

## Hermann Keller: Die Kunst des Orgelspiels

Leipzig: Peters 1941, S. 114-116

### 21. Kapitel

#### Die Kunst des Registrierens

Registrieren ist eine Kunst für sich und setzt eine besondere Begabung voraus, die nicht immer mit der Spieltechnik zusammengeht. Die Wahl und Zusammenstellung der Register ist jedoch nicht nur dem Geschmack und Geschick des Spielers überlassen, sondern fußt auf Grundsätzen, – und von diesen soll hier die Rede sein. Sie ergeben sich zunächst aus dem Charakter des Instruments: sein stetig gleichbleibender Ton verträgt sich nicht mit der in der neueren Musik gebräuchlichen „Übergangsdynamik“ (vgl. das S. 86/87 über Walze und Schweller Gesagte); nur in wenigen, deutlich abgesetzten Terrassen sollen auf der Orgel dynamische Gegensätze zum Ausdruck gebracht werden („Terrassen-Dynamik“). Wichtiger als die Stärke ist aber bei der Orgel die Farbe; die Stärke ist gleichsam ein Nebenprodukt, das von selbst entsteht (wenn mit Mixturen und Zungen registriert wird). Ferner soll bei einer „Werkorgel“ die Registrierung deutlich die Verschiedenheit der „Werke“ ausdrücken. Man wird also normalerweise die Manuale nicht koppeln, um sie zu addieren, sondern sie gegeneinander ausspielen; das gilt auch vom Pedal, das, soweit irgend möglich, vom eigenen Klang, nicht von den Koppeln leben soll.

Welche Stimmen können und sollen gleichzeitig gezogen werden? Adlung (1758) führt schon bei 6 Registern nicht weniger als 63 mathematisch mögliche Zusammensetzungen an, bei 12 sind es schon 4095, bei 24 über 16 Millionen! Es liegt auf der Hand, daß davon nur ein ganz kleiner Teil musikalisch brauchbar ist. Wir haben aus der Blütezeit der Orgelkunst, der Barockzeit, Grundsätze für das Registrieren überkommen, die uns feste Anhaltspunkte geben können. Es gibt drei Grundarten der Registrierung:

1. Mischungen „In Organo Pleno“,
2. Mischungen zur Führung eines c.f.,
3. Grundregistermischungen.

Jeder Einzelfall einer Registrierung in der klassischen Periode der deutschen Orgelkunst läßt sich von einer dieser drei Grundarten aus bestimmen.

1. Der Ausdruck „In Organo Pleno“ (oder als „ablativus absolutus“ meist nur „Organo Pleno“ genannt) heißt auf deutsch „für volle Orgel“. Er bedeutet aber nicht das heutige „Tutti“ (die Gesamtheit der klingenden Stimmen), ebensowenig eine ein für allemal feststehende Zusammenstellung von Registern, sondern lediglich den der Orgel unter allen Instrumenten allein eigenen Mixturklang. Matthäi\*) führt als Plenum des Hauptwerkes der Orgel in der Moritzkirche zu Halle (wo Scheidt wirkte) an: Prinzipal 8', Oktave 4', Quinte 2 2/3', Oktave 2' und Mixtur 3fach. Dieser klare, scharfe, aber trockene Klang wurde in der Folgezeit mannigfaltiger und vor allem farbiger; als Möglichkeiten des Plenoklangs bei Bach gibt Matthäi an (S. 105): „die vollständige Prinzipalpyramide (8', 4', 2', 1'), Quinte 2 2/3' und die Mixtur, ferner die offenen engeren und weiten Flöten, Hohlflöte 8', Spitzflöte 4', Waldflöte 2', sowie auch die gedeckten und halbgedeckten Stimmen“. Die Zulassung der beiden letzten Gruppen hält Matthäi selbst für fraglich; ergänzt werden soll aber, daß (besonders im Hauptwerk und im Pedal) auch Zungenstimmen zum Plenum treten können. Klotz\*\*) weist darauf hin, daß im Hochbarock die Prinzipale (von 32' bis 1') auch durch andere, besonders durch weite Register ersetzt werden konnten, daß jedes der „Werke“, die meist an Stärke etwa gleich waren, sein charakteristisches Plenum hatte, und daß jedes Plenum im Aufbau (Fundament, Höhe, Dichte) zahlreiche Variationsmöglichkeiten zuließ. Konkrete Vorschriften haben weder die Komponisten noch die Theoretiker

\*) „Vom Orgelspiel“, S. 189 (Breitkopf & Härtel).

