



**Hermann J. Busch**

# Deutsche und französische Orgelkunst

## Orgelbau Kuhn an der Jahrtausendwende. Hommage à Dieter Rüfenacht

«Deutsche und französische Orgelkunst»: Diese Überschrift habe ich nicht neu erfunden, sie stammt aus dem Titel einer Schrift, die Albert Schweitzer im Jahre 1907 erscheinen liess (Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst, Leipzig 1907). Damals schrieb Schweitzer als Resümee: «Für jetzt kommt es darauf an, dass der Grenzwall zwischen französischer und deutscher Orgelkunst niedergelegt werde, und dass beide voneinander lernen. Der deutsche und der französische Genius sind in der Kunst angewiesen einander anzuregen» (S. 47).

Die Orientierung der Orgeln des Hauses Kuhn in den letzten drei Jahrzehnten hin zum romantischen Konzept ist unter der Leitung von Dieter Rüfenacht ein wesentliches Moment der stilistischen Entwicklung geworden. Dies geschah durch die Integration vor allem von Charakteristika der französisch-symphonischen Orgel in einen zunächst von der sozusagen «deutschen» Orgelbewegung geprägten Orgeltyp, wobei aber auch Elemente der deutsch-romantischen Orgel nicht vernachlässigt wurden. Deshalb soll hier eine Würdigung der Tätigkeit Dieter Rüfenachts unter einer deutsch-französischen Perspektive vorgenommen werden.

«Grenzwall  
niederlegen.»

Da bietet es sich allerdings an, zunächst einmal weit in die Geschichte der Orgelbauwerkstätten Kuhn zurückzublicken. Eine Synthese deutscher und französischer Elemente ist im Hause Kuhn nämlich nicht neu, wir können sie hier schon lange vor Albert Schweitzers Schrift von 1907 beobachten. Der Gründer Johann Nepomuk Kuhn (1827–1888), der ja seine Ausbildung in der Werkstatt Weigle in Echterdingen erhalten und dann im Hause Walcker gearbeitet hatte, war klanglich und technisch vor allem seiner Zeit und seiner süddeutschen Herkunft verbunden: Er fertigte ausschliesslich mechanische Kegelladenorgeln, war also einer Orgeltechnologie verpflichtet, die in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden war und die sich nur sehr langsam ausserhalb des deutschen Sprachraumes verbreitete. Johann Nepomuk Kuhn liess sich jedoch auch vom «französischen Genius» anregen, wenn er bei grösseren Instrumenten den aus Frankreich kommenden Barkerhebel baute.

Nach dem Tode Johann Nepomuks übernahm sein einziger Sohn, Carl Theodor, im Jahre 1888 die Leitung der Firma. Er hatte seine musikalische Ausbildung in Zürich absolviert und den Orgelbau in der Werkstatt des Vaters erlernt. Zur Weiterbildung begab er sich auf Wanderschaft und bereiste Deutschland, Frankreich und Nordamerika. Er war vor allem vom Schaffen Cavaillé-Colls sehr angetan und eröffnete in Frankreich Filialen in Nancy und Bellegarde. Letztere wurde später nach Lyon verlegt. Im Katalog der Fa. Kuhn von 1891 werden «félicitations» von Camille Saint-Saëns und Alexandre Guilmant erwähnt. Während ich noch nicht eruieren konnte, welche Kuhn-Orgeln Guilmant kennenlernte, ist belegt, dass Saint-Saëns unter anderem die Kuhn-Orgel in der Kathedrale in Lausanne spielte.

Hochinteressant ist allerdings das Zeugnis, das kein Geringerer als Charles-Marie Widor zusammen mit zwei anderen Experten am 21. Januar 1895 über die Integration deutscher und französischer Elemente in der Kuhn-Orgel der Victoria Hall in Genf ablegte. Zunächst wird die fast rein französische Disposition von Grand-Orgue, Positif und Récit, gelobt. Dann heisst es im «Rapport»: «... ce qui constitue principalement l'excellence des nouvelles orgues c'est 1. l'application de la pneumatique tubulaire, 2. l'adoption d'un crescendo général, 3. la réunion des systèmes allemand et français.» (Das Hervorragende der neuen Orgel besteht in 1. der Anwendung der Röhrenpneumatik, 2. der Übernahme des Generalcrescendo, 3. der Vereinigung des deutschen und französischen Systems.)

