

Eine kleine Geschichte der Orgel

von Roland Eberlein

I. Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orgel

16. Die »symphonische« Orgel

Während in Deutschland die spätbarocke Orgel mit Charakterstimmen weiterentwickelt wurde mit dem Ziel, die Darstellung von dynamischen Kontrasten und Entwicklungen zu ermöglichen und zu optimieren, fand in Frankreich eine Fortentwicklung der spätbarocken Cornet- und Grand-jeu-Orgel zur sogenannten »symphonischen« Orgel statt. Dieser Orgeltyp wurde angeregt von der Instrumentierungspraxis in der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts: Der Grundklang dieser Musik ist der Streicherklang; auf musikalischen Höhepunkten treten zu diesem Klang die Holzbläser und insbesondere die kräftigen Blechbläser hinzu. Dadurch entsteht das Orchestertutti, das nicht nur lauter, sondern zugleich von sehr anderer Klangfarbe ist. Die »symphonische« Orgel imitiert genau diesen Vorgang: Zum satten, dunklen Klang der labialen Grundstimmen in 16', 8' und 4'-Lage als Grundklang der Orgel tritt bei musikalischen Höhepunkten der schmetternde Klang der Trompetenregister hinzu, deren Glanz noch unterstützt wird durch die Mixturen. Es entsteht dadurch nicht nur ein sehr viel lauterer Ton, sondern ein ganz anderer Klang, nämlich das Orgeltutti. Anders als die Orchesterorgel imitiert die symphonische Orgel also nicht primär die einzelnen Instrumente des Orchesters, vielmehr übernimmt sie einen Grundgedanken der Orchesterbehandlung in symphonischer Musik. Und anders als die dynamische Orgel produziert sie das Anwachsen der Lautstärke zum Fortissimo nicht mit möglichst unmerklichen, in kleinen Schritten verlaufenden Klangfarbenunterschieden, sondern sie macht den Klangfarbenwechsel zu einem wesentlichen Bestandteil der musikalischen Steigerung. Ihre Trompetenstimmen sind zu diesem Zweck weitaus kräftiger als die Labialstimmen; eine Angleichung der Lautstärke von Zungenstimmen und Labialstimmen wie bei der dynamischen Orgel in Deutschland wurde bei der symphonischen Orgel in Frankreich nicht angestrebt.

Die Entwicklung der symphonischen Orgel ging aus von einem Orgeltyp, der noch weitgehend der spätbarocken Cornet- und Grand-jeu-Orgel (siehe Kapitel I. 11.) entsprach. Da der Orgelbau in Frankreich in der Zeit der französischen Revolution vollständig zum Erliegen gekommen war, blieb dem französischen Orgelbau um 1820, bei den ersten Projekten nach der langen Zwangspause, gar nichts anderes übrig als an den vorrevolutionären Orgelbau anzuknüpfen – es gab mangels Erfahrung keine anderen Konzepte. Allerdings ließ man von dem Dispositionskonzept der vorrevolutionären Orgel jene Register weg, an denen man nicht mehr sonderlich interessiert war. So entfielen oft die Terzregister und die höheren Reihen des Principalplenums im Positiv-Manual. 1826 kam der englische Orgelbauer John Abbey (1785–1859) nach Paris und stellte in den folgenden Jahren etliche kleine Orgeln englischen Stils einschließlich des Schwellwerks, des engmensurierten Registers Dulciana sowie des Magazinbals mit Schöpfbälgen (siehe Kapitel I.15.). Alle diese Entwicklungen waren in Frankreich bis dahin unbekannt gewesen und wurden bald von anderen Pariser Orgelmachern aufgegriffen. Unter diesen befand sich seit 1821 der elsässische Orgelbauer Louis Callinet (1786–1846). Seine Cousins Joseph (1795–1857) und Claude-Ignace Callinet (1803–1874) führten die heimatliche Werkstatt im Elsaß fort und griffen in den frühen 1820er-Jahren die Register Viola di Gamba und Salicional auf, die im benachbarten Süddeutschland seit langem gebräuchlich waren. Als Claude-Ignace Callinet 1827 für einige Jahre zu Louis Callinet nach Paris kam, brachte er die Kenntnis von diesen Streicherregistern mit, die nachfolgend durch Louis Callinet in Paris eingeführt wurden.

