ST. GALLER ORGELFREUNDE
OFSG
BULLETIN OFSG 10 NR. 3, 1992

*Rickenbach, im Juli 1992*

*Liebe St. Galler Orgelfreunde*

*Wir laden Sie herzlich ein zum nächsten Orgelseminar am*

***Donnerstag 20.8.92 1930 - 2130 h***
***Evangelische Kirche Heiligkreuz St. Gallen***
***"Die Heiterkeit des Sommers" (Marcel Schmid)***

*Klänge und Improvisationsansätze, Gedichte und Bilder zum gegebenen Tagesthema. Angesprochen werden spiel- und experimentierfreudige Aktive und hörende und beratende Zuhörerinnen und Zuhörer. Dieser "Versuch, die Orgel zu spielen" findet weitgehend auf atonaler Basis statt, weshalb keine besonderen Kenntnisse des Orgelspiels vorausgesetzt sind. Unter Ausnützung aller klanglichen Möglichkeiten der Orgel werden Hände und Füsse, Hören und Begreifen zum Zuge kommen.*

*Mehr fragend als antwortend habe ich mir im vorliegenden Bulletin zum Teil recht subjektive und fragwürdige Gedanken gemacht über ein fast "para-organologisches" Thema. Nach dem Bulletin 4/91 über Orgelklang und Pfeifen ist es auch als weiterer Beitrag in der Reihe "Grundlagenwissen über Orgelbau" gedacht. Der Prospekt, das Gesicht einer Orgel, spricht im Betrachter Gemüt und Sinne an, noch bevor die Musik erklingt, und im nächsten Orgelseminar versuchen wir, uns vorzustellen, wie äussere und innere Bilder und Empfindungen zu Musik werden können. Schwellenangst ist dabei völlig fehl am Platz: Natürlich zählen wir auf einige aktive Teilnehmer; niemand ist aber verpflichtet, sich zu exponieren. Wo mitgeteilt wird, braucht es immer auch Menschen, die hören. Ich freue mich auf Ihr Kommen.*[1]

*Mit freundlichen Grüssen*

*Franz Lüthi*

---

[1] Bitte beachten Sie das korrigierte Datum für den Anlass vom 4.11.92 (nicht 28.10.92) auf Seite 58.

*Nächster Anlass OFSG*

Bitte beachten Sie das korrigierte Datum (NICHT 28.10.92):
Mittwoch 04.11.92 1930 - 2130 h Die Orgel der Kath. Kirche Abtwil
Orgelwerke aus der französischen Romantik (Norbert Schmuck / HJ. Gerig)

*Orgelmusik zum Feierabend 1992*
*in der Kirche St. Laurenzen St. Gallen*
*jeweils Freitag 1830 - 1915 h*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 14.08.92 | Dietrich Wagler | 11.09.92 | Felix Friedrich |
| 21.08.92 | Christiaan Ingelse | 18.09.92 | Rudolf Lutz |
| 28.08.92 | Jürg Brunner | 25.09.92 | Gustav Auzinger |
| 04.09.92 | Rudolf Scheidegger | | |

*Weitere Konzerte*

| | | |
|---|---|---|
| Sonntag | 06.09.92 | 2000 h St. Mangen St. Gallen<br>Konzert St. Galler Kammerensemble<br>Leitung Rudolf Lutz / Peter Waters, Klavier |
| Sonntag | 06.09.92 | 2015 h Evang. Stadtkirche Frauenfeld<br>Kammerorchester und Orgel<br>Werke von Sammartini, Haydn, Skrzypcak, Bacewicz<br>Ch. Wartenweiler, Orgel / Susanna Hefti, Viola |
| Sonntag | 01.11.92 | 2000 h St. Mangen St. Gallen<br>Konzert St. Galler Kammerensemble<br>Leitung Rudolf Lutz / Juliet Shaxson, Bratsche |
| Sonntag | 08.11.92 | 1700 h St. Laurenzen St. Gallen<br>Beethoven: Messe in C-Dur<br>Tablater Sänger-Gemeinschaft. Leitung Marcel Schmid |
| Sonntag | 29.11.92 | 1700 h St. Mangen St. Gallen<br>Adventsmusik<br>Jürg Brunner, Orgel |
| Sonntag | 13.12.92 | 1700 h St. Laurenzen St. Gallen<br>Schubert: Messe in Es-Dur<br>St. Galler Bachchor. Leitung Rudolf Lutz |

# Orgelgehäuse und Orgelprospekt

*Franz Lüthi*

Bei der Frage, wie der Kirchenraum anlässlich einer fälligen Renovation durch zeitgenössische Kunst gestaltet, anders: wie die christliche Botschaft in einer heutigen Sprache an die Menschen herangetragen werden könne, ist in Seldwyla (Name geändert!) kürzlich ein Streit entstanden. Offensichtlich schien die Frage nach der Aktualität des Christentums heute zu direkt, zu unverschämt. Für ein derart unbequemes Thema wollte man kein Geld ausgeben und lehnte das Projekt ab. An seiner Stelle bevorzugte man die Grafik konventioneller Symbole: sie bringt die Gedankenwelt nicht durcheinander und hinterfragt nicht. Ohne weiteres wurden aber wesentlich höhere Kredite für Heizung, Kirchenuhr und Computerisierung des Geläutes bewilligt. Sogar eine bescheidene Revision der Orgel von Fr. 50'000 war dabei. Weil man sich aber für den Komfort des Konsumenten von einer gut steuerbaren Warmluftheizung mehr versprach als von einer orgelfreundlichen Bodenheizung, hatte auch dort der Goodwill für die Orgel seine Grenzen: Man entschied sich für den Komfort.

Es ist eine alte Tatsache, dass der Durchschnittsbürger für technische Einrichtungen, für das, was Platz und Material braucht und wenn möglich messbaren Nutzen bringt, mehr Verständnis zeigt - mehr jedenfalls als für das, was er nur sieht oder hört, ganz zu schweigen von dem, was er nur denken oder fühlen kann. Auch in Kirchgemeinden möchte man für solch "unnütze" Dinge nicht zuviel ausgeben und verbirgt sich dabei hinter dem durchaus ehrbaren Vorwand, das Geld im karitativ-sozialen Bereich besser einsetzen zu können - um sich dann dort ebenso knausrig zu zeigen! Die Schriftstelle über Jesu Salbung in Betanien (Jo 12,5-6) berührt wohl auch dieses Thema, eine Szene übrigens, die J.S. Bach in seiner Matthäuspassion (Chor Nr. 7), nicht ohne entlarvende Ironie, in Form einer etwas "verunglückten" Fuge dargestellt hat.

Spendefreudigkeit und Grosszügigkeit hätte nicht nur in der Bibel (etwa Mk 12, 41-44), sondern auch in der Orgelgeschichte eine berühmte Tradition. Eines der rührendsten Beispiele hat *Harald Vogel ((9) S. 78)* geschildert, wo schon 1680 eine Gemeinde - nicht ein Feudalherr - trotz grosser wirtschaftlicher Not das Geld für eine Orgel zusammengetragen hat. Diese Freigebigkeit im kulturellen Bereich ist scheinbar in den letzten 100 Jahren zunehmend geschwunden: Ursache für oder Folge des geänderten Geschmacks?

Ueber die Gestaltung des Orgelgehäuses schrieb *Riemann* bereits 1888: *"Man findet das Gehäuse ausserdem an der Vorderseite mit Laubwerk, Säulen, Engelsköpfen, Sonnen, Sternen, ganzen Figuren und dergleichen verziert; von dieser Geschmacksrichtung ist die Neuzeit aber mehr zurückgekommen, und man ist jetzt auf eine gefällige Einfachheit bedacht." ((15) S. 5).* Neue Orgelgehäuse und -prospekte sind bei der künstlerischen Gestaltung als eigentliche Stiefkinder behandelt worden. Und alte verschnörkelte, oft liebevoll geschaffene Gehäuse aus der Jahrhundertwende riss man vielfach noch in den vergangenen 60er Jahren ab (Vgl. (2), S. 9 und S. 20). Was zu dieser Zeit unter dem Motto "Sein statt Schein" als "ehrliches" Bauprinzip sicher auch ehrlich gemeint war, sehen wir heute mehr als Ausdruck eines durch die Technik beeinflussten Nutz- und Zweckdenkens: Vor allem um die Mitte des 20. Jahrhunderts (mit Spuren bis zur heutigen Zeit) scheint die Orgel oft nichts anderes als ein Instrument aus Pfeifen mit dem Zweck, Klang zu erzeugen. Ist sie wirklich "nichts anderes"? Zwei ketzerische Fragen - nicht Antworten - möchte ich in den Raum stellen. Erstens: Könnte uns der Begriff "funktionelles Gehäuse", heute noch ein wichtiges Postulat für die "klassische" Orgel[2], am Ende hemmen, unsere Orgeln schöpferisch in die Zukunft zu entwickeln? Zweitens: Ist es richtig, mehr Geld für "Musik", das heisst für einzelne zusätzliche Register, auszugeben auf Kosten eines kärglich-hilflosen "Gesichtes" der Orgel? Immerhin sind wir heute - mit wenigen Ausnahmen - gegenüber technischen Einrichtungen an der Orgel zurückhaltender geworden zugunsten besserer musikalischer Ausstattung. Vielleicht wird eine Zeit kommen, wo auch wieder für die künstlerische Gestaltung mehr investiert wird. Wir haben in den vergangenen Jahren gelernt, die Orgel in einem bestimmten Kirchenraum und im Umfeld einer Landschaft zu sehen. Vielleicht hat man sie aber zu wenig mit einem aussagekräftigen Gehäuse umgeben, ihr zu wenig Identität gegeben, weil man vergass, dass die Orgel auch in einem bestimmten Gehäuse steht, das nicht nur funktionell gestaltet werden darf. Eine weitere unbequeme Frage am Rande: Soll der Architekt oder der Orgelbauer den Prospekt planen und gestalten? Die Antwort hängt vielleicht davon ab, ob man sich eine "funktionelle" oder eine "raumwirksame" Orgel vorstellt.

