

aber kein bloß menschliches Wachstum. Es war eine Einheit von Gottheit und Menschheit im Werden der Religion des Offenbarungsvolkes. Göttliche Initiativen und menschliches Wachsen. Aber wirklich menschliches Wachsen, ein Werden, in dem Freiheit des Geistes, Adel, Vielfalt und Weite des Herzens sich einen mit den Beschränktheiten und Bedingtheiten eines zeit- und raum- gebundenen Wesens. Erst wenn wir so Geschichte, Religion und Literatur Israels sehen als ganz göttlich und ganz menschlich zugleich, werden wir allen Tatsachen gerecht, ohne daß unsere synthetischen Gedanken zu Negationen würden, die kostbarste Teile der Wirklichkeit übersehen. So mag denn auch in der Wissenschaft vom Alten Testament und in der Überwindung radikaler Kritik in der Bibelforschung die Idee des Gott=Menschen das letzte und entscheidende Wort haben. »Das ist der Sieg, der den Geist der Welt überwindet, unser Glaube« (1 Joh. 5, 4).

Konzertorgel oder Kultorgel?

Von Georg Straßberger S. J.

Ausschließende Fragen dieser Art sind oft gefährlich; ist doch die Wirklichkeit, im Gegensatz zur gefälligen künstlichen Systematik, meist so unfreundlich, uns nicht mit »ausschließlichen« Lösungen aufzuwarten. Darum soll auch hier diese Frage nicht eine einseitige Antwort heraufbeschwören; sie soll nur einen der vielen »Schlachtrufe« wiedergeben, die im Kampf um die Orgel in den letzten dreißig Jahren hin und wider gingen. Kampf um die Orgel? Ja. Mit einiger Vermunderung werden manche Fernerstehende hören, daß es so etwas gegeben hat. Der Kampf ist aber längst in das Stadium sachlich unterbauter und wissenschaftlich geleiteter Auseinandersetzung und Aufbauarbeit übergegangen, bevor die breitere Öffentlichkeit von ihm Kenntnis genommen hatte. Eigentlich ist es bedauerlich, daß die Öffentlichkeit diese Fragen nicht mit mehr Anteilnahme verfolgt hat: handelt es sich doch nicht um irgend ein Instrument, das nur dem Kenner in kammermusikalischer Abgelegenheit eine Liebhabersliteratur vermittelt, sondern um das bevorzugte Instrument unseres christlichen Gottesdienstes, das, obwohl nur von wenigen Auserwählten gespielt, doch ein Volksinstrument wie kaum ein anderes ist. Liegt auch die Heimat der Orgel – nach den dürftigen Angaben, die uns das Altertum überliefert hat – im weltlichen Bereich, so ist sie doch durch die geschichtliche Entwicklung das kirchliche Instrument schlechthin geworden; und mehr als tausend Jahre, bevor man daran dachte, in Kinos und Kongreßhallen Orgeln einzubauen, war die Orgel das Instrument, das der gläubige Christ in seiner Kirche vernahm, das an kirchlichen Festtagen, in heiligen und ernstesten Stunden seines Lebens zu seiner Seele sprach. Und nur von dieser Orgel, soweit sie christliches Kultinstrument ist, soll im folgenden die Rede sein.

Wodurch wurde nun jener »Kampf um die Orgel« ausgelöst? Kurz gesagt: die Orgel hatte sich überentwickelt; die technischen Errungenschaften, die Häu-

fung der Feinheiten, die Erweiterung der Ausmaße hatten zwar die Sinnentfaltung des Instrumentes gefördert, seine Sinnhaltigkeit aber gefährdet. Es war eine der vielen Übersteigerungen des Fortschrittzeitalters. Was Instrument, Werkzeug in der Hand des Menschen sein sollte, war daran, eben dieser Hand zu entwachsen. Wie nun in ähnlichen Fällen, setzte auch hier gegen den äußersten Fortschritt eine rückschauende und rückschreitende Bewegung ein: »Anstatt nun mit Eifer und klug zu fichten . . ., will Pius nun mit Stiel und Stumpf den ganzen Körper auf einmal vernichten.«¹

»Pius« war aber in diesem Falle eine Gruppe vorwiegend geschichtlich eingestellter Fachleute: nur noch das historisch Geheiligte wurde anerkannt, die Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts wurde, weil planlos übersteigert, als Ganzes verworfen. Der wahre »Pius« dagegen, die kirchliche Führung, war auch in diesem Falle »der Tonkunst Rettung und Reform«.

