



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Orgelbewegung und Orgellehre

Eine musikhistoriographische Annäherung an die Orgelschule
zur Zeit der deutschen Orgelbewegung

Verfasserin

Mag. art. Christiane Maria Hornbachner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Vorwort

Die Art und Weise, wie das Instrument Orgel seit seiner flächendeckenden Verbreitung im 14. und 15. Jahrhundert unterrichtet wurde, ist in der musikwissenschaftlichen Literatur nur in Ausnahmefällen eingehender behandelt worden. Dieser Umstand erscheint durchaus erstaunlich, wenn man bedenkt, welche Rolle die Erlernung und Beherrschung eines Tasteninstrumentes vom 16. bis in das 18. Jahrhundert in der europäischen Musikkultur gespielt hat. Erst mit dem Vormarsch des Klaviers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlor die Orgel ihre Vormachtstellung unter den Tasteninstrumenten und geriet innerhalb der allgemeinen musikalischen Entwicklung allmählich ins Hintertreffen. Von der Industrialisierung stark begünstigt, erfolgte im 19. Jahrhundert eine Anpassung der Orgel an das Klangbild des romantischen Symphonieorchesters, die in unterschiedlichen Regionen des Orgelbaus zur Herausbildung neuer Stiltypen führte. Die deutsche „Orchesterorgel“, die sich im Wesentlichen durch einen stark technisierten Spielapparat und eine grundtönige, am Streicherklang orientierte Disposition charakterisiert, wurde am Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem Hauptkritikpunkt der Orgelerneuerungsbewegungen.

Seit der Formierung der deutschen Orgelbewegung in der Zeit zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg sind nun etwa 90 Jahre vergangen und obwohl nicht klar definiert werden kann, wann diese Strömung ihr Ende fand, erlaubt der zeitliche Abstand mittlerweile einen einigermaßen objektiven Blick auf dieses historische Phänomen der Musikkultur. Die Themenwahl der vorliegenden Arbeit – eine Darstellung der Orgellehre zur Zeit der deutschen Orgelbewegung – begründet sich für die Verfasserin in einem tiefgehenden persönlichen Interesse an pädagogischen Aspekten des Orgelspiels und den damit in Verbindung stehenden allgemeinen musikhistorischen Entwicklungen. Selbst noch nach der Orgelschule Ernst Kallers, dem angeblich ersten im Sinne der Orgelbewegung konzipierten Lehrwerk, in das Orgelspiel eingeführt, begibt sich die Verfasserin auf die Spuren einer „orgelbewegten“ Pädagogik – jedoch nicht, um eine Untersuchung der Methodik und Didaktik der Orgellehre vorzulegen, sondern um diese aus ihrem historischen Kontext heraus besser zu verstehen.

Dank gebührt an erster Stelle dem Betreuer der vorliegenden Diplomarbeit, Univ.-Prof. Dr. Michele Calella. Er hat den Entschluss zur Ausarbeitung dieses Themas von Anfang an gefördert und die Verfasserin mit zahlreichen nützlichen Hinweisen und Ratschlägen versorgt. Zu großem Dank ist die Verfasserin auch all jenen verpflichtet, die die Recherchephase mit der Bereitstellung informativer Quellen und mit persönlichen Erfahrungsberichten erleichtert und bereichert haben. Die Entstehung dieser Diplomarbeit ist zu wesentlichen Teilen Dr. Albert Sassmann und dem im letzten Jahr verstorbenen Dr. Rudolf Scholz zu verdanken. Ihre Unterrichtsweisen haben das persönliche Bestreben der Verfasserin nach einer umfassenden Auseinandersetzung mit Musik in theoretisch-wissenschaftlicher und in spielerisch-praktischer Form über Jahre hinweg unterstützt und bestärkt.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
2. GESCHICHTE DER ORGELLEHRE IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM..	3
2.1. Vom Handwerk zum Kunstwerk (1400-1600).....	3
2.2. Das Generalbasszeitalter (1600-1750).....	13
2.3. Verfall und Restauration (1750-1900).....	28
2.3.1. Vormarsch der Clavierschule.....	28
2.3.2. Übergang zum 19. Jahrhundert.....	36
2.3.3. Orgelromantik und Schulbildung.....	39
3. ORGELBEWEGUNG UND ORGELLEHRE.....	52
3.1. Orgellehre im Cäcilianismus.....	52
3.1.1. Editionen alter Choral- und Figuralmusik – Erste cäcilianische Ansätze	52
3.1.2. Der <i>Allgemeine deutsche Cäcilienverein</i> und die Regensburger Kirchenmusikschule.....	54
3.2. Josef Schildknechts Orgelschule zwischen Cäcilianismus und Orgelbewegung (1. Teil)	57
3.3. Die Geschichte der Orgelbewegung von den Anfängen bis 1933.....	68
3.3.1. Die elsässisch-neudeutsche Orgelreform	68
3.3.2. Die Praetorius-Orgel von 1921	71
3.3.3. Hans Henny Jahnn und die Schnitger-Orgel in Hamburg/St. Jacobi	73
3.3.4. Die Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg im Breisgau, 1926	76
3.3.5. Weitere Entwicklungen bis 1933	78
3.4. Josef Schildknechts Orgelschule zwischen Cäcilianismus und Orgelbewegung (2. Teil)	83
3.5. Ernst Kallers Orgelschule zwischen historisierender und historischer Aufführungspraxis..	93
3.6. Hermann Kellers <i>Kunst des Orgelspiels</i> als aufführungspraktisches Kompendium.....	103
4. RESÜMEE.....	117
5. ANHANG.....	121
5.1. Inhaltsverzeichnisse der Orgelschulen.....	121
5.2. Literaturverzeichnis	127
5.2.1. Musikalien	127
5.2.2. Literatur bis 1945	130
5.2.3. Literatur ab 1945.....	135
5.3. Abbildungsverzeichnis	141

1. Einleitung

Die Anfänge der deutschen Orgelbewegung, die in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen angesiedelt sind, wurden in der musikwissenschaftlichen Literatur bereits ausführlich dokumentiert. Die Forschung konzentrierte sich bisher allerdings vorwiegend auf orgelbauliche Aspekte. Diese Schwerpunktsetzung ist freilich mehr als berechtigt, denn die Anhänger der Orgelbewegung betrachteten eine Reform des Orgelbaus in Abkehr von der romantischen *Orchesterorgel* als ihr zentrales Anliegen. Durch den Rückgriff auf alte Bauweisen sollten gegenüber der industrialisierten Fertigung der Instrumente im ausgehenden 19. Jahrhundert neue Qualitätsmaßstäbe gesetzt werden. Es liegt allerdings auf der Hand, dass die Verfolgung dieses Vorhabens entscheidenden Einfluss auf Aspekte des Orgelspiels, also auf konzertante und liturgische Praktiken hatte und nicht zuletzt in der Orgelpädagogik gravierende Veränderungen bewirkte.

Wie jede andere pädagogische Disziplin stand auch die deutsche Orgellehre seit ihren rekonstruierbaren Anfängen im 15. Jahrhundert in enger Verbindung mit den allgemeinen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Gegebenheiten und spiegelte die wandelnden Ansichten der Lehrer sowie die Bedürfnisse der Schüler wider. Sie reagierte einerseits auf musikspezifische Veränderungen im Instrumentenbau, in der Komposition, in der gesellschaftlichen Stellung des Musikers, im Konzertwesen etc., trug aber andererseits auch wesentlich zur Umsetzung und nachhaltigen Verankerung neuer Entwicklungen bei. Um dieses Wechselspiel im Bezug auf die Orgellehre zur Zeit der deutschen Orgelbewegung in einem sinnvollen historischen Zusammenhang beleuchten zu können, bedarf es einer weiter gefassten musikhistoriographischen Annäherung an die Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Der erste große Abschnitt der vorliegenden Arbeit widmet sich deshalb der Geschichte der Orgellehre, deren Betrachtung in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher nur in wenigen Einzelaspekten unternommen wurde. Da in der deutschen Orgelbewegung die Rückbesinnung auf barocke und vorbarocke Musikideale in den Mittelpunkt gerückt wurde, spannt sich der Bogen der historischen Herleitung zurück bis ins 15. Jahrhundert. Aufgrund der unüberblickbaren Menge an Materialien soll jedoch im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur eine schlaglichtartige Zusammenschau erfolgen, die sich auf die Entwicklungen im deutschen Sprachraum konzentriert und über die kirchenmusikalische Strömung des Cäcilianismus in die Formierung der Orgelbewegung einmündet.

Die Orgellehrmethoden früherer Zeiten können aus schriftlichen Zeitzeugnissen von Lehrern, Schülern und Unterrichtsbeobachtern sowie aus verschiedensten Arten von Orgellehrbüchern (Orgel-, Generalbass- und Improvisationsschulen sowie theoretische Druckwerke zu Orgelbau, Spieltechnik, Interpretation etc.) wissenschaftlich rekonstruiert werden. Darüber hinaus bieten auch Quellenmaterialien, die nicht unmittelbar mit dem Orgelunterricht zusammenhängen, diesen jedoch durchaus mitbestimmt haben, aufschlussreiche Informationen, so zum Beispiel Anforderungsprofile bei Bewerbungs-

verfahren um Organistenstellen, Arbeitsverträge zwischen Kirchen und ihren angestellten Musikern, Lehrpläne der musikalischen Ausbildungsanstalten, Inventarverzeichnisse von Musikerhaushalten, Konzertprogramme etc. Für die vorliegende Arbeit wurden aus dieser Fülle an Materialien in erster Linie gedruckte Orgelschulen herangezogen, die im Idealfall als sorgfältig durchdachte, mit den Gegebenheiten, Anforderungen und Bedürfnissen ihrer jeweiligen Umgebung eng verbundene Lehrgebäude über Methoden, Inhalte und Ziele einer Orgellehre Aufschluss geben können.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Frage, ob und inwiefern sich die Bestrebungen der primär orgelbaulich orientierten deutschen Orgelbewegung auf die praktische Organistenausbildung ausgewirkt haben. Liefern im Druck erschienene Orgelschulen, praktische Ausgaben von Spielliteratur und theoretische Lehrwerke Indizien für ein neues Verständnis alter, also barocker und vorbarocker Orgelbautechniken und Spielweisen? Lassen sich hier eindeutige Veränderungen gegenüber früher anzusiedelnden Orgelschulen feststellen? Und weiter: Inwiefern wird die angestrebte Wiederbelebung alter Orgelmusik in den Lehrwerken greifbar? Sind Ansätze einer historischen Aufführungspraxis zu spüren?

Für die Beantwortung dieser Fragen wurden zwei große Schwerpunkte gesetzt: Zuerst soll eine grundlegende Beschreibung der deutschen Orgelbewegung und ihrer Vorläufer den kontextualen Rahmen für die Einordnung der Inhalte einer Orgellehre abstecken, anschließend werden exemplarisch drei der bedeutendsten deutschsprachigen Orgellehrwerke des 20. Jahrhunderts – die Orgelschulen von Josef Schildknecht und Ernst Kaller sowie die *Kunst der Orgelspiels* von Hermann Keller – detailliert erläutert. Die Schildknecht-Orgelschule ermöglicht aufgrund der mehrfachen Bearbeitungen, die sie seit ihrer Erstauflage im Jahre 1896 erfahren hat, innerhalb eines Druckwerkes das Nachvollziehen einer musikhistorischen Entwicklung vom Regensburger Cäcilianismus bis zur Orgelbewegung. Ernst Kaller und Hermann Keller lieferten ihre pädagogischen Werke in den Jahren 1938 und 1941 bereits in einer fortgeschrittenen und „reiferen“ Phase der Reformbewegung. Alle drei Schulen werden trotz ihrer methodisch und inhaltlich durchaus unterschiedlichen Herangehensweise auf Ansätze einer Vermittlung reformatorischer Bestrebungen im Sinne der Orgelbewegung geprüft.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, wissenschaftlich belegbare Zusammenhänge zwischen Orgellehre und Orgelbewegung zu knüpfen und hinsichtlich einer Verankerung der reformatorischen Anschauungen in den gedruckten Lehrwerken die immer wieder auftauchende Kritik zu widerlegen, die Orgelbewegung hätte sich überwiegend auf theoretische Überlegungen beschränkt. Darüber hinaus soll gezeigt werden, dass die deutsche Orgelbewegung als Teil eines ganzen Komplexes musikalischer Reformbewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Jugend-, Sing-, Wandervogel-, Volksmusik- oder Liturgiebewegung) auch abseits von rein orgelbaulichen Aspekten wesentliche Beiträge zur Entwicklung der Orgelkultur im 20. Jahrhundert geliefert hat.

2. Geschichte der Orgellehre im deutschsprachigen Raum

2.1. Vom Handwerk zum Kunstwerk (1400-1600)

Die ursprünglich im weltlichen Bereich eingesetzte Orgel fand laut literarischen Zeugnissen im 9. Jahrhundert n. Chr. Eingang in die Kirche des Westens.¹ Aufgrund ihrer Herkunft aus der weltlichen, nach theologischer Auffassung diabolischen Vaganten- und Spielmannsphäre² erfolgte ihre Verwendung im kirchenmusikalischen Geschehen nur zögerlich. Zwar zählte bereits Thomas von Aquin (um 1225-1274) die Orgel zu den Instrumenten der Sakralmusik³, einen festen Platz in der Liturgie der Kirche konnte sie aber erst an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert einnehmen.⁴

Das Spiel der Orgel war vorerst hauptsächlich den musiktheoretisch an Fürstenhöfen und Klosterschulen ausgebildeten Klerikern vorbehalten und wurde vermutlich ausschließlich improvisiert. Zugleich gab es musiktheoretisch ungebildete, also rein handwerklich orientierte Organisten (*artifices*), die vornehmlich als Portativspieler mit fahrenden Musikanten durchs Land zogen oder als Lohndiener bei Wallfahrten und Prozessionen musikalische Untermalung boten. Auch unter den theoretisch gebildeten Organisten (*musici*) waren Nicht-Geweihte zu finden, allerdings wurde der *organista clericus* dem Laien-Organisten bei Anstellungen meist vorgezogen.⁵

Die Orgelspieler des 15. Jahrhunderts wirkten vorwiegend an Hofkapellen, in Klöstern und großen Kirchen, da sich darüber hinaus nur verhältnismäßig wenige kleinere Gemeinden eine Kirchenorgel leisten konnten.⁶ Hauptaufgabe der Kirchenorganisten war die Intonation von Psalmtönen für die Liturgiegesänge des Priesters und der Schola. Im *Narrenschiff* (1494) von Sebastian Brant (1457-1521) heißt es: „Ein Präambel auf der Orgel ist eine Precentio, die man vorher spielt, daß der Zuhörer in den rechten Ton

¹ Der Terminus „organon“ (griech. ὄργανον = Werkzeug, Instrument, Organ) bzw. „organum“ (lat.) wurde ursprünglich als Synonym für „instrumentum“ (=Instrument) gebraucht. Es wird vermutet, dass die Bezeichnung der Wasserorgel als „organum hydraulicum“ zu „organum“ vereinfacht wurde. Vgl. Riedel 1962 Sp. 1059 und Riedel 1999 S. 13. Frühformen der Orgel wurden im Zirkus oder bei festlichen Gelagen als Tafelmusik eingesetzt. Im Zuge der Völkerwanderung verschwanden die Orgeln im weströmischen Reich vorerst wieder, bevor sie im 8. Jahrhundert n. Chr. als Kaisergeschenke aus dem verhältnismäßig reichen Osten wieder nach Westen gelangten. Zuerst als Statussymbole eingesetzt, wurden in der Folgezeit immer mehr Orgeln in Form von sogenannten Blockwerken in große Kirchen integriert (Orgeln mit mehreren Registern bzw. Pfeifenreihen, die jedoch meistens nicht einzeln spielbar waren; keine Tasten, sondern Schieber etc.). Vgl. Degering 1905, S. 54 ff., Klotz 1975, S. 9 ff. und Edler 2007, S. 23.

² Vgl. Salmen 1960, S. 68 und Edler 2007, S. 28 f.

³ Thomas von Aquin betrachtete als einer der ersten Scholastiker die Spiel Männer mit ihren Instrumenten (neben der Orgel auch das Psalterium, das Glockenspiel und die Posaune) differenzierter: „Er verurteilte nicht wie viele vor und nach ihm dieses Gewerbe an sich, sondern nur diejenigen Vertreter, welche es nicht vermögen, in Worten und Handlungen im Rahmen des sittlich Erlaubten diesem nachzugehen.“ Vgl. Salmen 1960, S. 68.

⁴ Mielke 1962, Sp. 1049.

⁵ Vgl. Salmen 1978, S. 13 f.

⁶ Vgl. Edler 1982, S. 17.

kommt, ehe man das Stück anfängt.“⁷ In der Folgezeit entwickelte sich eine rege Alternativ-Praxis zwischen den vom ranghöheren Kantor geleiteten Vokalisten und der Orgel. Außerdem unterstützte die Orgel offenbar mancherorts auch die Gestaltung besonders feierlicher Chorstücke, beispielsweise des Hosanna oder Sanctus, beschränkte sich im Übrigen aber auf eine ausschmückende Funktion in Form reiner *Darbietungsmusik*.⁸

Die älteste überlieferte Quelle mit Orgelmusik ist das von einem anonymen Schreiber verfasste *Robertsbridge-Fragment* (nach 1350)⁹, das auf zwei Pergamentblättern Orgelbearbeitungen geistlicher Motetten jener Zeit sowie weltlich inspirierte *Estampies* enthält.¹⁰ Ansonsten sind aus dem 14. Jahrhundert nur sehr wenige Orgelkompositionen überliefert, was zu der Vermutung veranlasst hat, dass spielpraktische Lehrbücher in dieser Zeit noch nicht üblich waren. Im Gegensatz dazu waren Singschulen durchaus gebräuchlich. Diese stellten jedoch keine „Lehrbücher der Gesangstechnik dar, sondern sollten den Schüler in das Gebiet der Musik [Solmisation, Notation] einführen“¹¹, sie waren somit auch für Spieler eines Tasteninstrumentes von Belang.

Die immer zahlreicher errichteten Instrumente und die durch orgelbautechnische Weiterentwicklung immer vielfältiger werdenden Spielmöglichkeiten¹² führten zu einer Erweiterung der kirchenmusikalischen Aufgaben des Organisten und machten eine gründliche Auseinandersetzung mit den jeweils sich herausbildenden Spieltechniken notwendig. In diesem Zusammenhang entwickelten sich neben theoretisch gehaltenen Orgeltraktaten¹³ jene Schriften, die heute als erste Zeugnisse einer praktischen Musiklehre für Orgel¹⁴ im deutschsprachigen Bereich bekannt sind¹⁵, die sogenannten *Fundamenta* oder *Fundamentbücher*.¹⁶ Sie gewähren einen ersten Einblick in die Spielweisen, Lehr- bzw. Lernmethoden und Aufgabengebiete des Tastenspielers jener Zeit: „Wir müssen dabei berücksichtigen, daß wir es nicht mit ‚Kompositionen‘ im späteren Sinne, sondern mit einfachen Aufschreibversuchen zu tun haben und daß der

⁷ Sebastian Brant in *Das Narrenschiff* (1494) zit. in Krummacher 1988, S. 192.

⁸ Vgl. Rietschel 1892, S. 16. und Edler 1978, S. 27.

⁹ London, British Library, Mus. Add. 28550.

¹⁰ Vgl. Apel 1967, S. 21 f. Die Estampie ist eine italienische Tanzform des Trecento.

¹¹ Kinkeldey 1910, S. 80. So galt der Ausdruck „singen“ auch für das Spiel der Tasteninstrumente, Laute, Violen, Harfe und Flöte.

¹² Lösung vom gotischen Blockwerk, Vermehrung der Manuale (Anordnung in Terrassenform, nicht mehr direkt übereinander), erst in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts einzeln spielbare Register etc. Vgl. Fellerer 1972, S. 464 f.

¹³ Z. B. der Münchener Codex lat. 7755 („Münchener Orgeltraktat“, darin erste „Regulae supra tactus“) oder die Breslauer Handschrift I Q 42. Vgl. Apel 1967, S. 30.

¹⁴ Die Fundamenta waren allerdings auch für die Ausführung auf anderen „vollstimmigen“ Instrumenten, etwa auf der Laute, gedacht. Vgl. Riedel 1999 S. 14. und Fink/Salmen 1955 Sp. 961. Außerdem dürften sie prinzipiell sowohl für Kirchenmusiker, als auch für lateinkundige Hausmusiker gedacht gewesen sein. Vgl. ebd., Sp. 962.

¹⁵ „Das Fundamentbuch als Typ scheint auf deutschem Boden entstanden und offenbar auch in seiner Verbreitung auf diesen Raum beschränkt gewesen zu sein.“ Ebd., Sp. 961.

¹⁶ Der Begriff „fundamentum“ bezeichnet in der mittelalterlichen Musiktheorie das Elementare, aber auch das Solide und Gelehrte. Vgl. ebd., Sp. 961.

Ursprung der frühen Orgelmusik im handwerklichen Umgang mit Regeln und Formelmateriale liegt.“¹⁷

Theodor Göllner bezeichnet das in den Fundamentbüchern des 15. Jahrhunderts anzutreffende Notenmaterial als praktische Veranschaulichung der „Lehre von den tactus“, in der es um „die richtige Anbringung von Notengruppen geht, deren Kern aus einer viertönigen Spielformel besteht und die auf einen in gleichmäßig langen Noten fortschreitenden Tenor bezogen sind.“¹⁸ Diese hauptsächlich theoretisch formulierten Regelwerke finden sich in den frühen Orgeltraktaten, während die *Fundamenta* ausschließlich praktische Lehrstücke enthalten: „Man konnte sich auf die Notierung von didaktischen Beispielen und modellartigen Spielstücken beschränken, da die mündliche Unterweisung dem Schüler die notwendigen Kenntnisse vermittelte.“¹⁹ Die im spätmittelalterlichen Orgelunterricht feststellbare Synthese handwerklichen Könnens mit musikalischer Gelehrsamkeit und die Position des Lehrers als „paradigmatischer Vermittler zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“²⁰ spiegelte sich auch in der Tabulaturenschrift der *Fundamenta*, in der die beiden Unterstimmen mit der herkömmlichen, dem guidonischen Notensystem entlehnten Buchstabennotation fixiert wurden, die Oberstimme jedoch in moderner Mensuralnotation aufgezeichnet wurde (heute als „ältere deutsche Orgeltabulatur“ bezeichnet).

Als erste umfangreichere Sammlung praktischer Lehrstücke gilt das *Fundamentum organisandi* (1452/55) von Conrad Paumann (um 1410-1473).²¹ Dieses hebt sich von der traditionellen Tactus-Lehre der früheren Quellen allerdings insofern ab, als die bisher starr behandelten Tenortöne des *cantus planus* besonders bei Klauseln in eine komplementärhythmische Bewegung zur stärker kolorierten Oberstimme treten und damit erste kontrapunktische Spieltechniken nachzuweisen sind.²²

Die Lehrmethode spätmittelalterlicher Organisten ließe sich somit als vorwiegend mündlich und im Vorspiel durch den Lehrer vollzogene Vermittlung theoretischer und praktischer Kenntnisse für das *ex improviso*-Spiel, vorwiegend über liturgische *cantus firmi* innerhalb der Alternativ-Praxis, rekonstruieren. Die Festigung dieser Lerninhalte wurde durch das anschließende Aufzeichnen der vom Meister vorgeführten

¹⁷ Vgl. Kugler 1975, S. 61 f. und Apel 1967, S. 42.

¹⁸ Göllner 2003, S. 3. Christian Meyer differenziert hier noch weiter und ergänzt zur „Tactus-Lehre“ eine „Klangschrittlehre“ zur Vermittlung bestimmter Konkordanzregeln in der Bewegung von einer zur nächsten Konsonanz, eine mit der Kontrapunktlehre verwandte „Contratenorlehre“ und eine „Fingersatzlehre“. Vgl. Meyer 2007, S. 77 ff.

¹⁹ Göllner 2003, S. 42.

²⁰ Meyer 2007, S. 79.

²¹ Es ist zusammen mit dem *Lochamer-Liederbuch* überliefert.

²² Schon vor Paumanns Werk findet sich die Bezeichnung *Fundamentum* in den folgenden Quellen: Breslau, Universitätsbibliothek I Qu 42 (Br D II) [heute verschollen], und Hamburg, Staatsbibliothek, ND VI 3225 (H); CEKM 1, S. 13 und S. 24 f. [u. a. *Fundamentum des Wolffgangi de nova domo*]. Vgl. Göllner 2003, S. 42, Fußnote 65.

Übungsbeispiele in Tabulturnotation²³ gefördert. Diese Praxis, vermutlich begründet in der *viva-voce*-Methode des Frühmittelalters²⁴, blieb im Grunde bis in das 18. Jahrhundert hinein im Instrumentalunterricht vorherrschend.

Obwohl im Bezug auf die Entwicklung der Tastenmusik immer wieder ein ausgesprochenes Naheverhältnis zur Vokalmusik konstatiert wurde, konnten die Lehrstücke der *Fundamenta* mit der Vokalmusik jener Zeit – besonders kunstvoll ausgeprägt in der Vokalpolyphonie der Niederländer – bei weitem nicht mithalten.²⁵ Gründe für diese Diskrepanz vermutete Karl Gustav Fellerer im – instrumentenbaulich bedingt – „begrenzten Niveau der Spieltechnik“ und in der „pythagoräischen Stimmung der Instrumente“, die den Gebrauch der unvollkommenen Konsonanzen einschränkte.²⁶ Überdies sollte der musikalische Gehalt der Lehrstücke in den Fundamentbüchern nicht überschätzt werden:

„Gerade bei den deutschen Meistern am Anfang des [16.] Jahrhunderts, Arnolt Schlick und Paul Hofhaimer, sind die überlieferten Orgelstücke zahlenmäßig so gering, ihr von den Zeitgenossen verkündeter Ruhm dagegen ist so gewaltig, daß es für diese Diskrepanz nur eine Erklärung gibt: Am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde immer noch die aus dem Stegreif hervorgebrachte Musik als das Wesentliche angesehen und nicht das Aufschreiben von „Kompositionen“ für die Tasteninstrumente.“²⁷

In jenen Fundamentbüchern, die aus der Zeit nach 1500 besonders aus dem süddeutschen Raum überliefert sind, lässt die inhaltliche Konzeption gegenüber früheren Sammlungen nun auf die bewusste, vom humanistischen Bildungsideal beeinflusste Erstellung eines methodisch durchdachten Lehrgebäudes unter Einbeziehung musiktheoretischer Grundkenntnisse und präzise ausformulierter Regeln schließen: „Jeder angehende Organist oder Dilettant legte sich ein Fundamentbuch an, in welchem zunächst die Notationszeichen, die Applikatur, die Grundlagen der Musiklehre [in lateinischer oder deutscher Sprache] etc. aufgezeichnet wurden, dann in der Regel ein gemischtes Repertoire von Tabulaturstücken.“²⁸

²³ So stammen nicht nur die Lehrstücke des *Lochamer Liederbuches*, sondern auch die Praeambula, Bearbeitungen liturgischer Cantus firmi sowie Lied- und Chansonbearbeitungen des *Buxheimer Orgelbuches* (um 1465-1475) aus der Feder mehrerer Paumann-Schüler. „[...] Anhand der schriftlichen Aufzeichnung aber können mehrere Schüler, auch im Nachhinein, wenn das Spiel des Lehrers verklungen ist, nachvollziehen, was an Ascensus, Descensus, Pausae, Redeantes und Praeambula notwendiges Rüstzeug des Organisten war.“ Kugler 1975, S. 81.

²⁴ Vgl. Gülke 1975, S. 65.

²⁵ „So bleibt es nach wie vor verwunderlich, daß im 15. Jahrhundert, zur Zeit der ersten Blüte niederländischer Vokalpolyphonie, die Organisten immer noch darum bemüht waren, den richtigen Weg von einem Zusammenklang zum nächsten zu finden, sich also nicht viel anders verhielten als der vokale Organist im 12. Jahrhundert. Die Orgelspieler waren späte Nachfahren der Organumsänger, rückständig gegenüber den Vokalkomponisten ihrer Zeit.“ Göllner 2003, S. 4 f.

²⁶ Fellerer 1972, S. 466.

²⁷ Kugler 1975, S. 84.

²⁸ Riedel 1962, Sp. 1059. Diese Aneignungsmethode findet sich auch noch viel später, etwa in J. S. Bachs Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach oder in Leopold Mozarts Klavierbüchlein für Anna Magdalena.

Die Gründe für diese Entwicklung sind neben den instrumentenbaulichen Erweiterungen²⁹ vorwiegend darin zu sehen, dass die musikalische Betätigung auf Tasteninstrumenten im Laufe des 16. Jahrhunderts stark zunahm, wodurch „ein gesteigerter Bedarf an aufgeschriebener Musik für viele autodidaktisch lernende Liebhaber der Tastenmusik entstand“³⁰ und der ungleich größere Benutzerkreis eine innerliche Systematisierung der Tabulaturen zur Folge hatte. So dürfte Hans Kotters (1480-1541) Fundamentbuch in seiner Ausrichtung für alle Tasteninstrumente (ca. 1513) samt einer Beschreibung der Notenformen und -werte immerhin bereits für den bürgerlichen Musikliebhaber gedacht gewesen sein, während sich Hans Buchner (1483-1538), Schüler des berühmten Paul Hofhaimer (1459-1537), in seinem Fundamentbuch (zwischen 1524 und 1538) auf die Weiterbildung des Fachmusikers im liturgischen Orgelspiel konzentrierte.³¹

Abgesehen von der musikalischen Anweisung der Herrscher, Prinzen und Edelknaben durch den untergebenen Hoforganisten³² sind Nachweise für die Unterrichtstätigkeit der Organisten aus dieser Zeit recht selten. Der Musikunterricht gehörte im 16. Jahrhundert „bei weitem noch nicht im gleichen Maße“ wie später im 18. Jahrhundert „zu den unabdingbaren Statusmerkmalen des bildungsmäßig aufstrebenden Bürgertums“³³. Gelegentlich sind aus dem 15. und 16. Jahrhundert Verträge zwischen Lehrern und Schülern aufzufinden, in denen die zu erfüllenden Lerninhalte sowie die dafür veranschlagte Bezahlung vereinbart wurden. In einem solchen Vertrag aus dem Jahre 1456 verpflichtete sich beispielsweise ein Freiburger Orgelmeister, seinem Schüler sechs Lieder und die Choralimprovisation nach den Regeln der Solmisation beizubringen.³⁴ Eine weitere Darstellung des Musikunterrichts liefert ein Nürnberger Patrizierknabe namens Christof Kress (1541-?), der für einen Taler monatlich Unterricht bei dem Sebaldus-Organisten Paulus Lautensack II. (um 1515-1565) erhielt: „Wiewol es vil gelts ist, aber jedoch mus ich bekennen, das er mich fleissig und treulich dafür gelernet und unterrichtet hat, versich mich auch gantzlich, es sol nicht ubel angelegt sein.“³⁵

Fortschritte bei der Verbreitung musikalischer Lehrwerke ermöglichten die Entwicklung des Buchdrucks und insbesondere die gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufkommende und in den folgenden Jahrhunderten allmählich in ganz Europa verbreitete Technik des Notendrucks. Der Untertitel des ältesten Druckwerkes über Musikinstrumente, Sebastian

²⁹ Manualumfang bei vier Oktaven, Tastenmessungen schon nahe den modernen Verhältnissen, Ausbildung des norddeutschen Werkprinzips, Pedalumfang regional bzw. national uneinheitlich etc. Vgl. Fellerer 1972, S. 466 f.

³⁰ Kugler 1975, S. 54. Nicht nur die Ordnung nach Gattungen ist zu beobachten, sondern auch eine Vereinheitlichung der bisher durchaus individuell geprägten Tabulaturenschriften.

³¹ Vgl. Fink/Salmen 1955, Sp. 962.

³² Ein besonders bekanntes Beispiel ist in diesem Zusammenhang Herzog Heinrich-Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (1564-1613), der es unter der Anleitung seines Hoforganisten Antonius Ammerbach zu einem beachtlichen Spielniveau auf der Orgel gebracht haben muss und ein großer Förderer der Wissenschaften und insbesondere der Orgelkunst wurde. Vgl. Edler 1982, S. 35 und Edler 1978, S. 36.

³³ Ebd., S. 36.

³⁴ Vgl. Fellerer 1935, S. 236-238.

³⁵ Kress 1895, S. 123 zit. in Kinkeldey 1910, S. 93.

Virdungs (um 1465 - vor 1530) *Musica getutscht* (1511), gibt eindeutige Auskunft über das vordergründige Aufgabengebiet eines Instrumentisten: *alles Gesang auß den Noten in die Tabulaturen diser benannten dreyer Instrumente der Orgeln: der Lauten: und d Flöten transferieren zu lernen*. Arnolt Schlicks (vor 1460 - nach 1521) im selben Jahr gedruckter *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* gibt als erstes deutschsprachiges Druckwerk über Orgelbau auch einige Auskünfte über Registrierkunst und Aufgabengebiete des Organisten zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Von Schlick ist auch der älteste bekannte Tabulaturdruck überliefert, seine *Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten* (1512). Unter den Stücken dieser wertvollen Sammlung finden sich neben zahlreichen Intavolierungen von Vokalkompositionen auch zwei Werke, die eindeutig die Spielmöglichkeiten der Orgel verlangen (*Salve regina* und *Da pacem*): Nicht nur, dass Schlick hier die Mitwirkung des Pedals einforderte, er empfahl auch eine der musikalischen Faktur (*cantus firmus* im Alt, Tenor oder Bass) angepasste Verteilung der Stimmen auf unterschiedliche Klangebenen (Registrierung, Manualaufteilung).

Die handwerklichen Fähigkeiten eines Orgelspielers im frühen 16. Jahrhundert lassen sich mithilfe des reicheren Quellenmaterials nun in folgenden Punkten konkretisieren: erstens in einer klar definierten Spieltechnik mit geregelten Fingersätzen (*ars ludendi*), zweitens in der Fähigkeit zur Übertragung vokaler Vorlagen in instrumentale Tabulatur (*ars transferendi*) und drittens in kontrapunktischen Regelkenntnissen für das korrekte *Diskantieren* eines vorgegebenen *cantus firmus* (*ars redigendi*).³⁶ Daneben wurde auch theologisches und insbesondere orgelbautechnisches Wissen, das zumindest eine entsprechende Wartung und Pflege der Instrumente gewährleisten sollte, verlangt.

Die genannten Leistungsanforderungen an die damaligen Organisten können durchaus als enorm und schwer erfüllbar bezeichnet werden. Diese Einschätzung wird durch die Tatsache untermauert, dass sich nur die wenigsten Musiker hauptberuflich dem Organistenamt widmen konnten und der weitaus überwiegende Teil zur Ausübung von Nebenberufen („andere redelike neringe“³⁷) gezwungen war. Typische Berufskombinationen waren jene mit der Tätigkeit als Küster, als Orgelbauer und besonders als Schulmeister bzw. Musiklehrer.³⁸ Da die Organisten – abgesehen von den Messdiensten – „de ganse weken fri“ hatten, empfahlen etwa die *Hamburgischen Hochzeits- und Kleiderordnungen* von 1583 und 1585 in besonderer Weise die pädagogische Tätigkeit („dat se ere kunst anderen leren“³⁹).

Für das häusliche Üben, Musizieren und besonders auch für das Unterrichten besaßen Organisten dieser Zeit in ihren Wohnräumen manchmal kleine Orgeln und andere

³⁶ Vgl. Busch 2007, S. 258 und Edler 1982, S. 154.

³⁷ Ebd., S. 23.

³⁸ Unter den Organisten waren aber auch Altaristen, Sänger, Bau-, Hilfs- und Kirchenschreiber, besoldete Stadtchronisten u. a. anzutreffen. Vgl. Salmen 1978 S. 16.

³⁹ Edler 1982, S. 23.

besaitete Tasteninstrumente. Beispielsweise verfügte der im Kloster Kremsmünster angestellte Organist um 1568 über folgendes Inventar: „Erstlich ain Tisch, zwai Clavicordium, zwai Virginall vnnd ain Regall, sambt vier Harpfen, Ain Lautten sambt dem Fueterall, ... ain Spanbeth darinn ain Strohsackh, ain Federpeth, ein Polster vnnd zwey Khotzen.“⁴⁰ Es war also schon in dieser Zeit durchaus üblich, nicht allein „die Orgel schlagen“ zu können, sondern auch andere Tasteninstrumente zu spielen.

Nachdem sich durch das Wirken der Organistenpersönlichkeiten Paul Hofhaimer, Arnolt Schlick und deren Schüler⁴¹ die Orgelkunst im deutschen Raum innerhalb weniger Jahrzehnte von der durch melodische Formeln bestimmten Tactuslehre hin zu einem ausdifferenzierten und breit gefächerten Aufgaben- und Spielrepertoire entfalten konnte, brachte die kirchliche Reformationszeit einen grundlegenden Bedeutungswandel innerhalb der Kirchenmusik. Folge der neuen Entwicklungen war, dass die Orgel nicht mehr an allen Orten, wo sie bis dahin ihren festen Platz hatte, innerhalb des Gottesdienstes benützt wurde – und dort, wo sie weiter im Einsatz war, geschah dies in recht unterschiedlicher Weise.

Martin Luther (1483-1546) sah zwar einerseits in der Musik ein hervorragendes Medium zur Vermittlung theologischer, moralischer und pädagogischer Inhalte, hatte zum Instrument Orgel andererseits jedoch ein durchaus zwiespältiges Verhältnis. Ein Gottesdienst mit dem „Geschrey“ der Orgeln und dem „Geplärr der Mönchschor“⁴² mache jede Gottesverehrung unmöglich, „denn wo nur Windmaschinen getreten werden, Schellen klingen und hydraulische Maschinen kreischen, da kann man die Worte des Evangeliums nicht verstehen.“⁴³ Luthers Kritik begründete sich allerdings nicht in der Ablehnung der Musik als Verschleierung des Wortes, sondern in der unaufrichtigen Frömmigkeit vieler Kirchenbesucher, die sich in der missbräuchlichen Behandlung der Orgel und in der Starrheit ihres Klanges widerspiegle: „Dyse beten dis gebeet mit dem munde, aber mit dem hertzen widdersprechenn sie dem selben und seind gleych den pleyern orgel pfeiffen, die plerren und schreyen fast yn der kirchen unnd haben doch weder worth nach vorstandt, und villeicht seind die orgelen der selben senger und beten figur und antzeyger.“⁴⁴

Diese ablehnende Haltung war bei den Schweizer Reformatoren Ulrich Zwingli (1484-1531) und Johannes Calvin (1509-1564) noch weit stärker ausgeprägt. Zwinglis Ablehnung der Orgelmusik im Gottesdienst schien in seiner ihm eigentümlichen Hochachtung gegenüber künstlerischen Phänomenen begründet gewesen zu sein. Selbst eine religiöse Funktionalisierung der Musik konnte er mit seinen Ansichten nicht vereinbaren. Im evolutionistisch geprägten Denken Calvins wiederum war die

⁴⁰ Kellner 1956, S. 135 zit. in Salmen 1978, S. 22.

⁴¹ Edler 1982, S. 154.

⁴² Luther WA 6, 452, Z. 14 und Luther WA 37, 172, Z. 6 zit. in Schmidt-Rost 1985, S. 89.

⁴³ Schmidt-Rost 1985, S. 89 zitiert Luther WA 17 II, 510, Z. 30 f.: „In dedicatione ergo huius templi non pulsantur aeramenta, non strepunt tintinnabula, non crepunt hydraulicae machinae, non buccinae aut tubae, non protenduntur vexilla e pinnaculis, sed templum hoc haalma dicitur, id est virgo abscondita.“

⁴⁴ Luther WA 2,97, Z. 13-17 zit. in Schmidt-Rost 1985, S. 90.

Notwendigkeit der Musik zur Unterstützung der Wortverkündigung lediglich in einem kindlichen Stadium der Menschheit zu verorten. Dieses Zeitalter war seiner Auffassung nach jedoch längst überwunden und so verfolgte er eine strikte Verbannung der Musik und insbesondere der Orgel aus den Kirchenräumen.⁴⁵

Auch im katholischen Bereich war die Orgel ein durchaus umstrittenes Instrument, denn ihr Gebrauch wurde von Gegend zu Gegend recht unterschiedlich gehandhabt. Der Einsatz der Kirchenorgel ist laut Willi Apel jedoch in der Mette, bei der Vesper, beim *Salve regina* und während der Messe von England bis Spanien und von Italien bis Polen belegbar.⁴⁶ Für Prozessionen (Bitt-, Patroziniums-, Heiltums-, Lichter- und Kirchweihprozessionen), Triumphzüge und andere Umgänge (Prachtaufzüge, bei denen Spiele vorgeführt wurden oder allegorische „Figuren“ mit Musikbegleitung) wurden Portative und später auch Positive mit begleitenden Kalkanten eingesetzt. So ist etwa für die Heiltums-Prozession zur Zeit des Frühjahrsmarktes in Hall in Tirol Anfang der 16. Jahrhunderts folgende Praxis überliefert: Der „organist slagt den vers auf ainem positiff“ zu jeder „Responsion oder Antiphon der Cantores.“⁴⁷

Wie bereits erwähnt, rechnete Luther der Orgelmusik einen pädagogischen Wert zu, der besonders in der Heranführung der Jugend an die religiösen Glaubenswerte genützt werden sollte: „Sic nos habemus organa propter iuventutem, wie man den kindern opfel und birnbirn gibt.“⁴⁸ Über diese Aufgabe hinaus befürwortete ein im Jahr 1597 erstelltes Gutachten der Wittenberger Theologischen Fakultät ausdrücklich den Einsatz der Orgelmusik im Gottesdienst: „Wenn man nur das Genus weiss, so ist es (soviel die Orgel belanget) genug und wird damit nicht in Wind hinein georgelt. Das Genus aber ist, daß man weiss, es wären geistliche Lieder, die zu Gottes Lob gemacht sind, darauf geschlagen. Wer das weiss, der ärgert sich nicht an den Orgeln [...]“⁴⁹ Einer Lübecker Kirchenordnung aus dem Jahre 1585 des Superintendenten Andreas Pouchenius d. Ä. (1526-1600) zufolge konzentrierten sich die liturgischen Funktionen der Orgel im lutherischen Gottesdienst nun auf die Durchführung liturgischer Stücke zum Introitus, alternierend mit dem Figuralchor ausgeführte liturgische Stücke, das Spiel deutscher Kirchenlieder im Wechsel mit der Gemeinde und dem Chor (die simultane Begleitung des Gemeindegesangs wurde jedoch untersagt) und auf cantus-firmus-gebundene Improvisationen bei Hymnen, Responsorien und zum Magnificat, doch so, dass der Organist „keine leichtfertige Buhlenlieder / Berggesenge / Passamezzen und dergleichen schlahe [...]“⁵⁰

Um diese anspruchsvollen Aufgaben zu erfüllen, sollten laut zahlreicher überlieferter Kirchenordnungen „in ihrer Kunst wohlerfahrene und ehrliche Männer angenommen

⁴⁵ Vgl. Edler 1982, S. 18 f.

⁴⁶ Apel 1967, S. 95 ff.

⁴⁷ Senn 1938, S. 47 ff. zit. in Salmen 1978, S. 20.

⁴⁸ Luther WA 46 zit. in Edler 1982, S. 19.

⁴⁹ Rietschel 1979, S. 40.

⁵⁰ Landesarchiv Schleswig-Holstein Abt. 218 Nr. 653, S. 15 zit. bei Edler 1978, S. 41.

werden“⁵¹. Da eine akademische bzw. theologische Ausbildung nun nicht mehr im Vordergrund stand, bekleideten immer öfter auch Bürger das Organistenamt, so beispielsweise Elias Nicolaus Ammerbach (1530-1597) das Amt des Thomasorganisten zu Leipzig. Ammerbach lieferte 88 in sogenannter neuer deutscher Orgeltabulatur abgesetzte geistliche und weltliche Lieder und Tänze in seiner *Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützliches Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, auch fröliche deutsche Stücklein und Muteten, etliche mit Coloraturen abgesetzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden und Welsche Paßometzen zu befinden etc.* (Leipzig 1571).⁵²

Sowohl in der Erstausgabe von 1571 als auch in der veränderten und erweiterten Ausgabe von 1583 stellte Ammerbach seinen Intavolierungen eine „kurtze Anleitung“ voran, die in fünf Kapiteln eine theoretische Erläuterung der Claves, der Tabulatur, der Applikatur für die rechte und linke Hand, der „Mordenten“ und „Concordanten“ und der Instrumentenstimmung beinhaltete. Was Hans Buchner und seine Vorgänger also noch als *Fundamenta* bezeichnet hatten, erschien nun, im Wesentlichen Gleiches umfassend, unter dem weniger anspruchsvollen Titel „kurtze Anleitung“. Der Terminus *Fundamentum* verschwand gänzlich, die Orgellehrwerke konzentrierten sich nun fast ausschließlich auf Intavolierungen.⁵³

Hier setzte August Gottfried Ritter in seiner *Geschichte des Orgelspiels* von 1884 den Beginn der Ära der *Koloristen* an und bemerkte in äußerst abfälliger Form:

„Von dem Jahr 1571 an kommt die koloristische Litteratur auf den Büchermarkt. Anfangs ziemlich harmloser Art, prägte sich die Eigentümlichkeit dieser Richtung mit jedem neu erscheinenden Buche immer schärfer aus, und die Massen des kolorierten Stoffs werden immer breiter und zudringlicher. [...] Dem Figuren-Reichtum der gleichzeitigen englischen Variationen, der spanischen „Glossen“ und italienischen Toccaten und Diminutionen hatten die deutschen Orgelspieler nur eine einzige Figur gegenüber zu stellen, eine Figur von 4 Noten, die, sich um sich selbst drehend, am füglichsten ein fortschreitender Stillstand oder stillstehender Fortschritt genannt werden kann.“⁵⁴

Hinsichtlich der Ammerbachschen Tabulatur konnte er sich jedoch zu einem milderen Urteil durchringen: „Ammerbach steht noch diesseits der Grenzlinie, welche die bedachte Koloratur von der um jeden Preis scheidet.“⁵⁵

Es ist zwar ein musikgeschichtliches Faktum, dass die Tabulaturdrucke der deutschen „Koloristen“ von A. G. Ritter abschätzig beurteilt wurden, im historischen Kontext

⁵¹ Edler 1978, S. 29.

⁵² Ammerbachs Sammlung ist das erste Beispiel der heute als "neue deutsche Orgeltabulatur" bekannten Notation. Sie verwendet ausschließlich Buchstaben für Tonhöhen und darüber platzierte rhythmische Symbole.

⁵³ Fink/Salmen 1955, Sp. 963.

⁵⁴ Ritter 1884, S. 111. Gemeint waren hier in erster Linie Bernhard Schmid der Ältere, Jacobus Paix, Bernhard Schmid der Jüngere und Johann Woltz mit ihren jeweiligen Tabulaturdrucken. Dass jedoch durchaus Bedarf und sogar rege Nachfrage nach deren Tabulaturbüchern herrschte, belegt etwa Schmid d. J. in der Vorrede seines 1607 erschienenen Tabulaturbuchs damit, „daß die Tabulatur seines Vaters in kurzer Zeit vergriffen gewesen und auch von Ausländern viel verlangt worden sei.“ Kugler 1975, S. 108.

⁵⁵ Ritter 1884, S. 118.

betrachtet hatten sie jedoch entscheidenden Einfluss auf die weitere Entwicklung der Orgelmusik und nicht zuletzt auch auf die Orgellehre im deutschsprachigen Raum. In einem größeren Zusammenhang betrachtet, bildeten sich hier nämlich parallel zur nach wie vor vorherrschenden Improvisationskunst immer häufiger schriftlich fixierte Orgelkompositionen und mit ihnen fest umrissene Kunstgattungen der Tastenmusik aus⁵⁶: „Auch nahm Ritter keine Notiz davon, daß die Bücher der Koloristen außer den mechanisch verzierten Vokalwerken eines Arcadelt, Crequillon, Lassus und anderer Meister eine große Zahl von Stücken enthalten, die von erheblichem Eigenwert und Interesse sind, nämlich Tänze.“⁵⁷

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verstärkte sich das Eindringen der Instrumentalmusik in die Kirche in deutlicher Weise. Bei zahlreichen kirchlichen Anlässen und insbesondere bei Festivitäten der Herrscher oder des Adels musizierte eine Gruppe von Instrumentisten gemeinsam mit der Orgel unter der Leitung des Kantors.⁵⁸ Im Süden wurde die Orgeltabulatur langsam durch die sogenannte *Partitura pro organo*, also die Generalbassstimme, abgelöst und der Organist zum Mittelpunkt des Sänger- und Instrumentalensembles erhoben. Die Spielpartitur war gleichzeitig Dirigierstimme und trug deshalb in größeren Kapellen, beispielsweise nachweislich am Kaiserhof in Wien, die Bezeichnung *M. D. C. (maestro di capella)*.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Busch 2007, S. 1684.

⁵⁷ Apel 1967, S. 240.

⁵⁸ Edler 1978, S. 43.

⁵⁹ Riedel 1999, S. 11.

2.2. Das Generalbasszeitalter (1600-1750)

Den allgemeinen Umwälzungen und Erneuerungen in der europäischen Musikkultur folgend, zeichnete sich an der Wende zum 17. Jahrhundert auch in der Orgellehre ein deutlicher Wandel ab. Die Intavolierungspraxis, wie sie in den *Fundamenta* vermittelt wurde, hatte zwar nach wie vor ihren Platz im Repertoire der Organisten, trat allerdings gegenüber genuin für Orgel komponierte Musik langsam zurück. Dies lag zum einen daran, dass sich der neue monodische bzw. konzertierende Stil nicht mehr in derselben Weise für Orgelbearbeitungen eignete wie die Vokalpolyphonie des Mittelalters und der Renaissance⁶⁰, zum anderen an einer grundsätzlichen Bedeutungsverlagerung des Tastenspiels innerhalb der Musikkultur.

War die Orgel schon im 16. Jahrhundert immer wieder in dialogisierender und begleitender Form am Gesang der *Vokalist*en und am Spiel der *Instrumentisten* beteiligt gewesen, erhob man sie mit den weiteren Clavierinstrumenten⁶¹ in der *Seconda pratica* zum Harmoniefundament jeglicher Vokal- und Instrumentalkomposition. Italien war in diesem Zusammenhang in mehrfacher Hinsicht Ausgangspunkt der neuen Entwicklung. Erste gedruckte Partituren mit einer zusammengefassten Schreibweise der Orgelstimme sind etwa von Adriano Banchieri (1568-1634) (*Concerti ecclesiastici*, 1595) oder in der Form des sogenannten *basso seguente* bei Giovanni Croce (1557-1609) (*Spartidura delli motetti a otto voci*, 1594) überliefert. In der Folge äußerte Ludovico Grossi da Viadana (um 1560-1627) im Vorwort zu seinen *Cento concerti ecclesiastici* (1602) erste konkrete Spielanweisungen zum Generalbass.⁶²

Wie die überlieferten Quellen zeigen, war es bereits für den Organisten des 16. Jahrhunderts selbstverständlich, über eine vorgegebene Melodie ein- oder mehrstimmig zu improvisieren bzw. mehrstimmige Werke entweder in streng polyphoner oder in freigrifffmäßiger Weise für sein Instrument abzusetzen. Nun wurde jedoch die schriftliche Fixierung der Partitur auf ein drei- oder zweistimmiges Klanggerüst reduziert und dessen improvisatorische Ausfüllung dem Tastenspieler überlassen. Ergaben sich die Füllstimmen anfangs noch aus dem relativ begrenzten modalen Rahmen des polyphonen Verlaufs, bedurfte die Ausführung des Generalbasses mit der Ausbildung des monodischen Stils einer präziseren Festlegung. Auch aus Gründen der „guten Bequemlichkeit“⁶³ sprach sich schließlich 1607 Agostino Agazzari (1578-1640) für die Einführung des bezifferten Basses aus. Der so bezeichnete *Basso continuo* verbreitete sich von Italien aus bald in ganz Europa.

⁶⁰ Vgl. Busch 2007, S. 1684.

⁶¹ Noch bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden sie immer wieder von Lauteninstrumenten vertreten, unterstützt oder klanglich ergänzt. Vgl. Edler 2007, S. 30 f. und Riedel 1960, S. 15.

⁶² Christensen/Bötticher 1995, Sp. 1196 f.

⁶³ Ebd., Sp. 1197 f.

Besonders rasch erfolgte die Übernahme der italienischen Generalbasspraxis im deutschen Sprachraum.⁶⁴ Wohl als erster deutscher Komponist bezog sich 1607 Gregor Aichinger (1564-1628) in der Vorrede zu seinen *Cantiones ecclesiasticae* auf Viadanas System. Ein Jahr später lieferte Michael Praetorius (1571-1621) im dritten Band seiner historisch-musiktheoretischen Schrift *Syntagma Musicum* folgende Definition: „Der Generalbass seu Continuuus wird daher also genennet, weil er sich vom Anfang bis zum Ende continuieret und als eine GeneralStimme / die ganze Motet oder Concert in sich begreifet.“⁶⁵

In den Folgejahren entstanden auch auf deutschem Sprachgebiet theoretische Abhandlungen zum Generalbass, zum Beispiel *Synopsis Musicae novae* (1612) von Johann Lippius (1585-1612) und *Synopsis musicae* (1630/1654) von Johann Crüger (1598-1662)⁶⁶, sowie praktische Lehrbücher zur Ausführung des *Basso continuo*, die in ihrer Konzeption deutlich auf den Zusammenhang mit der ebenso bedeutsamen Kompositionslehre hindeuten. So stellte Andreas Werckmeister (1645-1706) seiner 1698 gedruckten Schrift *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln / Wie der General-Baß Wol könne tractiret werden* folgende Erklärung voran:

„Gegenwärtiges Tractätlein / habe ich nur vor meine Discipel als eine Erinnerung bey der Information aufgesetzt / weil aber durch das viele Abschreiben ein solch Werck sehr verfälschet / und ein Incipiente dadurch nur confundiret wird. So bin ich / meinen Discipeln zum besten dieses Tractätlein dem Drucke zu übergeben/ bewogen worden. Es ist aber in diesem Tractälein zugleich ein Compenium Compositionis Contrapuncti simplicis enthalten / denn wer einen General=Baß absqve vitiis tractiren will muß dieses fundamentum Compositionis verstehen / wie aber die Tractatio des continui, oder General=Basses offters zu elendet wird / ist genung am Tage. [...]“⁶⁷

Diese Anmerkung verdeutlicht den Umstand, dass Schulwerke im Sinne einer didaktisch überlegten, sich selbst erklärenden Anleitung auch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nicht üblich waren. Die Lehre konzentrierte sich weiterhin auf den regelmäßigen Unterricht bei einem „Orgelmeister“, sowohl zur Erlernung der technischen Fähigkeiten zum Tastenspiel als auch zum Studium des Generalbasses, der Komposition und Improvisation.

Eine der bedeutendsten Lehrerpersönlichkeiten im 17. Jahrhundert war der Niederländer Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), der „hamburgische Organistenmacher“.⁶⁸ Aus seiner erfolgreichen Lehrmethode ist lediglich die Orientierung an Gioseffo Zarlinos (1517-1590) weit verbreitetem Musiktraktat *Le istitutioni harmoniche* (1558) in der

⁶⁴ Christensen/Böttcher 1995, Sp. 1200.

⁶⁵ Praetorius Bd. III (1619), S. 144.

⁶⁶ Seinem posthum 1614 veröffentlichten Hauptwerk *Philosophiae verae ac sincerae synopticae* stellte Johann Lippius als Vorstufe zur eigentlichen Philosophie seine *Synopsis Musicae novae* von 1612 mit einer Lehre von den Akkorden anstelle der traditionellen Ars contrapuncti voran und verdeutlichte somit, dass „der Musiklehre in ihrer doppelten Eigenschaft als mathematische Disziplin [...] und als eine der Rhetorik nahestehende Kunstlehre der höchste Rang unter den Artes liberales gebühre.“ Ruhnke 1985, S. 664 f.

⁶⁷ Werckmeister 1698b, S. 2.

⁶⁸ Mattheson 1740, S. 332.

dritten Auflage von 1573 überliefert.⁶⁹ Erhaltenen Quellen zufolge hatten die zahlreichen Studenten Sweelincks jährlich ein Lehrgeld von 200 Gulden zu verrichten, das neben dem Unterricht auch Kost und Logis beinhaltete.⁷⁰

Johann Mattheson (1681-1764) schilderte in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740), dass durch Sweelincks außerordentlich guten Ruf als Musiker und Komponist zahlreiche angehende Organisten aus dem norddeutschen Raum, „vornehmlich Melchior Schild von Hanover, Paul Syfert von Dantzig, Samuel Scheidt von Halle, nebst zween Hamburgern, Jacob Schultz (Praetorius) und Hinrich Scheidemann bewogen [wurden], sich zu ihm nach Holland in die Musikschule zu begeben: aus welchen allen hernach, Krafft ihres Meisters guter Anführung, lauter berühmte Männer, Organisten, Directores und Capellmeister geworden.“⁷¹

Ein Zeitgenosse berichtete über den Organisten der Hamburger Petrikirche und Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius den Jüngeren (1586-1651), dass er „die Stimmen der Orgel so in ihrer Eigenschafft zu gebrauchen wusste, daß man nicht allein das Spielen, sondern auch der Orgel estomiren mußte.“⁷² Im Gegensatz zur früheren Auffassung vom Orgelspiel als ein der Vokalkunst untergeordnetes Handwerk, demonstriert diese Aussage den allmählichen Wandel zur Anerkennung des Organisten als Künstler mit einem instrumentenspezifischen Oeuvre. Da das Clavier als „istromento perfetto“ zum Fundament für die Ausführung des Generalbasses und in weiterer Folge zur „Grundlage des gesamten Tonsystems“⁷³ wurde, gehörte seine Beherrschung bald zum unentbehrlichen Rüstzeug für jeden Kapellmeister und Komponisten.⁷⁴

Dem engen „Meister-Schüler-Verhältnis“ entsprechend, beeinflusste der neue strengstimmige Clavierstil Sweelincks, der innerhalb seiner Fantasien, Toccaten und Variationenwerke ausgeformt wurde, auch das musikalische Schaffen seiner Schüler. Im Zusammenhang mit der Herausbildung einer spezifisch norddeutschen Tradition der kompositorischen Gattungen äußerte Arnfried Edler folgende interessante Bemerkung:

„Es ist nun gerade in diesem Kontext besonders bedeutsam, daß die Organisten, die im übrigen dem Neuen höchst aufgeschlossen waren, in dem Moment, wo sie sich der Komposition endgültig bemächtigten – nämlich in der Epoche der Sweelinck-Schüler und -Enkelschüler –, dies taten im Zeichen der alten Kontrapunktlehre Zarlinos, die den vordergründig „Modernen“ des 17. Jahrhunderts als Inbegriff des „Antiken“, als „prima pratica“ galt. Die Idee der *Musica poetica*⁷⁵, in deren Zeichen die Organisten im 16. Jahrhundert ihren Annäherungsprozeß an die vokale Komposition begonnen hatten, war

⁶⁹ Im Manuskript seiner „Kompositionsregeln“. Vgl. Smelik 2011, S. 166.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Mattheson 1740, S. 331.

