

## Apropos Wiener Orgelkultur ...

Mit welchen Vorstellungen und Erwartungen auch immer Sie zu dieser Orgeltagung nach Wien gekommen sind, diese werden bestätigt oder korrigiert werden. Korrigiert, wenn Sie die Orgellandschaft in und um Wien für eine Art isolierte Enklave *sua species* gehalten haben, während die Stadt doch für Organisten wie Orgelbauer immer eine starke Anziehungskraft wie Ausstrahlung hatte.

Zur Erinnerung ein paar ausgewählte namhafte Beispiele: Anton Bruckner war hier Hoforganist und reiste von hier aus zu Konzertauftritten in Länder der Habsburgermonarchie, in die Schweiz, nach Frankreich und Großbritannien. Der in Wien geborene und ausgebildete Anton Teyber ist 1787 als Erster Hoforganist nach Dresden engagiert, aber 1791 von Kaiser Leopold I. zurückgeholt worden. W. A. Mozart hat 1789 in der Leipziger Thomaskirche „vor vielen Zuhörern“ ein einstündiges Improvisationskonzert gegeben, bei dem ihm der Bach-Schüler und Thomaskantor Johann Friedrich Doles als Registrant zur Verfügung stand. Doles, so der Augenzeuge Friedrich Rochlitz, „war ganz entzückt“ und „glaubte den alten Seb. Bach (seinen Lehrer) ... wieder auferstanden“. Der in Salzburg geborene und dort wie in Wien ausgebildete Sigismund Neukomm hat im frühen 19. Jahrhundert als Kapellmeister, Organist und Komponist vor allem in Frankreich und Großbritannien reüssiert.

Andererseits hatte Wien für auswärtige Organisten eine starke Anziehungskraft. Sie kamen im 17. Jahrhundert – wieder nur ein paar namhafte Beispiele aus den Positionen der Hof- und der Domorganisten – aus Antwerpen (Carl Luython), Augsburg (Wolfgang Ebner), Nürnberg (Johann Pachelbel), Stuttgart (Johann Jakob Froberger) und dem Vogtland (Johann Caspar Kerll) und wirkten hier neben vielen Einheimischen. Im 18. und 19. Jahrhundert kam der Zuzug ergänzend zu den bodenständigen Kräften hauptsächlich aus den böhmischen Ländern, im frühen 20. Jahrhundert auch aus Deutschland (Karl Walter aus Biebrich/Rhein, Viktor Boschetti aus Frankfurt/Main). Wo immer sie ausgebildet worden waren: Sie haben durch Jahrhunderte den hiesigen Orgel- und Orgelmusikstil, solange es diesen in seinen regionalen Spezifika geben konnte, übernommen und weiterentwickelt.

Dasselbe gilt für die in Wien tätigen Orgelbauer; es gab viele aus Wien stammende und etliche von auswärts, die sich hier als Meister niedergelassen haben. Diese zugewanderten Meister haben hier vergessen, was sie in ihrer Heimat – Elsaß, Rheinland, Schlesien, Sachsen, Bayern, böhmische Länder - und danach als Geselle auf der Wanderschaft gelernt wie kennengelernt haben, und sich in Wien den hier verlangten Orgelbaustil angeeignet; und zwar so lange, als es regionale Orgelbaustile gab, also vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Schwer scheint ihnen das nicht gefallen zu sein. Greifen wir nur den 1697 in Westfalen geborenen und dort zum Orgelbauer ausgebildeten Johann Hencke heraus, der auf seinen Wanderjahren nach Hamburg, Lübeck, Bremen, Minden, Frankfurt, Braunschweig, Augsburg und 1717 sogar zu Andreas Silbermann gekommen war, mit dem er in Briefkontakt geblieben ist. 1725 machte er sich in Wien selbständig: In seinen Arbeiten finden wir keine Spuren seines bisherigen Orgelbauer-Lebens. Der Genius loci, der hiesige Orgelbaustil muss ebenso stark wie faszinierend gewesen sein; sonst hätte er sich in einer anderen Orgellandschaft niederlassen und verwirklichen können.