Es ist eben das der große Vorteil auf katholischer Seite, daß wir ja wohl nicht mühe-los, aber doch nicht einzig durch Experimentieren unsern Weg finden müssen. Wir haben eine kirchenmusikalische Gesetzgebung, die bei aller Wahrung des Überkommenen den Weg für wahre kirchliche Zeitkunst freihalten will. So sagt die letzte Konstitution Pius' XI. nach grundsätzlichen Ausführungen über das Verhältnis von Menschenstimme und Instrument²: »Nun hat die Kirche aus alter Zeit ein eigenes Instrument überkommen: die Orgel. Sie wurde wegen ihrer geradezu wunderbaren Klangfülle und Erhabenheit für würdig erachtet, bei den liturgischen Handlungen mitzuwirken, sei es zur Begleitung des Gefanges, sei es, um beim Schweigen des Chores nach den gegebenen Vorschriften anmutige Klänge ertönen zu lassen. Aber auch hier ist die Vermischung von Heiligem und Profanem zu vermeiden. Eine solche müßte durch die Schuld sowohl der Orgelbauer als auch gewisser Orgelspieler, die den Überschwenglichkeiten der modernsten Musik zugetan sind, nur das eine bewirken, daß dieses herrliche Instrument seinem Zweck, zu dem es bestimmt ist, entfremdet würde. Auch Wir wünschen zwar, daß die Orgel, soweit es den Normen der Liturgie entspricht, in jeder Hinsicht stets Verbesserungen erfahre. Aber Wir können nicht umhin, Klage zu erheben. Wie einst durch andere Musikformen, welche die Kirche mit Recht verboten hat, so versucht man heute mit den modernsten Formen dem weltlichen Geist in die Kirche Eingang zu verschaffen. Sollte es dazu kommen, daß diese Formen weiter um sich greifen, dann müßte sie die Kirche unbedingt verurteilen. In den Kirchen soll die Orgel nur solche Harmonien erklingen lassen, welche die Majestät des Ortes zum Ausdruck bringen und uns die Weihe der heiligen Handlungen empfinden lassen. Auf diese Weise wird die Kunst sowohl der Orgelbauer als auch der Organisten wieder zu einer wirklichen Stütze der heiligen Liturgie werden.«

Besonders auffallend ist hier die Gleichstellung von Orgelbaukunst und Orgelspielkunst. Beide werden als Kunst bezeichnet. Und sie sind es auch.

¹ Pfizner, »Palestrina«, 1. Aufzug.

Ihr enger Zusammenhang ist in der Literatur merkwürdigerweise nicht überall entsprechend betont. Recht deutlich in dem zwar knappen, aber gut einführenden Buch von K. G. Fellerer: »Orgel und Orgelmusik«³. Wer sich ausführlicher über Orgelbau und seine Geschichte unterrichten will, muß zu den beiden Werken greifen: »Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst« von Emile Rupp, und »Handbuch der Orgelkunde« von Winfred Ellerhorst⁴. Kann man das zweite als eine typische Frucht deutschen Gelehrtenfleißes bezeichnen, so spüren wir bei Rupp noch etwas vom Wehen jenes kämpferischen Geistes, der, angeregt durch die Schrift Albert Schweitzers: »Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst«⁵, die Literatur der letzten Jahrzehnte vielfach erfüllt hat. Nicht als ob hier gründliches Wissen durch Polemik ersetzt wäre: das Werk ist die Frucht einer Lebensarbeit und bietet nicht nur Einblick in die Geschichte der deutschen, sondern auch der französischen, italienischen, spanischen und amerikanischen Orgelbaukunst. Und nur die Geschichte kann uns den Ausgangspunkt der Krisis in unserer Zeit verstehen lehren.

