflöte 4'	Nasat 1 1/3'	Oktavflöte 1'	Rauschquinte 3f.
Quint 2 2/3'	Scharf 3f.	Sesquialtera 2f.	Posaune 16'
Oktav 2'	Krummhorn 8'	Zimbel 3f.	
Mixtur 5-7f.		Regal 8'	
Dulcian 16'			
Trompete 8'			

(die originalen dänischen Registernamen wurden an den deutschen Sprachgebrauch angeglichen)

Der Registerbestand dieser Orgel orientiert sich an Vorbildern des norddeutschen Barocks: Folglich fehlen z.B. streichende Stimmen wie Gambe und Salicional, überblasende Stimmen wie Traversflöte und Flûte harmonique, Schwebestimmen wie Vox coelestis und Unda maris, und ebenso fehlen Register des französischen Barocks wie Cornet 5f., Nasard 2 2/3', Tierce 1 3/5', Bombarde 16', Clairon 4'. Ähnlich wie in Orgeln des norddeutschen Barocks weist jedes Teilwerk einen Principalchor mit Klangkrone (Mixtur, Scharf, Zimbel, Rauschpfeife) auf, daneben einen Flötenchor bestehend aus 8', 4' und 2' oder 16', und mindestens eine Zungenstimme. Der Name Gedacktpommer war im norddeutschen Barock allerdings nicht üblich, das entsprechende Register wäre Bordun genannt worden.

Ab den 1950er-Jahren haben zahlreiche namhafte Orgelbauer in Norddeutschland, den Niederlanden, der Schweiz, Schweden und dem Elsaß diese Richtung aufgegriffen, die Imitationstreue perfektioniert und ab den 1970er-Jahren auch andere Stile imitiert.

Dieser historisierende Ansatz beschränkt sich darauf, bewährte und gut funktionierende historische Konzepte wieder und wieder zu imitieren oder gar zu kopieren. Auf Experimente hinsichtlich des Klangkonzepts verzichtet er. Dies ermöglicht ein stetes Lernen aus eventuellen Schwächen von vorangegangenen, oft sehr ähnlichen Projekten. Die handwerkliche und musikalische Qualität solcher Orgeln ist daher heute meist bemerkenswert hoch.

Allerdings legen Stilkopien – egal, welchen Stils – den Interpreten stilistisch fest auf einen relativ kleinen Ausschnitt des Repertoires. Wendet sich der Spieler anderen Stilen zu, muß er meist weitergehende Kompromisse eingehen als bei den »Kompromißorgeln«. Allerdings wird von den Verfechtern der Stilkopien die

¹ Frans Brouwer, Orgelbewegung und Orgelgegenbewegung. Utrecht 1981, S. 85.

Auffassung vertreten, es sei besser, wenigstens einen kleinen Ausschnitt des Repertoires überzeugend, »authentisch« spielen zu können, als gar keinen Teil des Repertoires.

Will man als Anhänger der Stilkopien eine größere stilistische Vielseitigkeit, so muß man konsequenterweise mehrere Orgeln errichten, so wie es Gerald Woehl 1997-2009 in der Nicolaikirche Flensburg getan hat: Die dortige Orgel enthält im historischen Gehäuse die Rekonstruktion einer Arp Schnitger-Orgel von 1709, hinter dem Gehäuse steht eine zweite Orgel im französisch-symphonischen Stil, ergänzt um ein Fernwerk im deutsch-romantischen Stil. Die Kosten einer solchen Lösung sind freilich gigantisch. Gleichwohl können zahlreiche Stile immer noch nicht adäquat drage stellt werden, beispielsweise die italienische und die spanische Orgelmusik.