1834 ließ sich der junge südfranzösische Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899) in Paris nieder. Er führte das Zungenregister Cor anglais ein mit damals noch kurzen, birnenförmigen Bechern. 1836 entwickelte er überblasende Flötenregister unter den Namen Flûte harmonique 8', Flûte octaviante 4' und Octavin 2'. Die Neuerungen seiner Pariser Kollegen Callinet und Abbey griff er sofort auf. Überdies suchte er die Trompetenregister zu verbessern, deren Diskant stets merklich schwächer war als der Baß. Cavaillé-Coll gab daher einigen Trompetenregistern im Diskant Becher von doppelter Länge, um dem Lautstärkeabfall im Diskant entgegenzuwirken. Diese Register nannte er Trompette harmonique bzw. Clairon harmonique. Außer-

dem wünschte er für die Trompeten einen noch kräftigeren, schmetternden Klang zu erzielen als in Frankreich bislang ohnehin schon üblich war. Zu diesem Zweck teilte er die Schleifladen auf, indem er für Zungenstimmen und Labialstimmen zwei separate Windkästen mit eigenen Ventilen und Kanzellen anlegte. Das ermöglichte ihm, die Zungenstimmen mit Wind von höherem Druck zu versorgen als die Labialstimmen, und so deren Effekt zu steigern. Außerdem unterteilte er die Windkästen durch eine Trennwand zwischen Baß und Diskant und führte dem Diskant höheren Winddruck zu als dem Baß, um auch auf diesem Wege dem natürlichen Lautstärkeabfall der Zungenstimmen im Diskant entgegenzuwirken.

Alle diese Neuerungen integrierte Aristide Cavaillé-Coll in das nachrevolutionäre Dispositions-konzept seiner Zeit, das sich vom barocken Dispositions-konzept hauptsächlich dadurch unterschied, daß man wenig Wert auf das Principalplenum »Plein jeu« und die solistischen Terzregistrierungen legte, aber umso größeren Wert auf einen möglichst großen Effekt des Zungenplenums »Grand jeu«. Als er 1836-41 eine Monumentalorgel für die Basilika von Saint-Denis bei Paris erstellte, disponierte er folglich eine geradezu überwältigende Zahl von Trompetenstimmen: Diese Orgel mit 69 Registern erhielt nicht weniger als 24 Zungenregister, darunter 19 hemmungslos schmetternde Trompetenregister in der 16'-, 8'- und 4'-Lage. Das zeigt überdeutlich, worauf das Hauptinteresse in jener Zeit gerichtet war.

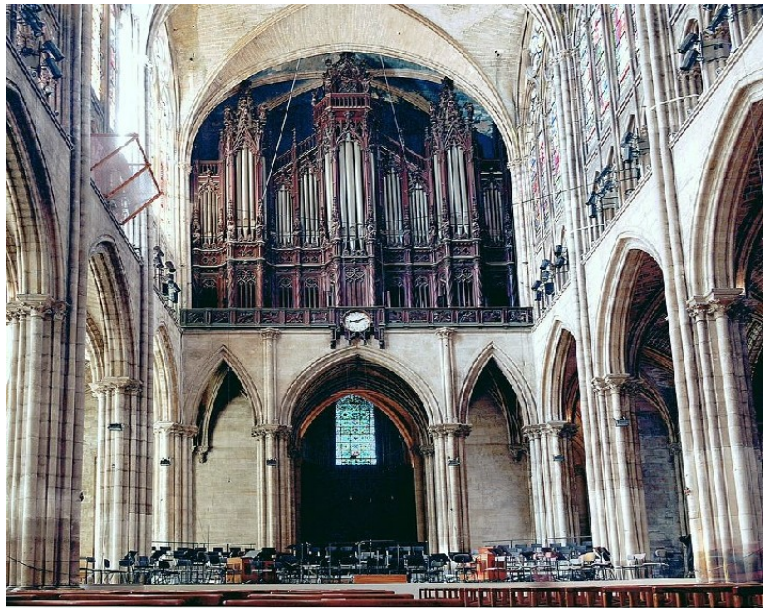


Fig. 30: Saint-Denis, Basilique, Orgel von Aristide Cavaillé-Coll 1836-41. Foto: Bordered/Wikimedia Commons; Quelle: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St-Denis-orgue.jpg>

Obwohl die Orgel von Saint-Denis in einem Stil gebaut wurde, der klanglich weit entfernt war vom späteren symphonischen Stil, eröffnete sie doch die Entwicklung hin zum symphonischen Stil. Ursache hierfür war eine technische Vorrichtung, die in dieser Orgel erstmals angebracht wurde: Cavaillé-Coll kam während des Baus dieser Orgel auf die Idee, die Windzufuhr zur Zungenabteilung der Positiv-Lade mit zwei Sperrventilen für Baß und Diskant zu versehen. Auf diese Weise konnten die Zungenregister des Positivs vom Organisten während dem Spiel mit zwei Tritten zu- oder abgeschaltet werden. Die immense praktische Bedeutung dieser Konstruktion hat Cavaillé-Coll allerdings erst nach Vollendung der Orgel von Saint-Denis erkannt und nachfolgend solche durch Tritte zu betätigende Sperrventile (»Appels« genannt) in allen Teilwerken seiner Orgeln angebracht. Sie sind der Kern der symphonischen Orgel, denn sie ermöglichen es dem Organisten, bei musikalischen Höhepunkten die Zungenstimmen so zu den Labialstimmen hinzutreten zu lassen, wie die Blechbläser des Orchesters zu den Streichern hinzutreten; durch die Appels wird es mithin möglich, die Orgel wie ein symphonisches Orchester zu behandeln.