Das entscheidende Ereignis in der Geschichte der Orgel, geistesgeschichtlich betrachtet, war wohl ihre »Individualisierung« im Zusammenhang mit der großen musikgeschichtlichen Wende, die um 1600 anhub. »Monodie« war das Schlagwort, nicht für die einstimmige Musik, sondern für Musik, die als Ausdruck des Einzelmenschen auftrat. Es war jene Zeit, da die Geige immer mehr zum Ausdrucksinstrument sich wandelte; da konnte es nicht ausbleiben, daß das »tonstarre« Instrument der Orgel vielfach abgelehnt wurde oder sich eine Verwandlung gefallen lassen mußte, die bis an sein Wesen reichte. Bisher war das Ideal der Orgel die Charakterstimme gewesen, die sich klar von einer andern abhebt, nicht aber auf Verschmelzung ausgeht. Nur so konnte der Wunderbau eines polyphonen Gebildes zur Geltung kommen. Er sollte erfaßt, verstanden werden. Dazu war Klarheit der Linie, der Zeichnung, erstes Gebot. Jetzt aber wird der Klang als wichtiger empfunden. Er soll nicht zuerst zum Verstand, sondern zum Gefühl sprechen, und so strebt das neue Orgelideal möglichste Klangverschmelzung der einzelnen Stimmen an. In stufenweiser Umbildung gleicht sich die Orgel immer mehr dem Orchester an: auch der Streicherklang, der ihr früher fehlte, wird jetzt aufgenommen, freilich ohne jemals die Befehltheit echten Streicherklanges zu erreichen.

Die Romantik vollends sah ihren Stolz darin, die Orgel zu einem dem Orchester möglichst gleichwertigen Instrument auszubauen. Damit war die Eigenständigkeit und der Eigenwert der »Königin der Instrumente« gefährdet, wenn nicht preisgegeben. Der »Verbesserungsdrang« beschränkte sich auch nicht darauf, Neues in vernünftigem Abwägen dem wohlerprobten Alten beizufügen,

² Die Tonkunst im Heiligtum. Die Erlasse Pius' X. und Pius' XI. über Liturgie und Kirchenmusik. Approbierte deutsche Übersetzung durch Mönche der Abtei Grützwald. Pustet, Regensburg, S. 65.

³ Filser, Augsburg 1929.

⁴ Beide in dem um Orgelfragen hochverdienten Verlag Benziger, Einsiedeln, 1929 bzw. 1937.

⁵ Breitkopf & Haertel 1906.

sondern in unklugem Eifer wurde viel wertvolles altes Gut vernichtet: die barocke Orgel wurde als »Schrei=Orgel« in Acht getan und durch dumpf= klingende, grundtönige Werke ersetzt oder doch so umgebaut, daß die Schönheit des alten Klanges verloren ging. Als dann noch amerikanisierende Strömungen die Ausmaße immer weiter steigerten, war das Ergebnis die »Riesen=orgel« der Vorkriegszeit, für die man gelegentlich nicht mit Unrecht den Namen »Registerbazar« gebraucht hat. Denn einer äußern Hochführung des technischen Apparates stand ein Tiefstand innern Wertes gegenüber. Nicht Klangfülle und =reichtum des gesamten Werkes, sondern Klangmasse, Klangstärke war jetzt das Ausschlaggebende. Nicht mehr der schöne Klang, wie er sich aus dem wohl= ausgeglichenen Verhältnis gutintonierter Einzelstimmen ergibt, bestimmte die Bedeutung einer Orgel, sondern vielfach nur die frappierenden Namen der Solostimmen, die Anzahl der Hochdruckregister und die Vielheit der Register= nummern. Dabei hatte man vergessen, daß eine bloße Häufung der Einzel= stimmen dem Gesamtklang unter Umständen mehr schadet als nützt, während die geringgeschätzte alte Orgel das Geheimnis besaß, schon mit weniger Registern einen strahlenden und doch fülligen Gesamtklang zu erzielen.

