www.walckerorgel.de

Vox humana

Organisten- und Chorleiterverein Kanton Schwyz

1. Mai 2006 9. Jahrgang, Nr. 25

Vox humana Nr.25

Die Orgeln des Eberhard Friedrich Walcker (1794 -1872)

Auszug aus "Einführung in seine Klanglichkeit von Prof. Christian Bossert mit Hörbeispielen an der Walcker-Orgel Hoffenheim "

Eberhard Friedrich Walcker darf als der bedeutendste deutsche Orgelbauer des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Mit seinem Schaffen sind grundlegende klangliche und technische Neuerungen verbunden, welche die Epoche des romantischen Orgelbaus in Deutschland begründeten und international Schule bildend wirkten. Seine monumentalen Werke insbesondere die 1833 vollendete Orgel der Frankfurter Paulskirche bilden das Pendant zu den Kathedralorgeln des 17 Jahre jüngeren Aristide Cavaillé-Coll in Frankreich. Die richtungweisende Walcker-Orgel der Frankfurter Paulskirche existiert nicht mehr. Max Reger hat an diesem Instrument die Uraufführung seiner ersten Suite op. 6 erlebt. Während seiner Wiesbadener Jahre wurde ihm die Walcker-Orgel in der dortigen Marktkirche mit all ihren Facetten vertraut. Diese Instrumente beeindruckten Reger so sehr, dass sie ihm zu einer wesentlichen Inspirationsquelle für sein gesamtes weiteres Orgelschaffen wurden. Die Orgel der evangelischen Kirche im nordbadischen Hoffenheim (1846, op. 62) nimmt unter den noch existierenden Instrumenten Eberhard Friedrich Walckers eine Sonderstellung ein. Sie zeichnet sich durch eine besonders hohe Qualität der handwerklichen Ausführung sowie der Intonation aus und ist nahezu unverändert erhalten. Dank ihrer subtilen Klanglichkeit vermittelt diese Orgel eine Vorstellung von der revolutionaren Aussagekraft der Instrumente Eberhard Friedrich Walckers.

Sich mit dem Orgelbauer Eberhard Friedrich Walcker auseinander zu setzen bedeutet einem genialen Künstler gegenüber zu treten, dessen Schaffen sich des Handwerks meisterlich bedient und dessen Denken auf einen Entwurf universaler Dimension abzielt. Walcker wurde in eine Zeit hineingeboren, die von Umbrüchen in Politik und Kultur gekennzeichnet war. Hier sind als Stichworte zu nennen: die französische Revolution, die Vasallentreue des Königreichs Württemberg gegenüber Napoleon Bonaparte sowie die musikästhetischen Ansatze von Christian Daniel Friedrich Schubart und das Wirken des Musiktheoretikers und Virtuosen Abbe Vogler. Nicht zuletzt sei verwiesen auf die schwäbischen Philosophen und Literaten Wilhelm Hauff, Georg Hegel, Friedrich Hölderlin, Justinus Kerner, Eduard Mörike,

Friedrich Wilhelm Schelling, Friedrich Schiller und Ludwig Uhland. Sie alle stammten wie Eberhard Friedrich Walcker aus der Umgebung der schwäbischen Metropole Stuttgart.

Die Hoffenheimer Orgel gibt einen guten Einblick in die Klangästhetik Eberhard Friedrich Walckers. Diese Orgel ist zeitlich zwischen der großen Orgel für die Frankfurter Paulskirche von 1833 und der Riesen- Orgel im Ulmer Münster von 1854 entstanden.

Eine Besonderheit stellt die Klangkombination aus Traversflöte 4' und Holzharmonika dar: Die Traversflöte ist in der untersten Oktave als Streichregister gebaut. Daraus ergibt sich im Tonverlauf eine Modulation des Klanges verbunden mit einer sehr feinen Tonansprache. Ein schulebildendes Phänomen in der Übergangszeit vom 18. in das 19. Jahrhundert ist das Zusammenwirken von den Registerfamilien der Flöten und Streicher. Durch diese Verbindung entsteht eine neue Farbästhetik deren Klang dem einer Klarinette sehr ähnelt. Ein Beispiel bilden die Kombination von Traversflöte, Dolce und Holzharmonika im Piano oder die Kombination von den Gedeckten aus beiden Manualen, Viola di Gamba und dem Prinzipal des zweiten Manuales im Forte. Erstere ist auch ein Vorläufer des später gebräuchlichen romantischen Registers Vox coelestis. Die Farbkombination von Flöte und Streicher als Klarinette hat in Deutschland eine ähnliche Funktion wie das Register Hautbois 8' in der französischen Symphonik, die dort den fond d'orgue charakteristisch färbt und einen bruchlosen Übergang zu den stärkeren Zungenstimmen erlangt. Es handelt sich dabei insbesondere um die Intensivierung des Terzobertones wie er schon bei der klassisch-französischen Orgel anzutreffen ist. Dort enthalt der als Rohrflöte gebaute Bourdon den charakteristischen fünften Oberton, die Terz, welche im Forte in den Terzaliquotenregistrierungen, im Cornet, und in den Zungenstimmen wiederkehrt. Im Gegensatz dazu betonen die Prinzipale das geradzahlige Obertonspektrum, gipfelnd in Fourniture und Cymbale. Das Konzept Walckers knüpft demnach an die süddeutsche und elsässische also französische Spätbarocktradition an, wie sie auch Andreas Silbermann pflegte. dabei müssen zwei Bereiche unterschieden werden:

Die Differenzierung der Grundstimmen führt süddeutsch-fränkische Traditionen weiter.

Die Differenzierung des Plenum ist darüber hinaus bestimmt durch französische Traditionen. Bei den Plenumformen lassen sich drei Linien verfolgen:

1. Das geradzahlige Obertonspektrum der Prinzipale.
2. das durch ungradzahlige Obertone eingefärbte Plenum mit Terzmixtur und
3. dessen auf Zungen aufgebaute Variante, das Grandjeu, der klassisch-franzosischen Orgel.

Eine Spezialität der Orgeln Eberhard Friedrich Walckers war die Physharmonika. Über einen eigenen Windschweller ist die Dynamik dieses aus dem Harmoniumbau entnommenen Zungenregisters veränderbar. Das Spektrum reicht von Unhörbarkeit über die Lautheitsgrade von Holzharmonika oder Dolce bis hin zur Entfaltung einer voll ausgebildeten Obertonigkeit. In letzt genannter Eigenschaft kann man die Physharmonika im französischen Grandjeu verwenden, ja sogar in einem großen Plenum eines Bachpräludiums. Die Physharmonika ist also ein perfektes Mutationsregister. Im Pianissimo suggeriert sie das romantische Pa-radigma schlechthin, die Aeolsharfe. Im Fortissimo ersetzt sie den Clairon 4'. Wahrend im süd- und mitteldeutschen Barock schon Farbmischungen mit verschiedenen Grundstimmen angewandt wurden, erlangten solche Mischungen bei Walcker eine Pointierung: Das Quintatön zum Beispiel hat bei Walcker nicht wie im Barock solistisch-dominante, sondern zart einfärbende Funktion und wird erst im dreimanualigen Werk Walckers im Echowerk disponiert. Dagegen werden die Mensuren der anderen Stimmen fülliger, manche Prinzipale erhalten streichende Qualitäten. Neu gegenüber dem Barock ist die Pianissimo-Ästhetik die in Hoffenheim durch die Streicher Holzharmonika und Dolce sowie durch Traversflöte 4' realisiert wird.

Diese Farben bilden die Brücke zu Walckers Physharmonika, die in einer Barockorgel undenkbar wäre. Es wird in diesem Register also der Übertritt zu einem dynamischen Verständnis des Klanges wiewohl er zuvor durch die Systematisierung des Obertonspektrums in der Barockorgel schon präexistent war nun gewissermaßen programmatisch manifest. Nur bedingt ist die von Walcker verwendete Technik der mechanischen Kegellade für die neue Klangästhetik verantwortlich. Bei einer so meisterlichen Ausführung wie im Hoffenheimer Instrument ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Kegellade, Intonation und Traktur innerhalb des gesamten Tastendruckvorgangs eine ungeahnte Beweglichkeit und Sensibilität für die Tongebung. Das ist der eigentliche Schlüssel, der die Klänge der Walcker-Orgel so lebendig sprechen lässt. Was aus der Tradition ebenfalls bruchlos transferiert wird, ist zum Einen das Holzhei-Konzept, der Synthese aus süddeutschem Labial- und französischem Zungenklang und zum anderen die ausgeprägte Ansprachecharakteristik insbesondere bei den Streichern. Ein Extrem verkörpert die Holzharmonika, die mit ihrem zischenden Tonansatz ganz in die Nähe der Glasharfe rückt. Walcker bekennt sich in seinem Schaffen bis ca. 1850 ausdrücklich zu besonders langsam ansprechenden Streichern wie dem Violonbass oder der Holzharmonika; er steigert diese Ästhetik sogar noch durch die Hinzunahme des Harmoniumregisters Physharmonika. Man kann daraus folgern, dass dieses Streicherregister andererseits aus der Ästhetik des 18. Jahrhunderts hervorgeht und dass es einerseits ein genialer Übergang zum Zungenklang bildet. Dabei entsteht im Instrument ein klanglicher Kreislauf, eine Art Quintenzirkel der Klangformanten, von denen kein Register ausgeschlossen bleibt.