Weitere wichtige Impulse zur Fortentwicklung der Orgelästhetik gaben zwei Reisen durch Deutschland, die Aristide Cavaillé-Coll 1844 und 1856 unternahm. Auf diesen Reisen lernte er insbesondere Eberhard Friedrich Walcker und seine großen Orgeln in der Frankfurter Paulskirche und im Ulmer Münster kennen; er besichtigte ferner Orgeln von Carl August Buchholz in Berlin und traf mit Gottlob Töpfer in Weimar zusammen, mit dem er schon vor 1855 korrespondiert hatte. Die deutschen Orgeln sagten ihm nicht wirklich zu, er bemängelte die im Vergleich zu seinen eigenen Orgeln geringe Kraft des Tuttis. Dennoch waren die Eindrücke so stark, daß er manche Besonderheiten des deutschen Orgelbaus aufgriff: Beispielsweise ließ er sich von den deutschen Schwebestimmen Unda maris und Piffaro zu dem Register Voix céleste anregen, das er ab 1844 baute. Nach 1856 disponierte er in vielen Orgeln sogar noch ein zweites Schweberegister Unda maris. Auch die Progressio harmonica der Orgelbauerfamilie Buchholz, eine relativ tiefklingende, zum Diskant

hin verstärkte Mixtur ohne Repetition, imitierte Cavallé-Coll in vielen Orgeln unter dem Namen Plein jeu oder Plein jeu harmonique. Nicht zuletzt übernahm Cavallé-Coll von Walcker den freistehenden Spieltisch mit Blick zum Altar. Vor allem aber lenkten diese Reisen seine Aufmerksamkeit auf die Ermöglichung von grandiosen dynamischen Steigerungen und sie veränderten allmählich seine Klangästhetik: Seine bislang aggressiven, überlauten Trompetenregister intonierte er zunehmend runder und zurückhaltender, so daß das Tutti der späteren Orgeln nicht mehr allein von hemmungslos drauflosschmetternden Trompeten geprägt wird, sondern auch die weichklingenden Labialstimmen mithören läßt. Der Gesamtklang wurde dadurch sanfter, dunkler und milder.

Eine Orgel im voll entwickelten symphonischen Stil war das Instrument in der Pariser Kirche Sainte-Clotilde, das leider nur stark verändert erhalten ist:

Paris, Sainte-Clotilde¹

Aristide Cavallé-Coll 1857-59

(Disposition laut Beschriftung des originalen Spieltischs)

I. Grand-Orgue C-f³

Jeux de fonds:

Montre 16'

Bourdon 16'

Montre 8'

Bourdon 8'

Flûte harmonique 8'

Viole de Gambe 8'

Prestant 4'

Jeux de combinaisons:

Octave 4'

Quinte 3'

Doublette 2'

Plein jeu 7f.

1 1/3', 1', 2/3', 1/2', 1/2', 1/3', 1/4'

Bombarde 16'

Trompette 8'

Clairon 4'

Pédale C-d¹

Jeux de fonds:

Sousbasse 32'

Contrebasse 16'

Basse 8'

Octave 4'

Jeux de combinaisons:

Bombarde 16'

Basson 16'

Trompette 8'

Clairon 4'

II. Positif C-f³

Jeux de fonds:

Bourdon 16'

Montre 8'

Bourdon 8'

Flûte harmonique 8'

Viole de Gambe 8'

Unda maris 8'

Prestant 4'

Jeux de combinaisons:

Flûte octaviante 4'

Quinte 3'

Doublette 2'

Plein jeu harmonique 3-6f.

(8', 5 1/3', 4'), 2 2/3', 2', 1 1/3'

Trompette 8'

Clarinete 8'

Clairon 4'

Nebenregister:

Pédale d'Orage (= Donner, betätigt die tiefsten Pedaltasten gleichzeitig);

Trémolo Récit;

Koppeln Réc./Pos., Pos./GO, GO/Péd., Pos./Ped.;

Octave grave (Suboktavkoppeln) GO, Pos., Récit/Pos.;

Appels zu Jeux de Combinaisons in GO, Pos., Récit, Péd.;

Schwelltritt Récit;

Schleifladen mit Barkerhebeln für GO und Pos.