Und nun setzte, wie immer in ähnlichen Lagen, eine scharfe Auseinander= setzung zwischen alt und neu ein, die »Orgelbewegung«. Eine Reaktion, die naturnotwendig kommen mußte, gebärdete sich wirklich als »Reaktion«, ließ an der romantischen Orgel nichts Gutes mehr. Die Barockorgel oder die noch weiter zurückliegende Prätoriusorgel wurde in Streitreden und Streitschriften als die allein mögliche erklärt. Dabei vergaß man vielfach, daß wir eigentlich von der »alten« Orgel, der besondern Art ihrer Werkstoffe, ihrer genau berechneten Maße, ihrer Intonation und besonders ihrer Stimmung, kaum eine lebendige Vorstellung mehr haben. Um wenigstens in einem größeren nach= gebildeten Werk eine lebendige Vergleichsmöglichkeit zu schaffen, wurde vor einem Jahrzehnt im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. eine »Prätoriusorgel« erstellt, d. h. ein Werk genau nach den Angaben, die Michael Prätorius im Anhang seines »Syntagma musicum« (1619) niedergelegt hat. P. Fidelis Böser, der langjährige Beuronener Organist, schildert seine Ein= drücke beim Einweihungsspiel durch den Thomaskantor Professor Karl Straube⁶:

»... Zunächst muß ich hervorheben, daß die Orgel mit einem Wort »orgel= mäßiger« klang als unsere modernen Werke. Unser heutiges Publikum erwartet von der »Königin der Instrumente« eine sehr wenig königliche, innerlich un= wahre Erfüllung ihres Berufes, nämlich eine sklavische Nachahmung des Or= chesters, die Vortäuschung eines Klangkörpers, der die sinnlich=reizenden, schil= lernden, schmeichelnden, dynamisch modulationsfähigen, leidenschaftlich auf= regenden Wirkungen unserer Opern= und Symphoniemusik teilt. Demgegenüber wirkt die Prätoriusorgel, und zwar sowohl ihr Piano wie ihr Forte, ihre einzelnen Register und Registergruppen wie ihr volles Werk, ungemein wohlthuend, be=

⁶ Rupp a. a. O. S. 388 f.

ruhigend, gleich fern dem sentimentalen Säufeln wie dem aufdringlichen Schreien und Dröhnen der modernen Orgel. Sie wollte eben nichts anderes bieten als, der Wahrhaftigkeit gemäß, Orgelklang, und zwar den Orgelklang in seiner ganzen, ruhigen, feierlichen, wehevollen, an die Majestät des Gotteshauses und den religiösen Ernst und die zurückhaltende Objektivität des Gregorianischen Chorals erinnernden Eigenart.

Das zweite Charakteristikum der Prätoriusorgel ist Durchsichtigkeit und Klarheit der Einzelstimmen beim polyphonen Spiel. Da hört man nicht bloß einen dominierenden Sopran und eine harmonische Füllung und Färbung der Primadonna durch die dienstfertigen andern Stimmen. Nein, deutlich und selbständig treten auch die Mittelstimmen heraus und lassen ihre charaktervolle Eigenbewegung verfolgen.

Auch hier läßt sich wieder beobachten, wie die „Königin der Instrumente“ sich erniedrigen mußte zur Dienerin gegenüber dem wechselnden Geschmack des Publikums. Das Geschlecht der Organisten aus der Zeit des Michael Prätorius bis in die Tage Johann Sebastian Bachs war ein königliches Geschlecht. Sein Herrschaftsgebiet war das Reich der Polyphonie. Das polyphone Spiel war die ureigenste Sprache, die angestammte Muttersprache der Orgel. Da kam die Verarmung durch die Monodie der Oper und die Homophonie des neuaukommenden Mannheimer Symphoniestils, der rasch die Salons und Konzertsäle eroberte. Bald öffneten sich auch die Pforten der Gotteshäuser der musikalischen Neuheit. Die Königin mußte sich beugen. Ihr reiches, von den Ahnen ererbtes Gewand mußte sie ablegen, sich in den ärmlichen Flitter des Tagesgeschmacks kleiden lassen und in einer von der Mode diktierten, ihrem Wesen fremden Sprache reden. Nach der neuen homophonen Mundart richtete sich auch im Laufe der Zeit die Intonation. Die alte durchsichtige Klarheit in der polyphonen Ausdrucksweise ging verloren, und zwar ebenso dem Können des Organisten wie dem Tönen der Orgel. . . .« Nach einigen kritischen Bemerkungen über die weniger vollkommen scheinende Ausgestaltung des Basses in dem »neuen« Werk schließt P. Böser: »Im ganzen jedoch erfüllt die Orgel vorzüglich ihre Hauptaufgabe, die Kompositionen der vor-Bachschen Zeit in der Weise zu Gehör zu bringen, wie sie von den Komponisten gedacht sind. Neben dieser wissenschaftlichen Aufgabe kann aber die Orgel auch sehr wohl der heutigen Musikpflege den großen praktischen Dienst leisten, daß unsere Orgelbauer und ihre Auftraggeber beim Anhören dieses idealen Orgelklanges sich besinnen auf den wahren Beruf der Königin der Instrumente. Ebenso könnten unsere Organisten und Orgelkomponisten an diesem hervorragenden Werke lernen, orgelmäßig zu spielen und orgelmäßig zu komponieren.«

