Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2001)

Heft: 72

Artikel: Ein neues Verständnis von Geschichte : zum grösseren Umfeld des Bieler Orgelprojektes

Autor: Brotbeck, Roman

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927970

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EIN NEUES VERSTÄNDNIS VON GESCHICHTE

VON ROMAN BROTBECK

Zum grösseren Umfeld des Bieler Orgelprojektes

Die Entwicklung des Orgelbaus nach traditionellem mechanischem Prinzip ist seit einigen Jahrzehnten zum Stillstand gekommen. Neuerungen brachte allenfalls der Einbezug von Elektronik für die Registersteuerung. Die eigentliche Tonerzeugung jedoch beruht heute auf Techniken, die seit dem 18. Jahrhundert zwar perfektioniert, doch kaum mehr wesentlich verändert worden sind. Dabei gilt als Grundsatz, dass der Winddruck konstant und der Klang einer Pfeife unveränderlich zu sein hat, Dynamik und Klangfarbe der einzelnen Pfeife sind fixiert und können vom Organisten während des Spiels nicht mehr beeinflusst werden. Überzeugt davon, dass damit nicht ein definitiver Schlusspunkt im Orgelbau erreicht sei, und angetrieben von kompositorischen Visionen bezüglich flexibler Orgeltöne, hat Daniel Glaus, Organist an der Stadtkirche Biel, angeregt, neue Wege zu erkunden. Im Rahmen eines Forschungsprojekts der Hochschule für Musik und Theater Bern, der Hochschule für Technik und Architektur Biel und der Hochschule für Musik und Theater Winterthur Zürich entstanden in der Werkstatt von Orgelbauer Peter Kraul, Herdwangen, zwei Prototypen. Sie stehen derzeit in der Stadtkirche Biel – das Klangergebnis ist schlicht verblüffend! In den folgenden drei Texten reflektiert Roman Brotbeck, Direktor der Hochschule für Musik und Theater Bern, die historischen Dimensionen des Projekts, schildert Daniel Glaus seine Überlegungen und Erfahrungen als Organist und Komponist und liefert Peter Kraul die orgelbautechnischen Details.

Wenn wir die Geschichte betrachten, blicken wir in neuerer Zeit meist auf das Erreichte; wir analysieren, wie eine Situation entstand und weshalb die eine Entwicklung abbrach oder eine andere sich durchsetzte. Wir verfolgen die Karrieren der Sieger und bedauern die Opfer. In aller Regel aber wagen wir nicht zu denken oder zu spekulieren, wie die Geschichte ausgegangen wäre, wenn andere gesiegt hätten oder wenn sich eine andere Idee durchgesetzt hätte. Gerade bei der politischen Geschichte orientieren wir uns am Geschehenen und reflektieren sehr viel weniger das Ungeschehene und schon gar nicht die Kontingenz zwischen Geschehenem und Ungeschehenem.

So steht heute die westliche Kultur mit ihrem so sicheren Geschichtssockel und ihrer globalisierten Technologie, die sich allen nur denkbaren Schnittstellen anpassen kann, einer Vielzahl anderer Kulturen und Geschichten gegenüber, die angesichts der technologischen Übermacht schon von Anfang an in die Opferrolle gedrängt werden. Die westliche Kultur hat nur gelernt, an die eine Geschichte zu glauben, kann deshalb auch nur die Differenz zur eigenen Geschichte messen und keine andere Entwicklung ausser dieser einen globalisierten denken.