*Gehäuse und Prospekt*

Als Prospekt (prospicere = anschauen) bezeichnen wir die Schauseite der Orgel. Im alten Orgelbau wurde sie auch "Gesicht" oder "Structur" genannt, oft gleichbedeutend mit "Gehäuse" oder "Corpus". Das Gehäuse einer Orgel ist ein Ausdruck des Stiles und meist auch der Kultur einer Zeit. Häufig wurde es als Gegenstück zum Altar

[2] Siehe Fussnote 9 auf Seite 77.

aufgefasst. Wenn Kirchenraum und Orgel nicht zur gleichen Zeit entstanden, trugen sie auch unterschiedliche Stile - oft ein Grund, warum im 19. Jahrhundert in alten gotischen Kirchen Barockorgeln durch solche im "Neo-Stil" ersetzt wurden. Auch die Denkmalpflege hat sich schon früh für die Orgelprospekte als integrale Kunstbestandteile *eines bestimmten Raumes* interessiert, lange bevor sie den Wert einer Orgel als Einzelstück oder gar die funktionellen Teile eines historischen Instrumentes zu erkennen begann.

Die Orgel hat, wie Altar, Kanzel oder Chorgestühl, als feste Einrichtung in den Kirchen unserer Breiten nicht nur eine bestimmte musikalische Funktion, sondern auch eine wichtige gestalterische Bedeutung. Stärker als bei andern Musikinstrumenten wurden daher Gehäuse und Prospekt zu fast allen Zeiten mit einer visuell wirksamen, meist künstlerischen Ausstattung versehen. Bis zur vergangenen Jahrhundertwende wendete man für kunstvollen Schnitzereien und Bemalungen die gleiche Sorgfalt auf wie für den Altar. Zweifellos hat das Gehäuse als wirksamer Schutz vor äusseren Einflüssen (Staub, Ratten, Vögel) eine wichtige Funktion. In diesem Sinne ist es aus den ursprünglichen Schutzhauben aus Stoff, die bis zum 14. Jahrhundert gebräuchlich waren, hervorgegangen. Daneben schreibt man ihm wesentliche akustische Eigenschaften zu: Es vereint die Klänge, reflektiert sie und leitet sie nach aussen. Im Gegensatz zu einer weitverbreiteten Meinung sind diese klanglichen Vorteile wissenschaftlich nicht erwiesen.

Aus seinem äusseren Erscheinungsbild kann die Entstehungszeit eines Orgelprospektes recht gut erkannt werden. Das Auffälligste am Prospekt sind die blankpolierten, meist zinnernen (Prospekt-)Pfeifen. Sie sind in der Regel in mehrfachen Gruppen meist symmetrisch aufgestellt, oft in verschiedenen Stockwerken. Die Pfeifengruppen können als Türme gestaltet sein. Darunter versteht man kastenartig, meist nach aussen halbkreisförmig (Rundtürme) oder spitz vorspringende (Spitztürme), gelegentlich auch bündelförmig zusammengefasste Pfeifen. Als *Pfeifenfelder* bezeichnet man flächenhaft angeordnete Pfeifen: *Flachfelder*, wenn die Pfeifen in gerader Linie stehen, Nischen, wenn sie einen leicht konkaven und *Brüstung,* wenn sie einen leicht konvexen Halbkreis bilden. Durch Vor- oder Zurückversetzen von Türmen und Feldern, was manchmal (aber bei weitem nicht immer) aus akustischen oder funktionellen Gründen erfolgt, kann die Prospektgestaltung aufgelockert werden. Das Rückpositiv, sofern vorhanden, sitzt wie eine verkleinerte Hauptorgel in der Emporenbrüstung. Das Schwellwerk, meist als Hinterwerk, manchmal auch als Oberwerk oder Brustwerk plaziert, ist mit seinen Jalousien meist nicht sichtbar. In neuerer Zeit zog man auch diese Jalousien als Gestaltungselemente bei und fertigte sie aus besonders schönem Holz oder zuweilen in Plexiglas an. Der

sogenannte klassische Orgelbau des Hochbarock hat die heute weitgehend anerkannte, aber schon damals nicht konsequent eingehaltene Forderung nach dem funktionellen Prospekt (= Werkprospekt) aufgestellt. Demnach soll aus der äusseren Anordnung der Pfeifen (Gliederung in Hauptwerk, Pedal, Oberwerk, Rückpositiv etc.) der innere Aufbau einer Orgel erkannt werden.

## 1. Das Orgelgehäuse in der geschichtlichen Entwicklung

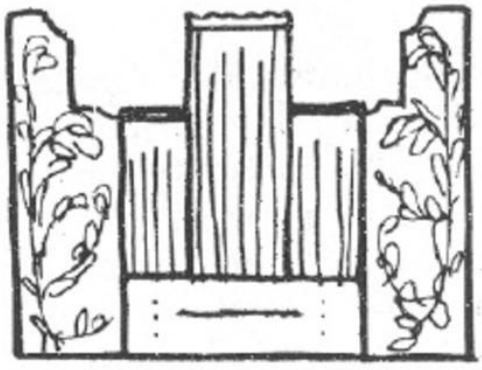
### a) Gotik - Die Entstehung des Orgelprospektes[3]

Aus alten Bildern, Glasmalereien und Plastiken, sowie von Fragmenten noch erhaltener Instrumente haben wir ziemlich klare Vorstellungen über das Aussehen der mittelalterlichen Orgeln aus der Zeit von 1100 bis 1500. Die ältesten Orgeldarstellungen aus dem 11. Jahrhundert zeigen einen asymmetrischen Pfeifenblock von zwei bis drei panflötenartig hintereinander angeordneten Pfeifenreihen. Ein Gehäuse oder gar eine Art Prospekt ist hier nicht festzustellen; Pfeifen und Lattenwerk sind offen sichtbar. Grosse wie kleine Pfeifen haben noch den gleichen Querschnitt, also starre Mensur; variable Mensuren finden sich zunehmend ab dem 13. Jahrhundert. Dieser einfache asymmetrische, gehäuselose Orgeltyp mit freistehenden Pfeifen bleibt das Vorbild für die Portative bis zum 15. Jahrhundert, während gleichzeitig auch grössere Orgeltypen entstehen. Mit dem zunehmenden Bau von "grossen Orgeln" entwickelt sich auch die Kunst der Prospektgestaltung. Bereits im 13. Jahrhundert fügte man zunächst links, dann beidseits der bisherigen Pfeifen, sogenannte "Bordunes" hinzu. Das sind dicke Basspfeifen, die als zuschaltbare Dauertöne verwendet wurden. Sie sind Vorläufer des späteren Pedalwerks. So werden die ersten symmetrischen Orgelprospekte geschaffen. Die Erfindung der Wellenbrettmechanik im 14. Jahrhundert macht die Orgeln nicht nur klanglich vielfältiger und ausbaufähiger; es entstehen auch bessere Möglichkeiten zur symmetrischen Prospektgestaltung. Statt einer Wellenbrettmechanik konnte man die Pfeifen in gewissen Grenzen auch durch Verführungen "fremdplazieren" mittels gebohrten Brettern, Windkanälen oder Kondukten. Beide Methoden (in der Regel Wellenbrett, vereinzelt Verführen) sind heute noch gebräuchlich. Gleichzeitig mit dieser Entwicklung zur Symmetrie des Orgelprospektes werden die Pfeifengruppen in symmetrisch angeordneten Kästen untergebracht und ihre Front als wirklicher Prospekt gestaltet. Aus den zunächst einfachen "Pfeifenmaschinen" sind nun nach der Mitte des 15. Jahrhunderts kunstvolle, hochstrebend aus Giebeln und Türmen gestaltete Schreine im

[3] Ueber die Entwicklung des norddeutschen Orgelgehäuses bis zum 18. Jahrhundert siehe auch Bulletin 4/88 (9).

Konzept der gotischen Fassadenarchitektur geworden.

Wir unterscheiden zwei hauptsächliche Formen von gotischen Orgelgehäusen (6), beide mit dreiteiligem Aufbau: *Das Doppelturm-gehäuse* (Beispiele: Valeria 1435, Visperterminen 1563[4]) und das wahrscheinlich gleichzeitig entstandene Mittelturm- oder *Einturm-Gehäuse* mit Basspfeifen in der Mitte. Es finden sich auch giebelförmige Gehäuse. Das Mittelturmgehäuse wird besonders für die grossen Orgeln als Grundschema beibehalten. Das berühmteste und klassische Beispiel eines gotischen Gehäuses, einzige Orgel mit praktisch komplett erhaltenem mittelalterlichem Gehäuse, ist das Doppelturmgehäuse der Orgel in der Burgkirche Valeria (Sitten).