Trotz aller Freundschaft mit dem »Alten« wahrhaft ein maßvolles Urteil! Wäre immer so gedacht und geredet und geschrieben worden, hätte sich manche Überspannung und Überspizung des Kampfes vermeiden lassen. So aber wurde vielfach Einseitigkeit gegen Einseitigkeit gesetzt. Und dabei wurde übersehen, daß durch die romantische Orgel uns doch auch viele technische Fortschritte geschenkt

worden waren, die, einen richtigen Gebrauch durch den Spieler vorausgesetzt, der Orgel zum Segen reichen konnten. Ein fachverständiger Beurteiler⁷ nennt die vorhandenen Mängel jener Zeit »das Übersäumen einer aus Freude am Fortschritt zu hoch getriebenen Welle, deren Eindämmen genügt hätte. Es wird aber Umwälzung in das Gegenteil verlangt! Rückkehr zu einer Periode, die wir als barock bezeichnen, Entfernung der neuen Charakterstimmen und Charaktere. Die Geschmeidigkeit und Biegsamkeit des Klangkörpers soll ins Starre umgewandelt, die Schwellwirkung als eine Degenerationerscheinung entfernt werden. Man verlangt Unbestechlichkeit, strenge Objektivität, Sachlichkeit. . . .«

Wo liegt nun der rettende Ausgleich zwischen den Gegensätzen? War es auf protestantischer Seite vor allem die Sorge um die Aufführbarkeit der Bachschen und vor-Bachschen polyphonen Literatur, die dort in höchster Pflege steht, so auf katholischer Seite mehr die Sorge um die Erhaltung eines wahrhaft kirchlichen Orgeltyps; denn wie schon die ganze Kirchenmusik seit dem 17. Jahrhundert, war vielfach auch der Orgelbau in Gefahr, mehr und mehr der »Säkularisierung« zu erliegen. Dem katholischen Orgelbauer bleibt manche Schwierigkeit erspart, wenn er sich immer wieder ausrichtet nach der Aufgabe, die einer katholischen Kirchenorgel gestellt ist. Schon seit 1903 sind diese Aufgaben klar bezeichnet im Motuproprio Pius' X.⁸: »... Die eigentliche Musik der Kirche ist zwar Vokalmusik; doch ist Orgelbegleitung erlaubt. . . . Der Gesang muß stets die Vorherrschaft haben. Daher sollen die Orgel und die andern Musikinstrumente den Gesang unterstützen, aber nicht unterdrücken. . . . Das Orgelspiel muß bei der Begleitung des Gesanges, den Präludien, Zwischenspielen usw. nicht nur die Natur dieses Instrumentes berücksichtigen, sondern auch alle die Eigenschaften wahrer Kirchenmusik an sich tragen, die Wir oben erwähnt haben.« Diese Eigenschaften aber sind: es muß heilige Kunst sein, nicht mit weltlichen Anklängen erfüllt; wahre Kunst, nicht irgend ein Dilettantismus; und allgemeine Kunst, die nicht nur einem bestimmten Bildungsgrad, nicht nur ausschließlich einer bestimmten Nationalität verständlich ist, sondern so weltweit, daß sie bei aller Eigenart von Angehörigen eines andern Volkes wenigstens ernstgenommen wird und kein begründetes Argernis erregt. Zusammenfassend: »Eine Kirchenkomposition ist um so mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Stimmung dem gregorianischen Gesang nähert; umgekehrt ist sie um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem Vorbild entfernt.«