Eberhard Friedrich Walcker wurde von seinem Vater mit den Ideen von Abbe Josef Vogler vertraut. Zudem steht seine Klangvorstellungen auch mit der Johann Sebastian Bachs im Zusammenhang. Beide formulieren im Klanggeschehen Polaritäten grundsätzlicher Art und entwickeln daraus kontrastierende wie auch vermittelnde Eigenschaften. Solche Polaritäten sind Präsenz und Durchhörbarkeit der Plena Walckers einerseits, filigrane Schwebezustande andererseits. Daraus entstehen die unterschiedlichsten Instrumentationen, Hell-Dunkel-Wirkungen, brüchige Ansprachecharakteristiken, fahle und zartleuchtende Schattierungen. Maximale Zuspitzungen erfahren diese Polaritäten durch die Physharmonika, die den Hörer an die Schwelle zum Verklingen des Tones führt. Folgernd leiten wir zum Stil und Stellenwert Eberhard Friedrich Walckers ab. Er vermittelt uns stringent das Prinzip einer ästhetischen Dialektik. Die Zuspitzung auf Polarität im prinzipiellen Sinn und die Vermittlungen innerhalb der Pole bilden die Grundstruktur seines Klangkonzeptes. Die Instrumente Walckers provozieren unser emotionales und künstlerisches Empfinden - gerade heute. Die einstige Walcker-Orgel in der Paulskirche Frankfurt am Main von 1833 muss als die epochale ästhetische Schnittstelle zwischen Klassizität einerseits und radikaler Neuerung andererseits verstanden werden. Eine Rekonstruktion des Instruments an einem geeigneten Ort ist deshalb unverzichtbar und anzustreben. Ohne Zweifel war Eberhard Walckers Instrument in der Marktkirche Wiesbaden die entscheidende Inspirationsquelle für Max Regers Klangvisionen. Sein Schaffen lost Betroffenheiten von historischer Bedeutung in uns aus. Die Walcker-Orgel ist ein Kunstentwurf von universaler und existentieller Dimensionen. Die Walcker-Orgel zeigt den Weg zu einer Universal-Orgel ohne einschränkende Kompromisse. Die Walcker-Orgel zählt zu den unabgegoltenen Phänomenen unserer Kulturgeschichte. Nur wenige Orgeln Eberhard Friedrich Walckers sind uns erhalten geblieben. Es müssen angemessene Wege zur Würdigung ihrer Bedeutung gesucht und beschritten werden.

Die Ästhetik einer empfindsam sprechenden Klanglichkeit verliert sich ab etwa 1850. Walckers Instrumente in Zagreb und Buenos Aires sind vereinfacht gesprochen grober. Diese Tendenz setzt sich in der Generation nach Eberhard Friedrich Walcker fort, um damit anderen, doch künstlerisch gleichwertigen Ausdrucksformen Raum zu geben. Singular ist, im Hinblick auf Differenzierung und Monumental/tat in einem, die Domorgel in Riga aus dem

Jahr 1883. Orgeln der Spätromantik neigen in ungünstigen Fällen zu einer geglätteten nicht mehr sprechenden Intonation. Die Brücke zu den Wurzeln des Barock ist nicht mehr mühelos zu schlagen; aber, die spätromantische Orgel ist in ihren Ausprägungen ein eigenständiges, vielschichtiges Phänomen und muss unter eigenen Kategorien gewürdigt werden. Während die Gedanken zu einer Reformorgel bei Albert Schweitzer der Fabrikorgel und bestimmten Extremen Einhalt gebieten wollten, aber nie einen Widerspruch zwischen Barock und Romantik bedeuteten, zielte die deutsche Orgelbewegung auf einen Bruch mit der romantischen Tradition ab. Gerade dieser Umstände wegen, stellten Walckers Instrumente für Albert Schweitzer ein Ideal dar. Die damalige Situation ging folglich mit tiefem Mißverständnis über das Wesen der Romantik einher.

