

# Michael Eidenbenz | Organist und Musiker

*Werden Organisten vom Musikbetrieb noch immer nicht für voll genommen?*

Ballonfahrer, die hoch hinaus und weit kommen wollen, sind auf den Jetstream angewiesen, auf jene atmosphärischen Schichten, in denen sie ohne eigenen Energieaufwand vorangetrieben werden. In Bereiche also, wo der Aufwand an investierter Energie sich darauf beschränken kann, den Kurs zu halten und alle Risiken zu vermeiden, die der einmal erreichten Beschleunigung gefährlich werden könnten. Auch der Musikbetrieb kennt jenen Jetstream, jenes Karrierestadium, in dem, wer es erreicht hat, ohne eigenes Zutun auf seinen Weltumrundungen durch die internationalen Konzertsäle getrieben wird. Was es zum Gelingen dort noch braucht, ist: Höhe bewahren durch den makellosen Auftritt, Kurs halten durch sorgfältige Pflege des Images, Wiedererkennbarkeit garantieren durch die Beschränkung auf einen kleinen Repertoirekanon.

Den Gefilden des Jetstreams folgen die Annehmlichkeiten des Jetsets, sie gelten daher als die erstrebenswertesten im Rahmen dessen, was ein Dasein den Musikinterpretierenden zu bieten hat. Dort ist die ökonomische Wertschöpfung am grössten; den Medien, auch den kritischen, gelten die entsprechenden Konzertberichte als Pflichtstoff, künstlerische Relevanz des Konzertierens wird ohne weitere Fragen automatisch attestiert. Die Mechanismen, die in diesen Gefilden spielen, sind aus der Popindustrie hinlänglich bekannt: Berühmt werden durch berühmt sein. Doch gibt es im Falle des klassischen Musikbetriebs durchaus noch ein paar weitere bedenkenswerte Aspekte. Immerhin handelt es sich bei ihm ja um die Relikte der einstigen Hochkunst, übrig geblieben aus den Zeiten, als das alte High-low-Paradigma noch Gültigkeit hatte und strikte getrennt wurde in E und U – oder wie immer die Etiketten im Einzelnen angeschrieben waren. Der Jetstream des Klassikmarkts befriedigt daher nicht nur die üblichen populärkulturellen Bedürfnisse der Teilhabe am Mainstream, sondern hat zusätzlich die Aufgabe, den Glauben an die fortwährende Existenz einer Hochkunst zu stützen und gleichzeitig deren leichte Zugänglichkeit zu gewährleisten: Das Ritual des Soloklavierabends etwa sichert die Rele-

vanz von Beethoven-Sonaten oder Chopin-Scherzi ab, ohne dass deren Wert und Mitteilungsgewinn für die Gegenwart im Einzelnen jedes Mal neu diskutiert werden muss.

Die Präferenzinstrumente für den Main- und Jetstream sind die bekannten: Klavier, Violine, Cello, Stimme, allenfalls noch Flöte und Oboe; mit Fagott oder Tuba hingegen ist da schon weniger Staat zu machen. Auch die Orgel findet sich kaum im Kreis der globalen Publikumsliebhaber – und dies mag nun schon eher erstaunen als im Falle von Posaune, Kontrabass oder Triangel. Immerhin ist das Renommee der Orgel prinzipiell nicht angefochten, in ihrem Repertoire finden sich Werke geradezu exemplarischer Hochkunst und die komplexe Bedienung des Instruments fördert eine Aura des Geheimnisvollen, die auch Beobachter ausserhalb eines engeren Fachkreises in Bann zu ziehen vermag. Und doch sind die Konzertsäle schlecht besucht, sollte sich einer der grossen Veranstalter aller ökonomischen Vernunft zum Trotz einmal dazu auffaffen, ein Orgelrezital zu organisieren. In den Kirchen mag dies bisweilen etwas anders aussehen, doch beschränkt sich auch hier das Publikum üblicherweise auf Freunde und Kenner, der breite musikkritische Diskurs bleibt fast vollständig aus. Ist dies zu bedauern? Wäre es zu ändern? Werden Organisten tatsächlich, wie der Titel fragt, vom Konzertbetrieb nicht für voll genommen? Warum scheint ihnen das Glück verwehrt zu bleiben, von rührigen Agenturen durch die Kontinente geschickt zu werden, um, mit stolzen Gagen honoriert, in den Renommiersälen der Welt die Massen zu entzücken?

Einige Antworten seien versucht:

Der Organist agiert mit optischer Distanz zum Publikum. In den Kirchen ist er meist ganz unsichtbar und selbst wenn sich der Spieltisch auf einem Konzertsaalpodium befindet oder wenn, wie neuerdings beliebt, Videoprojektionen das Wirken am Instrument anschaulich machen, so bleibt dennoch ein Bruch zwischen Gehörtem und Gesehenem. Während die Körpersprache der Geigerin das Schmecken der Musik illustriert und der Pianist beim virtuosen

Bändigten des Steinway-Raubtiers beobachtet werden kann, bildet die Organistengestik höchstens in Ansätzen ab, was die gespielte Musik expressiv mitteilt. Das Publikum sieht allenfalls einen Techniker beim Beherrschen einer Maschine – imposant genug, aber kaum geeignet, jene emotionale Identifikationshaltung zwischen Bewunderung und unmittelbarer Anteilnahme zu bewirken, die unabdingbares Attribut von Genie- und Starkult ist. Das Publikum ist mit seiner sinnlichen Wahrnehmung ganz aufs Hören angewiesen – eine anstrengende Monomedialität, die durchaus nicht der gegenwärtigen Sehnsucht nach Reizfluten entgegenkommt.