Diese Forderungen an das Orgelspiel haben ihre Rückwirkung auf den Orgelbau. Gewiß soll der Orgelbauer möglichst auch im Technischen auf der Höhe seiner Zeit sein. Aber all dieses Wissen und Können muß eingebaut sein in das Wissen um die große Aufgabe und Bestimmung der Kirchenorgel. Der kirchliche Orgelbauer wäre auf falscher Fährte, wenn er bei jedem neuen Werk nur zeigen wollte, »was man heute kann«. Gewiß kann man heute viel. Aber

⁷ Johannes Biehle, Bericht über die Tagung für Orgelbau 1928 in Berlin, Bärenreiter-Verlag, Kassel, S. 84.

⁸ Die Tonkunst im Heiligtum, S. 29-31.

auch der wahre Meister der Instrumentation zeigt sich nicht darin, daß er jedesmal das ganze Mahler-Straußsche Riesenorchester auffahren läßt, sondern in einer vernünftigen Sparsamkeit der Mittel, die genau dem angepaßt ist, was er sagen will. Ebenso muß der wahre Meister des Orgelbaus diese Kunst der Beschränkung zeigen können, die aus einem überlegenen Wissen um die Aufgabe des Instrumentes herauswächst. Dieses Wissen lernt er aber nirgends so gründlich und vielseitig als beim lebendigen Spieler.

Wir sagen: beim lebendigen Spieler. Denn die Arbeit eines kirchlichen Organisten ist nur zum allergeringsten Teil »literarisch« niedergelegt und erfassbar. Das meiste bleibt einmalig, unaufgezeichnet, vergleichbar dem Werk des Predigers, der sich vielleicht lange auf eine Predigt vorbereitet, aber ihre Wirkung muß sie ausüben im Augenblick des Werdens und gleichzeitig des Vergehens, im Hauch des gesprochenen und verklingenden Wortes. Nur in seltenen Fällen wird eine Predigt nachträglich eine literarische Angelegenheit. Ähnlich ist es mit der Orgelimprovisation: »improvisieren« heißt ja nicht vorbereitungslos und planlos herumtasten, sondern es schließt eine wohlüberlegte Arbeit ein; aber im Entstehen schwindet sie wieder und hinterläßt, wie eine gute Predigt, ihre Spuren nur in der Seele des aufnahmebereiten Hörers. (Von Bruckners Orgelspiel besitzen wir heute so gut wie nichts mehr. Nur der überwältigende Eindruck auf die damaligen Hörer ist uns überliefert.) Aufgezeichnet und gedruckt werden ja meist nur Konzertwerke. Aus diesen aber wird sich der Orgelbauer schwerlich ein richtiges Bild machen über die Anforderungen an eine heutige katholische Kirchenorgel⁹.

Es muß also der Orgelbauer in möglichst engem persönlichem Verkehr stehen mit dem Organisten, und zwar mit dem künstlerisch hochwertigen und mit dem bescheideneren, aber ernst wollenden. Von ihm erfährt er, was die Orgel für ein wirklich liturgisches Spiel braucht. Vieles weiß er ja schon längst: die katholische Orgel muß sich zur Begleitung des Volksgefanges eignen. Sie muß, soweit die Sänger noch nicht die nötige Freiheit im unbegleiteten Choral singen haben, eine diskrete, unaufdringliche Choralbegleitung geben können. Sie muß brauchbar sein für Orgelmessen und -motetten, wo die Orgel in gewissem Sinne Orchesterersatz ist. Sie soll wenigstens für bestimmte Fälle mit andern Instrumenten im Klang verschmelzbar sein, da ja deren Mitwirkung, solange sie nur eine liturgisch dienende bleibt, durchaus nicht verboten ist. Und nicht zuletzt muß sie bei vielerlei Vor- und Nachspielen gelegentlich auch zu konzertartigen Leistungen fähig sein. Über all dieses Selbstverständliche hinaus kann aber nur ständige und lebendige Fühlung zwischen ausübendem Künstler und Orgelbauer jenes innige Zusammenwirken schaffen, das wirklich bis in die