Die Orgelbaufirma Walcker

Eberhard Friedrich Walcker (1794 - 1872) gründete die bedeutende Orgelbaufirma in Ludwigsburg. Er erbaute Frankfurt Paulskirche, Petersburg St. Petri, Reval, Ulm Münster, Zagreb Kathedrale und Boston Music Hall. In den Jahren von 1820 bis 1872 entstanden allein 274 Werke. Das machte mindestens 6-10 Orgeln im Jahr aus. Das Jahr 1870 war mit 14 Orgeln das intensivste. Einige Werke entstanden auch in der Schweiz, so zum Beispiel in: Zürich (1853), 4 Werke in Lausanne (1856 und 1867), Solothurn (1865), Lachen (1860), Fleurier (1860), Lichtensteig (1860), Meilen (1861), Männedorf (1863), Aarburg (1864), Glarus (1865), Bischofs-zell (1865), Burgdorf (1868)Neuchatel (1870), St. Croix (1870), Beaulmes (1871), Lentier (1872). Als der Altmeister der Ludwigsburger Orgelbaufirma Eberhard Friedrich Walcker im Jahre 1872 starb, waren längst die Söhne und Orgelbaumeister Fritz (Johann Friedrich), Heinrich (Eberhard Heinrich), und der Kaufmann Karl (Carl) fest im Geschäft integriert. Auch die etwas jüngeren Söhne Eberhard und Paul, beide Orgelbaumeister, waren dabei, sich ihre Qualifikationen zu erwerben. Bis 1893 waren also fünf hochqualifizierte Söhne Eberhard Friedrich Walckers in dem nun seit der Aufstellung der Concert-Orgel für die Musikhalle in Boston in Amerika" (68 Register, IV Manuale, Baujahr 1862) als Weltunternehmen geltendem schwäbischen Orgelbaubetrieb beschäftigt.

Ihren ersten Erfolg errangen die Brüder der dritten Orgelbauergeneration im Jahr 1873 bei der Weltausstellung in Wien, wo vier Orgeln von Walcker ausgestellt waren mit der Auszeichnung eines Ehrendiploms. Dies hatte die Bestellung der neuen Orgel für den Wiener Stephansdom zur Folge (Ml/90 Register, Baujahr 1878).

DIE ORGEL IM DOM ZU RIGA

Von Martin Sander

Die heutige Orgel im Dom zu Riga wurde 1883 von der deutschen Firma E.F.WaIcker aus Ludwigsburg in das auf das Jahr 1601 zurückgehende Gehäuse des Vorgänger-Instrumentes eingebaut. Das Rückpositiv ließ man als architektonisches Element stehen; es enthält jedoch keine klingenden Pfeifen. Für einen großen Schwellkasten, in dem sich die Register des IV. Manuals und ein Teil der Register des Pedals — das Schwell-Pedal — befinden sollten, war auf der Hauptempore kein Raum. So stellte man ihn eine Etage tiefer auf der Unterempore auf und versah ihn noch mit einem separaten Spieltisch, vielleicht mit dem Gedanken an ein gleichzeitiges Spiel auf zwei Orgeln — der großen Orgel auf der Haupt- und der kleinen, dann selbständigen, auf der Unterempore. Diese Aufstellung führte zu ungewöhnlich langen Trakturwegen (bis zu 17 m), die in rein mechanischer Bauweise realisiert wurden.

Zur Zeit der Erbauung war die Rigaer Domorgel die größte der Welt. Diese Stellung behauptete sie zwar nur wenige Jahre lang; eine der schönsten aber ist sie bis heute geblieben. In der Zwischenzeit vorgenommene Veränderungen und im Krieg erlittene Schäden erwiesen sich glücklicherweise bei der in den Jahren 1981-1984 durchgeführten Restaurierung durch die holländische Firma Flentrop1 als weitgehend reversibel, so dass die Orgel heute fast vollständig in ihrer Originalgestalt erhalten ist. Sie umfasst neben dem vollen Umfang der traditionellen, „klassischen" Disposition (inklusive hochliegender Obertöne wie Superoktave l' und Scharff, die zur Erbauungszeit eigentlich schon außer Mode gekommen waren) eine große Anzahl fein abgestimmter Flöten-, Streicher- und auch leiser Solo-Zungenstimmen, die großenteils Neuentwicklungen der letzten Jahre mit mehr oder minder phantasievollen Namen belegt wurden. Besondere Erwähnung verdienen hier vielleicht die Physharmonika 8' im IV. Manual die beispielsweise in der Cantilene (Adagio con espressione) der Wachet-auf-Phantas\e als Solostimme zu hören ist —, die Harmonia Aetherna — eine streichende Mixtur , sowie die sehr leisen Register des II. und III. Manuals Dolce 8', Harmonika 8' und der aus der klassischen Orgel übernommene Bourdon d'Echo 8'. Die letztgenannten Register erlauben auf verschiedene Weise die Ausführung des von Reger wiederholt für das (nicht durch Schweller-Jalousien verschließbare) II. Manual geforderten vierfachen piano. Die häufigen Anweisungen Regers wiederum, zu einer sehr leisen 8'-Registrierung ein 4'-Register hinzuzufügen, erhalten ihren Sinn durch Stimmen wie die Vox angelica 4' und die Gedecktflöte 4' auf dem IV. Manual, die einen 8'-Klang sanft aufhellen, selbst aber nie hervortreten.