*Grundformen des Orgelgehäuses im 15. Jahrhundert:*
*Links: Einturmgehäuse* *Rechts: Doppelturmgehäuse*

Nicht nur wegen ihrer akustischen, sondern auch durch ihre gestalterische Bedeutung erhielt die Orgel nun einen zunehmend dominierenden Platz im Kirchenraum (Schwalbennest, Chor, Lettner, Westempore) und wurde entsprechend reich ausgestattet durch Bildhauerei, Malerei und Holzschnitzkunst. Am Ende des 15. Jahrhunderts, zur Zeit der Spätgotik, baute man in der Marienkirche Lübeck den grössten jemals existierenden Orgelprospekt: mit einer Höhe von 43 Metern füllte er die ganze Westwand aus und war ein sichtbarer Ausdruck des "Höhepunkts im Orgelbau überhaupt" (Vogel (9) S. 73). Leider wurde er 1942 zerstört.

Bekanntes Merkmal der Orgelgehäuse in Gotik und Renaissance sind die *Orgelflügel* oder Flügeltüren. Sie waren aus Leinwand - teils weil sie, wie das übrige Gehäuse, ursprünglich aus den überstülpbaren Stoffhauben entstanden sind, teils auch, weil sie leicht

[4] Jahreszahl auf dem Balg gemäss (6) Seite 149.

sein mussten; denn die empfindlichen Orgelteile durften beim Oeffnen und Schliessen nicht allzu sehr erschüttert werden. Wie die Türen bei den Flügelaltären, die Bilder und Reliquien schützen mussten und wohl auch als liturgische Abwechslung gedacht waren, hatten die Orgelflügel das empfindliche Pfeifenmaterial, die Mechanik, aber auch die wertvollen Bilder selbst vor Verschmutzung und Ungeziefern zu schützen und in der Fastenzeit den Klang zu dämpfen. Die Bemalung, ursprünglich ornamental, stellt schon ab dem späten 14. Jahrhundert Ereignisse aus der Heilsgeschichte oder aus dem Leben von Patronatsheiligen oder Kirchenstiftern dar; später sieht man meist im Zusammenhang mit Musik stehende religiöse Motive. Entsprechend der Symmetrie ist auch die Malerei spiegelbildlich angeordnet. Die ältesten Flügelmalereien finden sich ebenfalls an der Valeria-Orgel.

**b) Renaissance**

Die Einturm- und besonders Doppelturmgehäuse der Spätgotik, die bis ins 19. Jahrhundert die Grundform des Orgelgehäuses bestimmen, gehen ab dem 16. Jahrhundert in die fünf- bis siebenteiligen Gehäuse der grossen Kirchenorgeln über. Die Pfeifen werden in Werken zusammengefasst und in grossen Kasten und Türmen mehrgeschossig übereinandergelegt. Schon die Orgeln der späten Gotik - in Frankreich und den Niederlanden bereits seit 1450 - besassen fast regelmässig ein zusätzliches Rückpositiv, ein selbständiges, an das Hauptwerk koppelbares Orgelwerk im Rücken des Organisten. Es befindet sich für den Betrachter unterhalb des Hauptwerksprospektes und verdeckt diesen teilweise. Pedalwerk, Brust- und Oberwerk treten später dazu. Damit entsteht die mehrmanualige Orgel, die sich in der späten Renaissance und besonders im Barock zur voll ausgebildeten "Werkorgel" entwickelt. - Der Prospekt breitet sich nun mehr nach vorne aus: Die flache Gehäusefront wird durchbrochen von einem polygonalen Turm, wohl auch zum Zweck, mehr Platz für die Pfeifenaufstellung und damit mehr klangliche Möglichkeiten zu gewinnen. Da sich diese Pfeifen nicht mehr direkt über der Windlade befinden, müssen sie durch separate Windzufuhr gespiesen ("verführt") werden.

In Italien macht das Orgelgehäuse eine eigene, weniger dramatische Entwicklung durch: Hier hält man an der Kastenorgel mit Flachprospekt fest (Beispiele: Innsbruck, Silberne Kapelle und Kathedrale Lugano, beide um 1550; Morcote um 1650; Evang. Kirche Samedan 1772). Die in Feldern giebelförmig aufgestellten Pfeifengruppen befinden sich in rundbogig gerahmten Nischen, die grössten Pfeifen meist in der Mitte. Im Gegensatz zum Norden sind die Pfeifenenden oben nicht durch Schleierbretter abgegrenzt.

**c) Barock und und Spätbarock**

Das Prinzip der mehrwerkigen Orgel, die in verschiedenen Türmen des Gehäuses untergebracht ist, das Kombinieren von Pfeifenfeldern und und die Tendenz der Ausbreitung des Prospektes nach vorn wird vielfältig weiter entwickelt. Man gestaltet nicht nur vorspringende, sondern auch zurückversetzte Türme, der Abschluss nach oben wird phantasievoll in der Höhe variiert; auch bei kleinen Orgeln verdoppelt man nun den Prospekt durch ein Rückpositiv. Bei dieser komplizierten Gestaltung ist das Anbringen von Flügeltüren weder möglich noch sinnvoll. Die bewährte Schrankform der Orgel wird aufgegeben. An Stelle der Flügeltüren treten als verzierter Rest die "Ohren"oder "Schleierlocken": ornamentales, oft weit ausladendes Schnitzwerk zu beiden Seiten des Gehäuses. Sie sind besonders gut sichtbar an den Orgeln des norddeutschen Typs (St. Mangen St. Gallen) und den mitteldeutschen und elsässischen Silbermann-Orgeln, kaum oder nur angedeutet an den süddeutschen Orgeln mit ihren ohnehin meist breiten Prospekten.

Allgemein als Höhepunkt des Orgelbaus, als eigentliches Symbol der "klassischen" Orgel, hat der sogenannte "Hamburger Prospekt" des norddeutschen Hochbarock Berühmtheit erlangt. Darüber haben wir früher berichtet.[5] Dieses als "Werkprospekt" gestaltete Gesicht der grossen norddeutschen Barockorgel - der Werkaufbau ist auf den ersten Blick sichtbar - war bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Norddeutschland und in den Niederlanden weit verbreitet. Auf den ersten Blick kann man im Prospekt Hauptwerk, Rückpositiv und Pedalwerk erkennen: Das Hauptwerk im zentralen Rundturm, in den beiden seitlichen Spitztürmen und in den zweistöckigen Zwischenfeldern. Das Rückpositiv ist als verkleinerte Ausgabe des Hauptwerks gleich gebaut. Beide Werke werden flankiert von zwei mächtigen Pedal-Rundtürmen mit Pfeifen des Prinzipal 16' oder 32'. Ihre Front ist bündig mit der Front des Rückpositivs. Oberwerk und Brustwerk haben gewöhnlich keinen Prospekt, sind also nicht sichtbar. Nachdem besonders die Orgelbewegung in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts den Hamburger Prospekt oder zumindest das Werkprinzip gewissermassen als Dogma im Orgelbau hochgehalten haben, weiss man heute, dass das Werkprinzip selbst zur klassischen Zeit nie so konsequent eingehalten wurde, wie man sich dies lange Zeit einbildete[6]: Zwei Werke, nämlich Oberwerk und Brustwerk, sind nicht sichtbar; der Prospekt enthält diverse Blindpfeifen. Auch hier vermochte immer wieder ungewöhnliche und schöpferische Phantasie

---

[5] Bulletin OFSG 6, Nr. 3, 1988, Seite 49

[6] *Busch H.J.* Einige Anmerkungen zur "Barockorgel" im Umkreis J.S. Bachs. Oesterreichisches Orgelforum 1988/1. S. 11.

die starren Regeln zu durchbrechen (Sonnenorgel in Görlitz 1703).

In Mitteldeutschland wenden sich Gottfried Silbermann und seine Schüler schon früh vom Werkprinzip ab mit der Entwicklung zum einteiligen Gehäuse ohne Rückpositiv, dafür mit unsichtbarem Hinterwerk. Dieser spätbarocke Stil bevorzugt einen abgewogenen Tuttiklang mit einzelnen Ausdrucksstimmen anstelle von gegensätzlich gestalteten Werken. Dem klanglichen Konzept entspricht auch der grossartige Prospekt mit seinem zusammenhängenden Tutti von Pfeifen und Ornamenten, der aber praktisch nur Hauptwerk und Pedal repräsentiert. Nur beiläufig ist ein Kron- oder Oberpositiv noch sichtbar (Gottfried Silbermann: Freiberger Dom 1714). In der Orgel der Altenburger Schlosskirche (Trost 1739) und besonders im Spätbarock Süddeutschlands geht die Logik des Prospektes in einer malerisch-dekorativen Gesamtwirkung unter: Sofern man überhaupt einzelne Werke zu erkennen meint, sind diese nur vorgetäuscht (Gabler-Orgel in Weingarten, Holzhay-Orgeln). Die Pfeife wird - nicht im Gegensatz zur klassischen Zeit, aber häufiger als damals - in Blindprospekten und Lückenfüllungen oft nur zur Dekoration verwendet. Schon der visuelle Eindruck einer süddeutschen Orgel mit ihrer fast masslosen Ausgestaltung suggeriert die leichte, beschwingte, aber kaum tiefschürfende Musik, für die solche Instrumente geschaffen sind.

