

ERWÄGUNGEN ÜBER DIE BAUART, VERWENDUNG UND BEDEUTUNG UNSERER KIRCHENORGELN (II. Teil)

V. Die Orgel ist aber auch ein Kunstwerk. Die Liturgie bedient sich der Kunst; für den Gottesdienst ist die Kunst ein Hilfsmittel, ein Werkzeug — ancilla —; für die Kunst aber ist der Dienst für Gott höchste Berufung und einzigartiger Daseinszweck. Die Geschichte der christlichen Kultur und auch der Missionen bietet unzählige und denkwürdige Beweise für dieses fruchtbare Wechselverhältnis. Die Liturgie ist schon an und für sich ein Kunstwerk, und wenn man den Standpunkt des Puritaners oder Bilderstürmers einnehmen wollte, ein „Luxus“; denn das Wesen der Sakramente ist in kurzen Formeln erschöpft, die Wirksamkeit der Gnade ist an wenige Zeichen und Worte gebunden und doch hat die Kirche im Laufe der Zeit darum einen Kranz von Gesten und Worten gelegt, der uns auf den Vollzug des Sakramentes vorbereiten und die Wirksamkeit nachhaltiger gestalten soll. Die in vielen Jahrhunderten gewachsene Liturgie ist ein Kunstwerk, das den ganzen Kreis des menschlichen Wesens umschließt. In diesem Gesamtkunstwerk hat sich die Orgel ihren Platz als Einzelkunstwerk erworben und kann nicht mehr so leicht weggedacht werden. Wie der Altar, der Taufstein, die Kanzel, so stellt auch die Orgel einen kultischen und künstlerischen Einrichtungsgegenstand der Kirche dar. Ein Blick in die Geschichte — der einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung wert wäre — läßt uns erkennen, daß die Orgel irgendwie zwischen Altar und Kanzel steht; in der Gotik und frühen Renaissance finden wir diese Parallele gut ausgebildet. Orgel und Altar sind in dieser Zeit verschließbare Schränke; der Predella entspricht bei der Orgel das Positiv oder Brustwerk, das manchmal auch verschließbar ist, während das Oberwerk eine gewisse Parallele zum sogenannten Gespränge darstellt. Die Gotik und frühe Renaissance betont noch sehr die Einheitlichkeit von Orgel und Altar. Mit der Absetzung eines Positivs, das auch Rückpositiv heißt, weil es sich im Rücken des Spielers befindet, wurde die Auflösung des geschlossenen Klangkörpers der Orgel begonnen. Dieses Positiv trat in der weiteren Entwicklung immer mehr in den Vordergrund und wurde zu einer in den Kirchenraum vorgeschobenen Gegenorgel, die dem Charakter der barocken Zeit mehr entgegenkam als die hieratische, in sich abgeschlossene Hauptwerksorgel. Hiemit scheint die Orgel in eine gewisse Parallele zur Kanzel zu treten, die auch in der Barockzeit mehr in das Blickfeld trat. Um die Symmetrie zu wahren, baute man damals als Gegenstück zur Kanzel öfter die Chororgel, die dann meist sehr kunstvoll in das Chorgestühl eingefügt wurde. Ein derartiger Vorwurf bildete zwar für den bildenden Künstler sehr dankbare Aufgaben, doch dem Wesen des Instrumentes scheint er zu widerstreiten. Weittragendere Bedeutung in der angebahnten Entwicklung kam dem Willen der Baumeister zu, das volle Licht der großen Westfenster dem farbenfrohen Kirchenraum wieder zu geben; es kam zur Teilung der Hauptwerksorgel in zwei gleiche Gehäusekästen, in denen meist Manual und Pedal getrennt untergebracht wurden. Schließlich stellte man die Orgel überhaupt ohne geschlossenes Gehäuse in den Raum, und Gehäusereste und Raumdekoration wurden zu einer künstlerischen, unzerteilbaren Einheit. Die technischen Möglichkeiten der elektrischen Orgel führten endlich zur vollständigen Auflösung der Orgeleinheit und in Anlehnung an die sogenannte neue Sachlichkeit verzichtete man auf das Gehäuse überhaupt. Diese Entwicklung scheint nun zum Ende gekommen zu sein; die Erkenntnis, daß die Orgel ein in sich abgeschlossenes Musikinstrument sei, führte zu einer Wiederbelebung der Gehäuseorgel. Das Gehäuse oder der Schrank bieten dem Instrument nicht nur Schutz, sondern sie verbinden auch die einzelnen Stimmen des Werkes räumlich und akustisch zu einer Einheit; das Holz des Gehäuses bildet gleichsam den „Resonanzboden“ des Instrumentes. Daher haben auch die Größe