⁷² Kortkamp, J.: Organistenchronik zit. in Krüger 1933, S. 199.

⁷³ Riedel 1962, Sp. 1069.

⁷⁴ Vgl. Henkel 1996, Sp. 288 f.

⁷⁵ „Die ebenbürtige Anerkennung künstlerischen Schöpfungstums neben philosophisch-mathematischer Spekulation durch Humanismus und Renaissance ließ im 16. Jahrhundert als neuen Wissenszweig die *musica poetica* aufblühen, die, vermischt mit Elementen der *musica speculativa* und *practica*, als Kompositionslehre seither den höchsten Rang innerhalb der Musiktheorie einnehmen sollte.“ Federhofer 1958, S. 264.

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch so mächtig und erwies sich den vielfältigen instrumentalen Umgestaltungen und Anverwandlungen gegenüber als so robust, daß die große norddeutsche Orgelkomposition dieser Epoche zutiefst von ihr geprägt wurde.“⁷⁶

Für die norddeutsche Entwicklung nicht unwesentlich dürfte der Unterricht des späteren Organisten der Hamburger Katharinenkirche Samuel Scheidt (1587-1654) bei Sweelinck zwischen 1608 und 1609 gewesen sein. Einerseits basierte Scheidts Einfluss auf seinen Fähigkeiten als Interpret und Komponist, andererseits aber auch auf seiner reichen pädagogischen Tätigkeit als Orgellehrer und besonders als Verfasser der dreibändigen *Tabulatura nova* (1624). Entgegen der gängigen Notationsweise in Buchstabentabulatur benutzte Scheidt für dieses Kompendium erstmals im deutschen Sprachraum die Notationsweise der italienischen „Partitura“ auf vier Systemen mit je fünf Linien, die eine übersichtlichere Darstellung der einzelnen Stimmverläufe ermöglichte und beispielsweise in den *Fiori musicali* (1635) von Girolamo Frescobaldi (1583-1643) ebenfalls Verwendung fand. Während Frescobaldi jedoch eine praktische Ausführung unmittelbar aus der Partitur intendierte⁷⁷, verwies Scheidt auf die im deutschen Raum nach wie vor gängige Praxis der Intavolierung: „Als[o] ist eine jede Stimme besonders gesetzt / damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben Tabulatur versetzen könne / und nicht größer müh haben darff / als wann er sonst ein gedrucktes oder geschriebenes Liedlein / eine Stimme nach der andern / absetzte.“⁷⁸

Dem Vorwort des zweiten Bandes zufolge konzipierte Scheidt die *Tabulatura nova* zur Versorgung der Schüler („In Gratiam Germanorum Organistarum adornata“⁷⁹) mit modellhaften Spielstücken als Ersatz für den Unterricht bei einem Lehrer: „Quia enim negociis Aulicis distentus, Discipulos Philomusos, id passim per literas hinc inde à me petentes, privatim instituere & informare non possum, placuit publica hac manuuctione illis inservire, & cuivis candidè candido gratificari.“⁸⁰ Für die Heranführung an kontrapunktische, formale und spielpraktische Techniken gestaltete Scheidt das Angebot an unterschiedlichen Gattungen äußerst vielfältig: Variationen über deutsche Kirchenlieder und weltliche Melodien (*Psalmus*, *Cantilena*) stehen neben Fantasie, Fuge, Toccata und Echo. Die zwölf Kanons am Ende des ersten Teiles scheinen weniger als Spielstücke denn als kontrapunktische Studien intendiert gewesen zu sein.⁸¹

Den dritten Band trennte Scheidt nicht nur funktional, sondern auch stilistisch bewusst von den beiden ersten koloraturreichen, in mehrerlei Hinsicht noch dem Vorbild Sweelincks verhafteten Bänden („in gratiam potissimum eorum elaboratam, qui puré & absque ullo colore Organo ludere gaudet“⁸²). In systematischer Anordnung beinhaltet er liturgische Stücke für den lutherischen Gottesdienst: Kyrie (mit Gloria), Credo und

⁷⁶ Edler 1982, S. 156 f.

⁷⁷ Vgl. Frescobaldi 1635, S. LI.

⁷⁸ Scheidt 1624, Vorwort zum I. Band („An die Organisten“).

⁷⁹ Scheidt, Dedicatio zum II. Band.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. Busch 2007, S. 678.

⁸² Scheidt, Dedicatio zum III. Band.

Communio als Alternativ-Sätze für die Messe, sowie Hymnus-, Magnificat- und Benedicamus-Vertonungen für die Vesper.⁸³

Die Konzeption der *Tabulatura nova* führt deutlich vor Augen, dass zu dieser Zeit die Verschriftlichung der Orgelspiellehre im deutschsprachigen Raum keine eindeutige Klassifizierung als Orgelschule im Unterschied zu einer spezifischen Generalbass-, Kontrapunkt- oder allgemeinen Musiklehre bzw. zu einer weltlich oder geistlich geprägten Werksammlung zulässt.⁸⁴ Zu erklären ist dieser Umstand durch den all diese Gebiete umfassenden Wissensbegriff und Aufgabenbereich eines idealtypischen Organisten. Nicht nur im Bezug auf den Clavierspieler postulierten die Musikkompendien des 17. und 18. Jahrhunderts eine unbedingte Verbindung zwischen praktischer Musikausübung und theoretischer Bildung. Im dritten Band des *Syntagma musicum* von Michael Praetorius ist etwa zu lesen: „Dann ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur / sondern auch mit gutem Verstande / und vollkommener Wissenschaft der Music, begabet und erfahren seyn [...]“.“⁸⁵

Als eine der wenigen Ausnahmen unter den dezidiert der Orgel gewidmeten Lehrwerken kann ein 1668 von einem unbekannten Verfasser konzipierter *Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser, die Orgel recht zu schlagen* gelten, der als „eines der beliebtesten Schulwerke des 17. Jahrhunderts“⁸⁶ zahlreiche Neuauflagen erfuhr.⁸⁷ Er enthält kurze, toccaten- und fugenartige Präludien durch alle Tonarten, eine Suite (Tastata, Fuga, 2 Variationen und Finale), eine Toccata und eine Toccatina.

Eine eindeutige Definition des Bestimmungszweckes ermöglichen die im Laufe des 17. Jahrhunderts vermehrt gedruckten Tanz- und Liedsammlungen, die vorwiegend für den Gebrauch des Liebhabers gedacht waren, sowie die zahlreichen Versetten- und Orgelchoralbücher zur Unterstützung des gottesdienstlichen Spiels. Der immer wieder anzutreffende, konsequent durchdachte Aufbau der Druckwerke erinnert an die methodische Konzeption früherer Fundamentbücher und lässt darauf schließen, dass die großen Lehrerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts durchaus bestrebt waren, den aufkommenden Notendruck zu einer breitenwirksameren Vermittlung der Orgelkunst zu nützen.

Als bedeutendster Orgelmeister des 17. Jahrhunderts neben Sweelinck gilt Girolamo Frescobaldi, der mit seinem Orgelschaffen eine Schlüsselposition in der sich allmählich

⁸³ Dochhorn 2005, Sp. 1237.

⁸⁴ Die vereinfachte Kategorisierung der Druckwerke für Orgelmusik im 17. Jahrhundert, wie sie beispielsweise in der *MGG* anzutreffen ist, umgeht damit kommentarlos alle Schwierigkeiten um die konkrete Definition eines Orgellehrbuches. Vgl. Riedel 1962, Sp. 1059.

⁸⁵ Praetorius Bd. III (1619), S. 229.

⁸⁶ Riedel 1962, Sp. 1075.

⁸⁷ Koppmayer, Jacob (Hg.): *Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelt welches man aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen, sowohl was zu dem Generalbass, als auch was zu dem Gregorianischen Choralgesang erfordert wird, erlernen, und durch fleissiges Ueben zur Vollkommenheit bringen kann*. Augsburg 1698. Vgl. Becker 1836, Sp. 385.

anbahnenden Trennung der Musikstile einnahm.⁸⁸ Diese vollzog sich endgültig bei seinem Schüler Johann Jakob Froberger (1616-1667): Die kunstvollen Formen des strengen Stils (Fantasia, Fuga, Ricercar, Canzona und Capriccio), der fantastische Stil in der virtuos und ausdrucksstark gestalteten Toccata und die den Kleinorgeln und besaiteten Tasteninstrumenten vorbehaltenen Lied- und Tanzformen (abgesehen von den stilisierten Ostinatoformen der *Ciacona* und *Passacaglia*)⁸⁹ bildeten sich in verschiedenen europäischen Musikzentren in unterschiedlicher Prägung aus und formten neben der weiterhin intensiv gepflegten Improvisationskunst ein umfangreiches orgelspezifisches Spielrepertoire aus. Georg Muffat (1653-1704), selbst Verfasser einer Generalbasslehre *Regulae concentuum partiturae* (1699), gelang wiederum innerhalb seines *Apparatus Musico Organisticus* (1690) eine kunstvolle Synthese italienischer und französischer Stilelemente.

Neben dem allmählichen Aufkommen außerliturgischer Orgeldarbietungen mit konzerthaftem Charakter (zuerst in den calvinistisch geprägten Städten Amsterdam und Kopenhagen, vermutlich noch im 17. Jahrhundert auch in Lübeck⁹⁰) übte freilich auch die Aufwertung des Instrumentes innerhalb des Gottesdienstes auf die Orgelkunst eine begünstigende Wirkung aus. Wie hoch ihr Stellenwert innerhalb der Liturgie gerade im italienischen Raum war, belegt ein Zitat von Adriano Banchieri in seinen *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609): „[...] die Orgel nimmt den ersten Platz ein, denn unter ihrem Einfluß wird, mehr als unter dem der anderen Musikinstrumente, das menschliche Streben auf die zu pflegende Religion hingewendet.“⁹¹ Auch Michael Praetorius rühmte die aufblühende Orgelkunst in seinem *Syntagma musicum* im zweiten Teil *De Organographia* (1619):

„Und Gott dem Allnmächtigen [...] nicht gnugsam zu dancken, daß er den Menschen solche grosse Gnade und Gaben von oben herab so gnädiglich verliehen, die ein solch perfectum, ja fast perfectissimum opus und Instrumentum Musicum als die Orgel ist dergestalt disponiren und verfertigen.“⁹²

Je mehr die Orgel an religiöser Würde gewann, umso drastischer wurde auf ihre offenbar vielerorts anzutreffende missbräuchliche Verwendung reagiert. So betonte etwa Constanzo Antegnati (1549-1624) in seiner *L'Arte organica* (Brescia, 1608), „[...] die Orgel habe nicht nur wegen ihrer äußerlichen Großartigkeit den Vorrang vor allen anderen Instrumenten, sondern viel mehr wegen ihres Zweckes, zum Lob und Preis des großen Gottes und nicht zu anderen, profanen Verwendungen bestimmt zu sein.“⁹³ War der Einsatz weltlicher Melodien im kirchlichen Raum in der Epoche zuvor ebenso gang und gäbe wie der Gebrauch geistlicher Musik im weltlichen Bereich, wurden nun liturgisch unwürdige Spielweisen im *Caeremoniale episcoporum* (1600) für den gesamten katholischen Bereich verboten: „Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, quid ad officium, quod agitur, non

⁸⁸ Vgl. Riedel 1962, Sp. 1070.

⁸⁹ Aria, Lied mit und ohne Variationen, alle Tänze. Vgl. ebd., Sp. 1071.

⁹⁰ Vgl. Smelik 2011, S. 174.

⁹¹ Sachs 1985, S. 108 f.

⁹² Praetorius Bd. II (1619), S. 117 f.

⁹³ Sachs 1985, S. 109.

spectent, nedum profani, aut ludicri.“⁹⁴ Vorgesehen war neben der traditionellen Intonation und der Alternativ-Praxis bei den liturgischen Gesängen in Messe und Offizium solistisches Orgelspiel zum Ein- und Auszug⁹⁵, nach der Epistel, zur Opferhandlung, während der Wandlung und nach der Kommunion.⁹⁶

Innerhalb dieses Rahmens verfügte der süddeutsch-katholische Organist über eine breite Palette an Verwendungsmöglichkeiten „fast aller gebräuchlichen Formen der Orgelmusik“⁹⁷, auch solcher aus dem Bereich der italienischen und niederländischen Meister: „Außer den choral- und kirchenliedgebundenen Sätzen, Versetten, Variationen und Fantasien ließ sich offenbar der in der Überlieferung wohl noch reichere Fundus der freien Gattungen wie Fugen, Ricercare, Fantasien, Capricci, Canzonen, Toccaten, Praeambula, Ostinatoformen ebenfalls gottesdienstlich verwenden mit Ausnahme vielleicht von Tanzsätzen, Liedvariationen, Charakterstücken u. ä. Der Löwenanteil der Musik für Tasteninstrumente war potentiell gottesdienstlich anwendbar.“⁹⁸

In der protestantischen Kirche wurde die Orgelmusik zögerlicher und vornehmlich über den Weg der Choralbearbeitung in das Gottesdienstgeschehen integriert: „Die norddeutsche Orgelmusik stand also zu Beginn des 17. Jahrhunderts am Anfang einer Entwicklung, die erst mit dem Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erlebte und noch weit in das kommende Jahrhundert reichte. Daher verhielten sich die norddeutschen Organisten zu Beginn der Entfaltung ihrer Musik jeglichem fremden Einfluß gegenüber sehr zurückhaltend, denn dieser hätte allzu leicht das eigene, noch nicht voll entwickelte Schaffen hemmen können.“⁹⁹

Der Anforderungs-Katalog, den der Organist Johann Jacob Hamischer im Jahr 1673 im Zuge einer Bewerbung für das Organistenamt an der St. Jakob-Kirche in Stockholm verfasste, zeigt in idealtypischer Weise, „was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mußte“¹⁰⁰: Erstens die Improvisation eines Präludiums in jedem *Tonus Musicalis*, zweitens die traditionelle imitatorische *Ex-tempore*-Behandlung einer Choral- bzw. Psalmmelodie, drittens das *Ex-tempore*-Spiel einer vierstimmigen Fuge über ein gegebenes Thema, viertens das Generalbassspiel in verschiedenen Stilen (auch mit gleichzeitiger Übernahme der Dirigierfunktion), fünftens die Anpassung des Spiels an die

⁹⁴ „Man hüte sich aber, daß die Orgelmusik lasziv und unrein sei und im Verein mit ihr Gesänge vorgetragen werden, die zum Officium nicht passen; auch sei sie nicht weltlich noch spielerisch.“ Ebd., S. 120.

⁹⁵ Ursprünglich war in diesem kirchlichen Gesetz Orgelspiel nur bei Ein- und Auszug eines apostolischen Legaten, Kardinals oder Bischofs erlaubt worden, in der Praxis ging man mit dieser Regelung jedoch weitaus freier um, worauf Aussagen und Kompositionen von Antegnati, Banchieri, Frescobaldi u. a. hinweisen. Vgl. Walter 1988, S. 163.

⁹⁶ Vgl. Tagliavini 1985, S. 44.

⁹⁷ Schierning 1961, S. 115.

⁹⁸ Sachs 1985, S. 121.

⁹⁹ Schierning 1961, S. 115 f.

¹⁰⁰ Norlind 1905/1906, S. 640 f.

jeweiligen Sonn- und Festtage¹⁰¹ und sechstens orgelbautechnische Fähigkeiten.¹⁰² Des Weiteren sollte zumindest der Organist an der St. Jakob-Kirche kompositorische Fähigkeiten besitzen, um den kirchlichen Bedürfnissen nach Instrumental- und Vokalmusik nachkommen zu können.

Jene bemerkenswert anspruchsvolle Aufgabenliste, die Matthias Weckmann (1616-1674) im Zuge des Bewerbungsverfahrens um die Organistenstelle an der Hamburger St. Jakobikirche im Jahre 1654 zu bewältigen hatte, schilderte Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehrenpforte*:

„Damit man sich nun nicht besorgen mögte, daß Weckmann die andern [Bewerber] zu sehr überwiegen würde, ward ihm ein verkehrtes Thema primi et tertii Toni zusammen aufgegeben; welches er aber, zu jedermanns Verwunderung, glücklich auseinander wickelte. Hernach ward ihm eine Motete vorgelegt, solche aus dem bloßen General=Baß auf 2. Claviren zu variiren. Das hatte er nun schon bey Schützen¹⁰³ gelernt, und ging wohl ab. Noch war man damit nicht zufrieden; sondern der vollkommene Generalbaß mus[s]te sich auch noch zeigen. Also legte ihm Schope¹⁰⁴, der Vater und hamburgische Raths=Musikant, eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellet war, daß Schope mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Tact überhüpfte. Dieser aber merckte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne, und rief Schopen zu: Der Herr verfehlt einen Tact! Schope wurde selbst hierüber bestürzt und beschämt; zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder anfangen, und es vollführten. Nun war noch der Psalm: An Wasserflüssen Babylon übrig, dessen ersten Vers Weckmann, nach prätorianischer, ernsthaften Art; die andern aber fugenweise durch alle Tone und halbe Tone, sammt vielerley Veränderungen, abfertigte. Kurtz, Weckmann war Organist zu S. Jacob [...].“¹⁰⁵

Aus diesen beiden umfangreichen Anforderungsprofilen ist ersichtlich, dass die Leistungsansprüche an den Organisten in der kulturellen Hochblüte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl auf das höchste Niveau in der Geschichte dieses Musikerstandes gehoben wurden.¹⁰⁶ Allerdings dürfte das hochgegriffene Ideal des Organisten in der Folgezeit vielerorts nicht umsetzbar gewesen sein. So berichtete Johann Adolph Scheibe (1708-1776) in seinem *Critischen Musicus* (1739):

„Indem uns die tägliche Erfahrung lehret, daß die wenigsten wissen und verstehen, was zu einem so wichtigen Amte gehöret, und was einen wahren und gründlichen Organisten, von so vielen unverdienten Leuten unterscheidet, die diesen Titel nur missbrauchen, weil sie keinesweges diejenigen Eigenschafften beweisen, welche doch unzertrennlich damit verbunden sind.“¹⁰⁷

Freilich zeigten sich hier auch gravierende Unterschiede zwischen den Musikerschichten, wie sie sich im Laufe des 18. Jahrhunderts deutlich herausbildeten: Die genannten

¹⁰¹ Als beispielhaft erachtete er die „italienische Manier“, weil sie seit der Blütezeit des Madrigals als mustergültig auf dem Gebiet der Affektdarstellung galt. Vgl. Norlind 1905/1906, S. 640 f.

¹⁰² Vgl. Edler 1982, S. 169.

¹⁰³ Als Sängerknabe und Mitglied der Dresdner Hofkapelle hatte Weckmann jahrelangen Unterricht durch Heinrich Schütz (1585-1672) erhalten.

¹⁰⁴ Johann Schop (auch Schopp, Schope etc.) (um 1590-1667) war einer der ersten deutschen Geigenvirtuosen. Sein Sohn Albert (1632 - um 1667), Hoforganist in Güstrow, nahm ebenfalls an diesem Probespiel teil.

¹⁰⁵ Mattheson 1740, S. 397.

¹⁰⁶ Vgl. Edler 1982, S. 175.

¹⁰⁷ Scheibe 1745, 45. Stück: 7. Juli 1739.

Aufgabengebiete waren sowohl im liturgischen als auch konzertanten Bereich vorwiegend den virtuosen Berufsorganisten an Fürstenhöfen, Stiften und Kirchen großer Städte vorbehalten, ebenso die Wiedergabe der „großen“ Orgelkompositionen von Frescobaldi, Froberger, Kuhnau, Muffat, Pachelbel und Buxtehude, neuerdings von Scarlatti, Couperin, Lübeck und Böhm. Die vielen nebenamtlich an Stadt- oder Landkirchen tätigen Laienorganisten bedienten sich im Idealfall der guten Gebrauchsmusik, wie sie besonders im süddeutsch-österreichischen Raum in großer Fülle entstand, beispielsweise von Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) oder Franz Xaver Murschhauser (1663-1738).¹⁰⁸

Eine deutlich vermehrte Anzahl an Drucklegungen am Sektor der Lehrwerke für Orgel ist auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht zu beobachten¹⁰⁹, wie überhaupt die Menge der im deutschen Sprachraum veröffentlichten Claviermusik zu dieser Zeit recht überschaubar gewesen sein dürfte. Die wenigen dezidiert der Orgel zugeschriebenen Publikationen verdeutlichen einmal mehr den hohen und umfassenden Anspruch an die Fähigkeiten des Organisten in der Barockzeit.

Die 1704 in Salzburg erschienene *Manuductio ad organum*¹¹⁰ von Johann Baptist Samber (1654-1717) beinhaltet *eine gründlich- und sichere Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation zu der edlen Schlag-Kunst*. Wie bereits in zahlreichen früheren Lehrwerken ist auch hier ein konsequent durchdachter Aufbau feststellbar, nun jedoch spezifisch auf die Bedürfnisse des Organisten ausgerichtet: Einer Einführung in die Notationskunde, allgemeine Musiklehre und Solmisation (guidonischer Hexachord) folgt die Behandlung der Spieltechnik, der Applikaturen und der Ornamentik, anschließend eine kleine Generalbasslehre, eine Erläuterung der Kirchentonarten und zuletzt die Vorstellung einer für die liturgische Praxis geeigneten Begleitung des gregorianischen Chorals. Spielstücke werden in der *Manuductio* nicht angeboten, die theoretische Vermittlung der erforderlichen musikalischen Grundkenntnisse steht im Vordergrund und spiegelt einmal mehr die Ansichten der zeitgenössischen Musiktheoretiker:

„Deshalb tut freilich der am allerbesten, der ein mit Zartheit, Brillanz und Geschmack erfülltes Stück, die Ohren zu kitzeln und folglich die Gemüter zu den angestrebten Leidenschaften kräftig entweder zu erregen oder zu stillen trachtet, was er dann am besten bewirkt, wenn er dabei die geforderten Wissenschaften, Kunst- und Hauptregeln nicht ausschließt, sondern die Theorie mit der Praxis und diese mit der Theorie gut und untrennbar zu verbinden sich bemüht.“¹¹¹

Eine funktionelle Verbindung zwischen Theorie und Praxis suchte auch die 1711 in Nürnberg gedruckte *Chirologia organico-musica* von Justinus à Desponsatione B. M. V.

¹⁰⁸ Daneben wurde auch die Herausgabe von Unterhaltungsmusik in Form von Tanz- und Liedsammlungen für den häuslichen Gebrauch der Liebhaber immer wichtiger. Vgl. Riedel 1962, Sp. 1059.

¹⁰⁹ Am Gebiet der Musiktheorie erschienen die bedeutenden Lehrwerke Matthesons (*Das neu-eröffnete Orchestre*, *Der vollkommene Capellmeister Orchestre*), Fux' *Gradus ad Parnassum* und Scheibes *Critischer Musicus* und die Generalbassschulen Heinrichens und Matthesons. Letztere sollten laut Scheibe „[...] allen denjenigen bekannt seyn, welche den Generalbaß mit Verstande und gründlich zu lernen begehren.“ Scheibe 1745, S. 146.

¹¹⁰ 1707 veröffentlichte Samber in Salzburg eine *Continuatio ad manuductionem organicam*.

¹¹¹ Spiess 1745, S. 412.

(1675-1747). Die Beliebtheit dieses Lehrwerkes begründete sich offensichtlich in der Vielfalt und Strukturiertheit des gebotenen Materials, das im Untertitel umrissen wurde: [...] *Musicalische Hand-Beschreibung. Das ist: Die Reguln und Exempla Des Manuals, Oder der Orgel-Kunst bestehend: In Partitur-Reguln und Exempeln; nicht weniger in Toccaten, Fugen etc. Cantaten, und andern Ariosen Schlag-Stucken; Welche nach der Componier-Kunst reguliert und heraus gegeben hat P.J.C. [...]*.

Im Wesentlichen sind vier Lernbereiche in den Orgellehrwerken dieser Zeit anzutreffen: Erstens das Partiturspiel, also die Ausführung des Generalbasses; zweitens das Spielen der enthaltenen, in Tabulatur notierten „Schlag“-Stücke, deren unterschiedliche Formen die üblichen tasteninstrumentalen Gattungen vorstellen (Toccaten, Fugen, Tanzsätze, Charakterstücke, Arien mit und ohne Variationen); drittens die Begleitung und Bearbeitung gregorianischer Melodien bzw. deutscher Kirchenlieder und viertens die freie Fantasie. In der *Chirologia* sind zusätzlich noch Regeln für die Komposition angeführt.¹¹²

Aus den von Johann Adolph Scheibe formulierten Aufgabenfeldern eines Organisten („Erstlich, soll ein Organist den Generalbaß vollkommen verstehen [auch auf dem Flügel oder Clavicymbel]; zweytens soll ihm der Choralgesang wohl bekannt seyn; drittens soll er geschickt präludiren können [...]“) ¹¹³ ist noch ein weiterer Punkt ersichtlich, der weder bei Samber noch bei P. Justinus berücksichtigt wurde, im 18. Jahrhundert aber weiterhin zum Tätigkeitsbereich des Organisten zählte: „[...] endlich soll er viertens ein Orgelwerk genau kennen und zu beurtheilen wissen.“¹¹⁴ Die Kenntnisse der Organisten im Orgelbau sollten demnach zumindest für die Pflege des Instruments und für die Behebung kleinerer Mängel ausreichen. Dass der musikalisch gebildete Organist für eine gründliche Überprüfung der Funktionstüchtigkeit einer Orgel geeigneter war als der auf das Handwerkliche konzentrierte Orgelbauer, betonte Andreas Werckmeister in seiner *Orgel=Probe*:

„So ist dannenhero in observanz kommen / daß die Organisten die Orgelwercke probiren müssen; Und weil auch ein Curiöser Organist / am besten observiren kann / was sich bey Veränderung des Gewitters bey einem Orgelwercke begibt / so ist es am Rathsamsten / man nehme nur ein paar verständige und unparteyische Organisten zu solcher Probe / denn ob sie schon die mechanischen Künste nicht gründlich verstehen / so finden sich doch die meisten fauten, wenn ein Orgelwerck durch das Gehör fein fleißig untersucht wird / da hingegen die Orgelmacher nur de lanâ caprinâ zu zancken pflegen/ und die Correctur der nothwendigsten defecten wol gar vergessen wird.“¹¹⁵

Für diese Orgelüberprüfungen erstellte Werckmeister einen systematischen Katalog, der ob seines Detailreichtums bis heute als eine der wichtigsten Quellen für die hochbarocke Orgelbaukunst geschätzt wird.

¹¹² Vgl. Riedel 2003, Sp. 1322 f.

¹¹³ Scheibe 1745, S. 414.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Werckmeister 1698, S. 2. Werckmeisters mehrfach aufgelegte und erweiterte „Orgel=Probe“ stellt heute eine der wichtigsten Quellenschriften für den hochbarocken Orgelbau dar.

Wie die „Orgel-Probe“ erfuhr auch die „Organisten-Probe“, also die Überprüfung der Fertigkeiten des Organisten selbst, die im Zuge eines Anstellungsverfahrens traditionellerweise durchgeführt wurde, theoretische Ausformulierungen. Besonders hohe Ansprüche stellte Johann Mattheson in seiner *Exemplarischen Organisten-Probe* (1719): Gewandtes Generalbassspiel, das Verständnis der Singkunst und Komposition sowie umfangreiches theoretisches Wissen zu Intervallen, Tonarten, Orgelstimmung etc. In seiner *Großen General-Baß-Schule* (1731) listete er das Pflichtprogramm für die „um den erledigten Organisten=Dienst an der Hamburgischen Dom=Kirche anhaltenden Personen“¹¹⁶ auf:

„1. Aus freiem Sinn kurz zu präludiren; doch nichts studiertes / welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel in A dur angefangen / und in G moll geendet werden / so daß es ungefähr zwey Minuten währen mag. 2. Den Choral: Herr Jesu Christ / du höchstes Gut [...] auf das beweglichste / nicht über sechs Minuten lang / zu tractiren: absonderlich einmahl auf zweyen Clavieren / mit dem Pedal / in einer reinen dreistimmigen Harmonie / ohne Verdoppelung des Basses / so daß die Füße nicht wissen / was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere / als wol klingende Gemeinschaft haben. [...] 3. [Ein] Fugen=Thema [...] aus dem Stegreiff / wol durch= und auszuführen [...]. 4. Dieselben Aufgaben / zum sichtbaren Zeugnis ihrer Compositions=Wissenschaft / innerhalb zweyer Tage / nach gespielter Probe / schriftlich ausgearbeitet / auszuweisen [...]. 5. Eine ausgesuchte [...] Sing-Arie [...] mit dem General=Baß / bey dem ersten Anblick recht und wol zu begleiten [...]. 6. Mit einer kurz=gefassten Ciacona [...] zu schließen / und das volle Werck dazu zu gebrauchen [...]. Alles in einem andächtigen / eingezogenen / gründlichen und nachdrücklichen Styl / ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen / so eingerichtet / daß es bey jedem nicht über eine halbe Stunde währet.“¹¹⁷

Mattheson zufolge mussten sich die Bewerber um das Amt des Hamburger Domorganisten am 24. Oktober 1725 diesen anspruchsvollen Aufgaben stellen und damit Kenntnisse und Fertigkeiten demonstrieren, die aus der Sicht Christian Friedrich Daniel Schubarts (1739-1791) schon wenige Jahrzehnte später „nur äußerst wenige“¹¹⁸ Organisten oder Kapellmeister zu erfüllen imstande gewesen wären.

Unter den zahlreichen deutschen Meisterorganisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Johann Sebastian Bach (1685-1750) als Inbegriff des barocken Orgelspielers gerühmt. Sein Ruf als ausgezeichneter Orgel Improvisator und überdies als hervorragender Orgelkenner bescherte ihm immer wieder Aufträge zur Durchführung von Orgelproben. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) berichtete Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) im Jahre 1774 über seinen verstorbenen Vater:

„Noch nie hat jemand so scharf u. doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen. Den ganzen Orgelbau verstand er im höchsten Grade. Hatte ein Orgelbauer rechtschaffen gearbeitet, und Schaden bey seinem Bau, so bewegte er die Patronen zum Nachschuss. Das Registrieren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschrecken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glauben es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wissenschaften sind mit ihm

¹¹⁶ Mattheson 1731, Kapitel LIX, S. 34.

¹¹⁷ Ebd., S. 34 f.

¹¹⁸ Schubart 1806, S. 174 f.

abgestorben. Das erste, was er bey einer Orgelprobe that, war dieses: Er sagte zum Spaß, vor allen Dingen muß ich wissen, ob die Orgel eine gute Lunge hat, um dieses zu erforschen, zog er alles Klingende an, u. spielte so vollstimmig, als möglich. Hier wurden die Orgelbauer oft für Schrecken ganz blaß.“¹¹⁹

Zu Johann Sebastian Bachs Schülern zählten neben den eigenen Söhnen Johann Ludwig Krebs (1713-1780), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), Johann Christian Kittel (1732-1809), Johann Gottfried Mützel (1728-1788), Johann Christoph Altnikol (1720-1759), Johann Friedrich Agricola (1720-1774), Johann Peter Kellner (1705-1772), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) u. a. Über Bachs Wirken als Orgellehrer ist trotz der großen Schülerschar nicht allzu viel bekannt. Forkel umriss Bachs Lehrmethode in seiner Bach-Biographie mit folgenden Worten¹²⁰:

„Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags [...] zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag, üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Uebungen loskommen, und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beyden Händen verbunden. Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größern Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nemlich: er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: So muß es klingen.“¹²¹

Ein authentischer Bericht von Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) über den Privatunterricht¹²², den sein Vater Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775) ab dem Jahr 1724 bei Bach erhielt, liefert ergänzende Informationen:

„In der ersten Stunde legte er ihm seine Inventiones vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudirt hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das temperirte Klavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner unerreichbaren Kunst dreymal durchaus vorgespielt; und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte. Den Beschluß machte der Generalbaß, wozu Bach die Albinonischen Violinsolos wählte; [...].“¹²³

¹¹⁹ Bach-Dokumente, Bd. 3 (1972), S. 284.

¹²⁰ Albert Schweitzer zitierte diesen Abschnitt in seiner Bach-Biographie ebenfalls mit folgender Anmerkung: „Das Kapitel über die Lehrtätigkeit Bachs gehört zu dem Interessantesten in Forkels Buch. Emmanuel und Friedemann müssen ihm ausgiebig darüber berichtet haben.“ Schweitzer 1915, S. 199.

¹²¹ Forkel 1802, S. 39 f.

¹²² „Nur in seiner Leipziger Zeit war Bach als Thomaskantor von Amts wegen zum ‚informiren‘, also zum Unterrichtgeben verpflichtet.“ Felix 1993, S. 4.

¹²³ Gerber 1790, Sp. 492.

Was Friedrich Erhard Niedt (1674-1717) in seiner *Musicalischen Handleitung* von 1700 bereits verdeutlicht hatte – nämlich dass der Generalbass „das vollkommenste Fundament der Music“¹²⁴ sei – setzte Bach in seiner Lehrtätigkeit in die Praxis um.¹²⁵ Über den vierstimmig auszusetzenden Generalbass führte Bach den Schüler in das Gebiet der Komposition ein. Daran schloss sich die Harmonisierung vorgegebener Chormelodien an und erst nach Abschluss dieser vorbereitenden Übungen begann er die Lehre von der Fugenkomposition.¹²⁶ 1915 bemerkte auch Albert Schweitzer (1875-1965) in der zweiten Auflage seiner großen Bach-Monographie, dass der Kompositionsunterricht in der Barockzeit als integraler Bestandteil des Clavierunterrichts angesehen wurde:

„Eine rein spieltechnische Unterweisung, wie sie heute zum Schaden der Musik fast allgemein üblich ist, gab es damals nicht und am allerwenigsten bei Bach. Die Stücke, die er spielen ließ, dienten zugleich als Kompositionsexempel, wie es die Titel der Inventionen und des „Orgelbüchleins“ ausdrücklich besagen.“¹²⁷

Einige der insgesamt mehr als achtzig Schüler Bachs traten nach Beendigung dieser gründlichen Ausbildung wichtige musikalische Ämter an, was zum einen als Beleg für Bachs hervorragende pädagogische Fähigkeiten gelten kann, zum anderen eine Verbreitung des Bachschen Einflusses im deutschen Raum und darüber hinaus zur Folge hatte:

„So lag in Bachs eigener pädagogischer Arbeit eine wichtige Voraussetzung für die Nachwirkung seiner Werke und seiner Erfahrungen. Dies hat zur Folge, daß wir die früher vertretene These, Bachs Musik sei nach seinem Tode bis zur Wiederaufführung der Matthäus-Passion unter Leitung des jungen Mendelssohn Bartholdy 1829 in Berlin gänzlich verstummt und bedurfte der vollständigen Wiedererweckung, heute nicht mehr vertreten.“¹²⁸

Dass die meisten Bach-Schüler den Musikerberuf anstrebten und deshalb beim berühmten Bach professionelle musikalische Anleitung suchten, könnte als Legitimierung für sein umfangreiches und anspruchsvolles Unterrichtsprogramm – bestehend aus Literaturstudium, Komposition und Improvisation – angesehen werden. Als allgemeingültige Richtschnur für das Unterrichtsniveau im deutschen Sprachraum kann diese Lehrmethode jedoch sicher nicht gelten, denn noch zu Bachs Lebzeiten wurde vielerorts ein stetiger Verfall der Orgelkunst beklagt.

Nahm einerseits die Menge der schriftlich fixierten und gedruckten Orgelwerke aufgrund des gesteigerten Bedarfs innerhalb der Liturgie, aufgrund der wachsenden Verbreitung und Verbilligung des Notendrucks und überhaupt aufgrund des stetig sich erweiternden Organistenstandes deutlich zu, führte gerade letzterer Umstand zu einem Absinken des allgemeinen Spielniveaus.¹²⁹ So sind immer wieder Hinweise darauf anzutreffen, dass die

¹²⁴ Niedt 1710, § 20.

¹²⁵ Philipp Spitta stellte fest, dass Bach Niedts *Handleitung* im Unterricht verwendete. Vgl. Spitta 1873, S. 121 ff.

¹²⁶ Vgl. Forkel 1802, S. 40 f.

¹²⁷ Schweitzer 1915, S. 200.

¹²⁸ Felix 1993, S. 3.

¹²⁹ Vgl. Frotscher 1936, S. 1050.

Kluft zwischen der in den theoretischen Schriften anzutreffenden idealisierten Darstellung des Organisten und der tatsächlichen Orgelpraxis im 18. Jahrhundert immer größer wurde. Langsam verlor der Organist seinen Ruf als Vertreter des Modernen, den er noch im 17. Jahrhundert innehatte.¹³⁰

Noch bevor Bach die barocke Fugenform zu ihrer künstlerischen Vollendung auf der Orgel führen konnte, wurden kritische Äußerungen über einen Verfall der kontrapunktischen Kunst laut: Johann Mattheson verurteilte die *künstlichen Fugen und ausgeklauten Partiten*¹³¹ und vertrat eine neue künstlerische und pädagogische Richtung, die nicht weiter an der Künstlichkeit des barocken Kontrapunkts festhielt, sondern die natürliche Leichtigkeit unter dem Begriff „Galanterie“ in der höchsten aller Künste betonte¹³²: „[...] die Music hat einen Göttlichen / himmlischen / gebenedeyten Ursprung / und ist / so weit sie diese Welt angehet / in der selbstständigen Natur gegründet.“¹³³ Dem starren Regelwerk der Stimmführung und Harmonielehre zog er eine kantable Setzart vor, die sich allerdings nicht einfach erlernen ließe, sondern nur durch einen guten Geschmack und durch ein gesundes Urteilsvermögen zu entwickeln sei. Um auch eine kontrapunktische Komposition als „galant“ bezeichnen zu können, müsse man laut Friedrich Wilhelm Marpurg „[...] in einem musikalischen Stücke, es sey von was für einer äußerlichen Form es wolle, einen so gefälligen und dem vorgesetzten Endzwecke gemäßen Gesang, über eine so leicht zu begreifende richtige Harmonie erfinden, daß jeder Zuhörer, der auch nichts von den schweren Geheimnissen der krebsgängigen Canons versteht, daran Gefallen findet, und davon gerühret wird.“¹³⁴

Die eigenständige und somit freie Urteilskraft konnte der von Mattheson als *galant homme* angesprochene antigelehrsame Bürger nur mittels gründlicher Wissensaneignung erreichen. In diesem Sinne richtete sich sein *Neu eröffnetes Orchestre* (1713) sowohl hinsichtlich der äußerlichen Konzeption mit kurz gehaltenen und in deutscher Sprache gut verständlich formulierten Abschnitten als auch auf inhaltlicher Basis mit einem Verzicht auf komplizierte musiktheoretische Ausführungen an den Dilettanten und nicht an den Berufsmusiker.¹³⁵

In Johann Samuel Petris (1738-1808) *Anleitung zur praktischen Musik* von 1767 zeigte sich dieser aufklärungspädagogische Ansatz völlig ausgebildet:

„Junge Musikanfänger sollen bey Zeiten nach dem Grunde bey allem fragen, was sie lernen. Dis wird aufmerksame Lehrer machen, und bey ihnen selbst wird es zu einer philosophischen

¹³⁰ Vgl. Edler 1982, S. 185.

¹³¹ Mattheson 1740, S. XXI.

¹³² Die Auffassung einer galanten Musik, zu der etwa auch Heinichen und Quantz in ihren Lehrwerken beitrugen, schaukelte sich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Kontroverse zwischen dem „gelehrten“ und dem „galanten“ Stil auf.

¹³³ Mattheson 1713, S. 304.

¹³⁴ Kritische Briefe Bd. 1 (1760), S. 203 zit. in Seidel 1995, Sp. 987. Dieses Ideal sah er in der Kammermusik Georg Philipp Telemanns oder Johann Friedrich Faschs realisiert.

¹³⁵ Vgl. Petersen-Mikkelsen 2002, S. 21.

Musikkenntnis den Grund legen, die sie vielleicht bald so weit bringen wird, daß sie dis Buch verlassen und das Tonmaaß und die Setzkunst aus größeren hier angezeigten Werken studiren.“¹³⁶

Gänzlich konträr zum früher üblichen autoritären „Meister-Schüler-Verhältnis“ konnte der kritikfähige Schüler nun mittels musiktheoretischer Lehrbücher als strenge Kontrollinstanz eine distanziertere Haltung zum Lehrer einnehmen.¹³⁷

¹³⁶ Petri 1782, Vorrede.

¹³⁷ Edler 2007, S. 791 f.

2.3. Verfall und Restauration (1750-1900)

2.3.1. Vormarsch der Clavierschule

Bereits 1722 hatte sich mit Jean-Philippe Rameaus (1683-1764) *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* und der darin begründeten modernen Funktionsharmonik einerseits und mit der Fertigstellung des ersten Teils von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier* andererseits ein Paradigmenwechsel angebahnt, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich ausformte¹³⁸. Das *Clavier*, das der damaligen Auffassung zufolge als großzügiger Sammelbegriff nach wie vor unterschiedlichste vollstimmige Tasteninstrumente vereinte¹³⁹, übernahm als integraler Bestandteil der modernen Instrumentalmusik eine ästhetische Leitfunktion. Da sich das Bürgertum nun zu einer zentralen Trägerschicht der Musikpflege – gerade am Sektor der häuslichen Clavierinstrumente – entwickelte, erhöhte sich der Bedarf an gedruckten Lehrwerken immens. Begünstigt durch die Erfindung neuer und preiswerter Druckverfahren¹⁴⁰ stieg deshalb ab der Jahrhundertmitte im deutschen Sprachraum die Anzahl der Veröffentlichungen von Clavierschulen massiv an.

War die Abhaltung des Clavierunterrichts bis zu diesem Zeitpunkt den zunftmäßig organisierten Berufsmusikern vorbehalten, konnte nun prinzipiell jeder Clavierspieler und Organist unter Zuhilfenahme der gedruckten Schulen, Theoriebücher und Stücksammlungen als Privatlehrer auftreten.¹⁴¹ Bedarf an Lehrern bestand mehr denn je. Arnfried Edler schildert die Situation für den norddeutschen Raum folgendermaßen:

„Selbst in mittleren und kleineren Städten legte man großen Wert darauf, Musiker am Ort zu haben, die bereit und in der Lage zur „Information“ in der Musik – insbesondere auf dem Klavier – waren; besonders geeignet waren dazu die Organisten, bei denen die Einkünfte aus solcher freier „unternehmerischer“ Tätigkeit seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig bei der Festlegung der Bezüge angerechnet wurden. Bei Stellenausschreibungen für Organisten hatte in den 1760er Jahren mancherorts nur „ein nach der itzt beliebten Bachischen Application geübter Musicus“ eine Chance auf Anstellung, weil es – wie es in der Stellungnahme eines Stadtsekretärs heißt – seine Amtspflicht erfordere, auch hinsichtlich der Information „dem Publico zu dienen“. Organisten, die „zum Informieren nicht aufgelegt“ waren, wurden zum Gegenstand öffentlicher Kritik.“¹⁴²

Die in Edlers Schilderung angesprochene „Bachische Application“ bezieht sich auf Carl Philipp Emanuel Bachs Lehrtradition, die durch seinen in zwei Teilen gedruckten *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, 1762) allgemeine Verbreitung fand. Darin enthalten sind abgesehen von achtzehn Probestücken und den zur

¹³⁸ Vgl. Edler 2007, S. 780.

¹³⁹ Adlung fasst unter der Bezeichnung „Clavier“ folgende Instrumente zusammen: „Orgeln, Clavikordien, Clavessins, Clavicitheria, Spinette, Lautenwerke, Violdigambenwerke u. d. gl.“ Adlung 1768, S. 3.

¹⁴⁰ Zinnstich, Satz mit beweglichen Notentypen. Vgl. Riedel 1962, Sp. 1059 f.

¹⁴¹ Vgl. Aschauer 2011, S. 31.

¹⁴² Edler 2007, S. 789 f.

Veranschaulichung der Textinhalte eingefügten Notenbeispielen – überwiegend Erläuterungen zu Applikaturen, Manieren und zum Accompagnement. Mario Aschauer reihte deshalb den Bachschen *Versuch* in seiner Kategorisierung der deutschsprachigen Clavierschulen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹⁴³ in die Gruppe der „eigentlichen“ Clavier-Anweisungen ein – hier jedoch nicht in die Kategorie der elementaren Schulen, sondern in jene für fortgeschrittene Spieler.

Neben den umfassenden, in gesonderten Kapiteln systematisierten Beschreibungen spieltechnischer Vorgänge begründet sich die Bedeutung des Bachschen Lehrwerks in besonderer Weise im interpretatorisch wertvollen Inhalt des Kapitels „vom Vortrage“¹⁴⁴ im ersten Band. Es stellt bis heute eines der wichtigsten Dokumente zur Ästhetik der Empfindsamkeit dar: „Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen.“¹⁴⁵ Diesem neuen ästhetischen Ansatz folgend, widmete Bach sein Lehrwerk entgegen der bisher üblichen Praxis nur den besaiteten Tasteninstrumenten, insbesondere dem Clavichord mit seiner gerade für den empfindsamen Stil bedeutenden Möglichkeit zur differenzierten Klangschantierung und Artikulation.¹⁴⁶

Aus heutiger Sicht könnte die Bachsche Konzeption des *Versuchs* aufgrund des starken Überwiegens der Textpassagen als pädagogisch ungeeignet betrachtet werden. Hier muss allerdings bedacht werden, dass die Clavierlehrwerke dieser Zeit trotz der sich allmählich ausformenden Pädagogik als geisteswissenschaftliche Disziplin selbst im elementaren Bereich noch keinen didaktisch sinnvollen, konsekutiv durchdachten Aufbau aufweisen. Vielmehr entspricht ihre Konzeption „dem lexikalischen Gedanken der zeitgenössischen Musiktheorie“¹⁴⁷, demzufolge die Lehrinhalte ausschließlich nach musiktheoretischen Gesichtspunkten in thematischen Blöcken angeordnet wurden.

Neben dem Typus der „eigentlichen“ Clavieranweisung für Anfänger oder Fortgeschrittene standen einerseits die von Aschauer als „instruktive Ausgaben“ bezeichneten Sammlungen von Clavierstücken mit beispielhaften Fingersätzen bzw. knappen theoretischen Ausführungen im Vorwort oder Anhang und andererseits die allgemeinen Musik-Lehrwerke mit clavierpädagogischen Anteilen. Soweit eine Orgellehre nicht ohnehin in den beiden erstgenannten Typen von Schulen gemäß dem umfassenden Verständnis des Begriffes *Clavier* zu finden ist – zum Beispiel in den

¹⁴³ Vgl. Aschauer 2011, S. 18 ff.

¹⁴⁴ Ebenso bedeutende Kapitel zum Vortrag sind auch in Johann Joachim Quantz' (1697-1773) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) und in Leopold Mozarts (1719-1787) *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) zu finden.

¹⁴⁵ Bach 1753 § 2, S. 118.

¹⁴⁶ Bachs *Versuch* kann deshalb als einer der frühesten Ansätze für eine Trennung der Clavier- und Orgellehre bzw. für eine Abspaltung des jeweiligen Repertoires und eine Individualisierung der Spieltechnik angesehen werden.

¹⁴⁷ Aschauer 2011, S. 36.

Clavierstücken mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere (1762)¹⁴⁸ von Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) – konzentrierten sich spezifische Ausführungen zum Orgelspiel am ehesten in der dritten Gruppe der allgemeinen Musik-Lehrwerke. Beispiele hierfür sind in der *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) von Jakob Adlung (1699-1762) und in der *Anleitung zur praktischen Musik* (1767/1782) von Johann Samuel Petri (1738-1808) zu finden.

Ein neues Gepräge brachte innerhalb dieses Typs das Eindringen einer wissenschaftlich-historischen Perspektive. Johann Samuel Petri lieferte in seiner weit verbreiteten und von den Rezensenten gelobten *Anleitung zur praktischen Musik* (1767/1782) neben einer elementaren Musik- und Instrumentenlehre mit einem Orgelschwerpunkt auch einen musikgeschichtlichen Abriss vom Altertum bis zur Gegenwart. Zusätzlich verwies er darin auf „Mathesons vertheidigtes Orchester“¹⁴⁹ und auf die Abhandlungen Marpurgs. Er strebte also wie viele seiner Zeitgenossen die lexikalische Konzeption eines Musiklehrwerkes an, nannte neben dem breit gefächerten Bildungsideal eines jeden Musikers jedoch noch einen weiteren Grund für diese Herangehensweise:

„Sind junge Musiker wohl Willens, sich gleich anfänglich eine Art von musikalischer Bibliothek anzuschaffen? Ich zweifle, daß selbst die Bemittelten es thun werden, und Unbemittelte müssen es ohnehin anstehen lassen. Folglich wird es vielleicht allen nicht unlieb seyn, wenn sie in einem einzigen nicht gar zu großen Werke, welches vielleicht ihre ganze Bibliothek ausmacht, allerley historisches, theoretisches und praktisches für mehrere Instrumente beisammen finden können, was zu den Anfangsgründen darinn nöthig ist.“¹⁵⁰

In Anlehnung an diesen grundlegenden pädagogischen Ansatz entwickelte er später auch eine *Anweisung zum regelmässigen und geschmackvollen Orgelspielen für neuangehende Organisten und solche Clavierspieler, welche dieses wichtige Instrument oder das Positifspielen lernen, es ordentlich stimmen, behandeln, und in Ermangelung eines Orgelbauers kleine Felder an demselben verbessern wollen*, die samt erläuternden Notenbeispielen im Jahre 1802 in Wien erschien.¹⁵¹

Ein weiterer, vom neuen Geschichtsbewusstsein angeleiteter Gedanke war die stilgerechte Ausführung italienischer, französischer und englischer Kompositionen, für die sich schon Johann Mattheson ausgesprochen hatte: „Wer von der heutigen Italiänischen / Frantzösischen / Englischen und Teutschen Music ein generales, von allen Praejudiciis gesaubertes / und gesundes Urtheil fällen will / der Muß die Composition und Execution solcher National-Music (wenn ich also reden darff) nicht mit einander confundiren / sondern nothwendig und sehr genau distinguiren [...]“¹⁵² Auch C. P. E. Bach verwies auf das Studium der Werke anderer Meister, insbesondere auf

¹⁴⁸ Die Titelvignette zeigt einen am Orgelpositiv spielenden Musiker. Vgl. ebd., S. 21.

¹⁴⁹ Vgl. Petri 1782, Vorrede.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Becker 1836-39, Sp. 388.

¹⁵² Mattheson 1713 S. 200. So urteilte bereits Mattheson in seinem Orchestre: „Die Italiäner EXECUTiren am besten, [...] die Frantzosen DIVERTiren am besten; die Teutschen aber COMPONiren und arbeiten am besten; und die Engelländer JUDICiren am besten.“ Ebd., S. 219.

Clavierstücke französischer Komponisten, die „[...] doch allezeit eine gute Schule für Clavier=Spieler gewesen sind, indem diese Nation durch eine zusammenhängende und propre Spiel=Art sich besonders vor den andern unterschieden hat.“¹⁵³ Jacob Adlung wiederum proklamierte das Studium unterschiedlicher Kompositionen und Stile auch als theoretische Grundlage und Inspiration für eigene kompositorische und improvisatorische Versuche:

„Bey diesem Theile der Clavierwissenschaft muß man sich wohl bekannt machen, welches die Eigenschaften aller Compositionsarten sind, damit jede die gebührende Mensur bekomme, und man beurtheilen lerne, wie weit dieser oder jener Setzer der Mode nachgegangen. Ja, welches ein wichtiger Nutzen dieser Bemühungen zu nennen, wer mit der Zeit solchen Mustern nachahmen, und selbst etwas setzen will, muß solche zuvor genau kennen lernen.“¹⁵⁴

Wurde diese Form der Aneignung bisher hauptsächlich durch das Anhören des Spiels anderer Musiker und durch das eigenhändige Absetzen fremder Kompositionen praktiziert, tendierte man nun im Unterricht immer häufiger zur Verwendung komponierter Musik, die in den gedruckten Sammlungen von „Handsachen“ immer leichter zugänglich wurde und dank verbesserter Druckverfahren eine präzise und im Gegensatz zu handschriftlichen Kopien einigermaßen verlässliche Verschriftlichung des originalen Notentextes bieten konnte.¹⁵⁵

Die Auswahl und Erläuterung der für den Schüler geeigneten Stücke oblag Adlung zufolge einem möglichst umfassend gebildeten Lehrer, der trotz der aufkommenden Menge an praktischen Lehrbüchern nach wie vor als Dreh- und Angelpunkt einer guten Musikausbildung angesehen wurde: „Glaube nicht, daß alle starke Spieler auch in der Lehrordnung stark sind, daß sie allzeit hinlängliche Geduld besitzen, dem nachzuspüren, was dem Scholaren am dienlichsten ist. Ich halte es vor besser einen solchen zu wehlen, welcher viel weiß, ob er schon kein starker Spieler genennet wird, als einen grossen Lerner, so weniger weiß.“¹⁵⁶ Auch Carl Philipp Emanuel Bach¹⁵⁷, Johann Joachim Quantz und Leopold Mozart¹⁵⁸ zweifelten nicht an der Notwendigkeit einer gewissenhaften Instruktion durch einen erfahrenen Lehrmeister:

„Die schriftliche Anweisung zeigt wohl einen richtigen Weg, wie man eine Sache erlernen soll; sie verbessert aber die Fehler nicht, welche bey der Ausübung, absonderlich im Anfange, häufig begangen werden. Der Anfänger selbst wird deren nicht allezeit gewahr: und wenn sie nicht von dem Meister beständig angemerket werden; so werden sie bey dem Lernenden zur Gewohnheit, und endlich zur andern Natur.“¹⁵⁹

Das Studium eines Tasteninstrumentes ohne Anweisung durch einen Lehrer war aber gerade unter den vorwiegend nebenamtlich tätigen Organisten gefragt, da diese

¹⁵³ Bach 1753, § 4, S. 3.

¹⁵⁴ Adlung 1758, S. 845 f.

¹⁵⁵ Rainer S. 110 f. Allerdings blieb das eigenhändige Abschreiben von Spielmaterial noch bis in das 19. Jahrhundert wichtiger Bestandteil des Musikunterrichts. Vgl. Riedel 1962, Sp. 1059 f.

¹⁵⁶ Adlung 1758, S. 964 f. Fußnote.

¹⁵⁷ Vgl. Bach 1753, Vorrede.

¹⁵⁸ Vgl. Mozart L. 1769, Vorrede.

¹⁵⁹ Quantz 1752, S. 89.

zumindest in den ländlichen Gebieten kaum Möglichkeiten und finanzielle Mittel für einen qualitätsvollen, lehrergeleiteten Unterricht besaßen. Dies zeigt etwa eine Sammlung Johann Baptist Anton Vallades (1722-1780), in der er die Vermittlung der Fähigkeiten zum Präludieren in allen Tonarten versprach: *Der Praeludierende Organist, oder: Neue und nach dem heutigen Gusto eingerichtete Praeludien und Cadenzen in doppelten A. B. C. D. E. F. G. beyde Tone mit der Terz major und minor, So vortheilhaft und leicht eingerichtet, daß man ohne weitere Anweisung eines Lehrmeisters nicht allein die höchst-nöthige Präludier-Kunst vollkommen erlernen ; und nach Nothdurft und Belieben durch angewiesene Zeichen und Numern ein Praeludium verlängern, sondern auch mitten im Praeludieren alle 4. 5. oder 6. Tact selbst eine Cadenz, sowohl Major als Minor formiren und finden könne* (1757). Derartige Sammlungen waren aber offensichtlich auch innerhalb eines lehrergeleiteten Unterrichts dazu gedacht, den Schüler zu einer selbstständigen Auseinandersetzung mit der Materie zu ermuntern. Johann Franz Peter Deysinger (um 1763-um 1788) begründete die Herausgabe seines *Compendium Musicum oder Fundamenta Partiturae. Das ist: Gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen zu lernen* (1763) damit, „[...] daß nicht allein die Herren Instructores viele Mühe ersparen = sondern auch die Scholaren ihnen (wann sie anderst nicht gar Stroh anstatt des Hirns in ihren Köpfen haben) in kurzer Zeit von selbst helfen = und durch fleißiges Exercitium, zur Perfection gelangen können.“¹⁶⁰

Im Gegensatz zur beinahe unüberschaubaren Menge an Clavierschulen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mutet die Zahl orgelspezifischer Stücksammlungen und Lehrwerke eher bescheiden an.¹⁶¹ Eine neue Erscheinung bildeten jene vorwiegend für den Selbstunterricht konzipierten Orgelstücksammlungen, die bereits im Titel eine Dedikation an „Land-Organisten“ oder „Land-Schulmeister“ aufwiesen. So widmete etwa Vallade sein *Dreyfaches Musicalisches Exercitium auf die Orgel* (1755) mit sieben enthaltenen Präambeln und Fugen *nach dem heutigen Goût den Land=Schulmeistern / und überhaupt allen jungen Organisten*. Die Zuschreibung verdeutlichte der Autor mit folgenden einführenden Worten:

„Für Kleine / gehören kleine Sachen: ist der Alten allgemeines und wahres Spruchwort. Gegenwärtiges dreyfaches Exercitium ist auch nur Anfängern und Lehrlingen zum Besten ausgearbeitet worden / weilen vom Praeludiren / Partitur-schlagen und Fugiren besonders / was leichte Sachen anbetrifft / beständig noch allenthalben Mangel vorhanden gewesen.“¹⁶²

Neu ist auch jene aufklärungspädagogische Heransgehensweise an den Orgelunterricht, die in möglichst kurzer Zeit eine effektive Erlernung des Orgelspielens verspricht, so beispielsweise in Sebastian Prixners (1744-1799) *Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen? Mit ja beantwortet, und dargethan vermittelt einer Einleitung zum Generalbaße* (1789).