III. Récit expressif C-f³

Jeux de fonds:

Bourdon 8'

Flûte harmonique 8'

Viole de Gambe 8'

Voix céleste 8'

Basson-Hautbois (ling.) 8'

Voix humaine (ling.) 8'

Jeux de combinaisons:

Flûte octaviante 4'

Octavin 2'

Trompette 8'

Clairon 4'

¹ Ton van Eck: Die Orgel von Ste. Clotilde in Paris. In: Ars Organi 38, 1990, H.3, S.134-149, auf S.137.

Gegenüber Orgeln gleicher Größe im nachrevolutionären Stil hat Cavallé-Coll die Zahl der Trompetenregister deutlich reduziert durch den Verzicht auf ein Bombardwerk und auf Verdoppelungen der Trompetenregister. Dafür hat das bislang mixturlose Positif ein Plein jeu harmonique ähnlich der deutschen Progressio harmonica erhalten. Im Zusammenklang ist also der Anteil der Trompeten reduziert, derjenige des labialen Plenums merklich gestärkt worden.

Für den symphonischen Charakter der Orgel entscheidend ist jedoch etwas anderes: Cavallé-Coll trennte bei allen Teilwerken dieser Orgel die Windversorgung der Grundstimmen (Jeux de Fonds) von der Windversorgung der höheren Labialregistern und Zungenstimmen (Jeux de Combinaisons). Letztere versah er mit höherem Winddruck und Sperrventilen (Appels), mit denen die Windzufuhr unterbrochen werden kann. Die beiden Zungenregister Basson-Hautbois und Voix humaine im Récit expressif ordnete er allerdings nicht den Jeux de Combinaisons, sondern den Jeux de Fonds zu. Denn da sie sanft klingen sollten, durften sie nicht auf den höheren Winddruck der Trompetenstimmen gestellt werden. Außerdem brachte Cavallé-Coll die Manuale nach deutschem Vorbild entsprechend ihrer Lautstärke in der Reihenfolge an: I. Grand-Orgue, II. Positif, III. Récit expressif; zudem machte er das Récit ankoppelbar an das Positif sowie beide zusammen ankoppelbar an Grand-Orgue.

Die Appels zusammen mit den Koppeln ermöglichen nun dem Spieler eine Vielzahl von dynamischen Stufen: Wenn er sämtliche Register (außer Voix humaine und Voix céleste) und die Koppeln zieht, aber die Appels zu den Jeux de Combinaisons noch geschlossen läßt, kann er auf dem Récit expressif mit geschlossenem Schweller Pianissimo spielen. Wechselt er auf Positif und Grand-Orgue, kann er bis zu einem Mezzoforte gelangen. Dieses Mezzoforte kann er weiter steigern, indem er den Appel des Récit expressif bei geschlossenem Schwellkasten betätigt und dann den Schwellkasten öffnet. Dadurch schafft der Spieler einen allmählichen Übergang von der sanften Klangfarbe der labialen Grundstimmen zum hellen Klang der Trompetenstimmen. Öffnet der Spieler nun auch noch nach und nach die Appels von Positif, Grand-Orgue und Pedal, wird der Klang durch immer kräftigere Trompeten, Aliquotstimmen und Mixturen überboten, bis schließlich ein schmetterndes Tutti erreicht ist, in dem die Trompetenstimmen klar dominieren. Durch Schließen der Appels kann der Spieler mit wenigen Fußritten wieder zurück ins Pianissimo gelangen. Diese orchesterähnliche Art und Weise der musikalischen Steigerung macht den Kerngedanken des symphonischen Stils aus.

Eine solche Behandlung der Orgel setzt allerdings voraus, daß der Spieler ohne Probleme auf drei gekoppelten Manualen mit jeweils zwei Windkästen spielen kann. Er muß also mit jedem Tastendruck mindestens sechs Ventile gleichzeitig öffnen können. Bei einer rein mechanischen Kraftübertragung würde das einen beträchtlichen Kraftaufwand erfordern. Cavallé-Coll löste dieses Problem mit Hilfe des englischen Orgelbauers Charles Barker (1804–1879), der 1832 den bereits erwähnten »Barkerhebel« (Kapitel I.15.) zur Erleichterung der Spielart erfunden hatte und 1837 nach Paris kam, weil sich in England niemand für seine Erfindung interessierte. Cavallé-Coll brachte Barkers Erfindung erstmals in Saint-Denis im Hauptmanual an, und statete nachfolgend (nach konstruktiven Verbesserungen) alle großen Orgeln zumindest im Hauptmanual mit diesen pneumatischen Elementen aus, um die Spielweise zu erleichtern.