Was Röhrenpneumatik und Walze angeht, so war diesbezüglich die deutsche Orgelkunst die Lehrmeisterin, und ihre Vorzüge werden in der seinerzeit üblichen Weise gepriesen: Der Anschlag ist nicht schwerer als der eines Konzertflügels und ändert sich nicht durch die Koppeln, alle Klaviaturen spielen sich «fast» gleich.

Die «Vereinigung des deutschen und französischen Systems» betrifft die Anlage der Spielhilfen. Dazu heisst es: «C'est là un perfectionnement, un progrès qui comptera dans l'histoire des orgues et dont on peut féliciter sincèrement M. Kuhn.» (Dies ist eine Vervollkommnung, ein Fortschritt, der in der Geschichte der Orgel bedeutsam sein wird und für den man Herrn Kuhn aufrichtig beglückwünschen kann.)

«Das deutsche System ist hier angewandt durch Knöpfe unterhalb des ersten Manuals, welche vier feste Kombinationen in den Stärkegraden p, mf, f, ff bedienen.

Synthese  
deutscher und  
französischer  
Elemente nicht  
neu.

Widor und  
die Victoria-  
Hall-Orgel.

Das französische System ist genau nach dem Vorbild der grossen Orgel in Saint-Sulpice in Paris angelegt. Es besteht aus sechs Tritten, die sich vor der Pedalklavatur befinden und deren Zweck es ist, die Grundstimmen des Hauptwerks, die Unteroktavkoppeln, die Mixturen und Zungen der drei Manuale und des Pedals ein- und auszuschalten.»

Albert Schweitzer hatte Widor im Jahre 1893 kennengelernt, und wir wissen nicht, ob Schweitzer damals schon Ideen zu einer deutsch-französischen Synthese entwickelt hatte und solche so rasch über Widor in die Genfer Planungen eingegangen sind, was ich für weniger wahrscheinlich halte als die Vermutung, dass die diesbezüglichen Anregungen direkt aus dem Hause Kuhn kamen.

Die Anstösse Schweitzers und der neudeutsch-elsässischen Orgelreform in Richtung auf eine deutsch-französische Synthese in der musikalischen Konzeption waren vor allem in dem kurzen Zeitraum zwischen etwa 1910 und der Mitte der 1920er-Jahre wirksam. Sie wurden bald im mitteleuropäischen Raum überlagert durch die von Deutschland ausgehende «Orgelbewegung» mit ihrem Vorhaben, sich am norddeutschen Orgelbau des 17./18. Jahrhunderts zu orientieren. Da ist es überraschend, einen Blick auf die 1930 gebaute Kuhn-Orgel des Berner Münsters zu werfen: Neben Hauptwerk, Rückpositiv und Brustwerk mit fast rein orgelbewegter Disposition gibt es ein auch als «Récit» bezeichnetes Oberwerk, in welchem sich alle Register des Cavallé-Coll'schen Récits finden. Nun will ich nicht in die Diskussion des Begriffs wie das Phänomen «Orgelbewegung» einsteigen und erlaube mir nur eine persönliche Bemerkung: Ich bin wie fast alle «Orgelleute» meiner Generation ein Kind der Orgelbewegung und habe bis in die 1970er-Jahre vielen ihrer Prinzipien gehuldigt. Ich weiss oft nicht recht, ob ich mich ärgern oder amüsieren soll, wenn manche meiner Altersgenossen inzwischen behaupten, sie seien nicht dabei und schon immer dagegen gewesen. Deshalb kann ich sine ira et studio aus dem Leitbild des Hauses Kuhn vom Jahre 1987 zitieren, wo drei Anforderungen an jede Orgel als grundlegend bezeichnet werden: «... sie sollte plenumfähig, solofähig und begleitfähig sein. [...] Bei voll ausgebauten Instrumenten erfüllen alle Teilwerke (jedes Manual und auch das Pedal) alle drei Aufgaben, bei kleineren Orgeln müssen sich die Teilwerke bisweilen in diese musikalischen Aufgaben teilen. [...] Die kleine bis mittlere zweimanualige Orgel muss heute (!) wohl stets mehr oder weniger neobarock disponiert werden, denn nur auf diese Weise sind mit relativ wenigen Registern die oben skizzierten drei Grundaufgaben zu erfüllen» (Friedrich Jakob, Orgelbau Kuhn, Männedorf 1987, S. 33 f.) Nun ist diese Idee im Jahre 2010 im Hause Kuhn so weiterentwickelt: «Unsere moderne symphonische Orgel unterscheidet sich vom Prinzip her nicht von ihrer klassischen Vorgängerin. Die Akzente werden jedoch anders gesetzt: Hier richten wir Mensuration und Intonation nach den Bedürfnissen der Musik des 19. Jahrhunderts. Unsere spezielle Aufmerksamkeit gilt dem Ausbau der Grundstimmen. Sie sollen der für diese Zeit typischen Wärme und Gravität des Klanges Ausdruck verleihen.»