¹⁶⁰ Deysinger 1763: „Hochgeneigter Leser!“

¹⁶¹ Auch die Drucklegungen am Gebiet des Orgelbaues fallen – abgesehen von wenigen Ausnahmen (Dom Bedos des Celles: *L’art du facteur d’Orgues*, 1766-1778, Johann Samuel Halle: *Die Kunst des Orgelbauers, theoretisch und praktisch beschrieben*, Brandenburg 1789) – in dieser Zeit relativ spärlich aus.

¹⁶² Vallade 1755, Vorwort.

Die offensichtlich vielerorts schwindenden musikalischen Kompetenzen der Organisten – übrigens auch hinsichtlich des Pedalspiels, das aufgrund des Eindringens der homophonen Satzweise des galanten Stils meist nur als punktuelle Verstärkung des jeweiligen Basstons eingesetzt wurde¹⁶³ – bemängelte auch Johann Joachim Quantz (1697-1773) in deutlicher Weise:

„Man kann zwar nicht läugnen, daß es in gegenwärtigen Zeiten unter den Deutschen viele gute Clavierspieler gebe: die guten Organisten aber sind anitzo in Deutschland viel rarer, als vor diesem. Es ist wahr, daß man noch hier und da [den] einen und den andern brafen und geschikten Orgelspieler findet. Allein es ist auch eben so gewiß, daß man öfters, so gar in manchen Hauptkirchen großer Städte, die Orgeln von solchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpfern mishandeln höret, welche kaum Werth wären, Sackpfeifer in einer Dorfschenke zu seyn. Es fehlet so weit, daß dergleichen unwürdige Organisten etwas von der Composition verstehen sollten, daß sie vielmehr nicht einmal einen wohlklingenden und richtigen Baß zu der Melodie eines Chorals ausfinden können, geschweige daß sie dazu zum wenigsten noch zwo richtige Mittelstimmen zu treffen fähig wären. Ja nicht einmal die simple Melodie eines Choralgesanges kennen sie. Oefters sind die blökenden Currentjungen ihre Vorsänger und Muster, nach deren Fehlern sie die Melodien, wohl alle Monate, immer wieder aufs Neue verhunzen.“¹⁶⁴

Aus Quantz' Wahrnehmung geht eindeutig hervor, dass sich die Clavier- und Orgelkunst offenbar in zwei unterschiedliche Richtungen entwickelte. Während die Pflege des Clavierspiels nicht zuletzt aufgrund des sich allmählich verbreitenden Hammerklaviers eine Blütezeit erlebte, verlor die Orgel jene führende Position im Musikleben, die sie in der Barockzeit noch innehatte.

Der allerorts proklamierte Niedergang der Orgelkunst lag aber nicht nur in der Verlagerung der musikalischen Interessen innerhalb der tasteninstrumentalen Musikkpflege begründet, sondern auch im Verfall theologischer Inhalte und liturgischer Ordnungen und im daraus resultierenden Verfall der Kirchenmusik.¹⁶⁵ Obwohl sich die Organisten an großen Kirchen besonders im protestantischen Bereich als professionell spezialisierte Kräfte mit einem passiven, jedoch um Kennerschaft bemühten Publikum von den seit jeher eher theoretisch verwurzelten Kantoren als Vertreter einer traditionellen Kirchenmusik abheben konnten, behielten sie diese Vormachtstellung nur so lange, „[...] wie sich die für die allgemein-musikalische Entwicklung ausschlaggebenden Ereignisse noch im Raum der Kirche abspielten“¹⁶⁶. Das aufgeklärte Bürgertum als immer stärker in den Vordergrund rückende Trägerschicht der Musikkultur wandte sich vom Kirchenmusiker als Vertreter alter religiöser Traditionen ab, was sich nicht zuletzt in einer geringeren Entlohnung der Organisten auswirkte.¹⁶⁷ Dies führte wiederum dazu, dass das Organistenamt nur noch in Verbindung mit anderen

¹⁶³ Vgl. Schneider 1941, S. 18.

¹⁶⁴ Quantz 1752, S. 329.

¹⁶⁵ Das nichtkirchliche Orgelspiel auf kleineren Pfeifeninstrumenten, das im Mittelalter und auch noch in der Renaissance durchaus weitverbreitet war, spielte im 18. Jahrhundert offensichtlich nur eine bescheidene Rolle an den Höfen und in der Hausmusik der dilettierenden Bürger. Vgl. Edler 1982, S. 81.

¹⁶⁶ Ebd., S. 81.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 103.

beruflichen Tätigkeiten (Rechtsberatung, Orgelbau, Tischlerei, Kunstmalerei etc.¹⁶⁸), vorzugsweise einer musikalischen Unterrichtstätigkeit ausgeübt werden konnte:

„[...] man kann davon ausgehen, daß praktisch jeder halbwegs fähige Organist eine umfangreiche Praxis mit Privatunterricht auf dem Clavecin und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf dem Hammerklavier betrieb; dies wurde als selbstverständlich vorausgesetzt und bot das Hauptargument dafür, die eigentlichen Organisteneinkünfte nicht zu erhöhen.“¹⁶⁹

Quantz entschärfte gerade in diesem Zusammenhang seine heftige Kritik an der Orgelkunst, der sich aufgrund des deutlich verringerten Ansehens und der bescheidenen Entlohnung kaum noch ein wirklich begabter Künstler zuwandte: „Freylich geben die, an den meisten Orten, gar zu geringen Besoldungen eine schlechte Aufmunterung zu dem Fleiße in der Orgelwissenschaft.“¹⁷⁰ Daniel Schubart (1739-1791) drückte sein Mitleid mit den Organisten besonders drastisch aus: „Der Geist- und Herzloseste Schulmonarch, ja in manchen Orten sogar der Mesner oder Küster stellt sich an die Seite, ja oft noch an die rechte Seite eines Orgelspielers von Genie, und schnalzt ihm seine Superiorität unter die Nase. Nur solche Kleinschäzler der Kunst verdienens, dass sie von schlechten Orgelspielern, wie von Satans Engeln mit Fäusten geschlagen werden.“¹⁷¹ Dass die geringe Besoldung auch eine gediegene Aus- und Weiterbildung der Organisten deutlich erschwerte, beklagte Adlung: „Wie kann ich von jemanden mit Fug verlangen, daß er alle Orgelkünste soll gelernt haben, da er doch nicht so viel Einnahme bey seiner Bedienung haben wird, daß er in der theuren Zeit ein Malter Korn bezahlen kann?“¹⁷²

Als Folgeerscheinung dieser kritischen Phase kann der Umstand angesehen werden, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts in immer größerer Zahl spezifisch an Organisten gerichtete Lehr- und Sammelwerke im Druck erschienen: „[...] während einer Blütezeit reicht der mündliche Unterricht aus, und nur wichtige Grundsätze werden schriftlich festgehalten. Doch wenn die guten Lehrer und Vorbilder selten werden, entsteht das Bedürfnis nach Überlieferung auch von einst selbstverständlichen Einzelheiten.“¹⁷³

So wollte beispielsweise Daniel Gottlob Türk (1750-1813) mit einer Beschreibung *der wichtigsten Pflichten eines Organisten* (1787) einen *Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie* leisten. Seiner Auffassung nach sollte der Organist erstens vorzüglich den Choral spielen können, d. h. die Gemeinde im Ton halten und durch sein Spielen zur Förderung der Andacht und Erbauung beitragen oder die in dem Liede herrschende Empfindung zu erhöhen suchen. Folglich solle er den Generalbass gründlich verstehen, zweitens zur Ausführung eines guten, zweckmäßigen Vor- und Nachspiels fähig sein, drittens in der Begleitung einer Musik geübt sein und auch aus den ungewöhnlichsten Tönen spielen können und viertens über Kenntnisse im Orgelbau

¹⁶⁸ Vgl. Edler 1982, S. 114.

¹⁶⁹ Ebd. S. 112, vgl. Rebling 1935 S. 73 ff.

¹⁷⁰ Quantz 1752, S. 329 f.

¹⁷¹ Schubart 1786, Vorwort.

¹⁷² Adlung 1758, § 431, S. 975.

¹⁷³ Türk 1787, Nachwort von Bernhard Billeter, S. 1.

verfügen und sein Werk in gutem Stande zu erhalten suchen.¹⁷⁴ Dieses Anforderungsprofil unterscheidet sich von früheren Schilderungen des liturgischen Orgelspiels (Hamischer, Scheiber, Mattheson etc.) prinzipiell nur in der Praxis der Orgelbegleitung des Gemeindegesanges, die im Laufe des 18. Jahrhunderts endgültig Fuß fassen konnte.¹⁷⁵

Bemerkenswert ist jedenfalls Türks Anweisung zur musikalischen Umsetzung religiöser Gefühle in der Gemeindebegleitung. Sie zeugt davon, dass auch im sakralen Orgelspiel der Einfluss des empfindsamen Stils nicht verwehrt wurde: „[...] er spielt bey Lob= und Dankliedern munter; bey Klag= und Bußliedern traurig; bey Fastenliedern rührend; bey Liedern von der Allmacht Gottes prächtig, majestätisch und erhaben; bey stillen Empfindungen der Andacht sanft und äußerst simpel etc.“¹⁷⁶ Eine ähnliche Auffassung vertrat Johann Samuel Petri fünf Jahre zuvor auch in seiner *Anleitung zur praktischen Musik* im Kapitel vom „Choralspielen mit der Gemeinde“: „Der Organist muß ein zu singendes Lied entweder gänzlich auswendig können, oder er muß das Gesangbuch vor sich liegen haben, damit er stets nach dem Affekte des Lieds spielen könne, welches aber dennoch nie auf eine gezwungene, unnatürliche oder allzukünstliche Weise geschehn darf, sonst ist es nicht Affekt, sondern Künsteley.“¹⁷⁷

Trotz der positiven Resonanz, die Türks *Beytrag* in einigen Besprechungen auslöste, muss jedoch stark bezweifelt werden, dass seine Forderungen zu einer tatsächlichen Verbesserung des liturgischen Orgelspiels seiner Zeit beitragen konnten.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Türk 1787, Nachwort von Bernhard Billeter, S. 8.

¹⁷⁵ Vgl. Riedel 1962, Sp. 1071.

¹⁷⁶ Türk 1787, S. 27.

¹⁷⁷ Petri 1782, S. 307

¹⁷⁸ Vgl. Türk 1787, Nachwort von Bernhard Billeter, S. 8 ff.

2.3.2. Übergang zum 19. Jahrhundert

Als Ausnahmeerscheinung in der Zeit des Niedergangs der Orgelkunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts kann Georg Joseph Vogler (auch Abbé Vogler, 1749-1814) gesehen werden, dessen Wirken als reisender Orgelvirtuose und Musiktheoretiker¹⁷⁹ zu einem deutlichen Einschnitt in der Entwicklung der deutschen Orgelgeschichte am Ende des 18. Jahrhunderts beitrug. Seine ausschließlich der Orgelmusik gewidmeten Konzertdarbietungen gingen noch den Klavierabenden (Recitals) der großen Klaviervirtuosen Chopin, Liszt oder Thalberg voraus und wurden im 19. Jahrhundert nur von wenigen anderen reisenden Organisten weiter gepflegt.¹⁸⁰

Als exzeptionell galten Voglers Orgelimprovisationen, die von biblischen und weltlichen Bildern oder Erzählungen inspiriert und der neuen Hammerklaviertechnik verschrieben waren. Mit ihnen übte Vogler gerade in der Herausbildung einer rein konzertanten Präsentation der bisher ausschließlich mit den religiösen Riten verbundenen Kirchenorgel eine entscheidende Rolle aus:

„Sag ich jemanden, der Prinz Leopold von Braunschweig ist versunken, dann antwortet mir der Zuhörer ganz kalt – so? Stell ich ihm aber all die Ereignissen, Motiven, die das Unglück veranlassen haben, lebhaft vor ..., laß ihn, wie der Fluß aufschwillt, laß ihn die Winde hören, wie sie pfeifen und sausen, erschüttere sei Gehirn mit der gänzlichen Überschwemmung, contrastire (setz Licht und Schatten) mit dem dumpfigen abgebrochenen Wehklagen und Stöhnen des Unglücklichen: geb den Ohren etwas heiteres, marschmäßiges, wie der Held, der Menschenfreund, der liebe aber kühne Prinz ein neues Thema im harten G anfängt und ausführt, trotz der unruhigen Gegenvorstellung in weicher Tonart: male dann den Kahn, wie er abgeht, mit dem Pedale zuerst ganz sanft, lasse alle sich durchkreuzenden Widerstände von Fluten und Eisschollen allmählig hören, und endlich den letzten Stoß, wo der Prinz untersinkt – nun ist die Täuschung aufs äußerste gebracht, der Zuhörer ist erschrockt – gerührt, und – er weint.“¹⁸¹

Für derartige programmatische Improvisationen erdachte Vogler einen neuen Typus der Orgel, klanglich inspiriert vom Symphonieorchester im Sinne der *Mannheimer Schule*, die er entscheidend mitprägte. Er führte nicht nur den in England bereits seit Jahrzehnten verbreiteten und schon von Michael Praetorius vorgeschlagenen *Schweller* zur dynamischen Schattierung ein¹⁸², sondern entwickelte auch ein „Simplifikationssystem“, das die physikalische Erscheinung der Kombinationstöne für eine ökonomischere Bauweise nutzte und mit einer möglichst kleinen Anzahl an Pfeifen einen möglichst pompösen Orchesterklang zu erreichen versuchte. Nach diesem Prinzip ließ er zahlreiche bereits bestehende Orgeln umbauen.

Im Gegensatz zu seinen „hausbackenen“ und „virtuosischen“¹⁸³ Kompositionen erregte Vogler mit seinen Orgelimprovisationen über Europa hinaus großes Aufsehen, seine

¹⁷⁹ Unter seinen zahlreichen musiktheoretischen und orgelbautechnischen Schriften gelangte die „Kurpfälzische Tonschule“ (Mannheim, 1778) zu besonderer Bedeutung.

¹⁸⁰ Edler 1982 S. 125.

¹⁸¹ Abbé Vogler zit. in Edler 1982, S. 119.

¹⁸² Vgl. Schneider 1941 S. 53.

¹⁸³ Vgl. Frotscher 1936 S. 1120 f.

extreme Haltung blieb aber keineswegs von Kritik verschont, worauf schon Gotthold Frotzcher in seiner *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* hinwies: „Daß solche Tongemälde und Tondramen nur dekorative Bedeutung haben und nur romantizistisch übersteigerte Bizarrerien ausmachen, erkennt man an den Zeugnissen, die von Georg Joseph Voglers Spiel und Komposition überkommen sind.“¹⁸⁴ Zu den bedeutendsten Zeitzeugnissen zählen jene Berichte Wolfgang Amadeus Mozarts (1756-1791) aus Mannheim, in denen er Voglers Spiel nicht nur kritisierte, sondern sich darüber sogar lustig machte. Am 18. Dezember 1777 schrieb Mozart:

„[...] geschwind in der grösten Eil. die orgl die heüte in der lutherischen kirche probirt worden, ist sehr gut; so wohl im ganzen Pieno, als in einzeln Registern. Vogler hat sie gespiellt. Er ist so zu sagen nichts als ein hexenmeister. sobald er etwas maestätisch spielen will, so verfällt er ins trockene, und man ist ordentlich froh daß ihm die Zeit gleich lang wird, und mithin nicht lange dauert, allein was folget hernach? – ein unverständliches gewäsch. ich habe ihm vom weiten zu gehört. Hernach fieng er eine fuge an, wo Sechs noten auf einen ton waren, und Presto. da gieng ich hinauf zu ihm. ich will ihm in der that lieber zusehen, als zuhören. [...]“¹⁸⁵

Im Zuge seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister in München, Mannheim, Stockholm und Darmstadt wirkte Abbé Vogler auch als Pädagoge. Zu seinen prominentesten Schülern zählten Carl Maria von Weber (1786-1826) und Giacomo Meyerbeer (1791-1861). Voglers pädagogische Ader zeigte sich auch in der Konzipierung und Herausgabe einiger Schulwerke, etwa einer „Organistenschule mit 90 schwedischen Chorälen“¹⁸⁶.

Der Biberacher Musikdirektor Justin Heinrich Knecht (1752-1817) setzte sich – wie viele seiner oberschwäbischen Zeitgenossen – im Selbststudium mit den theoretischen Schriften Voglers¹⁸⁷ auseinander und schuf unter diesem Einfluss mit einer *Vollständigen Orgelschule für Anfänger und Geübtere* das erste Orgellehrwerk im Sinne einer nach heutiger Auffassung konsequent, umfassend und anspruchsvoll konzipierten Schule. Sie erschien zwischen 1795 und 1798 in drei Bänden im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig und erfreute sich dank zweier Übersetzungen ins Französische und Schwedische über den deutschen Sprachraum hinaus großer Beliebtheit. Sie konnte im Besitz von Ernst Ludwig Gerber, Johann Christian Kittel, Simon Mayr und Ludwig van Beethoven nachgewiesen werden.¹⁸⁸

Aus der Gesamtanlage des Knechtschen Lehrplans mit nach Schwierigkeit progressiv angeordneten Manual- und Pedalübungen, ausführlichen Erläuterungen zum Registrieren, zum liturgischen Orgelspiel im katholischen und evangelischen Bereich und mit dezidiert als „Orgelstücke“ bezeichneten Kompositionen im galanten Stil ist erstmals deutlich ersichtlich, dass sich die Schule von Knecht im Gegensatz zu den meisten früheren

¹⁸⁴ Frotzcher 1936, S. 1120.

¹⁸⁵ Mozart Briefe II, S. 196: Mozart an Marianna Mozartin (18. Dezember 1777).

¹⁸⁶ Schafhäütl 1888, S. 47.

¹⁸⁷ Entgegen der in der Literatur immer wieder anzutreffenden Behauptung, Knecht sei ein Schüler Voglers gewesen, betont Michael Ladenburger, dass es keinerlei Belege für eine persönliche Anleitung Knechts durch Vogler gibt. Vgl. Knecht Bd. 1 (1795-1798), Einführung von Michael Ladenburger.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

Orgellehrwerken ausschließlich mit der Erlernung des Spiels auf der Pfeifenorgel auseinandersetzt. Zusätzlich verdeutlicht sich diese Trennung von den besaiteten Tasteninstrumenten im Vorwort:

„Bei einem, welcher die Orgelspielkunst erlernen will, wird nicht nur die Kenntniss der Schlüssel, Noten, Pausen, Taktarten und anderer solcher Dinge mehr, kurz, die Kenntniss der Anfangsgründe der Musik überhaupt, welche er vielleicht bei vorhergegangener Erlernung der Singekunst oder irgend eines musikalischen Instruments schon begriffen hat, sondern vornehmlich auch eine gute natürliche Anlage zu dieser göttlichen Kunst vorausgesetzt, welche zur einen vieljährigen Fleis immer mehr ausgebildet werden muß, weil die Orgel, nach allen Seiten betrachtet, unter allen musikalischen Instrumenten, selbst das Klavier davon nicht ausgenommen, das schwerste ist.“¹⁸⁹

Daniel Gottlob Türk stellte der Orgelschule Knechts in einer Rezension in der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* zwar ein positives Gesamturteil aus, aufgrund seiner offensichtlich völlig anderen, eher an die barocke Ästhetik angelehnten Auffassung der Orgelkunst lehnte er jedoch sämtliche Kompositionen in der modernen galanten Schreibart aus dieser Schule als orgelfremd ab.¹⁹⁰

Zweifelsohne erschütterte das Eindringen klavieristischer und orchesterlicher Elemente die Orgelkunst in ihren Grundfesten. Dies führte im 19. Jahrhundert zu einer ästhetischen Umorientierung, die den Grundstein für eine erneuerte Orgelpflege legen sollte. Gemeinhin wurde diese Umwälzung als eine Zerfallszeit angesehen, in der die Orgel den Anschluss an allgemeine musikalische Entwicklungen verloren hatte. So konstatierte Michael Schneider 1941 in seiner Dissertation zur Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, die Orgelmusik befände sich um 1800, „[...] im Blick auf den hohen Stand ihrer Entwicklung um 1750, im Verfall, zumal die Orgel als Instrument wesensfremden Einflüssen zugänglich gemacht wird und zu einem großen Teil ihre Eigenständigkeit bereits verloren hat. [...] Veränderungen, die als Verfallserscheinungen schon damals erkannt wurden und die Herausgabe von Orgelschulen zur Bewahrung und Erneuerung deutscher Orgelmusik vorbereiten halfen.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Knecht Bd. 1 (1795-1798), S. 7.

¹⁹⁰ Vgl. Knecht 1795, Einführung.

¹⁹¹ Schneider 1941, S. 15.

2.3.3. Orgelromantik und Schulbildung

Die neue Schreibweise *Klavier*, die in der Orgelschule Justin Heinrich Knechts anzutreffen ist, dürfte sich im Raum um Leipzig bereits in den 1780er-Jahren etabliert haben.¹⁹² Daniel Gottlob Türk führte in seiner 1789 erschienenen *Klavierschule* zwar noch eine umfangreiche Auflistung von Tasteninstrumenten an¹⁹³, bezeichnete als das *eigentliche Klaviere*¹⁹⁴ jedoch das bundfreie *Klavichord*¹⁹⁵, das wegen seiner einfachen Mechanik, der relativ stabilen Stimmung, der geringen Korpusgröße, der anschlagstechnischen und klanglichen Vielfalt und nicht zuletzt wegen des günstigen Preises das am meisten verbreitete Tasteninstrument im deutschen Sprachraum war. Wie uneinheitlich sich jedoch die musikalische Terminologie am Sektor der Tasteninstrumente zu Beginn des 19. Jahrhunderts gestaltete, zeigt ein Vergleich mit dem Artikel „Clavier“ in Heinrich Christoph Kochs (1749-1816) *Musikalischem Lexikon* von 1802. Koch beschrieb unter diesem Begriff das Clavichord und verwendete noch die frühere Schreibweise, die er auch für Türks *Klavierschule* benützte: „Unter den vielen Anweisungen das Clavier zu spielen, die in dem verwichenen Jahrhunderte erschienen sind, zeichnen sich besonders aus: C. Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, und D. G. Türks Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende.“¹⁹⁶ Doch bereits Koch verwies in diesem Lexikonartikel auf die neue Entwicklung am Sektor des *Claviers*: „Dieses Saiteninstrument [...] scheint seit geraumer Zeit durch den brillanteren Ton des Fortepiano aus den Zirkeln der musikalischen Privatunterhaltungen sehr merklich verdrängt zu seyn.“¹⁹⁷ Von den revolutionären Entwicklungen in Paris ausgehend wurde nämlich auch im deutschen Sprachraum um die Jahrhundertwende eine allmähliche Bevorzugung der Hammermechanik des *Pianoforte* gegenüber der Kiel- bzw. Tangentenmechanik des Cembalos und des Clavichordes deutlich spürbar.¹⁹⁸

1797 erschien mit Philipp Jacob Milchmeyers (1750-1813) *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* die erste deutschsprachige Schule, die sich nur dem Hammerklavier widmete.¹⁹⁹ Mit der Umarbeitung der *Clavier-Schule* (1765) von Georg Simon Löhlein (1725-1781) durch den Thomaskantor August Eberhard Müller (1767-1817) im Jahre 1804 dürfte der Wandel endgültig vollzogen worden sein.²⁰⁰ Besonders weite

¹⁹² Vgl. Aschauer 2011, S. 16.

¹⁹³ Orgel, Cembalo, Fortepiano und achtzehn weitere Instrumente.

¹⁹⁴ Türk 1789, §. 1.

¹⁹⁵ Ebd. §. 3.

¹⁹⁶ Koch 1802, S. 342.

¹⁹⁷ Ebd., S. 341.

¹⁹⁸ Vgl. Edler 2007, S. 813 ff. Vor 1800 wurden zahlreiche Orgelstücke beispielsweise auch auf dem Pedalcembalo ausgeführt und umgekehrt Cembalowerke auf dem Orgelpositiv: „[...] in der Regel besaßen die Organisten und Kapellmeister, oft aber auch wohlhabendere Liebhaber mehrere „klavierte“ Instrumente, darunter vielfach auch ein Positiv und ein Pedalclavichord oder Pedalcembalo, wie im 19. Jh. neben Flügel, Tafelklavier oder Pianino häufig ein Harmonium zum Mobiliar des Bürgerhauses gehörte.“ Riedel 1962, Sp. 1056.

¹⁹⁹ Aschauer 2011, S. 17.

²⁰⁰ Vgl. Edler 2007, S. 822.

Verbreitung fand schließlich die 1826 von Carl Czerny (1791-1857) ins Deutsche übersetzte Pianoforte-Schule des Pariser Konservatoriums (1805).²⁰¹

Parallel zu dieser Entwicklung vollzog sich auch die allmähliche Abspaltung des Orgelrepertoires von jenem für besaitete Tasteninstrumente. Die Forderung nach einer getrennten Spieltechnik für Orgel und besaitete Tasteninstrumente kam innerhalb eines Lehrwerkes allerdings schon früher auf, in Italien sogar bereits Ende des 16. Jahrhunderts.²⁰² Im deutschen Sprachraum sind Andeutungen einer getrennten Spieltechnik bei Johann Mattheson zu finden:

„Erfordert nun aber ein Orgel-Werck zu tractiren eine eigene Methode, womit sich etliche Fantastische Organoedi so breit machen / als wenn bloß durch die alte Leyer die Welt erhalten würde / so erfordert gleichwol auch im Gegentheile ein Clavicymbel zu spielen / eine ganz absonderliche Mannier / und hat man wol noch nie einen perfecten Clavicymbalisten und dabey habilen Musicum so sehr auff der Orgel stümpfern gehört / als wol manchen ehrbaren/andächtigen und scheelsüchtigen Organisten auff dem Clavire.“²⁰³

Für eine separierte Spieltechnik und ein dem jeweiligen Instrument angepasstes Repertoire plädierte auch Daniel Schubart, demzufolge der Organist „[...] alles von seinem Spiele absondern [müsse], was ganz ins Gebiet des Klavikords, bekiehlten Flügels, Fortepianos, Pantalons, der Melodika und Harmonika gehört, und nur dasjenige diesen Instrumenten entwenden, was sich mit der hohen Natur der Orgel verträgt.“²⁰⁴

Ein Dokument des Übergangs zu einem endgültig getrennten Klavier- und Orgelspiel dürfte Johann Nikolaus Forkels umfangreiche Sammlung der *Allgemeinen Litteratur der Musik* von 1792 darstellen, denn im Kapitel *Geschichte der musikalischen Instrumente, nebst Anweisungen dazu*²⁰⁵ nahm er eine Einteilung in „Anweisungen zum Clavierspielen“ und „Anweisungen zum Orgelspielen“ vor.²⁰⁶ In ähnlicher Weise ging er zehn Jahre später in seinem Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs vor: Entgegen der barocken Auffassung einer tasteninstrumentalen „Gemeinschaftsliteratur“ separierte er „Clavier-“ und „Orgelsachen“²⁰⁷, was in der musikwissenschaftlichen Forschung im 20. Jahrhundert einerseits „Unklarheiten und Irrtümer“²⁰⁸ bezüglich einer Datierung der endgültigen Trennung des Repertoires verursachte, andererseits aber heute als deutlicher Hinweis darauf gesehen wird, dass ebendieser Wandel um die Wende zum 19. Jahrhundert anzusetzen ist.

²⁰¹ Vgl. Danuser 1992, S. 390. *Méthode nouvelle du piano* (1802) von Louis Adam (1758-1848).

²⁰² Bereits in Girolamo Dirutas *Il Transilvano* (1593) ist die Aufforderung zu einer Trennung der Cembalo-, Clavichord- und Orgeltechnik zu finden.

²⁰³ Mattheson 1713, S. 261 f.

²⁰⁴ Schubart 1786, „An Vogler“.

²⁰⁵ Forkel 1792, S. 316 ff.

²⁰⁶ Es kann nur vermutet werden, dass in diesem Fall die den Orgellehrwerken vorangestellte Auflistung theoretischer Schriften über die Geschichte der Orgel einen Anlass zur Trennung von den Clavieranweisungen gegeben hat.

²⁰⁷ Vgl. Riedel 1962, Sp. 1055 und Henkel 1996, Sp. 284. Diese Einteilung kündigte sich bereits im Nekrolog der Bachschüler an.

²⁰⁸ Henkel 1996, Sp. 284.

Für diese Auffassung spricht auch das Erscheinen der Knechtschen Orgelschule als ausschließlich der Pfeifenorgel gewidmetes Lehrwerk, wiewohl nicht zu verleugnen ist, dass gerade hier eine enge Verknüpfung mit der Spieltechnik und musikalischen Stilistik des neuen Hammerklaviers angestrebt wurde.²⁰⁹ Besonders deutlich zeigt sich dies daran, dass Knecht von den imitativen Techniken, die bisher zum Kernrepertoire der Orgelmusik gehörten, nur zu Übezwecken Gebrauch machte²¹⁰, während er klavieristisch-figurative Variationensätze und die Formen der Sonate, des Rondos und des Charakterstücks sowie Nachahmungen von Konzertsätzen im Wechsel von Soli mit orchestralen Ritornellen bevorzugte.

Das von Abbé Vogler angestrebte Orchesterideal proklamierte Knecht auch hinsichtlich einer neuen Ausrichtung des Orgelbaus:

„Die Einrichtung der Orgel in Absicht des verschiedenen Fußtons ist gleichsam als eine Nachahmung einer großen Orchestermusik anzusehen, worin die Melodie der Violinen, welche den Achtfußton haben, von den Flöten und Hoboen öfters um eine Oktave höher, also im 4 Fußton, von den kleinen Flöten (*flauti piccoli*) dagegen um zwei Oktaven höher, also im 2 Fußton, von den Fagotten und Bratschen aber manchmal um eine Oktave tiefer, also im 16 Fußton, begleitet, unterstützt und dadurch erhoben wird, und worin der Contrabaß im 16 Fußton mit dem 8 fäßigen Violoncell läuft.“²¹¹

Die Auffassung der einzelnen Register als klangliche Stellvertreter verschiedener Instrumentengruppen des Symphonieorchesters fand im deutschen Orgelbau des 19. Jahrhunderts immer größeren Anklang. Die gemischten Stimmen (Klangkronen und gemischte Farbreister) verloren an Bedeutung, während orchestrale Bläser- und Streichregister mit Betonung der Äquallage bevorzugt wurden, das barocke Werkprinzip wurde somit völlig aufgegeben. Die neuen mechanischen Einrichtungen des Jalousieschwellers und der Crescendo-Walze sollten nun dynamische Schattierungen in stufenloser Weise ermöglichen.

In diesem Sinne können Vogler und Knecht als Begründer einer romantischen Auffassung des Orgelbaus auf deutschem Boden gelten, deren Nachhaltigkeit Wilibald Gurlitt in seiner Darstellung der Orgelgeschichte mit einem querverbindenden Zitat aus der Neuausgabe der Instrumentationslehre (1905) von Hector Berlioz (1803-1869) verdeutlichte. Darin verkündete Richard Strauss (1864-1949):

²⁰⁹ Überhaupt scheinen die neuen Klavierschulen und besonders deren Behandlung der Spieltechnik durchaus großen Einfluss auf Orgellehrwerke jener Zeit ausgeübt zu haben. So wurde beispielsweise Wilhelm Volckmar (1812-1887), Verfasser einer beliebten *Orgelschule* (ca. 1858) mit umfangreichen spieltechnischen und interpretatorischen Teilen, als „Czerny der Orgel“ bezeichnet. Vgl. Laukvik Bd. 2 (2001), S. 18. Michael Schneider wies außerdem auf die Herausbildung einer Art „Gemeinschaftsliteratur“ hin, wie sie in Böhlers *Vorspielen, Versetzen und Galanterien für Orgel oder Pianoforte* oder Kühmstedts *Gradus ad Parnassum für Klavier oder Orgel* zu finden ist. Vgl. Schneider 1941, S. 18 f.

²¹⁰ Kontrapunktische Techniken wurden von den großen Orgelkomponisten des 19. Jahrhunderts allerdings weiterhin intensiv gepflegt, denn gerade die Fuge „[...]“ galt als Sinnbild des von Alters her Gültigen, genöß hohes Ansehen und wurde gern als Schlußsteigerung des Zyklus verwandt.“ Riedel 1962, Sp. 1083. Auch Knecht selbst verfügte über kunstvolle kontrapunktische Fähigkeiten, weshalb ihn der Züricher Verleger H. G. Nägeli damit beauftragte, Bachs *Kunst der Fuge* zu vervollständigen. Vgl. Koldau 2003, Sp. 333.

²¹¹ Knecht Bd. 2 (1795-1798), S. 25.

„Die Orgel ist ebenso wie das Pianoforte und noch mehr als dieses, unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten in der Rangordnung der Instrumente zu betrachten; erstens als ein zum übrigen Orchester hinzutretendes Instrument und zweitens als ein für sich selbst bestehendes, unabhängiges und vollständiges Orchester.“²¹²

Knechts galanter Orgelstil fand hingegen keinen nachhaltigen Anklang. Während Christian Heinrich Rinck (1770-1846) in seiner zwischen 1818 und 1822 erschienenen Orgelschule tendenziell noch an Voglers und Knechts Musiksprache festhielt, trat Friedrich Schneider (1786-1853) in seiner Orgelschule von 1830²¹³ für eine „würdige“ Behandlung der Orgel ein: „Darum werden schnelle trillernde Läufe, schnelle Arpeggio's, Passagen, mehrere abgestossene Accorde der Orgel nicht angemessen sein“²¹⁴, eine Auffassung, die in späteren Orgellehren (Schütze, Ritter) konsequent weitergeführt wurde.

Obwohl Voglers und Knechts kompositorische Qualitäten kaum mit jenen der nachfolgenden romantischen Orgelmeister vergleichbar sind, legten ihre virtuoson Ausformungen in den neuen, aus der Klavier- und Orchestermusik übernommenen Formtypen (Charakterstück, Fantasie, Sonate und Symphonie) immerhin einen bedeutenden Grundstein für die romantischen Orgelkompositionen eines Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, August Gottfried Ritter, Franz Liszt, Gustav Adolf Merkel, Johannes Brahms, Julius Reubke, Josef Rheinberger und nicht zuletzt eines Max Reger. In ihren Werken manifestierte sich die aus der rationalistischen Ästhetik entsprungene Idee einer absoluten Musik, die zum überwiegenden Teil als eigenständige, von der liturgischen Funktionalität losgelöste Kunstmusik rangierte, aber durchaus auch religiöse Elemente beinhalten konnte. Eine eindeutige Separierung dieses „konzertanten“ Orgelrepertoires in kirchlich und nichtkirchlich scheint wenig sinnvoll: Abgesehen davon, dass die meisten Orgeln weiterhin an den Kirchenraum gebunden waren und selbst reine Konzertdarbietungen als Randerscheinungen „in einer prekären Grenzsituation zwischen kirchlichem und bürgerlich-kulturellem Charakter“²¹⁵ angesiedelt waren, wurde in der allgemeinen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts eine Einteilung in profane und religiöse Kunstmusik ohnehin obsolet. Ob die Orgelwerke nun kompositionstechnisch einen romantisch-freieren oder einen an alte Praktiken angelehnten strengen Stil aufwiesen, ob sie weltliche Sujets oder religiöse Motive beinhalteten und im gottesdienstlichen Geschehen einsetzbar waren oder nicht, rechtfertigt aus heutiger Sicht keine Kategorisierung in „geistlich“ und „weltlich“, wie sie noch Gotthold Frotzcher vorgenommen hat, denn jede Darbietung einer Musik mit künstlerischem Anspruch erhielt in dieser Zeit „die Weihe einer ersatzreligiösen Handlung“²¹⁶. Für E. T. A. Hoffmann (1776-1822) beispielsweise war jede rein und vokal komponierte Musik Gottesdienst:

²¹² Berlioz 1905, S. 260 zit. in Gurlitt 1966, S. 21 f.

²¹³ 2. Teil des *Handbuches der Organisten*.

²¹⁴ Schneider F. 1830, S. 2. zit. in Busch 2007, S. 533.

²¹⁵ Edler 1982 S. 120.

²¹⁶ Ebd., S. 201.

„Keine Kunst, glaube ich, geht so ganz und gar aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf nur einzig rein geistiger ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins – Schöpferlob! – Ihrem innern eigentümlichen Wesen nach ist daher die Musik religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden.“²¹⁷

Umgekehrt wurden mit Orgelklängen grundsätzlich weiterhin religiöse bzw. kirchliche Atmosphäre konnotiert, was auch deren Verwendung in zahlreichen Opern und Orchesterwerken des 19. Jahrhunderts begründete.²¹⁸

Eine deutliche Grenze innerhalb der Orgelmusik und somit auch innerhalb der Orgellehre kann im 19. Jahrhundert nur zu jenen Ausformungen gottesdienstlicher Gebrauchsmusik gezogen werden, die das Ziel verfolgten, eine möglichst praxisbezogene Anwendbarkeit innerhalb des Aufgabengebietes des evangelischen und katholischen Kirchenorganisten zu gewährleisten. Da der typische Lehrerorganist einer mittleren oder kleineren Kirche in der Regel höheren spieltechnischen und interpretatorischen Anforderungen nicht gewachsen war, entstand in dieser Phase ein Spielrepertoire „akkordisch gebundene[r] Sätze, aus harmonischen Kadenzen, Modulationen und Sequenzen zusammengesetzt, ohne Figuration und ohne rhythmisches Leben, im biederem 4/4 Takt und im Tempo ‚Moderato‘, ‚Andante‘, ‚Adagio‘.“ Georg Feders Einschätzung zufolge waltete hier „offenbar die Absicht, den Orgelklang an sich als Stimulans der Erbauung wirken zu lassen, ohne bedeutende musikalische Inhalte zu vermitteln.“²¹⁹

Ein besonders aussagekräftiges Bild vom Niveau des kirchlichen Orgelspiels liefert eine Liste der Anforderungen an den Organisten, wie sie die Regierung zu Potsdam 1843 festlegte: „a) Jeden Choral mit angemessenen Zwischenspielen vom Blatt zu spielen – b) Leichte Vorspiele ohne Fehler abspielen – c) Ein freies Vorspiel ohne thematische Durchführung – d) Fertigkeit in der Modulation – e) Bekanntschaft mit dem Bau der Orgel – f) Handhabung des Pedals.“²²⁰ Vergegenwärtigt man sich im Vergleich dazu jene Ansprüche, die Daniel Gottlob Türk noch ein halbes Jahrhundert zuvor an die Organisten gestellt hatte, wird klar ersichtlich, dass das liturgische Orgelspiel um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen in der deutschen Orgelgeschichte singulären Tiefstand erreichte. Friedrich Wilhelm Markull (1816-1887) schrieb in einer Rezension der Ritterschen Orgelschule:

„Es versteht sich von selbst, dass nicht jeder Orgelspieler ein Künstler sein kann, aber das muss man billigerweise von jedem Organisten einer Landkirche verlangen, dass er den Choral, diesen wichtigen Bestandtheil der gottesdienstlichen Feier, fließend und harmonisch rein auszuführen verstehe, auch im Stande sei durch ein würdiges, dem Ohre angenehmes Präludium, sei es noch so einfach, den Gesang der Gemeinde einzuleiten. Dass selbst diesen Anforderungen von Bewerbern um Organistenstellen nicht genügt wird, davon habe ich bei Prüfungen mich oft genug zu überzeugen Gelegenheit gefunden.“

²¹⁷ Hoffmann 1963, S. 514 f.

²¹⁸ Vgl. Riedel 1962, Sp. 1082.

²¹⁹ Feder 1965, S. 248 f.

²²⁰ Werner 1932, S. 156.

Eine Pedal-Praxis fehlte oft gänzlich, selbst für den einfachen Choralbass, und ein mangelhafter Fingersatz machte eine fließende Behandlung des Manual's, selbst bei einfachen Akkord- und Tonfolgen, unmöglich.“²²¹

Die Gründe für diesen Missstand sind freilich ausgesprochen vielfältig und können hier nur in einigen Punkten angesprochen werden: Die Kirchenmusik erlebte im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert eine Herabstufung innerhalb des Gottesdienstes zu einem rein ornamentalen Beiwerk, das – abgesehen von der Gemeindebegleitung – nicht mehr in einem inhaltlichen Zusammenhang mit dem konkreten liturgischen Geschehen stehen musste und gleichzeitig eine starke Determinierung gegenüber der konzertanten Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts erfuhr:

„So werden theatralische Stücke aus der Kirche verbannt, aber mit ihnen auch die Praeludien, Toccaten und Fugen eines Bach, und zwar deshalb, weil ihr Kraftimpuls mit dem zeitlichen Begriff des Kirchlichen nicht in Einklang gebracht werden kann. Statt dessen finden im Gottesdienst alle jene Lentos, Adagios, Largos und Cantabiles ihre Stätte, deren Getragenheit in „ernste religiöse Stimmung“ versetzen soll.“²²²

Die aufklärerische Auffassung von Kirchenmusik stellte nicht mehr das Gotteslob, sondern die Erregung religiöser Gefühle bei den Gottesdienstbesuchern an die erste Stelle, was zur Herausbildung einer möglichst leicht verständlichen Musiksprache führte. So forderte etwa der Bach-Schüler Johann Christian Kittel vom Organisten, er solle „[...] durch Musik die Empfindungen der Andacht in den Herzen seiner Zuhörer erwecken, unterhalten und erhöhen. Der Grad, in welchem er sich diesem Ziele entweder nähert, oder sich von ihm entfernt, bestimmt seine eigene Tauglichkeit, oder Untauglichkeit zu dem wichtigen Geschäfte, das er übernommen hat.“²²³

Als entscheidende Faktoren in der negativen Entwicklung des liturgischen Orgelspiels zu Beginn des 19. Jahrhunderts können auch die, durch das geringe Einkommen und die verringerten Aufgaben, erzwungene berufliche Mehrgleisigkeit des Organisten als Schullehrer, Küster, Kantor, Regens chori etc. sowie das unzureichende Angebot an Ausbildungsmöglichkeiten angesehen werden. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass der Markt nun regelrecht mit Lehrgängen und Sammlungen überschüttet wurde, wie schon die Krisensituation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer vermehrten Herausgabe von Instrumentallehrbüchern geführt hatte. Im Bestreben um eine breitflächige Verbesserung der kirchenmusikalischen Pflege waren die neuen Orgellehrwerke nun besonders häufig den Organisten in ländlichen Gebieten, die bisher meist ohne fundierte Anleitung auskommen mussten, gewidmet. Eine böhmische Orgelschule beispielsweise richtete sich mit einer *gemeinfasslichen praktischen Anleitung zur Erlernung des Orgelspieles an den Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori; zunächst zum Gebrauche für junge Schulmänner welche nicht in der Lage sind, eine Musikschule zu besuchen oder aber einen eigenen Musiklehrer aufzunehmen*.²²⁴

²²¹ Rezension von Friedrich Wilhelm Markull (1816-1887) in der Monats-Zeitschrift *Danziger Dampfboot* in Nr. 155 vom 6. Juli 1855.

²²² Frotscher 1936, S. 1124 f.

²²³ Kittel Bd. 1 (1801): Einleitung, S. VI.

²²⁴ Vgl. Kubicek 1870-72.

In engem Zusammenhang mit den genannten Aspekten ist natürlich auch der allmähliche Niedergang des freien Orgelspiels im 19. Jahrhundert zu betrachten. Während Improvisation und Generalbassspiel im 18. Jahrhundert noch zu den Grundfertigkeiten eines Organisten gezählt hatten, bewirkte die nunmehrige Konzentration des Orgelunterrichts auf schriftlich fixierte Stücke einen Niedergang des freien Orgelspiels. Bernhard Kothe (1821-1897) wettete 1871 im Vorwort seines *Handbuches für Organisten* über das kirchenmusikalische Stümpertum:

„Es ist eine unleugbare Tatsache, daß Vieles in der Musik, namentlich in der Kirchenmusik, geduldet wird, was im gewöhnlichen Leben der Lächerlichkeit anheim fallen würde. Welche Aufnahme dürfte z. B. ein öffentlicher Redner finden, welcher seine Sätze und Perioden sprachwidrig bilden oder ganz unlogisch aneinander reihen wollte? – Ähnliche Verstöße werden aber bei dem kirchlichen Orgelspiele häufig gemacht, ohne dass wir lauten Protest dagegen erheben, vielmehr sind wir häufig schon zufriedengestellt, dass uns nicht, wie in Italien – Märsche und Opernarien vorgeführt werden.“²²⁵

Der vielerorts beklagte Dilettantismus bezüglich der Orgelimprovisation führte „bald zum Verbot jeglichen freien Orgelspiels im Gottesdienst“²²⁶, wodurch der Verfall der Improvisationskunst noch verstärkt wurde. Folglich stieg die Nachfrage nach Sammelwerken massiv an, „die dem Organisten das gesamte Material für den Gottesdienst (Choralvor-, -zwischen- und -nachspiele, freie Vor- und Nachspiele usw.) nach Tonarten und Schwierigkeitsgraden geordnet an die Hand gaben“²²⁷ und gleichzeitig als praktisch orientierte Orgelschulen verwendet werden konnten. In diesem Sinne ist auch die Herausbildung einer neuen, die Spieltechnik in den Vordergrund rückenden und auf Manieren-, Kompositions- und Generalbasslehre²²⁸ weitgehend verzichtenden Lehrmethode innerhalb zweier unterschiedlicher Lehrwerkstypen zu verstehen: *Theoretisch-praktische* Orgelschulen enthielten neben Spielmateriale auch schriftliche Erläuterungen zu spieltechnischen, musiktheoretischen und liturgischen sowie teilweise auch zu orgelbautechnischen Aspekten. Dagegen verzichteten *Praktische* Orgelschulen auf ausführliche theoretische Hinweise und fungierten als praxisbezogene Lehrwerke und Stücksammlungen für das gottesdienstliche Spiel. Während also beispielsweise Ludwig Ernst Gebhardis (1787-1862) *Theoretisch-praktische Orgelschule* (Erfurt und Leipzig 1837) neben Manual- und Pedal-Übungen auch theoretische Kapitel zur Geschichte der Orgel, zum Orgelbau, zum Registrieren, zur Instrumentenpflege und zum gottesdienstlichen Orgelspiel beinhaltet, lieferte Friedrich Wilhelm Schütze (1807-1888) in seiner *Practischen Orgelschule* (Dresden und Leipzig 1838) ausschließlich „instruktiv geordnete Übungen für Manual und Pedal“²²⁹, Choräle mit Zwischenspielen, Präludien, Postludien, figurierte Choräle und Choralvorspiele, Fugen und kanonische

²²⁵ Kothe 1871, Vorwort.

²²⁶ Schneider 1941, S. 19.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Vgl. Danuser 1992, S. 390.

²²⁹ Schütze 1855, S. III.

Tonstücke, allerdings mit dem Hinweis versehen, dass es sich trotz der vielen im Kirchendienst anwendbaren Stücke um „kein ‚Kirchen-Präludienbuch‘“²³⁰ handle.

Als Prototyp einer *Praktischen Orgelschule* kann jene des Kittel-Schülers Johann Christian Heinrich Rinck gelten, die als sein Opus 50 in den Jahren 1818 bis 1822 in vier Bänden herausgegeben und aufgrund ihres großen Erfolges 1828 ins Französische und Englische übersetzt wurde.²³¹ Auch Anton Bruckner (1824-1896) verwendete diese Schule für seine Lehrtätigkeit am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.²³² Die enthaltene *Sammlung kleiner und leichter Orgelpräludien für angehende Orgelspieler*²³³, allesamt Eigenkompositionen Rincks, umfasst insgesamt 195 Übungen und Spielstücke im gebundenen und freien Stil. Der richtige Vortrag dieser vom Stile Voglers und Knechts durchaus beeinflussten Stücke wurde von Rinck nur mittels kurzer Bemerkungen in den jeweiligen Vorwörtern und in den Noten befindlichen detaillierten Angaben zu Artikulation, Dynamik (inkl. Manualwechsel) und Tempo beschrieben.²³⁴ Für eine theoretische Anleitung verwies er im Vorwort auf die Schulen von Johann Christian Kittel, Justin Heinrich Knecht und Johann Gottlob Werner (1777-1822)²³⁵, sowie auf Daniel Gottlob Türk's *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Auf seine tiefe Verbindung mit der Bachschen Schule verwies Rinck einerseits mit einer Empfehlung des Studiums der unterschiedlichen Tonarten mittels der Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Claviers*, andererseits mit einer Fugenkomposition über das BACH-Motiv, die den Abschluss der Sammlung bildet.

Auch Friedrich Wilhelm Schütze bezog sich in seiner praktischen Orgelschule auf Bach, indem er einen Schwerpunkt auf dessen „mustergültige“ Kompositionen und solche „im Bachschen Geiste“ legte.²³⁶ Er musste aber gerade hinsichtlich der Verwendung einiger Clavierstücke Bachs Kritik einstecken, etwa von Alexander Wilhelm Gottschalg (1827-1908): „Als entschiedener Mißgriff muß es ferner getadelt werden, daß in das Werk mehrere Clavierfugen von S. Bach aufgenommen worden sind; die gehören, so schön sie auch sind, in keine Orgelschule, da Vater Bach gerade genug für die Orgel geschrieben hat; es war hierzu weder eine künstlerische, noch eine pädagogische Nöthigung vorhanden.“²³⁷ Da Schütze als Lehrer am Freiherrlich von Fletscher'schen Schullehrer-Seminar zu Dresden tätig war und dadurch guten Einblick in die Bedürfnisse der Orgelschüler bekam, ergänzte er seine Orgelschule im Jahre 1855 durch ein theoretisches

²³⁰ Schütze 1855, S. IV.

²³¹ Allein zwischen 1844 und 1873 erschien diese Schule in England in vier Bearbeitungen.

²³² Busch 1998, S. 174.

²³³ Vgl. Rinck 1818, 1. Teil: Vorerinnerung, S. 3.

²³⁴ Erst Jahre später lieferte er mit *Die drei ersten Monate auf der Orgel - eigens componirt als eine leichte Einleitung dieses erhabene Instrument spielen zu lernen*, op. 121 (Berlin 1839) eine auf die elementare Ausbildung in den Präparandenanstalten abgestimmte Vorschule. Etwa zur selben Zeit folgte schließlich auch eine *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* op. 124 in drei Bänden (Darmstadt 1839/40).

²³⁵ *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Behandlung des Instrumentes*, Meißen 1805.

²³⁶ Schütze 1855, S. IV. Gemeint sind Werke von Christian Heinrich Rinck, Christoph Bernhard (1628-1692), Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) u. a.

²³⁷ Gottschalg 1855, S. 151.

Handbuch, das die pädagogischen Aufgaben der in den Präparandenanstalten und Lehrerseminaren neuerdings institutionalisierten Orgellehre unterstützen sollte. Der Bedarf an pädagogischer Literatur für den Orgelunterricht, der in Folge des Reichsdeputationshauptschlusses 1803 innerhalb dieser beiden auf den Schullehrerberuf ausgerichteten Bildungseinrichtungen abgehalten wurde, muss immens gewesen sein. Der überwiegende Teil der im deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert erschienenen Orgelschulen verwies zumindest im Untertitel auf die Verwendung in Präparandenschulen und Lehrerseminaren, so zum Beispiel Robert Führer (1807-1861) in *Der Land-Organist. Ein praktisches Präludirbuch für Organisten zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, insbesondere auch zur Benützung in Lehrer-Bildungsanstalten* (Ried 1860), Johann Friedrich Kittl (1806-1868) in der *Praktischen Orgelschule für Lehrer-Seminarien und Musikschulen, sowie für den Selbstunterricht* (Leipzig und Prag 1883) und Bernhard Kothe (1821-1897) in der *Praktischen Orgelschule für Präparandenanstalten und Lehrerseminare bearbeitet* (Breslau um 1890).

Die Doppelfunktion des Lehrer-Organisten, die sich bereits im 18. Jahrhundert ausgebildet hatte, wurde nun im deutschen Sprachraum zum institutionalisierten Regelfall und führte dazu, dass an den Lehrerseminaren und den ihnen vorgeschalteten Präparandenanstalten Orgel- bzw. Klavierunterricht als wichtiger Bestandteil der Ausbildung integriert wurde. Mancherorts konnte der Orgelunterricht gar bis zu einem Drittel der gesamten Unterrichtszeit ausmachen.²³⁸ Unter dem Gesichtspunkt, dass unter den Motiven für die Berufswahl des Lehrers das Interesse am Musizieren und die spielerische Begabung meist keineswegs vorrangig war, ist durchaus nachvollziehbar, dass viele mit der Ausfüllung beider Tätigkeiten stark überfordert waren. Wiewohl man also um eine fundierte Ausbildung der Seminaristen im Orgelspiel bemüht war und diese in den Seminarregulativen ausformulierte, gestaltete sich die praktische Umsetzung der gesteckten Ziele ausgesprochen schwierig. Verfügtten viele Präparanden bereits bei Aufnahme in das Lehrerseminar über äußerst beschränkte musikalische Fähigkeiten²³⁹, verfuhr man im Unterrichten der Seminaristen offenbar keineswegs einheitlich nach den vorgegeben Regelungen: „In manchen Seminarien haben die Seminaristen wöchentlich nur eine Orgelstunde. Nun denke man sich zwölf Seminaristen in einer solchen Stunde beschäftigt, kommt auf einen wöchentlich 5 Minuten, sage fünf Minuten. Welchem anderen Gegenstande ist die Zeit so kärglich zugemessen?“²⁴⁰ Im Bezug auf die Lehrerseminare Preußens kam Karen Voltz in ihrer Dissertation über *Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung* zu folgendem Schluss: „Der Mangel an Instrumenten sowie gleichermaßen der Mangel an Hilfsmitteln, qualifizierten Musiklehrern und die ungünstigen äußeren Gegebenheiten beim Üben“²⁴¹ brachten es mit sich, daß der Orgelunterricht oft nicht zu den in den Lehrplänen gewünschten Ergebnissen führte.“²⁴²

²³⁸ Vgl. Nolte 1993, S. 83.

²³⁹ Vgl. Voltz 2002, S. 116 f.

²⁴⁰ Schütze 1838 zit. in Schneider 1941, S. 60.

²⁴¹ Da sich viele Schüler die Benützung eines Instrumentes teilen mussten und immer eines assistierenden Kalkanten bedurften, gestaltete sich die Einteilung der Übepläne als schwierig und für den einzelnen Schüler als unzureichend für eine produktive Übesituation. Vgl. Voltz 2002, S. 100 f.

²⁴² Ebd. S. 123.

Eine Institutionalisierung der Orgellehre wurde im 19. Jahrhundert freilich nicht nur in der Ausbildung der Schullehrer vorgenommen, sondern auch im professionell-akademischen Bereich. Nach dem Vorbild der Pariser Musikkonservatorien²⁴³ entstanden im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erste akademische Kirchenmusikinstitute im deutschsprachigen Raum²⁴⁴, deren Ziel die Heranbildung professioneller Organisten, Kantoren und Musiklehrer war. Zu einer musterhaften Lehranstalt entwickelte sich das 1822 gegründete *musikalische Institut zu Berlin behufs Beförderung der Kirchenmusik und Ausbildung von Organisten und Musiklehrern an Gymnasien und Schullehrer-Seminaren*.

Berlins Ruf als Zentrum der Bach-Pflege ging noch auf den Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola²⁴⁵ zurück. Durch den Gründer des neuen Instituts Carl Friedrich Zelter²⁴⁶ (1758-1832) und dessen Schüler und späteren Leiter August Wilhelm Bach (1796-1869) wurde diese Tradition intensiv fortgeführt. August Wilhelm Bach, nicht verwandt mit der Familie des Leipziger Thomaskantors Johann Sebastian, gehörte als langjähriger Organist der Berliner St. Marienkirche, als Orgelsachverständiger und Pädagoge zu den einflussreichsten kirchenmusikalischen Autoritäten Preußens im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Als Urenkelschüler Bachs engagierte er sich für eine besondere Pflege des musikalischen Erbes des Thomaskantors.²⁴⁷ Sein Schülerkreis – darunter Felix Mendelssohn Bartholdy, Carl Ludwig Thiele (1816-1848), Julius Schneider (1805-1885) und August Gottfried Ritter – setzte jene Tradition einer „Bach-Schule“ fort, die durch den Bach-Schüler Johann Christian Kittel und dessen Schüler Johann Christian Heinrich Rinck von Thüringen ausgehend nach Süddeutschland ausstrahlte und im Raum um Breslau von Friedrich Wilhelm Berner (1780-1827) und Adolf Friedrich Hesse (1809-1863) geprägt wurde. Letzterer erregte als reisender Orgelvirtuose – besonders durch seine unvergleichliche Pedaltechnik – in Frankreich und England großes Aufsehen und wurde gerne als „schlesischer Bach“ bezeichnet.²⁴⁸

Überaus bedeutende Beiträge zu einer Wiederentdeckung alter Traditionen sowie zu einer fruchtbaren Verbindung des Alten mit dem Neuen leistete August Gottfried Ritter als Organist, Komponist und Pädagoge sowie als Herausgeber. Er war wie August Wilhelm Bach Schüler des „thüringischen Organistenmachers“ Michael Gotthardt Fischer (1773-1828), der wiederum ein Schüler Kittels war. Das musikalische Erbe der Bach-Schule fortzuführen, war eines der großen Anliegen Ritters. Nicht zuletzt mit seinem

²⁴³ 1795 Gründung des Conservatoire Nationale de Musique (erste Orgelklasse 1819 unter François Benoist (1794-1878)), 1853 Gründung der Ecole de Musique religieuse et classique (*L'École Niedermeyer*). Vgl. Riedel 1962, Sp. 1085.