Wenn wir ehrlich sind, sieht es in der Musikgeschichte der westlichen Kunstmusik durchaus ähnlich aus. Mit unserem auf Innovation ausgerichteten Blick vergessen wir das riesige Verlustgeschäft, welches die Musikgeschichte auch bedeutet, die vielen unrealisierten Werke, unterlassenen Entwicklungen, vernachlässigten Traditionen. Das Mittelalter war sich dessen noch bewusst und tradierte – parallel zur Entwicklung zu einer komplexen Mehrstimmigkeit – die vorangegangenen Stile weiter. Auf heutige Verhältnisse übertragen, komponierte und pflegte man also quasi gleichzeitig den Generalbass und den postseriellen Stil. In der neuzeitlichen Musikgeschichte ist dieses Nebeneinander verschiedener Situationen verloren gegangen; seit der Renaissance dominiert der jeweils aktuelle Zeitstil, und dessen Gedächtnis ist eher schlecht, das heisst es bezieht sich jeweils nur gerade auf die vorangegangene Generation. Erst im 19. und dann vor allem im 20. Jahrhundert hat man die Komponisten früherer Zeiten wieder aufgeführt, und zwar in zunehmendem Masse. Anders als im Mittelalter beschränkt sich dieses Nebeneinander aber nur auf den Bereich der Interpretation; in der Kompositionsgeschichte hingegen spielt die omnipräsente Umgebung älterer Musik eine erstaunlich geringe Rolle und die meisten Komponisten tun auch im 20. Jahrhundert noch so, als gäbe es diese exklusive Musikgeschichte noch. Im Bereich der Interpretation allerdings spezialisierte man sich zunehmend auf die verschiedenen Stilepochen. Spielte man im ersten Drittel des Jahrhunderts Bach und Brahms noch auf etwa die

gleiche Weise und ganz sicher auf dem gleichen Instrument, so sind im letzten Drittel nicht nur die Interpretationsansätze, sondern auch die Instrumente historisiert worden.

Der entscheidende Schritt zu dieser Historisierung des Instrumentenbaus geschah im Bereich der Orgel, und zwar schon sehr früh und in ästhetisch wie ideologisch durchaus problematischem Umfeld, nämlich in der deutschen Orgelbewegung Ende der 20er Jahre, welche mit der expressionistischen Orgeltradition von Max Reger brach und das barocke Klangideal der Orgel als ihr Eigentliches und Wesentliches bezeichnete. Dass dieses «barocke» Klangideal damals stark von neoklassischer Ästhetik beeinflusst war und viele ihrer Vertreter brave Nationalsozialisten wurden, tut hier nichts zur Sache. In der Folge der Orgelbewegung wurden in einer Art «Bildersturm» zahlreiche wertvolle romantische Instrumente der deutschen Orgellandschaft zerstört. Die Orgelbauer verstanden sich nicht mehr als Entwickler und Erforscher neuer Instrumente, sondern sie konzentrierten sich darauf, die historischen Vorbilder mit immer genaueren und ausgeklügelteren Methoden nachzubauen.

Die Komponisten des 20. Jahrhunderts akzeptierten diese Entwicklung. Sie schrieben für die neuen alten Orgeln gerade in den siebziger und achtziger Jahren ein gewichtiges Repertoire, das auf die Orgel die allerneuesten Kompositionstechniken anwandte. Es war eine Zeit, in der die Komponisten es schätzten, die Tradition des Instrumentes zugleich zu akzeptieren und völlig umzudrehen. Auch bei andern Instrumenten wagte niemand ins Gebiet des Instrumentenbaus vorzudringen und neue Klappen bei Holzbläsern, sechs Saiten bei den Streichinstrumenten oder eben eine neue Disposition der Orgel zu verlangen. Man schätzte diese feststehenden Instrumente, an deren Tradition sich die neu komponierte Musik reiben konnte. Viele waren damals stolz darauf, eine Oboe oder ein Cello so klingen zu lassen, dass niemand auf die Idee gekommen wäre, es könnte eine Oboe oder ein Violoncello sein. Das mag kompositorisch durchaus interessant und für den Komponisten eine mal dialektische, mal auch durchaus artistische Herausforderung gewesen sein. Innerhalb der Musikgeschichte ist es aber eher ein Sonderfall. Früher veränderte man die Instrumente und weniger die Spieltechniken, wenn man einen neuen Klang wollte. Und dieses Vorgehen war auch das erfolgreichere. All die versammelten Kompositionen der siebziger und achtziger Jahre haben weder eine neue Oboe noch ein neues Violoncello entstehen lassen. Beide Instrumente klingen heute noch gleich und wurden von der ganzen Traditionsverarbeitung nicht affiziert. Nur der in neuer Musik erfahrene Interpret kennt einen Teil der oftmals seitenlangen Kataloge von Verfremdungen und speziellen Spieltechniken.