Fig. 31: Paris, Sainte-Clotilde, Orgel von Aristide Cavallé-Coll 1857-59, Werk vielfach umgebaut. Foto: UHT/Wikimedia Commons, Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organ_of_Sainte-Clotilde_Paris.JPG

In seinen zweimanualigen Orgeln ließ Cavaillé-Coll das Positif entfallen. Das Pedal von kleinen Orgeln wurde von ihm häufig nicht mit eigenen Registern besetzt, sondern lediglich an die beiden Manuale angekoppelt, oder er hat einige tiefklingende Manualregister durch Transmission auch im Pedal spielbar gemacht. Grand-Orgue und Récit expressif wurden ähnlich disponiert wie in dreimanualigen Orgeln:

Digne, Kathedrale²

Aristide Cavaillé-Coll 1861-65 (Disposition laut Kostenanschlag 1861)

I. Grand-Orgue C-f³	II. Récit expressif C-f³	Pédale C-d¹
Jeux de fonds:	Jeux de fonds:	(ohne Register)
Montre 16'		
Montre 8'		
Bourdon 8'		
Flûte harmonique 8'	Flûte traversière 8'	
	Viole de Gambe 8'	
	Voix céleste 8'	
Prestant 4'	Flûte octaviante 4'	
Jeux de combinaisons:	Jeux de combinaisons:	
Octave 4'		
(dafür ausgeführt: Quinte 3')		
Doublette 2'	Octavin	2'
Plein-Jeu harmonique 3-6f.		
Trompette 8'	Trompette	8'
	Basson et Hautbois	8'
	Voix humaine	8'
Clairon 4'		

Pédale d'orage, Trémolo Récit, Koppel II/I, I/P, II/P, Appels zu den Jeux de combinaisons des Récit, des GO insgesamt, des GO im Baß, des GO im Diskant, Schwelltritt Récit

In dieser Weise disponiert, ließen sich kleine Orgeln genauso »symphonisch« gebrauchen wie die großen Orgeln. César Franck sagte denn auch 1853 über die ähnlich disponierte Orgel in der Pariser Kirche Saint-Jean-Saint-François, an der er damals wirkte: »*Meine neue Orgel? Sie ist ein Orchester!*«³ Natürlich wird Franck dabei nicht nur an das orchesterhafte Crescendo und Decrescendo mit Hilfe der Appels gedacht haben, sondern mindestens genauso auch an die Möglichkeiten zum Vortrag von ausdrucksvollen Solokantilenen, welche die zahlreichen, modulationsfähigen Soloregister des Récit expressif eröffneten.

1898 übergab Aristide Cavaillé-Coll die Firma seinem Schüler Charles Mutin (1861–1931), der sich 1889 selbständig gemacht hatte. Mutin führte die Firma unter dem Namen Cavaillé-Coll erfolgreich weiter. Durch die Trennung von Kirche und Staat, die 1905 in Frankreich eingeführt wurde, geriet allerdings der französische Orgelbau insgesamt in Schwierigkeiten, weil die Kirche aus finanziellen Gründen kaum mehr Aufträge vergeben konnte. Mutin verlegte sich daher insbesondere auf den Bau von Salon- und Konzertsaalorgeln sowie von Orgeln für den Export nach Amerika.

Die größeren Instrumente von Mutin unterschieden sich nur wenig von jenen, die Cavaillé-Coll im fortgeschrittenen Alter geschaffen hat. Bei den kleineren Orgeln hingegen veränderte Mutin das symphonische Dispositionskonzept von Cavaillé-Coll, um es noch effizienter zu machen:

² Claude Noisette de Crauzat: Cavaillé-Coll. Paris: Flûte de Pan 1984, S. 187.

³ Marie-Louise Jaquet, Die Orgelwerke von César Franck – Probleme der Überlieferung und Interpretation (II). In: Ars Organi 27, 1979, Heft 58, S. 459-468, Zitat S. 462.

Konstantinopel, Konzertsaal der Syllogue litteraire grec⁴

Charles Mutin 1903 (Zustand 1903)

I. Grand-Orgue C-g³	II. Récit expressif C-g³	Pedale C-f¹
Bourdon 16'	Jeux de Fonds:	Soubasse 16'
Montre 8'	Diapason 8'	
Bourdon 8'	Cor de nuit 8'	Bourdon 8'
Flûte harmonique 8'		Flûte 8'
Salicional 8'	Viole de gambe 8'	
	Voix céleste 8'	
Prestant 4'	Flûte octaviante 4'	
	Octavin 2'	
	Jeux de Combinaisons:	
	Plein jeu 3f.	
	Basson 16'	Basson (Transmission?) 16'
	Trompette 8'	
	Basson-Hautbois 8'	
	Voix humaine 8'	

Trémolo Récit, Koppeln I/I, II/I, I/P, II/P, Suboktavkoppel II/I, Appel der Jeux de Combinaisons, Schwelltritt Récit, Mechanische Schleifladen, Barkermaschine I. Man.