Die überwältigend scheinende Zahl von 116 Registern dient also nicht der Erzeugung eines möglichst starken und lauten Klanges; auch die später in Mode gekommenen recht krassen Gegensätze sind hier nicht zu finden, sondern das Ziel besteht im Gegenteil in möglichst feinen Abstufungen und Schattierungen eines grundsätzlich homogenen Gesamtklanges, angereichert durch subtile orchestrale Effekte. Die feine Differenzierung des Ausdrucks in der spätromantischen Musik findet hier die Möglichkeit ihrer klanglichen Realisierung.

Der Bau der Rigaer Domorgel erregte große Aufmerksamkeit in ganz Europa. So komponierte Franz Liszt zu ihrer Einweihung seinen Orgelchoral „Nun danket alle Gott", und es gibt sogar eine wichtige Beziehung zu Max Reger: Sein Lehrer Hugo Riemann nahm eine detaillierte Beschreibung der Orgel in seinen 1888 erschienenen Katechismus der Orgel auf und beschrieb sogar die Zusammensetzung der — bei Umbauten verlorengegangenen — festen Kombinationen (s.u.) so genau, dass ihre Rekonstruktion nach seinen Angaben durchgeführt werden konnte.1 Dieses Instrument erfüllte in vollkommener Weise das Ideal genau derjenigen Zeit, in der Reger studierte und anhand der „modernen" Orgeln seine eigenen Klangvorstellungen entwickelte. Obwohl er die Rigaer Orgel selbst nie gespielt hat, zeugen Regers Registrierungshinweise von genauester Kenntnis der Möglichkeiten, die die wenigen

damals vorhandenen Instrumente dieser Art boten. Es ist auch interessant, dass Einrichtungen wie beispielsweise Super- und Suboktavkoppeln, die hier nicht vorhanden sind, aber in den unmittelbar folgenden Jahren eingeführt wurden, von Reger nicht vorgeschrieben werden, während er zu den Normalkoppeln stets genaue Anweisungen gibt. So bietet die Rigaer Domorgel sämtliche von ihm erwarteten Qualitäten und darf wohl als ideales Instrument für die Wiedergabe seiner Werke angesehen werden.

Auch in der technischen Ausführung war diese Orgel auf dem aktuellen Stand ihrer Erbauungszeit. Die mechanischen Kegelladen sind mit Barker-Hebeln (s.u.) für das I. und II. Manual sowie das Pedal ausgerüstet. Eine Anzahl von (bis auf die Pedalkombinationen sowie das Tutti und den Trompetenchor irreversibel zur Handregistrierung addierenden) festen Kombinationen und General-Abstoßer für die einzelnen Werke erleichtern das schnelle Umregistrieren. Demselben Ziel dient das Register-Prolongement: Solange der entsprechende Fußhebel eingerastet ist, bleibt eine bestehende Registrierung wirksam, während mit den Registerzügen eine neue Registrierung vorbereitet wird, die erst in Kraft tritt, sobald man den Fußhebel wieder ausrastet. Auch über ein Register-Crescendo verfügt die Orgel bereits — in einer ursprünglich vom englischen Orgelbauer Willis stammenden, heute kurios wirkenden Ausführung:

Ein Kniehebel entscheidet über die Richtung (crescendo oder diminuendo), und solange ein „Anker" genannter Zug betätigt oder ein mit ihm gekoppelter Fußtritt gedrückt wird, treten automatisch Register hinzu oder werden nacheinander abgestoßen. Wie schnell dies geht, hängt davon ab, wie weit ein Handzug — der „Dirigent"— herausgezogen wird. Ein Register-Crescendo dieser heute fast nirgends mehr zu findenden Bauweise scheint Reger bei manchen langen kontinuierlichen — mit einer „Walze" späterer Bauart kaum gleichmäßig ausführbaren — Steigerungen vorgeschwebt zu haben.