des Gehäuses und die Verteilung der einzelnen Windladen im Gehäuse einen bedeutenden Einfluß auf den Klang der Orgel⁹⁾. Das Gehäuse der künstlerisch hochwertigen Orgel wird daher leicht, aber verhältnismäßig hoch sein. Aus handwerklichen Gründen ist es besser, den Spieltisch als Spielschrank in das Gehäuse mitaufzunehmen, statt ihn vom Werk abzusetzen. Die Funktions-sicherheit der Mechanik ist am besten gewährleistet, der Koppelmechanismus ist am einfachsten, das Spiel wird in diesem Fall auch bei einem dreimanualigen Werk gekoppelt keine besondere Anstrengung erfordern. Orgeln dieser Art zu bauen, verlangt vom Orgelbaumeister hohes handwerkliches und musikalisches Können, das nur durch langjährige und weitgereiste Erfahrung erworben wird, die dann aber auch die Verantwortung für das Gelingen des Kunstwerkes voll übernehmen kann.

VI. Die Musik sei die eigentliche Idee der Welt, sagt Friedrich Nietzsche in seinem ersten philosophischen Werk: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik; eine mehrtausendjährige Weisheit steckt in diesem Kernspruch des scharfen, aber unseligen Denkers. Wenn wir zum tieferen Erfassen dieser Wahrheit noch einen Ausspruch des hl. Augustinus heranziehen: qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis (Enarr. in Ps. 99, 4), dann wird uns vielleicht ein letzter Zusammenhang zwischen Musik und Gottesdienst klar, aus dem wir eine gewisse Notwendigkeit der Musik, insbesondere der Musik sine verbis im Gottesdienst ableiten können. In dieser Wesensschau wird die Orgel zum instrumentum jubilatio-nis spirituale und damit zu einem Werkzeug des Menschen bei seiner ersten und ursprünglichen Aufgabe: Homo creatus, ut laudet Deum Dominum nostrum¹⁰⁾. Die Orgel ist also ihrem Wesen nach hingeordnet auf Gott — ut laudet Deum —, aber auch auf den Menschen; sie soll ihn begeistern¹¹⁾ für das Gotteslob. Die polyphone Musik, die ja wesentlich geistliche und liturgische Musik ist, ist demnach die orgeleigene Musik. In ihr stellt sich die Geistigkeit des Menschen in sinnlich wahrnehmbarer Weise dar. Die Fuge ist ihr vollkommener musikalischer Ausdruck, in ihr besitzen die Themen ein Eigenleben, sind aber doch in einer höheren Einheit einander zugeordnet, sie durch-dringen einander ohne Störung der eigenen Seinssphäre¹²⁾.

Neben der Fuge steht dann an zweiter Stelle die Cantus-firmus-Bearbeitung, die etwa das Nebeneinander und Ineinander des Göttlichen und Menschlichen versinnbildet. Die Eignung der Orgel für diese Musik macht sie zum „königlichen Instrument“. Es ist selbstverständlich, daß das gegenwärtige Zeitalter, das noch immer im Bann des Materiellen, Wirtschaftlichen und Technischen steht, wenig Verständnis für dieses Instrument aufbringt, so daß es selbst manchen eifrigen Priestern als unnützer Ballast erscheint, wenn man sich mit der Orgel eingehend beschäftigt; sie haben wohl im Trubel des seel-sorglichen Betriebes diese hier angedeuteten Zusammenhänge um die Bedeutung des Instruments und seiner Spieler für das gottesdienstliche Leben noch nicht bedacht. Es ist nicht zu leugnen, daß die Orgel von allen, die sich ihr mit der erforderlichen Ehrfurcht und Gewissenhaftigkeit nähern, ein für das Tempo der Jetztzeit ungewöhnlich hohes Maß an Konzentration auf das Wesentliche verlangt. Es entspricht nicht dem Willen der kirchlichen Gesetz-geber, der sich in der letzten Zeit wieder in päpstlichen Rundschreiben und dem Erlaß der Studienkongregation¹³⁾ über die Errichtung von ordentlichen Professorenstellen für Kirchenmusik an jeder theologischen Lehranstalt offen-

⁹⁾ Als Fehlschläge haben sich alle Umbauten erwiesen, bei denen in ein altes Gehäuse mehr Stimmen als ursprünglich vorhanden eingebaut wurden.