Langfristig viel bedenklicher erscheint mir allerdings eine andere Folge des historisierenden Ansatzes: Er führt zwangsläufig dazu, daß die Orgelkultur sich ausklinkt aus der lebendigen, sich fortentwickelnden Musikkultur der Gegenwart und einen rein musealen Charakter annimmt. Die Konsequenzen sind schon heute erkennbar: Überalterung des an der Orgel interessierten Publikums, nachfolgend abnehmender Konzertbesuch, Mangel an Orgelschüler und später an Organisten – mit der Folge, daß in einigen Jahrzehnten viele Orgeln unbenutzt und ungewartet auf ihren Emporen vergammeln werden, ähnlich wie heute vielerorts in südeuropäischen Ländern.

Welcher Ansatz ist nun der Königsweg zu einer guten Disposition? Das hängt ganz davon ab, welche Kriterien man dem Urteil »gute Disposition« zugrundelegt: Erwartet man von einer guten Disposition, daß sie mindestens einen Musikstil historisch korrekt ausführbar macht? Oder fordert man von einer guten Disposition größtmögliche stilistische Vielseitigkeit? Oder soll eine gute Disposition zu ganz neuen Registrierungen und Interpretationen anregen? Je nach dem, welche Erwartungen man hegt, wird man die vorgestellten Herangehensweisen und ihre Produkte gut oder schlecht finden. Eine einheitliche Sicht wird es nicht geben.

In früheren Jahrhunderten hingegen war die Frage, für welche Musik, für welchen Stil eine Orgel gebaut wird, von vornherein eindeutig geklärt: natürlich für die aktuelle, lokale Musikpraxis. Die verschiedenen historischen Musikstile und ihre Darstellung auf der Orgel spielten überhaupt keine Rolle, vielmehr mußte die Disposition einer neu zu erbauenden Orgel die bewährten Registrierungen der aktuellen Musikpraxis in der jeweiligen Region ermöglichen, nichts weiter. Entsprechend einheitlich waren die Dispositionen der Orgeln in einer Region konstruiert.

Heute fehlt uns dieser Bezug auf einen allgemeinverbindlichen Musikstil. Das macht unsere Orgelentwürfe so kurzlebig: Schon der nächste Wechsel im Amt des Organisten kann Bestrebungen für einen grundlegenden Umbau der Orgel nach sich ziehen. Für viele neue Orgeln ist heute das Fehlen entsprechender Geldmittel der einzige wirksame Bestandsschutz. Fast möchte man es als ein Glück bezeichnen, daß die Kirchen heute so knapp bei Kasse sind und die Bereitschaft der Gemeinden, hohe Summen für einen Orgelumbau oder Neubau zu spenden, nachläßt!

Machen wir uns nichts vor: Solange die Orgelwelt dominiert wird von dem Bestreben, historische Orgelmusik zum Erklingen zu bringen, wird es keine »guten« Dispositionen mehr geben, sondern allenfalls Modedispositionen, die bereits nach wenigen Jahren keinen mehr begeistern, weil inzwischen ein anderer Stil bevorzugt wird: Waren französisch-symphonisch ausgerichtete Dispositionen einige Jahre lang der letzte Schrei, so stoßen sie heute bei vielen schon auf Naserümpfen. Die aktuelle Mode, der englisch-romantische Stil, wird eher noch schneller in Ungnade fallen. Für das kostenaufwendigste aller Instrumente sind solche kurzlebigen Moden aber keine ausreichende Basis; sie beschleunigen daher den derzeitigen Niedergang der Orgelwelt.

Natürlich drängt sich die Frage auf: Wie kommt die Orgelwelt aus dieser vertrackten Situation wieder heraus?

Der Ausweg ist eigentlich ganz einfach und steht so weit offen wie ein Scheunentor: Weg mit den verstaubten Noten! Musik muß man für die Hörer der Gegenwart und der Zukunft machen, nicht für Hörer aus einer längst untergegangenen Vergangenheit! Entwickelt also einen Musikstil, der von der jungen(!) Generation gerne gehört wird. Und dann überlegt euch, welche Register und Registrierungen ihr für diesen Stil braucht und welche nicht. So entstehen »gute« Dispositionen, nicht anders!

Publiziert auf: <http://www.walcker-stiftung.de/Orgeldisposition.html>