²⁴⁴ 1810 Akademisches Institut für Kirchenmusik in Breslau (Wrocław/PL), 1810 Institut für Kirchenmusik und Gesang an der Universität Königsberg (Kalinigrad/RUS), 1822 Königlich Akademisches Institut für Kirchenmusik in Berlin etc.

²⁴⁵ Agricola war ab 1751 königlicher Hofkomponist Friedrichs II. und ab 1759 preußischer Hofkapellmeister.

²⁴⁶ Er wurde vom Bach-Schüler Johann Philipp Kimberger (1721-1783) unterrichtet.

²⁴⁷ Im Gegensatz dazu erreichte sein dreibändiges Lehrwerk *Der practische Organist*, eine Sammlung von eher formalistisch geprägter Gebrauchsmusik, keine besondere Bedeutung.

²⁴⁸ Vgl. Busch 1998, S. 103.

dreibändigen Lehrwerk *Kunst des Orgelspiels, ein Lehr-, Lern- und Lesebuch für Orgelspieler, zum Gebrauch in Unterrichts-Anstalten, wie zum Selbst-Unterricht* (Erfurt und Leipzig 1844/45) gelang ihm dies in nahezu beispielloser Weise: Mithilfe eines theoretischen *Lehrbuches*, eines *Practischen Lehr-Cursus* und einer Sammlung von *Lesestücken* ausgewählter Komponisten versuchte er, eine wesensgerechte, also dem starren Orgelton und dem kirchlichen Rahmen verpflichtete mechanische und geistige Behandlung der Orgel zu vermitteln.²⁴⁹ Für das gottesdienstliche Orgelspiel im katholischen und evangelischen Bereich erläuterte er die Formenlehre, das Registrieren, die Erfindung von Choralvorspielen, das Begleiten der Choral- und Altargesänge und anderer Musikstücke sowie die Ausführung des Nachspiels in umfassender Weise.²⁵⁰

Besonders erwähnenswert ist, dass Ritter die heute übliche Zeichensetzung für den Pedalgebrauch einführte und auf artikulatorischem Gebiet entscheidende Ansätze für eine neue, von der standardisierten Legato-Spielweise allmählich ablassende Aufführungspraxis lieferte. Zu Bachs Duo BWV 805 bemerkte er Folgendes:

„Die vier ersten Takte des Thema's, in jeder Stimme und bei jeder Wiederkehr, wollen einen markirten Vortrag; jede Note muss einzeln für sich hervortreten, und insbesondere verlangen die beiden halben Schläge im dritten und vierten Takte eine gewisse Schroffheit im Ausdruck, welche mit der leichteren – nicht flüchtigen – Bewegung der Achtel in den folgenden Takten und in jenen Stellen, die mehr untergeordnet, mehr begleitend sind, contrastirt. Die vier ersten obenerwähnten Takte des Thema's ausgenommen, wird alles Uebrige, wenn auch nicht ausdrücklich so bezeichnet, legato, d. h. gebunden vorgetragen.“²⁵¹

Als erster Historiker in der Orgelmusik bemühte sich Ritter außerdem darum, systematisch alte Handschriften und Drucke für den praktischen Gebrauch bereitzustellen. 1884 verfasste er eine erste umfassende *Geschichte des Orgelspiels*, die sich durch ein gründliches Quellenstudium auszeichnete und in der musikwissenschaftlichen Forschung bis heute grundlegende Gültigkeit besitzt.²⁵²

Mit der Wiederentdeckung älterer Meisterwerke, deren musikalischer Stilistik und letztendlich auch deren Instrumentenbaus wurde hier ein wissenschaftliches Geschichtsbewusstseins greifbar, das sich bereits in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Lehrwerken angekündigt hatte – besonders in einem der ersten und ausführlichsten deutschen Orgellehrwerke: Johann Christian Kittels *Der angehende praktische Organist* (Erfurt 1801, 1803 und 1808). Kittel orientierte sich in seiner Lehrmethode ganz an den „Bachischen Grundsätzen“²⁵³ und trat für ein Wiederaufleben barocker Kompositionstechniken ein, jedoch orientiert an Grundsätzen empfindsamer Ästhetik:

„Kittel verbannt, und zwar im Gegensatz zu vielen seiner Zeit, modische empfindsame Wendungen aus dem Choralvorspiel. Wenn das Vorspiel die im Choral vorherrschende

²⁴⁹ Vgl. Busch 2007, S. 532.

²⁵⁰ Busch 2007, S. 532.

²⁵¹ Ritter 1844 Bd. I, S. 39 zitiert in Busch 2007, S. 533.

²⁵² Heinzmann 2005, Sp. 204.

²⁵³ Kittel 1801: Vorrede.

Empfindung vorbereiten soll, müssen die Vorspiele zu Gesängen, die so viel Großes, Kräftiges und Kühnes ausdrücken, neumodischen Firlefanz ausschalten. Ein braver Organist dürfe diese Melodien nicht durch Klingklang besudeln. Am besten nehme er den Stoff aus der Chormelodie selbst.“²⁵⁴

Damit leistete er einen frühen Beitrag zur sogenannten „Bach-Renaissance“, die mit der Herausgabe der sechs Triosonaten als *Praktische Orgelschule* (Zürich 1836) durch Hans Georg Nägeli (1773-1836) und mit der Gesamtausgabe des Bachschen Orgelwerks ab 1844 durch Friedrich Konrad Griepenkerl (1782-1849) auch am Orgelsektor weitere Vertiefung fand. Dass Kittel mit der Vermittlung der Fähigkeit zur Verfertigung kleinerer Choralvor-, -zwischen- und -nachspiele, zur Begleitung der Choräle im vierstimmigen Satz nach den Regeln des Generalbasses, sowie zur Komposition größerer Präludien, Fugen und Choralbearbeitungen gemessen am allgemeinen Spielniveau der Organisten seiner Zeit wohl etwas zu hochgegriffen ansetzte, gestand er am Ende des dreibändigen Werkes selbst ein:

„Der gewissenhafte, die Wichtigkeit seines Berufes fassende Organist wird wenigstens thun, was er in seinen Umständen thun kann, und auch bey wenigen Mitteln so viel leisten, als er leisten kann. Ihm davon eine deutliche Idee zu geben, das war der Zweck dieses Werkes und es wird nutzen, viel nutzen, wenn es Manchen auch nur auf das Ziel aufmerksam gemacht hat, das er ins Auge fassen muß.“²⁵⁵

Andererseits analysierte er die allgemeine Krisensituation der Orgelkunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einer weitsichtigen Weise, die Arnfried Edler zufolge „erst in dem Versuch der ‚Wiedergeburt der Kirchenmusik‘ in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts von breiteren Kreisen verstanden und weitergeführt wurde“²⁵⁶:

„Bei vielen Organisten finden sich [...] theoretische musikalische Kenntnisse gar nicht. Ihre ganze Kunst schränkt sich darauf ein, einen Choral nothdürftig abfertigen und ein eingelerntes leichtes Vorspiel, oder Nachspiel, ohne Stocken und Stolpern, spielen zu können. Billig zu urtheilen, läßt sich auch von einem Manne, der Organist, Schullehrer, vielleicht auch noch Küster, in einer Person seyn soll, der nie wissenschaftliche Bildung genossen hat, nie in das höhere Menschenleben, in welchem Kunst und feiner Geschmack erst eigentlich gedeihet, eingeführt worden ist, dessen ganze Subsistenz vielleicht auf Lebenszeit durch Geist und Herz niederbeugende Arbeiten und durch eine kümmerliche häusliche Lage gedrückt wird – billig läßt sich von einem solchen Manne nicht viel mehr fordern. Es wird in unseren Tagen von Veredlung dieses so achtungswürdigen Standes, so viel und mit unter so wahr und so schön gesprochen und geschrieben, daß man erwarten möchte in jedem Schulmeister und Organist einen Halbgott zu finden. Aber so lange nicht mehr, als bisher von oben herab gute und vollkommene Gaben erfolgen, so lange insbesondere nicht mehr als bisher auf zweckmäßige öffentliche Bildungsanstalten für Schullehrer und Organisten und auf Besoldungen gedacht wird, bey denen ein gebildeter leben, ohne sich herabwürdigen, ohne nach und nach verwildern zu müssen, leben und sich fortbilden kann, so lange wird guter Rath allein wenig, sehr wenig helfen [...].“²⁵⁷

Die Rückbesinnung auf Bach, die am orgelpädagogischen Sektor in den Lehrwerken von Kittel, Rinck oder Ritter deutlich spürbar wurde, kann als treibende Kraft jener

²⁵⁴ Frotscher 1936, S. 1133.

²⁵⁵ Kittel 3. Bd. (1831), S. 95.

²⁵⁶ Edler 1982, S. 202.

²⁵⁷ Kittel 3. Bd. (1831), S. 95.

kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung angesehen werden, die in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts Fuß gefasst hatte. Sie vollzog sich im evangelischen wie im katholischen Bereich zunehmend im Zeichen eines musikalischen Historismus, dessen Leistung eher im Bereich der Wiederentdeckung und -erweckung alter (Vokal-)Musik lag als in der Wegbereitung neuen Schaffens.²⁵⁸ Unter diesem Gesichtspunkt sind all jene „Bewegungen“ zusammenzufassen, die im beginnenden 20. Jahrhundert kirchenmusikalische Relevanz erhielten (Bach-, Schütz-, Jugend-, Sing-, Volkslied-, Liturgie-Bewegung) und die letztendlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert zur Formierung einer umfassenden Orgelerneuerungsbewegung beitrugen.

²⁵⁸ Faber/Hartmann 2010, S. 260.

3. Orgelbewegung und Orgellehre

3.1. Orgellehre im Cäcilianismus

Um der glaubens- und kirchenfeindlichen Grundhaltung, die sich im aufgeklärten Bürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts gebildet hatte, entgegenzuwirken, formierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der katholischen Kirche eine kirchenmusikalische Reformbewegung, die für eine grundlegende Neuausrichtung eintrat und gleichzeitig eine Rückbesinnung auf alte Werte forderte. Hierin ist bereits eine deutliche Wesensverwandtschaft mit den Musikbewegungen des 20. Jahrhunderts zu erkennen, denn im Wesentlichen versuchten all diese Strömungen, verlorengegangene Traditionen und völlig innovative Elemente zu einem neuen Ganzen zu vereinen und damit einen Weg aus der Krise zu finden. In diesem Sinne charakterisierte Helmut Bornefeld (1906-1990) die in den 1920er-Jahren aufkommende Orgelbewegung „als ein spätes Glied in der langen Reihe romantischer Restaurationsbestrebungen“²⁵⁹.

Der offensichtliche Kausalzusammenhang zwischen Krisenzeiten in der Musikkultur und der Entwicklung neuer pädagogischer Methoden und Lehrwerke, der schon im 18. Jahrhundert begegnete, tritt auch am Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext einer Verlagerung der kirchenmusikalischen Ausbildung von den allgemeinen Lehrerausbildungsstätten hin zu den neu errichteten Kirchenmusikschulen beider Konfessionen zutage. Diese Entwicklung stand in engem Zusammenhang mit den Aktivitäten der Cäcilianer und prägte die Situation des Kirchenorganisten im deutschsprachigen Raum entscheidend mit. Da für den Unterricht in Kirchenmusikschulen eine große Menge an neuen Orgellehrwerken entstand, sei im Folgenden die Entwicklungsgeschichte dieser institutionellen Kirchenmusikerausbildung kurz angedeutet. Im Mittelpunkt steht dabei die Regensburger Kirchenmusikschule, in deren Umfeld die Entstehung und Bearbeitung der *Orgelschule* (1896) von Josef Schildknecht (1861-1899) anzusiedeln ist.

3.1.1. Editionen alter Choral- und Figuralmusik – Erste cäcilianische Ansätze

Erwachsend aus der frühromantischen Musikästhetik entwickelte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts innerhalb beider Konfessionen Interesse an der alten Choraltradition, die im 18. Jahrhundert weitestgehend in Vergessenheit geraten war. Wichtige Anstöße dazu kamen auf katholischer Seite aus dem sogenannten *Cäcilienbündnis* und dem Regensburger Kreis rund um Johann Michael Sailer (1751-1832)²⁶⁰, weiters von Klemens Maria Hofbauer (1751-1820) und seinen Anhängern in Wien und im evangelischen

²⁵⁹ Bornefeld 1952 zit. in Summereder 1999, S. 265.

²⁶⁰ Landshut: Caspar Ett, Johann Baptist Schmidt, Johann Kasper Aiblinger u. a., Regensburg: Carl Proske, Franz Xaver Witt u. a. Vgl. Harnoncourt 1988, S. 75 f.

Bereich von Peter Mortimer (1750-1828) mit seiner Schrift *Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien des Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?* (1821).²⁶¹ Mortimers *Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben* (1831) bildete den Auftakt für eine ganze Reihe von Editionen alter Choräle, aus der hinsichtlich einer Einbindung der Orgel eine Gemeinschaftsarbeit von Gottlieb Freiherr von Tucher (1798-1877), Immanuel Faißt (1823-1894) und Johannes Zahn (1828-1905) hervorzuheben ist, nämlich das *Deutsche evangelische Kirchen-Gesangbuch in 150 Kernliedern* (1854), ergänzt durch ein Choralbuch mit vierstimmigen Sätzen für Orgel und Chorgesang.

Parallel dazu regten die Schriften von Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck (1773-1853), E. T. A. Hoffmann (1776-1822) u. a. die Wiederbelebung der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts als ideale Verbindung zwischen Musik und Religion, als Inbegriff von Reinheit und Frömmigkeit im Gegensatz zur *Spielerei und Verweichlichung*²⁶² der modernen Kirchenmusik an. Besonderes Interesse galt den Kompositionen von Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525-1594), mit dem E. T. A. Hoffmann „die herrlichste Periode der Kirchenmusik, mithin der Musik überhaupt“²⁶³ verbunden hatte.

Die eingehende Beschäftigung mit der alten Vokalpolyphonie fand in der zweibändigen Monographie *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1828/29) von Giuseppe Baini (1741-1816), dem Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle in Rom, eine der frühesten Ausformungen. In Amsterdam veröffentlichte Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) im Jahre 1829 sein Werk *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*, 1832 folgte in Breslau Carl von Winterfelds (1784-1852) Schrift über *Johannes Pierluigi von Palestrina, Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's Forschungen*.²⁶⁴ Zum umfangreichsten Palestrina-Projekt wurde ab 1866 die Herausgabe seines Gesamtwerkes durch Franz Xaver Haberl (1840-1910). Eine Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso (1532-1594), die Haberl 1894 gemeinsam mit Adolf Sandberger (1864-1943) begonnen hatte, musste nach der Drucklegung von immerhin 21 Bänden abgebrochen werden.

Von Bischof Johann Michael Sailer zur Förderung einer liturgiegebundenen Kirchenmusik im alten Stil beauftragt, begann der Regensburger Domkapellmeister Carl Proske (1794-1861) mit der Erforschung und Edition gregorianischer Choräle und altklassischer Vokalpolyphonie. Ab 1853 erschien seine vierbändige Kirchenmusiksammlung *Musica divina*²⁶⁵, die er aufgrund der darin bereitgestellten Ordinarius-

²⁶¹ Bayreuther 2010, S. 5.

²⁶² Hoffmann 1963, S. 517 f.

²⁶³ Ebd., S. 516.

²⁶⁴ Vgl. Gerstmeier 1988, S. 28.

²⁶⁵ Harnoncourt 1988, S. 87.

Propriums- und Offiziumsgesänge als ein gesamtliturgisches Kompendium auffasste.²⁶⁶ Die Motivation für dieses Vorhaben hatte somit ihren Ursprung nicht darin, der Menge bereits erschienener Sammlungen alter Musik, die entweder für die praktische Ausführung oder als Musterwerke für den Kompositionsunterricht erstellt worden waren, ein weiteres Druckwerk hinzuzufügen. Auch die geschichtswissenschaftliche Dokumentation stand nicht im Vordergrund. Hauptzweck war für Proske „der liturgische; welchem ja zunächst, wenn nicht ausschliesslich, die Entstehung der in Betracht kommenden Kunstschöpfungen zu danken ist.“²⁶⁷

Die Bemühungen um eine Wiederbelebung alter Meisterwerke und des gregorianischen Chorals innerhalb der Liturgie blieben allerdings vorerst überwiegend auf theoretische Arbeiten beschränkt, denn für die zutage geförderten Werke „fehlten kundige Sänger, fehlte das musikalische Verständnis, fehlte der Aufführungsort, fehlten die Hörer.“²⁶⁸

3.1.2. Der *Allgemeine deutsche Cäcilienverein* und die Regensburger Kirchenmusikschule

Auf den Theologiestudenten Franz Xaver Witt (1834-1888) übte die kirchenmusikalische Situation in Regensburg großen Einfluss aus. Durch den Unterricht bei Domkapellmeister Joseph Schrems (1815-1872) und den Kontakt zu Carl Proske lernte er die altklassische Vokalphonie kennen und entwickelte durch diese Erfahrung konkrete Ansichten über die Zukunft der Kirchenmusik: Die beziehungslose Koexistenz von Liturgie und Kirchenmusik, die sich schon im Gottesdienst des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, sei ein unbefriedigender Zustand, der überwunden werden muss.

Erste konkrete Maßnahme zur Durchsetzung der cäcilianischen Reformbestrebungen war die Gründung des *Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins* (ACV) am deutschen Katholikentag in Bamberg 1868, der in Konkurrenz zu den bestehenden bürgerlichen Akademien, Oratorienvereinen, Universitätschören, Lehrergesangsvereinen und Domchören trat. 1870 wurde der ACV durch die Approbation Papst Pius' IX. (1792-1878, Papst ab 1846) in der Breve *Multum ad commovendos animos* zu einer offiziellen katholischen Körperschaft erhoben. Witts Zielsetzung als erster Generalpräses des ACV war, auf Grundlage der jüngsten Choralitionen die Kirchenmusik in ein neues Naheverhältnis zur Liturgie zu rücken und die Komposition neuer liturgiegerechter Musik zu fördern. Für die praktische Bewältigung dieses Vorhabens mussten neue Ausbildungsinstitutionen geschaffen werden.

Die Initiative Witts veranlasste schließlich 1874 Franz Xaver Haberl zur Gründung der Regensburger Kirchenmusikschule. In der darin vorgesehenen achtmonatigen Kirchenmusikausbildung mit den Unterrichtsfächern „Ästhetik, Liturgie, Geschichte der

²⁶⁶ Vgl. Harnoncourt 1988, S. 88 f.

²⁶⁷ Proske 1853, Bd. 1: S. XIII f.

²⁶⁸ Bayreuther 2010, S. 7.

Musik, Gregorianischer Choral, Anwendung der Harmonielehre (Harmonisieren, Begleiten, freie Phantasie), Partiturlesen, Partiturspielen, Dirigieren, Repertoirekunde Kirchenmusik und Methode des Gesangsunterrichts²⁶⁹ spiegelten sich die cäcilianischen Anliegen wider:

Förderung des gregorianischen Chorals als Idealform der Kirchenmusik

Im Gegensatz zu den Absichten der Benediktinermönche in Solesmes, die die ursprüngliche Gestalt der gregorianischen Choräle anhand intensiver Quellenforschung zu rekonstruieren versuchten, stützte sich der ACV auf Haberls Neuauflage der *Editio medicaea* (1615)²⁷⁰, die nicht nur in Solesmes aufgrund eines „zur Unkenntlichkeit verstümmelten Chorals („cantus planus“)²⁷¹ stark kritisiert wurde.

Bevorzugung des a-cappella-Gesanges vor jeder anderen Form der Kirchenmusik

Angelehnt an das Ideal der alten Vokalpolyphonie, sollten neue liturgische Gesänge stilistisch und praktisch einfach gehalten und der gesungene Text vollständig und gut verständlich wiedergegeben werden. In diesem Punkt unterschieden sich Witts und Proskes Ansichten deutlich. Witt bevorzugte die Schaffung neuer Kompositionen und kritisierte die lyrische Überfrachtung der alten Meisterwerke, die eine verständliche Textdeklamation verhindern würde. Proske wandte sich zwar keineswegs gegen Neukompositionen, betrachtete aber „das schnelle, im Ergebnis häufig dilettantische Komponieren für den liturgischen Tagesbedarf, die unfertige liturgische Gebrauchsmusik, wie sie [...] von komponierenden Pfarrern und Kirchenmusikern im Zuge der erstarkten cäcilianischen Bewegung massenhaft geschaffen und vielfach in den Druck gegeben wurde“²⁷², äußerst kritisch.

Die Orgel wurde als „das eigentliche kirchliche Instrument“ bezeichnet, unterlag in ihrem solistischen Gebrauch „dem gleichen – durch die kirchlichen Erlasse immer wieder vorgegebenen – Reglement wie die vokale Kirchenmusik, mit dem einem ausufernden virtuosen, nicht selten auf Opernmusik zurückgreifenden Orgelspiel im Gottesdienst Einhalt geboten werden sollte.“²⁷³ Künstlerisches Orgelspiel war deshalb als Unterrichtsfach an der Regensburger Kirchenmusikschule nicht vorgesehen. Der Organist sollte, abgesehen von der „freien Fantasie“²⁷⁴, vorwiegend als unterstützender Begleiter des einstimmigen liturgischen Gesanges fungieren.

Zur Verbreitung der cäcilianischen Ansichten wurden die eigens gegründeten, im Verlag Pustet in Regensburg erschienen Zeitschriften *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, *Musica sacra*, der *Caecilienkalender* und ab 1886 das *Kirchenmusikalische*

²⁶⁹ Vgl. Bayreuther 2010, S. 8.

²⁷⁰ Haberl erreichte 1871 eine päpstliche Approbation seiner Neuausgabe des *Graduale de tempore et de sanctis juxta ritum Sacrosanctae Romae ecclesiae* und erwirkte für den Verlag Pustet ein 30-jähriges Druckrecht dieser nunmehr offiziell gültigen Choralausgabe.

²⁷¹ Jaschinski 1990 S. 20.

²⁷² Dittrich 2011, S. 346.

²⁷³ Kirsch 1995, Sp. 323.

²⁷⁴ Vgl. Dittrich 2011, S. 352.

Jahrbuch genutzt.²⁷⁵ Außerdem wurde die Herausgabe alter und am alten Stil orientierter neuer Kirchenmusik gefördert und ab 1870 im *Caecilienvereins-Katalog* verzeichnet und erläutert. Recherchen des Musikwissenschaftlers Rudolf Walter ergaben, dass in diesem Katalog bis zum Jahre 1918 etwa 150 Titel mit einzelnen Orgelkompositionen oder Sammlungen von Orgelstücken verzeichnet wurden, von denen nur äußerst wenige über die cäcilianischen Kreise hinaus Bekanntheit erlangten (Moritz Brosig, Joseph Renner, Johann Gustav Eduard Stehle).²⁷⁶

Somit war Regensburg als Wirkungsort zahlreicher Komponisten und Musiksammler, als Sitz einiger Kirchenmusik-Verlage (Pustet, Coppenrath, Feuchtinger, Bössenecker u. a.) und als Erscheinungsort der Zeitschriften des ACV zweifelsohne zu einem der bedeutendsten Zentren der Cäcilianer geworden. Allerdings wirkten auch an anderen Orten einflussreiche Kräfte, etwa in der Schweiz, im Elsass, im Raum um Köln, in Schlesien, sowie in Deutschösterreich und Böhmen.

Die Breitenwirksamkeit und Vielfalt innerhalb der cäcilianischen Bewegung zeigte sich nicht zuletzt in den bedeutendsten Orgelschulen dieser Zeit, die allesamt nicht im reichsdeutschen Gebiet verfasst, jedoch in deutschen Verlagen gedruckt wurden: Die *École d'Orgue, basée sur le plain-chant romain* des Flamen Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) erschien 1862 bei B. Schott's Söhne in Mainz, fand jedoch überwiegend in Frankreich Verbreitung. Die *Praktische Orgelschule op. 16* des gebürtigen Südböhmen und Gmundner Organisten Johann Evangelist Habert (1833-1896) wurde ab 1871 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben. Aufgrund der Gegenposition, die Habert durch die Gründung des *Österreichischen Cäcilien-Vereins* (ÖCV) im selben Jahr zum ACV einnahm, dürfte seine Schule in Regensburg allerdings sehr kritisch betrachtet worden sein.²⁷⁷ Einzig die *Orgelschule op. 33* des Schweizer Josef Schildknecht, die 1896 im Regensburger Verlag A. Coppenrath erstmals erschien, wurde auch im *Caecilienvereins-Katalog* des ACV verzeichnet.

²⁷⁵ Die Herausgabe der Zeitschrift „Musica sacra“ hält bis heute an. Weitere für die Cäcilianer wichtige Verlage in Regensburg waren Alfred Coppenrath und speziell für katholische Kirchenmusik Feuchtinger & Gleichauf.

²⁷⁶ Walter 1988, S. 165.

²⁷⁷ Vgl. Scharnagl 1988, S. 308 f.

3.2. Josef Schildknechts Orgelschule zwischen Cäcilianismus und Orgelbewegung (1. Teil)

In der Geschichte der Orgelschule im deutschsprachigen Raum sind nur wenige Lehrwerke zu finden, die einen so bewegten Entwicklungsgang aufweisen wie jene des Schweizer Seminarmusiklehrers Josef Schildknecht (1861-1899). Seine im Jahre 1896 im Verlag A. Coppenrath in Regensburg erstmals erschienene Orgelschule op. 33 wurde von Franz Josef Breitenbach (1853-1934), Max Springer (1877-1954), Otto Dunkelberg (1900-1964) und Hermann Schroeder (1904-1984) mehrfach überarbeitet und ist heute in ihrer 23. Auflage im Handel erhältlich.

Die Überarbeitung, Erweiterung und Neuauflage eines Lehrwerkes, das sich in der Praxis bewährt hat, ist in der Geschichte der Instrumental- und Gesangsschulen allgegenwärtig. Die Beweggründe für diese editorische Vorgehensweise sind zu allen Zeiten durchaus vielfältig, bestimmte Aspekte sind jedoch den meisten Neuauflagen gemein: Einerseits erspart diese Art der „Wiederverwertung“ eines Lehrwerkes Zeit und Geld gegenüber der Erstellung einer neuen Schule, andererseits kann ein „Mitgehen mit der Zeit“ – also eine Anpassung an die veränderten musikästhetischen Anschauungen – dem Veraltern eines Unterrichtswerkes vorbeugen, neues Kaufinteresse wecken und gleichzeitig zur Erhaltung einer wertvollen Lehrmethode beitragen.

Fast 40 Jahre nach der Erstveröffentlichung der Schildknecht-Orgelschule schrieb Otto Dunkelberg im Vorwort zur 19. Auflage:

„Es ist für die Qualität der Orgelschule des verstorbenen Seminarmusiklehrers Josef Schildknecht ein gutes Zeichen, wenn das Werk nach 39 Jahren zum 19. Male im Verlage erscheint. Und der gute Eindruck wird noch vertieft, wenn man die einzelnen Auflagen miteinander vergleicht und dabei beobachtet, wie der Grundstock der Schule immer derselbe bleibt, wenngleich, je nach den Erfordernissen der Zeit, dieser oder jener Stoff eingeschränkt, erweitert oder kritisch überarbeitet wird.“²⁷⁸

Für die Erforschung der Entwicklung der Orgellehre ist daher äußerst informativ, die jeweiligen Inhalte auf ihre Unterschiede zu untersuchen, denn gerade diese können Aufschluss über Veränderungen im spieltechnischen und spielpraktischen sowie im instrumentenbaulichen Bereich liefern und Einblicke in den allgemeinen Wandel der Musikästhetik, Didaktik und Methodik gewähren. Um diesen Aspekten innerhalb der kirchenmusikgeschichtlichen Entwicklung vom Ende des 19. bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts nachzuspüren, werden im Folgenden die Erstausgabe der Schildknecht-Orgelschule von 1896, die siebte, von Max Springer besorgte Auflage von 1909 sowie die 19. Auflage von Otto Dunkelberg aus dem Jahre 1935 auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede durchleuchtet²⁷⁹:

²⁷⁸ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), Vorwort, S. VIII.

²⁷⁹ Die frühe Bearbeitung von F. J. Breitenbach (Stiftsorganist und Leiter der Organistenschule zu Luzern) und die letzte Neuauflage durch den deutschen Kirchenmusiker und Komponisten Hermann Schroeder im Jahre 1968 wurden aufgrund der zeitlichen Eingrenzung der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt.

Allgemeines

Josef Coelestin Otmar Schildknecht war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Schule 35 Jahre alt und konnte bereits auf eine umfangreiche Tätigkeit als Organist und Musiklehrer zurückblicken. Seine kirchenmusikalische Ausbildung hatte er zuerst bei dem St. Gallener Domkapellmeister Johann Gustav Eduard Stehle (1839-1915)²⁸⁰, anschließend an der Musikschule in Freiburg i. Br. bei Domorganist Carl Hofner (1842-1912) und im Jahre 1880 an der Kirchenmusikschule in Regensburg absolviert. Es folgte eine erste Anstellung als Organist und Chordirektor in Bischofszell, bevor er 1882 als Musiklehrer am Freien Katholischen Lehrerseminar in Zug eingesetzt wurde.²⁸¹ Drei Jahre später wechselte er an das Kantonale Lehrerseminar in Hitzkirch und veröffentlichte 1896 seine *Orgelschule für Präparandenschulen, Lehrerseminarien und Kirchenmusikschulen sowie für den Privat- und Selbst-Unterricht mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienste*.²⁸²

Schildknecht war also bereits eingehend mit dem kirchenmusikalischen Lehrbetrieb und der Orgelpraxis vertraut und erstellte vor diesem Hintergrund einen Lehrgang, der besonders auf die Ausbildung für den katholischen Organistendienst ausgerichtet war und sowohl im lehrergeleiteten Unterricht als auch für das autodidaktische Studium verwendet werden konnte. In der methodischen Konzeption berief er sich auf „die noch nicht überholten Grundsätze von A. G. Ritter.“²⁸³ Deren Übernahme manifestierte sich bei Schildknecht vor allem in der Anordnung des Lehrmaterials nach ansteigendem Schwierigkeitsgrad. Grundlegende Manual- und Pedalübungen wurden getrennt konzipiert und anhand abschließender „angewandter Tonsätze“ zusammengeführt.²⁸⁴

Die ausdrückliche Eignung dieses Lehrwerkes für den Unterricht in Lehrerseminaren untermauerte Schildknecht mit instruktiven Angaben im Vorwort:

„Als zu erreichendes Minimum für Lehrerseminarien und zur Ausübung des Organistenberufes überhaupt betrachten wir in technischer Hinsicht die gründliche Durchnahme von Seite 1-66 und 121-180. Auch innerhalb dieser Grenzen mögen schwächeren Schülern zu schwierig erscheinende Übungen erlassen werden. Besser ist es, die übrigen werden tüchtig, bis zu fehlerfreiem, sicherem Spiel geübt.“²⁸⁵

Überdies kennzeichnete er sämtliche Stücke, die im Gottesdienst verwendbar waren und führte ein nach Tonarten geordnetes Verzeichnis dieser Nummern an sowie eine Übersicht der enthaltenen Kirchenlieder und Choralstücke.²⁸⁶

²⁸⁰ Bereits 1870 gründete Stehle einen sanktgallischen Kirchenmusikverein, der die Gründung vieler dörflicher Cäcilienchöre hervorrief und schließlich zum schweizerischen Cäcilienverband führte. Damit war Stehle in musikalischer Hinsicht der Initiant der cäcilianischen Reform der Kirchenmusik in der Schweiz. Er redigierte während 25 Jahren (1876-1901) das Vereinsorgan *Der Chorwächter*.

²⁸¹ Vgl. Beckmann 1999, S. 845.

²⁸² Seinen „verehrten Freunde und einstigen Lehrer“ Carl Hofner, den Domorganisten zu Freiburg i. Br., bedachte Schildknecht mit einer Widmung. Vgl. Schildknecht 1896, Titelblatt.

²⁸³ Schildknecht 1896, Vorwort, S. III.

²⁸⁴ Inhaltsverzeichnis der Schildknecht-Orgelschule (1896) siehe Anhang I.

²⁸⁵ Schildknecht 1896, Vorwort, S. IV.

²⁸⁶ Ebd., S. VI f.

Einem ausgesprochen umfangreichen spielpraktischen Komplex mit Manual- und Pedalübungen, Übungen zur Begleitung deutschsprachiger Kirchenlieder und gregorianischer Choräle sowie angewandten Tonsätzen unterschiedlichster Form stellte Schildknecht eine kurze Abhandlung über Orgelbau voran. Im Anhang ergänzte er die Schule um theoretische Bemerkungen über „die Kunst des Registrierens“ und eine Übersicht über „die kirchlichen Vorschriften bezüglich des Orgelspieles“, die im Wesentlichen die geltenden Vorschriften der katholischen Kirche zusammenfasste und vor allem jene des „Caeremoniale Episcoporum (Editio 1886)“ berücksichtigte.²⁸⁷

Etwa zehn Jahre nach Schildknechts frühem Ableben und nach bereits sechs Auflagen der Schildknecht-Schule wurde Max Springer, Dozent und späterer Professor für Komposition an der Abteilung für Kirchenmusik der Wiener Musikakademie, vom Regensburger Verlag Cottenrath mit einer Neubearbeitung beauftragt. Er kam zu dem Schluss, „daß die Orgelschule einer gründlichen Durcharbeitung bedürfe“²⁸⁸, betonte jedoch: „Der Wert der eigentlichen Schule erscheint durch die Notwendigkeit der Umarbeitung durchaus nicht in einem geringeren Lichte; der methodische Kern derselben ist ganz vorzüglich und kann nicht leicht durch Besseres ersetzt werden.“²⁸⁹ Das allzu üppige Material an Übungen unterzog Springer einer radikalen Kürzung, die er in folgender Bemerkung rechtfertigte:

„Der oberste Grundsatz einer Orgelschule, systematischer, möglichst prägnanter Unterrichtsgang in technischer wie pädagogischer Hinsicht, darf durch keine noch so verlockenden Nebenwege abgelenkt werden, wenn anders der Name Schule nicht der Benennung „Praktisches Handbuch für kirchliche Zwecke“ oder dergleichen weichen soll.“²⁹⁰

Hier verdeutlicht sich eine moderne pädagogische Haltung, der zufolge ein Lehrwerk im Gegensatz zur funktionell orientierten Stücksammlung über einen konzisen methodischen Aufbau verfügen muss und die Aneignung der theoretischen und praktischen Grundfähigkeiten möglichst zügig vorantreiben sollte. Noch im 19. Jahrhundert waren viele Orgelschulen nicht an diesem Prinzip orientiert, worauf etwa die Herausgabe umfangreicher Lehrwerke in mehreren Bänden, oft mit einem eigens konzipierten Spielband, hinweist.²⁹¹ Eine auf das Grundlegende beschränkte Erlernung des Orgelspiels innerhalb der Lehrerseminare und Kirchenmusikschulen dürfte schließlich zur Herausbildung der möglichst effektiven und vordergründig technikbezogenen Orgellehrmethode zu Beginn des 20. Jahrhunderts wesentlich beigetragen haben.

Im Bezug auf die Reduktion der Pedalstudien in der Schildknecht-Orgelschule argumentierte Max Springer folgendermaßen: „Die eigentliche Ausbildung im Pedalspiele erfolgt an der Hand geeigneter Orgelliteratur. Und hier ist wie auch in der Klaviertechnik Bach der unerreichte Lehrmeister, dessen kunstvoll verschlungene,

²⁸⁷ Schildknecht 1896, S. 269 ff.

²⁸⁸ Schildknecht 1910 (Springer), Vorwort, S. V.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Vgl. Kittel (3 Bde.), Rinck (4 Bde.), Schneider (4 Bde.), Ritter (3 Bde.) etc.

kontrapunktische Stimmführung die Finger- und Pedaltechnik so sehr fördert.“²⁹² Im Gegenzug ergänzte er – offenbar „auf dringendes Verlangen einzelner Musik-Pädagogen“ reagierend – einen Anhang mit „ganz leichten und kurzen Präludien im Zweiliniensystem für die allerschwächsten Schüler“, verzichtete dabei jedoch nicht auf den Fingerzeig, „nur im äußersten Notfalle von diesem Anhang Gebrauch“²⁹³ zu machen.

Grundlegende Veränderung erfuhr der strukturelle Gesamtaufbau, denn Springer teilte das ursprünglich einbändige Lehrwerk in zwei getrennte Bände auf, eine Maßnahme, die er von einer früheren Neuauflage durch F. J. Breitenbach übernommen hatte. Im ersten Band behandelte er die technische Grundausbildung mit Manual- und Pedalübungen sowie Begleitsätzen für das deutsche Kirchenlied unter Berücksichtigung der Schildknechtschen Grundsubstanz. Völlig gestrichen wurden die angewandten Harmonielehreübungen, an deren Konzeption Schildknecht offenbar selbst schon gezweifelt hatte: „Wahrscheinlich werden die Ansichten der Kritiker und der Praktiker über die Ausdehnung der Übungen in der angewandten Harmonielehre etwas auseinandergehen; den einen wird zu viel, den andern zu wenig geboten erscheinen.“²⁹⁴ Springers nüchterner Kommentar zu diesen Übungen lautete: „Diese sind zwecklos, da sie ein Lehrbuch der Harmonie durchaus nicht ersetzen können und nur unnötig Raum einnehmen.“²⁹⁵

Im zweiten Band sah Springer eine Einführung in den Stil und die Formen der Orgelkomposition vor, da das Wissen um diese Aspekte gerade für den Autodidakten unentbehrlich wäre: „Obgleich alle Pädagogen von der Notwendigkeit und dem Nutzen einer ausführlichen Erklärung und Analysierung der Kompositionsformen für Orgel überzeugt sind, so wird doch vielfach gerade hierauf – warum? ist nicht recht ersichtlich – fast gar nicht oder nur sehr wenig Rücksicht genommen.“²⁹⁶ Zur Veranschaulichung der theoretischen Erläuterungen folgten nach Schwierigkeitsgrad fortschreitende Literaturbeispiele, des instruktiven Wertes wegen sogar eine „Doppel-, Gegen- und Tripelfuge“. Dementsprechend äußerte Springer den Hinweis, dass weniger begabte Schüler sich auf den ersten Band beschränken könnten, während der zweite Band mit technisch anspruchsvolleren und größer dimensionierten Formen für begabtere Schüler angelegt und „mehr der Bildung und Veredlung des künstlerischen Empfindens und eines guten Geschmacks gewidmet“ sei.²⁹⁷

Der Salzburger Domorganist und Professor am Mozarteum Franz Sauer (1894-1962) beurteilte in seinem *Handbuch zur Orgel-Literatur* (1925) die Neuauflage der Schildknecht-Orgelschule von Max Springer mit folgenden Worten:

„Ein verdienstvolles, von pädagogischer Erfahrung zeugendes Werk, das für den Orgelunterricht sehr zu empfehlen ist. Der Herausgeber legt nicht nur Wert auf die

²⁹² Schildknecht 1910 (Springer), Vorwort, S. VI.

²⁹³ Ebd., S. VII.

²⁹⁴ Ebd., S. IV.

²⁹⁵ Ebd., S. VI.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. VII.

technische, sondern ebenso sehr auf die musikalische Erziehung des Studierenden und bietet vortreffliches Uebungsmaterial.“²⁹⁸

26 Jahre nach Springers Überarbeitung und weiteren elf Auflagen besorgte Otto Dunkelberg, Domorganist in Passau und Lehrbeauftragter für Orgelspiel an der Kirchenmusikschule in Regensburg, die 19. Auflage der Schildknecht-Orgelschule unter dem leicht abgewandelten Titel *Orgelschule für Kirchenmusikschulen und Lehrerbildungsanstalten sowie für den Privat- und Selbstunterricht mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienst op. 33* (1935). Bereits hier offenbart sich ein erster feiner Unterschied zu früheren Auflagen: Die nunmehrige Erstnennung der Kirchenmusikschulen und der Verzicht auf die Erwähnung der Präparandenschulen spiegelt die geschichtliche Entwicklung der institutionellen Kirchenmusikausbildung wider, denn diese verlagerte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der allmählichen Trennung des Schul- und Kirchenamtes von den Lehrerseminaren in die neu gegründeten Kirchenmusikschulen.²⁹⁹

Otto Dunkelberg reduzierte – inhaltlich aufbauend auf Max Springers Version der Orgelschule – die Inhalte wieder auf einen Band, da es ihm „besonders mit Rücksicht auf die Kaufkraft der Interessenten“³⁰⁰ nicht mehr angebracht erschien, eine Orgelschule in zwei Teilen zu edieren. Wie Max Springer verwies nun auch Dunkelberg auf weiterführende Spielliteratur bei J. S. Bach: „Wer den ersten Teil gut durcharbeitete, wird in den meisten Fällen schon zu den kleinen Präludien und Fugen von J. S. Bach oder dem Orgelbüchlein greifen können.“³⁰¹ Mit weiteren umfangreichen Kürzungen verfolgte Dunkelberg in noch konsequenterer Weise als Springer die Erstellung eines möglichst kurz und prägnant gestalteten Unterrichtswerkes. Die Schule umfasste nun die Abteilungen „I. Das technische Orgelspiel“, „II. Die Kirchentonarten, ihre harmonische Behandlung und Verwendung im deutschen Kirchenlied“ und „III. Kurze Anleitung zur Begleitung des Gregorianischen Gesangs“.³⁰² Hermann Keller (1885-1967) sichtete und überarbeitete den ersten technischen Teil, der im Wesentlichen die Manual- und Pedalübungen der Vorgängerausgaben in gekürzter Form beinhaltete, Leo Söhner (1898-1957)³⁰³ erstellte das Kapitel zur Choralbegleitung unter Berücksichtigung der Vorlage. Völlig überarbeitet wurde der einleitende Abschnitt zum Orgelbau und Registrieren. Herausgeber Dunkelberg selbst ergänzte die Ausgabe schließlich noch mit einem neu gestalteten Anhang zur freien Improvisation.

Mit dem Ziel einer möglichst anschaulichen historischen Einordnung der Schildknecht-Orgelschule in die verschiedenen kirchenmusikgeschichtlichen Entwicklungsphasen

²⁹⁸ Sauer 1924, S. 8.

²⁹⁹ Vgl. Voltz 2002, S. 145 ff.

³⁰⁰ Schildknecht 1910 (Springer), Vorwort, S. VIII.

³⁰¹ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), Vorwort, S. VIII.

³⁰² Vgl. ebd., Inhaltsübersicht.

³⁰³ Der Benediktinermönch Leo Paul Söhner war Schüler von Joseph Haas (1879-1960) und Chordirektor im Kloster St. Ottilien bei München. Vgl. Henderson 2005, S. 691.

werden nachstehend die aussagekräftigsten Aspekte wie Literatúrauswahl, Choralbegleitung sowie Orgelbau und Registrierung im direkten Vergleich untersucht.

Literatúrauswahl

Neben der Verwendung von Kompositionen alter Meister (J. E. Eberlin, Gottlieb Muffat, Hieronymus Frescobaldi etc.), Beispielen aus dem Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach und zahlreichen Eigenkompositionen ist die Heranführung an das Orgelspiel in alten Schlüsseln ein besonders erwähnenswerter Programmschwerpunkt in der Erstausgabe. Schildknecht selbst betonte den Wert dieses eher ungewöhnlichen Kapitels im Vorwort: „Die eingestreuten Übungen in den sogenannten alten Schlüsseln dürften das besondere Interesse von Lehrern und Schülern erwecken.“³⁰⁴ Hierin zeigt sich ein erster deutlicher Zusammenhang dieses Lehrwerkes mit den Interessen der Cäcilianer, der insofern nicht überraschend ist, als Schildknecht in mehreren Cäcilienverbänden in leitender Funktion tätig war.³⁰⁵

Der Frühcäcilianer³⁰⁶ Carl Proske verwendete in seiner *Musica divina*, einer der ersten Sammelpublikationen mit Vokalmusik des Mittelalters und der Renaissance, die Notation in alten Schlüsseln³⁰⁷ und forderte im Vorwort alle Sänger dazu auf, sich das Lesen dieser Schlüssel anzueignen: „Ist im übrigen von Bildung kirchlicher Singchöre im engeren Begriff die Rede, so dürfte diesen wohl eine geübtere Kenntniss aller heut und vordem gebräuchlichen Tonschlüssel zu empfehlen seyn, da es gewiss das Minimum ist, was man von einem gebildeten Chorsänger erwarten und fordern kann.“³⁰⁸ Freilich musste diese Anforderung auch an den gebildeten Organisten gestellt werden, der durchaus zur Begleitung dieser Gesänge herangezogen wurde. Dementsprechend betrachtete Schildknecht seine Übungen in alten Schlüsseln als vorbereitende Etüden für das Spiel derartiger wertvoller Originalliteratur: „Sind einmal die hier gebotenen Übungen bewältigt, so darf man dem Schüler getrost 4- und später 5- bis 8-stimmige Partituren aus Proke's *Musica divina* etc. zur Weiterbildung in die Hand geben [...]“³⁰⁹ Dass diese Aufgabenstellung jedoch auch Ende des 19. Jahrhunderts keine übliche Praxis im Orgelunterricht darstellte, zeigt bereits die nächste Bemerkung Schildknechts: „Wer das Üben des Lesens der alten Schlüssel überflüssig findet, übergehe diese Übungen, – die Folge des Übungsstoffes ist auch ohne diese eine lückenlose – möge aber erst noch das Wort Robert Schumann's überdenken: ‚Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen.‘“³¹⁰ Dem Schüler auf diese Weise ins Gewissen zu reden, dürfte jedoch wenig effektiv gewesen sein angesichts

³⁰⁴ Schildknecht 1896, Vorwort, S. III.

³⁰⁵ Er war Direktor des luzernischen kantonalen Cäcilienvereins, Diözesanpräses des Cäcilienverbandes St. Gallen und Vizepräsident des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins.

³⁰⁶ Vgl. Harnoncourt 1988, S. 75 ff.

³⁰⁷ Proske nahm allerdings eine Beschränkung auf G-, F- und C-Schlüssel: „Freilich kann nur von Reduction der unbekannten älteren Schlüssel auf unsere Chorschlüssel die Rede seyn, denn die Forderung den G. Schlüssel, selbst in der Partitur, für den Tenor einzutragen, verdient kaum einer Widerlegung.“ Proske 1853, Bd. 1, S. XXXIV.

³⁰⁸ Proske 1853, Bd. 1, S. XXXIV.

³⁰⁹ Schildknecht 1896, Vorwort, S. III.

³¹⁰ Ebd.

der Tatsache, dass Max Springer in der siebten Auflage sämtliche Übungen dieser Art entfernte: „Der praktische Wert ist schon deshalb nicht sehr groß, weil die bedeutendsten älteren Werke nach und nach in moderner Notation herausgegeben werden.“³¹¹ Die von den Cäcilianern geförderte Drucklegung alter Musik in moderner Notation war also innerhalb eines Jahrzehnts so weit fortgeschritten, dass dieser Aspekt in Schildknechts Lehrwerk als veraltet empfunden wurde.

Durch die Eliminierung dieses Übungskomplexes konnte Springer allerdings Platz für weitere „instruktive Stücke“ schaffen. Die Liste der vertretenen Komponisten spiegelt das typische cäcilianische Repertoire wieder: „Palestrina, Vittoria, Orlando Lasso, Fasolo, Carissimi, Hassler, Jeep, Frescobaldi, Pachelbel, Eberlin, Speth, M. G. Fischer, J. K. F. Fischer, Muffat, Ph. Em. Bach, J. S. Bach, Telemann, Fuchs, Albrechtsberger, Froberger, Murschhauser, Kerl, Seeger, Brixi, Kucharez [...]“.³¹² Unter den schwierigen Tonstücken finden sich aber auch Eigenkompositionen Springers und Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Adolf Friedrich Hesse (1809-1863) und dem Rheinberger-Schüler Josef Renner (1868-1934). Als ein kleiner, aber keineswegs unbedeutender Hinweis auf das neue Geschichtsverständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann auch folgende Bemerkung Springers angesehen werden: „Bei den bedeutenden alten Komponisten wurde Geburts- und Sterbejahr angegeben.“³¹³

Otto Dunkelberg – einer der Wortführer des *Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins* – hielt in seiner Bearbeitung am gewählten Repertoire der vorhergehenden Ausgabe fest und ergänzte den Lehrgang sogar noch um einige weitere Stücke alter Meister. Besonders interessant ist ein Verzeichnis weiterführender Spielliteratur, das von Hermann Keller konzipiert und der ersten Abteilung der Schule vorangestellt wurde: Neben einigen Werken von Barockmeistern (Bach, Pachelbel, Fischer etc.) und Sammlungen alter Meister (Hg. Straube, Keller, Gauß etc.) dominieren hier die Eigeninteressen des cäcilianisch höchst aktiven Verlages Coppennrath mit zeitgenössischen Orgelwerken von Paul Gerhardt, Max Springer, Felix Nowowiejski, Gottfried Rüdinger, Hans Fährmann, Richard Bartmuß, Joseph Haas etc. Überdies betonte Dunkelberg im Vorwort, dass auch einige Pedaletüden des österreichischen Kirchenmusikers und Gründers des *Österreichischen Cäcilien-Vereins* Johann Evangelist Habert eingefügt wurden.

Zusammenfassend ist im Bezug auf die Literatúrauswahl zu konstatieren, dass die cäcilianische Ausrichtung der Erstausgabe in den folgenden Überarbeitungen nicht revidiert, sondern durch die Ergänzung um weitere Stücke barocker und vorbarocker Komponisten noch erheblich intensiviert wurde. Ein methodischer Unterschied ist aber insofern festzustellen, als sich die Schildknechtsche Schwerpunktsetzung auf kurze Vorübungen in den Bearbeitungen durch Springer und Dunkelberg auf den Einsatz originaler Beispiele der Orgelliteratur verlagerte.

³¹¹ Schildknecht 1910 (Springer), Vorwort, S. V.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd., S. VI.

Choralbegleitung

Eine mindestens ebenso deutliche cäcilianische Ausrichtung wie in der Auswahl des Spielrepertoires ist in der Behandlung der Choralbegleitung, also der Orgelbegleitung der Gregorianischen Gesänge, zu finden. Hier ist auch eine Parallele zu den genannten Orgelschulen von Lemmens und Habert zu ziehen, die sich ebenfalls intensiv mit dem gregorianischen Choral bzw. mit den Kirchentonarten auseinandergesetzt hatten.

Die pauschalisierte Bezeichnung „Choral“ für den Gregorianischen Choral war im 19. Jahrhundert gerade im katholischen Bereich weit verbreitet. Der Gründer des ACV Franz Xaver Witt formulierte 1883: „Unter Choral versteht man jene einstimmigen Gesänge, welche in den ersten christlichen Jahrhunderten entstanden, durch Gregor den Großen gesammelt und vorgeschrieben wurden und jetzt noch von der Kirche als eigentlich liturgische Kirchen-Musik betrachtet werden.“³¹⁴ Die Begleitung dieser idealen Form der Kirchenmusik auf der Orgel war Schildknecht offensichtlich ein besonderes Anliegen: „§ 19. über die Begleitung des greg. Choralen und das Einspielen in die Kirchentonarten mußte etwas ausführlicher werden, weil viele in Gebrauch befindliche Harmonielehrebücher diesen so notwendigen Teil ungenügend oder gar nicht berücksichtigen.“³¹⁵ Die dafür bereitgestellten Übungen sollten einerseits als Musterbeispiele genommen und nach den Noten abgespielt werden, andererseits aber zur schriftlichen Ausarbeitung und in einem weiteren Schritt zur freien Begleitung anregen.

Den Forderungen des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins entsprechend hatte Schildknecht bereits fünf Jahre zuvor *178 Kadenzen für die Orgel* komponiert, die als harmonische Begleitmuster für das „Recitieren“ liturgischer Texte fungieren sollten. Im Vorwort dieser Publikation verdeutlichte der Diözesanpräses des Cäcilienvereins der Diözese Basel Arnold Walther (1846-1924)³¹⁶ eine grundlegende Problematik, mit der sich die cäcilianische Bewegung dieser Zeit auseinandersetzte:

„Bekanntlich ist es kirchliche Vorschrift, dass die liturgischen Gesangs-Texte vollständig, ohne Auslassung oder Verkürzung, vorgetragen werden müssen. Gegen dieses Gesetz ist schon seit langer Zeit und zwar von den allermeisten Kirchenkören gefehlt worden. Abgesehen von der Aufführung solcher Mess-Kompositionen, welche nicht den ganzen Text (der stehenden Gesänge: Kyrie, Gloria, Credo etc.) haben, ist namentlich sehr zu bedauern, dass die wechselnden Gesänge des Hochamtes (Introitus, Graduale mit ev. Tractus oder Alleluja und Sequenz, Offertorium, Communio) fast ganz in Vergessenheit geraten und ausser Gebrauch gekommen sind. [...] Ferner setzte man sich über die kirchlichen Vorschriften hinweg, wie man auch bei Auswahl und Beurteilung von Kirchenmusikalien nicht daran dachte, dass der gregorianische Gesang der eigentliche Ausgangspunkt, die Norm aller Kirchenmusik sei. Auch fehlte es zur Ausführung der Wechselgesänge an der nötigen Bildung und Fertigkeit, wie an geeigneten Hilfsmitteln (Choralbücher, Orgelbegleitungen). Zur Verdrängung der Wechselgesänge half

³¹⁴ Witt 1883, S. 33. Gerade im protestantischen Raum war der Begriff „Choral“ auch für das deutsche Kirchenlied gebräuchlich. Vgl. Habert 1919, Bd. 2, S. 41.

³¹⁵ Schildknecht 1896, Vorwort, S. IV.

³¹⁶ Karl Arnold Walther war erster Präsident des neu gegründeten Diözesan-Cäcilien-Vereins des Bistums Basel.

schliesslich nicht wenig das Bestreben mit, den Gottesdienst möglichst kurz zu halten.
[...]³¹⁷

Das Spiel von Rezitationskadenzen, das auch innerhalb eines Kapitels der Schildknecht-Orgelschule behandelt wurde und in abgeänderter Form auch bei Springer Platz fand, verband die Begleitung des gregorianischen Gesanges mit Elementen des selbstständigen Orgelspiels: „Zu einem auf dem tonus rectus rezitierten Text eines Propriensatzes (eines Graduale, einer Offertorium, einer Communio) spielte der Organist ein kurzes Stück, das den Rezitationston in der Ober- oder in einer Mittelstimme enthielt.“³¹⁸ Um die Vollständigkeit der liturgischen Texte zumindest in dieser rezitierenden Form zu fördern, stellte Schildknecht auskomponierte Kadenzen zur Verfügung: „Der vollkommenste Modus, weil dem Gesange am nächsten kommend, ist derjenige, wo Einzelne, der ganze Chor, oder Solo und Chor wechselweise den hl. Text unter dem Klang der Orgel auf einem Tone singend lesen.“³¹⁹

Um diese Art der Begleitung selbstständig und eventuell sogar improvisierend ausführen zu können, bedurfte es eines gründlichen Studiums der Kirchentonarten bzw. der Gregorianischen Melodien und ihrer harmonischen Behandlung auf der Orgel. „Um dem Schüler die Anschaffung besonderen diesbezüglichen Übungsstoffes zu ersparen“³²⁰, fügte Schildknecht zwei vollständig auskomponierte Orgelbegleitungen für die Chormessen „pro defunctis“ und „in festis duplicibus“ hinzu. Vermutlich versuchte er damit auch jenen romantisierenden Auswüchsen der Choralbegleitung entgegenzuwirken, die seit Georg Joseph Voglers chromatischer Harmonisierung und orchestraler Dynamisierung praktiziert worden waren und von August Gottfried Ritter im Vorwort zu seiner *Geschichte des Orgelspiels* beklagt wurden:

„Das Kunstgesetz der Einheit fordert mit zwingender Konsequenz, daß bei dem Gebrauche von Gesangsstücken, welche in den alten Kirchentonarten geschrieben sind, der Organist sein Vor-, Zwischen- und Nachspiele in denselben Tonarten ausführe. Es ist daher ein offenbar musikalischer Widersinn, wenn Organisten darauf keine Rücksicht nehmen, vielmehr die dorische Tonart als d-moll, die phrygische als e-moll, die lydische als F-Dur u.s.w. behandeln und mit diesen modernen Tonarten zugleich eine ausschweifende Chromatik in Anwendung bringen.“³²¹

Max Springer befand im Jahre 1909 die Choralübungen Schildknechts als veraltet, „sowohl in Hinsicht auf die Melodie als auch auf die Harmonisierung“³²². War die erste Auflage noch dem „cantus planus“ der *Editio Medicaea* verhaftet, erstellte Springer nun ein neues Kapitel zur Choralbegleitung nach den Gesängen der *Editio Vaticana* und bemerkte: „Aus pädagogischen Gründen wurden hier [...] gewisse schlechte Fortschreitungen des Originals verbessert.“³²³ Schildknechts „Missa in festis duplicibus“ wurde gestrichen, die verbleibende „Missa pro Defunctis“ wurde von Springer neu

³¹⁷ Schildknecht 1891, Vorwort und Empfehlung von Arnold Walther, S. II.