In dieser Orgel (und vielen anderen Orgeln ähnlicher Größe) besaß das I. Manual lediglich die üblichen Grundstimmen, dagegen fehlten die Jeux de Combinaisons. Das Récit expressif auf dem II. Manual hingegen war ähnlich vollständig besetzt wie in einer großen, dreimanualigen Orgel und verfügte daher auch über Trompetenstimmen zu 16' und 8' sowie über eine Mixtur. Im Tutti wurde das unvollständige I. Manual durch die Zungenstimmen und die Mixtur des angekoppelten II. Manuals zu einem angemessenem Plenumklang vervollständigt. Auf diese Weise wurden nicht nur teure Register eingespart: Obendrein bekam so der Spieler die Möglichkeit, sogar den Tuttiklang mit Hilfe des Schwellkastens beträchtlich modifizieren zu können, was kaum möglich ist, wenn das Hauptmanual eigene Zungenstimmen und eine eigene Mixtur besitzt.

Zwar war der Anteil von Aristide Cavaillé-Coll an der Entwicklung des symphonischen Orgelstils überragend und seine Dominanz in der französischen Orgelwelt beträchtlich, doch gab es gleichwohl neben ihm weitere bedeutende Orgelbauer. Sie griffen seine Neuerungen ebenso schnell auf, wie Cavaillé-Coll seinerseits die Neuerungen von John Abbey und Louis Callinet sich zu eigen gemacht hatte. Der bedeutendste Konkurrent war Joseph Merklin (1819–1905). Er stammte aus Süddeutschland, hatte unter anderem bei Eberhard Friedrich Walcker gelernt und machte sich 1843 in Brüssel selbständig. Nach dem Kauf der Pariser Firma Ducroquet & Cie (Leitung Charles Barker) 1855 verlagerte Merklin seine Tätigkeit mehr und mehr nach Frankreich. 1870 übergab er die Brüsseler Werkstatt seinem Schüler Pierre Schyven. Merklins Unternehmen beschäftigte zeitweise bis zu 200 Mitarbeiter und war damit die größte Orgelmanufaktur Europas. Als Merklin sich 1899 in den Ruhestand zurückzog, hatte das Unternehmen mehr als 400 Neu- und Umbauten ausgeführt.

Joseph Merklins Orgeln unterschieden sich in der Disposition nur wenig von den Orgeln Aristide Cavaillé-Colls: Überblasende Flöten, Trompeten mit Bechern doppelter Länge im Diskant, schwebende Voix céleste, Appels zu den Jeux de Combinaisons und Barkerhebel finden sich frühzeitig auch in Merklins Orgeln. Anders als Aristide Cavaillé-Coll war Joseph Merklin in der technischen Anlage seiner Orgeln recht flexibel: Etliche Orgeln wurden von ihm mit mechanischen Kegelladen nach deutschem Vorbild ausgestattet, in anderen verwendete Merklin Schleifladen. Ab 1884 stattete er einzelne Schleifladenorgeln mit elektropneumati-

⁴ Zeitschrift für Instrumentenbau 23, 1902/03, S. 640.

scher Traktur (siehe unten) aus, und von 1890 an verwendete er auch Schleifladen mit pneumatischer Traktur (siehe Kapitel I.17.).

Der symphonische Orgelstil blieb nicht auf Frankreich und Belgien beschränkt. Die französischen Orgelbauer des 19. Jahrhunderts exportierten zahlreiche Orgeln symphonischen Stils nach Spanien und Lateinamerika. Daher ist es nicht verwunderlich, daß sich spanische Orgelbauer die Grundgedanken dieses Stils nach und nach zu eigen machten. Dies gilt insbesondere für den Orgelbauer Aquilino Amezúa (1847–1912) in San Sebastian/Baskenland. Aber auch der deutsche Orgelbau wurde von dem symphonischen Orgelstil beeinflusst. Den Anstoß dazu gab der Straßburger Organist Emil Rupp (1872–1948). Dieser hatte 1894–96 ein Kompositionsstudium in München bei Josef Rheinberger absolviert und sich 1896–97 in Paris bei dem Organisten von Saint-Sulpice und Kompositionslehrer am dortigen Conservatoire Charles-Marie Widor weitergebildet, wo er den symphonischen Orgelstil und seine spieltechnische Behandlung kennenlernte. In den Jahren 1898–1914 verfaßte er zahllose Zeitschriftenartikel und Leserbriefe zu Problemen im deutschen Orgelbau seiner Zeit. Sein Anliegen war, die deutsche Orgelwelt auf die Lösungen von orgelbaulichen und spieltechnischen Problemen aufmerksam zu machen, die Aristide Cavallé-Coll in Frankreich entwickelt hatte und die Rupp als den deutschen Lösungen weit überlegen empfand. Er veranlaßte den Umbau seiner Dienstorgel in Straßburg, St. Paul in den symphonischen Stil und verwendete diese Orgel als Demonstrationsobjekt, an dem er zahlreichen interessierten Besuchern aus ganz Deutschland die Umsetzung seiner Thesen in die Praxis vorführte. Dies blieb nicht ohne Erfolg: Den Durchbruch der sogenannten »elsässischen Orgelreform« markierten zwei Monumentalorgeln, welche die Firma Walcker unter Rupps Einfluß erstellte: 1909 vollendete sie in der Reinoldikirche Dortmund eine symphonische Orgel mit fünf Manualen und 104 Registern, und 1912 stellte sie in der Michaeliskirche Hamburg eine Orgel gleichen Stils mit fünf Manualen und 163 Registern fertig. Beide Orgeln wurden von den Zeitgenossen vorbehaltlos bewundert.