**e) Klassizismus**

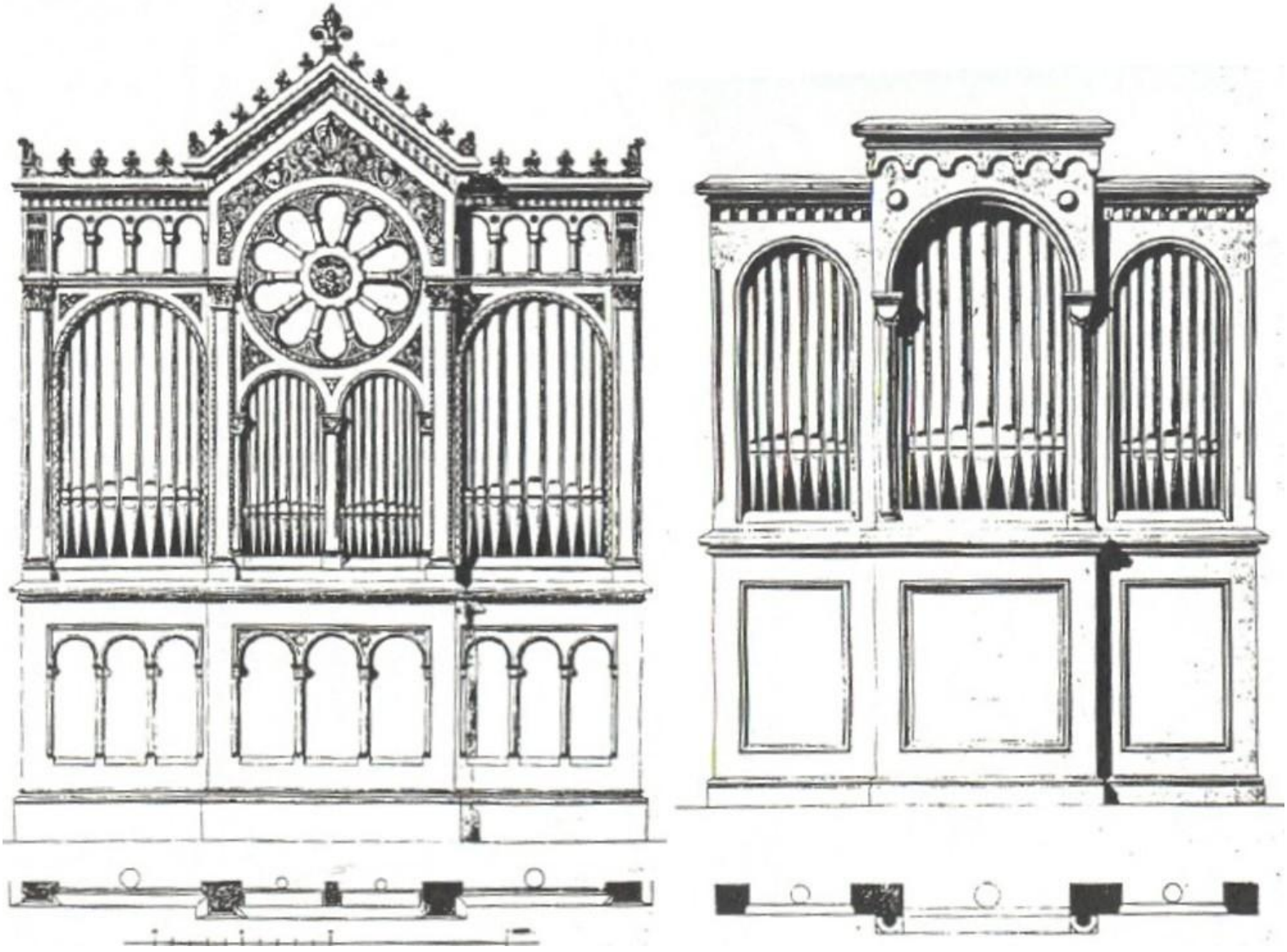
In ihrer gestalterischen Exzessivität waren nun die Orgelgehäuse kaum mehr zu überbieten. Die Philosphie der Aufklärung besinnt sich zurück auf die Kunst der Antike und beeinflusst den neuen Stil. Auch im Raum der Kirche werden antike Schönheit und plastisch-architektonische Formen als Ideal angestrebt. Der aus dem Geist der Gotik geschaffene Orgelprospekt erhält nicht nur die antike Ornamentik wie in der Renaissance, sondern wird gänzlich in antiker Verkleidung gehalten. Der Prospekt, drei- oder (häufiger) fünfteilig, wird nach einer allgemeingültigen Kunsttheorie entworfen und enthält oft nicht einmal Pfeifen. Unter dieser Priorität der architektonischen Aspekte war es nicht wichtig, ob das Gehäuse mit der inneren Gestalt der Orgel oder gar mit ihrem Klang in Beziehung stand. So konnte bei einem Orgelneubau auch ohne weiteres der stummgelegte alte Prospekt als Fassade für die neue Orgel dienen.
Die Fläche als Gestaltungselement gewinnt wieder wesentliche Bedeutung. Sie war allerdings schon im Prospekt des süddeutschen Barock - vielleicht unter italienischem Einfluss - nie gänzlich durch Turm- und Feldergliederung verdrängt worden. Auch allfällige Vorsprünge und Rückversetzungen bleiben flächig und sind nie konkav oder konvex. Später, und nur für kurze Zeit, tritt die aus

dem Steinbau entlehnte Säule als weiteres Gestaltungselement auf (St-Sulpice Paris, 1781). Die stark eingeschränkte Ornamentik enthält meist Vorhangmotive, Palmetten, Lyrae oder Akanthusranken mit Rosetten.

**f) 19. Jahrhundert: Neo-Stile**

Diese Epoche kommt vollständig vom geschlossenen Werkgehäuse ab. Blinde Pfeifen und Ueberlängen werden häufiger gebraucht. Manchmal ist der Prospekt mehr die Andeutung einer Orgel als die Widerspiegelung des dahinter stehenden Instrumentes. Wegen der vielen grossen Grundregister wird das Gehäuse unförmig und reduziert sich schliesslich auf eine geschlossene Front mit Seitenwänden ohne Dach und Rückwand. Oft wird die ganze Breite des Raumes ausgenutzt, womit auch die Seitenwände wegfallen.

Bis zum 18. Jahrhundert passten sich die Prospekte und Gehäuse dem Stil der jeweiligen Orgeln selbstverständlich an. Dies änderte sich grundlegend im 19. Jahrhundert. Bezog der Klassizismus seine Vorbilder aus der Antike, so erhalten nun die Neo-Stile Anregung aus *mittelalterlichen Motiven*, aber auch aus *Stilmischungen* von der Gotik bis zum Klassizismus, aus denen dann der Zeitstil des 19. Jahrhunderts geschaffen wird. Dass historische Stile - übrigens zu keiner Zeit in strenger Nachahmung - aufgegriffen werden, ist auch für diese Zeit nicht typisch; man denke nur an die Renaissance in Italien, die Barockgotik in Deutschland oder den Klassizismus in Frankreich. Wie die neue Architektur kann das Orgelgehäuse im Prinzip jeden Stil zum Vorbild nehmen; Ornamente und Gestaltungselemente sind eine freie Weiterentwicklung eines bestimmten oder mehrerer Stile. Die Neo-Stile des 19. Jahrhunderts strebten also kaum Stilkopien an. So kann man diese Schöpfungen nicht anhand des möglichst getreu nachgebildeten Ursprungsstils oder nach einer allfälligen Stilreinheit beurteilen. Sie haben ihren eigenen, zeitgemässen Wert. So hat etwa die Neugotik - sicher nicht mangels besserem Wissen - die Spitzbogen, fensterähnlichen Gebilde, Pfeiler und Giebel aus der Architektur in Form zierlicher plastischer Miniaturen auch in der Prospektgestaltung verwendet, im Gegensatz zur Spätgotik des 15. Jahrhunderts, die diese Elemente im Prospekt nur als Ornamente einsetzte. Auch die Schaffung von "romanischen" Orgelprospekten - die dieser Epoche oft verächtlich vorgeworfen wird, da es romanische Prospekte nie gab - ist in diesem Zusammenhang als Vorbild, nicht als Imitation, zu sehen.
Obwohl es beliebt war, aus verschiedenen Stilen zu schöpfen, führte anderseits eine gewisse Konsequenz im Stilempfinden oft zu *Stilangleichungen*, so dass etwa in gotischen Kirchen der Prospekt einer Barockorgel (unter Beibehaltung der eigentlichen Orgel!) entfernt und durch einen Prospekt im neugotischen Stil ersetzt wurde.



*"Romanisch" (Musterprospekte aus (14))*

Wie immer, konnte die unmittelbar nachfolgende Generation dieses Gestalten nicht mehr verstehen, was vernichtende Urteile aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bezeugen:
*".. und so hat das 19. Jahrhundert den traurigen Ruhm, nach einem Wort Schweitzers, nicht nur die alten Orgeln, sondern auch die wertvollen alten Orgelprospekte 'gemordet' zu haben. Statt ihrer ersann man neugotische oder gar neuromanische Prospekte (...), für die es in der Prospektgeschichte Vorbilder überhaupt nicht gab ." (Kaufmann (8) 1949)*

In neueren Publikationen *(Jakob (7) 1983, Reichling (14) 1987*) sind die Neo-Stile entsprechend gewürdigt und illustriert dargestellt worden.[7] Die damals gebräuchlichen Musterbücher, wie auch die vorgedruckten Verträge und Musterdispositionen, widerspiegeln die Rationalisierungstendenzen im Orgelbau, die wir in oft oberflächlichem Urteil als "Fabrikorgel-Aera" zu bezeichnen gewohnt sind. Dass in diesen Musterkatalogen bei den Stilbezeichnungen die heute geläufige Vorsilbe "Neo-" oder "Neu-" fehlt, verrät ein hohes Selbstbewusstsein für wirkliche Stil-Nachschöpfungen. Man nannte diese Stile Byzantinisch, Romanisch, Früh-Gotisch, Gotisch, Englisch Gotisch, Früh-Renaissance, Renaissance, Rococo. Eine kleine Auswahl dieser "Stilmuster" ist auf den Seiten 68, 70 und 71 wiedergegeben.