Eine weitere Neuerung, die in der Rigaer Domorgel Eingang fand, ist die Fagott-Oboe 8' mit variabler Windzufuhr auf dem II. Manual. Ihre Klangstärke und -farbe lassen sich zur Erzielung größerer Expressivität mit einem Schwellpedal verändern, was in der vorliegenden Einspielung u.a. bei der Pastorale aus op. 59 Anwendung findet.

Anders als bei späteren Orgeln, wo die Spielhilfen auf größtmögliche Selbständigkeit des Organisten hin angelegt sind, rechnet diese Orgel mit der Anwesenheit von einem oder möglichst zwei versierten Assistenten: Die Druckknöpfe für die Koppeln sowie die Schwellpedale für die eben erwähnte Fagott-Oboe und für das IV. Manual sind so gelegt, dass sie wahlweise vom Spieler oder einem Registranten erreicht werden können, die meisten Register befinden sich außerhalb der Reichweite eines auf der Orgelbank Sitzenden, und die Bedienung des Register-Crescendos ist vollends Sache des Helfers; lediglich die Tritte für die festen Kombinationen sind dem Spieler selbst vorbehalten.

Dem spätromantischen Klangideal entspricht die Bauweise der Orgel auf der Basis der Registerkanzellen-Lade. Vereinfacht beschrieben stehen hier alle Töne eines oder weniger Register dicht beieinander mit einer gemeinsamen Windzufuhr, was zu guter akustischer Verschmelzung von Akkorden führt, während die Mischung des Gesamtklanges der verschiedenen Register erst in großem Abstand von dem Instrument im Raum erfolgt. Dieses der Situation im Orchester ähnliche Prinzip — wo sich auch jedes einzelne Instrument mit allen seinen Tönen an einem bestimmten Ort befindet — steht im Gegensatz zu der im klassischen Orgelbau üblichen (und im neobarocken wieder aufgelebten) Bauweise als Tonkanzellenlade, wo umgekehrt die zu einem Ton gehörenden Pfeifen aller Register eines Teilwerkes zusammenstehen und über die Windversorgung miteinander wechselwirken, was zu einer so weitgehenden gegenseitigen Beeinflussung führt, dass sogar kleine Verstimmungen ausgeglichen werden. In der deutschen Romantik strebte man nach möglichst guter harmonischer Verschmelzung und nahm die immer vorhandenen kleinsten Unsauberkeiten hierfür gerne in Kauf.

Eine Schwierigkeit ergab sich aus der Entscheidung für die Registerkanzelle, insbesondere bei großen Orgeln: Beim Niederdrücken jedes Tones müssen sehr viele einzelne, über die ganze Breite und Tiefe der Orgel verteilte Ventile geöffnet werden, wodurch die zu bewegende Masse der Ventile und Abstrakten sehr hoch und der Anschlag entsprechend schwer wird. Abhilfe schuf hier der geniale, von dem englischen Orgelbauer Barker erfundene „pneumatische Hebel": Beim beginnenden Niederdrücken einer Taste öffnet sich ein Hilfsventil und löst einen Mechanismus aus, der den Organisten beim weiteren Niederdrücken bis zur tatsächlichen Ansprache der Pfeifen unterstützt. Beim Loslassen der Taste öffnet sich ein zweites Ventil und baut diese Hilfskraft sehr schnell wieder ab. Durch präzise Einstellung von Einlaß- und Auslaßventil wird sichergestellt, dass sich die An- und Absprache der Pfeifen über den Anschlag variieren lässt — nicht so genau wie auf einer rein mechanischen Orgel, aber in starkem Gegensatz zu der voll-pneumatischen Traktur, die sich in den Folgejahren als billigste Lösung durchsetzte und bei der (ebenso wie bei der elektrischen Traktur) keine Beeinflussung mehr möglich ist.

Auch der hier eingebaute — die gesamte umfangreiche Mechanik bewegende — Barker-Hebel freilich hat seine Schwächen: Vor allem im Pedal und im I. Manual ist bei leisen Stellen ein von der Trakturbewegung herrührendes Störgeräusch selbst durch vorsichtigste Spielweise nicht zu unterdrücken (ebenso wenig wie Geräusche bei Umregistrierungen mit Hilfe des Register-Prolongements oder der Tutti- und Cresc.an -Tritte).