³¹⁸ Walther 1988, S. 167.

³¹⁹ Schildknecht 1891, Vorwort des Komponisten, S. III.

³²⁰ Schildknecht 1896, Vorwort, S. III.

³²¹ Ritter 1884, Vorwort.

³²² Schildknecht 1910 (Springer), Vorwort, S. V.

³²³ Ebd., S. 147.

harmonisiert. Zudem berücksichtigte Springer die Choralmesse „Missa de Angelis ex Edit. Vatic.“ des Südtirolers Vinzenz Goller (1873-1953)³²⁴, mit dem er für die Erstellung dieser Ausgabe offenbar eng zusammengearbeitet hatte.

Besonders ausführlich widmete sich P. Leo Söhner, O. S. B.³²⁵ im Auftrag Dunkelbergs dem Kapitel zur Choralbegleitung in der 19. Auflage der Orgelschule. Er behandelte allgemeine Merkmale der Gregorianik und der Geschichte ihrer Begleitung, verzichtete dabei allerdings nicht auf den Hinweis, dass ein streng vokale Ausführung nach wie vor als Idealform zu betrachten sei: „Darum wird auf den Solesmenser Schallplatten der Choral in seiner vokalen Reinheit ohne Orgelbegleitung gezeigt. In der liturgischen Praxis allerdings machen die Solesmenser Mönche unserem Zeitgefühl dieselbe Konzession wie alle anderen Orden und Kirchen, d. h. sie begleiten den Choral mit der Orgel.“³²⁶ Söhner verwies auch auf die von Abbé Vogler gepflegte Begleitart mit der Einführung von Chromatik und Enharmonik unter Einbeziehung romantischer Klangwirkungen und affektiver Übergangscrescendi³²⁷, fügte jedoch an, dass Vogler diese Praxis später zugunsten eines ganz nüchternen unromantischen Systems wieder verwarf. Detailliert äußerte sich Söhner zur Praxis der Choralbegleitung im Kreis der Cäcilianer:

„Der Münchener Kaspar Ett kürzte die liturgischen Melodien am radikalsten; da er es aber in seiner Art meisterhaft verstand die alten Gesänge nach dem damaligen Kirchenliedstiel [sic!] umzuformen, fanden seine Bearbeitungen außerordentliche Verbreitung; allerdings blieb von der alten Kunst kaum mehr als der Name übrig. Der Regensburger Georg Mettenleiter hat zum ersten Male unter dem Einfluß des Regensburger Reformkreises den Grundsatz aufgestellt, daß bei der Choralbegleitung nur die Harmonien der älteren Meister des 15. und 16. Jahrhunderts Verwendung finden dürften. In seinem Enchiridion chorale (1854) hat er diesen Grundsatz durchgeführt. Die leitereigene Begleitung (d. h. eine Begleitung, in der nur Töne vorkommen, die in der betreffenden Kirchentonleiter liegen, also keine leiterfremden Töne) kam um 1860 auf. Und die Forderung einer rhythmischen Begleitung stellte zum ersten Male Gevaert auf: Nicht jede Note darf begleitet werden, so daß sich das instrumentale Spiel dem gesanglichen Rhythmus eng anschließt. Diese beiden Grundsätze der leitereigenen (d. h. diatonischen) und rhythmischen Begleitung sind seitdem allgemein anerkannt. Der bekannte Kirchenkomponist Peter Griesbacher versuchte, eine schrankenlose Chromatik in die Begleitung einzuführen; sein Ziel war die Tristanharmonik Richard Wagners auf die Choralbegleitung zu übertragen. Er fand mit Recht allgemeine Ablehnung.“³²⁸

Daran anschließend kam Söhner auch auf Max Springer und Vinzenz Goller zu sprechen, deren Choralbegleitungen in der zu überarbeitenden Auflage der Schildknecht-

³²⁴ Dieser war Absolvent der Regensburger Musikschule und wurde im Jahr 1910 mit der Einrichtung der Abteilung für Kirchenmusik an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Klosterneuburg bei Wien betraut. Max Springer wurde als Dozent für Komposition eingesetzt, 1923 zum ordentlichen Professor ernannt und stand ab 1926 der Wiener Musikakademie als Direktor vor. Vgl. Pacik 2010, S. 10-27.

³²⁵ Söhner verfasste auch eine *Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert*, Heft 16 der Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, Augsburg 1932.

³²⁶ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. 140.

³²⁷ Ebd., S. 141.

³²⁸ Ebd., S. 141 f.

Orgelschule enthalten waren: „Goller, Springer und andere traten für eine maßvolle Anwendung des Chromas ein; auch sie fanden wenig Nachfolge.“³²⁹ Dass Springers Choralkapitel für die Neuauflage von Söhner also völlig überarbeitet wurde, bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erläuterung. Söhner orientierte sich an der Spielweise, die sich in der Abtei von Solesmes herausgebildet hatte und verwendete ihre Choralausgabe: „Am meisten verbreitet ist der Solesmenser Begleitstil, dessen Hauptvertreter Potiron und Desroquettes³³⁰ sind. Die folgenden praktischen Darlegungen folgen diesen allgemein gebilligten Prinzipien der Solesmenser Schule.“³³¹

Somit sind in den unterschiedlichen Ausgaben der Schildknecht-Orgelschule auch hinsichtlich der Begleitung des Choralgesanges deutliche Spuren einer musikgeschichtlichen Entwicklung zu entdecken, die besonders durch ein verändertes Geschichtsbewusstsein und eine allmähliche Förderung eines kritischen Quellenstudiums in neue Bahnen gelenkt wurde.

Zum Thema Orgelbau und Registrieren zeigen sich die Anschauungsunterschiede der Musiker in den verschiedenen Auflagen noch weitaus plakativer als in der Literatúrauswahl und in der Behandlung der Choralbegleitung. In einer Betrachtung dieses Aspektes wird sich im Folgenden zeigen, dass die Einflüsse, die von der Formierung der Orgelbewegung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ausgingen, durchaus starken Niederschlag in den Neuauflagen der Schildknecht-Orgelschule fanden. Zuvor bedarf es jedoch einer überblickshaften Darstellung der Ansichten und Aktivitäten der deutschen Orgelbewegung.

³²⁹ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. 142.

³³⁰ Dom Jean Hebert Desroquettes O. S. B. und Henri Potiron veröffentlichten zahlreiche Choralbegleitbücher für Orgel.

³³¹ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. 142.

3.3. Die Geschichte der Orgelbewegung von den Anfängen bis 1933

In der musikwissenschaftlichen Literatur wird die Situation des Orgelbaus im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer restaurativen Rückbesinnung auf alte Werte, auf Klangstile und Bauweisen früherer Epochen charakterisiert. Diese Entwicklung beruhte zu einem Großteil auf dem Umstand, dass die wiederentdeckte alte Orgelmusik, wie sie etwa im Cäcilianismus in praktischen Ausgaben zugänglich gemacht wurde, auch ein Interesse für das jeweilige „historische Klanggewand“ weckte. Man begann sich also erhaltenen Orgeln aus der Barockzeit und tradierten Bauweisen früherer Epochen zuzuwenden.

Um eine historische Einordnung der Orgellehre zur Zeit der deutschen Orgelbewegung vornehmen zu können, ist es unerlässlich, in den folgenden Kapiteln jene vorwiegend im Orgelbau wirkenden Strömungen zu umreißen, die zur Entfaltung reformatorischer Ansätze geführt haben.

3.3.1. Die elsässisch-neudeutsche Orgelreform

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten sich völlig am Klangideal des symphonischen Orchesters orientierte Bauweisen im französischen wie im deutschen Orgelbau ausgeformt, allerdings in unterschiedlicher Weise. Während der innerfranzösische Raum maßgeblich von der romantischen Stilistik des Orgelbauers Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) geprägt wurde, beherrschten die übrerrheinisch-deutsche Orgellandschaft die Bauten der Orgelbauunternehmen Ladegast, Steinmeyer, Sauer und Walcker mit ihrer klanglichen und technischen Vielfalt.

Ein von beiden Einflussbereichen umgebenes und beide Stile „absorbierendes“ Gebiet war der elsässische Raum, der schon seit der Straßburger „Silbermann-Ära“ mit Andreas (1678-1734) und Johann Andreas Silbermann (1712-1783) eine Synthese deutscher und französischer Orgelbauelemente suchte. Die mit der Reichsgründung Bismarcks im Jahre 1871 erfolgte Eingliederung Elsass-Lothringens in das deutsche Kaiserreich bewirkte in der tief verwurzelten Orgeltradition allerdings erhebliche Veränderungen, denn zum einen fand die industriell gefertigte, preiswerte „Fabriksorgel“ hier einen neuen Absatzmarkt, zum anderen wurden die elsässischen Orgelbauer nun mit der Technologie der deutschen *Starkton-Orgel* (Röhrenpneumatik, Registercrescendo, Spielhilfen, Hochdruckstimmen etc.) konfrontiert.³³²

Gegen die Umsetzung dieser Einflüsse traten zu Beginn des 20. Jahrhunderts Emile Rupp (1872-1948) und Albert Schweitzer (1875-1965) auf, sie begründeten damit in den Folgejahren die sogenannte *elsässisch-neudeutsche Orgelreform*. Auf ihrem Ausbildungsweg lernten Rupp und Schweitzer nicht nur die elsässischen und deutschen Orgeltypen, sondern durch ihr Studium bei Charles-Marie Widor (1844-1937) in Paris

³³² Vgl. Summereder 1999, S. 10 f.

auch die französischen Orgelbauten von Aristide Cavaillé-Coll kennen. Die daraus entstandene Verehrung für Widor und die Wertschätzung der Vorzüge der französischen Orgeln inspirierte die beiden höchst unterschiedlichen Persönlichkeiten, reformerische Ansätze für den deutschen Orgelbau zu entwickeln. Ein persönlicher Austausch erfolgte aber erst zu einem Zeitpunkt, als beide ihre jeweiligen Reformideen schon publiziert hatten. Rupps polemisierende Ablehnung der deutschen Orgelbaupraxis der 1880er- und 1890er-Jahre bzw. der grundtönigen Fabriksorgel und seine Forderung nach der Übernahme einiger Elemente des französischen Orgelbaus stießen vorerst kaum auf Widerhall. Albert Schweitzer hingegen brachte im Jahre 1906 mit einem Artikel über *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* Schwung in die Diskussion um eine Neuausrichtung des deutschen Orgelbaus im Sinne einer Verschmelzung deutscher und französischer Eigenschaften und prognostizierte: „Wenn die Zeichen der Zeit nicht trügen, ist der Augenblick gekommen, voneinander zu lernen.“³³³

Bei aller Verschiedenheit ihrer Charaktere vertraten Rupp und Schweitzer im Wesentlichen dieselben Forderungen: Abkehr von der übertriebenen Vermehrung der Streich- und Hochdruckregister („Ersteres bedeutet eine Reaktion gegen die Unklarheit durch Vermehrung der in den Streichern weiter nach oben reichenden Partialtonreihen, letzteres den mißlungenen Versuch, dem Orgelton die verlorene Tragkraft wiederzugeben.“³³⁴); Ablehnung der Röhrenpneumatik („Unpersönlichkeit der Kraftübertragung“³³⁵); Forderung nach weichen Grundstimmen und mild intonierten Aliquoten und Mixturen mit mittlerem Winddruck („Zurück zu den von Bach verlangten polyphonen, nicht orchestralen Orgeln! Feinere Grundstimmen! Harmonische Einheit der Grundstimmen! Weg mit unseren wenigen schreienden Mixturen! Viele und weiche Mixturen!“³³⁶); Trinität der Klaviere (Werksprinzip mit Hauptwerk, Rückpositiv und Schwellwerk); Ausbau des Schwellwerks und Pedals nach Cavaillé-Colls Vorbild mit besonderer Rücksichtnahme auf ein reich disponiertes Rohrwerk; hochwertiges Material für Pfeifen, Laden und Gehäuse; werksmäßiger Gehäuse- und Etagenaufbau³³⁷ und einheitlicher, übersichtlicher Spieltisch (Rupps „Normal- und Einheitsspieltisch“ mit doppelter Ausführung der Spielhilfen als Knöpfe und Tritte).³³⁸ Zusammenfassend könnte man diesen Bestrebungen also die kategorische Ablehnung der Fabriks- und Starktonorgel unter dem Grundsatz „Qualität statt Quantität“ voranstellen.

Rupp und Schweitzer gingen allerdings insofern von unterschiedlichen Denkansätzen aus, als Ersterer eine neue symphonische Orchester-Orgel mit klanglich eigenständigen und gleichzeitig verschmelzungsfähigen Registern unter Benützung moderner deutscher Errungenschaften (Elektropneumatik, Kollektive etc.) anstrebte, Letzterer allen

³³³ Schweitzer 1906, S. 2.

³³⁴ Rupp 1910, S. 6.

³³⁵ Ebd., S. 9.

³³⁶ Schweitzer 1906, S. 31.

³³⁷ Vgl. Summereder 1999, S. 17.

³³⁸ Rupp 1910, S. 35 f.

Modernismen des Orgelbaus eher kritisch gegenüberstand und ihre klangliche Wirkung und musikalische Brauchbarkeit hinterfragte³³⁹:

„Maßstab einer jeglichen Orgel, bester und alleiniger Maßstab, ist die Bachsche Orgelmusik. Man wende diesen Satz künstlerisch auf den Orgelbau an und male sich nicht immer wieder aus, wie Bach vor Freude über unsere Druckknöpfe seine Perücke in die Luft werfen und wieder auffangen würde, um sich dann hinzusetzen und sich von einem modernen Orgelvirtuosen belehren zu lassen, was man auf der modernen Orgel alles aus seiner Musik „herausholen“ kann.“³⁴⁰

Die proklamierten Reformansätze zeitigten bald praktische Erfolge in der Konzeption neuer Instrumente. Zu den bedeutendsten Orgelbauten zählten die von Rupp und Oscar Walcker (1869-1948) disponierte und 1909 erbaute Monumentalorgel (V/109) in Dortmund/St. Reinoldi und die Walcker-Orgel in Hamburg/St. Michaelis (V/125), die 1912 von Alfred Sittard (1878-1942) mit Max Regers (1873-1916) *Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46* in Anwesenheit des Komponisten eingeweiht wurde.³⁴¹

Der Einladung des Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft Guido Adler (1855-1941) folgend, leitete Albert Schweitzer am dritten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Wien (25. – 29. Mai 1909) eine „Aussprache über Orgelbau“, für die vorweg eine umfangreiche Befragung unter Orgelbauern und Organisten des zentraleuropäischen Raumes durchgeführt wurde. Die Auswertung und Präsentation der Ergebnisse regte Albert Schweitzer zur Erstellung eines „Internationalen Regulatives für Orgelbau“ an, das als Orientierungshilfe „für Besteller, Orgelbauer, Orgelbau-sachverständige und Orgelspieler“³⁴² dienen sollte. In Zusammenarbeit mit dem Organisten am Straßburger Münster Abbé Franz-Xaver Mathias (1871-1939) erstellte er ein Regelwerk, das die Forderungen der elsässisch-neudeutschen Reform bestätigte, „mit der blinden Bewunderung rein technischer Errungenschaften aufräumte und wieder gediegene, klangschöne Instrumente verlangte.“³⁴³ Obwohl der Ausbruch des ersten Weltkrieges einen länger währenden Erfolg der elsässisch-neudeutschen Orgelreform verhinderte und im politisch, gesellschaftlich und kulturell sich neu konstituierenden Nachkriegsklima andere Denkansätze aufkamen, erwiesen sich die Inhalte der Reformbestrebungen von Rupp und Schweitzer durch die Herausbildung einer deutschen Orgelbewegung in den 1920er-Jahren als nachhaltig. Schweitzer selbst bilanzierte:

„In der Folgezeit setzte sich dann nach und nach die Einsicht durch, daß die wahre Orgel die Tonschönheit der alten mit den technischen Vorzügen der neuen vereinigen müsse. Zweiundzwanzig Jahre nach ihrem Entstehen konnte meine Schrift über Orgelbau als das im Prinzip nun anerkannte Programm der Reform des Orgelbaus in unverändertem Abdruck mit einem Nachwort über den heutigen Stand des Orgelbaus gewissermaßen als Jubiläumsausgabe neu erscheinen.“³⁴⁴

³³⁹ Vgl. Schweitzer 1906, S. 22.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 17.

³⁴¹ Vgl. Summereder 1999, S. 17.

³⁴² Kongreßbericht 1909, S. 636.

³⁴³ Schweitzer 1995, S. 88.

³⁴⁴ Ebd.

3.3.2. Die Praetorius-Orgel von 1921

Wie bereits im Bezug auf das Bachsche Orgelwerk angedeutet wurde, setzte im ausgehenden 19. Jahrhundert ein intensives Bemühen um die historisch-kritische Untersuchung und Herausgabe älterer praktischer und theoretischer Musikwerke ein. Als besonders bedeutende Beiträge gelten die zwischen 1869 und 1871 in sechs Bänden von Friedrich Chrysander (1826-1901) herausgegebenen *Denkmäler der Tonkunst*, gefolgt von den umfangreichen Reihen der *Denkmäler deutscher Tonkunst* (ab 1892), der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (ab 1894) und der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (ab 1900). Vordergründiges Ziel dieser Denkmalausgaben und zahlreicher weiterer Editionen war die Bewahrung, Dokumentation und Zurverfügungstellung erhaltenswerter Musikedokumente.

Die spielpraktische Hinwendung zur Musik vergangener Epochen zeigte sich auch in der von Karl Straube (1873-1950) im Jahr 1904 herausgegebenen Sammlung *Alte Meister des Orgelspiels*. Als eine der bedeutendsten Lehrerpersönlichkeiten der deutschen Orgelszene in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts³⁴⁵ versuchte Straube mit den romantisierenden Vortrags- und Registrierangaben, die er den Notentexten hinzufügte, die klanglichen und technischen Möglichkeiten der späromantischen Orgel³⁴⁶ (Grundtönigkeit, Schwellen, Register-Walze, Kombinationen etc.) auszunützen. Seine editorische Herangehensweise führt deutlich vor Augen, dass eine den historischen Ansprüchen genügende Aufführungspraxis vorerst wenig Berücksichtigung fand. Wichtige Ansätze einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Problematik hatten auf deutschem Boden zwar bereits Hugo Riemann (1849-1919), Fritz Vollbach (1861-1940), Hermann Kretzschmar (1848-1924) und Arnold Schering (1877-1941) geliefert³⁴⁷, die tatsächliche Musikpraxis dürfte davon aber noch wenig berührt worden sein.

Als Schüler Arnold Scherings begann Wilibald Gurlitt (1891-1963) früh damit, die immer größer werdenden Diskrepanzen zwischen den neuen wissenschaftlich-theoretischen Erkenntnissen und der musikalischen Praxis – auch auf dem Sektor der Orgelmusik und des Orgelbaus – zu hinterfragen. Um einer authentischen Wiedergabe älterer Musik im Rahmen des von Gurlitt gegründeten Musikwissenschaftlichen Seminars gerecht zu werden, entwickelte er die Idee, eine frühbarocke Orgel nach einer

³⁴⁵ Vgl. Hartmann 1991 und Ramin 1943. Zu seinen Schülern zählten Karl Hasse, Jacques Handschin, Wolfgang Reimann, Fritz Heitmann, Günther Ramin, Wilibald Gurlitt, Karl Matthaei, Hans Klotz u. a., auch die Orgelschulverfasser Ernst Kaller und Hermann Keller gingen bei Straube in die Lehre.

³⁴⁶ Als Vorbild fungierten in erster Linie die Werke des Orgelbauers Wilhelm Sauer (1831-1916). Von besonderer Bedeutung für Straube an seinem Wirkungsort Leipzig war das Spiel der Sauer-Orgel in der Thomaskirche, die im Jahr 1889 als mechanische Kegelladenorgel (III/63) erbaut wurde. 1902 erfolgte eine Umrüstung auf Röhrenpneumatik und 1908 eine Erweiterung nach Straubes Vorstellungen. Vgl. Summereder 1999, S. 149 ff.

³⁴⁷ Riemann, Hugo: Über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik, in: Riemann, Hugo: *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze I*, Leipzig 1895. Kretzschmar, Hermann: Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, in: *Jahrbuch Peters* 6/7, Leipzig 1899/1900, S. 100-119. Vollbach, Fritz: *Die Praxis der Händel-Aufführung*, Diss., Charlottenburg 1899. Schering, Arnold: *Geschichte des Instrumental-(Violin-)Konzerts bis Antonio Vivaldi*, Diss., Leipzig 1903 und *Die Anfänge des Oratoriums*, Habil., Leipzig 1907. Vgl. Schering, S. IX und Gutknecht, S. 215.

Musterdisposition des zweiten Bandes *De Organographia* (1619) aus Michael Praetorius' *Syntagma musicum* zu rekonstruieren. Die Umsetzung dieses pionierhaften Vorhabens übernahm der Ludwigsburger Orgelbauer Oscar Walcker.

Am 4. Dezember 1921, dem 300. Todestag von Michael Praetorius, konnte im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. die *Praetorius-Orgel* durch Karl Straube mit Orgelwerken von Samuel Scheidt, Georg Muffat, Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach u. a. eingeweiht werden.³⁴⁸ Die von den gewohnten Klängen der romantischen Orgel abgehobenen Klänge erregten Aufsehen und Bewunderung unter den Zuhörern und schon bald wurden weitere Orgeln nach diesem Vorbild gebaut.

So ambitioniert das Projekt Gurlitts gedacht war und so sehr er sich damit um die Wiederbelebung einer alten Klangsphäre verdient machte, so fragwürdig mutet seine oberflächliche Herangehensweise an historisches Orgelbauwesen nicht erst aus heutiger Sicht an:

„Dem Nachbau war kein [ernstzunehmendes]³⁴⁹ Studium von erhaltenen Instrumenten und Registern vorausgegangen, die man hätte kopieren können. Vielmehr wurde lediglich die Disposition anhand der Erläuterungen von Praetorius nachgebaut; im übrigen handelte es sich um eine moderne Orgel ohne Gehäuse, mit pneumatischer Traktur und Taschenladen, moderner Windanlage, modernen Pfeifenmensuren, moderner Intonation und moderner, gleichstufig temperierter Stimmung.“³⁵⁰

Außerdem wurde die Praetorius-Disposition um Nachthorn 4'³⁵¹ und Dolcianbaß 8', Tremulant und die Koppel OW/Ped. erweitert. Somit wurde die Schaffung eines möglichst authentischen Klangbildes einer frühbarocken Orgel durch die Hereinnahme zeitgenössischer Orgelbauelemente schon von vornherein ad absurdum geführt, ein Umstand, den auch Hans Henny Jahnn kritisierte.³⁵² Aus dem theoretischen Bauvorhaben einer „neobarocken Orgel“ war in der Praxis eine „Kompromissorgel“ geworden.³⁵³ Diese Vorgehensweise sollte jedoch für die weitere Entwicklung der Orgelbewegung geradezu paradigmatisch werden: „Man fühlte sich nicht genötigt, alte Orgeln in allen technischen Einzelheiten nachzuahmen, sondern man wollte lediglich zu einem für die Darstellung von alter und moderner Orgelmusik günstigen klanglichen Ergebnis gelangen.“³⁵⁴

³⁴⁸ Vgl. Summereder 1999, S. 57.

³⁴⁹ Gurlitts Versuch, aus dem Spiel alter Blasinstrumente klangliche Maßstäbe für die Intonation der Praetorius-Register abzuleiten, scheiterte kläglich. Vgl. ebd., S. 56.

³⁵⁰ Eberlein 2011, S. 378.

³⁵¹ Das Nachthorn zählte wie die Bärpfeife, die Schweizerpfeife, der Italienisch Principal u. a. zu den „Moderegistern“ der Orgelbewegung. Vgl. Eberlein 2011, *Aus alt mach' neu – aus neu mach' alt. Tendenzen in der Registerentwicklung 1920-40*, S. 49 ff.

³⁵² Vgl. Summereder 1999, S. 57.

³⁵³ Als eines der bekanntesten Beispiele gilt die Sauer-Orgel des Sächsischen Landeskonservatoriums in Leipzig, die am 2. Oktober 1927 von Günther Ramin sowohl mit Werken des 16. und 17. Jahrhunderts und J. S. Bachs eingeweiht wurde, als auch mit Franck, Reger und zeitgenössischer Konzertmusik. Jung 1927, S. 137.

³⁵⁴ Reichling 1997, S. 226.

Nach gewonnener Einsicht darüber, dass in der Rekonstruktion der *Praetorius-Orgel* zu inkonsequent vorgegangen wurde³⁵⁵, rechtfertigte sich Gurlitt einige Jahre später: „Mancherlei Mängel und Unzulänglichkeiten mögen ihr angehaftet haben, die aus der damaligen Lage der Orgelforschung nur zu verständlich sind.“³⁵⁶ Die Wiederentdeckung alter Orgeln und das Ernstnehmen ihres „Alt-, Fremd- und Anderssein“³⁵⁷ nahm jedoch zweifellos hier ihren Ausgang und bildete in der Folge ein zentrales Anliegen der Orgelerneuerungsbewegung. „Immerhin darf die Praetorius-Orgel den Anspruch erheben, das Tor zu der sogenannten ‚Orgelbewegung‘ in Deutschland weit aufgestoßen zu haben.“³⁵⁸

3.3.3. Hans Henny Jahnn und die Schnitger-Orgel in Hamburg/St. Jacobi

Ebenso wichtige Impulse für die Wiederentdeckung und Erforschung historischer Orgelbaustile und -techniken gingen von Hans Henny Jahnn (1894-1959) und Gottlieb Harms (1893-1931) aus. Gemeinsam mit dem Bildhauer und Architekten Franz Buse (1900-1971) gründeten sie in der gesellschaftlich unbefriedigenden Situation nach dem ersten Weltkrieg die *Glaubensgemeinde Ugrino*. Die Entwürfe eigener Kultgebäude sahen auch die Ausstattung mit einer Orgel vor, weshalb sich Jahnn intensiv mit orgelbaulichen Fragen zu beschäftigen begann³⁵⁹: „Ich fasse die Orgel als ein Instrument zur Hervorbringung musikalischer Klänge auf, die als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufnehmen sollen. Die Musik, der ich sie untergeordnet fühle, ist sich Selbstzweck, ist kultisch; deshalb ist der Platz einer Orgel zu einer Kultstätte zu denken.“³⁶⁰ Jahnn kam zu dem Schluss, dass der Orgelbau bereits seit 1700 in gänzlich falschen Bahnen verlaufe, also „zum bloßen Experimentierfeld von Technikern und zum Vehikel eines äußerlich-rekordhaften Spieltriebs verkommen“³⁶¹ sei. Von diesem Urteil nahm er nur wenige Orgelbauschulen aus.³⁶² Als den „wahrscheinlich größten Orgelbauer Deutschlands“ bezeichnete er Hans Scherer den Älteren (um 1535-1611), der gerade in der Mensurenfrage ein Vorbild für jede moderne Orgel abgebe.³⁶³

Als Konsequenz dieser Auffassung entwickelte Jahnn eine eigene Anschauung über die Bauweise der „wahren Orgel“, die trotz seiner persönlichen Tendenz zur Mystifizierung der Orgel durchaus sachlich ausfiel: Verwendung guter Naturmaterialien; kontrastreiche, vermischungsfähige Registergruppen (männlich und weiblich bzw. Eng- und Weitchor);

³⁵⁵ Als die *Praetorius-Orgel* 1944 bei einem Luftangriff auf Freiburg zerstört wurde und zehn Jahre später eine neue Orgel nach Praetorius' erster Disposition durch Werner Walcker-Mayer (1923-2000) errichtet werden sollte, entschied man für eine nach dem Werkprinzip angeordnete, mitteltönig gestimmte mechanische Orgel mit Schleif- und Tonkanzellenlade und verwendete Pfeifenmensuren des Praetorius-Zeitgenossen Esaias Compenius (1560-1617). Vgl. Eggebrecht 1967, S. 21, Fußnote 10.

³⁵⁶ Gurlitt 1966, S. 43.

³⁵⁷ Ebd., S. 85.

³⁵⁸ Ebd., S. 43.

³⁵⁹ Vgl. Summereder 1999, S. 75 ff.

³⁶⁰ Jahnn 1922 zit. in Birtner, S. 47.

³⁶¹ Summereder 1999, S. 74.

³⁶² Gottfried Silbermann (1683-1753) und Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899).

³⁶³ Vgl. Lipski 1995, S. 419 und Summereder 1999, S. 92.

in „Fülle, Kraft und Schärfe“ unterschiedene Klangqualitäten; Werkprinzip; Schleiflade; mechanische Traktur; präzise steuerbare Windversorgung; Ersetzung des additiven Prinzips des Rollschwellers durch Klangfarbenkontraste etc.³⁶⁴.

„Die so gefertigte Orgel trägt sich allein ihren Freunden aus den Bezirken der Musik an. Sie ist ein kirchliches Instrument, auch ein Konzertinstrument, auch ein Kammerinstrument. Sie versagt, wo sie mißbraucht wird. Schlechte Spielmanieren enthüllt sie ganz. Leere harmonische Ergüsse gibt sie leer und ohne Reiz zurück. Trockene Anschlagsgebräuche haucht sie trocken von sich. Sie verlangt beharrlich Können.“³⁶⁵

Jahnns Verständnis der Orgel als kompromissloser Prüfstein für Orgelbauer und -spieler steht somit innerhalb der allgemeinen Reformbewegung gewissermaßen in einem Gegensatz zur *Kompromiss-Organ* eines Wilibald Gurlitt.

Als extremes Beispiel der Verfehlungen des modernen Orgelbaus empfand Jahn die 1866, 1890 und 1917 vorgenommenen Restaurierungsarbeiten an der Schnitger-Organ in Hamburg/St. Jacobi³⁶⁶, weshalb er gemeinsam mit Gottlieb Harms und dem Lübecker Orgelbauer Karl Kemper (1880-1956) den Entschluss zur Instandsetzung der originalen Gestalt nach Arp Schnitger (1648-1719) fasste. Um breiteres Bewusstsein über Inhalt und Ziele dieses ungewöhnlichen Projektes zu schaffen, berief Jahn im Juli 1925 eine Organistentagung ein und gewann Günther Ramin (1898-1956) und Erwin Zillinger (1893-1974) für konzertante Darbietungen. Die Vorträge und Konzerte lösten einerseits bestätigende Reaktionen und andererseits Befremdung aus. Überwiegend negativ äußerte sich der Universitätsmusikdirektor und Stadtorganist von Jena, Rudolf Volkmann (1889-1947): Das erste Konzert an der Schnitger-Organ in Hamburg/St. Jacobi mit Werken von Frescobaldi, Schlick, Cabezón und Scheidt enttäuschte ihn. Max Regers *Toccata und Fuge op. 80* als Zugabe bezeichnete er als „mißlungen“³⁶⁷. Zillingers Vorführung der Totentanz-Organ in St. Marien/Lübeck anhand einiger Werke von Claudio Merulo (1533-1604), Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Jacob Froberger (1616-1667) und Franz Tunder (1614-1667) quittierte er zudem mit einem überaus abfälligen Kommentar: „Ihre scharfen Register erinnern an den Klang eines vom Wagen fallenden Sackes mit rostigen Nägeln und altem Eisen, das gellende Tutti bewirkt einen Genuß gleich demjenigen, der entsteht, wenn man sich unvermutet in ein Nadelkissen setzt.“³⁶⁸ Allerdings hinterließ Günther Ramins Konzert an der Stellwagen-Organ in Lübeck/St. Jacobi mit Werken von Dietrich Buxtehude und Vincent Lübeck einen „restlos beglückenden Eindruck“.³⁶⁹ Volkmann kam schließlich zu folgendem Urteil:

³⁶⁴ Vgl. Reichling 1995, S. 22 und Summereder 1999, S. 74.

³⁶⁵ Jahn 1926 zit. in Summereder 1999, S. 94.

³⁶⁶ Die um 1900 vorgenommenen Orgelrestaurierungen bedeuteten üblicherweise einen Eingriff in die historische Substanz der Orgeln (Modernisierung der Windversorgung, Disposition, Intonation etc.). Die aufsehenerregenden Restaurierungsarbeiten an der Dreifaltigkeitsorgan und an der Heilig-Geist-Organ in der Abteikirche Ottebeuren in den Jahren 1914 und 1922 durch die Orgelbaufirma G. F. Steinmeyer & Co. können als erste bedeutende Beiträge zu einem denkmalpflegerischen Umgang mit historischen Orgelbauten im deutschen Raum angesehen werden. Vgl. Lipski 1995, S. 419.

³⁶⁷ Reichling 1995, S. 21.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Ebd.

„Man solle „unausgegorene antiquarische Experimente, die es bestenfalls [...] zu einer Modekrankheit bringen können, [...] ins Laboratorium, die Studierstube oder das musikwissenschaftliche Seminar“ verweisen. Der heutige Organist, der ‚an sich die Erschütterungen der Beethovenschen Symphonien erlebte oder dem die Wunder der Tristanpartitur nicht fremd sind‘, könne nicht ‚die musikgeschichtliche Entwicklung um 300 – 400 Jahre zurückdrehen‘.“³⁷⁰

Freilich war dies nicht das Ziel der *Ugrino*-Gemeinde, vielmehr ging es um eine Wiederentdeckung und Wiederbelebung alter Musik, die sowohl mit den *Ugrino*-Konzerten als auch mittels breit gefächelter Verlagstätigkeit vorangetrieben wurde. Während die Glaubensgemeinde selbst bereits 1926 zu zerfallen begann, blieb der 1921 gegründete *Ugrino*-Verlag bis 1971 bestehen. Harms und Jahnn konnten in dieser Zeit zahlreiche bedeutende Drucklegungen besorgen: 1921 wurden sämtliche überlieferte Kompositionen von Vincent Lübeck (1654-1740) herausgegeben, gefolgt von einer Scheidt-Gesamtausgabe und der Edition der *Tabulaturen etlicher Lobgeseng und Lidlein* von Arnolt Schlick im Jahre 1924. Als externe Mitarbeiter wurden Christhard Mahrenholz (1900-1980) und Wilibald Gurlitt eingebunden, Letzterer begann mit einer Ausgabe der Kantaten von Dietrich Buxtehude (um 1637-1707). Mit diesen Editionen verfolgte der *Ugrino*-Verlag nicht nur die Wiedererweckung alter Musik in Form einer wissenschaftlichen Dokumentation, sondern vorwiegend die Aufführung der Werke jener Zeit in der jeweils zeitgenössischen Spielpraxis. Zugleich wurde auf die zu berücksichtigende historische Klangsphäre hingewiesen. Verlagsleiter Gottlieb Harms schrieb im Vorwort zur Neuauflage des *Görlitzer Tabulaturbuches* (1650) von Samuel Scheidt:

„Wir wünschen dem vorliegenden Werk nicht nur, daß es helfen möge, bei den Abtrünnig gewordenen den Geschmack für reine Orgelchoräle wieder zu erwecken, von denen dieses Buch so starke Proben enthält, auch, daß es manchem tüchtigen Organisten den Mut geben möge, seine alte Orgel gegen Überfälle zu schützen, zu retten, was so spät noch zu retten ist. Endlich könnte die Beschäftigung mit Scheidts Werken, insonderheit auch der *Tabulatura Nova*, wohl imstande sein, bei einigen die Sehnsucht nach der perlenden Präzision mechanischer Trakturen zu wecken, deren Nachteile überall schwarz ausgehängt, deren Vorteile aber verschwiegen wurden bei unbegreiflicher Begünstigung der Röhrenpneumatik.“³⁷¹

Gerade im Hinblick auf eine wissenschaftlich fundierte, historisch informierte Orgellehre wurden von Harms und Jahnn also wertvolle Beiträge geleistet. Jahnn war sich jedenfalls der Bedeutung seines langwierigen Restaurierungsprojektes an St. Jacobi für die Entwicklung der Orgelbewegung mehr als bewusst: „Diese Wiederherstellung hat eine europäische Reform des Orgelbaus ausgelöst, an der ich ganz allein schuld bin. Mit der einen Jakobi-Orgel wurden Hunderte von Werken in Europa gerettet.“³⁷²

³⁷⁰ Reichling 1995, S. 21 f.

³⁷¹ Harms 1923 zit. in Summereder 1999, S. 98.

³⁷² Lipski 1995, S. 420.

3.3.4. Die Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg im Breisgau, 1926

Als „bahnbrechend“³⁷³ bezeichnete Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999) den Eröffnungsvortrag Wilibald Gurlitts bei der *Tagung für deutsche Orgelkunst*, die zwischen 27. und 29. Juli 1926 in Freiburg i. Br. abgehalten wurde. Gurlitt referierte vor mehr als 500 europäischen Orgelbauern, Musikern und Musikwissenschaftlern ausführlich über „die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte“ und stellte seine „Klangstil-These“³⁷⁴ vor, der zufolge das unmittelbare Wechselspiel zwischen Klangvorstellung, Kompositionsart und Instrumentarium wiederherzustellen und zu erforschen sei – „und, auf die Orgel übertragen [gilt es,] die einzelnen Züge einer bestimmten typischen Strukturbeschaffenheit und Stilform der Polyphonie im Zusammenhang mit einer typischen Art der Pfeifenmensurierung und -intonation, sowie der Registerdisposition aus der übergeordneten Einheit des Klangideals als geschichtlich notwendig zu verstehen.“³⁷⁵ Mit Werken von M. Praetorius, Scheidt, Froberger, Pachelbel und Tunder gab der Schweizer Organist Karl Matthaei (1897-1960) musikalische Kostproben an der *Praetorius-Orgel*.³⁷⁶

Oscar Walcker gewährte einen Einblick in die Geschichte der Orgelmensuren und erläuterte deren Bedeutung für die Kunst des Orgelbaues. In der Abkehr von Johann Gottlob Töpfers (1791-1870) konstanter Mensur³⁷⁷ sprach er sich für eine am barocken Ideal orientierte, intuitiv ermessene und somit variable Pfeifenmensur aus.³⁷⁸ Eine Verwerfung der Normalmensur vertrat auch Hans Henny Jahnn, allerdings zugunsten mathematisch objektivierter Konstruktionsprinzipien, „die die voneinander unabhängige Entwicklung der drei klangbildenden Faktoren Fülle, Kraft und Schärfe ermöglichen.“³⁷⁹ Die nächsten Vortragenden – unter ihnen Gotthold Frotscher und Arnold Schering – widmeten sich ausführlich der Orgelbau-, Orgelspiel- und Registrierkunst der Barock- und Vorbarockzeit sowie der liturgischen Stellung des Orgelspiels.

Einen geschichtlichen Überblick über die „Erziehung, Bildung und Fortbildung der Organisten“ von der Renaissance bis in die Gegenwart lieferte Joseph Müller-Blattau (1895-1976). Er äußerte die Beobachtung, dass sich die kirchenmusikalische Laienausbildung im neuen Verhältnis von Kirche und Staat weg von den Lehrerbildungsanstalten hin zu den Kirchenmusikschulen und Fortbildungskursen verlege:

„Mit viel Freude spürt man die Anzeichen der Selbstbesinnung. Es ist durchaus zeitnotwendig, wenn, wie ich etwa dem Verbandsorgan der katholischen Kirchenmusiker der Erzdiözese Freiburg entnehme, der Verband sein Organ und seine Tagungen nicht nur

³⁷³ Eggebrecht 1967, S. 22.

³⁷⁴ Vgl. ebd.

³⁷⁵ Gurlitt Tagungsbericht 1926, S. 37.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 6.

³⁷⁷ Der Theoretiker Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) und der Orgelbauer Dom Bédos (1709–1779) begründeten mit ihren zahlreichen Veröffentlichungen zum Orgelbau eine Normmensur, die vom Deutschen Orgelrat 1927 als Standardmaß für die Mensur eingeführt wurde.

³⁷⁸ Vgl. Gurlitt Tagungsbericht 1926, S. 48 f.

³⁷⁹ Ebd., S. 53.

den Besoldungsbesprechungen, sondern vor allem „der kirchenmusikalischen Weiterbildung“ dienstbar macht, selbst auch von Verbands wegen „Ferienfortbildungskurse an geeigneten Orten unter sach- und fachkundiger Leitung“ beabsichtigt. Ausbildung und Fortbildung sind die ersten und obersten Fragen des Standes. Vom Staat zum Stand!“³⁸⁰

Die Euphorie, mit der die eben formierte Orgelerneuerungsbewegung auch als frischer Inspirationsquell für die Pädagogik angekündigt wurde, spiegelt sich auch in Fritz Lehmanns (1904-1956) Vortrag über „Die neue Orgel als Instrument der Volksbildung“ wider:

„Es kann gar nicht anders sein, als daß ein so strenges Instrument den stärksten Einfluß auch auf den Komponisten hat. Man kann der letzten Orgelbauperiode den Vorwurf nicht ersparen, daß sie das Mitgehen des zeitgenössischen Schaffens für die Orgel fast völlig zerstört hat. Die Orgeln, die wir heute zumeist noch spielen, gehören in ihrem Sinne einer beendeten Zeit an. Sie konnten das Schaffen mit ihrer subjektiven Schwelgerei und ihrer Vermischung nur nach Richtungen beeinflussen, die dem eigentlichen schöpferisch musikalischen Willen unserer Zeit ganz entgegengesetzt waren. Die neue Orgel gibt uns nun auch wieder die technische Möglichkeit beim Instrument, nicht bloß jene Zeit des Objektiven, des in und unter die Forderung des Ganzen gestellten Einzelwillens der vergangenen polyphonen Epoche in ihren Werken darzustellen, sondern auch dem jener Zeit wieder so verwandten schöpferischen Willen der heutigen Menschen den adäquaten Ausdruck zu bieten.“³⁸¹

Gemäß dieser Ansicht waren weitere Tagungsbeiträge der alten Musik gewidmet. In einem Konzert des *Collegium musicum* der Universität unter der Leitung von Heinrich Bessler (1900-1969) wurden beispielsweise spätmittelalterliche Werke von Guillaume de Machaut (um 1300-1377), Guillaume Dufay (um 1397-1474), Gilles Binchois (um 1400-1460), Johannes Ockeghem (um 1425-1497) und Josquin des Prés (um 1450-1521) dargeboten und theoretisch erläutert.

In weiteren Vorträgen wurde auch die Bedeutung der zeitgenössischen Musik hervorgehoben: Bei aller fruchtbaren Anregung, die eine Beschäftigung mit den Klangidealen früherer Epochen bringen könne, ermahnte Hermann Keller (1885-1967) zu dem Bewusstsein, dass diese „wesenslos“ bleibe, „wenn nicht eine neue Literatur entsteht, die von einem neuen Ausdruckswillen beseelt ist.“³⁸² Seine persönliche Auffassung einer innovativen Musik gestaltete sich aber durchaus konservativ: „Was uns nottut und gänzlich fehlt, sind wirkliche Präludien zum evangelischen Gottesdienst, Stücke überpersönlicher Haltung, strenger, einfacher Ausdrucksweise, Musik höchsten Ranges im schlichten Gewande der Gebrauchsmusik.“³⁸³

Die Ausführungen von Hermann Erpf (1891-1969) zur problematischen Wechselbeziehung zwischen Orgel und zeitgenössischer Musik kreisten um den Gedanken, dass die angestrebte Kreierung einer „Universalorgel“, „auf der man „alles“

³⁸⁰ Gurlitt Tagungsbericht 1926, S. 107.

³⁸¹ Ebd., S. 113.

³⁸² Ebd., S. 130.

³⁸³ Ebd., S. 133.

spielen könne, d. h. die historisch gegebenen Stile, also eben die Orgelmusik der anerkannten Vergangenheit, zu gerechter Darstellung bringen könne“³⁸⁴, ins künstlerische Nichts führe. „Eine solche Orgel gibt es nicht und kann es nicht geben“³⁸⁵, erstrebenswert sind nur eine möglichst reine Erhaltung historischer Orgelbaustile da und die Entwicklung neuer Formgedanken im Wechselspiel mit den zeitgenössischen Kompositionen dort.

Gerade hier tat sich für die Anhänger der Orgelbewegung ein nahezu unüberwindbarer Graben zwischen Theorie und Praxis auf, der zumindest unterschwellig auch auf der Freiburger Tagung zu spüren war: Mit einer konzertanten Darbietung zeitgenössischer Orgelmusik in der Freiburger Martinskirche war Günther Ramin beauftragt worden. Krankheitsbedingt übergab er diese Aufgabe dem Reger-Schüler Emanuel Gatscher (1890-1946), der jedoch kurzfristig ebenso eine Absage erteilte. Schlussendlich kam es aufgrund des von mehreren Tagungsteilnehmern geäußerten Wunsches, auf der Tagung „auch einen Eindruck von dem zeitgenössischen Orgelschaffen“³⁸⁶ zu bekommen, zu einem spontan von anwesenden Organisten und Komponisten organisierten Konzert mit Werken von Karl Hasse, Heinrich Kaminski, Franz Schmidt, Franz Philipp und Arno Landmann. Die Publikumsreaktionen fielen allerdings keineswegs erfreulich aus:

„Hans Henny Jahnn hörte erst gar nicht auf die Stücke, allein schon die Martins-Orgel verurteilte er als ‚herzlich schlecht‘. Komponistenkollege Max Drischner [...] stand dem ‚Pessimismus‘ der Kompositionen ‚ratlos gegenüber‘ und meinte: ‚vielen anderen erging es ebenso‘. Jacques Handschin fand allein Kaminskis Choralsonate erwähnenswert, und der Rezensent des ‚Anbruch‘ resümierte, ‚daß es eine wahrhaft kultische Orgelmusik in der Gegenwart nicht mehr – vielleicht auch: noch nicht – gibt. ... aus dem Programm ragte eine Choralsonate von Kaminski durch große Kraft und Ernst der Gesinnung hervor; ihr am nächsten kamen die Fredigundis-Variationen des Wienerers Fr. Schmidt und Choralvorspiele des Karlsruher Konservatoriumsdirektors Fr. Philipp, während Stücke von Hasse-Tübingen und Arno Landmann bei aller Würdigung der oft recht feinen Einzelwirkungen doch im ganzen nicht überzeugen konnten“³⁸⁷.

Die in diesen Berichten ausgedrückte Skepsis gegenüber zeitgenössischen Kompositionen einerseits und die Verherrlichung der Kompositionen alter Meister andererseits sollte in weiterer Folge nicht nur symptomatisch für die allgemeine Entwicklung der Orgelbewegung werden, sondern auch die Orgellehre stark beeinflussen.

3.3.5. Weitere Entwicklungen bis 1933

Im Mittelpunkt der Vorträge der *Dritten Tagung für Deutsche Orgelkunst* in Freiberg/Sachsen im Oktober 1927 stand die Orgelbaukunst der Silbermann-Ära, im Besonderen die vorzüglich erhaltene Freiburger Domorgel. Für die neue

³⁸⁴ Gurlitt Tagungsbericht 1926, S. 134.

³⁸⁵ Ebd., S. 136.

³⁸⁶ Ebd., S. 155 und S. 8.

³⁸⁷ Summereder 1999, S. 229, zitiert *Hamburger Nachrichten* vom 4. 8. 1926, *Zeitschrift für Musik* Jg. 93/1926, S. 558, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII/1926, S. 650 und *Musikblätter des Anbruch* 1926, S. 329.

Betrachtungsweise dieser Denkmäler „frühromantischer“³⁸⁸ Orgelbaukunst hatten die vorhergehenden Tagungen grundlegende Vorarbeit geleistet: „Jetzt konnte man die Silbermann-Orgel mit ganz neuen Ohren hören. Geschätzt hat man sie bereits früher, das volle Bewusstsein ihrer tatsächlichen Bedeutung konnte erst jetzt entstehen.“³⁸⁹

Im Eröffnungsvortrag erläuterte Christhard Mahrenholz seine Gedanken „zum gegenwärtigen Stand der Orgelfrage im Lichte der Musikgeschichte“. Er warnte vor der Kanonisierung eines bestimmten historischen Orgeltyps, denn „nicht das ist unsere Aufgabe, festzustellen, welche Orgel nach unserem Geschmack die beste Orgel aller Zeiten war, die Schnitger= oder Silbermann= oder Gabler= oder Engler= oder Walckerorgel, um dann den mit der Krone bedachten Typ als Idealtyp zu übernehmen, sondern unsere erste Aufgabe ist es, die musikalische und bauliche Zielsetzung jeder Orgel im Rahmen ihrer Zeit herauszustellen und auf diese Weise die Maßstäbe zu gewinnen zur Bewertung unserer gegenwärtigen Orgel und zur Schaffung einer neuen.“³⁹⁰ Die Disposition der Compenius-Orgel in der Hallenser Moritzkirche vor Augen, versuchte Mahrenholz, das vieldiskutierte Spannungsverhältnis zwischen Konzert- und Kultorgel zugunsten eines neuen, an den liturgischen Aufgaben orientierten Orgeltyps aufzulösen und zwischen den Extremen der Neobarock- und Kompromissorgel zu vermitteln:

„Wie nun die neue Orgel sich einmal gestalten wird, das wird niemand von uns sagen können. Nur drei Wege wird sie bestimmt nicht gehen. Sie kann nicht aufgebaut werden auf dem Fundament und in Fortführung des ganzen versackten romantischen Prinzips der Orgel von gestern. Sie wird auch nicht in der Rekonstruktion irgendeines früheren Orgelideals ihre Auferstehung feiern. Nicht „zurück“, sondern „vorwärts“, das ist stets die Richtung aller schaffenden Kräfte gewesen, die neues Leben brachten. Sie wird aber auch nicht endgültig zu dem werden, wozu sie schon hie und da geworden ist: zur Kompromißorgel.“³⁹¹

Ergebnis seiner Überlegungen war die sogenannte „Cantus-firmus-Orgel“, deren primäre Aufgabe der liturgische Dienst am Wort sein sollte und deshalb auch in ihrer Disposition auf ein möglichst durchsichtiges cantus-firmus-bezogenes Spiel abgestimmt werden sollte. Die Übernahme bestimmter orgelbautechnischer Traditionen erachtete Mahrenholz nur insofern als sinnvoll, als dadurch Fehlentwicklungen im modernen Orgelbau überwunden werden könnten. Der von Mahrenholz geplante und von der Orgelbaufirma Furtwängler & Hammer zwischen 1925 und 1926 umgesetzte Neubau der Marienorgel zu Göttingen wies entsprechende Reformschritte auf: Kontrastierende und in sich eigenständige Werke (Hauptwerk, Rückpositiv, Oberwerk und Pedal) im Gegensatz zur romantischen *Manual-Orgel*, deren Stimmen ausschließlich nach dynamisch fließenden Abstufungen angeordnet waren sowie möglichst weite Pfeifenmensurierung für eine klare und durchsichtige Darstellung polyphoner Musikstrukturen. Er ließ jedoch Walze und Jalousieschweller für die Ausführung neuerer Musik einbauen und wählte auch hinsichtlich der Ladenkonstruktion den pragmatischen Weg. Trotz der eindeutigen

³⁸⁸ Vgl. Summereder 1999, S. 108.

³⁸⁹ Karl Hasse zit. in Reichling 1995, S. 25.

³⁹⁰ Mahrenholz 1928, S. 7.

³⁹¹ Ebd., S. 25.

persönlichen Befürwortung mechanischer Bauart wurden die Schleifladen der Vorgängerorgel durch pneumatische Taschenladen ersetzt.

Den Beschluss der Freiburger Orgeltagung bildete, dem Antrag Karl Straubes folgend, die Gründung eines *Deutschen Orgelrates* nach dem Vorbild des niederländischen Orgelrates³⁹². Die Aufgaben dieses Gremiums sollten dahin gehen, die Orgelbewegung in ihrer Gesamtheit anzuleiten, Ordnung in die nach allen Seiten hin unterschiedlich formulierten Forderungen zu bringen, weitere Orgeltagungen zu organisieren und schriftliche Veröffentlichungen für Orgelbau und Orgelspiel vorzubereiten. Unter der Präsidentschaft Straubes wurden vier Sektionen eingerichtet: Die Sektion für Orgelkomposition und Orgelspiel leitete Günther Ramin, die historische Sektion wurde von Wilibald Gurlitt angeführt, die erst 1928 nachträglich eingeführte liturgische Sektion übernahmen Christhard Mahrenholz (evangelisch) und Fidelis Böser, O. S. B. (katholisch).³⁹³ Der Sektion für Orgelbau stand Wolfgang Reimann vor, Untersektionen für Technisches und Experimentelles leiteten Johannes Biele und Hans Henny Jahnn.³⁹⁴ Besonders in der Herausgabe historisch wertvoller Quellen zum Orgelbau leistete der Orgelrat wichtige Beiträge: Gurlitt edierte den zweiten Band des *Syntagma musicum* von Michael Praetorius, Mahrenholz veröffentlichte *Musica Mechanica Organoedi* von Jacob Adlung und *L'art du facteur d'orgues* von Dom Bedos (1709-1779).

Neue Literatur zu Orgelbaufragen erschien in der Folge in Hülle und Fülle: 1929 publizierte Karl Gustav Fellerer sein Werk *Orgel und Orgelmusik*, ein Jahr später folgte Mahrenholz' Arbeit *Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau*, 1934 Hans Klotz' bedeutender Beitrag *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock* und 1938 Mahrenholz' Werk zur *Berechnung der Orgelpfeifenmessungen vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Des Weiteren wurden praktische Ausgaben alter Orgelmusik besorgt, unter anderem von Karl Matthaei (Praetorius, Pachelbel), Karl Straube, Johannes Wolgast (Böhm) und Moser/Heitmann (Frühmeister der deutschen Orgelkunst).³⁹⁵

Eklatant zeigte sich die veränderte Herangehensweise an die Edition alter Musik bei Karl Straube. In den für Orgel bearbeiteten Bachschen Inventionen der *Schule des Triospiels* (1903), die Straube gemeinsam mit Max Reger herausgegeben hatte, in den Sammelbänden *Alte Meister des Orgelspiels* von 1904 und *Choralvorspiele alter Meister* von 1907 sowie in der Konzeption des zweiten Bandes der Peters-Gesamtausgabe der Bachschen Orgelwerke war Straube noch überdeutlich am orchestralen Klangideal Richard Wagners³⁹⁶ orientiert und schlug eine dementsprechend romantisierende Interpretation vor. Einleitend zur Ausgabe der *Alten Meister des Orgelspiels* von 1904

³⁹² Peeters 1995, S. 148, Fußnote 22.

³⁹³ Haselböck 1995, S. 97.

³⁹⁴ Vgl. Summereder 1999, S. 112 f.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 113.

³⁹⁶ So kommentierte er beispielsweise seine Edition von J. S. Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 545 am Beginn des Präludiums folgendermaßen: „Der Spieler versuche in der Registrierung den Glanz und die Pracht des Meistersinger-Orchesters wiederzugeben.“ Bach/Straube 1916, S. 4.

schrieb Straube bezeichnenderweise: „Als Mensch der Gegenwart habe ich mich nicht gescheut, alle Ausdrucksmittel der modernen Orgel heranzuziehen, um eine musikalische Wiedergabe ‚den Affekten‘ gemäß zu ermöglichen.“³⁹⁷

In einer *Neuen Folge der Alten Meister des Orgelspiels*, die Straube schließlich 1929 mit Werken von Arnolt Schlick bis Georg Böhm veröffentlichte, zeigt sich ein völlig gewandeltes Bild. Straube wandte sich im Vorwort von der Editionsweise des ersten Bandes von 1904 dezidiert ab: „[...] die Orgel dieser Zeit hat sich als ungeeignet erwiesen, um als Mittlerin dienen zu können für die Wiedergabe von Schöpfungen, die in ihrer Ruhe und Größe mit dem Religiösen wurzelhaft verbunden sind.“³⁹⁸ Angaben einer Übergangsdynamik, wie sie noch im ersten Band in großer Zahl zu finden waren, wurden aufgegeben. Die Registrierungsangaben Straubes orientierten sich nun an einem historischen Klangideal, konkret an der Disposition der Hamburger Jakobi-Orgel. Interpretatorisch entfernte sich Straube nun von der subjektiv-emotionalen Ausdrucksweise und ersetzte sie durch ein klar gehaltenes Objektivitätsideal, dessen Aufgabe es wäre, Struktur und Aufbau des Tonstückes wiederzugeben: „[...] der im Überzeitlichen und Übermenschlichen liegende tiefere Sinn des Kunstwerkes“³⁹⁹ würde sich von selbst offenbaren. Woraus Straube diese Einsicht gewonnen hatte, erwähnte er ausdrücklich:

„Dem inneren Wesen der Werke aus dem großen Zeitalter der Orgelkomposition annähernd gerecht zu werden, muß immer das Wollen jeglicher Orgelspielkunst sein, die Höheres erstrebt, als durch leeres Farbenklangspiel dem Ohre Ergötzung geben zu wollen. Dies größere Ziel zu fördern, war der Wille von Wilibald Gurlitt, als er 1921 die Praetorius-Orgel in der Universität Freiburg i. Br. aufbaute, ihm folgten Günther Ramin und Hans Henny Jahn, als sie 1922 Arp Schnitgers Meisterwerk, die Jakobi-Orgel in Hamburg, entdeckten, die Pracht ihrer Klangwelt zum Leben erweckten, die sogenannte ‚neue Orgelbewegung‘ hat dann alle diese künstlerischen Tendenzen der Allgemeinheit zugeführt.“⁴⁰⁰

Zu dem Zeitpunkt, als Straube diese Zeilen schrieb, war noch nicht klar, dass sich die deutsche Orgelbewegung auf eine kritische Phase zubewegte. War noch im selben Jahr [1929] die Zeitschrift *Musik und Kirche* gegründet worden, die als mediales Sprachrohr nicht nur den öffentlichen Diskurs über die Orgelbewegung anregen sollte, sondern auch den Ideen der Singbewegung und Liturgischen Bewegung Platz bot⁴⁰¹, so konnte sich das ambitioniert erdachte Projekt des Deutschen Orgelrates nicht durchsetzen. Über die Publikationstätigkeit seiner Mitglieder hinaus gelang es nicht, eine innere Einheit der Orgelbewegung zu erwirken – eher das Gegenteil war der Fall. Schon die nächste Orgeltagung in Berlin unter der Leitung von Johannes Biehle (1870-1941) mündete in eine Spaltung der reformatorischen Lager. Um seine Auffassungen wirksam durchsetzen zu können, initiierte Biehle im Jahre 1931 die Gründung einer *Technisch-wissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau*, kurz TAGO

³⁹⁷ Straube 1904, Vorwort.