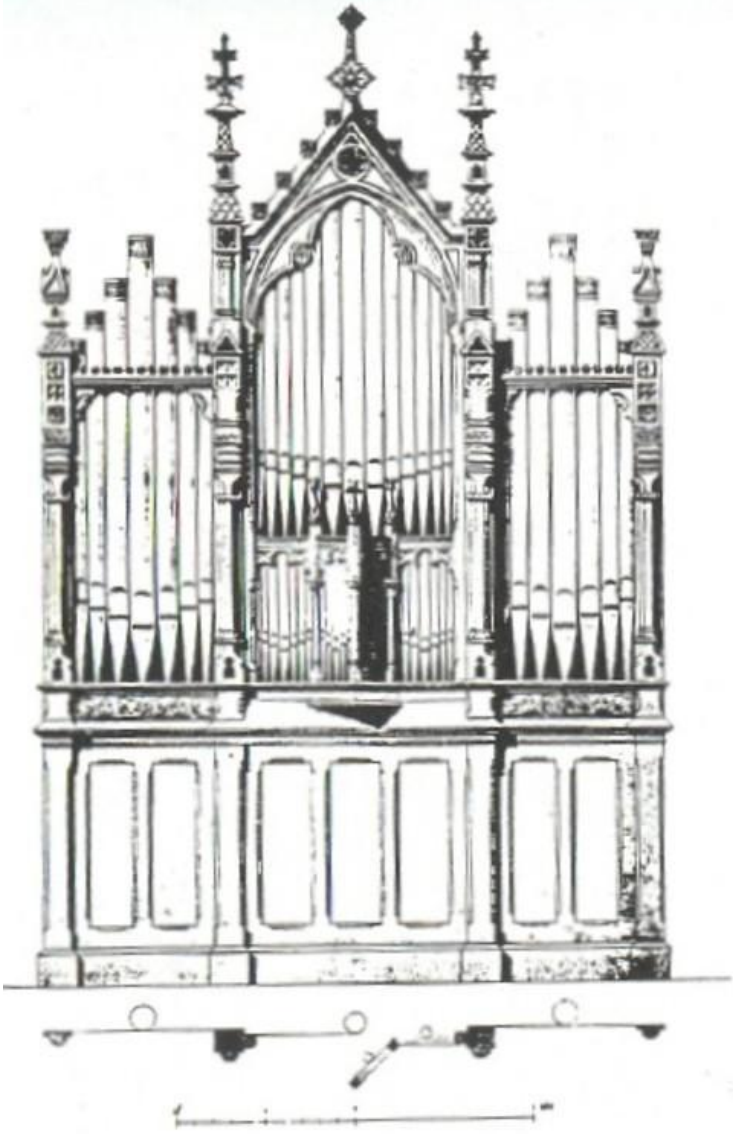
Folgende Gestaltungselemente können wir zu dieser Zeit beobachten *(Grossmann (5))*:

- Gliederung in vorspringende Türme und zurückliegende Felder.
- Gliederung der Pfeifenreihen innerhalb des Prospektes, manchmal noch in deutlicher Anlehnung an die Barockzeit: Drei oder fünfteilig mit einem oder zwei Geschossen. Die Grundform des gotischen Doppelturm- und Einturmgehäuses wird wieder aufgenommen und neu entwickelt. Die Prospekte, oft mit stummen Pfeifen, haben aber keinerlei Werkbeziehung.
- Die Gruppierung und Gliederung des Prospektes nimmt Elemente aus dem Raum auf und steht in deutlicher Beziehung zu ihm - ein zwar nicht wesentlich neues, aber sehr wichtiges Kennzeichen für den Prospekt im 19. Jahrhundert.

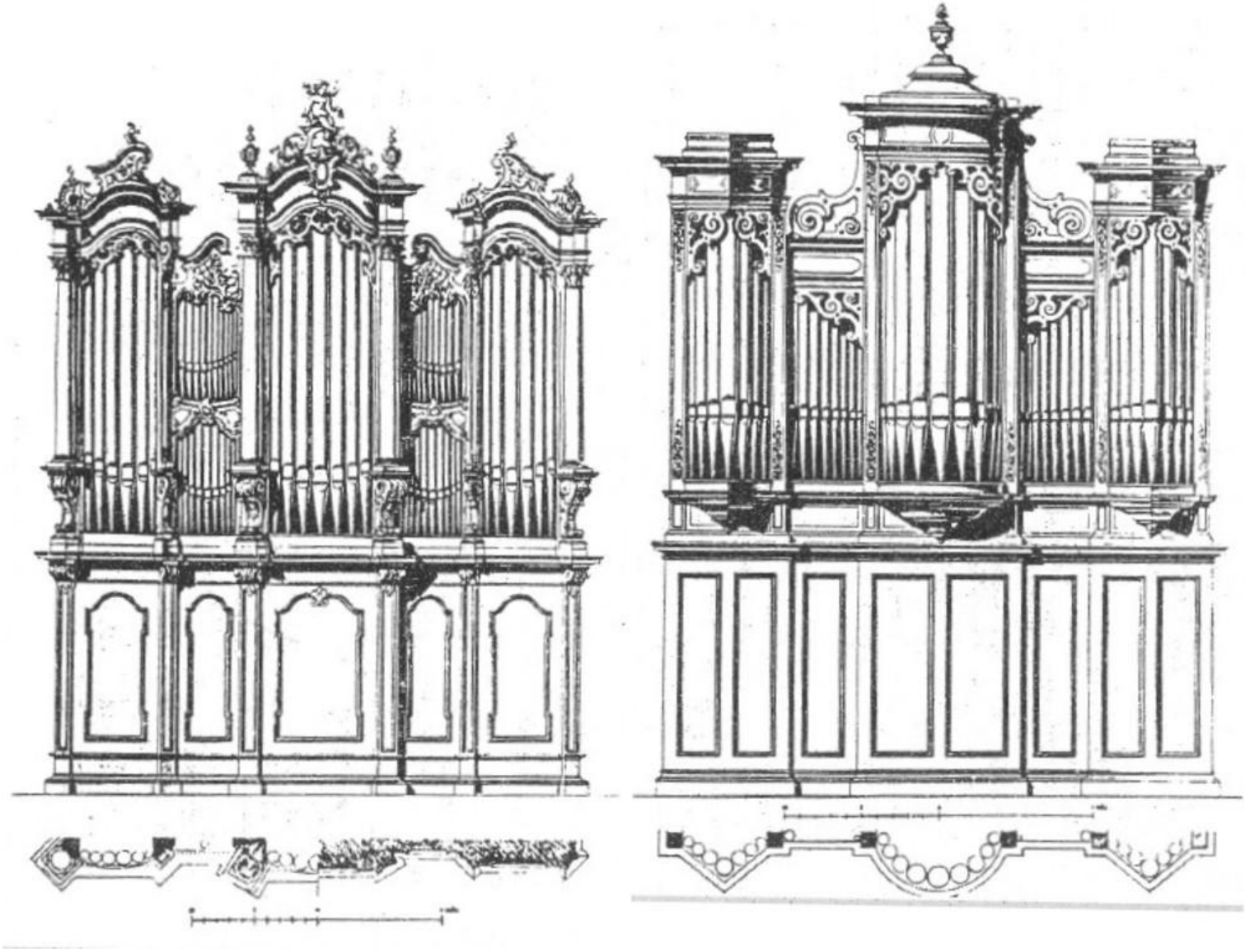
Auch noch im späten 19. Jahrhundert wurde eine grosse Zahl der Prospekte durch den Orgelbauer entworfen, für den diese Arbeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit gewesen war. Bis anhin hatte sich ja die Grundform des Gehäuses nach den Erfordernissen des Instrumentes gerichtet; in seiner Ausbildung hatte der Orgelbauer sich einen bestimmten Zeitstil angeeignet oder durch die Familientradition übernommen (etwa Schnitger, Silbermann).

---

[7] Die Skizzen von Carl Theodor Kuhn (7) wurden seinerzeit offensichtlich aus dem Musterbuch der Orgelbaufirma Laukhuff (14) übernommen; sie sind mit diesen identisch.