Der erste Weltkrieg setzte jedoch dem Neubau von Orgeln in Deutschland ein jähes Ende. Nach dem Krieg wurde das Elsaß an Frankreich angeschlossen. Dadurch war der Einfluß Emil Rupps in Deutschland weitgehend unterbunden. Der Stil der elsässischen Orgelreform beschränkte sich daher fortan im wesentlichen auf Elsaß-Lothringen und die angrenzende Schweiz. In Deutschland hingegen entwickelte sich in den 1920er-Jahren eine Reformbewegung mit viel weitergehenden Zielsetzungen, die letztlich zum Bruch mit beiden Traditionssträngen, der romantischen deutschen Tradition und der symphonischen französischen Tradition, führte. Diese neuen Zielsetzungen sind Gegenstand von Kapitel I. 18.

In Frankreich führte die 1905 eingeführte Trennung von Kirche und Staat und der Wegfall der Kirchensteuer dazu, daß bereits ab 1905 keine bedeutenden neuen Orgeln mehr gebaut wurden. Zudem änderten sich in dieser Zeit die musikalischen Interessen vieler Musiker: Alexandre Guilmant (1837–1911) hatte in den Jahren 1898–1911 einen beträchtlichen Teil der barocken französischen Orgelmusik in Neuausgaben zugänglich gemacht und damit Interesse an dieser Musik geweckt. Man wünschte sich daher zunehmend Orgeln, auf denen nicht nur die neuere, symphonische Orgelmusik, sondern auch die barocke französische Orgelmusik angemessen registriert und gespielt werden konnte. Obendrein sollten die Orgeln geeignet sein zur Darstellung der Werke von Johann Sebastian Bach, dessen Musik in Frankreich schon im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend bekannt wurde. Um all dies zu ermöglichen, wurde das symphonische Orgelkonzept in den 1930er-Jahren durch Norbert Dufourcq (1904–1990) und Victor Gonzalez (1877–1956) fortentwickelt zum »neoklassizistischen« Orgelstil, der so benannt wurde, weil man damals glaubte, auf solchen Orgeln die Klänge der »klassischen« französischen Orgel der Barockzeit wiedergewonnen zu haben. Eine grundsätzliche Loslösung vom symphonischen Orgelkonzept fand in Frankreich allerdings erst ab den späten 1960er-Jahren statt, als erste »neobarocke« Orgeln entstanden, die in der Disposition und Machart ausschließlich an barocken Vorbildern deutscher oder französischer Herkunft orientiert waren.

Während die deutschen Organisten und Seminarmusiklehrer im 19. Jahrhundert überwiegend anspruchslose, kurze Orgelstücke für den Gottesdienstgebrauch komponierten, schufen die französischen Organisten ab ca. 1845 ein riesiges Repertoire von Orgelmusik mit hohem künstlerischem und spieltechnischem Anspruch. Das war eine Folge sowohl der besonderen liturgischen Gepflogenheiten in Frankreich als auch der hochka-

rätigen Ausbildung der dortigen Organisten. In den Kathedralen und großen Pfarrkirchen waren zumeist sowohl eine Chororgel als auch eine Hauptorgel vorhanden, und für jedes der beiden Instrumente wurde ein Organist eingestellt. Während der Organist der Chororgel primär die Liturgie zu begleiten hatte, kamen dem Organisten der Hauptorgel (»Titulaire«) ausschließlich solistische Funktionen zu: Von ihm wurde eine Anzahl von freien Orgelstücken erwartet, nämlich in der Regel ein Prélude zu Beginn der Messe, je ein Stück zum Offertorium, zur Wandlung und zur Kommunionsteilung sowie ein Schlußstück am Ende der Messe. Dieser beinahe konzertierenden Aufgabe entsprechend kamen für den Posten des Titulaire nur solche Organisten in Betracht, die nach der ersten Heranführung an die Orgel als Jugendlicher ein anspruchsvolles Orgelstudium an einem Konservatorium, am besten am Pariser Conservatoire, absolviert hatten. Viele Hauptorganisten hatten zudem Klavier und Komposition studiert.