Es liegt an den damaligen Transportmöglichkeiten, dass Orgelbauer bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Orgeln für einen regional relativ begrenzten Abnehmerkreis bauten. Bedingt durch die geographischen wie politischen Gegebenheiten haben die Wiener Orgelbauer ihr Absatzgebiet natürlich rund um Wien und im weiteren in den nördlichen und östlichen Ländern der Habsburger-Monarchie gefunden, also von den böhmischen Ländern über Ungarn (samt der heutigen Slowakei) bis in den Banat, nicht aber nach Süden und nach Westen. Aber die Wiener Orgelbauer waren überregional bekannt und geschätzt. So hat der in

Wolfenbüttel tätige Michael Praetorius 1619 über Regal-Werke gemeint: „Unter denen aber die so bißher zu Wien in Oesterreich gefertigt worden / fast besser als andere: ...“. Das heißt, leicht transportierbare kleine Orgelwerke, wie etwa ein Regal, wurden weit über das eigentliche Tätigkeitsgebiet der Wiener Orgelbauer hinaus vertrieben. Nicht viel später hören wir von einem Orgel-Export besonderer Art aus Wien: Eine Kleinorgel aus Wien kam als Ehrengeschenk an den Hof des Sultans in Konstantinopel. Für die wahrzunehmende auswärtige Wertschätzung des hiesigen Orgelbaues spricht (ein Beispiel aus dem 18. Jahrhundert), dass der Augsburger Organist, Orgel- und Klavierbauer Johann Andreas Stein eine (heute würden wir sagen:) Studienreise nach Wien unternommen und sich in seinem „Schreibbüchlein“ Notizen über die gesehenen Orgeln gemacht hat. Im 19. Jahrhundert ist festzustellen, dass sich für die besonders angesehenen Wiener Orgelbauer (auch dank der verbesserten Verkehrsverhältnisse) der Radius ihres Arbeitsgebietes erheblich vergrößert hat. Typus und Stil der hier gebauten Orgeln entsprechen den Bedürfnissen und musikalischen Erwartungen, wie sie sich seit dem Frühbarock bzw. seit der Durchsetzung der katholischen Erneuerung und der liturgischen Neuorientierung durch das Tridentinische Konzil entwickelt haben.

Die Organistenkunst war keine Kunst im Literaturspiel, sondern in der Improvisation: Wie überall in der katholischen Kirche, aber in Wien vielleicht besonders stark, weil hier – ein kirchliches Zentrum im Dunstkreis des Kaiserhofs – Liturgie, Zeremoniell und Protokoll eine besonders enge Verbindung eingingen. Orgelmusik war nicht Beiwerk, sondern Baustein der Liturgie, mit selbständigen Aufgaben in dieser, die freilich im Ablauf mit den anderen Bausteinen zueinander passen mussten, nicht zuletzt zeitlich. Die Versetten im mönchischen Chorgebets mussten ihre Verlänge haben, die Elevationsmusik während der Wandlung, also des zentralen Geschehens des katholischen Mess-Gottesdienstes konnte den Ablauf der Mess-Liturgie nicht aufhalten, sondern musste in den kleingliedrigen liturgischen Ablauf ohne Beschneidung ihrer anerkannten künstlerischen Aufgabe und Qualität eingepasst sein. Dem war nur mit einer hohen Improvisationskunst zu entsprechen, noch dazu, wo es auch formale Vorgaben für den Organisten gab: Zum Einzug des Klerus am Beginn der Messe, hatte, wenn der Zelebrant im Bischofsrang („infuliert“) war, eine Fuge gespielt zu werden. Wie lang diese dauern musste oder durfte, war vom Organisten ad hoc abzuschätzen. – Nicht dass man ihm verboten hätte, den Klerus etwas warten zu lassen, aber die Liturgie war eine Kette, in der jedes Glied passen musste und sich keines ausklinken durfte.

Der Gemeindegesang war lange für Andachten und Prozessionen essentiell, hat sich aber während der Messe, obwohl schon 1776 im so genannten Maria Theresianischen Gesangbuch propagiert, erst im 19. Jahrhundert durchgesetzt. Die Messen waren entweder so genannte stille Messen, ausschließlich der Privatandacht der Anwesenden dienend, oder Orgelmessen (so genannte durchpräludierte Messen), musikalisch nur vom Organisten bestritten, dessen Musik freilich dem Charakter von jedem Teil der Messe angepasst sein musste und in etwa im zeitlichen Mittelpunkt die Elevationsmusik zu haben hatte. Die Schwankungsbreite der Dauer der Messe hing vom Zelebranten ab: Eine schwierig mit Literaturspiel zu erfüllende Aufgabe und eine Herausforderung für den Improvisator. Die Mehrzahl der Mess-Gottesdienste waren Orgelmessen.