*links: "Englisch-Gotisch", rechts: "Gotisch" (Musterprospekte aus (14))*



*rechts: "Renaissance", links: "Rococo" (Musterprospekte aus (14))*

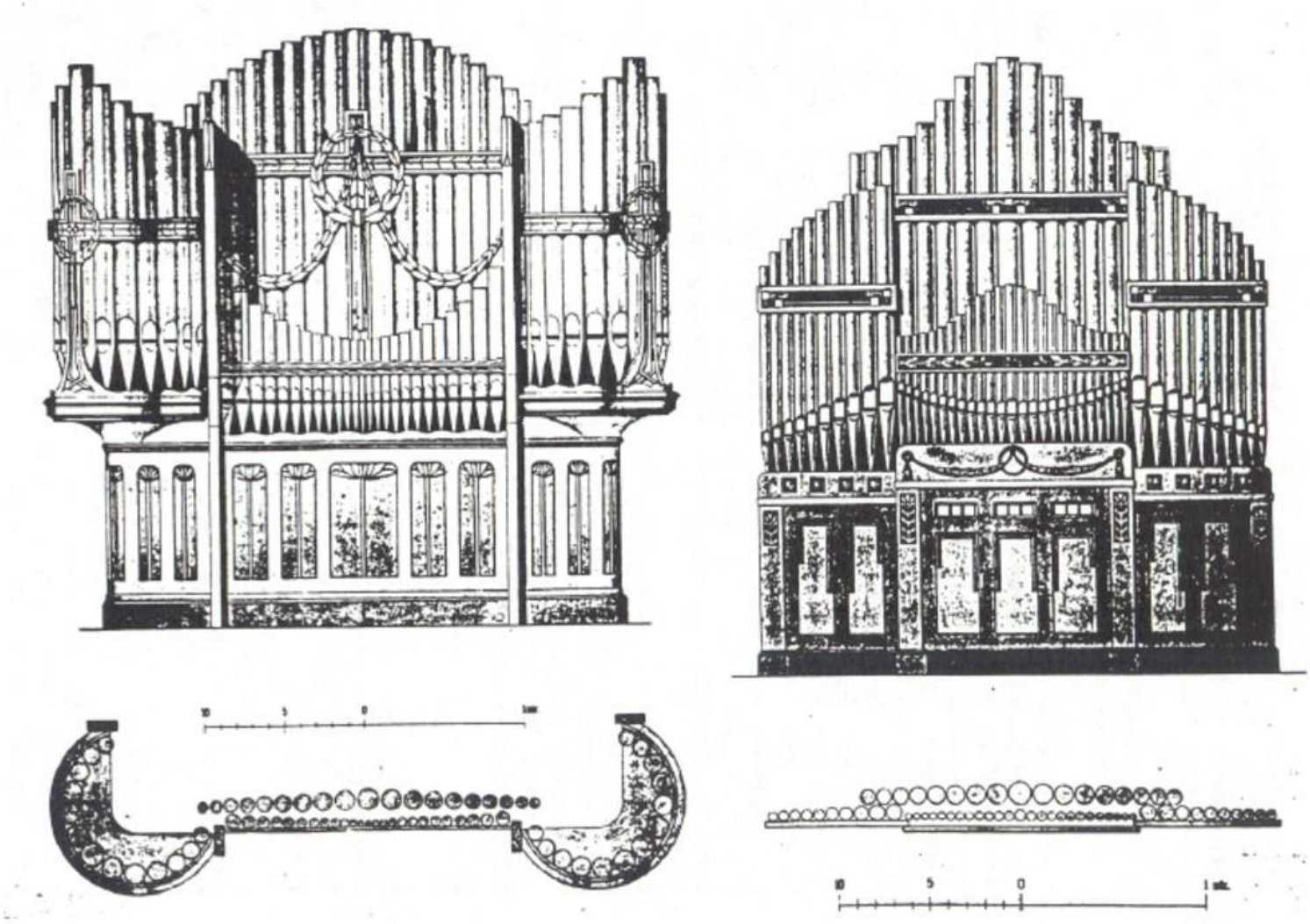
Nur für die äusserliche prunkvolle Ornamentik war ein "Spezialist" zuständig. Allerdings hat diese Praxis schon im süddeutschen Barock manchen Orgelbauer (etwa Joseph Gabler) fachlich und wirtschaftlich überfordert, wenn er sich in Abweichung vom funktionalen Prinzip an architektonische Wagnisse heranmachte. Die technischen Umwälzungen im Orgelbau des späteren 19. Jahrhunderts (Kegellade, Barkerhebel, pneumatische und später elektrische Traktur) schienen viele Probleme zu lösen, die aus architektonischer Sicht an den Orgelbauer herangetragen wurden. Sie machten es möglich, dass bei der Planung des Prospektes nicht mehr auf funktionale Anforderungen der Orgel Rücksicht genommen werden musste - eine Strömung, die bis zur Orgelbewegung in den 1920er Jahren anhalten sollte und die auch die Entwicklung späterer Phantasieprospekte mit völlig freier Pfeifenaufstellung begünstigte.

Unter diesen Umständen war es auch nicht mehr wichtig, dass die Prospekte instrumentenbaulichen Gesichtspunkten untergeordnet wurden: der Architekt oder Stadtbaumeister bestimmte jetzt massgeblich die Formen, die der Orgelbauer einhalten musste. Mit dem Aufkommen der Neo-Stile war es wichtiger, dass der kunstgeschichtlich geschulte Architekt den Stil oder die verschiedenen Stile nach einem einheitlichen Konzept im Raum durchgestaltete.

**g) Jugendstil**

Ein eigenständiger neuer Stil aus anglikanischen Ländern löste in den letzten 5 Jahren des 19. Jahrhunderts die Neo-Stile ab: Der Jugendstil imponiert "als Rebellion gegen den Historismus der Architektur und der Kunst ganz allgemein" (Jakob (7)) in Gestalt einer neuen Sachlichkeit. Im Vergleich zu den Neostilen wird der bis anhin immer noch geschlossene Prospekt aufgelöst; Umrahmung der Prospektfelder und Abschlüsse über den Pfeifen fehlen. Dafür finden wir horizontal vor den Pfeifen verlaufende, meist blecherne Zierbänder, oft mit stilisierten Ornamenten aus der Pflanzenwelt. Pfeifen aus Zink und Aluminiumbronze sind beliebt. Sie entsprechen dem Geschmack des Jugendstils und waren schon vor dem ersten Weltkrieg gebräuchlich, sind also nicht einfach der Ersatz für die kriegsmässig eingezogenen Zinnpfeifen. Eine weitere Eigenart des Jugendstils sind überschobene Prospekte, bei denen zwei hintereinander gestaffelte Pfeifenreihen sichtbar sind. Die Labien der längeren, hinten stehenden Pfeifen sind dabei durch die kürzeren vorderen verdeckt. Diese klanglichen Nachteile eher ungünstige Pfeifenaufstellung wurde zugunsten der ästhetischen Gestaltung in Kauf genommen (Abbildung Seite 73).

Betrachten wir die Vielfalt der Prospekt-Gestaltungsmöglichkeiten im 19. Jahrhundert, so können wir heute fast nicht mehr verstehen, dass



*Jugendstil-Musterprospekte (aus (14))*

dieses Zeitalter derart lange als "Dekadenz" angesehen wurde. Mit viel Phantasie wurden die gestalterischen Möglichkeiten aus vorhandenen, aber niemals sklavisch nachgeahmten Vorbildern in einen neuen Stil einbezogen.

## 2. Stil(ver)suche im 20. Jahrhundert
Orgelbewegung, Funktionalismus und Historismus

Nach der eher nüchternen "Gartenhag-Epoche" des Jugendstils kehrte die Orgelbewegung der 1920er und 1930er Jahre wieder zum funktionellen, geschlossenen Werkgehäuse mit Rückpositiv zurück. Wie zur klassischen Zeit soll das Gehäuse wieder vom Orgelbauer, vom instrumentenbaulichen Konzept her, entworfen werden, ohne vorerst aber einen bestimmten Stil nachzuahmen. Zwar ist die "klassische" Orgel der Barockzeit Vorbild. Im eher nüchternen Geist der vergangenen Epoche verzichtet man aber weiterhin auf jede "überflüssige" Gestaltung. Das Sichtbare an der Orgel durfte nur haben, was es wirklich brauchte: einen einfachen, ehrlich konstruierten Klangkasten, nur echte Pfeifenlängen, nur klingende Prospektpfeifen. Mit der Orgelbewegung ist auch das Interesse zunächst besonders an alten, vor 1800 entstandenen Orgelprospekten erwacht.
Diese Epoche, die etwa als *Funktionalismus* bezeichnet werden kann, dauerte bis in die 1960er Jahre und wird vom Konzept der *historisierenden Stile* abgelöst: Nachschöpfungen verschiedenster Stilepochen sind im gegenwärtigen Orgelbau sehr beliebt: Gottfried Silbermann (Pruntrut, St. Margrethen), F.A. Kiene (Stein AR), Arp Schnitger (St. Mangen St. Gallen) u.a.