Die komplizierte (und zur Erbauungszeit vielleicht technisch auch noch nicht ganz ausgereifte) Mechanik einer solchen Orgel verlangt eine dauernde intensive Pflege und ständiges Nachjustieren, was immense Unterhaltskosten verursacht. So sind im Rigaer Dom vier Orgelpfleger hauptamtlich damit beschäftigt, die Orgel während des regen Konzertlebens von ganzjährig zwei bis drei Konzerten pro Woche spielbar zu erhalten und die häufigen kleinen Störungen zu beseitigen. Lohn der Mühe ist die Rettung eines in seiner Art einmaligen Instrumentes, der praktisch einzigen überlebenden Riesenorgel des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit mechanischer Traktur.

CD-Rezension

Vita Kalnciema

Aus dem goldenen Fond der lettischen Orgelmusik

In der Kirche Lettlands wurde schon bereits seit dem 15.-16. Jahrhundert Orgel gespielt. Die Entwicklung der lettischen Orgelmusik umfasst dagegen erst ungefähr ein Jahrhundert. Am Anfang füllte sich der Schatz der Orgelmusik nur ganz langsam, doch in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wuchs das Interesse der Komponisten für die Königin der Instrumente sehr schnell. Heute würden auch 10 CDs nicht genügen, um die lettische Orgelmusik aufzunehmen. Die CD, welche von der lettischen Organistin Vita Kalnciema an der Walcker-Orgel in Riga eingespielt wurde ist daher nur eine Auswahl der gesamten lettischen Orgelmusik.
Alfreds Kalnins (1879-1951) arbeitete in Liepaja, wo zu jener Zeit auch eine viermanualige Orgel der Firma Walcker eingebaut wurde. Dieses Instrument und der romantische Musikstil haben ihn und seine Kompositionen geprägt. Die Farbenpracht der Walckerorgel kommt hervorragend im Pastorale zur Geltung. In der vorher erklingenden Fantasie in g-moll brilliert Vita Kalnciema sowohl mit ihrer Virtuosität als auch mit ihrer Musikalität. Ihre Interpretation des Präludium fis moll von Jazeps Medins (1877-1947) lasst das emotionale, zart registrierte Werk in einer ganz besonderen Verklartheit erscheinen. Das Gebet mit den Untertitel ,,Busse" und ,,Vergebung" von Peteris Barisons (1904-1947) ist sehr ergreifend gespielt: große Spannungsbogen unterstutzen das gewaltige Crescendo vom pianissimo Pedalsolo am Anfang bis hin zum lauten Flehen um Vergebung.
Zum Fond der lettischen Orgelmusik haben auch Komponisten beigetragen, die nach dem zweiten Weltkrieg ins Exil gegangen sind und in verschiedenen Staaten in der ganzen Welt ihre Tätigkeit fortgesetzt haben. Einer dieser Komponisten ist Talivaldis Kenins (1919), der in Kanada lebt. Sein Orgelstück Introduktion, Pastorale und Toccata" (über den lutherischen Choral ,,Schönster Herr Jesu" wurde im Jahre 1983 aus Anlass des 500-jahrigen Jubiläums von Martin Luther auf Anregung der lettischen lutherischen Exil-Gemeinde geschaffen. Das Werk basiert auf der französisch-romantischen Tradition, beschreitet harmonisch aber schon modernere Wege. Das Te Deum (1991) von Peteris Vasks (1946) ist ein helles, bezeugendes, diatonisch zentriertes Musikstiick, ein Lobgesang zum Schöpfer. Durch die ausdrucksvolle Spielweise Vita Kalnciemas kommt die starke Glaubenskraft voll zur Geltung.

Die lettische Orgelmusik hat sich einer großen geistlichen Tiefe verschrieben, welche vor allem in den Werken der 90er Jahre wieder stark zum Tragen kommt, da Lettland seine Unabhängigkeit wiedergewonnen hatte. Aivars Kalejs (1951), sowohl Komponist, als auch konzertierender Organist komponierte das Werk ,,Per aspera ad astra" (durch Dornen zu Sternen) im Gedenken an die nach Sibirien deportierten Kindern, die unschuldig gelitten und umgekommen sind. Die Emotions-Tonleiter dieser Komposition reicht von scheuer Unruhe, scharfem Dramatismus und schwarzer Verzweiflung bis zum Licht einer weißen Seele, das bis zur Ewigkeit sich erstreckt und mit dem Himmel zusammen schmilzt. Das moderne virtuose Werk ist nicht nur für, sondern auch aus der Orgel erschaffen: Registrierung, Spieltechnik und Komposition bilden eine Einheit. Der gedampfte lichtvolle Ausklang wird durch ein Abregistrieren von der 8'-Basis her bis zu den hohen Registern erzeugt.
Rihards Dubra (1964) legt seinen Kompositionen meist religiöse Thematiken zu Grunde, die teils direkt oder auch indirekt erscheinen. ,,Die Sehnsucht nach den ewigen Hügeln" ist ein Musikstuck, in dem eine zarte, intonativ kennzeichnende Phrase sich in eine gewaltige Herrlichkeit ausbreitet. Der große Crescendobogen wird durch Vita Kalnciemas Spiel zu einem eindrücklichen Erlebnis. Nicht nur in diesem Stück, sondern auf der ganzen CD