⁹ Auch nicht aus den meisten »Präludienbüchern« mit ihren teilweise recht ansprechenden, manchmal recht geistlosen, fast immer aber nicht liturgisch ausgerichteten Stücken. Eine Ausnahme unter den neueren machen Schotts »Praeludien«, die seit langem zum erstenmal wieder sämtliche Kirchentonarten behandeln und überhaupt bewußt für den liturgischen Gebrauch geschrieben sind.

kleinsten Kleinigkeiten alle Erfahrungen des praktischen Spielers wieder dem Bau künftiger Orgeln dienstbar macht.

Wie stark der neuermachte liturgische Geist bereits auf den Orgelbau eingewirkt hat, erleben wir nicht nur aus zahlreichen mustergültigen Dispositionen der letzten Jahre, sondern am meisten sinnenfällig durch die neue Stellung der Orgel im Kirchenraum. Gewiß hat die Orgel im Rücken des Volkes, an der Westwand der Kirche, auch ihre Vorteile, namentlich zur Führung des Volksgefanges. Hier sucht man durch Anbringung eines Rückpositivs (kleines Orgelwerk an der Brüstung der Orgelempore) diese Führung noch klarer und sicherer zu gestalten. Wo aber der Chor wieder seinen eigentlichen Platz im »Chor« der Kirche, in der Nähe des Altares, gefunden hat, da baut man auch vielfach die Orgel dorthin, wo ihre dienende Stellung gegenüber dem heiligen Opfer so sichtbar zum Ausdruck kommt. Und ist es nicht die ganze Orgel, die in der Nähe des Altares ihren Platz findet, so ist es doch wenigstens eine Chororgel, die bestimmt ist, Chorgebet oder Wechselgefänge der Schola zu begleiten.

Immer mehr also steht der katholische Orgelbau wieder im Dienste des liturgischen Gedankens. Fürchte niemand davon eine Verarmung. Der wahre Künstler wird immer wieder aus dem Reichtum und der Eigenart seines Volkstums schöpfen und zugleich als Künstler der Weltkirche durch Lernen von andern sich vor den ertötenden Wirkungen der Selbstabgeschlossenheit bewahren.

Das gilt für den Spieler – die letzten Tagungen der Internationalen Gesellschaft für neue geistliche Musik haben das gerade in ihrem organistischen Teil positiv und negativ beleuchtet –, das gilt aber auch für den Orgelbauer. Ernst Flade hat darauf aufmerksam gemacht¹⁰. Er zeigt, wie jeder große Orgelbauer des Barock zunächst Repräsentant einer Landschaft, eines Volksstils ist, und gleichzeitig Vermittler benachbarter Kunst: Arp Schnitger, der schwerblütige Ostfriesländer, der Gestalter der norddeutschen Orgel, steht unverkennbar unter niederländischem Einfluß; Joachim Wagner und die bedeutenden Orgelbauer Schlesiens, Räder und Engler, weisen deutliche Anzeichen slawischen Einflusses auf; Casparini, Vater und Sohn, haben uns vieles aus dem italienischen Orgelbau nahegebracht. Beide Silbermann hätten ihre starke Eigenart nicht gefunden, wenn nicht aus der Verschmelzung deutschen und französischen Könnens. Und auch die großen Süddeutschen, Gabler und Riepp, scheinen durch das, was sie in Frankreich zulernt, nicht verarmt, sondern bereichert. Früher oder später aber wird bei allen der fremde Einfluß von dem landschaftlichen aufgelöset. Flade meint: Man wird deshalb bei einer zukünftigen Gestaltung der Orgel einer Heimatkunst wohl das Wort reden dürfen. Das sei bei unserer so verschiedenen stammesgeschichtlichen Entwicklung vielleicht der einzige Gedanke, der für die Zukunft des Orgelbaues Aussicht auf Verwirklichung hat. Jedenfalls handelt es sich hier um einen wichtigen Faktor. Denn schließlich ist die Weltweite der Kirche, gerade in künstlerischen Dingen, nicht ein Aufsaugen

¹⁰ Vortrag auf der ersten Orgeltagung zu Hamburg.