¹⁰⁾ Exerc. spirit. S. Ign. Fundamentum.

¹¹⁾ Wir nehmen das Wort in seiner ursprünglichen kraftvollen Bedeutung.

¹²⁾ Daher gilt auch die Fuge als das künstlerische Abbild des dreifaltigen Gottes.

¹³⁾ Congregatio de sem. et univ. stud. AAS vom 22. Dezember 1949, S. 618.

barte, wenn die verantwortlichen Kirchenvorsteher vom Orgelspieler nur eine gewisse Klaviertäufigkeit und eine Gewandtheit in der Harmonielehre verlangen.

Während sich auf dem Gebiet der bildenden Kunst im kirchlichen Raum schon allmählich eine Abwendung vom Kitsch wahrnehmen läßt, ist dies auf kirchenmusikalischem Gebiet leider noch lange nicht der Fall. Die guten Ansätze der liturgischen Erneuerung müßten sich endlich mit denen auf musikalischem Gebiet, die sich um die Wiederbelebung der Musik des Mittelalters bemühen, und mit den Bestrebungen, die von denkmalpflegerischer Seite herrühren, vereinigen, daß sich ein für alle spürbarer Erfolg einstellen kann. Nur wenn an den Priesterbildungsstätten das Interesse für die geistliche Musik und die Orgel geweckt wird, wie es im oben erwähnten Erlaß vorgeschrieben ist, wird auch der gewisse tote Punkt der liturgischen Bestrebungen leichter überwunden werden. Man möge bei den Anstrengungen um den Wiederaufbau der zerstörten steinernen Kirchen jenen Wiederaufbau der geistigen Kirche nicht übersehen, deren Lebensraum den Altar, den Sängchor, **die Orgel** und die singende Gemeinde umschließt.

Wien

Richard Prilisauer

NACHKLANG ZUR „OSTERPHANTASIE“

In Folge 2 des laufenden Jahrganges auf Seite 50 wurde der Gedanke ausgesprochen, es müsse als selbstverständlich gelten, daß die Kirche beim Einzug der Osterkerze nicht nur dunkel, sondern auch leer sei; denn die Wirkung der einziehenden Prozession würde bedeutend abgeschwächt, wenn die Gläubigen in der dunklen Kirche schon vorher ihre Plätze eingenommen hätten. Zwei Seiten vorher, Seite 48, schreibt P. Thomas Michels, keinesfalls sollte das ganze Volk hinter der Osterkerze in die Kirche einziehen, sondern vorher nach seiner Teilnahme an der Feuerweihe in die dunkle Kirche entlassen werden, um dort die Ankündigung und das Hereinbringen des Lichtes zu erwarten. Der Widerspruch zwischen diesen beiden Auffassungen zeigt, daß hier noch etwas geklärt werden muß. Stellt man sich die konkrete Lage vor Augen, so haben beide Vorschläge ihre Schwierigkeiten. Es ist praktisch kaum durchführbar, daß das Volk in die dunkle Kirche hineingeht und dort in der Dunkelheit seine Plätze einnimmt, noch dazu so rasch, daß der Einzug der Osterkerze nicht ungebührlich verzögert werden muß. Diese Schwierigkeit besteht sowohl, wenn das Volk vor der Osterkerze einzieht, als auch, wenn es nach dem Zelebranten in Prozession in die Kirche kommt. Es wäre auch sehr zu bedenken, ob das Volk wirklich bei der Weihe des Feuers und der Osterkerze vor der Kirche teilnehmen soll. In unserem Klima fällt es um diese Jahreszeit schwer, sich in der Nacht im Freien um das Osterfeuer zu versammeln und da den Zelebranten zu erwarten. Mit Recht macht P. Thomas Michels darauf aufmerksam, daß die Erwartung des Lichtes durch die Gläubigen beeinträchtigt wird, wenn das Volk schon an der Weihe des Feuers außerhalb der Kirche teilgenommen hat.