In der symphonischen Orgelmusik, welche diese Hauptorganisten schufen, ist eine sehr auffällige Entwicklung zu beobachten: In ihren Anfängen orientierte sie sich stilistisch an der Opern- und Orchestermusik und hatte einen weltlich-unterhaltsamen Charakter. Die späte symphonische Orgelmusik hat dagegen oft ein weltabgewandtes Wesen: Sie verzichtet auf Gefälligkeit und leichte Eingängigkeit, statt dessen bezieht sie sich in ihren Themen gerne auf gregorianische Melodien der kirchlichen Liturgie.

Der bekannteste Komponist von symphonischer Orgelmusik weltlichen Charakters ist zweifellos Alfred Lefébure-Wely (1817–1869). Ähnlich wie sich die französische Orgelmusik der Zeit um 1700 an der damaligen französischen Opern- und Tanzmusik orientierte, so lehnten sich Lefébure-Wely und viele andere Organisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihren Kompositionen und Improvisationen an den eingängigen, melodischen Stil der Opéra comique dieser Zeit an.

Ab den 1840er-Jahren lernten die Pariser Organisten nach und nach Musik von Johann Sebastian Bach kennen: Alexandre Boëly (1785–1858), der Organist von Saint-Germain-l'Auxerrois, hatte Orgelmusik von Bach für sich entdeckt und ließ das Pedal der dortigen Orgel nach deutschem Vorbild einrichten, um Bachs Werke spielen zu können. Mit seinem Pedalspiel von in Frankreich bis dahin unbekannter Virtuosität faszinierte Boëly die Orgelstudenten dieser Zeit. Um ihr eigenes Pedalspiel zu verbessern, studierten manche – so 1851 der junge César Franck (1822–1890) – die »Praktische Orgelschule« von Johann Christian Heinrich Rinck. Sie lernten dabei nicht nur das deutsche Pedalspiel, sondern auch einen ganz und gar anderen, strengeren, am protestantischen Choral orientierten Stil der Orgelmusik kennen, der nach und nach Einfluß auf ihre eigenen Improvisationen und Kompositionen nahm. 1862 publizierte Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) in Brüssel unter dem Titel »Ecole d'orgue basée sur le plain-chant romain« eine Orgelschule nach Rincks Vorbild, aber mit Berücksichtigung des gregorianischen Chorals anstelle des protestantischen Kirchenlieds. Nicht zuletzt durch diese Orgelschule verbreitete sich in Frankreich und Belgien eine neue Ästhetik der Orgelmusik, die Wert legte auf religiöses Empfinden und Anlehnung an den liturgischen Gesang. Deutlich zu beobachten ist diese Entwicklung im Orgelwerk von César Franck: Seine frühen Orgelwerke, z.B. die *Grande Pièce Symphonique* (1863) im »Blasmusikstil«, ist unverkennbar an weltlicher Instrumentalmusik orientiert, seine letzten Werke, die drei *Chorals* (1890), verweisen hingegen durch ihren Titel und die Verwendung choral-ähnlicher Themen eindeutig auf die kirchliche Sphäre. Andere bedeutende Orgelkomponisten, die diese ästhetische Entwicklung mitgestaltet haben, waren die Pariser Organisten Camille Saint-Saëns (1835–1921), Théodore Dubois (1837–1924), Alexandre Guilmant (1837–1911), Eugène Gigout (1844–1925) und, last not least, Charles-Marie Widor (1844–1937). Widors Orgel-Symphonien lassen die allgemeine Entwicklungstendenz ebenfalls deutlich erkennen: Während die ersten Symphonien aus recht melodienseligen Charakterstücken ohne besonderen kirchlichen Bezug bestehen, basieren die beiden letzten Symphonien bezeichnenderweise auf gregorianischen Themen.

Die Schüler der soeben genannten Komponisten führten diesen Trend fort und modernisierten allmählich den Kompositionsstil hinsichtlich der Harmonik. Dies gilt insbesondere für Louis Vierne (1870–1937), Charles Tournemire (1870–1939) und Marcel Dupré (1886–1971). Die nächste Organistengeneration ließ sich von den symphonischen Orgeln des »neoklassischen« Typs inspirieren. Die bedeutenderen Orgelkomponis-

ten dieser Generation entwickelten ausgeprägte Personalstile, darunter Maurice Duruflé (1902–1986), Jean Langlais (1907–1991), Olivier Messiaen (1908–1992), Gaston Litaize (1909–1991) und Jehan Alain (1911–1940).

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