\*\*) „Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock“ (Bärenreiter-Verlag).

gegeben: sie verließen sich auf den Klangsinn und das Stilgefühl der Spieler. Da uns aber beides weitgehend verlorengegangen ist, so können wir das nur durch lebendige Anschauung wiederbekommen. Es genügt nicht, papierene Dispositionen zu studieren; es ist auch ein Irrtum, zu meinen, daß die heute gebauten Register einzeln und in der Zusammenstellung ungefähr klingen würden wie die alten mit gleicher Aufschrift, – man muß vielmehr mindestens die eine oder andere der aus dem 17. und 18. Jahrhundert erhaltenen Orgeln an Ort und Stelle aufsuchen, hören und spielen! Der Süddeutsche wird zunächst die oberschwäbischen Orgeln von Riepp und Gabler (Ottobeuren, Weingarten u. a.) und die Silbermannorgeln im Elsaß besuchen, der Norddeutsche vor allem die Schnitgerorgeln der Wasserkante und der norddeutschen Tiefebene, der Mitteldeutsche die Silbermannorgeln in Sachsen (Freiberg, Rötha u. a.). Mit einem solchen Klang in der lebendigen Erinnerung wird er am besten herausfinden, welche Stimmen er auf seiner eigenen Orgel ziehen muß, um dem klassischen Stil am nächsten zu kommen. Denn auch der Stil des Instrumentes, auf dem man spielt, muß berücksichtigt werden: es wäre verfehlt, wenn jemand seiner nicht dafür geeigneten Orgel irgendwelche „historische“ Mischungen abtrotzen wollte, die sie nun einmal nicht hat! Ist der Klang, den das Instrument hergibt, und der Klang, den die Komposition verlangt, unvereinbar, so muß die Aufführung unterbleiben; es gibt eine ganze Reihe an sich nicht schlechter Orgeln, auf denen man Sweelinck oder Scheidt nicht spielen kann. Oft wird man aber durch Beschränkung auf wenige Register einen charakteristischen Klang herausbekommen, der dem Spieler wie dem Hörer das „altvertraute“ Instrument wie etwas ganz Neues erscheinen läßt! Was soll nun aber mit „Organo Pleno“ gespielt werden? Nach Klotz: „Präludien, Tokkaten, Fugen; auch Ecksätze, besonders Schlußsätze mehrteiliger Kompositionen... Das gleiche gilt vom feierlichen Ein- und Ausgangsspiel im sonntäglichen Gottesdienst.“ Dieser Satz gilt aber nur unter der Voraussetzung, daß der Spieler feinfühlig genug ist, jeder Komposition die gerade zu ihr passende Pleno-Mischung zu geben: Das Es dur-Präludium von Bach verlangt ein majestätisches Plenum, die beiden c moll-Fantasien desselben Meisters ein mildes, die Tokkaten Buxtehudes ein scharfes usw. In jedem dieser Fälle erkennt man, ob die Mischung gut ist, daran, daß man sie längere Zeit hören kann, ohne das Bedürfnis nach einem Wechsel zu empfinden.

2. c. f. - M i s c h u n g e n . Zur Hervorhebung eines c.f. auf einem besonderen Manual hat das Barock entweder Zungenstimmen (meist solistisch) oder Mischungen von labialen Grundstimmen mit Obertonregistern (besonders Quinte und Terz) oder gemischten Stimmen (Zimbel) verwendet. Scheidt gibt eine Reihe von Anweisungen hierzu\*); Klotz\*\*\*) zeigt eine reiche Auswahl von Möglichkeiten, z. B. Gedackt 8' und Quinte 2 2/3'; Prinzipal 8' und Zimbel; Gedackt 8', Rohrflöte 4', Sesquialtera und Nachthorn 2' u. a. m. Solche Mischungen sind auch für Duos auf zwei Manualen zu gebrauchen.

3. Grundregistermischungen . Darunter sollen Zusammenstellungen labialer Grundstimmen von verschiedener Fußhöhe verstanden werden. Hierfür besonders galt das Verbot: es sollen nicht „zwo Aequalstimmen“ (d. h. Stimmen gleicher Fußhöhe) zusammengezogen werden. Der Organist des 19. Jahrhunderts, der im piano 3-4 schwache 8'-Stimmen zusammenzog und erst dann etwa einen leisen 4' dazu gab, wäre über dieses Verbot sehr erstaunt gewesen. In der Tat wird aber durch Zusammenziehen von zwei gleich starken Stimmen gleicher Höhe der Klang nicht etwa doppelt so stark, sondern nur um ganz wenig stärker, dagegen verliert er seine Farbe; verbinde ich aber einen 8' mit einem 4', so ist das Ergebnis ungleich besser. (Einen 8', etwa Gedackt, allein verwandte die klassische Zeit nur bei Begleitungen.) Solche Mischungen von 8' + 4' oder 8' + 2' oder 8' + 4' + 2' verwendet man zur Begleitung von c. f.-Mischungen (besonders also bei Orgelchorälen), aber auch für schwächer zu registrierende Stücke, besonders für Sätze manualiter (Variationen von Partiten, Zwischensätze von Fugen u. a.).