Unvorstellbar ist die Zahl der Gottesdienste an einem Sonntag, Feiertag oder auch Werktag: vormittags Messen, an Samstagen, Sonn- und Feiertagen nachmittags Litaneien und Vespere. Letztere wurden figural (also von Chor und Instrumenten) musiziert, auch eine Messe an Sonn- und Feiertagen. Das heißt, auf den Organisten warteten in der Figuralmusik des „Hochamts“, des feierlichen Haupt-Gottesdienstes, solistische wie Continuo-Aufgaben, die Gottesdienste davor und waren in der Regel Orgelmessen; oft hatte er aber auch zwischen den figural musizierten Teilen von Mess-Ordinarium und Proprium und den solistischen Aufgaben der Orgel mit ihr konzertierend zu wirken, was in Zeit der Klassik zu Konzerten für

Orgel führte, gar nicht zu reden von den konzertierenden Aufgaben in so genannten Orgelsolo-Messen. Die Aufgaben für die Orgel waren also reich und vielgestaltig. Was hier in aller Kürze an Aufgaben skizziert wurde, blieb freilich durch die knapp drei Jahrhunderte, von denen hier wegen eines regional ausgeprägten Orgelstils zu sprechen ist, nicht unverändert, es hatte ein Auf und ein Ab sowie Wandlungen im Musikstil, aber es war die Norm der Aufgaben für Orgel und Organisten, und erklärt den Orgeltypus der Wiener Orgellandschaft. Das Wenige, das hier bis etwa 1850 für solistisches Orgelspiel komponiert wurde, hatte nicht primär die Improvisationskunst zu ersetzen, sondern beispielhaft für das zu sein, was in der Regel improvisiert wurde. Das erklärt die große Zahl der Orgel-Fugen, deren Improvisation im einfacheren Organistenmilieu eine Herausforderung sein konnte und die sogar an die Stelle improvisierter Fugen treten konnten. Orgelmessen sind nur in ganz geringer Zahl und deutlich mit didaktischem Charakter überliefert. Alle anderen komponierten Gattungen haben in überwiegender Zahl Demonstrations- oder „facile“-Charakter. Das heißt, Orgelmusik war erst in zweiter Linie eine Kompositions-Gattung, in erster Linie war komponierte Orgelmusik ein exemplarisches Modell, ein Studienobjekt, ein Improvisationsmuster oder allenfalls für weniger gut Ausgebildete ein Improvisations-Ersatz.

Wenn es um Orgeln oder Orgelmusik geht, wird Bach irgendwann als Maß aller Dinge in die Diskussion geworfen. Während in jedem Schulbuch Mendelssohns Berliner Aufführung der Matthäuspassion und die damit verbundene so genannte Wiederentdeckung Bachs Erwähnung finden, ist die fünfzehn Jahre davor liegende Aufführung der h-Moll-Messe in Wien ebenso wenig ein Thema wie ihre Partitur im Besitz von Haydn und die vielen Werke, die hier von Bach – nicht nur die oft zitierten paar Fugen, die Gottfried van Swieten geliebt hat – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts präsent waren, während er anderswo als vergessen galt. Diesen Hintergrund muss man kennen, um zu verstehen, warum große Orgelwerke von Bach von Wiener Verlegern um oder kurz nach 1800 in Erstausgaben publiziert wurden. Es ging gar nicht so sehr darum, sie zu spielen, denn in der katholischen Liturgie war für sie kein Platz und die Orgeln waren dafür nicht geeignet, aber kennen und studieren sollte man sie, um in diesem Orgelstil zu improvisieren. Und einer, der das offensichtlich besonders perfekt beherrschte, wie der Hoforganist und Domkapellmeister Johann Georg Albrechtsberger, wurde „Wiens Johann Sebastian Bach“ genannt. Geeignet, ja konzipiert waren die in Wien gebauten Orgeln für die ihnen gestellten Aufgaben. Das kann hier nicht mit Details der Dispositionsprinzipien, Tonumfänge, Werkcharaktere und Spielanlagen erklärt werden, weil der Platz fehlt und das Tagungsprogramm dies vor Augen und vor allem Ohren führen wird. Als diese Aufgaben aus liturgischen Gründen wie im Zuge der Propagierung von alten Orgelidealen aus anderen Orgellandschaften obsolet wurden, sah sich diese Orgellandschaft in den Schatten gestellt und ihr Orgelideal als unvollkommen bezeichnet.

Zwei wichtige Addenda: Mit dem Toleranzpatent Kaiser Joseph II. aus dem Jahr 1781 wurde in den Österreichischen Erblanden der Bau von evangelischen Gotteshäusern gestattet. Obwohl die Liturgie eine andere war, folgte man beim Bau ihrer Orgeln der hiesigen Tradition. Im profanen Musizieren von der Kammermusik bis zum Opernorchester hatten in der Regel prospektlose Kleinorgeln ihren festen Platz; als profane Musikinstrumente (übrigens meist mit größerem Tonumfang als Kirchenorgeln) und nicht zur Assoziation geistlichen Musikcharakters oder zu pietistischen Frömmigkeitsübungen. Sie sind später entweder in Kirchen abgewandert oder verloren gegangen, aber auch Träger der Wiener Orgelkultur gewesen.

**Otto Biba**

Archivdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde i. R.