Ich möchte im Folgenden einige grosse Kuhn-Orgeln aus den letzten zwei Jahrzehnten vorstellen, in denen sich in verschiedener Hinsicht die konzeptionelle Philosophie der «Ära Dieter Rufenacht» unter dem Aspekt der deutsch-französischen

Kurze  
Wirkungszeit der  
elsässischen  
Reform.

Das Phänomen  
«Orgelbewegung».

«Plenumfähig,  
solofähig,  
begleitfähig.»

Stilistik darstellen lässt. Ich beginne mit der Orgel von 1993 in St. Kunibert, Köln und kann mich hier auch auf meine eigenen Erinnerungen beziehen, da ich zusammen mit dem dortigen Kantor Gerhard Blum und dem Orgelsachverständigen des Erzbistums Köln, Prof. Hans-Dieter Möller, die Gemeinde bei der Entwicklung dieses Projekts beraten habe. St. Kunibert ist die grösste der zwölf romanischen Kirchen Kölns. Im Zweiten Weltkrieg wurde sie schwer beschädigt und die Westpartie weitgehend zerstört. Wie in den allermeisten romanischen Kirchengebäuden war es auch hier nicht leicht, für ein nach unseren Begriffen angemessen grosses Instrumentieren nach heutigen aufführungspraktischen Anforderungen geeigneten Platz zu finden. Es war ausgeschlossen, das unter grossen finanziellen Opfern wiederaufgebaute Westwerk mit dem Einbau einer Empore um seine architektonisch überwältigende Wirkung zu bringen. Nach manchen Überlegungen, bei denen auch die Idee einer Schwalbennestorgel verworfen werden musste, fand sich ein Orgelstandort schliesslich an ungewöhnlicher Stelle, nämlich zu ebener Erde in den beiden letzten Langhausarkaden der Südseite.

Die Teilwerke sind hier so angeordnet, dass das Positivwerk fast wie ein Rückpositiv in exponierter Situation über der Spielanlage angeordnet ist, Hauptwerk und Schwellwerk links davon in der vorletzten Arkade, rechts in der letzten das Pedal.

Dass hier ein Konzept entwickelt wurde, das sich an den romantisch-sinfonischen Stil französischer Prägung anlehnt, ohne jedoch eine bestimmte Cavallé-Coll-Orgel zum Vorbild zu nehmen, hatte auch mit der Standortproblematik zu tun. Es musste angestrebt werden, den sehr grossen Raum mit einer möglichst kleinen Registerzahl akustisch zu beherrschen. Die Disposition mit 43 Registern auf drei Manualen und Pedal wurde nicht im Sinne einer strengen Stilkopie gestaltet. Hauptwerk, Schwellwerk und Pedal enthalten den Fundus der Cavallé-Coll-Orgel, während im Positiv auch wichtige Register des klassisch-französischen Positifs enthalten sind.

Dass dies alles gut zusammengeht, hat sich in der vielfältigen Konzertpraxis an St. Kunibert erwiesen: Die französische Klassik und Romantik wie auch Bach, Rheinberger, Reger und Messiaen sind überzeugend darzustellen, wenn auch nicht in allen Fällen bis zum letzten Detail «authentisch». Dem steht auch nicht entgegen, dass durch eine entsprechende Mensurierung und Intonation eine gewisse Diskantbetonung angestrebt wurde, unterstützt durch eine getrennte und differenzierte Windversorgung zwischen Bass und Diskant. In Köln wurden auch erstmals konsequent die Bassbereiche der tief liegenden Register (16', 8') auf Zusatzlädchen («Auxiliaires») gestellt, die direkt vom Balg mit Wind versorgt werden. Damit sind die «Windfresser» versorgungsmässig von der Windlade abgekoppelt und beeinflussen die auf der Lade stehenden Register nicht. Die Steuerung dieser «Auxiliaires» erfolgt mit dem Wind aus der Kanzelle der Schleiflade.