Das Bieler Orgelprojekt, an dem drei Hochschulen mitarbeiten, setzt an diesem Punkt an. Es will ein neues Instrument für eine neue Musik entwickeln. Es soll nicht einem alten Instrument neue Klänge abgepresst, sondern ein altes Instrument so verändert werden, dass es den ästhetischen Bedürfnissen einer neuen Zeit gerecht wird. Dabei ist ein Punkt sehr wichtig: Diese Anpassung an neue Bedürfnisse geschieht nicht mit den heute möglichen technologischen Mitteln, sondern mit jenen des 17. und 18. Jahrhunderts. Es werden also keine Computer, Setzerkombinationen, elektronische Steuerungssystem etc. eingebaut, sondern in der auf extreme Altersresistenz ausgerichteten Technologie des 18. Jahrhunderts weitergedacht. 100 Jahre sollte eine solche Orgel mindestens überdauern können. Wenn man so denkt, schaut man nicht nach vorne auf die neuesten Sensoren, sondern zurück auf das, was sich bewährt hat.

Die vorliegenden Zwischenresultate sind absolut faszinierend. Die Orgel ist mit ihren eigenen Mitteln zu einem neuen Instrument geworden, bei dem zahlreiche ihrer Bedingungen überwunden wurden. Der in diesem Projekt sehr früh gefallene Entscheid, die eigentliche Veränderung nicht in «Randbereichen» der Orgel wie Material, Anblaswinkel oder Dämpfungen der Pfeife, sondern in ihrem eigentlichen «Herz», nämlich beim Wind, zu suchen, erwies sich als richtig. Nahezu alles, was die Avantgardekomponisten sich an Verfremdungen durch Dämpfung der von aussen zugänglichen Pfeifen und ähnliches ausdachten, ist hier auf einer völlig neuen Basis gelöst. Das heisst: Keine Verfremdung einer kritisch zu reflektierenden Tradition in einem kleinen Bereich, sondern eine Neukreation aus den Mitteln der Tradition heraus, und zwar im ganzen Instrument. Abstrakter gesprochen: Es ist nicht die kompositorische Kritik am Erreichten, sondern die Weiterentwicklung des Unerreichten von Geschichte.

Der Orgelbau schaffte es im 18. Jahrhundert nicht, auf die von der bürgerlichen Gesellschaft gewünschten Bedürfnisse zu mehr Modulation des Tones zu reagieren. Innerhalb von fünfzig Jahren wurden die Gewichte im Bau der Tasteninstrumente völlig neu verteilt. Die Orgel geriet mit ihrem geraden Ton gegenüber dem modulationsfähigen Klavier ins Hintertreffen. Mit Registerkombinationen und weicheren Registern versuchte sich der Orgelbau im 19. Jahrhundert der veränderten Entwicklung anzupassen, aber einen wirklich neuen Anschlag – vergleichsweise etwa zum Technologiewechsel zwischen Cembalo und Klavier – hat die Orgel nicht erreicht. In einem noch durchaus kleinen Bereich scheint dies – so mindestens mein Eindruck nach der Erfahrung mit dem noch begrenzten Prototypen – das Bieler Orgelprojekt wirklich zu schaffen.

Für die beteiligten Hochschulen steht diese fruchtbare Verständigung über mehrere Jahrhunderte hinweg wie ein Symbol für einen neuen Umgang mit Geschichte, den das 21. Jahrhundert finden muss. Das 19. Jahrhundert unterwarf sich noch die andern Geschichten und wollte sie domestizieren, das 20. Jahrhundert versuchte sie zuerst zu vernichten und lernte dann langsam, die Differenzen zur eigenen als wesentliche zu erkennen und sie im besseren Fall zu akzeptieren; die Aufgabe des 21. Jahrhunderts muss es sein – wenn denn die globale Welt überleben will – von diesen andern Geschichten aus weiterzudenken. Es geht also nicht nur um eine sogenannt weiche Schnittstellengestaltung, wo die westliche Kultur nicht so offensiv, quasi mit der dargebotenen Hand auftritt, sondern um ein eigentliches Umdenken, bei dem man erkennt, dass der sogenannt Unterentwickelte, sei es in der Geschichte oder sei es in unserer Gegenwart, eine enorme utopische Chance hat, die wir nicht mehr haben, nämlich: sich noch anders als wir zu entwickeln.