³⁹⁸ Straube 1929, Vorwort.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Vgl. Summereder, S. 113.

genannt. Hatte sich der Konflikt zwischen Jahn und Walcker bereits auf der Tagung in Freiburg angekündigt, zeichnete sich in der TAGO nun eine völlig gegen Jahnns Forderungen gerichtete Grundtendenz ab, der zufolge die Wiedereinführung der mechanischen Traktur einen Rückschritt in orgelbautechnischer, liturgischer und künstlerischer Sicht bedeuten würde.⁴⁰²

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jänner 1933 glitt die Diskussion innerhalb der immer extremer differenzierten Gruppierungen ins Ideologische ab. Im Mai 1933 wurde der *Reichsverband für Orgelwesen e. V.* gegründet, der sich sowohl gegen die Orgelbewegung, als auch gegen die Ansichten der TAGO stellte und anordnete, „alle an der Orgel und am Orgelbau Beteiligten auf dem Boden des Volkstums und der christlichen Weltanschauung zusammenzufassen und alle kulturwidrigen Auswüchse im Orgelbau“⁴⁰³, besonders die Bestrebungen Hans Henny Jahns, zu bekämpfen.

Von der politischen Entwicklung scheinen die Orgelschulen von Ernst Kaller und Hermann Keller, die in den Folgejahren entstanden, kaum beeinflusst worden zu sein. Eine detaillierte Untersuchung ihrer Inhalte kann aufbauend auf die in groben Zügen dargestellte Entstehungsgeschichte der Orgelbewegung vorgenommen werden. Zuvor werden die verschiedenen Auflagen der Schildknecht-Orgelschule, die nicht nur im Bezug auf den Cäcilianismus, sondern auch hinsichtlich orgelbaulicher Aspekte aussagekräftiges Material zu einer Wechselwirkung zwischen Orgelbewegung und Orgellehre liefern, analysiert.

⁴⁰² Vgl. Summereder, S. 130.

⁴⁰³ Ebd., S. 131.

3.4. Josef Schildknechts Orgelschule zwischen Cäcilianismus und Orgelbewegung (2. Teil)

In der Rückschau auf die Behandlungsweise der Orgel zur Entstehungszeit der Schildknecht-Orgelschule 1896 ist festzustellen, dass hier noch an der romantisch disponierten, grundtönigen Orchesterorgel mit ihren zahlreichen Spielhilfen festgehalten wurde. Auch in der Springer-Überarbeitung von 1909 wurde an dieser Art der Instrumentenbehandlung noch keineswegs gerüttelt. Umso einschneidender sind die Veränderungen, die von Carl Elis für die 19. Auflage vorgenommen wurden. In seinem neu gestalteten Kapitel „Die Orgel und die Kunst des Registrierens“ von 1935 zeigen sich nämlich in anschaulicher Weise jene Veränderungen im Orgelbau, die durch die Orgelbewegung der 1920er- und 1930er-Jahre in Gang gesetzt wurden.

Orgelbau/Registrieren

Schildknechts Ansprüche an ein theoretisches Kapitel zum Orgelbau waren eher elementarer Natur: „Was über die Orgel und das Registrieren gesagt ist, dürfte zur Erlernung eines richtigen und vielseitigen Gebrauches des Instrumentes willkommen heißen werden.“⁴⁰⁴ Der Verfasser beschränkte sich also auf grundlegende Bemerkungen zu Aufbau und Funktionsweise der Orgel und fügte einen kurzen Überblick über die Registerfamilien und die Benützung der Spielhilfen bei. Bemerkenswert ist, dass sich Schildknecht offenbar um eine Sichtweise bemühte, die über die spätmantisch-deutsche Stilistik hinausreicht: „Durch Beifügung fremdsprachlicher Registernamen wurde beabsichtigt, unsern Organisten auch ausländische Orgelliteratur zugänglich zu machen.“⁴⁰⁵ So ist etwa bei der Erläuterung der Labial- oder Lippenpfeifen auch von „franz. jeux à bouche“⁴⁰⁶, bei den gedeckten Stimmen von „frz. Jeux bouchés oder Bourdons, engl. Covered Stops“⁴⁰⁷, bei den Zungenstimmen von „franz. jeux à anche, engl. Reed stops“⁴⁰⁸, bei den einfachen Hilfsstimmen von „franz. Jeux de mutation simple; engl. Mutation-Filling-up-Stops“⁴⁰⁹ und bei den gemischten Stimmen von „franz. Jeux de mutation composés; engl. Compound-Stops, Mixture-Stops“⁴¹⁰ die Rede.

In der Gruppe der mechanischen Züge erläuterte Schildknecht die einfachen Koppeln und Oktavkoppeln, Kollektiv-Züge, Exclusions-Manubrien bzw. Ausschaltknöpfe, Kombinationstritte, Rollschweller, Jalousieschweller, Tremolo, Sperrventile, Evakuant und die Kalkantenklingel. Lediglich zu Jalousieschweller und Tremolo werden hier erste subjektive Auffassungen laut: „Es ist dies ein Ausdrucksmittel, das auch beim kirchlichen Orgelspiel nicht zu verschmähen ist. Nur der Missbrauch kann den Schweller in

⁴⁰⁴ Schildknecht 1896, Vorwort, S. III.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 2.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 3.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 4.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 6

⁴¹⁰ Ebd.

Misskredit bringen.“⁴¹¹ Ein ähnlich kritischer Hinweis ist für die Verwendung des Tremolos zu finden: „Das Tremolo, das ein Beben des Tones bewirkt und in Verbindung mit gewissen Solostimmen (Vox humana, Oboe, Clarinette, Vox angelica) von charakteristischer Wirkung ist, während ein zu häufiger und unmotivierter Gebrauch dieses Effektmittels abstösst und vorab für das kirchliche Orgelspiel strengstens zu verurteilen ist.“⁴¹²

Weitere Ausführungen zum Orgelbau beschränkten sich auf eine Erläuterung der technischen Funktionsweise. Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit instrumentenbaulichen Aspekten wurde auf entsprechende Literatur verwiesen:

„Kothe, B. Kleine Orgelbaulehre. 4. Auflage. Leobschütz b. C. Kothe.
Mettenleiter, B. Die Behandlung der Orgel. 3. Aufl. Regensburg b. Pustet.
Richter, C. F. Katechismus der Orgel. Leipzig b. Weber.
Riemann, Dr. Hugo. Katechismus der Orgel. Leipzig b. Max Hesse.
Schubert, F. L. Die Orgel, ihr Bau, Geschichte und Behandlung. Leipzig b. Merseburger.
Seidel, Joh. Jul. Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. verbessert von Kothe. Leipzig b. Leukart.
Töpfer-Allihn. Die Theorie und Praxis des Orgelbaues. Mit Atlas. Weimar b. B. F. Voigt.“⁴¹³

Im Vergleich zur kurz gehaltenen Orgelkunde gewährt das Kapitel über das Registrieren weit aufschlussreichere Einblicke in die Art der Orgelbehandlung um die Jahrhundertwende. Sämtliche vorgeschlagenen Registrierungen konzentrieren sich nämlich auf die Bevorzugung der Äquallage und stehen damit noch deutlich im Einflussbereich der spätrömantischen Orgeltradition deutscher Herkunft:

„Bei allen Register-Kombinationen des Manuals muss der 8'-Ton dominieren und die Stärke der die Obertöne ersetzenden Register ($4'$, $2\frac{2}{3}'$, $2'$, $1\frac{3}{5}'$, $1\frac{1}{3}'$ etc.) nach oben hin proportional abnehmen. Es folgt daraus, dass die Zahl der verwendeten 8'-Stimmen um so grösser sein muss, je zahlreicher und stärker die beigezogenen Neben- und Hilfsstimmen sind, wenn nicht schliesslich der Gesammtton statt glänzend und hell, schreiend und grell werden soll.“⁴¹⁴

Außerdem wurde angemerkt: „Es können auch 4'-Register als Hauptstimme auftreten, insofern der Tonsatz um eine Oktave tiefer gespielt wird.“⁴¹⁵ Ebenso wäre auch ein nach oben oktaviertes 16'-Register solistisch einsetzbar. Besonders schöne Klangfarbenschattierungen wären durch den Wechsel von Flöten und Streichregistern zu erreichen.

An dieser Stelle ist ein Vergleich mit der *Orgelschule op. 20* von Carl Sattler (1874-1938) aus dem Jahre 1920 durchaus angebracht. Sattler war noch völlig am Ideal der hochromantischen Orchesterorgel orientiert und äußerte sich zu Registerkombinationen in ganz ähnlicher Weise: „Beim Zusammenstellen von Registermischungen vermeide man Lücken im Fußton und alle klanglichen Härten. Man ziehe also nicht $8' + 2'$, $16' +$

⁴¹¹ Schildknecht 1896, S. 8.

⁴¹² Ebd., S. 8 f.

⁴¹³ Ebd., S. 1. Preisangaben wurden bei der Zitierung weggelassen.

⁴¹⁴ Ebd., S. 264.

⁴¹⁵ Ebd., S. 265.

4' oder 8' + 2 2/3' oder 16' + 2 2/3', sondern 8' 4' 2', 16' 8' 4', 8' 4' 2 2/3' 2' oder 16' 8' 4' 2 2/3' 2'.⁴¹⁶

Die eindeutige Bevorzugung grundtöniger Klangmischungen und flötiger sowie streichender Register prägt das gesamte Registrierkapitel in Schildknechts Orgelschule und zeigt sich in ausgeprägter Form in den vorgeschlagenen Möglichkeiten einer Trioregistrierung:

- Flöte 8' (Oberstimme)/Salicional 8' (Mittelstimme)/Harmonicabass 16' (Pedal);
- Flöte 8', Gedackt 8' und Dolce 4'/Gamba 8' und Rohrflöte 4'/Subbass 16' und Harmonicabass 16';
- Oboe 8' und Wienerflöte 8'/Flauto dolce 8' oder Lieblich Gedackt 8' mit Aeoline 8'/Subbass 16' und Flötbass 8' etc.⁴¹⁷

Auch die Registrierangaben in den Spielstücken der Schule weisen diese Stilistik auf: Für das Bachsche Choralvorspiel „Meine Seel erhebt den Herren“ BWV 648 aus der Sammlung der *Schübler-Choräle* wird beispielsweise folgende Registrierung vorgeschlagen⁴¹⁸:

- I. Manual (cantus firmus): Principal 8', Gedackt 8', Gamba 8', Flöte 4';
- II. Manual (Mittelstimmen): Gedackt 8', Flöte 8', Salicional 8', Fugara 4' (ev. Gemshorn 8' oder Geigenprincipal 8' dazu);
- Pedal: Subbass 16', Violon 8' und 16', Koppel II/Ped.

Diese Angaben regen zu einem weiteren Vergleich mit Carl Sattlers Orgelschule an, denn auch hier finden sich Registriervorschläge für BWV 648⁴¹⁹, die sich mit denen der Schildknecht-Orgelschule in ihrer prinzipiellen Herangehensweise durchaus decken:

- I. Manual (cantus firmus): Prinzipal 8', Hohlflöte 8';
- II. Manual (Mittelstimmen): 8'-Flöten, Gedackt 8', Dolce 8';
- Pedal: Gedacktbaß (oder Subbaß) 16'/8', Cello 8' (bei Eintritt des c. f. minus Cello 8')

Schildknecht verzichtete nahezu vollständig auf wertende Urteile zu Fragen des Orgelbaus und des Registrierens, wie sie in der Orgelbewegung später üblich wurden. Max Springer übernahm für die siebte Auflage 1909 beide Kapitel in ihrer Originalgestalt, erst Otto Dunkelberg verwarf diese bei der Erstellung der 19. Auflage im Jahre 1935 angesichts der neuen Entwicklungen im Umfeld der deutschen Orgelbewegung. Seiner Meinung nach entsprachen die Anschauungen, die in den früheren Auflagen vertreten worden waren, „eben noch zu sehr dem Prinzip der ‚orchestralen‘ Orgel, wenn auch die Einwirkungen der elsässisch-neudeutschen

⁴¹⁶ Sattler 1920, Bd. 3, S. 138.

⁴¹⁷ Vgl. Schildknecht 1909, S. 271.

⁴¹⁸ Das Choralvorspiel ist in der Schildknecht-Orgelschule ohne Titel, lediglich mit der Überschrift *Choralfiguration* und der Komponistenangabe *J. S. Bach* versehen. Mehr Wert wird stattdessen darauf gelegt, den *tonus peregrinus* im zugrundeliegenden Cantus firmus des *Magnificat* zu erläutern. Vgl. Ebd., S. 138.

⁴¹⁹ Vgl. Sattler 1920, Bd. 3, S. 147.

Orgelreform, die schon vor fast 30 Jahren den Kampf gegen die Grundtönigkeit der Orgel aufnahm, unverkennbar sind.“⁴²⁰ Dunkelbergs eigene Gesinnung war eindeutig: „Die im Laufe der vergangenen Jahre in Deutschland kultivierte Orgel hat sich als eine folgerichtige Weiterentwicklung des Klangideals der Bachschen Zeit erwiesen. Und es sei mit Genugtuung festgestellt, daß diese Bestrebungen allmählich – wenn auch langsam – in unserem Bruderland Österreich und in der Schweiz an Boden gewinnen.“⁴²¹ Offenbar derselben Anschauung verpflichtet, erstellte der Orgelbauexperte Carl Elis das 35-seitige theoretische Einleitungskapitel „Die Orgel und die Kunst des Registrierens“, um dem Schüler grundlegende Kenntnisse für die Bedienung der Orgel zu vermitteln.

Folgende Themenfelder wurden in dieser Neuauflage behandelt: Einrichtung der Spielanlage, Bau- und Funktionsweise der Pfeifen und Gebrauch der Register. Für eine intensivere Auseinandersetzung mit der Materie führte Elis eine Reihe empfehlenswerter Literatur kleineren und größeren Formats an:

„Kleinere:

Elis, Orgelwörterbuch, Kassel, Bärenreiterverlag.

Fellerer, Orgel und Orgelmusik, Augsburg, Filser-Verlag.

Frotscher, Die Orgel, Leipzig, J. J. Weber.

Lehr, Die moderne Orgel, Leipzig, B. F. Voigt

Smets, Neuzeitlicher Orgelbau, Mainz, Rheingoldverlag.

Größere:

Mahrenholz, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel, Bärenreiterverlag.

Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 3. Auflage, neu bearbeitet von Smets, Mainz, Rheingoldverlag.“⁴²²

Elis` Ausführungen zum Orgelbau und Registrieren sind insofern interessant, als sie in offensichtlicher Form die Meinung des Autors wiedergeben und nur in wenigen Belangen wirklich objektiv formuliert sind. Sie schildern die persönliche Auffassung eines „Orgelbewegten“ und gleichen in einigen Passagen geradezu einem Pamphlet gegen die romantische Orgelbautradition:

„[...] mit dem Niedergang des Orgelspiels entartete auch die Orgel als Instrument, und die Grundsätze, die bis dahin bei Aufstellung ihrer Disposition gegolten hatten, wurden verlassen; die ‚Königin der Instrumente‘ sank hinab zur ‚Choralbegleitmaschine‘ und zum ‚Affen des Orchesters‘ (Rupp). Seit mehr als zehn Jahren stehen wir in einer Bewegung zur Rettung der Orgel aus diesen Nöten. Man kämpft gegen die Irrlehren, die Unverstand und schlechter Geschmack aufgestellt haben, man strebt, die Fehler auszumerzen, die bei Aufstellung von Dispositionen und bei der Bestimmung der Einzelheiten im Bau der Pfeifen und bei ihrer Klanggebung gemacht sind. Diese Orgelbewegung hat sich auf die vergessenen künstlerischen Grundsätze der Meister aus der Hochblüte des Orgelbaus wieder besonnen und will im Hinblick auf sie eine neue Art Orgel schaffen, die unserer Zeit und ihren musikalischen und liturgischen Bedürfnissen angepaßt ist.“⁴²³

⁴²⁰ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), Vorwort, S. VIII. Gemeint sind hier vermutlich die Angaben französischer Orgelregister in der siebten Auflage, die auf eine Beeinflussung durch die elsässisch-neudeutsche Orgelreform hindeuten.

⁴²¹ Ebd., S. IX.

⁴²² Ebd., S. XI.

⁴²³ Ebd., S. XXVIII.

Im Zuge der Erläuterung der klanglich und räumlich abgesonderten Teilwerke einer „klassischen“ Orgel (Hauptwerk, Pedal, Rückpositiv, Brustwerk und Oberwerk) befürwortete Carl Elis die Wiedereinführung des Werkprinzips:

„Alle klassische Orgelmusik ist für diese in Werken aufgebaute Orgel geschrieben, rechnet mit den auf ihr möglichen Gegensätzen und ist also auch nur auf einer entsprechend angelegten Orgel sinngemäß wiederzugeben. Als im Laufe des 19. Jahrhunderts das Verständnis für die klassische Orgelmusik schwand, änderte sich auch der Aufbau der Orgel und es ging die Vielklavierigkeit der alten Orgelwerke verloren. Man stellte alles Pfeifwerk womöglich in dieselbe Ebene, man begnügte sich selbst bei größeren Orgeln mit zwei Manualen, in der Besetzung trat an die Stelle gegensätzlicher Charaktere bei annähernd gleicher Stärke nun abgestufte Klangstärke bei fast gleichem Charakter. Ein drittes Manual war höchstens bestimmt, die Stimmen aufzunehmen, die auf den anderen Klavieren keinen Platz mehr hatten und brachte nur eine weitere Stärkestufe, nicht einen größeren Reichtum an Klanggegensätzen. Das ist in letzter Zeit wieder anders geworden; die heutzutage gebauten Orgeln beachten wieder das Werkprinzip.“⁴²⁴

Der pneumatischen und elektrischen Spieltraktur konnte Carl Elis nichts Positives abgewinnen:

„Bei pneumatischer oder elektrischer Anlage fühlt der Finger keinen Druckpunkt, er merkt nur, wann die Bewegung der Taste zu Ende ist, aber dann ist die Wirkung des Anschlages schon eingetreten. Dieser Fehler wird auch durch die leichte Spielart der Pneumatik nicht wett gemacht, auch durch Gewichte oder Gegenfedern nicht aufgehoben. Bei den meisten Pneumatiken kommt dann noch hinzu, daß zwischen Anschlag der Taste und Ansprechen des Tones eine zwar sehr kurze, aber trotzdem merkbare Zeit vergeht -, die Pneumatik ‚schleppt‘.“⁴²⁵

Folglich setzte sich Elis vehement für die mechanische Spieltraktur ein, die der pneumatischen Traktur aufgrund der Möglichkeit eines weitaus präziseren Spiels eindeutig vorzuziehen ist: „Dem Spieler könnte es scheinbar einerlei sein, wie die Bewegungen seiner Finger auf die Ventile in der Windlade übertragen werden. In Wirklichkeit ist das nicht der Fall. Bei mechanischer Spielübertragung fühlt der Finger die Widerstände der sich straffenden Verbindung, er fühlt genau, in welchem Augenblicke sich das Ventil öffnet, und erst dies genaue Gefühl von dem, was in der Mechanik vor sich geht, ermöglicht ihm ein sauberes Spiel. Dieser Vorteil wiegt auch die Nachteile einer etwa schweren Spielart reichlich auf.“⁴²⁶ Elis wies jedoch auch darauf hin, dass hier nicht im Sinne einer originalgetreuen Rekonstruktion alter Mechaniken vorgegangen werden soll, sondern bewährte mechanische Bauweisen mithilfe moderner Errungenschaften zu optimieren wären: „Die Tatsache, daß heute bei allen Neubauten, die wirklich etwas bedeuten sollen, auf die alte Mechanik zurückgegriffen wird (freilich in technisch verbesserter Art) [...] spricht mehr als lange Auseinandersetzungen.“⁴²⁷

⁴²⁴ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. XIII.

⁴²⁵ Ebd., S. XIV.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

Als ein Zugeständnis an die bequeme Handhabung und mit Rücksicht auf die Forderung nach schnellen dynamischen und klangfarblichen Wechseln in der modernen Orgelliteratur befürwortet Elis allerdings die pneumatische oder elektrische Ausführung der Registertraktur:

„Mechanische Registerbewegung ist schwerfällig und nicht immer geräuschlos. Außerdem verlangt man heute von der Orgel die Möglichkeit schnellen Registerwechsels während des Spiels. Das ist mit Mechanik einfach nicht zu machen. So wird denn die Registerschaltung, auch bei mechanischer Spielübertragung, heute pneumatisch oder elektrisch angelegt. Die frühere Form des Knopfes zum Herausziehen ist jetzt fast überall durch die der Kipptaste (Drücker, Wippe) ersetzt.“⁴²⁸

Der Einbau von Spielhilfen, die im 19. Jahrhundert in so umfangreicher und vielfältiger Weise entwickelt und benützt wurden, wäre nach Carl Elis' Auffassung nahezu ausnahmslos einzustellen. „Melodie-“ bzw. „Basskoppeln“ zur Verstärkung der jeweils obersten bzw. untersten Stimme seien ebenso unbrauchbar wie die „Verschiebung“ oder „Transposition“, die im Zusammenhang mit dem Wechsel von Chor- auf Kammerton für eine automatische Versetzung des Orgelspiels um einen Halb- oder Ganzton verwendet wurde. Ebenso kritisch betrachtete er den übermäßigen Einsatz von Oktav- und Suboktavkoppeln, besonders der „reinen“ Art, die innerhalb eines Werkes die nächsthöhere oder nächsttiefere Oktav addiert:

„Denn die Wirkung der reinen Oktavkoppeln I oder II ist unerfreulich schreiend, weil das gesunde Verhältnis der aufeinanderfolgenden Stimmenlagen zerstört ist; und bei der Suboktavkoppel ist das noch weit mehr der Fall, der Klang wird nicht mächtiger und würdevoller, sondern brummiger und schmieriger. [...] Die ins andere Klavier hinübergreifenden Oktavkoppeln geben die Möglichkeit, stärkere Klangfarben des unteren Manuals mit schwächeren des oberen Manuals im Oktavabstande zu untermalen. Das ist für die freie Phantasie unter Umständen ganz hübsch; aber wir sind aus dem Zeitalter der Farbenspielerei und der Nachahmung orchestraler Effekte schon wieder heraus, und so haben derartige Oktavkoppeln heutzutage ihre Daseinsberechtigung verloren.“⁴²⁹

Hinsichtlich des im 19. Jahrhunderts üblichen Einsatzes von festen Kombinationen, Kollektiven und Gruppenzügen kam Elis zu einem geradezu vernichtenden Urteil: „Ihr künstlerischer Wert ist [...] gleich Null, und daher sind sie in neueren Orgeln kaum mehr zu finden. Nur das Tutti hat sich gehalten; ob mit Recht, bleibe dahingestellt, denn ‚volles Werk‘ heißt nicht: ‚alles, was die Orgel hergibt‘.“⁴³⁰ Überhaupt stellte er sich gegen alle feststehenden Spielhilfen, die der freien Entfaltung des Orgelspielers im Wege stehen würden, und äußerte starke Zweifel an einem Fortbestehen der *Crescendo-Walze*. Neben diesen allgemeinen orgelbaulichen Aspekten behandelte Elis auch die Bauweise der unterschiedlichsten Register und deren Gebrauch im Orgelspiel. Grundlegende Kenntnisse sollte der Schüler anhand der Publikationen von Christhard Mahrenholz, Hans Klotz und Carl Locher erwerben.⁴³¹ „Das zuletzt genannte Buch ist zwar aus einer ganz anderen Grundeinstellung als der unseren geschrieben, ist aber doch so wertvoll, daß es

⁴²⁸ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. XIV.

⁴²⁹ Ebd., S. XV.

⁴³⁰ Ebd., S. XVII.

⁴³¹ Vgl. Mahrenholz 1930, Klotz 1975 [1. Aufl. 1934], Locher 1971 [1. Aufl. 1887].

nicht übergangen werden darf.⁴³² Nach Besprechung der unterschiedlichen Bauarten der Orgelpfeifen und einer kurzen Einführung in die physikalische Akustik (Obertonreihe, Fußtonzahlen etc.) konzentrierten sich Elis' Ausführungen auf die Entwicklung der Orgeldispositionen im Kontext der deutschen Orgelbewegung: Um „einige der Grundanschauungen über die Orgel von heute“⁴³³ zu veranschaulichen, führte Elis eine Gegenüberstellung zweier Dispositionen einer kürzlich umgebauten Dorforgel an⁴³⁴:

vor dem Umbau		nach dem Umbau
I. Manual		
Prinzipal 8'		Prinzipal 8'
Gamba 8'		Gedackt 4'
Hohlflöte 8'	→	Nasat 2 2/3'
Oktave 4'		Oktave 2'
Oktave 2'		Mixtur 3fach 1'
Mixtur 3fach 2'		Dulzian 16'
II. Manual		
Geigenprinzipal 8'		Gedackt 8'
Salizional 8'		Prinzipal 4'
Gedackt 8'	→	Blockflöte 2'
Flöte 4'		Quinte 1 1/3'
Pedal		
Subbaß 16'		Subbaß 16'
Cello 8'	→	Nachthorn 2'
Posaune 16'		Trompete 8'

Der Vergleich einer pneumatischen Orgel aus dem Jahre 1905 (27 Stimmen) mit einem gleich großen aktuellen Neubau einer mechanischen Orgel (1935) wurde ebenfalls angeführt⁴³⁵:

pneumatische Orgel von 1905

I. Man.	II. Man.	Pedal
Bordun 16'	Geigenprinzipal 8'	Violon 16'
Prinzipal 8'	Salizional 8'	Subbaß 16'
Gamba 8'	Aeoline 8'	Echobaß 16'
Gemshorn 8'	Portunalflöte 8'	Oktavbaß 8'
Dolce 8'	Lieblich Gedackt 8'	Violoncello 8'
Doppelflöte 8'	Fugara 4'	Baßflöte 8'
Gedackt 8'	Flauto traverso 4'	Posaune 16'
Oktave 4'	Rauschpfeife 2 2/3'+2'	
Soloflöte 4'	Vox coelestis 8'	
Mixtur 4fach 2 2/3'		
Trompete 8'		

Koppeln: II/I, I/P, II/P, Superoktavkoppel II/I.

Gruppen: piano, mezzoforte, forte, fortissimo.

Freie Kombination. – Rollschweller. – Handregister ab.

Automatische Pedalumschaltung. – Schweller II Manual.

⁴³² Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. XXVIII.

⁴³³ Ebd., S. XXIX.

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. XXVIII f.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. XXIX.

mechanische Orgel von 1935

Rückpositiv	Hauptwerk	Brustwerk	Pedal
Prinzipal 4'	Prinzipal 8'	Quintadena 8'	Prinzipal 8'
Gedackt 8'	Quintadena 16'	Gedacktfloße 4'	Subbaß 16'
Spitzflöte 2'	Rohrflöte 8'	Oktave 2'	Oktave 4'
Zimbel 3fach (1/5')	Oktave 4'	Tertian 2fach (4/5' + 2/3')	Nachthorn 2'
Krummhorn 8'	Nasat 2 2/3'	Dulzian 16'	Mixtur 4fach (1')
	Oktave 2'	Trichterregal 4'	Posaune 16'
	Quinte 1 1/3'		
	Mixtur 4fach (1 1/3')		
	Trompete 8'		

Koppeln: R/H. – B/H. – H/P. – B/P.

Keine Oktavkoppeln, keine festen Gruppen, keine freie Kombination, kein Rollschweller, keine automatische Pedalumschaltung, kein Schwellkasten.

Prinzipale 4' RP, 8' HW, 8' Ped stehen klingend im Prospekt.

(Die Registratur mußte mechanisch bleiben; sonst wäre eine zweite Registerschaltung angelegt worden.)

Anhand dieser Musterbeispiele versuchte Elis die Errungenschaften der Orgelbewegung zu verdeutlichen. Anschließend sprach er sich gegen die Dominanz der 8'- und 16'-Tonlage aus, die bei Schildknecht und Sattler noch Ausgangspunkt jeder Registermischung waren: „[...] die Registerwahl richtet sich nur nach dem musikalischen Zweck, und wenn der 8 Fuß (16 Fuß) dafür gerade nicht taugt, wird er ausgelassen.“⁴³⁶ Bei der Disposition einer neuen Orgel solle deshalb auf übermäßige Bestückung einer Fußtonlage verzichtet werden: „Jede neue Stimme in der Orgel muß auch etwas Neues zu sagen haben.“⁴³⁷ Als „Unfug und Verschwendung“ bezeichnet er auch die Vielfachbesetzung einer Fußtonlage „mit vielen ‚Charakterstimmen‘“⁴³⁸. Ein lückenlos vertretener Aufbau der Obertonlage in sämtlichen Registermischungen sei keineswegs vorrangig, Spaltklänge durchaus erwünscht.⁴³⁹ Insgesamt seien die durch Gegenüberstellung einzelner Klangfarben erzeugten Kontraste weitaus wünschenswerter und orgelgerechter als die orchesterimitierende Übergangsdynamik der überholten Manualorgel.⁴⁴⁰

Hatte es Carl Sattler noch als unsinnig angesehen, „schwache Stimmen mit Oktave 4' oder gar mit Mixtur zu verbinden“⁴⁴¹, vertrat Elis nun eine ganz andere Ansicht: „Wenn die Mixturen der Orgeln aus den vergangenen Jahrzehnten einzig die Verwendung im vollen Werk zulassen, ist das der Beweis für ihre falsche, orgelwidrige Intonation. Eine gute Mixtur kann man mit erfreulicher Wirkung schon zu einem schwachen Gedackt ziehen.“⁴⁴² Für Soli sollten in erster Linie Zungen verwendet werden, „schon deshalb,

⁴³⁶ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. XXIX f.

⁴³⁷ Ebd., S. XXX.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. XXXI f.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. XXXIV.

⁴⁴¹ Sattler 1920, Bd. 3, S. 138.

⁴⁴² Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. XXXII.

weil sich ihre Klangfarben nicht durch irgendwelche Zusammenstellung labialer Bestandteile erreichen läßt.“⁴⁴³ Kraft und Schönheit erhalte ein Instrument durch „gut und beständig gearbeitete, gesund klingend und auf mäßigem Winddruck natürlich ansprechende Pfeifen.“⁴⁴⁴

Beiläufig äußerte sich Elis auch zum Spielrepertoire: „Auf Nachahmung von Orchesterklängen und ähnliche Spielereien legt der Organist von heute keinen Wert mehr. [...] Für Orchester oder Harmonium oder andere Instrumente geschriebene Musik auf der Orgel wiedergeben zu wollen, ist eine Geschmacklosigkeit und bezeugt einen Mangel an Kenntnis der echten Orgelliteratur oder die Unfähigkeit, sie zu spielen.“⁴⁴⁵ Elis scheint sich jedoch dessen bewusst gewesen zu sein, dass seine Vorstellungen von einer idealen Orgel, die er auf über 30 Seiten dargelegt hatte, kaum den Gegebenheiten entsprachen, mit denen Organisten um 1935 in der Realität umzugehen hatten. Deshalb erläuterte er in einer abschließenden Passage den Umgang mit Orgeln „der früheren Art, bei denen der Spieler gelegentlich ‚den Teufel durch Beelzebub austreiben‘“⁴⁴⁶ müsse.

Am Beispiel der zuvor angeführten Disposition der pneumatischen Orgel von 1905 (siehe S. 89) veranschaulichte er eine mögliche Verwendungsweise, nicht ohne zuvor den brauchbaren Registerbestand drastisch einzuschränken. Von 27 Registern seien prinzipiell gerade einmal aus 10 Stimmen brauchbare Mischungen zu erzeugen:

„im I. Man.: Prinzipal 8', Gemshorn 8', Gedackt 8', Oktave 4', Mixtur 4fach 2 2/3'

im II. Man.: Geigenprinzipal 8', Lieblich Gedackt 8', Flauto traverso 4', Rauschpfeife 2 2/3'+2'

im Pedal: Subbaß 16'“⁴⁴⁷

Aus diesem Restbestand versuchte Elis nun variantenreiche Mischungen zu erstellen, z.B. I. Manual: Okt 4' (nach unten oktaviert); II. Manual: Geigenprinzipal 8', Lieblich Gedackt 8', Rauschpfeife; Pedal: leer mit I/P. Elis konnte seine persönlichen Ansichten aber auch in den abschließenden Worten nicht verbergen: „Wie man sieht, läßt sich auch aus der achtfüßigen Manualorgel noch dies und das herausholen, wenn man die Achtfüßer möglichst umgeht. Allerdings bleiben diese Registrierungen immer solche für nur mittelstarkes oder schwaches Spiel; das ist nun nicht zu ändern.“⁴⁴⁸

Vorliegende Analyse zu Orgelbau und Registrierung in den jeweiligen Fassungen der Schildknecht-Orgelschule zeigt, dass die Herangehensweisen der Verfasser kaum stärker divergieren hätten können. Während sich die früheren Ausgaben an den realen Bedürfnissen der Orgelschüler nach grundlegender Information orientiert hatten, konzentrierte sich Carl Elis eher auf eine „charakterliche Bildung“ der nachkommenden

⁴⁴³ Schildknecht 1935 (Dunkelberg), S. XXX.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd., S. XXXIV.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., S. XXXIV.

⁴⁴⁸ Ebd., S. XXXV.

Organistengeneration im Sinne der Orgelbewegung – ein in dieser extremen Ausformung singulär anzutreffender Fall.

Ein Vergleich der jeweiligen Ausführungen zu Orgelbau und Registrierung, zur Choralbegleitung und zur Auswahl des Spielrepertoires mit anderen Lehrwerken dieser Zeit zeigt, dass die Schildknecht-Orgelschule in ihren unterschiedlichen Fassungen durchaus deutlich umrissene Ausformungen der jeweils aktuellen (und/oder vom Verfasser vertretenen) Musikauffassung enthält. Reformatorische Züge sind aber vorerst auf die Literaturwahl und die Instrumentenbehandlung beschränkt. Interpretatorische Aspekte (Artikulation, Phrasierung, Tempo etc.) werden gerade im Bezug auf die so stark vertretenen Werke alter Meister höchstens durch eigenmächtig eingetragene Tempobezeichnungen oder Legatobögen gekennzeichnet.

3.5. Ernst Kallers Orgelschule zwischen historisierender und historischer Aufführungspraxis

Die im Jahre 1938 bei Schott in Mainz veröffentlichte Orgelschule von Ernst Kaller (1898-1961) gilt als eines der bekanntesten und beliebtesten deutschen Orgellehrwerke des 20. Jahrhunderts.⁴⁴⁹ Hermann Keller bezeichnete dieses Werk im Vorwort zu seiner *Kunst des Orgelspiels* (1941) als „die erste deutsche im Geist der ‚Orgelbewegung‘ verfaßte Schule“⁴⁵⁰ und verwies damit auf einen musikgeschichtlichen Zusammenhang, der aus der Konzeption der Kaller-Orgelschule weitaus weniger offensichtlich hervorzugehen scheint als aus Hermann Kellers eigener Orgelschule. Tatsächlich war Ernst Kaller im Zuge seiner musikwissenschaftlichen Studien bei Wilibald Gurlitt und seiner praktischen Orgelausbildung bei Karl Straube in engen Kontakt mit den Wortführern der deutschen Orgelbewegung gekommen. Als Leiter einer Orgelklasse an der Städtischen Musikschule in Freiburg i. Br. erlebte er ab 1927 die Entwicklungen der Reformbewegung aus nächster Nähe.⁴⁵¹

Musikhistorische Bedeutung erlangte Kaller nicht ausschließlich durch die Veröffentlichung seiner Orgelschule, sondern auch durch sein Bemühen um die Herausgabe alter Musik für den praktischen Gebrauch in der von ihm initiierten Reihe *Liber organi*. Während seiner Lehrtätigkeit in Freiburg publizierte er 1931 die ersten beiden Bände mit Werken altfranzösischer Orgelmeister von Jean Titelouze (1563-1633) bis Louis-Claude d'Aquin (1694-1772).⁴⁵² Kaller stützte sich hier – wie in den folgenden fünf Bänden mit spanischen, italienischen und deutschen Orgelwerken des 15. bis 17. Jahrhunderts – vorwiegend auf erhaltene Musikhandschriften bzw. auf die wissenschaftlich-kritischen Notentexte der Denkmäler-Ausgaben. Außerdem ergänzte er zu den einzelnen Stücken Registriervorschläge, die er entweder aus originalen Angaben ableitete oder unter Zuhilfenahme der Disposition der Freiburger *Praetorius-Orgel* (1921) mit dem Ziel der Bewusstseinsbildung für ein mögliches historisches Klangbild neu entwarf. Nicht zuletzt weist der Umstand, dass sich Kaller im Vorwort zu den ersten beiden Bänden bei Straube und Gurlitt für zahlreiche Anregungen bedankte⁴⁵³, auf einen engen Zusammenhang mit den Bestrebungen der deutschen Orgelbewegung hin.

Nachdem Ernst Kaller 1934 als Leiter an die Abteilung für katholische Kirchenmusik der Folkwangschule Essen berufen wurde, übergab er die Konzeption weiterer Bände der *Liber organi*-Reihe an andere Herausgeber. Hans Klotz erstellte 1938 in Absprache mit

⁴⁴⁹ Vgl. Busch 2007, S. 361. Eine im Jahre 1998 unternommene Umfrage unter 21 deutschen Musikalienhandlungen hat ergeben, dass die Kaller-Orgelschule knapp vor Hermann Kellers Orgelschule das am meisten nachgefragte Orgellehrwerk am deutschen Musikmarkt ist. Vgl. Scheuren.

⁴⁵⁰ Keller 1941, Vorwort.

⁴⁵¹ Vgl. Busch 2007, S. 360 f.

⁴⁵² Kaller, Ernst: *Liber organi* Bd. 1 und 2, Altfranzösische Orgelmeister, Mainz u. a. 1936.

⁴⁵³ Vgl. Kaller 1936, Vorwort.

Kaller beispielsweise einen achten Band mit „gotischer“ Orgelmusik.⁴⁵⁴ Gleichzeitig wandte sich Kaller der Erstellung und Herausgabe seiner zweibändigen Orgelschule zu, mit der er in vielerlei Hinsicht bewussten Bezug auf die ihn umgebende Situation der Orgelmusik nahm.⁴⁵⁵

Eine erste deutliche Bezugnahme auf die Erneuerungstendenzen der 1920er- und 30er-Jahre zeigt sich im zweiten Band, in dem Kaller einige zeitgenössische Kompositionen aus dem Umfeld der deutschen Orgelbewegung anführte (Hans Humpert, Reinhard Schwarz-Schilling, Ernst Pepping, Karl Höller etc.). Einige Stücke sind der Sammlung *Praeludia. 157 Vor-, Zwischen- und Nachspiele zeitgenössischer Komponisten in allen Dur-, Moll- und Kirchentonarten für Orgel (oder Harmonium)* (1936) entnommen, deren Konzeption wiederum in engem Zusammenhang mit der liturgischen Bewegung stand. Im Vorwort zu dieser Sammlung heißt es nämlich:

„In zwei wesentlichen Punkten unterscheidet sich dieses Orgelvorspielbuch von ähnlichen Veröffentlichungen; es enthält nur neue, eigens dafür geschriebene Beiträge lebender Tonsetzer und es berücksichtigt in besonderem Maße die Kirchentonarten. Damit will es an seiner Stelle einen Beitrag zur liturgischen Bewegung liefern, die heute auch das kirchenmusikalische Leben wieder zu befruchten begonnen hat.“⁴⁵⁶

Überdies ist in der Kaller-Orgelschule auch eine Spur des Einflusses der Jugend- und Singbewegung ersichtlich, denn unter den enthaltenen vierstimmigen Choralstücken befinden sich auch einige Harmonisierungen Ludwig Webers, beispielsweise das Lied „Tag des Zornes“ aus der Sammlung „Chorgemeinschaft“ Nr. 5: Der Vergänglichkeit“.⁴⁵⁷

Der Schwerpunkt des Repertoires lag für Kaller jedoch eindeutig auf vorbarocker und barocker Orgelmusik, wie aus der folgenden, chronologisch geordneten Auflistung der enthaltenen Komponisten und ihrer Werke zu entnehmen ist:

Guillaume du Fay (um 1397-1474)	Alma Redem[p]toris Mater
Heinrich Isaac (um 1450-1517)	„Süßer Vater, Herre Gott“
Balthasar Resinarius (um 1485-um 1544)	„Nun bitten wir den heiligen Geist“ „Nun komm der Heiden Heiland“
Georg Rhau (1488-1548)	Bicinium: "Ich weiß ein stolze Graserin"
Annibale Zoilo (um 1537-1592):	Bicinium: Quare fremuerunt Bicinium: Melius illi

⁴⁵⁴ Vgl. Klotz 1938. Der Bestand der *Liber organi*-Reihe überdauerte die Orgelbewegung noch um Jahrzehnte. Erst 2001 erschien der vorläufige letzte Band mit ausgewählten Werken der Romantik. Vgl. Heuser 2001.

⁴⁵⁵ Inhaltsverzeichnis der Kaller-Orgelschule siehe Anhang II.

⁴⁵⁶ Willms 1936, Vorwort. Mitgestaltet hat diese Sammlung auch Leo Söhner, der die Neuauflage der Schildknecht-Orgelschule 1935 mit einem neuen Kapitel zur Choralbegleitung ausgestattet hatte.

⁴⁵⁷ Ludwig Weber engagierte sich in Zusammenarbeit mit Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler für eine Verbindung moderner Musik mit Anliegen der Reformbewegungen. Vgl. Summereder 1999, S. 60.

Thomas Ludovico da Vittoria (um 1548-1611)	Bicinium: Bonum erat Exclamans Jesus Accedentes principes
Hans Leo Haßler (1564-1612)	Crucifixus Benedictus
Gregor Aichinger (1564-1628)	Stabat mater
Christian Erbach (um 1570-1635)	Kyrie Duplex
Samuel Scheidt (1587-1654)	„Vater unser im Himmelreich“ VI. Versus Choralis in Basi „Warum betrübst du dich, mein Herz“ IX. Versus. Choralis in Basso Psalmus: „Da Jesus an dem Kreuze stund“
Dietrich Buxtehude (um 1637-1707)	„Ach Herr, ich armen Sünder“
Johann Pachelbel (1653-1706)	Magnificat peregrini toni: „Meine Seele erhebt den Herrn“ Übung in a-Moll „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit“ „Vom Himmel hoch“ „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“ Praeludium und Fuga cis-Moll
Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746)	Übung d-Moll Übung in g-Moll Praeludium D-Dur Praeludium fis-Moll Fuga g-Moll Praeludium und Fuga cis-Moll Praeludium und Fuga e-Moll Praeludium und Fuga h-Moll Praeludium und Fuga e-Moll
Georg Philipp Telemann (1681-1767)	Largo Kanon
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Trio c-Moll [BWV 585, nach einer Triosonate c-Moll von Johann Friedrich Fasch] „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ [BWV 711] „Jesus Christus, unser Heiland“ [BWV 626] „Auf meinen lieben Gott“ [BWV 646] „Da Jesus an dem Kreuze stund“ [BWV 621] „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ [BWV 639] „Jesu, meine Freude“ [BWV 610] „Herzlich tut mich verlangen“ [BWV 727] „Vater unser im Himmelreich“ [BWV 636] „Wir Christenleut“ [BWV 612] „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ [BWV 606] Fuga g-Moll [BWV 578] Fuge über ein Thema von Legrenzi [BWV 574] „Nun komm, der Heiden Heiland“ [BWV 659] Fantasia c-Moll [BWV 537]
Domenico Zipoli (1688-1726)	Pastorale

Johann Ludwig Krebs (1713-1780)	Trio für 2 Manuale und Pedal
Max Reger (1873-1916)	Trio aus der Suite op. 16 e-Moll
Ernst Pepping (1901-1981)	Moderato
Hans Humpert (1902-1943)	Praeludium d-Moll Kyrie-Christe-Kyrie
Flor Peeters (1903-1986)	Andante (aus: Praeludia, Ed. Schott)
Hermann Schroeder (1904-1984)	"In stiller Nacht" (aus: Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder)
Reinhard Schwarz-Schilling (1904-1985)	Kanon a 2 Kanon a 3 Choral-Trio: "Jesu, der du meine Seele"
Karl Höller (1907-1987)	Larghetto cantabile Andante con espressione

Polyphone Kleinformen überwiegen eindeutig – auch unter den zeitgenössischen Beispielen, die sich in deutlicher Weise an alten Formen und Klangstrukturen orientieren. Ernst Kaller erläuterte diese Auswahl im Vorwort:

„Die Beschäftigung mit der kompositorischen Strenge der stimmigen Satzanlage, die Einfühlung in den lebendigen Atem dieser Stimmen, ihr Kommen, Gehen und Wiederkommen, liefert aufgrund der Erkenntnis von Form und Architektur auch die Gesichtspunkte für werkgerechte Darstellung polyphoner Musik, im besonderen der Fuge.“⁴⁵⁸

Auf die Einbindung klassischer und romantischer Werke verzichtete Kaller vollständig. Die Aufnahme eines Werkes Max Regers ist in diesem Zusammenhang insofern zu relativieren, als sich bei dem „Trio“ aus der *Suite in e-Moll op. 16* um einen tonsprachlich, spiel- und registertechnisch ausgesprochen schlichten Satz mit Anleihen an die Barockstilistik handelt. Seinen methodischen Zugang umriss Kaller mit folgenden Worten:

„Von entscheidender Bedeutung ist für den anfangenden Orgelspieler, daß er das Herauswachsen der Orgelmusik aus der Vokalmusik in musikalischer wie geistiger Hinsicht nacherlebt. So wird er den Weg, den die Orgelmusik im Laufe der Jahrhunderte genommen hat, in seiner technischen Entwicklung nachgehen und damit für eine wahrhaft künstlerische Darstellung und Gestaltung alter wie neuer Werke auf seinem Instrument reif werden, insbesondere auch für die unübertreffliche Kunst unseres großen Johann Sebastian Bach.“⁴⁵⁹

Dass das Spiel der Werke J. S. Bachs als oberstes Ziel einer Orgelschule angestrebt wird, ist in der jüngeren Geschichte der deutschen Orgellehre geradezu allgegenwärtig.

⁴⁵⁸ Kaller 1938, Bd. 1, Vorwort.
⁴⁵⁹ Ebd.

Ungewöhnlich ist die stilistische und technische Annäherung an das Bach-Werk ausgehend von der Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, die etwa in den fragmentarischen Übertragungen der responsorialen Gesänge von Annibale Zoilo (um 1537-1592) und Thomas Ludovico da Vittoria (um 1548-1611) am Beginn der Orgelschule zu finden ist. Abgesehen von einem kurzen Vorwort, führte Kaller in seiner Orgelschule keinerlei theoretische Erläuterungen an. Es liegt daher nahe, die Erklärung für diese Herangehensweise in den Bänden der *Liber organi*-Reihe zu suchen, denn zahlreiche Werke dieser Reihe wurden in unveränderter Form in die Orgelschule übernommen.

Tatsächlich ist im Vorwort zum achten Band (Orgelmeister der Gotik) eine Erläuterung von Hans Klotz zu finden, die Kallers Auffassung mit Sicherheit ähnelte⁴⁶⁰ und der Orgelschule ebenso hätte vorangestellt werden können: „Die aus dem 15. und 16. Jahrhundert überlieferte Musik galt lange Zeit ausschließlich als Chormusik a cappella. Hugo Riemann, Arnold Schering u. a. haben indessen gezeigt, daß eine solche Auffassung falsch ist. Jene Musik ist fast durchweg für mehrere Ausführungsarten bestimmt.“⁴⁶¹ Klotz berief sich hier auf die im 15. und 16. Jahrhundert anzutreffende Praxis des Alternatim-Musizierens und auf andere unterstützende oder ausfüllende Funktionen der Orgel im vokalen Satz, die etwa in Arnold Scherings Buch *Aufführungspraxis alter Musik* von 1931 anhand historischer Zeugnisse ausführlich besprochen worden war.⁴⁶² Für die Aufführung der Vokalwerke auf der Orgel erläuterte Klotz die frühere Praxis des Intavolierens bzw. die Aufzeichnungsweise in der alten deutschen Orgeltabulatur. Seiner Meinung nach sei diese Praxis in der Gegenwart nicht mehr zu gebrauchen, weil sie die meisten Organisten nicht lesen könnten. Aus diesem Grund wandte Klotz – ebenso wie Kaller in der Orgelschule – eine moderne Art der Intavolierung an.

Die Übertragung in die moderne Notation und die notationstechnische Berücksichtigung der Aufteilung des Stimmenmaterials auf beide Hände sollte eine möglichst bequeme Spielweise für den heutigen Organisten gewährleisten, wodurch auf dieses wertvolle Repertoire nicht länger verzichtet werden müsste. Klotz betonte den künstlerischen Wert der alten Meisterwerke: „Die Orgelmusik jener Zeit ist überaus dankbar. Da es sich fast stets um eine leicht faßliche Melodie mit dezenter Begleitung handelt, ist sie für jeden musikliebenden Zuhörer ohne weiteres verständlich. [...] Dabei handelt es sich durchweg um eine Musik von höchstem Kunstwert.“⁴⁶³ Aus dieser Auffassung heraus ist es auch zu erklären, dass Kaller der abschließenden Bach-Sektion im zweiten Band seiner Orgelschule noch einmal einen Komplex alter Meister (Georg Rhau, Guillaume du Fay, Heinrich Isaac, Balthasar Resinarius und Christian Erbach) voranstellte.

⁴⁶⁰ Kallers Einfluss auf die Konzeption des achten Bandes dürfte nicht unerheblich gewesen sein, denn Klotz schrieb im Vorwort: „Im vorliegenden Heft, das auf eine Anregung meines Freundes Ernst Kaller (Essen) hin entstand, habe ich einige Stücke aus der ‚Orgelmusik der Gotik‘ zusammengestellt, die sich in mehreren Orgelkonzerten bereits bewährt haben.“ Klotz 1938, Vorwort.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Schering 1931, S. 60 ff.

⁴⁶³ Kaller 1938, Bd. 1, Vorwort.

Ein weiterer Schwerpunkt der Kaller-Orgelschule ist in den verstreut eingefügten Präludien und Fugen Johann Caspar Ferdinand Fischers (1656-1746) aus dessen Sammlung *Ariadne Musica* zu finden, die Kaller aus der selbst besorgten Ausgabe im siebten Band der *Liber organi*-Reihe übernehmen konnte. Bereits dort äußerte er einen Gedanken, der für die Konzeption seiner Orgelschule eine große Rolle spielen sollte: „Rein spieltechnisch betrachtet können hier alle Voraussetzungen für das polyphone Spiel der Bachschen Orgelwerke erarbeitet werden.“⁴⁶⁴

Einen Komplex von 13 Orgelwerken Johann Sebastian Bachs stellte Kaller an das Ende seiner Schule.⁴⁶⁵ Bezüglich der Auswahl der Choralvorspiele entschied er sich für Entlehnungen aus dem Orgelbüchlein (BWV 606, 610, 612, 621, 626, 636, 639) und aus den *Schüblerschen Chorälen* (BWV 646). Die große kolorierte Choralbearbeitung BWV 659 mit der Notation der Mittelstimmen im Altschlüssel entstammt der Sammlung der *Leipziger Choräle*. Unter den freien Werken sind die beiden durchaus umfangreichen Einzelfugen in c-Moll BWV 574 über ein Thema von Giovanni Legrenzi (1626-1690) und in g-Moll BWV 578, sowie die Fantasia in c-Moll BWV 537 enthalten.

Angesichts der Tatsache, dass im Übergang zum diesem Bach-Teil und auch innerhalb dieser Werkauswahl große Unterschiede bezüglich der spieltechnischen und interpretatorischen Anforderung an den Schüler zu finden sind, muss die Konzeption eines systematischen und im Schwierigkeitsgrad sukzessive ansteigenden Aufbaus zumindest an dieser Stelle kritisch hinterfragt werden. Kallers Bemerkung im Vorwort, wonach das Fortschreiten innerhalb der Schule in Kurven verlaufe⁴⁶⁶, kann mit Blick auf den zweiten Band nur als Untertreibung interpretiert werden. Im Vordergrund stand für Kaller offenbar nicht die pädagogische Sinnhaftigkeit dieser Stückanordnung, sondern die Wichtigkeit der Vermittlung der Bachschen Orgelkunst im Unterricht.

Ein zweiter bedeutender Punkt betrifft die ausgesprochen sparsam eingesetzten Vortragsangaben im Notentext, die sich nicht nur durch die Bach-Werke, sondern durch die gesamte Schule ziehen. Nur vereinzelte anzutreffende Phrasierungs- und Legatobögen sowie Atemzeichen deuten auf das Bestreben hin, dem Schüler ein möglichst urtextgetreues Notenbild zur eigenständigen Interpretation zu vermitteln. Von Ansätzen einer historischen Aufführungspraxis kann aber in dieser Hinsicht noch keine Rede sein, denn die Angaben zur Fingersetzung, die im Laufe des Lehrgangs deutlich abnehmen, sowie die Einzeichnungen des Pedalsatzes weisen nach wie vor auf ein durchgängiges Legato hin. Darüber hinaus zeigt der durchaus eigenwillige Umgang mit dem Einsatz des Pedals bzw. der Transposition einzelner Stimmen zugunsten einer möglichst großen Bandbreite an technischen Herausforderungen gerade im ersten Teil, dass eine

⁴⁶⁴ Kaller 1938, Bd. 1, Vorwort.

⁴⁶⁵ Das Trio in c-Moll BWV 585 nach Johann Friedrich Fasch (1688-1758), das Trio c-Moll „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ BWV 711 sowie einige Choralsätze Bachs sind bereits im ersten Band der Orgelschule vertreten.

⁴⁶⁶ Kaller 1938, Bd. 1, Vorwort.

kompromisslose Orientierung an den jeweils vorhandenen Quellen nicht vorrangig war.⁴⁶⁷

Anders verhält es sich mit den Vorschlägen zur Registrierung, die einem überwiegenden Teil der Spielstücke des ersten und einigen des zweiten Bandes vorangestellt wurden. Dazu heißt es im Vorwort: „Die verschiedenen Möglichkeiten des Registrierens – farbiges, solistisches, flächiges Spiel – werden in ihren stilistischen Besonderheiten an den wichtigsten musikalischen Formen nachgewiesen.“⁴⁶⁸ Tatsächlich weist die farbenreiche Palette an genannten Orgelregistern eindeutige Einflüsse der Orgelbewegung auf, denn sie sind der Disposition einer romantischen Orchesterorgel vollkommen abgewandt und orientieren sich gemäß dem vorwiegend vorbarocken und barocken Spielrepertoire aus dem deutschen Raum ausschließlich am Vorbild einer dementsprechenden historischen Klangsphäre. Teilweise werden dafür neobarocke Elemente der Freiburger Praetorius-Orgel (1921) herangezogen (z. B. Ranckett 16', Geigenregal 4' und Singend Cornet 2'). Aus folgendem umfangreichen Registerfundus wird insgesamt geschöpft:

Principal 16' (Ped.), Subbaß 16' (Ped.), Quintatön 16', Posaune 16' (Ped), Ranckett 16' Gedecktbaß 8' (Ped.), Principal 8', Quintatön 8', Rohrflöte 8', Spitzflöte 8', Krummhorn 8', Trompete 8', Vox humana 8'

Oktave 4', Praestant 4', Gemshorn 4', Querflöte 4', Blockflöte 4', Spitzflöte 4', Bärpfeife 4', Geigenregal 4', Schalmei 4' (Ped)

Quinte 2 2/3', Nasard 2 2/3', Quintflöte 2 2/3', Sesquialtera

Oktave 2', Waldflöte 2', Blockflöte 2', Nachthorn 2' (Ped.),

Quinte 1 1/3', Sifflöte 1, Rauschpfeife bzw. Rauschpfeife 4f. (Ped.)

Mixtur, Zimbel bzw. Zimbel 3f., Terzzimbel 3f., Scharf

Ungewöhnlich und für die deutsche Orgellehre geradezu revolutionär sind Kallers Vorschläge bezüglich einer Bevorzugung heller, klarer und farbenreicher Registrierungen. Die Doppelbesetzung einer Fußtonlage wird kategorisch umgangen, höher liegende Register und Spaltklänge werden eindeutig bevorzugt.

Für das zweistimmige Choralvorspiel „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit“ von Johann Pachelbel wird beispielsweise folgende Registrierung empfohlen⁴⁶⁹:

Quintatön 16', Rohrflöte 8', Gemshorn 4' und Zimbel 3f. (figurierte Begleitstimme in der linken Hand, notierter Ambitus: D – e'/f')

Blockflöte 4', Nachthorn 2', Bärpfeife 4' (cantus firmus im Pedal, notierter Ambitus: e – d')

Interessant sind auch jene Registrierangaben, die Kaller bei der Herübernahme der Orgelstücke „Alma Redemptoris Mater“ (Guillaume du Fay) und „Süßer Vater, Herre

⁴⁶⁷ Oberstimmen der Vorlagen werden oftmals ins Pedal verlegt und in 4'-Lage wiedergegeben. Auf eine Kenntlichmachung dieser Eingriffe wurde gänzlich verzichtet.

⁴⁶⁸ Kaller 1938, Bd. 1, Vorwort.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 20 f.