## 3. Fragen in die Zukunft

Mit diesem letzten Abschnitt möchten wir uns Gedanken machen über mögliche eigene Wege im *heutigen* Orgelbau - wenigstens, was das Aeussere anbelangt. Bei modernen Orgelgehäusen glaubt man einen gestalterischen Minimalismus zu erkennen, der sich - wenigstens bis heute - kaum durch echte finanzielle Nöte erklären lässt. Gerade bei wertvollen neuen Instrumenten fällt die Diskrepanz zwischen dem so hochgehaltenen Prinzip, dass das Aeussere dem Inneren entspreche,[8] oft schmerzlich auf. Es wäre wohl ein gutes Zeichen kommender Generationen, wenn sie uns solche *Knausrigkeit* in Architektur und bildender Kunst zum Vorwurf machen würden. Ganzheitliches Denken hat in der grossen Zeit des Orgelbaus dem Prospekt ebenso viel Bedeutung zugemessen wie dem Inneren des Instrumentes. Heute begnügt man sich zu oft damit, für möglichst viel Register irgendein Gehäuse zu konstruieren. Während die

[8] Könnte dieses Postulat nicht auch so gedeutet werden?

musikalischen Aspekte eines Orgelneubaus noch eher den Fachleuten überlassen werden, macht die individualisierte, demokratisierte und damit nivellierte Geschmacksbildung eine Einigung über optische Aspekte eines Orgelneubaus fast unmöglich. Die Richtigkeit solcher Fragen wird heute vom Konsumdenken beeinflusst und im demokratischen Mehrheitsbeschluss entschieden. Aus Zeitdruck - warum auch immer - kann der Entwurf nicht reifen, und wer am billigsten und am schnellsten liefert, erhält den Auftrag. Diese organisatorische Hast und Sparsamkeit ist wohl schuld daran, dass kaum mehr Prospekte geschaffen werden, die an skulputierten und farbreichen Einzelheiten immer wieder Neues entdecken lassen und den Betrachter faszinieren. Ermutigende Einzelbeispiele zeigen aber, dass es nicht unmöglich ist, die finanziellen Möglichkeiten der Bauherrschaft für eine ornamentale Bereicherung der Prospekte zu mobilisieren.

Vielleicht hindert auch ein gewisser Konservativismus unsere Zeit, bahnbrechend Neues zu schaffen. *Traditionelle Vorstellungen* vom Sinn des Prospektes gehen dahin, dass er nicht nur Musik zu machen habe, sondern im Beschauer bereits die Vorstellung von Musik zu wecken habe (8) und den Wunsch, die Orgel zu hören. Die Orgel - sagen andere - müsse so aussehen wie die Musik, die auf ihr gespielt werde. *Glatter-Götz (4)* hält dieser Forderung entgegen, dass ein barockes Ensemble auch nicht notwendigerweise in barocken Kostümen auftreten müsse, um Musik stilgerecht darzustellen.
Ein idealer Prospekt ist jener, der die Raumidee aufnimmt und dennoch so viel Eigenständigkeit besitzt, dass, wenn man die Pfeifen herausnehmen würde, immer noch eine Assoziation zur Orgel bliebe (16). Der Prospekt könnte auch - gewissermassen durch seine semantische Bedeutung - den Spieler nötigen, das Instrument nach seiner inneren Intention zu "tractiren" - noch bevor er an der Trakturart, an der Ansprache der Pfeifen und am Klang der Register spürt (!), was mit dieser Orgel gemeint ist.

Konventionelle Forderungen, die gelegentlich jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehren, können Entwicklungen auch im Orgelbau und im Gehäusebau hemmen. Tradition kann eine Hemmung in der Entwicklung bedeuten. Das gilt sicher auch für heutige Stilkopien, sofern sie nicht auf der Grundlage von reichen Forschungsergebnissen einem schöpferischen Bestreben erwachsen, Neues zu gestalten.

Unser rasch sich änderndes Zeitalter erlaubt kaum, zu einer bestimmten Stilrichtung zu stehen. Vielleicht ist dies ein weiterer Grund, warum der Mut zu Neuem fehlt. Nach dem Funktionalismus der 1960er Jahre strebt man wieder zu mehr Irrationalem, Verspieltem. Im Orgelbau drückt sich dies recht nüchtern in der

Rückkehr zu historisierenden, vorwiegend barocken oder romantischen Prospekten aus. Könnte die Pietät gegenüber früher Geschaffenem, die heute wohl einen Höhepunkt erreicht hat, als ein Hemmschuh unserem *verminderten kulturellen Selbstbewusstsein* entspringen? Mit einem natürlichen Selbstverständnis haben frühere Künstler den jeweiligen Zeitgeschmack angewendet und sich nicht darum gekümmert, ob barocke Altäre und Kanzeln in gotische Kirchen passten oder nicht. Die alten spanischen Orgelbauer haben durch Einbau von Horizontaltrompeten im späten 18. Jahrhundert wertvolle Prospekte selbstbewusst geändert. Heute sind wir mit Fortschritt zurückhaltend: Der Begriff "Fortschritt" hat in der neuesten Zeit gerade bei zukunftsgläubigen Menschen einen negativen Beigeschmack erhalten, da wir zunehmend die Kehrseite des Fortschrittsglaubens vergangener Jahrzehnte zu Gesicht bekommen. Dadurch laufen wir Gefahr, überhaupt jeden Fortschritt, auch die Entwicklung zum "Richtigen" und "Guten", abzulehnen.

**Wie soll eine Orgel heute aussehen?**

In viel grösserem Masse als andere Instrumente unterliegt der äussere Aspekt einer Orgel dem Zeitgeschmack. Sie ist ja kein historisches Instrument, sondern ein Instrument mit Geschichte, das auch in technischer Ausführung und Klanggebung immer den Anforderungen und Möglichkeiten der jeweiligen Zeit entsprach.

Wir haben heute viele alte, **bewährte Prinzipien** im Orgelbau schätzen gelernt. Zu den traditionellen Forderungen an ein heutiges Orgelgehäuse gehört etwa:

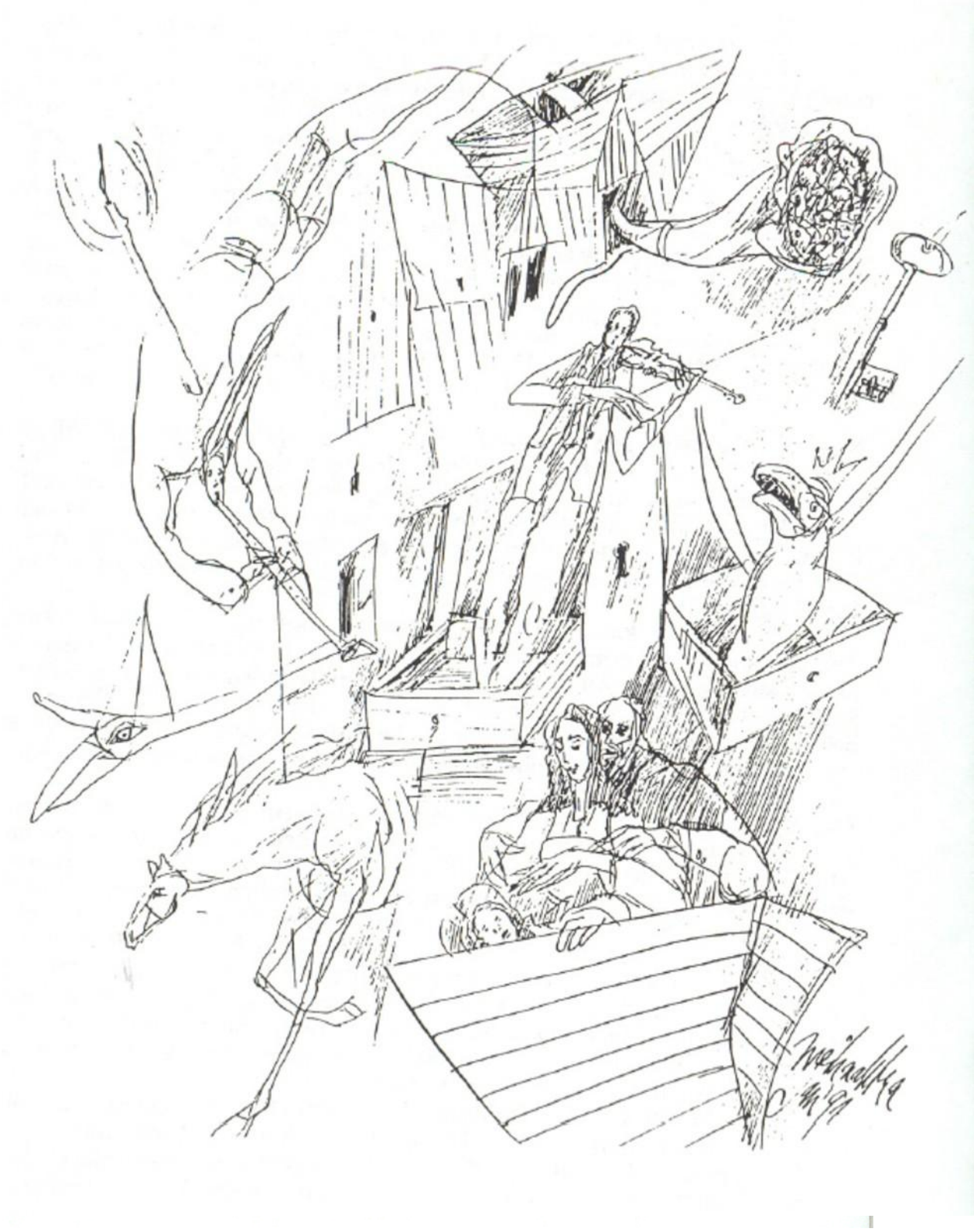
- Erkennbarer Werkaufbau; die Windladenteilung soll dem sichtbaren Prospekt entsprechen
- Die Teilwerke sollen in Gehäusekästen untergebracht sein
- Werkgrösse und Gehäusegrösse sollen übereinstimmen
- Vernünftige Trakturführung und möglichst einfacher Trakturweg
- Prospektpfeifen möglichst ohne Kondukten
- Gehäuse so flach als möglich, damit die (hintere) Reflexions- und Resonanzwand so nahe wie möglich an den Pfeifen liegt
- Schleierbretter sollen die Grösse der Klangaustrittsflächen regulieren und die Klangverschmelzung begünstigen
- Verwendung von instrumentengerechten Materialien
- Ausreichende Zugänglichkeit zur Pflege