Nach diesen drei Grundarten der Registrierung wird der Organist nicht nur alle Fälle der klassischen Literatur einteilen können, sondern er wird auch die ganz auf dynamische Vorschriften angelegte Musik des 19.

---

\*) Siehe das Vorwort meiner Ausgabe der Orgelwerke von Scheidt, Ed. Peters Nr. 4393 b.

\*\*) a. a. 0., S. 207f.

Jahrhunderts (Rheinberger, Reger) – unter teilweiser Außerachtlassung der Vorschriften des Komponisten – versuchen, im eigentlichen Sinn orgelmäßig wiederzugeben.

Die weitaus meisten Spieler widmen der Frage des Klanges, also der Registrierung, viel zu wenig Zeit: Gut registrieren kann nur, wer Mischungen nicht nur selbst ausprobt, sondern auch abhört. Es genügt nicht, einen Freund oder Schüler in das Schiff der Kirche zu setzen, und ihn nachher zu fragen, „ob es so gut sei“, – man muß selbst hören und den Schüler oben spielen lassen, während man, mit dem Registrierzettel in der Hand, unten sitzt und nötigenfalls Änderungen befiehlt. Denn abgesehen davon, daß die meisten Orgeln in einiger Entfernung anders klingen als am Spieltisch, kann sich der Spieler beim eigenen Spiel nie so auf den Klang konzentrieren wie als Zuhörer; es gehört zu den schwersten Aufgaben des Organisten, beim Spiel sich selbst zuzuhören. Die Orgel dient zwei entgegengesetzten Prinzipien: sie ist sowohl von der vokalen wie von der instrumentalen Musik her zu verstehen. Die Darstellung polyphoner Musik, zu der sie vor allen anderen Instrumenten berufen ist, wurde von der Chormusik her auf sie übertragen; sind doch die meisten Orgelstücke des 15. und 16. Jahrhunderts nichts anderes als auf ein Instrument abgesetzte Gesangsmusik. Daher soll die Orgel singen; die Beseeltheit des Chorklanks soll dem Organisten Vorbild sein – freilich ein unerreichbares Vorbild. Daneben hat aber die Orgel noch einen nur ihr allein eigenen, instrumentalen Stil: als einziges Instrument kann sie Töne beliebig lang in gleicher Stärke aushalten und ineinander übergehen lassen; als Tasteninstrument ist sie zudem zu Laufwerk jeder Art befähigt. Beides zusammen – Laufwerk, untermischt mit großen, gehaltenen Harmoniefolgen – macht bekanntlich die Elemente der Tokkata aus; aus diesen heterogenen Elementen setzen sich die mehrteiligen Orgelwerke des frühen 17. Jahrhunderts zusammen. Noch bei Buxtehude stehen diese Elemente oft noch recht unvermittelt nebeneinander: so sind z. B. in seinem großen Präludium und Fuge in g moll die drei Tokkatenteile von instrumentaler, die beiden Fugen von vokaler Schreibart. Erst bei J. S. Bach ist ein völliger Ausgleich erreicht; er führt Singstimmen mit der Freiheit von Instrumenten und Instrumente gesanglich wie Singstimmen. Aber auch bei ihm sind die Gegensätze nicht immer verschwunden: der erste Teil der Tripelfuge in Es dur (Peters III, Nr. I) ist ein Beispiel reinen Vokalstils, ebenso sind in der g moll-Fantasie (Peters II, Nr. 4), einem Musterbeispiel instrumentaler, tokkatentartiger Schreibweise, die beiden Mittelteile mehr vokal gehalten. Wer sich diese Gedanken zu eigen macht, wird daher den ersten Teil der Es dur-Fuge zwar leuchtend, aber nicht mit scharfem Pleno-Klang, sondern vor allem gesanglich darzustellen versuchen, während der dritte Teil, seiner instrumentalen Natur nach, den vollen Glanz der Orgel zur Entfaltung bringen soll, in dem auch Zungen (zur gesanglichen Herausarbeitung des ersten Themas) nicht fehlen dürfen. So gehört letzten Endes zu einer guten Registrierung nicht nur Klangsinne und die Geschicklichkeit, ihn zu verwirklichen, dazu Stilgefühl, sondern mehr: ein geistiges Erfassen des Kunstwerks, zu dem sich die klangliche Wiedergabe verhält wie der Leib zur Seele, oder – besser – wie der Körper zum Geist: dieser befiehlt, jener gehorcht.