Gott“ (Heinrich Isaac) aus Hans Klotz' *Liber Organi*-Band übernommen hat. Zu Ersterem Werk sind folgende Registermischungen angegeben⁴⁷⁰:

Hauptwerk: Rohrflöte 8', Spitzflöte 4'

Oberpositiv: Spitzflöte 8', Rohrflöte 4' und Nasat 2 2/3'

Rückpositiv: Vox humana 8', Principal 4'

Pedal: Rohrflöte 8', Spitzflöte 4' (später Subbaß 16' hinzu)

Die Einbeziehung eines Rückpositives, die Verwendung von Rohr- und Spitzflöten, der Einsatz der Vox humana 8' und die Besetzung des Pedals in Achtfußlage fassen hier in geradezu beispielhafter Weise jene Neuerungen in der Registrierpraxis der 1930er-Jahre zusammen, auf die Carl Elis in seiner Publikation *Neuere Orgeldispositionen* mit der Anführung zahlreicher deutscher Orgelneubauten (zwischen 1926 und 1930) einging:

„Anstelle der bisherigen Manualorgel haben wir wieder die Werkorgel. Das Prinzip des Werkaufbaues tritt schon bei kleinen Orgeln klar hervor. Die Werke sind von etwa gleicher Klangstärke, aber von verschiedenem Charakter.

Mit der Rückkehr zum Werkprinzip hängt die Wiederbelebung des Baues von Rückpositiven zusammen. Neuerbaute Rückpositive finden sich in Barmen-Wupperfeld (St. Johannis), in Nürnberg-Ley (Erlöserkirche), in Spandau (Lutherkirche) und anderen mehr [...].

Die Vorherrschaft des Achtfußes im Manual, die des Sechszehnfußes im Pedal ist gebrochen; alle Tonhöhen sind jetzt gleichwertig und gleichberechtigt. Auch das Pedal erhält Stimmen hoher Tonlage zur Führung der Melodie; bei kleinen Orgeln durch Transmission. Orchestrale Labialstimmen werden zurückgedrängt; an ihre Stelle treten echte Orgelstimmen, wie überweite Flöten, konische Stimmen, Spitzgedackte, verschiedenerlei Rohrflöten, Gedackte klassischer Bauform. Die Zungenstimmen nehmen wieder den ihnen zukommenden Platz ein, und neben den bisher üblichen Formen erscheinen auch die älteren Arten, die Krummhörner, Dulziane, Zinken, Schalmeyen, und die mannigfachen Regale.“⁴⁷¹

Ein Vergleich von Kallers Registrierangaben zu den sechs Versen des „Psalmus: ‚Da Jesus an dem Kreuze stund‘“ aus der *Tabulatura nova* (1624) von Samuel Scheidt mit jenen Vorschlägen, die Karl Matthaei diesem Stück in seiner Sammlung *Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts* im Jahre 1926 anfügte⁴⁷², zeichnen die weitere Entwicklung des Registrierens nach 1930 nach:

Kaller (1938)

Versus I.
Choralis in Cantu

Matthaei (1926)

Ausführung ohne Ped.:

Principal 8', 4', 2', Mixtur

Ausführung mit Ped.:

*Handreg.: I. Principal 8'
II. Quintadeena 8'*

*Ped.: Untersatz 16'
Dolcianbaß 8'
Posaune 16'
Pedalkop. II*

*Freie
Combination:
I. Nachthorn 4'
II. Blockflöte 4'
Ped.: Singend
Cornet 2'*

⁴⁷⁰ Kaller 1938, Bd. 2, S. 81.

⁴⁷¹ Elis 1930, Vorwort, S. 5.

⁴⁷² Vgl. Matthaei 1926, S. 6 ff. und Kaller 1938, Bd. 1, S. 40 ff.

Kaller (1938)**Matthaei (1926)**Versus II.
Choralis in
Tenore

auf einem Man. und Ped. (c. f.)

Man.: Gedeckt 4`
Ped.: Geigenregal 4`,
Nachthorn 2`, Quinte 1 1/3`

auf zwei Man. und Ped. (c. f.)

Handreg. II:
 + *Gemshörnlein 2`*
 + *Zimbel doppelt*

Frei Combination
an

Ped:
nach unten oktaviert

Versus III.
Choralis in Cantu

auf zwei Manualen

Man.: Gedeckt 8`, Oktave 4`,
Nasard 2 2/3` (c. f.)
Man.: Rohrflöte 8`, Gemshorn 4`

auf zwei Manualen

Frei Combination
ab

Versus IV.
Choralis in Cantu

auf zwei Manualen

Man.: Oktave 4`, Octav 2`,
Mixtur
Man.: Rohrflöte 8`, Gemshorn
4`, Sifflöte 1`, Ranckett 16`

auf zwei Manualen

I: - Principal 8`
 + *Grob Gedact 8`*
 + *Nachthorn 4`*
 + *Gemshorn 4`*
II:- Quintadeena 8`
 - *Gemshörnlein 2`*
 + *Blockflöte 4`*
 (*Zimbel doppelt*)
 + *Geigend Regal 4`*

Versus V.
Choralis in Basso

auf einem Man. und Ped. (c. f.)

Man.:
Principal 8`, 4`, 2`, Mixtur
Ped.: Principal 16`, 8`, 4`,
Rauschpfeife 4f., Posaune 16`

auf zwei Man. und Ped. (c. f.)

I: + Principal 8`
 + *Oktave 4`*
II: + Quintadena 8`
 + *Spitzflöte 4`*
 + *Gemshörnlein 2`*
 + *Kl. Liebl. Gedacktlöte 2`*
 + *Krummhorn 8`*
 + *Baerpfeiff 8`*

Versus VI.
Choralis in Cantu
per Semitonia

auf einem Man. und Ped.

Man.: Principal 16`, 8`, 4`, 2`,
Mixtur, Zimbel, Trompete 8`
Man.: Rohrflöte 8`, Principal
4`, Scharf
Manualkoppel
Ped.: Principal 16`, 8`, 4`,
Rauschpfeife 4f., Posaune 16`,
Trompete 8`
Pedalkoppel

auf einem Man. und Ped.

I: + Schwiegelpfeiff 1`
 + *Mixtur 4fach*
 + *Ranckett 16`*
Manualkoppel II-I
Pedalkoppel I

Während Matthaei sich noch an der Disposition und Spielanlage der Freiburger *Praetorius-Orgel* von 1921 orientierte⁴⁷³, ging Kaller von einer mittelgroßen „modernen Orgel“ ohne Kombinationen aus. Auffällig erscheint bei Kaller der weitaus sparsamere Einsatz der Koppeln; die kategorische Vermeidung der Äquallage und ein eher schlichtes, auf Klarheit angelegtes Mischungsverfahren wird sich auch in Hermann Kellers Orgelschule von 1941 wiederfinden.

Ein Vergleich des jeweiligen Umganges mit dem Notentext der Vorlage zeigt jedoch noch weitaus deutlichere Unterschiede in der Herangehensweise an historisches Musikmaterial. Während nämlich Karl Matthaei noch eigenmächtig Legato- und Phrasierungsbögen sowie Ritartandi und präzise Metronomangaben ergänzt hatte, verzichtete Ernst Kaller auf jegliche zusätzliche Einzeichnungen. Somit ist die Schaffung eines neuen Bewusstseins für einen historisch-kritischen Umgang mit alter Musik in der Kaller-Orgelschule bereits andeutungsweise spürbar. Eine klare Ausformung erhält das Bemühen um eine historische Aufführungs- und Editionspraxis allerdings erst in Hermann Kellers *Kunst des Orgelspiels*.

⁴⁷³ Matthaei erstellte diese Ausgabe als Notenbeilage zum Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926.

3.6. Hermann Kellers *Kunst des Orgelspiels* als aufführungspraktisches Kompendium

Hermann Keller (1885-1967) leistete in seinem überaus umfangreichen Wirken als Pianist, Organist, Komponist und insbesondere als Musikwissenschaftler und Pädagoge eine ganze Reihe bedeutender Beiträge zur Pflege der Klavier- und Orgelmusik. Zeitlebens bemühte er sich um eine künstlerisch fruchtbare Synthese aus Theorie und Praxis, wobei sein verdienstvolles Engagement vor allem dem Clavier- und Orgelwerk Johann Sebastian Bachs galt.

Nach umfassenden Musikstudien bei Max Reger (1873-1916), Karl Straube (1873-1950), Max Pauer (1866-1945), Heinrich Lang (1858-1919) und Robert Teichmüller (1863-1939) und ersten akademischen Lehrtätigkeiten und Anstellungen als Organist in Weimar und Stuttgart verfasste Keller seine Dissertation *Die musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach*⁴⁷⁴ und promovierte 1924 in Tübingen. Kurz darauf erfolgte die Ernennung zum Professor. 1928 wurde er mit der Leitung der Abteilung für Kirchen- und Schulmusik an der Musikhochschule Stuttgart betraut, der er schließlich von 1946 bis 1952 als Direktor vorstand.⁴⁷⁵

Keller setzte mit der Herausgabe kritischer Urtextausgaben (J. S. Bach, Dietrich Buxtehude, Girolamo Frescobaldi, Vincent Lübeck, Domenico Scarlatti, Samuel Scheidt u. a.) bedeutende Akzente in der Musikforschung. Seine pädagogischen Publikationen und praktischen Sammelausgaben für den gottesdienstlichen Gebrauch (*Achtzig Choralvorspiele deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1937; *Orgelvorspiele alter Meister in allen Tonarten*, Augsburg 1934 etc.) erfreuten sich großer Beliebtheit unter den Organisten. Abgesehen von einer Neuauflage des Bachschen *Orgelbüchleins* als hohe Schule des Orgelunterrichts, widmete Keller der Orgel insgesamt vier neu konzipierte Lehrwerke:

- *Schule des klassischen Triospiels*, Bärenreiter Kassel 1928
- *Schule des Generalbaßspiels*, Bärenreiter Kassel 1931
- *Schule der Choralimprovisation*, Peters Leipzig 1939
- *Die Kunst des Orgelspiels*, Peters Leipzig 1941

Die *Kunst des Orgelspiels* ist zweifelsohne als das umfassendste und in seiner ganzheitlichen Konzeption ehrgeizigste orgelpädagogische Projekt Hermann Kellers anzusehen, wenngleich darin allerlei Anleihen an frühere Publikationen anzutreffen sind und das umfangreiche Programm auf einen kompakten Band von 119 Seiten eingegrenzt wurde.⁴⁷⁶ Die Unterschiede zu den Orgelschulen von Josef Schildknecht und Ernst Kaller sind immens, was ein wenig erstaunt, da Keller im Jahre 1935 an der Neuausgabe der

⁴⁷⁴ Keller, Hermann: *Die musikalische Artikulation : insbesondere bei Joh. Seb. Bach*, Stuttgart 1925.

⁴⁷⁵ Keller A. 2003, Sp. 1626.

⁴⁷⁶ Schildknechts Orgelschule in der Ausgabe von 1935 umfasst immerhin 209 Seiten.

Schildknecht-Orgelschule selbst mitgewirkt hatte und im Vorwort zu seiner *Kunst des Orgelspiels* die Kaller-Orgelschule als einen wesentlichen Einflussfaktor lobend erwähnte. Hermann Keller führte allerdings auch andere Lehrwerke an, die ihn bei der Erstellung seines eigenen Orgellehrganges *Die Kunst des Orgelspiels* offenbar beeinflusst hatten: „[...] die ‚Technischen Studien‘ von Riemann-Armbrust; [...] die ‚Grundzüge der Orgeltechnik‘ von Ernst Graf (Bern) und der Abschnitt über das Orgelspiel desselben Verfassers in der ‚Hohen Schule der Musik‘, [...]; den ‚Metodo teoretico-pratico per Organo‘ von Enrico Bossi und Tebaldini; die in der Grundlegung äußerst sorgfältige ‚Méthode d'orgue‘ von Marcel Dupré (Paris) u. a. m.“⁴⁷⁷

Die Orientierung an August Gottfried Ritters *Kunst des Orgelspiels* (1854) ist schon alleine aufgrund der Übernahme des Titels offensichtlich, in der Erwähnung dieses Vorbilds äußerte Keller jedoch Kritik an den Orgellehrwerken des vergangenen Jahrhunderts:

„Was die Orgelschule des 19. Jahrhunderts allmählich in Gegensatz zur neueren Zeit gebracht hat, war vor allem die Seichtigkeit ihres musikalischen Inhalts. Auch A. G. Ritter, dessen erste Ausgabe seiner „Kunst des Orgelspiels“ (1854) sich der Verfasser zum Vorbild genommen hat, ist in der späteren Umarbeitung seines Werkes davon nicht freizusprechen.“⁴⁷⁸

Um einer solchen Problematik von vornherein zu entgehen, verzichtete Keller auf die Anführung einer größeren Menge von Übungsstücken, wie sie etwa in der Schildknecht-Orgelschule noch enthalten war⁴⁷⁹: „Ich habe [...] auf alle kleine nichtssagende Übungsstückchen verzichtet und die reine Technik in konzentrierten Übungen behandelt, die keinen Anspruch darauf machen ‚Musik‘ zu sein; wenn der Schüler aber musiziert, dann soll es nur mit wertvoller Literatur geschehen.“⁴⁸⁰

In diesem Sinn beginnt Kellers Lehrgang zur Kunst des Orgelspiels – nach einer kurzen Einführung in die Funktionsweise der Orgel – mit wenigen grundlegenden Pedalübungen, die in verschiedenste Tonarten zu transponieren seien. Hier und in der Voraussetzung guter Klavierkenntnisse ging Keller noch mit der Kaller-Orgelschule konform, allerdings konzentrierte er sich von den ersten Manual- und Pedalübungen an auf einen Aspekt, der in den früheren Orgelschulen des 20. Jahrhunderts noch kaum Beachtung gefunden hatte – auf die Artikulation. Bereits unter einer der ersten Manualübungen, deren Stimmen von Keller mit einigen Staccato-Punkten versehen wurden, ist die Anweisung zu lesen: „Genau artikulieren!“⁴⁸¹

Obwohl Keller „unbedingtes legato“ als „die Seele des Orgelspiels“⁴⁸² bezeichnete und der Schüler diesem Punkt seine besondere Aufmerksamkeit widmen solle, verwies er

⁴⁷⁷ Keller 1941, Vorwort.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Hieraus ist übrigens auch zu erklären, warum Keller in der Überarbeitung des spieltechnischen Teils der Schildknecht-Orgelschule umfassende Kürzungen vorgenommen hat.

⁴⁸⁰ Keller 1941, Vorwort.

⁴⁸¹ Ebd., S. 7.

⁴⁸² Ebd., S. 8.

schon bei den ersten zweistimmigen Spielstücken von Michael Praetorius (1571-1621) und Jean-François Dandrieu (um 1682-1738) zumindest bei Tonrepetitionen und größeren Sprüngen auf eine deutlich artikulierende Ausführung, die im langsamen Zeitmaß einer Verkürzung des ursprünglichen Notenwertes um ein Viertel, im Allegro um die Hälfte entsprechen sollte. Außerdem erläuterte Keller bereits an den ersten Stücken die genaue Ausführung der Mordenten und Triller.

Bereits auf den ersten Seiten der Orgelschule zeigt sich also ein neuer aufführungspraktischer Zugang zur Interpretation alter Orgelmusik, der bis zu diesem Zeitpunkt in deutschen Orgellehrwerken nicht oder nur in Ansätzen zu finden war. Kellers Lehrplan zur Vermittlung der Kunst des Orgelspiels ist dementsprechend umfangreich und vielfältig⁴⁸³: das Choralspiel, die Kirchentonarten und der gregorianische Choral, das Lesen alter Schlüssel⁴⁸⁴ und das Spiel alter Meister (Frescobaldi, Buxtehude, Fischer, Vivaldi, Bach, Telemann) wird ebenso behandelt wie die Handhabung moderner Spielhilfen (Walze, Jalousieschweller etc.) und die Ausführung romantischer Literatur (Rheinberger, Reger). Textliche Erläuterungen, deren Fehlen Keller an der Orgelschule Ernst Kallers noch bemängelt hatte, sind hier in Hülle und Fülle zu finden.⁴⁸⁵ So sind etwa auch ausführliche textliche Erläuterungen zur richtigen Haltung beim Pedalspiel und zum Thema „Wie soll man üben?“ enthalten. Keller begründet dies im Vorwort:

„Die Anweisungen für den Anfangsunterricht habe ich besonders ausführlich gehalten, nicht nur, weil auf einen pünktlichen Anfangsunterricht alles ankommt, sondern auch, weil heute in größerem Maß als früher Aushilfsorganisten ausgebildet werden müssen, die oft nur in längeren Zeitabständen Stunde haben können und daher für die Zwischenzeit ein verlässliches Unterrichtswerk nötig haben, das ihnen zeitweilig den Lehrer ersetzen kann. Das Werk hat daher neben einem Notenteil einen umfangreichen Textteil.“⁴⁸⁶

Hier bestehen gewisse Ähnlichkeiten mit den Orgellehrwerken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die den „Land-“ bzw. „Lehrer-Organisten“ gewidmet waren und für den Selbstunterricht herangezogen werden konnten. Abweichend von diesen meist elementar ausgerichteten Orgelschulen, die auf die Befähigung des Schülers zur Ausführung des liturgischen Orgelspiels ausgerichtet waren, stellte Keller allerdings weitaus höhere Anforderungen. Das erste Ziel sei etwa, den Spieler „technisch auf die Stufe zu bringen, die man braucht, um einen großen Bach oder Reger zu spielen.“⁴⁸⁷ Dafür sei nicht nur eine grundlegende spieltechnische Ausbildung für Manual und Pedal erforderlich, sondern auch die Beschäftigung mit Phrasierung, Artikulation, Ornamentik und anderen

⁴⁸³ Inhaltsverzeichnis der Keller-Orgelschule siehe Anhang III.

⁴⁸⁴ Keller bekräftigte die Behandlung des Lesens alter Schlüssel mit folgenden einleitenden Worten: „Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen!“ (Rob. Schumann) Daß dieses Wort im besonderen für den Kirchenmusiker gilt, braucht nicht erst gesagt zu werden!“ Keller 1941, S. 87. Damit bediente sich Keller also derselben Argumentationsgrundlage, die schon Josef Schildknecht in seiner Orgelschule von 1896 verwendet hatte. Vgl. Schildknecht 1896, Vorwort, S. III.

⁴⁸⁵ Vgl. Keller 1941, Vorwort: „[...] die „Orgelschule“ von Ernst Kaller (Schott, Mainz) als die erste deutsche im Geist der ‚Orgelbewegung‘ verfaßte Schule, mit guten Notenbeispielen, leider aber fast völlig ohne Text [...]“

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

aufführungspraktischen Aspekten nötig. All diese Themengebiete versuchte Hermann Keller mit seiner *Kunst des Orgelspiels* abzudecken.

Exemplarisch soll nun jener Abschnitt beleuchtet werden, den Keller seit seiner Dissertation immer wieder in ausführlichen wissenschaftlichen Texten erläuterte – die Artikulation bei Johann Sebastian Bach.⁴⁸⁸ Für eine historische Einordnung seiner Auffassung ist ein kurzer Exkurs in die Geschichte der Bach-Interpretation im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zweckmäßig.

Exkurs: Phrasierung und Artikulation bei Bach

Hermann Keller beschäftigte sich in seinen Publikationen ausführlich mit der Definition und Abgrenzung der beiden Begriffe Phrasierung und Artikulation und lehnte sich damit gegen die weit verbreitete „Phrasierungslehre“ Hugo Riemanns (1849-1919) auf, der zufolge die Artikulation „in erster Linie etwas rein Technisches, Mechanisches“ und die „Phrasierung in erster Linie etwas Ideelles, Perzeptionelles“⁴⁸⁹ sei. Einer Abqualifizierung der Artikulation als „schmückendes Kleid, das der Komponist seinen Gedanken anlegt“⁴⁹⁰, wollte Keller unbedingt entgegenwirken.

Zur Wertigkeit einer überlegten Artikulation beim Orgelspiel schrieb Hermann Keller in seiner *Kunst des Orgelspiels* Folgendes:

„Drei Dinge unterscheiden ein künstlerisches Orgelspiel von einem mittelmäßigen: sinnvolle Registrierung, ein lebendiger Rhythmus und feinfühligte Artikulation. In der Registrierung ist der Spieler an sein Instrument gebunden, der Rhythmus wiederum hängt zu einem guten Teil von der Artikulation ab. Nicht, wie Riemann meinte, mit Agogik (d. h. mit einer kleinen Dehnung der auf gute Takteile fallenden Notenwerte), sondern allein durch die Artikulation läßt sich auf der Orgel trotz ihres starren Tones der Eindruck von sinngemäßer und lebendiger Betonung hervorbringen.“⁴⁹¹

Besonderen Wert legte Keller auf die artikulatorisch durchdachte Ausführung der Fugen Johann Sebastian Bachs, weshalb er sich in seiner Orgelschule das Thema der Fuge in g-Moll BWV 542 vornahm und anhand dessen die barocke Artikulations- und Phrasierungstechnik veranschaulichte.

Folgende Vortragsweise wäre „schlecht“⁴⁹²:



Abb. 1: Fuge in g-Moll BWV 542 „schlecht“ (Keller 1941)

⁴⁸⁸ Nahezu alle Literaturbeispiele, die Keller für die Erläuterung der Phrasierung und Artikulation in der Orgelschule heranzog, stammen von Johann Sebastian Bach.

⁴⁸⁹ Riemann 1909, S. 57 zitiert in Keller 1925, S. 36 f.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 38.

⁴⁹¹ Keller 1941, S. 71.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 70. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die veränderte Setzung der Taktstriche, die offenbar seine Auffassung von metrischen Schwerpunkten verdeutlichen sollte.

„Gut“ wäre indessen folgende Ausführung⁴⁹³:



Abb. 2: Fuge in g-Moll BWV 542 „gut“ (Keller 1941)

Keller begründete die vorgeschlagene „gute“ Vortragsweise der g-Moll-Fuge mit folgendem Gedankengang: „Ein Sprung von einem Auftakt in einen betonten Taktteil verstärkt dessen Betonung, während ein Gleiten (im legato) die rhythmische Betonung schwächt, ja (bei fallender Melodie) geradezu in eine Gegenbetonung verkehren kann.“⁴⁹⁴ Erstere Ausführung würde also zu einer metrisch inkorrekten Verlagerung führen.

Ein weiterer bedeutender Vertreter der Orgelbewegung, Karl Matthaei, vertrat dieselbe Auffassung bereits 1936 und schlug folgende Ausführung vor⁴⁹⁵:



Abb. 3: Fuge in g-Moll BWV 542 (Matthaei 1936)

Eine hierarchische Grundgliederung der Takteile in betonte und unbetonte Zählzeiten nach dem heutigen Verständnis des Akzentstufentaktes stand bei Matthaei und Keller allerdings noch nicht zur Debatte. Beide leiteten ihre Artikulationsvorschläge aus Passagen anderer Werke ab, die Bach selbst mit Artikulationsangaben versehen hatte. Zusätzlich kehrten sie die grundsätzliche musikalisch-akustische Wirkung hervor: Ein Fugenthema, das im durchgehenden Legato-Vortrag formlos wirken könnte, würde durch rhythmisch akzentuiertes Spiel zum Leben erweckt und für den Zuhörer verständlich gemacht.⁴⁹⁶ Dieser Aspekt sei auch im Orgelunterricht zu beachten: „Vielfach wird, besonders häufig im Unterricht, aus Vorsicht zu viel einförmiges *legato* verlangt; der Schüler spielt stumpf und interesselos, bis auf einmal durch die richtige Artikulation das Notenbild und der Vortrag lebendig wird.“⁴⁹⁷

⁴⁹³ Die Querbalken zeigen in diesem Beispiel die Phrasierung an, die Keller als musikalische Sinngliederung auffasste: „[...] ihre Aufgabe ist es, musikalische Sinngehalte (Phrasen) zusammenzufassen und gegeneinander abzugrenzen, sie hat also dieselbe Aufgabe wie in der Sprache die Interpunktionen.“ Die weiteren Vortragsangaben zur Bindung und Trennung der Töne definieren die Artikulation: „[...] sie läßt den gedanklichen Sinn einer melodischen Linie unangetastet, bestimmt aber ihren Ausdruck.“ Keller 1955, S. 12.

⁴⁹⁴ Keller 1941, S. 70. Bemerkenswert ist, dass Kellers gewünschte Ausführung nahezu identisch ist mit jenen Angaben, die August Wilhelm Bach (1796-1869) in seiner Ausgabe der g-Moll-Fuge anbrachte. Vgl. Bach, A. G., S. 26 zit. in Jeans 1985, S. 67.

Bach, August Wilhelm: *Orgel-Stücke für das Concert als Anhang zu dem practischen Organisten, Am Schluß eine noch ungedruckte große Fuge von Johann Sebastian Bach*, Berlin, o. J., S. 26.

⁴⁹⁵ Matthaei 1949, S. 31.

⁴⁹⁶ Bezeichnenderweise sind trotz der ausführlichen Behandlung der Artikulation und Phrasierung weder bei Keller noch bei Matthaei Angaben zum Fingersatz zu finden!

⁴⁹⁷ Keller 1925, S. 118.

In diesem pädagogischen Auftrag schloss Hermann Keller seine Dissertation zur musikalischen Artikulation mit einer umfangreichen Auflistung der Fugenthemen aus Bachs Orgelwerken und aus dem *Wohltemperierten Klavier*, versehen mit peniblen artikulatorischen Angaben: „In der Artikulation der Fugen der Orgelwerke Bachs ist man bis vor kurzer Zeit sehr zurückhaltend gewesen, und hat ganze Stücke mit ununterbrochenem legato (und oft mit vollem Werk!) spielen lassen. Ältere instruktive Ausgaben wie Homeyer zeigen noch diesen Stil, aber schon Naumann (Ausgabe der Neuen Bach-Gesellschaft) phrasiert und artikuliert, jedoch nicht immer glücklich.“⁴⁹⁸

Ein Vergleich mit der von Ernst Naumann (1832-1910) besorgten Bach-Ausgabe für den praktischen Gebrauch von 1899 zeigt noch sehr deutlich, gegen welche Art der spätromantischen Legato-Interpretation sich Keller auflehnte⁴⁹⁹:



Abb. 4: Fuge in g-Moll BWV 542 (Naumann 1899)

Anlässlich des 80. Geburtstages von Albert Schweitzer hielt Hermann Keller am 14. Januar 1955 in einer Sendung im Süddeutschen Rundfunk einen Vortrag über „Albert Schweitzer als Erneuerer der Orgel und Bachforscher“. Darin beschrieb er die Situation der Orgel und Orgelinterpretation, mit der sich Schweitzer seiner Auffassung nach konfrontiert sah:

„Im 19. Jahrhundert war die Orgel nicht mehr die "Königin der Instrumente" wie zu Bachs Zeiten, sondern war zum Aschenbrödel geworden. Die damals hergestellten billigen Fabrikorgeln klangen meist ebenso stumpf und langweilig wie das Spiel der Organisten, in der Regel mittelmäßiger, nebenamtlicher Spieler; denken wir uns dazu einen ebenso langweiligen, von Musik fast völlig entblösten Predigt-Gottesdienst in einer neugotischen Kirche, so entsteht kein sehr anmutiges Bild. Die Orgel stand, zum mindesten in Deutschland, auf einem toten Geleis; der Strom der großen Musik von Beethoven bis Wagner rauschte an ihr vorbei.

Das wurde anders um die Jahrhundertwende: im Orgelbau setzten sich wichtige Verbesserungen durch, die dem Spieler mehr Herrschaft über sein Instrument gaben als seither, und gleichzeitig trat mit Max Reger ein Komponist auf, der neue, bis dahin unerhörte Ansprüche an sein Instrument stellte, und ihm zur Seite stand Karl Straube, der junge Organist der Leipziger Thomaskirche, der als Spieler diese Anforderungen glänzend erfüllte: mit dem Zusammenwirken dieser beiden Künstler begann eine neue Blüte deutscher Orgelkunst.

Dieser neue Orgelstil versuchte, die Starrheit des Orgeltons aufzuheben, die Farbigkeit und Biegsamkeit des modernen Orchesters auf die Orgel zu übertragen und dies auch bei Bach und den alten Meistern. Ich habe vor 40 Jahren diese Renaissance der Orgel miterlebt und kann sagen, daß der Eindruck, den das Spiel von Straube auf das damalige, der Orgel fast völlig entwöhnte Konzertpublikum machte, außerordentlich war. [...]“⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Keller 1925, S. 121.

⁴⁹⁹ Naumann orientierte sich in der Setzung der Taktstriche an der Bach-Gesamtausgabe (BGA) der Leipziger Bach-Gesellschaft. Vgl. Bach 1867, S. 180.

⁵⁰⁰ Keller Schweitzer 1955.

Keller betrachtete Straubes Art der Bach-Interpretation sowohl im spielpraktischen Vortrag als auch in der editorischen Tätigkeit als großen Fortschritt gegenüber früheren Traditionen, äußerte jedoch gleichzeitig Kritik:

„Erst Straube mit seinem berühmten zweiten Band der Orgelwerke (Peters) artikuliert in reichstem Maße, ganz modern, in der Art der Regerschen Orgelwerke; denkt man sich bloß die störenden, das Notenbild manchmal fast erdrückenden Phrasierungsbogen weg, so erscheint darunter oft eine sehr reiche Artikulation, die aber so im Schatten steht, daß sie meistens von den Spielern gar nicht gesehen wird.“⁵⁰¹

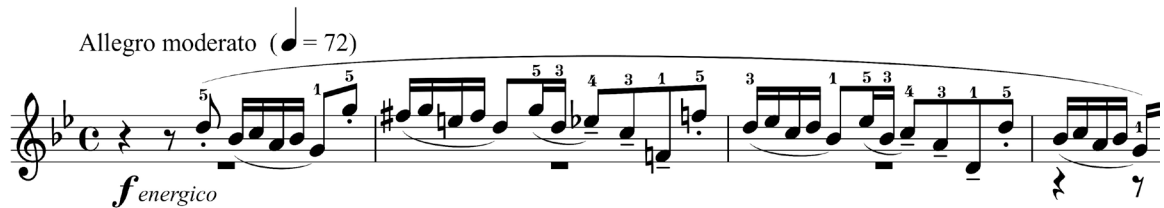


Abb. 5: Fuge in g-Moll BWV 542 (Straube 1913)

Die romantisierende Überbezeichnung praktischer Ausgaben, mit deren Verwendung die Spieler lediglich die unbequeme Verantwortlichkeit einer guten Interpretation auf die Herausgeber abwälzen könnten, war Keller ein Dorn im Auge:

„Als Organist spielte ich Bach und alte Meister teils aus unbezeichneten, teils aus – wie mir schien – nicht immer stilgerecht bezeichneten Ausgaben; ich suchte nach Maßstäben für eine objektiv vertretbare, dem jeweiligen Stil angemessene Wiedergabe. Dabei schien mir für ältere Musik die Artikulation von besonderer Bedeutung zu sein.“⁵⁰²

Unbezeichnete Ausgaben seien also zu bevorzugen, nicht zuletzt aufgrund des besonderen pädagogischen Nutzens: „Im übrigen gehört es zu den reizvollsten Aufgaben, die dem Spieler in der alten Musik entgegentreten, sich aus unbezeichneten Ausgaben die Artikulation selbst zu suchen – eine Aufgabe, die man auch begabten Schülern schon stellen kann.“⁵⁰³

Keller war freilich nicht der erste, der sich kritisch gegenüber Straubes Orgelinterpretationen äußerte. Schon Albert Schweitzer vertrat eine andere, an alten Idealen orientierte Vortragsweise, wie Keller berichtete: „Er wandte sich gegen das damals in der Schule Straubes übliche schrankenlose crescendo und diminuendo, das vielleicht für die Musik Regers, aber nicht für die Bachs am Platze war.“⁵⁰⁴ Straubes praktische Ausgaben, deren Ausführung mit unzähligen Angaben zur Artikulation, Phrasierung, Dynamik und Agogik bis ins Detail vorgegeben wurden, lehnte Schweitzer ab, obwohl sie – wie Keller betonte – einen wichtigen Schritt aus dem monotonen Legato-Spiel des 19. Jahrhunderts darstellten:

⁵⁰¹ Keller 1925, S. 122. Bemerkenswert ist, dass Straube für das „Figurespiel“ (Sechszehntel-Passagen) der g-Moll-Fuge BWV 542 aufgrund des bewegten Tempos („Allegro moderato“) kein durchgehendes Legato, sondern ein „durchweg elastisches non legato“ vorgab. Bach/Straube 1913, S. 36.

⁵⁰² Keller 1955, S. 11.

⁵⁰³ Keller 1925, S. 11 und Keller 1955, S. 119.

⁵⁰⁴ Keller Schweitzer 1955, S. 13.

„Natürlich hat aber die Straubesche Interpretation nur für ihn ihre Berechtigung; er ist eine sehr starke Persönlichkeit von ausgesprochener, lyrischer, ja wenn man will, mystischer Richtung, und was er durfte, durften deswegen seine Schüler noch nicht! Vielmehr sollten sie in dem unvergleichlichen Unterricht, den Straube gab, Bach zunächst durch das Medium der Persönlichkeit des Lehrers nur kennen lernen, um ihn dann später durch ihr eigenes geben zu können.“⁵⁰⁵

Gemeinsam mit seinem Lehrer Charles-Marie Widor erstellte Schweitzer ab 1910 eine kritisch-praktische Ausgabe der Orgelwerke Bachs, die als eine Art Urtext-Edition keinerlei eigenmächtige Ergänzungen im Notentext enthielt. Wie es vom Verlag G. Schirmer jedoch gewünscht wurde, stellten Widor und Schweitzer jedem Band ein ausführliches Vorwort voran, das die Ausführungsweise der jeweiligen Orgelkompositionen erläutern sollte.

Daraus ist folgende Bezeichnung des Themas der g-Moll-Fuge entnommen, das bezüglich der Artikulations- und Phrasierungszeichen zwischen Naumanns und Kellers Vorschlag eingereiht werden könnte:



Abb. 6: Fuge in g-Moll BWV 542, 1. Vorschlag (Schweitzer 1912)

Trotz der hohen Wertschätzung gegenüber Schweitzer meinte Hermann Keller in seinem Rundfunkvortrag von 1955 jedoch, dass Schweitzers Ansichten zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht mehr haltbar wären: „Schweitzer ist darin zu sehr von Riemann und dessen Phrasierungslehre⁵⁰⁶ beeinflusst, die damals so viel Aufsehen machte, aber heute wohl allgemein aufgegeben worden ist.“⁵⁰⁷ Keller bezog sich hierbei auf Riemanns Auffassung, der zufolge jede Musik aus auftaktigen Modellen bestehe und einer dementsprechenden dynamischen Gestaltung (*crescendo*) pro Sinneinheit bedürfe.

Diese Sichtweise ist in Schweitzers zweitem Ausführungsvorschlag noch deutlicher zu erkennen. Folgender Kommentar verdeutlicht Schweitzers Einschätzung des allgemeinen Geschmacks: „Viele Spieler dürften sich eher für folgende Phrasierung des Themas entscheiden [...]“⁵⁰⁸



Abb. 7: Fuge in g-Moll BWV 542, 2. Vorschlag (Schweitzer 1912)

⁵⁰⁵ Keller 1924.

⁵⁰⁶ „Vor zwanzig oder dreißig Jahren wußte kein Musiker etwas von Artikulation: alle dahin gehörenden Fragen, die es natürlich damals auch schon gab, wurden von dem weiten Mantel des Begriffs Phrasierung zugedeckt; die Geiger sagten zutreffender Weise meist Strichart. Dann rollte Hugo Riemann das Problem auf: aber als erster Pionier im Dickicht so vieler, noch unerforschter Dinge verirrte er sich, und an seinen „Phrasierungsausgaben“ können wir heute wenig mehr als dem Mut, sie herauszugeben, bewundern.“ Keller 1929.

⁵⁰⁷ Keller 1955.

⁵⁰⁸ Schweitzer 1995, S. 111.

Schweitzers Begründung für diese Art der Ausführung lautete: „[...] Sie hat vor der andern den Vorzug, daß sich in ihr die einzelnen Glieder besser voneinander abheben. Die Gründe der musikalischen Logik sind auf ihrer Seite.“⁵⁰⁹ Trotz deutlicher Anzeichen einer differenzierten, dem musikalischen Text angepassten Spielweise ist in Schweitzers Bezeichnung der Einfluss der französischen Schule Widors unverkennbar. Dies zeigt etwa auch ein Vergleich der Themen der Fuge in G-Dur BWV 541:



Abb. 8: Fuge in G-Dur BWV 541 (Schweitzer 1912)

Die Zeichensetzung ist in diesem Fall so zu verstehen, dass jede Tonrepetition aus Gründen der Deutlichkeit um die Hälfte ihres ursprünglichen Wertes zu verkürzen sei.⁵¹⁰ Abgesehen von Phrasenenden wären alle Sprünge jedoch zu binden. Dieselbe Ansicht vertrat 15 Jahre später Marcel Dupré (1886-1971), Widors Kompositionsschüler und Nachfolger als Organist an der Cavaillé-Coll-Orgel von Saint-Sulpice in Paris, in seiner international verbreiteten *Méthode d'orgue*.



Abb. 9: Fuge in G-Dur BWV 541 (Dupré 1927)

Allerdings vertrat dieser in der Nachfolge Alexandre Guilmants (1837-1911) und Charles-Marie Widor das „Legato absolu“ und hatte als Pädagoge wesentlichen Anteil daran, dass diese Spielweise für Generationen von Organisten verbindlich blieb.

In der deutsch-romantischen Tradition gegen Ende des 19. Jahrhunderts war besonders bei Tonrepetitionen und Sprüngen eine weitaus engere Artikulation vorgesehen. Ernst Naumann forderte 1899 folgende Ausführung:



Abb. 10: Fuge in G-Dur BWV 541 (Naumann 1899)

Karl Straube wählte für dieses Fugenthema in seiner Bach-Ausgabe wiederum eine bemerkenswert differenzierte Spielweise, die er bis ins Detail festhielt:

⁵⁰⁹ Schweitzer 1995, S. 111.

⁵¹⁰ Ebd., S. viii.

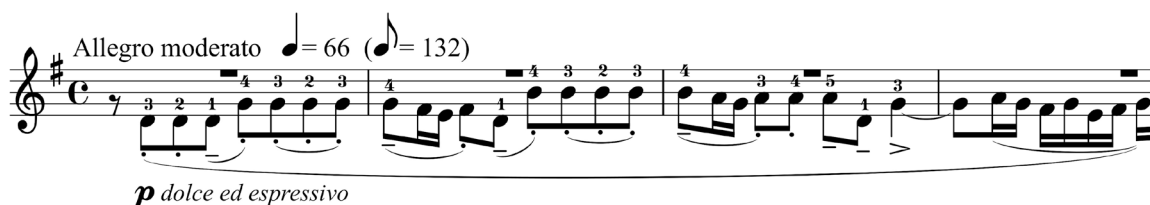


Abb. 11: Fuge in G-Dur BWV 541 (Straube 1913)

Interessante Vorschläge sind auch bei Karl Matthaei zu finden, der sich für eine bewusste Anpassung der Artikulation an akustische Verhältnisse aussprach. In großen Räumen sei folgende Ausführung empfehlenswert:



Abb. 12: Fuge in G-Dur BWV 541 (Matthaei 1936)

In einer „stumpferen, kurzen Akustik“⁵¹¹ sei jedoch von einer zu starken Verkürzung der Repetitionsnoten abzusehen, die auftaktigen Sprünge nun nach französischem Vorbild wieder gebunden ausgeführt:



Abb. 13: Fuge in G-Dur BWV 541 (Matthaei 1936)

Hermann Keller folgte keinem dieser Beispiele und schlug eine weitaus weniger differenzierte Lösung vor, mit der er sich von der deutschen Legato-Tradition des 19. Jahrhunderts sowie der französischen Schule bewusst abhob: „Da der Ton der Orgel nicht abklingt wie der des Klaviers, so genügt schon eine ganz geringe Unterbrechung, um bemerkt zu werden. Es ist also weder gut, bei Bach alles zu binden, was gebunden werden kann, noch bei Tonwiederholungen den Ton auf die Hälfte zu verkürzen, wie das die ältere französische Schule (Dupré) tut.“⁵¹²



Abb. 14: Fuge in G-Dur BWV 541 (Keller 1925)

Eine formalistische Verallgemeinerung bestimmter Artikulationsweisen – wie hier im Blick auf die Staccato-Artikulation bei Tonrepetitionen deutlich zu erkennen ist – schien also bei Keller sowie bei zahlreichen anderen Vertretern der Orgelbewegung immer deutlicher durchzubrechen, obwohl eine starre Interpretationsweise grundsätzlich vermieden werden wollte. Karl Matthaei forderte: „[...] ringen wir nach einer schlackenlosen, entmaterialisierten Wiedergabe, um das jeweilige Werk in seiner

⁵¹¹ Matthaei 1936, S. 23.

⁵¹² Keller 1955, S. 72

Ausdrucksgewalt, seinen seelischen Wesenheiten und in seiner geistigen Sprache dem Hörer so ungetrübt als möglich zu vermitteln.“⁵¹³ Das neue „Objektivitätsideal“⁵¹⁴ führte zu einer Art Reglement, das aus einzelnen Quellenbeispielen ein für alle Fälle gültiges Interpretationsideal ableiten wollte – eine Vorgangsweise, die in der parallel verlaufenden Entwicklung des Orgelbaus in gleicher Weise anzutreffen war.

Trotz oder gerade aufgrund der lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Thema Phrasierung und Artikulation bei Bach kam Hermann Keller auch in späteren Jahren zu keiner endgültigen Lösungsformel für eine stilgerechte Aufführungsweise und gestand ein: „So ist es also ganz unmöglich, praktische, allgemein gültige Anweisungen zum Vortrag der Bachschen Orgelwerke zu geben, – und nur ein elender Handwerker kann solche erwarten.“⁵¹⁵

Orgelbau und Registrieren

Eine Konzentration auf das barocke Spielrepertoire bzw. auf das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs ist auch in den Abschnitten zu Orgelbau und Registrierung nicht von der Hand zu weisen. Die Erläuterungen Hermann Kellers verdeutlichen auch hier seine persönliche Auffassung und geben Auskunft über sein Verhältnis zu den Bestrebungen der deutschen Orgelbewegung.

Auf der angefügten Zeittafel zur Geschichte der Orgelkunst von der Antike bis zur Gegenwart äußerte sich Hermann Keller nur zu einer historischen Strömung etwas ausführlicher – zur deutschen Orgelbewegung:

„Seit etwa 1925: Die ‚Orgelbewegung‘, besonders in Norddeutschland, sucht und findet den Anschluß an die verschüttet gewesenen Traditionen der klassischen Orgelkunst; sie fordert Abkehr von der modernen ‚Orchesterorgel‘, Reform der Orgelbaus, Rückkehr zu den alten Dispositionsgrundsätzen, Natürlichkeit, Einfachheit und Klarheit als oberstes Gesetz sowohl für den Orgelbauer wie den Orgelkomponisten und den Spieler. Orgeltagungen in Hamburg-Lübeck 1923 (Hans Hanny Jahnn), Freiburg i. Br. 1925 (Willibald Gurlitt), Freiberg i. Sa. 1926 u. a.“⁵¹⁶

Für eine Erläuterung von Bau und Funktionsweise der Orgel orientierte sich Hermann Keller am 1938 im Verlag Bärenreiter erschienenen *Buch von der Orgel* seines Kollegen Hans Klotz, das er als „die beste Einführung“⁵¹⁷ in die Orgelkunde bezeichnete.⁵¹⁸ Er konzentrierte sich dabei auf die textliche und bildliche Beschreibung der mechanischen Schleifladenorgel, die aufgrund ihrer Verlässlichkeit, ihrer klaren Tongebung und Verschmelzungsfähigkeit allen anderen Bauweisen zu bevorzugen wäre: „[...] es ist nur

⁵¹³ Matthaei 1949, S. 260.

⁵¹⁴ Dieses Ideal stand freilich in engem Zusammenhang mit der Forderung nach Klarheit, Einfachheit und Einheit sowohl im Orgelbau („Neobarock“) als auch in der Komposition („Neue Sachlichkeit“, „Neoklassizismus“ etc.).

⁵¹⁵ Keller 1924.

⁵¹⁶ Keller 1941, S. 119.

⁵¹⁷ Ebd., S. 109.

⁵¹⁸ Klotz, Hans: *Das Buch von der Orgel : über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel*, Kassel 1938.

natürlich, wenn wir heute wieder (besonders für kleinere Instrumente) auf dieses System zurückgreifen.“⁵¹⁹ Lediglich eine Elektrifizierung der Registertraktur sei bei der mechanischen Orgel zu unterstützen, um den Gebrauch der modernen Spielhilfen auch an diesen Instrumenten zu ermöglichen. Wie schon in der Neuauflage der Schildknecht-Orgelschule im reformatorisch geprägten Kapitel zu Orgelbau und Registrierung zu beobachten war, sah es offenbar auch Keller als seine pädagogische Aufgabe an, die Benutzer seiner Orgelschule von den Vorzügen der Barockorgel zu überzeugen.

In Fragen der Disposition vertrat Keller eine ebenso von der romantischen Orchesterorgel abgekehrte Position wie im Bezug auf die Traktur:

„Der klassische deutsche Orgelbau gliederte die Gesamtheit der Register organisch in ‚Werke‘: das Hauptwerk, das Oberwerk, das Brustwerk, das Kronwerk, das Rückpositiv [...], das Pedal [...]. Jedes ‚Werk‘ war klanglich vollständig besetzt (hatte sein eigenes ‚Plenum‘); erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts trat der Verfall ein: aus der ‚Werkorgel‘ wurde die ‚Manualorgel‘ mit ihrer nur noch dynamischen Abschattierung der Manuale: stark – schwächer – am schwächsten.“⁵²⁰

Die Übergangsdynamik in der neueren Musik sei mit dem stetig gleichbleibenden Ton der Orgel nicht vereinbar und solle deshalb zugunsten einer dynamisch kontrastierenden Terrassendynamik aufgegeben werden. Dementsprechend solle sich auch die Registrierung nach der Verschiedenheit der Werke ausrichten: „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.“⁵²¹ Somit wird auch der Einbau diverser Spielhilfen obsolet: „Oktavkoppeln sind, besonders innerhalb eines Manuals (und noch dazu, wenn sie nach oben nicht ausgebaut sind!), fast stets ein Armutszeugnis der Disposition. Ebenso entbehrlich sind alle festen Kombinationen (p – mf – f – ff) mit Ausnahme von Tutti.“⁵²² Während freie Kombinationen und die automatische Pedalumstellung durchaus sinnvoll einsetzbar wären, solle der Bau der Crescendo-Walze wieder verworfen werden: „[...] wo sie noch gebaut wird, sollte sie keine Koppeln enthalten, es sei denn, daß die Koppeln (durch Einzelabsteller) aus der Walze genommen werden können.“⁵²³

Mit folgenden funktionalen Registermischungen müsse laut Keller jeder Organist vertraut sein:

1. Mischungen „In Organo Pleno“: Dabei handle es sich nicht um ein Generaltutti (das Zusammenziehen aller Register der Orgel) und auch nicht um eine feststehende Zusammenstellung bestimmter Register (in Form einer festen Kombination), sondern um den orgelspezifischen Mixturklang, der je nach Instrument und gewünschter Schärfe unterschiedlich aufgebaut sein könnte. Für die Plenoregistrierung bei Bach zitierte Keller folgenden Vorschlag von Karl Matthaei: „[...] die vollständige Prinzipalpyramide (8', 4',

⁵¹⁹ Keller 1941, S. 110.

⁵²⁰ Ebd., S. 111.

⁵²¹ Ebd., S. 114.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd.

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.⁵²⁴ Im Hauptwerk und im Pedal könnten auch Zungenstimmen hinzugezogen werden. Diese Angaben seien jedoch nur Richtwerte und an jedem Instrument aufs Neue zu hinterfragen:

„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, Röthe u. a.).“⁵²⁵

2. Mischungen zur Führung eines cantus firmus: Beispielhafte Registerkombinationen von Samuel Scheidt könnten ebenso angewendet werden wie Hans Klotz' Vorschläge in seinem Kompendium *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*. Folgende Mischungen werden erwähnt: „[...] Gedackt 8' und Quinte 2 2/3'; Prinzipal 8' und Zimbel; Gedackt 8', Rohrflöte 4', Sesquialtera und Nachthorn 2' [...].“⁵²⁶

3. Grundregistermischungen: Für die Zusammenstellung labialer Grundstimmen müsse die bisher gängige Praxis der mehrfachen Besetzung einer Fußtonlage aufgegeben werden („Äqualverbot“): „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.“⁵²⁷

Kellers Affinität für die barocke Orgelbauweise, die der Eigenart des Instruments und seiner überwiegend polyphon gehaltenen Musik am gerechtesten werde⁵²⁸, nahm innerhalb der Orgelschule durchaus radikale Ausmaße an, denn mit den drei genannten Registermischungen meinte der Verfasser „nicht nur die gesamte klassische Literatur angemessen wiedergeben zu können, sondern auch die ganz auf dynamische Vorschriften angelegte Musik des 19. Jahrhunderts (Rheinberger, Reger) – unter teilweiser Außerachtlassung der Vorschriften des Komponisten [...].“⁵²⁹

An anderer Stelle wiederum bejahte Keller den Einsatz des Jalousieschwellers in Bachs Orgelwerken: „[...] bei Bach kann die Gegenüberstellung von geöffnetem und geschlossenem Schweller allenfalls zu Echozwecken benutzt werden, wenn kein geeignetes Echomanual da ist [...].“⁵³⁰ Bei dem Schübler-Choral *Wachet auf ruft uns die*

⁵²⁴ Matthaei 1949, S. 189 zit. in Keller 1941, S. 114.

⁵²⁵ Ebd., S. 115.

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ebd., S. 87.

Stimme BWV 645, der in der Schule für die Einübung alter Schlüssel angeführt wurde⁵³¹, könne die Echowirkung in Takt 3 und 4, die nur in der Orchesterpartitur der zugrundeliegenden Kantate BWV 140 als solche dynamisch angezeigt wurde, auf der Orgel mit dem Schließen des Schwellers erzeugt werden.⁵³²

Diese durchaus widersprüchlich anmutenden Anweisungen spiegeln das unmittelbare Nebeneinanderstehen der noch im Romantischen verhafteten Spieltradition und neuer, wissenschaftlich begründeter Herangehensweisen an ältere Musik in dieser Zeit wider. Die in der Orgellandschaft anzutreffende Realität, in der die theoretischen Bestrebungen der Orgelbewegung nur allmählich umgesetzt worden waren und grundtönig disponierte Orgeln romantischer Prägung nach wie vor vorherrschten, dürfte ein wesentlicher Grund für Kellers – aus heutiger Sicht – inkonsequenten Umgang mit historisch angemessener Aufführungspraxis gewesen sein.⁵³³

Eine Parallele im interpretatorischen Bereich sei hier insofern angedeutet, als Keller zwar in aller Ausführlichkeit die Artikulation und Phrasierung Bachscher Fugenthemen abhandelte, jedoch keine konsequente Anwendung dieser Regeln auf alle Fugenstimmen vorsah: „Wird in der großen g-moll-Fuge [BWV 542] das Thema sinngemäß phrasiert [...] und sorgfältig artikuliert, wird der erste obligate c[ontra]p[unct] legatissimo, der zweite in sperrigem non legato ausgeführt, so klingt in dieser berühmten und viel gespielten Fuge alles von selbst rhythmisch und klar, und man braucht sie weder zu überhetzen noch durch Registrierung aufzuputzen.“⁵³⁴

Hier zeigt sich deutlich, dass der Übergang von der romantischen Orgeltradition des 19. Jahrhunderts zu einer neu ausgerichteten Orgelkultur im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert nicht abrupt, sondern stufenweise vollzogen wurde. Viele Aspekte, die als inkonsequent oder historisch falsch abgewertet werden könnten und auch tatsächlich immer wieder scharf kritisiert wurden, leisteten doch wesentliche Beiträge zu einer an den modernen technischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten orientierten Weiterentwicklung der Orgelkultur. Immerhin traf Keller mit einigen Bemerkungen einen Zeitgeist historischer Aufführungspraxis, der noch heute seine Gültigkeit besitzt:

„[...] 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 Ausführung unterbleiben; es gibt eine ganze Reihe an sich nicht schlechter Orgeln, auf denen man Sweelinck oder Scheidt nicht spielen kann.“⁵³⁵

⁵³¹ Rechte Hand im Altschlüssel, linke Hand im Tenorschlüssel, Pedal im Bassschlüssel. Vgl. Keller 1941, S. 90 ff.

⁵³² Vgl. ebd., S. 93 und Schweitzer 1915, S. 265.

⁵³³ Carl Elis argumentierte im Bezug auf eine zögerliche Vermehrung mechanischer Orgelbauten im Jahre 1930: „Sehr schnell wird die Rückkehr zu Schleiflade und Mechanik allerdings noch nicht erfolgen, weil für die Orgelbauer eine so rasche Umstellung des ganzen Betriebes schon aus finanziellen Rücksichten sehr schwierig ist, und außerdem auch die Hilfskräfte nicht von heute auf morgen umlernen können.“ Elis 1930, Vorwort, S. 5 f.

⁵³⁴ Keller 1955, S. 72.

⁵³⁵ Keller 1941, S. 115.

4. Resümee

Um den abstrakten Begriff einer „Bewegung“ im Zusammenhang mit den musikalischen Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Jugend-, Volksmusik-, Sing-, Schütz-, Liturgie- und Orgelbewegung) allgemein gültig zu charakterisieren, kam Hans Heinrich Eggebrecht in seinem 1967 erschienenen Buch „Die Orgelbewegung“ zur Zusammenstellung folgender definitorischer Kategorien: „[...] die Entscheidung gegen etwas (der Protest), die Entscheidung für etwas (die fixierte Wertsetzung) und die Erhebung dieser Entscheidung zur Richtschnur für und zur Forderung an alle (der normative Anspruch).“⁵³⁶ Sämtlichen Bewegungen seien diese inneren Merkmale eigen, drei weitere Charakteristiken müssten jedoch ebenso zutreffen: „[...] die Bedingung der geschichtlichen Relevanz; die Leistungsfähigkeit und die Verschuldung.“⁵³⁷ Letztere ist als negative Konsequenz einer fixierten Wertsetzung anzusehen, weil sie eine Distanzierung von anderen Werten impliziert. Leistungsfähigkeit und geschichtliche Relevanz bedingen einander gegenseitig und können wie die Verschuldung nur aus einer gewissen geschichtlichen Distanz erhoben werden.

Eggebrecht kommentierte die Leistungsfähigkeit der Musikbewegungen bzw. ihre geschichtliche Relevanz 1967 mit folgenden Worten: „Es war insgesamt die Wiederbelebung der Alten Musik, ihre Wiederentdeckung für die Praxis des Musiklebens, in Verbindung mit praktischen Ausgaben, aufführungspraktischen und instrumentenbaulichen Versuchen und Ergebnissen, und eine schöpferische Erneuerung der Musik und des Musiklebens im Geiste des Wiederentdeckten.“⁵³⁸ Die Leistung der Orgelbewegung im Speziellen war für Eggebrecht „die Wiederentdeckung einer durch Orgelbau und Orgelmusik des 19. Jahrhunderts zugeschütteten Wahrheit und Schönheit der Orgel und der in ihnen beschlossenen Prinzipien und Möglichkeiten, die den Orgelbau von Grund auf bereicherten und erneuerten.“⁵³⁹

Werden Eggebrechts Kriterien einer „Bewegung“ auf die Inhalte gedruckter Orgelschulen angewendet, so kommen interessante Gemeinsamkeiten zum Vorschein: Der historische Überblick über die Orgellehre hat gezeigt, dass gedruckte Orgelschulen zum überwiegenden Teil in Krisensituationen der Organistenausbildung entstanden und gewissermaßen als „Protestreaktion“ auf bestimmte Missstände im Orgelspiel entwickelt wurden. Auch Schildknecht, Springer und Dunkelberg bzw. Kaller und Keller verfolgten mit ihren Lehrwerken und Noteneditionen neue Ansätze der Orgellehre, die sich mehr oder weniger stark gegen aktuelle Gegebenheiten auflehnten oder zu einer Verbesserung der jeweiligen Orgelpraxis beitragen sollten. Werte, die der Schüler im Zuge seiner Ausbildung verinnerlichen sollte, werden von den Verfassern der Lehrwerke zumeist bereits im Vorwort formuliert. Eine fixierte Wertsetzung kann aber auch aus den jeweils angeführten Lernbereichen und den zu erlernenden Spielstücken herausgefiltert werden.

⁵³⁶ Eggebrecht 1967, S. 10.

⁵³⁷ Ebd., S. 12.

⁵³⁸ Ebd., S. 13.

⁵³⁹ Ebd., S. 17.

Zur Norm werden diese Werte automatisch erhoben, weil Schulen in gedruckter Form vervielfältigt werden und für einen breiten Absatzmarkt bestimmt sind.

Aus der Untersuchung der drei ausgewählten Schulen ergeben sich hinsichtlich eines „Protests“ gegen den Orgelbau und das Orgelspiel des 19. Jahrhunderts reformatorische Ansätze im Sinne der deutschen Orgelbewegung. Diese lassen sich im Wesentlichen in folgenden Punkten zusammenfassen:

- **Orgelbau:** Abwendung von den Bauweisen des 19. Jahrhunderts; Orientierung an einem neuen Orgelideal, das Elemente des barocken und vorbarocken Orgelbaus mit modernen Techniken vermischt.
- **Literaturauswahl:** deutliche Bevorzugung barocker und vorbarocker Spiel-literatur mit Fokus auf Johann Sebastian Bach und andere deutsche Meister.
- **Editionstechnik:** Abkehr von romantisierenden Vortragsangaben und Tendenzen in Richtung unbezeichneter Ausgaben (Urtext).
- **Interpretation:** Ansätze einer historischen Aufführungspraxis anhand intensiven Quellenstudiums, besonders hinsichtlich historisch korrekter Registermischungen (spielpraktische Instruktionen bezüglich Artikulation, Tempo etc. nur bei Keller).