Mit Recht warnt man vor der Gefahr, solche Grundsätze zugunsten willkürlicher Lösungen und modischer Gags zu missachten (11)(16), aber auch davor, mit einer neutralen, nichtssagenden Form dem modischen Zeitgeist zu entrinnen. Schliesslich sind auch diese Forderungen unserm heutigen Zeitgeist unterworfen, zumal sie nicht immer exakt begründbar sind. Ein gewisser Fundamentalismus, eine

der Orgelfachwelt (seit der Orgelbewegung?) anhaftende *Tendenz zur Erstarrung,* muss überwunden werden.[9] Wie bereits erwähnt, wurde das Prinzip "Das Aeussere entspricht dem Inneren" auch in früheren Jahrhunderten nicht konsequent eingehalten (Beispiel: Hofkirche Luzern um 1650). Stumme Pfeifen und Ueberlängen sind nicht erst eine Erfindung der Romantik. Durch Pneumatik und Elektrik, die heute zwar kaum gebaut, aber auch nicht mehr grundsätzlich abgelehnt werden, konnte der Prospekt völlig frei gestaltet werden und wurde sogar unabhängig vom Instrumentenfachmann. Bereits in der Renaissance, besonders aber im Barock bis zur Neugotik, gehörte die Orgel zur Architektur, nachdem sie in der frühen Gotik noch ein bedeutungsloses Möbelstück gewesen war. Heute darf man aber (noch?) nicht laut fragen, ob der Prospekt durch den Architekten gestaltet werden soll.

Neuere Vorstellungen *(Schäfer (16), Wolff (18)* und vor allem *Glatter-Götz (4))* gehen dahin, zeitgenössische Entwürfe zu verwirklichen und einen Stil zu finden, der weder rein funktionell. noch barock ist. Die Orgel soll *architektonisch* mehr auf den Raum eingehen. "Eine Orgel soll so aussehen, wie wir heute sind" (4). Goldene Proportionen allein geben noch nicht unbedingt Gewähr für Originalität.
Der Prospekt kann flächig-bildhaft, skulpturhaft oder (als Zwischenform) reliefhaft konzipiert werden. Ein flächiger Prospekt eignet sich für die Aufstellung vor flachen Wänden oder in Nischen. Steht die Orgel frei, so eignet sich der dreidimensionale Prospekt besser. So kann man um die Orgel herumgehen und von jeder Seite etwas sehen. Blickfänge sollen den Betrachter von weitem einladen, auf die Orgel zuzugehen.
Die Orgel muss *Bestandteil des Raumes* werden. Sie kann in diesen eingepasst oder als Kontrast zu ihm stehen. Eine symmetrische Anordnung des Prospektes liegt bei axialer Lage der Orgel im Raum nahe. Grössere, symmetrisch gebaute Orgeln sollen unbedingt in und nicht neben die Achse gestellt werden, damit sie nicht wie ein unglücklich aufgestelltes Möbel als übergewichtige Fremdkörper wirken. Ein asymmetrischer Raum sollte auch eine asymmetrische Orgel haben, auch wenn sie in der Achse steht. Massgebend ist die optische Achse, die gewährleistet sein muss. Aber nicht nur die geometrische Symmetrie, auch die Symmetrie der Gewichte und Farben muss im Raum beachtet werden.
Alte und bekannte Möglichkeiten schöpferischer Prospektgestaltung sind: Auflockerung des Prospektes durch Anordnung in Pfeifengruppen, Gestaltung dieser Pfeifengruppen (besonders bei grossen Pfeifen besser eine ungerade als eine gerade Anzahl Pfeifen

[9] Als Konsequenz müsste man mit dem Begriff "klassische" (= richtige) Orgel vorsichtiger umgehen



*Jan Janczak (geb. 1938) "Weihnachten"*

aufstellen), Gestaltung der Schleierbretter und Schleierfelder. In den 60er Jahren lockerte man die Front gerne plastisch auf durch spanische Trompeten. Bei heutigen Prospekten könnte man vermehrt auch Gestaltungselemente der heutigen Zeit aufnehmen und zeitgenössische Künstler mehr einbeziehen: Einer regelmässigen geometrischen Form kann ein freifliessendes Dekor gegenüber gestellt werden; die Labien können farbig bemalt, besonders exponierte Pfeifen mit Miniaturen verziert werden. Füllungen in Gesichtshöhe könnte man als Reliefs gestalten oder als gemalte Szenen zu einem neu aufgenommen religiösen Thema der heutigen Zeit (Vgl. Abbildung Janczak). Mit Farben kann man schwere Gehäuse leichter erscheinen lassen. Allerdings darf ein farbiges Gehäuse nicht einfach "angemalt" werden, sondern muss als solches konstruiert werden. Ein komplexes Gehäuse könnte über die verschiedenen Türme und Felder mit Plastiken und Malereien übergreifend ausgestaltet werden.

Auch ausserhalb ihrer musikalischen Verwendung hat die Orgel eine gestalterische Bedeutung. Wie in der alten Orgelbaukunst sollen Orgelwerk und Orgelgehäuse zu einer Einheit verschmelzen. In der Prospektgestaltung hat man viele orgelbauliche Spekulationen gewissermassen als sichere Dogmen übernommen. Wenn man sich von solchen zumeist nicht bewiesenen oder nicht beweisbaren Dogmen lösen könnte, wäre man oft freier für künstlerisches und einfallsreiches Schaffen. Ob die Projektierung von Orgelgehäusen mittels Computertechnik (12) das einzige Fortschrittliche in der Gehäuseentwicklung ausmacht, wird die Zukunft zeigen. Ein Orgelneubau soll sich zwanglos in den gegeben Kirchenraum und seine Ausstattung eingliedern. Dazu zählt auch seine zeitgemässe farbige Gestaltung mit Malerei, Plastik, Schnitzwerk, Vergoldungen. Vielleicht wäre es Zeit, weniger nach rückwärts zu blicken und sich mehr auf Gestaltungsmöglichkeiten der Zukunft zu besinnen. Sonst laufen wir Gefahr, längst vergangenen Zeiten nachzutrauern und - gewissermassen kulturell lebensuntüchtig - unfähig zu werden, für die Zukunft zu leben.

**Literatur**

(1) Adelung Wolfgang. Einführung in den Orgelbau. Wiesbaden 1987.
(2) Brunner Jürg. Die Orgeln in der Linsebühlkirche St. Gallen. Bulletin OFSG 10, Nr. 3, 1992.
(3) Bornefeld Helmut. Die Orgel und ihr Prospekt. ISO-Information Lauffen/Neckar Nr. 8, September 1972, S. 573-598 (= D4, S. 21-42).
(4) Glatter-Götz Raimund. Kunst oder Kitsch. ISO News Leuven/Belgien Nr. 1 (1991) S. 6-14.

(5) Grossmann Dieter. "In welchem Style sollen wir bauen?". Betrachtungen zur Form des Orgelgehäuses im 19. Jahrhundert. In: Acta organologica (Hrsg. A. Reichling) Band 17, S. 37-83. Berlin, Kassel 1984.

(6) Hering-Mitgau Mane. Das Orgelgehäuse in der kunstgeschichtlichen Forschung. In: Jakob F. et al. Die Valeria-Orgel. Zürich 1991.

(7) Jakob Friedrich (Hrsg.) Orgelprospekte der Jahrhundertwende. Das Musterbuch des Orgelbauers Carl Theodor Kuhn (1865-1925). Männedorf 1983

(8) Kaufmann Walter. Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung. Mainz 1949.

(9) Lüthi Franz (Red.). Referat über den Vortrag Harald Vogel: Uebersicht über die norddeutsche Orgelkunst bis zum 18. Jahrhundert. In: Bulletin OFSG 6, Nr. 4, 1988 (Seite 71-81).

(10) Mund Hermann. Geschichte und Bedeutung des Orgelgehäuses. In: Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926 (Hrsg. W. Gurlitt), S. 114-121. Augsburg 1926.

(11) Oberlinger Wolfgang. Zur Systematik der Gestaltung des Orgelaufbaus. ISO-Information Lauffen/Neckar Nr. 24, April 1984, S. 25-30 (= D4, S. 61-66).

(12) Oehm H.J. und Oehm M. Neue Wege bei der planerischen Gehäuse- und Prospektgestaltung von Orgeln. Ars organi 38, Nr. 4, 1990 (S. 187-191).

(13) Pape Uwe. Die zeitgemässe Erweiterung von Orgelgehäusen. ISO-Information Lauffen/Neckar Nr. 17, April 1978, S. 11-28 (= D4, S. 43-60).

(14) Reichling Alfred. Die Musterprospekte der Firma Aug. Laukhuff. In: Acta organologica Band 19, (Hrsg. A. Reichling) S. 251-380. Kassel 1987.

(15) Riemann Hugo. Handbuch der Orgel (Orgellehre). 4. Aufl. Leipzig 1919.

(16) Schäfer Josef. Der unkonventionelle Orgelprospekt. ISO-Information Lauffen/Neckar Nr. 7, Dezember 1971, S. 505-528 (= D4, S. 1-20).

(17) Sonnaillon Bernard. Die Orgel. München 1985.

(18) Wolff Heinz. Ueber Prospektentwürfe. In: Mundus organorum. Festschrift Walter Supper zum 70. Geburtstag (Hrsg. A. Reichling), S. 385-402. Berlin 1978.