Die Disposition der Hauptorgel in Minden, Dom zeigt eine Mischung deutsch-romantischer, französisch-symphonischer und auch neobarocker Charakteristik. Im Hauptwerk finden wir deutsche, im Schwellwerk französische Zungen, im Oberwerk sind Zungen des deutschen wie des französischen Barock vertreten, auch im Pedal vereint sich Deutsches und Französisches – «eine gelungene Koalition» auch im Bereich der Labialen.

St. Kunibert, Köln.

Minden, Dom.

Um die Mindener Trompeten «en chamade» wurde heftig gestritten, ich erinnere mich an einen Telefonanruf aus Minden, in welchem auch ich um meine unmassgebliche Meinung gebeten wurde. In der Mindener Orgel finden wir auch den ab 1992 entwickelten «Kuhn-Hebel», der von der Idee des klassischen Barker-Hebels ausgeht. Er passt auf die Klaviaturteilung und kann hinter dem Notenpult über den Manualen platziert werden. Anders als der klassische Barker-Hebel überträgt er die Tastenbewegung synchron auf das normale Hebelsystem der mechanischen Koppeln, ist geräuscharm und hat einen sehr geringen Platzbedarf.

Osnabrück, Dom.

«Eine relativ kleine Domorgel mit romantisch-symphonischem Schwerpunkt», so wurde das Konzept der Hauptorgel des Petrus-Domes in Osnabrück, Dom, von 2003 beschrieben. Auch hier zwang die Architektur zu einer aussergewöhnlichen Anlage: Der akustisch günstigste Platz ist die Westwand. Dort aber verhindert das Hauptportal einen Unterbau der Orgel. Deshalb ist der mechanische Spieltisch über der Orgel vor der grossen Westwand-Rosette angebracht, die vom Orgelgehäuse nicht verdeckt, sondern umrahmt wird.

Auf drei Klaviaturen sind vier Manualwerke zu spielen, davon drei in Schwellkästen, das vierte Werk als «Turmwerk» mit 240 mm WS ist elektrisch wahlweise von allen drei Manualen spielbar und kann als Solowerk wie auch als Dialoginstrument dienen. Die Hauptorgel soll sich von der kleineren historischen Cavallé-Coll-Orgel im Chor abheben. Deshalb sind hier neben dem Fundus Cavallé-Colls deutsch-romantische Elemente vertreten: eine differenzierte Palette von 8'- und 4'-Registern wie Doppelflöte, Viola, Dulziana, Geigenprinzipal, Fugara, und die Hochdruckstimmen Flauto mirabilis 8', Stentorgambe 8', Clarinette 8', Tuba magna 8', schliesslich im Pedal Violonbass und Violoncello. Auch eine kleine Reminiszenz an die deutsche Orgelbewegung wurde nicht vergessen, die Bezeichnung der Oktave 4' des Pedals als «Choralbass».

Konzertsaalorgeln.

Eine zunehmende Bedeutung kommt in den letzten Jahren dem Bau von Konzertsaalorgeln zu. Zu Zeiten der Orgelbewegung galt ihnen ja auch angesichts des Booms an Orgelneubauten für Kirchenräume nur wenig Aufmerksamkeit. Zumeist wurden solche Instrumente in der Konzeption wie grosse Kirchenorgeln angelegt, deren Disposition nach dem Werkprinzip sich an der barocken Orgelsololiteratur orientierte, ungeachtet der Tatsache, dass diese in profanen Konzertsälen nur sehr selten erklingt und dort im Zusammenspiel der Orgel mit dem Sinfonieorchester und dem grossen Oratorienchor ganz andere Eigenschaften gefragt sind. In dem Instrument in der Philharmonie Essen aus dem Jahre 2004 wurde «eine Synthese deutscher und französischer Klangelemente angestrebt». In allen Werken finden sich hier neben deutsch-romantischen auch französisch-symphonische sowie neobarocke Registernamen. Diese zunächst heterogen anmutende Mischung zu einer überzeugenden Einheit zu bringen, ist Aufgabe von Mensuration und Intonation.