Diese Elemente sind in anderen deutschen Orgellehrwerken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht in der Intensität zu finden, wie sie sich in den drei erläuterten Schulen präsentiert. Grund dafür dürfte sowohl die Entstehungszeit der Schulen zwischen 1935 und 1941, als auch die persönliche Verankerung der Verfasser in den Bestrebungen der Orgelbewegung sein. Offenbar war es für Dunkelberg, Kaller und Keller ein wichtiges pädagogisches Anliegen, die Benützer ihrer Schulen von den Erneuerungstendenzen der Orgelbewegung zu überzeugen und einen bewussten Umgang mit älterer Musik zu vermitteln.

Es wurde ausführlich erläutert, dass diese Sichtweise nicht allein aus den Aktivitäten der Orgelbewegung resultiert, sondern in ihren Ansätzen weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht und untrennbar mit weiteren reformatorischen Bewegungen der Kriegs- und Zwischenkriegszeit zusammenhängt.

Die Orgelschulen von Schildknecht (Dunkelberg), Kaller und Keller enthalten allesamt ausführliches Material hinsichtlich einer neuen Behandlungsweise des Orgelbaus und des Orgelspiels, die Art der Vermittlung erneuernder Ansätze wurde jedoch denkbar unterschiedlich gewählt. Während die Kaller-Schule aufgrund der spärlichen textlichen Erläuterungen und wegen des völligen Verzichts auf ein Kapitel zum Orgelbau erst auf den zweiten Blick „orgelbewegte“ Inhalte preisgibt, vermittelt der umfangreiche Abschnitt zum Orgelbau und Registrieren in Otto Dunkelbergs Überarbeitung der

Schildknecht-Orgelschule nahezu radikale Anschauungen hinsichtlich einer Abkehr von der Orgel des 19. Jahrhunderts. Da Dunkelbergs Lehrgang drei Jahre vor Kallers Schule veröffentlicht wurde, muss Hermann Kellers Behauptung, wonach die Kaller-Orgelschule das erste im Geist der Orgelbewegung verfasste Lehrwerk sei, aus heutiger Sicht relativiert werden.⁵⁴⁰ Aufführungspraktische Fragen bezüglich Tempo, Artikulation, Finger- und Pedalsatz etc. werden in der Schildknecht- und Kaller-Orgelschule trotz des Schwerpunkts auf Werken alter Meister nicht berührt. Im Gegensatz dazu ist Hermann Kellers Orgellehrgang in seiner Gesamtkonzeption an einem neuen Umgang mit Alter Musik orientiert. Keller wählte für die Vermittlung eines geschichtsbewussten Verständnisses der Orgelinterpretation eine Herangehensweise, die in dieser Zeit ihresgleichen sucht.

Die Leistungsfähigkeit und geschichtliche Relevanz der drei Orgelschulen von Schildknecht, Kaller und Keller kann aus zahlreichen Gründen nicht angezweifelt werden, von denen hier nur folgende erwähnt werden sollen: Erstens gehörten sie zu den beliebtesten deutschsprachigen Orgellehrwerken des 20. Jahrhunderts, zweitens erschienen alle Schulen in zahlreichen Auflagen (Kaller und Keller sogar nahezu unverändert) und wurden in verschiedene Sprachen übersetzt und drittens sind sie alle noch heute im Handel erhältlich.

Von der Verurteilung der deutschen Orgelbewegung als neobarocken Historismus, der aufgrund der drastischen Abkehr von den romantischen Orchesterorgeln zum Um- oder Abbau zahlreicher Orgeldenkmäler und in einigen Fällen zu einem unwiederbringlichen Verlust an wertvollem historischen Material aus dem 19. Jahrhundert geführt hat, kann auch die Orgellehre nicht ausgeschlossen werden. Die überaus ablehnende Haltung, die Carl Elis im Orgelbaukapitel der Schildknecht-Schule gegenüber der grundtönigen Orchesterorgel einnahm sowie Kellers Auffassung, wonach auch romantische Orgelwerke nach den Registrierprinzipien der Barockzeit interpretiert werden sollten, zeigt, dass sich auch die „orgelbewegte“ Orgellehre an der Orgelkultur der deutschen Romantik verschuldete.

Diese Betrachtung lässt die Schlussfolgerung zu, dass übergeordnete Merkmale einer „Musikbewegung“ durchaus in den zur jeweiligen Zeit veröffentlichten Lehrwerken wiederzufinden sind. Die heutige Untersuchung und Verwendung von „orgelbewegten“ Orgelschulen kann deshalb nur aus jenem geschichtsbewussten Verständnis heraus geschehen, für das Hermann Keller als einer der bedeutendsten deutschen Orgelpädagogen des 20. Jahrhunderts in seiner *Kunst des Orgelspiels* eintrat:

„Es ist das Schicksal jeder Schule, einmal zu veraltern, hat sie doch in erster Linie der Gegenwart und ihren besonderen Aufgaben zu dienen.“⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Diese Behauptung wurde 2007 in das *Lexikon der Orgel* übernommen. Vgl. Busch 2007, S. 537.

⁵⁴¹ Keller 1941, Vorwort.

5. Anhang

5.1. Inhaltsverzeichnisse der Orgelschulen

Anhang I: Josef Schildknecht, *Orgelschule* (1. Aufl., 1896), Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Inhaltsübersicht

Berichtigungen

Die Orgel

I. Teil. Manualübungen.

Einleitung

A. Übungen mit stillstehender Hand.

§ 1. Zweistimmige Übungen.

§ 2. Vorübungen zu Doppelgriffen.

§ 3. Drei- und vierstimmige Sätze.

B. Zusammenziehen und Ausspannen der Hand.

§ 4. Zusammenziehen und Fortrücken der Hand.

§ 5. Spannen der Hand und Nachrücken.

C. Fingerwechsel.

§ 6. Der laute Fingerwechsel.

§ 7. Der stille Fingerwechsel.

D. Unter- und Übersetzen, Unterbiegen etc.

§ 8. Unter- und Übersetzen.

§ 9. Unterbiegen und Überschlagen der Finger

§ 10. Abgleiten, Übergleiten und Fortrücken der Finger

§ 11. Ablösen und Kreuzen der Stimmen.

E. Angewandte Übungen.

§ 12. Drei- und vierstimmige kurze Präludien.

§ 13. Versetzen.

§ 14. Deutsche Kirchenlieder.

§ 15. Choralbegleitung.

§ 16. Fortsetzung der Übungen im Lesen der alten Schlüssel.

§ 17. Schwierigere Tonsätze für Manual allein.

§ 18. Angewandte Übungen aus der Harmonielehre.

§ 19. Die harmonische Behandlung der Kirchentonarten.

a) Das Einspielen in die Kirchentonarten.

b) Modulation zwischen Kirchentonarten.

c) Die Begleitung des Gregorianischen Choraes.

d) Die Begleitung der einfachen Recitation.

II. Teil. Das Pedalspiel.

Vorbemerkungen

A. Grundlegende Pedalübungen.

- § 1. *Übungen mit wechselnden Füßen in der Mitte der Klaviatur.*
- § 2. *Wechselnde Füße, ganzer Pedalumfang, grössere Sprünge.*
- § 3. *Der laute und stille Fusswechsel.*
- § 4. *Unter- und Übersetzen der Füße.*
- § 5. *Die gebräuchlichsten Tonleitern im Pedal.*
- § 6. *Gebrauch von Spitze und Absatz. Künstliche Applikatur.*
- § 7. *Choralbegleitungen.*

B. Schwierigere Übungen für Pedal und Manual.

- § 8. *Regelmässiger Fusswechsel.*
- § 9. *Unter- und Übersetzen. Tonleiterübungen und Accordbrechungen.*
- § 10. *Künstliche Applikatur. Gebrauch der Seiten des Fußballens. Das Abgleiten.*
- § 11. *Das Staccato und die Verzierungen im Pedal.*
- § 12. *Mehrstimmiges Pedalspiel.*

C. Angewandte Tonsätze.

- § 13. *Interludien.*
 - a) *Hymnenzwischenspiele.*
 - b) *Trios.*
 - c) *Freie Zwischenspiele modernerer Faktur.*
- § 14. *Grössere Vor- und Nachspiele.*

Anhang I. Die Kunst des Registrierens

Anhang II. Die kirchlichen Vorschriften bezüglich des Orgelspieles

Anhang II: Ernst Kaller, *Orgelschule* (1938), Inhaltsverzeichnis

Band I:

Grundlagen des Pedalspiels

Erster Teil

Thomas Ludovico da Vittoria	<i>Bicinium: Bonum erat</i>
Annibale Zoilo	<i>Bicinium: Quare fremuerunt</i>
Annibale Zoilo	<i>Bicinium: Melius illi</i>
Walter Dietrich	<i>Übung in e-Moll</i>
Georg Philipp Telemann	<i>Largo</i>
Johann Caspar Ferdinand Fischer	<i>Übung d-Moll</i>
G.P. Telemann	<i>Kanon</i>
Johann Pachelbel	<i>Magnificat peregrini toni: „Meine Seele erhebt den Herrn“</i>
Thomas Ludovico da Vittoria	<i>Accedentes principes</i>
J. C. F. Fischer	<i>Übung in g-Moll</i>
W. Dietrich	<i>Pedalübung</i>
Samuel Scheidt	<i>„Vater unser im Himmelreich“ VI. Versus Choralis in Basi</i>
Pedalübung	
Hans Leo Haßler	<i>Crucifixus</i>
J. C. F. Fischer	<i>Praeludium D-Dur</i>
J. Pachelbel	<i>Übung in a-Moll</i>
W. Dietrich	<i>Übung in As-Dur</i>
Reinhard Schwarz-Schilling	<i>Kanon a 2</i>
R. Schwarz-Schilling	<i>Kanon a 3</i>
Gregor Aichinger	<i>Stabat mater</i>
J. Pachelbel	<i>„Durch Adams Fall ist ganz verderbt“</i>
J. C. F. Fischer	<i>Praeludium fis-Moll</i>
H. L. Haßler	<i>Benedictus</i>
J. Pachelbel	<i>„Was mein Gott will, das gescheh`allzeit“</i>
T. L. da Vittoria	<i>Exclamans Jesus</i>
S. Scheidt	<i>„Warum betrübst du dich, mein Herz“ IX. Versus. Choralis in Basso</i>
Domenico Zipoli	<i>Pastorale</i>
J. Pachelbel	<i>„Vom Himmel hoch“</i>
Johann Sebastian Bach	<i>Pedal-Exercitium</i>
J. C. F. Fischer	<i>Fuga g-Moll</i>
J. Pachelbel	<i>„Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“</i>
J. C. F. Fischer	<i>Praeludium und Fuga cis-Moll</i>
W. Dietrich	<i>Pedalsolo</i>

*Übungen für
mehrstimmiges Spiel in
einer Hand*

J. C. F. Fischer

H. L. Haßler

Michael Praetorius

S. Scheidt

M. Praetorius

Balthasar Resinarius

Praeludium und Fuga e-Moll

„Da Jesus an dem Kreuze stund“

„Es ist ein Ros entsprungen“

„Vom Himmel hoch“

„Nun bitten wir den heiligen Geist“

„Nun bitten wir den heiligen Geist“

Zweiter Teil

S. Scheidt

J. C. F. Fischer

J.S. Bach

J.S. Bach

J.S. Bach

Dietrich Buxtehude

J.S. Bach

W. Dietrich

J.S. Bach

J. C. F. Fischer

Johann Ludwig Krebs

Psalmus: „Da Jesus an dem Kreuze stund“

Praeludium und Fuga h-Moll

„Vom Himmel hoch“

„O Welt ich muß dich lassen“

„Herzlich tut mich verlangen“

„Ach Herr, ich armen Sünder“

Trio c-Moll

Pedalsolo

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“

Praeludium und Fuga e-Moll

Trio für 2 Manuale und Pedal

Band II:

Dritter Teil:

W. Dietrich

W. Dietrich

Hans Humpert

H. Humpert

Flor Peeters

Hermann Schroeder

Karl Höller

K. Höller

Max Reger

Ludwig Weber

L. Weber

L. Weber

R. Schwarz-Schilling

Walter Dietrich

Walter Dietrich

Ernst Pepping

Georg Rhau

Guillaume du Fay

Pedalsolo

Molto lento

Praeludium d-Moll

Kyrie – Christe – Kyrie

Andante

„In stiller Nacht“

Larghetto cantabile

Andante con espressione

Trio aus der Suite op. 16 e-Moll

„Tag des Zornes“

„O, Heiland, rei die Himmel auf“

„Heilige Namen“

Choral-Trio: „Jesu, der du meine Seele“

Pedalsolo

„Wie schön leucht't uns der Morgenstern“

Moderato

Bicinium: „Ich weiß ein stolze Graserin“

Alma Redemptoris Mater

Heinrich Isaac
B. Resinarius
Christian Erbach

„Süßer Vater, Herre Gott“
„Nun komm der Heiden Heiland“
Kyrie Duplex

Vierter Teil:

J. S. Bach

„Jesus Christus, unser Heiland“

J. S. Bach

„Auf meinen lieben Gott“

J. S. Bach

„Da Jesus an dem Kreuze stund“

J. S. Bach

„Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“

J. S. Bach

„Jesu, meine Freude“

J. S. Bach

„Herzlich tut mich verlangen“

J. S. Bach

„Vater unser im Himmelreich“

J. S. Bach

„Wir Christenleut“

J. S. Bach

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“

J. S. Bach

Fuga g-Moll

J. S. Bach

Fuge über ein Thema von Legrenzi

J. S. Bach

„Nun komm, der Heiden Heiland“

J. S. Bach

Fantasia c-Moll

Anhang III: Hermann Keller, *Die Kunst des Orgelspiels* (1941), Inhaltsverzeichnis

Motto und Vorwort

1. *Das Instrument*
2. *Die ersten Pedalübungen*
3. *Das Manualspiel*
4. *Zusammenspiel beider Hände mit dem Pedal*
5. *Die weiteren Arten der Pedal-Applikatur*
6. *Polyphone Manualübungen*
7. *Wie soll man üben?*
8. *15 Choräle und Liedsätze*
9. *15 leichte bis mittelschwere Orgelkompositionen von Frescobaldi, Buxtehude, Fischer, Vivaldi, Bach, Telemann, Rheinberger und Reger*
10. *Weitere Pedalübungen*
11. *Weitere Manualübungen*
12. *Phrasierung und Artikulation*
13. *Ornamentik*
14. *Einige Bemerkungen zum Vortrag älterer Musik*
15. *Die Handhabung der Register und Spielhilfen*
16. *Alte Schlüssel. (Drei Orgelchoräle)*
17. *Vom Generalbaßspiel*
18. *Die Kirchentonarten und der gregorianische Choral*
19. *Die Orgel als Begleitinstrument*
20. *Bau und Einrichtungen der Orgel*
21. *Die Kunst des Registrierens*
22. *Alphabetisches Verzeichnis der gebräuchlichsten Orgelregister*
23. *Zeittafel zur Geschichte der Orgelkunst*

5.2. Literaturverzeichnis

5.2.1. Musikalien

- Bach, August Wilhelm: *Orgel-Stücke für das Concert als Anhang zu dem practischen Organisten, Am Schluß eine noch ungedruckte große Fuge von Johann Sebastian Bach*, Berlin [o. J.].
- Bach, Johann Sebastian: *Johann Sebastian Bach's Werke* Jg. 15: Orgelwerke 1. Bd., hg. Bach-Gesellschaft zu Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1867.
- Bach, Johann Sebastian: *Joh. Seb. Bach : Orgelwerke* Bd. 2, hg. Karl Straube, Leipzig: C. F. Peters, 1913.
- Deysinger, Johann Franz Peter: *Compendium Musicum oder Fundamenta Partiturae. Das ist: Gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen zu lernen*, Augsburg 1763.
- Dupré, Marcel: *Méthode d'Orgue en deux parties*, Paris: Leduc, 1927.
- Frescobaldi, Girolamo: *Opere complete*, 12, 1, Fiori musicali di diverse composizioni toccate, kyrie, canzoni, capricci e ricercari in partitura a quattro (1635), hg. Luigi Ferdinando Tagliavini, Mailand: Edizioni Suvini Zerboni, 2010 (Monumenti Musicali Italiani XXVII).
- Führer, Robert: *Op. 207. Der Land-Organist. Ein praktisches Präludirbuch für Organisten zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, insbesondere auch zur Benützung in Lehrer-Bildungsanstalten*, Neue, umgearb. u. verb. Ausgabe. 3. Aufl., Augsburg: Anton Böhm und Sohn, o.J.
- Gebhardi, Ludwig Ernst: *Theoretisch-praktische Orgelschule in Übungen nebst Anweisung*, Erfurt: Hartknoch 1837.
- Habert, Johannes Evangelista: *Johannes Ev. Haberts Werke*, Serie 6, Orgelkompositionen: Praktische Orgelschule, 2. Buch: Kleine praktische Orgelschule op. 101 : zur Verwendung beim Musikunterrichte an Lehrerbildungsanstalten, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896.
- Habert, Johannes Evangelista: *Johannes Ev. Haberts Werke*, Serie 6, Orgelkompositionen, 1. Buch: Praktische Orgelschule op. 16, 7. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [ca. 1919].
- Harms, Gottlieb: Vorwort zu *Samuel Scheidt – Werke*, Band I: Das Tabulaturbuch vom Jahr MDCL, hg. Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino durch Gottlieb Harms, Klecken MCMXXIII.
- Herzog, Johann Georg: *Orgelschule op. 41*, Erlangen: Böhm & Sohn, 1867.
- Heuser, Paul (Hg.): *Liber organi* Bd. 15, Ausgewählte Orgelstücke der Romantik, Mainz [u.a.]: Schott, 2001.
- Kaller, Ernst (Hg.): *Liber organi* Bd. 1 und 2, Altfranzösische Orgelmeister, Mainz [u.a.]: Schott, 1936.
- Kaller, Ernst: *Kaller-Orgelschule* 2 Bde., Mainz [u.a.]: Schott, 1938.
- Keller, Hermann: *Schule des klassischen Triospiels*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1928.
- Keller, Hermann: *Schule des Generalbaßspiels*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1931.
- Keller, Hermann: *Schule der Choralimprovisation*, Leipzig: Peters, 1939.

- Keller, Hermann: *Die Kunst des Orgelspiels*, Frankfurt [u. a.]: Edition Peters, 1941.
- Kittel, Johann Christian: *Der angehende praktische Organist*, With an introd. by Gerard Bal. [Nachdr. d. Ausg.] Erfurt, Beyer u. Maring, 1801, 1803 u. 1831, Buren: Knuf, 1981 (Bibliotheca organologica 72).
- Kittl, Johann Friedrich: *Praktische Orgelschule für Lehrer-Seminarien und Musikschulen, sowie für den Selbstunterricht*, Zweite rev. und verb. Aufl., Leipzig: G. Freytag, 1883.
- Klotz, Hans (Hg.): *Liber organi* Bd. 8, Orgelmeister der Gotik, Mainz [u.a.]: Schott, 1938.
- Knecht, Justin Heinrich: *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*, 2 Bde., hg. Michael Ladenburger, Faks. d. Ausg. Leipzig 1795-1798, Wiesbaden 1989.
- Koppmayer, Jacob (Hg.): *Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelt welches man aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen, sowohl was zu dem Generalbass, als auch was zu dem Gregorianischen Choralgesang erfordert wird, erlernen, und durch fleissiges Ueben zur Vollkommenheit bringen kann*, Augsburg 1698.
- Kubicek, Johann: *Der Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori. Gemeinfassliche praktische Anleitung zur Erlernung des Orgelspieles; zunächst zum Gebrauche für junge Schulmänner welche nicht in der Lage sind, eine Musikschule zu besuchen oder aber einen eigenen Musiklehrer aufzunehmen*, Budweis 1870-72.
- Lemmens, Jacques-Nicolas: *École d'orgue*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1862.
- Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule*, hg. Matthias Michael Beckmann, Textübertr. von Gottfried Franz Kasperek, Erstausg. der 2. Aufl. von 1769, Salzburg 2007.
- Niedt, Friedrich Erhardt: *Musicalische Handleitung : 1710, 1717, 1721*, unchanged reprint of the original editions Hamburg, Buren: Knuf, 1976 (Bibliotheca organologica 32).
- Petri, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, Faks.-Nachdr. d. 2., stark erw. Aufl., Leipzig 1782, Giebing 1969.
- Rinck, Johann Christian Heinrich: *Op. 55. Pracktische Orgelschule*, 4 Bde., 15te Sammlung der Orgelstücke, Bonn: N. Simrock, o.J. [1818].
- Ritter, August Gottfried: *Kunst des Orgelspiels*, 3 Bde., op. 10/15/24, Erfurt: Körner, 1844.
- Samber, Johann Baptist: *Continuatio ad manuductionem organicam : das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgel-Schlagen*, mit einem Nachw. von Jürgen Trinkewitz [Faksimile-Ausg.], Nachdr. der Ausg. Salzburg 1707, Hildesheim [u.a.] 2007.
- Samber, Johann Baptist: *Manuductio ad organum. Das ist: Gründlich- und sichere Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation zu der Edlen Schlag-Kunst*, mit einem Nachw. von Jürgen Trinkewitz, Nachdr. der Ausg. Salzburg 1704, Hildesheim [u.a.] 2007.
- Sattler, Carl: *Orgelschule op. 20*, 3 Bde., Köln: Tonger, 1920.
- Schildknecht, Josef: *178 Kadenzen für die Orgel op. 19*, Regensburg [u.a.]: Pustet 1906.

- Schildknecht, Josef: *Orgelschule für Präparandenschulen, Lehrerseminare und Kirchenmusikschulen sowie für den Privat- und Selbst-Unterricht mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienste*, op. 33, Regensburg: Coppenrath 1896.
- Schildknecht, Josef: *Orgelschule für Präparandenschulen, Lehrerseminarien und Kirchenmusikschulen sowie für den Privat- und Selbst-Unterricht mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienste*, op. 33, 7. verm. und verb. Aufl. besorgt v. Max Springer, Regensburg: Coppenrath 1910.
- Schildknecht, Joseph: *Jos. Schildknecht's Orgelschule : für Präparandenschulen, Lehrerseminarien und Kirchenmusikschulen mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienste*, op. 33, 19. Aufl. unter Benutzung d. Bearbeitg. v. Max Springer, neu hg. Otto Dunkelberg, Altötting: Coppenrath, 1935.
- Schütze, Friedrich Wilhelm: *Practische Orgelschule*, Dresden u. Leipzig: Arnold, 1838.
- Straube, Karl (Hg.): *Alte Meister : eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert für den praktischen Gebrauch*, Leipzig: Peters, 1904.
- Straube, Karl (Hg.): *Alte Meister des Orgelspiels. Neue Folge*, Leipzig: Peters, 1929.
- Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Faks.-Reprint der 1. Ausg., Leipzig und Halle: Schwickert, 1789, hg. Siegbert Rampe, Kassel [u.a.] 1997.
- Vallade, Johann Baptist Anton: *Dreyfaches Musicalisches Exercitium auf die Orgel oder VII. PRAEAMBULA und Fugen nach dem heutigen Goût. Wobey nah jedem Praeambulo der General-Bass heraus gesetzt zu sehen ist [...]*, Augspurg 1755.
- Werckmeister, Andreas: *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*, hg. Eitelfriedrich Thom, Repr. d. 1. Aufl., Aschersleben (1698), Michaelstein, Blankenburg, 1985 (Dokumentationen, Reprints / Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts 9).
- Werner, Johann Gottlob: *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Behandlung des Instrumentes*, 2 Bde., 2. Aufl., Mainz: B. Schott's Söhne, 1805.
- Willms, Franz (Hg.): *Praeludia : 157 Vor-, Zwischen- und Nachspiele zeitgenössischer Komponisten in allen Dur-, Moll- und Kirchentonarten für Orgel (oder Harmonium)*, Mainz [u.a.]: B. Schott's Söhne, 1936.

5.2.2. Literatur bis 1945

- Adlung, Jakob: *Musica mechanica organoedi : das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist.*, mit einem Nachw. hg. Christhard Mahrenholz, Originalgetreuer Neudr. [der Ausg.] Berlin 1768, Kassel 1931.
- Adlung, Jakob: *Jacob Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit : worinn von der Theorie und Praxis der Alten und Neuen Musik, von den musikalischen Instrumenten, besonders der Orgel, Nachricht gegeben, und die in jedes Fach gehörigen Bücher bekannt gemacht werden*, 2. Aufl., besorgt von Johann Adam Hiller, Dresden [u.a.] 1783 [1. Aufl. 1758].
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faks.-Reprint der Ausg. von Teil 1, Berlin 1753 (mit den Erg. der Ausg. Leipzig 1787) und Teil 2, Berlin 1762 (mit den Erg. der Ausg. Leipzig 1797), hg. und mit einem ausführlichen Reg. vers. von Wolfgang Horn, Kassel [u.a.] 1994.
- Becker, Carl Ferdinand: *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Unchanged repr. of the orig. ed. 1836-1839, Amsterdam 1964.
- Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*, Bd. 2, Erg. u. rev. von Richard Strauss, Leipzig 1905.
- Birtner, Herbert: „Die Probleme der Orgelbewegung“, in: *Theologische Rundschau*, Neue Folge 4 (1932), S. 39-66.
- Degering, Hermann: *Die Orgel. Ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit*, Facs., repr. of the ed. Münster 1905, Buren 1989 (Bibliotheca organologica 64).
- Fellerer, Karl Gustav: *Orgel und Orgelmusik: ihre Geschichte*, Augsburg 1929.
- Fellerer, Karl Gustav: „Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), S. 236-238.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bey den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden*, systemat. geordnet, u. nach Veranlassung mit Anm. u. Urtheilen begl. von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1792.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Nachdr. der Ausg. Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802, hg. Claudia Maria Knispel, Berlin 2000.
- Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* 2 Bde., Berlin-Schöneberg 1935/1936.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler : welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und*

- Instrumentenmacher, enthält / zsgetragen von Ernst Ludwig Gerber [...], Leipzig 1790.*
- Gottschalg, Alexander Wilhelm: „Ueber A. G. Ritters Kunst des Orgelspiels“, in: *Urania, Musikzeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel*, Bd. 12 (1855), S. 151.
- Gurlitt, Willibald (Hg.): *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst: vom 27. bis 30. Juli 1926*, Augsburg 1926.
- Jahnn, Hans Henny: „Die Orgel und die Mixtur ihres Klangs“, in: *Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino*, IV. Heft, hg. Gottlieb Harms, Klecken 1922.
- Jahnn, Hans Henny: „Orgelprobleme der Gegenwart“, in: *Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik*, 93. Jg. 1926/10, S. 552-557.
- Jung, Wilhelm: „Die neue Orgel des Landeskonservatoriums zu Leipzig“, in: *Zeitschrift für Kirchenmusik* IX, Dresden 1927, S. 137.
- Keller, Hermann: „Über den Vortrag der Bachschen Orgelwerke. Ein Beitrag zu Bach-Ästhetik“, in: *Neue Musikzeitung*, 45. Jg., Stuttgart 1924, S. 158-163.
- Keller, Hermann: *Die musikalische Artikulation : insbesondere bei Joh. Seb. Bach*, Stuttgart 1925 (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen 2).
- Keller, Hermann: „Artikulation und Phrasierung“, in: *Deutsche Tonkünstlerzeitung*, 27 Jg., Berlin 1929, Nr. 492.
- Kinkeldey, Otto: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*, Leipzig 1910.
- Klotz, Hans: *Das Buch von der Orgel : über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel*, Kassel 1938.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, hg. u. mit e. Einführung versehen von Nicole Schwindt, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt/Main 1802, Kassel [u.a.] 2001.
- Kothe, Bernhard: *Handbuch für Organisten*, Bd. 1, Leipzig 1871.
- Kress, Georg Freiherr von: Briefe eines Nürnberger Studenten aus Leipzig und Bologna (1556-1560), in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 11, Nürnberg 1895, S. 97 ff.
- Kretzschmar, Hermann: „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 6/7, Leipzig 1899/1900, S. 100-119.
- Kritische Briefe über die Tonkunst mit kleinen Clavierstücken und Singoden von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin*, Band I, Berlin 1760 [Brief von F. W. Marpurg S. 199-206].
- Krüger, Liselotte: *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig [u.a.] 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 12).
- Locher, Carl: *Die Orgel-Register und ihre Klangfarben*, bearb. von Josef Dobler, Repr. of the orig. ed. = 5., abermals verm. u. verb. Aufl., Amsterdam 1971 (Bibliotheca organologica 12).

- Mahrenholz, Christhard (Hg.): Tagung für Deutsche Orgelkunst, 3, 1927, Freiberg: *Bericht über die dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst : in Freiberg i. Sa. vom 2. – 7. Oktober 1927*, Kassel [u.a.] 1928.
- Mahrenholz, Christhard: „Der Gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte“, in: *Bericht über die dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst : in Freiberg i. Sa. vom 2. – 7. Oktober 1927*, hg. Christhard Mahrenholz, Kassel [u.a.] 1928, S. 13-37.
- Mahrenholz, Christhard: *Die Orgelregister : ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel 1930.
- Markull, Friedrich Wilhelm: Rezension über den praktischen Lehrkursus von A. G. Ritter, in: *Danziger Dampfboot für Geist, Humor, Satire, Poesie, Welt- und Volksleben, Korrespondenz, Kunst, Literatur, Theater*, Nr. 155, 6. Juli 1855.
- Matthaei, Karl: *Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts*, Augsburg 1926 (Notenbeilage zum Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926).
- Matthaei, Karl: *Vom Orgelspiel: eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel*, Leipzig 1936 (Handbücher der Musiklehre 15).
- Mattheson, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Nachdr. d. Ausg. Hamburg, Schiller, 1713, Hildesheim [u.a.] 1993.
- Mattheson, Johann: *Das beschützte Orchestre, oder desselben zweyte Eröffnung*, Repr. d. Orig.-Ausg. 1717 u. 1748, Kassel 1981.
- Mattheson, Johann: *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*, Hamburg 1719.
- Mattheson, Johann: *Grosse General-Bass-Schule*, Nachdr. d. 2. verb. Aufl. Hamburg, 1731, Hildesheim 1968.
- Mattheson, Johann: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler ec. Leben, Wercke, Verdienste ec. erscheinen sollen / zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson*. Vollst. orig.-getr. Neudr. [d. Ausg.] Hamburg 1740, hg. Max Schneider, Berlin 1910.
- Norlind, Tobias: „Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mußte“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, hg. Internationale Musikgesellschaft, Leipzig 1905/06, S. 640 f.
- Philipp Spitta: „Der Tractat über den Generalbaß und F. Niedts ‚Musikalische Handleitung‘“, in: *Musikgeschichtliche Aufsätze*, 1894, S. 121 ff.
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II, De organographia*. Faks.-Nachdr. [der Ausg. Wolfenbüttel 1619], hg. Wilibald Gurlitt, Kassel 1958.
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum III, Termini Musici*. Faks.-Nachdr. [der Ausg. Wolfenbüttel 1619], hg. Wilibald Gurlitt, Kassel 1959.
- Proske, Carl (Hg.): *Musica divina : sive thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum sanctae ecclesiae catholicae inservientium ; ab excellentissimis superioris aevi musicis numeris harmonicis compositorum ; quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam / publice offert Carolus Proske. Annus primus*, Regensburg 1853.

- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Mit e. Vorw. von Hans-Peter Schmitz. Mit e. Nachw., Bemerkungen, Erg. und Reg. von Horst Augsbach, Repr. d. Ausg. Berlin 1752, München 1992 (Dtv ; 4900 : Dtv-Bärenreiter : Dtv-Reprint).
- Ramin, Günther: *Gedanken zur Klärung des Orgelproblems*, Kassel 1929.
- Ramin, Günther: „Karl Straube, der Pädagoge“, in: *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag: Gaben der Freunde*, Leipzig 1943, S. 18-25.
- Rebling, Eberhard: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss., Saalfeld 1935.
- Riemann, Hugo: „Über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik“, in: Riemann, Hugo: *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze 1*, Leipzig 1895, S. 174-180.
- Riemann, Hugo: *Musik=Lexikon*, 7. vollst. umgearb. Aufl., Leipzig 1909.
- Rietschel, Georg: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*. Leipzig 1892, Reprint Buren 1979.
- Ritter, August Gottfried: *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1884, Hildesheim 1969.
- Rupp, J. F. Emil: *Die elsässisch-neudeutsche Orgelreform*, Leipzig 1910 (Kirchenmusikalisches Archiv 8).
- Sauer, Franz: *Handbuch der Orgelliteratur : ein Wegweiser für Organisten*, Wien 1924 (Wiener Philharmonischer Verlag 408).
- Schafhäutl, Karl Emil von: *Abt Georg Joseph Vogler*, Nachdr. d. Ausg. Augsburg 1888, Hildesheim [u.a.] 1979.
- Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*, Reprograf. Nachdr. d. neuen, verm. u. verb. Aufl. Leipzig 1745, Hildesheim [u.a.] 1970.
- Scheidt, Samuel: *Tabulatura nova* Teil I-III (1624), in: *Samuel Scheidt's Werke* Bd. 6 und 7, hg. Christhard Mahrenholz, Hamburg 1964/1964/1966.
- Schering, Arnold: *Geschichte des Instrumental-(Violin-)Konzerts bis Antonio Vivaldi*, Diss., Leipzig 1903.
- Schering, Arnold: *Die Anfänge des Oratoriums*, Habil., Leipzig 1907.
- Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Mit einem Geleitwort u. Corrigenda-Verzeichnis von Siegfried Goslich, 2. Aufl., Nachdr. d. Ausg. von 1931, Wilhelmshaven 1983 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 35).
- Schlick, Arnolt: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgeln halten oder machen lassen, hochnützlich*, Speyer 1511; Faksimile mit Übertragung in modernes Deutsch, hg. Paul Smets, Mainz 1959.
- Schneider, Friedrich: *Handbuch des Organisten – Zweier Theil: Orgelschule*, Halberstadt 1830.
- Schneider, Michael: *Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit. Ein Beitrag zur Methodik des Orgelspiels*, Regensburg 1941 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 6).
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Musikalische Rhapsodien* Bd. 2, Stuttgart 1786.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. Fritz u. Margrit Kaiser, 2. Nachdr. d. Ausg. Wien 1806, Hildesheim [u.a.] 1990.

- Schütze, Friedrich Wilhelm: *Handbuch zu der praktischen Orgelschule*, Dresden u. Leipzig: Arnold, 1855, Repr. d. 7. Aufl., Buren 1987 (Bibliotheca organologica 80).
- Schweitzer, Albert: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Repr. d. Erstausg. Leipzig 1906 mit d. Nachwort Leipzig 1927, Wiesbaden 2002.
- Schweitzer, Albert: *J. S. Bach*, 2. Aufl. Leipzig 1915.
- Senn, Walter: *Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt: Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*, Innsbruck/Wien [u.a.] 1938.
- Söhner, Leo: *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert*, Augsburg 1932 (Heft 16 der Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz).
- Spieß, Meinrad: *Tractatus musicus : compositorio-practicus ; das ist, Musicalischer Tractat ; in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicalischen Composition ... herausgezogen ... ; samt einem Anhang, in welchem fast alle ... gebräuchliche Kunst- und andere gewöhnlich- vorkommende Wörter nach der Ordnung des Alphabets gesetzt und erkläret werden*, opus VIII, hg. Meinrado Spiess, Augspurg 1745.
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873.
- Türk, Daniel Gottlob: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten : ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, hg. mit einem Nachw. von Bernhard Billeter, Faks., 2. Ausg., Hilversum 1966 (Bibliotheca organologica 5).
- Virdung, Sebastian: *Musica getutscht*, Faks.-Nachdr. der Ausg. 1511, hg. Klaus Wolfgang Niemöller, 2. Aufl., Kassel [u.a.] 1983 (Documenta musicologica, Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles 31).
- Volbach, Fritz: *Die Praxis der Händel-Aufführung*, Diss., Charlottenburg 1899.
- Werckmeister, Andreas: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe 1698*, hg. Dietz-Rüdiger Moser, Faks.-Nachdr. [der Ausg.] 1698, Kassel [u.a.] 1970 (Documenta musicologica : Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles 30).
- Werner, Arno: *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1932, Hildesheim [u.a.] 1979.
- Witt, Franz Xaver: „Der Choral, ein liturgisches Gesetz“, in: *Fliegende Blätter zur katholischen Kirchenmusik* 18. Jg. 1883, S. 33.

5.2.3. Literatur ab 1945

- Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel [u.a.] 1967.
- Aschauer, Mario: *Handbuch Clavier-Schulen : 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel [u.a.] 2011.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Briefe und Dokumente: kritische Gesamtausgabe* Bd. 1, hg. Ernst Suchalla, Göttingen 1994 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, 80).
- Bayreuther, Rainer: „Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 67, Heft 1 (2010).
- Beckmann, Klaus: *Repertorium Orgelmusik: Komponisten, Werke, Editionen; 1150-1998; 41 Länder; eine Auswahl* = A bio-bibliographical index of organ music, 2., neu bearb. und erweiterte Auflage, Mainz [u.a.] 1999.
- Blume, Friedrich (Hg.): *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel [u.a.] 1965.
- Bornefeld, Helmut: *Orgelbau und Neue Orgelmusik*, Kassel [u.a.] 1952 (Beiheft zu Musik und Kirche 22, 1952/2).
- Busch, Hermann J. (Hg.): *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998 (Studien zur Orgelmusik 1) (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 162).
- Busch, Hermann: „Hochgefeierter Veteran der geistlichen Tonkunst‘: Johann Christian Heinrich Rinck“, in: Busch, Hermann J. (Hg.): *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998 (Studien zur Orgelmusik 1) (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 162), S. 173-178.
- Busch, Hermann J. (Hg.): *Lexikon der Orgel. Orgelbau, Orgelspiel, Komponisten und ihre Werke, Interpreten*, mit einem Geleitwort von Ton Koopman, Laaber 2007.
- Christensen, Jesper/Böttcher, Jörg-Andreas: Artikel „Generalbaß“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil 2, Kassel [u.a.] 1995, Sp. 1194-1256.
- Danuser, Hermann (Hg.): *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).
- Dittrich, Raymond: Die Reform der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 2: Zentren der Kirchenmusik, hg. Matthias Schneider und Beate Bugenhagen, Laaber 2011 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 251), S. 333-358.
- Dochhorn, Hendrik: Artikel „Scheidt (Familie)“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Personenteil Bd. 14, hg. Ludwig Finscher, Kassel 2005, Sp. 1217-1249.
- Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs : 1750 – 1800*, vorgelegt und erl. von Hans-Joachim Schulze, Kassel [u.a.] 1972 (Bach-Dokumente 3).
- Eberlein, Roland: „Aus alt mach' neu – aus neu mach' alt. Tendenzen in der Registerentwicklung 1920-40“, in: *Zwischen Postromantik und Orgelbewegung*, Bericht über das zwölfte Colloquium der Walcker-Stiftung für

- orgelwissenschaftliche Forschung vom 19. bis 20. September 2008 in Karlsruhe, hg. Hermann Busch und Roland Eberlein, Köln 2011 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung Bd. 20), S. 41-59.
- Eberlein, Roland: *Die Geschichte der Orgel*, Köln 2011 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung 17).
- Edler, Arnfried: „Status und Funktion des Organisten in evangelischen Ländern“, in: Salmen, Walter (Hg.): *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Tagungsbericht (Innsbruck 9. – 12. 6. 1977), Innsbruck 1978. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 2), S. 27-53.
- Edler, Arnfried: *Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXIII).
- Edler, Arnfried/Mausser, Siegfried (Hg.): *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, Laaber 2007.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967 (Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung: Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 1).
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Die Orgel im Dienst der Kirche*. Gespräch aus ökumenischer Sicht; Bericht über das 6. Colloquium der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra, 8. – 14. Oktober 1984 in Rom, Murrhardt 1985 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 10).
- Faber, Rudolf/Hartmann, Philip (Hg.): *Handbuch Orgelmusik: Komponisten, Werke, Interpretation*, 2., erg. Aufl., Kassel 2010.
- Feder, Georg: „Verfall und Restauration“, in: Friedrich Blume (Hg.): *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel [u.a.] 1965, S. 215-269.
- Federhofer, Hellmut: „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 264-279.
- Felix, Werner: *Titel und Widmungen Bachscher Werke als musikpädagogische und musikästhetische Dokumente*, Berlin 1993 (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 133,1).
- Fellerer, Karl Gustav (Hg.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Tridentinum, Kassel [u.a.] 1972.
- Fink, Monika/Salmen, Walter: Artikel „Fundamentbuch“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil 4, Kassel [u.a.] 1955, Sp. 961-964.
- Gerstmeier, August: „Das Geschichtsbewußtsein in den musiktheoretischen Schriften des frühen 19. Jahrhunderts als Wurzel des Caecilianismus“, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Der Caecilianismus : Anfänge – Grundlagen – Wirkungen ; Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), S. 17-34.
- Göllner, Theodor: „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts“, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. Bis 17. Jahrhunderts*. Erster Teil: Von

- Paumann bis Calvisius (Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts 8/I), Darmstadt 2003, S. 1-68.
- Gülke, Peter: *Mönche, Bürger, Minnesänger: Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Wien [u.a.] 1975.
- Gurlitt, Wilibald: *Musikgeschichte und Gegenwart: eine Aufsatzfolge*, Bd. 2: Orgel und Orgelmusik, zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung, Forschung und Lehre, hg. Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1966 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 2).
- Gutknecht, Dieter: „Musikwissenschaft und Aufführungspraxis“, in: Krones, Hartmut (Hg.): *Alte Musik und Musikpädagogik*, Wien [u.a.] 1997 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 199-222.
- Harnoncourt, Philipp: „Der Liturgiebegriff bei den Frühcaecilianern und seine Anwendung auf die Kirchenmusik“, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Der Caecilianismus : Anfänge – Grundlagen – Wirkungen ; Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), S. 75-108.
- Hartmann, Günter: *Karl Straube und seine Schule: "Das Ganze ist ein Mythos"*, Bonn 1991 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 59).
- Haselböck, Hans: „‘Die Vergangenheit der Orgel ist deren Zukunft‘. Zum Einfluß der deutschen Orgelbewegung auf den Orgelbau in Österreich, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. Alfred Reichling, Berlin 1995 (Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 155), S. 95-120.
- Heinzmann, Kirsten: Artikel „August Gottfried Ritter“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Personenteil 14, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 2005, Sp. 202-204.
- Henderson, John: *A directory of composers for Organ*, 3. rev. and enlarged ed., Swindon 2005.
- Henkel, Hubert: Artikel "Klavier", in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil Bd. 5, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1996, Sp. 283-313.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Alte und neue Kirchenmusik“, in: Hoffmann, E.T.A.: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 509-522.
- Jäger, Eberhard: „Auf den Spuren von Christhard Mahrenholz“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. Alfred Reichling, Berlin 1995 (Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 155), S. 299-320.
- Jaschinski, Eckhard: *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? : Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution "Sacrosanctum concilium" (1963) und bis zur Instruktion "Musicam sacram" (1967)*, Regensburg 1990 (Studien zur Pastoralliturgie 8).
- Jeans, Susi: „August Wilhelm Bach und sein Lehrbuch für Orgel“, in: *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel : Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag*, hg. Christoph Wolff, Kassel [u.a.] 1985, S. 65-77.
- Keller, Andreas (Keller, Hermann): Artikel „Keller, Hermann“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Personenteil Bd. 9, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 2003, Sp. 1625-1626.

- Keller, Hermann: *Phrasierung und Artikulation : ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel [u.a.] 1955.
- Keller, Hermann: Vortrag „Albert Schweitzer 1955“ im Süddeutschen Rundfunk am 14.01.1955, transkr. in: Audersch, Ludwig: *Spuren in der Zeit – eine Lese- und Arbeitsbuch zu Albert Schweitzer*, Solingen 2004/2006.
- Kellner, Altman: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster : nach den Quellen dargestellt von Altman Kellner*, Kassel [u.a.] 1956.
- Kirsch, Winfried: Artikel „Caecilianismus“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil Bd. 2, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1995, Sp. 317-326.
- Klotz, Hans: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Musik, Disposition, Mixturen, Mensuren, Registrierung, Gebrauch der Klaviere*, 2., völlig neubearb. Aufl., Kassel [u.a.] 1975.
- Koldau, Linda Maria: Atrikel „Justin Heinrich Knecht“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Personenteil Bd. 10, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 2003, Sp. 331-334.
- Krummacher, Christoph (Hg.): *Wege zur Orgel: Instrument, Musik und Spieler im Wandel von zehn Jahrhunderten*, Kassel 1988.
- Kugler, Michael: *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert*. Wilhelmshaven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 41).
- Lamersdorf, Adelheid: *Orgellehrwerke : eine didaktische Untersuchung auf inhaltsanalytischer Grundlage*, Frankfurt a. M. [u.a.] 1991 (Heidelberger Studien zur Erziehungswissenschaft 33).
- Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Grundsätze des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen in 3 Teilen*, Teil 1: Orgel und Orgelspiel im Barock und in der Klassik, 5. Aufl., Stuttgart 2006.
- Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Grundsätze des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen in 3 Teilen*, Teil 2: Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor, 2. Aufl., Stuttgart 2001.
- Lipski, Thomas: Hans Henny Jahnn und die Orgeldenkmalpflege, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. Reichling, Alfred, Berlin 1995 (Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 155), S. 419-426.
- Lodes, Birgit (Hg.): *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht : eine Ringvorlesung*, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1).
- Luther, Martin: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimarer Ausgabe (WA), Bd. 2 (1518/19), Bd. 6 (1519/20), Bd. 17 II (1525/1527), Bd. 37 (1533/34), Bd. 46 (1533-1538).
- Matthaei, Karl: *Vom Orgelspiel : eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel*, 2., durchges. u. erg. Aufl., Leipzig 1949.
- Meyer, Christian: „Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst“, in: *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte*

- zum Sprechen gebracht : eine Ringvorlesung, hg. Birgit Lodes, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), S. 77-95.
- Mielke, Andreas: Artikel „Orgelmesse“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil 10, Kassel [u.a.] 1962, Sp. 1049-1054.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2 (1777-1779), hg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel [u.a.] 2005.
- Nolte, Eckhard: „Zur Musikfrage in der seminaristischen Lehrerbildung“, in: *Vom pädagogischen Umgang mit Musik*, hg. Hermann J. Kaiser, Eckhard Nolte und Michael Roske, Mainz [u.a.] 1993, s. 81 ff.
- Nusser, Stefan: *Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschienener Orgellehrwerke*, Diss., Leipzig 2008.
- Pacik, Rudolf: „Von einem Kloster zum anderen. Die Abteilung für Kirchenmusik zwischen 1910 und 1938“, in: *100 Jahre Kirchenmusikstudium in Wien 1910-2010*, Wien 2010, S. 10-27.
- Peeters, Paul: Die „Nederlandse Organisten Vereniging“ und die Orgelreformbewegungen des 20. Jahrhunderts, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. Alfred Reichling, Berlin 1995 (Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 155), S. 139-182.
- Petersen-Mikkelsen, Birger: *Die Melodielehre des "Vollkommenen Capellmeisters" von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Eutin 2002 (Eutiner Beiträge zur Musikforschung 1).
- Rainer, Ingomar: „Zum didaktischen Konzept in den großen Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts“, in: Hartmut Krones (Hg.), *Alte Musik und Musikpädagogik*, Wien 1997, S. 103-111.
- Reichling, Alfred (Hg.): *Aspekte der Orgelbewegung*, Berlin 1995 (Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 155).
- Reichling, Alfred: „Die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung – widergespiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften“, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. Alfred Reichling, Berlin 1995 (Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 155), S. 17-94.
- Reichling, Alfred: „Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Orgeldenkmalpflege zur Zeit der Orgelbewegung“, in: *Acta organologica* Bd. 25, hg. Gesellschaft der Orgelfreunde, Berlin 1997, S. 225-232.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (Hg.): *Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert*, Sinzig 1999 (Kirchenmusikalische Studien 4).
- Riedel, Friedrich Wilhelm u. a.: Artikel „Orgelmusik“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil 7, Kassel [u.a.] 1997, Sp. 1054-1098.
- Riedel, Friedrich Wilhelm: Artikel „Justinus (à Desponsatione B. M. V.)“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Personenteil Band 9, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 2003, Sp. 1322.
- Riedel, Friedrich Wilhelm: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in*

- Deutschland*), Kassel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10).
- Ruhnke, Martin: Artikel „Lippius, Johannes“, in: *Neue Deutsche Biographie* Bd. 14 (1985), hg. Fritz Wagner.
- Sachs, Klaus-Jürgen: „Über die gottesdienstliche Zuordnung der Orgelmusik im Zeitalter des Barock“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Die Orgel im Dienst der Kirche*. Gespräch aus ökumenischer Sicht, Murrhardt 1985 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 10), S. 105-125.
- Salmen, Walter: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa 4).
- Salmen, Walter (Hg.): *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Tagungsbericht (Innsbruck 9. – 12. 6. 1977), Innsbruck 1978 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 2).
- Salmen, Walter: „Status und Funktion des Organisten in katholischen Ländern“, in: Salmen, Walter (Hg.): *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Tagungsbericht (Innsbruck 9. – 12. 6. 1977), Innsbruck 1978. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 2), S. 12-26.
- Scharnagl, August: Die kirchenmusikalischen Reformbestrebung von Johannes Evangelist Habert in Österreich, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Der Caecilianismus : Anfänge – Grundlagen – Wirkungen ; Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), S. 307-320.
- Scheuren, Sven: „Orgelschulen: Verbreitung, Verwendung, Charakteristik. Eine Umfrage über Orgelschulen“, in: *Musik im Bistum Essen* (Informationszeitschrift der Abteilung Kirchenmusik im Bischöflichen Generalvikariat Essen), 1999, Nr. II, 29-38.
- Schierning, Lydia: *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: eine quellenkundliche Studie*, Kassel u.a. 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12).
- Schmidt-Rost, Reinhard: „*Usus musicae – divinis rebus accommodatus*. Martin Luthers Auffassung von der Musik im Gottesdienst und ihre Bedeutung für die evangelische Kirche“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Die Orgel im Dienst der Kirche*. Gespräch aus ökumenischer Sicht, Murrhardt 1985 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 10), S. 82-104.
- Schweitzer, Albert: *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den "Sämtlichen Orgelwerken"*, Hildesheim [u.a.] 1995.
- Seidel, Wilhelm: Artikel „Galanter Stil“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., Sachteil 3, hg. Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1995, Sp. 983-989.
- Smelik, Jan: „Der ‚Organistenmacher‘ Jan Pieterszoon Sweelinck“, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 2: Zentren der Kirchenmusik, hg. Matthias Schneider und Beate Bugenhagen, 2011 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 251), S. 161-166.
- Summereder, Roman: *Aufbruch der Klänge : Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert*, 2. Aufl., Innsbruck 1999.

- Tagliavini, Luigi Ferdinando: „Orgelmusik und liturgische Praxis“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Die Orgel im Dienst der Kirche*. Gespräch aus ökumenischer Sicht, Murrhardt 1985 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 10), S. 43-56.
- Unverricht, Hubert (Hg.): *Der Caecilianismus : Anfänge – Grundlagen – Wirkungen ; Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5).
- Unverricht, Hubert: „Die Choralreformbemühungen unter den Caecilianern“, in: *Der Caecilianismus : Anfänge – Grundlagen – Wirkungen ; Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. Hubert Unverricht, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), S. 109-124.
- Voltz, Karen: *Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung*, Frankfurt/Berlin 2002 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik 12).
- Walter, Rudolf: „Die Orgelmusik der Caecilianer“, in: Unverricht, Hubert (Hg.): *Der Caecilianismus : Anfänge – Grundlagen – Wirkungen ; Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), S. 163-182.

5.3. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Keller, Hermann: *Die Kunst des Orgelspiels*, Frankfurt [u. a.]: Edition Peters, 1941, S. 70.
- Abbildung 2: Keller, Hermann: *Die Kunst des Orgelspiels*, Frankfurt [u. a.]: Edition Peters, 1941, S. 70.
- Abbildung 3: Matthaei, Karl: *Vom Orgelspiel: eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel*, Leipzig 1936 (Handbücher der Musiklehre 15), S. 23.
- Abbildung 4: Bach, Johann Sebastian: *Joh. Seb. Bachs Werke für Orgel : Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch*, hg. Ernst Naumann nach der Ausg. der Bachgesellschaft, Leipzig : Breitkopf & Härtel, S. 60.
- Abbildung 5: Bach, Johann Sebastian: *Joh. Seb. Bach : Orgelwerke* Bd. 2, hg. Karl Straube, Leipzig: C. F. Peters, 1913, S. 36.
- Abbildung 6: Schweitzer, Albert: *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den "Sämtlichen Orgelwerken"*, Hildesheim [u.a.] 1995, S. 111.
- Abbildung 7: Schweitzer, Albert: *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den "Sämtlichen Orgelwerken"*, Hildesheim [u.a.] 1995, S. 111.
- Abbildung 8: Schweitzer, Albert: *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den "Sämtlichen Orgelwerken"*, Hildesheim [u.a.] 1995, S. 109.
- Abbildung 9: Dupré, Marcel: *Méthode d'Orgue en deux parties*, Paris: Leduc, 1927, S. 58.
- Abbildung 10: Abb. 10: Bach, Johann Sebastian: *Joh. Seb. Bachs Werke für Orgel : Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch*, hg. Ernst Naumann nach der Ausg. der Bachgesellschaft, Leipzig : Breitkopf & Härtel, S. 82.

Abbildung 11: Bach, Johann Sebastian: *Joh. Seb. Bach : Orgelwerke* Bd. 2, hg. Karl Straube, Leipzig: C. F. Peters, 1913, S. 16.

Abbildung 12: Matthaei, Karl: *Vom Orgelspiel: eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel*, Leipzig 1936 (Handbücher der Musiklehre 15), S. 31.

Abbildung 13: Matthaei, Karl: *Vom Orgelspiel: eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel*, Leipzig 1936 (Handbücher der Musiklehre 15), S. 31.

Abbildung 14: Keller, Hermann: *Die musikalische Artikulation : insbesondere bei Joh. Seb. Bach*, Stuttgart 1925 (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen 2), S. 134.

Zusammenfassung

Die deutsche Orgelbewegung ist eine jener musikalischen Erneuerungsbewegungen, die sich in der gesellschaftlich und kulturell schwierigen Zeit zwischen den beiden Weltkriegen formierte. Sie wandte sich primär gegen die technisierten Auswüchse der romantischen Orchesterorgel und ihre industrialisierte Serienfertigung im späten 19. Jahrhundert. In der Rückbesinnung auf Bauweisen der Barock- und Vorbarockzeit versuchte sie zu einem neuen, qualitativ hochwertigen und dem Wesen des Instruments entsprechenden Orgelideal zu gelangen. Ihre Forderungen waren zwar primär theoretisch-orgelbaulich orientiert, sie hatte jedoch ebenso starken Einfluss auf das praktische Orgelspiel und die Orgellehre. Aufgrund der intensiven Auseinandersetzung mit Alter Musik und der engen Verflechtung mit der musikwissenschaftlichen Forschung lieferte sie auch wesentliche Beiträge zu einer aufkommenden historischen Aufführungspraxis.

Nach einem Überblick über die Geschichte der Orgellehre vom 15. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert widmet sich diese Arbeit den Bestrebungen der deutschen Orgelbewegung bis in die 1940er-Jahre. Anhand einer detaillierten Untersuchung der Orgelschulen von Josef Schildknecht, Ernst Kaller und Hermann Keller wird gezeigt, dass die Interessen der Reformer in deutlich nachweisbarer Weise Eingang in die Orgellehre fanden. Die starke Beeinflussung durch die Orgelbewegung lässt darauf schließen, dass gedruckte Orgelschulen in der Verbreitung und Verankerung der reformatorischen Inhalte eine wesentliche Rolle eingenommen haben.

—

In conjunction with other musical reform movements, the German Organ Movement was formed during the 1920s. The organ reformers tried to turn away from the perceived excesses of Romantic organ building, in favor of organs understood to be more similar to those of the Baroque and Pre-Baroque Era. Although their demands were primarily concentrated on the theory of organ building, the revival of interest in Baroque forms and compositions had also a strong influence on methods of teaching. Due to the intensive study of early music and the close connection with musicological research the Organ movement provided significant contributions to the emergence of historical performance practice.

After a historical overview of organ teaching from 1500 until 1900 this work concentrates on the aspirations of the German Organ Movement in the first twenty years of its existence. Detailed studies of three printed organ methods (Josef Schildknecht, Ernst Kaller and Hermann Keller) show the way in which the interests of the reformers were considered and give an idea of their role in spreading new conceptions of organ playing and building.

Christiane Maria Hornbachner

Geboren am 5. 1. 1986 in Steyr/OÖ.

Erster Klavier- und Gesangsunterricht mit 7 Jahren, ab dem 15. Lebensjahr auch Orgelunterricht.

Nach der Matura mit Auszeichnung ab 2004 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Gleichzeitig Beginn des Studiums der Instrumental- und Gesangspädagogik im Fach Orgel bei Rudolf Scholz an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Diplomarbeit zum Thema „Joseph Kronsteiner (1910-1988) – Kirchenmusiker zwischen Tradition und Reform“. Abschluss mit Auszeichnung (Bakk. art. Mag. art.).

Ab 2005 Instrumentalstudium Orgel bei Rudolf Scholz (erste Diplomprüfung mit Auszeichnung), seit 2009 Studium Instrumental- und Gesangspädagogik Klavier bei Albert Sassmann und seit 2012 Fortsetzung des Konzertsfachstudiums bei Pier Damiano Peretti an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Umfangreiche künstlerische Aktivitäten als Solistin und in kammermusikalischen Formationen, Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe. Seit 2002 regelmäßige kirchenmusikalische Tätigkeit und seit 2011 Unterrichtstätigkeit in den Fächern Klavier und Orgel an der Landesmusikschule Garsten.