des Volk= und Eigenständigen unter irgend welche zentralistische Diktate, sondern eine einheitliche Führung all der naturhaften Gegebenheiten zu dem einen übernatürlichen Ziel. Jedes Volk soll und darf um seinen Reichtum wissen, um zu besitzen und zu verschenken; und es darf um seine Mängel wissen, um sich des Besitzes anderer zu freuen und sich beschenken zu lassen. Das gilt von dem »Nebeneinander« des Ortes und der Menschen, das gilt auch von dem »Nacheinander« der Zeit und der Überlieferung. Tradition soll ja nicht ein Weiter=schleppen von erstarrten Dingen bedeuten, sondern ein Weitergeben lebendiger Werte in der Zeit an den lebendigen Menschen.

Umfchau

Wer ist Christus?

Diese Frage »ist heute wie stets die entscheidende Frage in unserer Religion«. So schreibt vor kurzem in einem anregenden und lehrreichen Aufsatz der Berliner Kirchengeschichtler und Dogmenhistoriker Erich Seeberg¹. Seitdem die Frage zum Problem geworden ist, ringen viele Menschen um eine sichere Antwort. In unfern Tagen will man außerhalb der Überlieferungstreuen christlichen Kreise das von den »Vätern« gelehrte und überlieferte Jesusbild, das die Bibel als göttliche Urkunde zeichnet, nicht mehr gelten lassen. Aber »die historische Kritik hat in den letzten Jahrzehnten überall Zurückwendung zum Konservativen durchgemacht« (4). Man ist in »der Beurteilung des Urchristentums oft so konservativ geworden«, daß man an die »römisch=katholische Auffassung heranreicht«. Man denke an das, was protestantische Forscher über die Entstehung des Kirchenrechtes, über Petrus als den Grund der Kirche, über die Kirche als Anstalt und soziologische Gemeinschaft geschrieben haben. Aber man ist doch von dem überlieferten Christusbild auch heute noch weit entfernt. Allerdings sind es nach Seeberg weniger philosophische Erwägungen wie ehemals, als vielmehr geschichtliche Untersuchungen, die im Wege stehen (6).

Doch können wir auch in der Chri=

stusfrage eine entschiedene Annäherung an die überlieferte Auffassung feststellen. Die Christologie des 19. Jahrhunderts, welche dem »undogmatischen Christus« der Synoptiker den »dogmatischen Christus« Pauli gegenüberstellte, ist »ganz und gar aufzugeben« (15). Zwischen Jesus und Paulus liegt die hellenistische Gemeinde Antiochien und die judenchristliche von Jerusalem. Die Briefe des heiligen Paulus enthalten dogmatische Bestandteile, die sicher aus der Zeit vor Paulus stammen, so 1 Kor. 11, 23 ff. über die Eucharistie und 1 Kor. 15, 3 ff. über die Bekenntnisformel und die Lehre von der Auferstehung Christi (16 ff.). Die Auffassung des Urchristentums nach Paulus ist heute »wesentlich anders«, als man früher glaubte: nicht bloß Liebe, sondern auch Recht und Organisation (21 f.). Die Erscheinungen Christi, wie sie von den Synoptikern berichtet werden, sind auch nach Paulus die Legitimation der Apostel und die Begründung des Rechtes (22 f.). Paulus will gewiß das Geistige betonen und das Christentum aus dem Jüdischen befreien, aber er will Ordnung und Gehorsam gegenüber Christi Willen in Christi Liebe (24 f.).

Ist so die Fragestellung unserer »Großväter« - undogmatischer Christus der Synoptiker oder dogmatischer Christus Pauli?, oder die andere Form des gleichen Gedankens, wie ihn etwa A. Harnack vortrug, die Lehre vom »doppelten Evangelium«, dem Evangelium Christi von Gott, unserem Vater, und dem Evangelium über Christus, unsern Erlöser - abzulehnen (25 f.), so ist doch auch die Auffassung unserer »Väter« überwunden, welche das überlieferte Christusbild zwischen

¹ Wer ist Christus? Ein Vortrag von Erich Seeberg. (Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte 183.) Tübingen 1937, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). M 1.50.