Eine populär verbindliche Einordnung der Künstler in eine erste Liga verlangt nach Vergleichskriterien. Orgelkonzerte aber sind individualistische Ereignisse. Die Klangunterschiede zwischen den Instrumenten, die Varianten der Registrierung und der interpretatorische Umgang mit dem Raum bieten eine so grosse Variabilität, dass die kritische Beurteilung des Ergebnisses entweder grosse Fach- und Stilkenntnisse oder ein hohes Vertrauen ins eigene hörende Urteilsvermögen voraussetzen. Der bequeme Anschluss an eine allgemeine Werteübereinkunft aber wird damit verunmöglicht. Und sollte der Organist gar improvisieren, katapultiert er sich erst recht aus dem gängigen Kriterienraster der Konzertkritik. Das breite Publikum ist also in seinem Urteil aufs eigene individuelle Empfinden und Reflektieren angewiesen: eine Situation, die in bildungsbürgerlichem Rahmen ein gewisses subversives Unbehagen auslöst und einer der Gründe, weshalb die mediale Musikkritik meist einen vorsichtigen Bogen um Orgelkonzerte macht.

Der Mangel an vergleichenden Kriterien spiegelt sich auch in der marginalen Kenntnis der Orgelliteratur. Mehr als eine Handvoll Werke kann kaum zu einem allgemein bekannten Standardkanon gezählt werden. Der für den Klassikbetrieb elementare Effekt der Wiedererkennbarkeit bleibt somit weitgehend aus und der Diskurs des «Worauf kommt es eigentlich an?» muss immer wieder von Neuem beginnen. Damit werden auch die belebenden polemischen Fraktionsbildungen mit ihren Anbindungen an jeweilige Idole verhindert; selbst in engeren Kreisen des Orgelwesens sind die vor Jahrzehnten noch virulenten Grabenkämpfe zwischen Mechanikern und Elektrikern einer informierten Toleranz und Akzeptanz der Vielfalt gewichen.

Das grösste Hindernis für die emotionale Publikumsnähe der Orgel aber liegt in ihrer Assoziation mit dem Kirchlichen. Selbst wenn von den heute üblichen Berührungängsten mit landeskirchlicher Religiosität abgesehen wird, bleibt die assoziative Verhaftung des Orgelklangs mit gottesdienstlichen Ritualen. Unter dem Aspekt eines demokratischen Ideals der Kunstautonomie wird ein solcher Dienstleistungscharakter der Kunst zum Verrat. Angewandte Kunst – und nichts anderes ist das Orgelspiel im Gottesdienst – setzt sich der verdächtigen Nachbarschaft von Background- und Illustrationsmusik und damit tendenzieller Minderwertigkeit aus. Die Bereitschaft der Orgel, sich in den Dienst eines höheren geistlichen Ganzen zu stellen, noch dazu einer meist konformen landeskirchlichen Spiritualität, löst oft ausgerechnet bei jenen Konzertgängern Skepsis aus, die in den traditionellen bürgerlichen Konzertsälen heimisch sind und dabei längst vergessen haben, dass auch diese Tempel des 19. Jahrhunderts ihre Rituale im Dienst einer gesellschaftlichen Verpflichtung vollziehen, indem sie den Kult des Subjektiven aufheben durch die Standardisierung der Inhalte und Formen. Wo im bürgerlichen Konzertwesen noch immer dem illusionären Bild des ausschliesslich aus innerem Antrieb wirkenden freien Künstlers gehuldigt wird, hat der Organist den Ruch des bediensteten Handwerkers, der er einst in den Epochen vor der Erfindung des Geniebegriffs ja hinsichtlich seines Berufsstands tatsächlich war, nie wirklich ablegen können. Eine Vergötterung, die einzelnen Orgelheroen dennoch zu gewissen Zeiten entgegenschlug, ist einzig darauf zurückzuführen, dass damals die Profanisierung des Zeitgeists noch in einem Stadium der romantischen Trivialisierung der Religion und noch nicht an ihr heutiges, praktisch umfassendes Ende gelangt war.

Bleibt der Orgel also somit nichts als ein Dasein in der Publikumsnische der involvierten Kenner, der Bewunderer polyphoner Handwerkskunst und allenfalls einiger alt- oder neuspirituell berührter Geister? Hat sie den Sprung in den Jetstream der Renommierinstrumente endgültig verpasst?