Auch in Essen findet sich ein Hochdruckregister, wie es in grossen Orgeln in grossen Räumen in den letzten Jahren gern gebaut wurde – manche würden sagen «in Mode gekommen ist». Das veranlasst mich zu einem kleinen Exkurs über «Moden» im Orgelbau, zumal im Zusammenhang mit französischen Orientierungen oft von der «Franzosenmode» gesprochen wird. Betrachten wir die zurückliegenden Jahrhunderte

Über Moden im  
Orgelbau.

des europäischen Orgelbaus, so stellen wir vor allem eine grosse Anzahl stilistischer Wandlungen fest, die sich in mehr oder weniger raschem Wechsel vollzogen haben. Dass solche Wandlungen vor allem in den zwei zurückliegenden Jahrhunderten immer rascher erfolgt sind, ist leicht durch die ständig sich verbessernden Kommunikationsmöglichkeiten und das stetige Anwachsen der vorliegenden Orgelmusik zu erklären. Eine ganz zeitlose, unverändert gültige Vorstellung von einer Orgel müsste diesen Begriff schliesslich auf eine ganz abstrakte Definition destillieren und alle musikalischen Aspekte als mehr oder weniger wandelbare und nach Belieben auch aufführungspraktische Moden zu betrachten. Zu den problematischen Seiten der Orgelbewegung gehört, dass sie versuchte, gewisse stilistische Eigenheiten der norddeutschen Barock-Orgel als zeitlos gültige Prinzipien zu verabsolutieren, denen jegliche Orgelkonzeption zu unterwerfen sei. Diese «Mode» ist inzwischen durch eine «modische» Neu- und zum Teil Überbewertung der romantischen Musik abgelöst worden, wobei es auch «modisch» wurde, die deutschen Komponisten der «Orgelbewegung» abzuwerten. Ich prophezeie, dass Pepping, Distler, Bornefeld usw. bald wieder «in Mode» kommen werden und sich so zeigen wird, dass es eben ganz ohne «Moden» wohl doch nicht geht.

In den hier skizzierten Beispielen ist manches angedeutet, was das Profil des Hauses Kuhn an der Schwelle des 20./21. Jahrhunderts ausmacht und die «Ära Rüfenacht» charakterisiert. Dabei hat wohl niemand eine auch nur annähernd vollständige Darstellung von Konzept, Architektur und Konstruktion dieser Instrumente erwartet, geschweige denn einen Eindruck von deren musikalischen Qualitäten.

In dem hier gegebenen Rahmen habe ich mich auf einige grosse Instrumente beschränkt. Die Aussenwirkung einer grossen Werkstatt ist naturgemäss vor allem von den Grossorgeln bestimmt, doch hat das Haus Kuhn den Bau kleinerer und kleiner Instrumente in der Ära Rüfenacht keineswegs vernachlässigt. Die stilistische Entwicklung in diesem Bereich wäre eine eigene und eingehende Betrachtung wert. Hier mussten nämlich bei der Weiterentwicklung orgelbewegter Prinzipien recht verschiedenartige Wege gegangen werden, wenn es galt, solche Instrumente weniger im Sinne übergreifender Prinzipien als von der jeweiligen Situation und Funktionalität her zu entwickeln.

Wenn ich nun darauf hinweisen werde, wie wesentliche Impulse zu dieser Positionierung in der Person des Betriebs- und Geschäftsleiters ihren Ursprung haben, so soll damit natürlich die unentbehrliche Mitwirkung eines qualifizierten Teams in der Bedeutung nicht gemindert werden. [Es folgte die persönliche Laudatio auf Dieter Rüfenacht.]

*Das Referat «Deutsche und französische Orgelkunst – Orgelbau Kuhn an der Jahrtausendwende. Hommage à Dieter Rüfenacht» wurde von Prof. Dr. Hermann J. Busch (20. Februar 1943–28. Dezember 2010) am 4. Oktober 2010 in Lüneburg gehalten und am 8. Oktober von seinem Schüler Gerhard Blum in Chur vorgetragen.*