überhaupt lässt Vita Kalnciema die Werke der lettischen Komponisten mit großer Perfektion und Musikalität zu einem ganz besonderen Hörgenuss werden. Bis ins Detail ausgearbeitetes Figurenwerk steht in Balance mit der symphonischen Größe. Es ist erstaunlich, wie die Stücke, trotz großer Akustik der Kirche, klar zu hören sind. Die Aufnahme bringt das breite Spektrum der Walcker-Orgel in Riga sehr gut zur Geltung. Die CD zeigt, dass die lettische Orgelmusik einen Schatz unter der internationalen Orgelsymphonik bereit halt, der hierzulande noch weitgehend unbekannt ist.

Vox humana Nr.25

CD-Rezension
Dominikus Trautner
an der Walcker-Orgel im Dom zu Riga

Max Reger (1873-1916) erlangte nach anfänglichen Misserfolgen vor allem mit den ,,zwölf Stücken, op. 59" erstmals einen beträchtlichen Erfolg. Viele dieser Stücke, davon das ,,Melodia" auf dieser CD ertönt, wurden bis in die USA populär. Ein seltenes Zeitdokument entstand im Frühjahr 1901 anlässlich des Todes von Königin Victoria von England: ,,Variationen und Fuge über,,Heil, unserm König, Heil", der englischen Nationalhymne. Die ,,Siegesfeier", ,,Passion" und ,,Ostern" sind Spätwerke Regers. Letztere zwei geben mit ihrer offenen Form und freien Choralverarbeitung eine Vorstellung davon, wie Reger selbst improvisiert hat.
Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) übernahm drei Jahre nach Regers Tod dessen Lehrstuhl für Komposition in Leipzig. In seinem ,,Nun danket alle Gott" ist eine tänzerische Artikulation und Diktion vorgegeben. Die Improvisation über ,,Näher mein Gott zu dir!" schildert die dramatische Situation der untergehenden Titanic. Die fünf Strophen werden jäh unterbrochen vom Aufschrei der ersten Textzeile des Chorals ,,Aus tiefer Not schrei ich zu dir", bevor die letzte Strophe ,,grandioso e maestoso" anhebt und mit einem vierfachen Pianissimo mystisch verklingt. Diese Aufnahme ist eine Welt-Ersteinspielung, ein eindrückliches Dokument, von Dominik Trautner hervorragend interpretiert.

Das Orgeltrio in Es-Dur von Julius Reubke (1834-1858) ist ein kleines Werk, das er in seinen Anfängen komponierte. Die Orgelsonate c-moll ,,Der 94. Psalm", die Reubke beim 3. Merseburger Domkonzert am 17. Juni 1857 selbst auf der Ladegast-Orgel des Domes uraufführte, ist eine symphonische Dichtung, die in jener Zeit entstand, als Reubke bei Liszt wohnte. Die Orgelsonate übertrifft an Dichte der Aussage und Verarbeitung nicht nur die Liszt'schen Orgelwerke, sondern auch alle anderen zeitgenössischen Orgelkompositionen. Daher kann man Julius Reubkes ,,94. Psalm" als möglichen Endpunkt dieses Stils ansehen.
Die CD ist ein sehr schönes Dokument der Komponisten, die mit den Orgeln von Eberhard Friedrich Walcker vertraut waren. Sie gibt einen authentischen Einblick in die Welt der deutschen Orgelsymphonik. Pater Dominikus Trautner OSB ist seit 1978 Mönch der Benediktinerabtei Münsterschwarzach, wo er als Kantor und Organist wirkt. Er hat auch einen Lehrauftrag für Gregorianik an der Musikhochschule in Wurzburg und machte CD-Einspielungen in Riga, Münsterschwarzach und im Kloster Banz. Sein Spiel wirkt sehr ausgeglichen, mit einem großen Atembogen und gefühlvollem Musizieren.

Esther Rickenbach CH-Goldau