Letzteres kann – die Prognose sei riskiert – mit Ja beantwortet werden. Alle Bemühungen um interpretatorische Vergleichskriterien durch hochwertige, standardisierte Allroundinstrumente, wie sie in den Konzertsälen üblich geworden sind, und alle Kampagnen für gültige

Qualitätsstandards durch die Forcierung internationaler Wettbewerbe werden die Organisten nicht aus ihrer Sonderecke ins ganz grosse, noch immer aus dem 19. Jahrhundert herüberleuchtende Scheinwerferlicht rücken. Auch die mediale Umarmung durch die Kultursociety-Presse wird ihnen verwehrt bleiben, weil es die passenden Etiketten nicht gibt: Zur staunenden Wunderkindverniedlichung taugen sie ebenso wenig wie zur Feldherrenverherrlichung der Dirigenten und für die Gänsehautmystik erderschütternder und dennoch regelkonformer, frei improvisierter sechsstimmiger Fugen wurde mit «Schlafes Bruder» vor etlichen Jahren wohl zum letzten Mal das dazu gehörige literarische Räucherwerk abgebrannt.

Was also bleibt? Es bleibt – und diese Prognose sei nun erst recht gewagt – eine ästhetische Anbindung an die gegenwärtige und künftige Moderne. Die Orgel hat das Potenzial, gewissermassen unter nachträglichem Überspringen des 19. direkt im 21. Jahrhundert zu landen, ohne dabei die Erkenntnisse, Traditionen und Werte ihrer letzten zweihundert Jahre preisgeben zu müssen. Folgendes spricht dafür:

Das Hochkultur-Paradigma existiert höchstens noch als schwacher Abglanz seiner einstigen gesellschaftsbildenden Leuchtkraft; die U/E-Abgrenzungen können endgültig nicht mehr als stilistische Setzungen aufrecht gehalten werden; Crossover als Stilbegriff hat sich insofern überholt, als er bereits allgegenwärtig ist und damit den verbindlichen Wertekanon ins Wanken gebracht hat. Die Funktionalisierung der Musik kümmert sich längst nicht mehr um stilistische Abgrenzungen: Wer schon einmal auf dem Zahnarztstuhl zu Beruhigungszwecken mit der Jupiter-Sinfonie berieselt wurde, wird dies bestätigen. Und die Genie-Ikone der solistischen Autorschaft verliert an Anziehungskraft: Komponistenkollektive, anonyme Soundproduzenten oder überhaupt gleich digitale Do-it-yourself-Angebote übernehmen anstelle der ingeniosen Einzeltäter die Lieferantenrollen fürs Kreative. Damit rückt auch die visuelle Identifikation mit dem Urheber in den Hintergrund: Die DJ-Kultur, die Musik der elektronischen Avantgarde oder auch die populär gewordene Klangkunst verstecken ihre Autoren weitgehend. Dafür gewinnen neue Faktoren des Kunsterlebnisses Gewicht: Die Raumwirkung etwa, die Mehrdimensionalität des Klangs, der Einsatz von bewegten Klangflächen und -massen. Und es wird abseh-

bar, dass traditionelle Konzertprogrammierungen – Ouvertüre, Solokonzert, Sinfonie etwa – nicht mehr allzu lange ihre unhinterfragbare Gültigkeit haben; ja mehr noch: Die Zeit ist nicht fern, in der das schlichte Vorspielen einer Beethoven- oder Brahms-Sonate nicht mehr automatisch als kunstrelevantes Ereignis wahrgenommen werden wird. Stattdessen wird zusehends durch erkennbare Reflexion und entsprechende Inszenierung zu begründen sein, weshalb das Erklingen welchen Werks in welchem Moment von Bedeutung sein soll. Und selbst die seitens traditioneller Konzertveranstalter beliebte Beschwörung der Publikumsangst vor allem Zeitgenössischen wird angesichts ihrer faktischen Unhaltbarkeit gelegentlich hinfällig werden.

Dem Organisten ist dies alles schon lange alltägliches Brot. Als versteckter Urheber der Klangeignisse ist ihm das Mitbedenken des Raums selbstverständlich, im Falle der Kirchen sogar von architektonisch einmalig spektakulären Räumen. Dass die Wahl der gespielten Musik in grösserem Zusammenhang begründet sein will, weiss jeder Sonntagsorganist aus allwöchentlicher Erfahrung. Dass er mit seiner Musik kaum eine auf blosser Wiedererkennbarkeit ausgerichtete Hörhaltung bedienen kann, erkennt er bei jeder Zusammenstellung eines Rezital-Programms. Die adäquate Reaktion darauf aber ist nicht Frustration, sondern Selbstbewusstsein. Der Organist verfügt bereits durch seine schlichte Berufspraxis über das Hand- und Denkwerkzeug, das die künftige Musikwelt bestimmen wird. Auf die ohnehin fruchtlose Anbiederung an vermeintlich unumstössliche Gesetze des «Betriebs» kann er getrost verzichten. Er ist es, der die Entwicklung des «Betriebs» mit zeitgemässen Impulsen mitdenken kann. Er hat nicht im Gerینگsten darum zu betteln, für voll genommen zu werden, sondern ist seinerseits verpflichtet, sein Publikum und die Kunst ernst zu nehmen. Das freilich erfordert Fantasie, Originalität, künstlerische Aufrichtigkeit – und Arbeit.