

Erinnerungen aus meinem Organistenleben

Von Rudolf Löw

(Dr. Rudolf Löw-Schaefer)

Separatabdruck aus Basler Jahrbuch 1926

Die nachfolgenden Erinnerungen sind im Herbst 1923 bei Gelegenheit meines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums als Organist zu St. Elisabethen aufgezeichnet worden. Wenn ich sie jetzt auf mehrfach geäusserten Wunsch hin dem Druck übergebe, so geschieht es in der Absicht, den Lesern ein kleines Kulturbild zu bieten und ihnen zu zeigen, wie die Verhältnisse im Organistenstande in den letzten fünfzig Jahren gewesen sind. Zudem existieren von den die Orgeln und ihre Organisten betreffenden Vorgängen wenig offizielle Akten, oder sie sind in den Protokollen der Kirchenvorstände begraben, so dass manches von dem, was ich zu berichten habe, für die musikalische Lokalgeschichte von einigem Wert sein dürfte. Dass dies an Hand von persönlichen Erinnerungen geschieht, möge der Leser freundlich verzeihen.

Schon in meiner frühen Jugend wurde das Interesse an allem, was Orgel und Orgelspiel anlangt, in mir wachgerufen, wie es in einem Elternhaus, in dem die Pflege der Musik heimlich war, nicht anders sein konnte. Mein Vater, Rudolf Löw-Burckhardt, war mit Leib und Seele Organist, und neben seiner Vorliebe für musiktheoretische Studien war ihm die Beschäftigung mit der Orgel das Orgelspiel und der Orgelbau, das liebste Gebiet seines Berufes. Dass er in erster Linie ein schlichter Gesanglehrer an einer Schule werden sollte, hatte er sich nach seiner Ausbildung am Leipziger Konservatorium nicht gedacht. Zwar fand er sich auch in diesem Amt mit Liebe und Freude hinein, aber an der Orgel fühlte er sich doch mehr als Künstler und liebte darum die Tätigkeit besonders. Zudem betrachtete er sie als eine gottgeweihte Aufgabe; er war sich seiner Verantwortung als Diener der Kirche und Gemeinde bewusst und stellte, trotzdem er in seinen ersten Amtsjahren öfters auch Konzerte gab, die gottesdienstliche Seite in den Vordergrund. Er war aber nicht nur ein ausgezeichneter, stattlich geschulter Organist, sondern verstand sich auch bis in alle Details auf die technischen Fragen des Orgelbaus und galt für einen gründlichen, ja sogar von den Fachleuten gefürchteten Orgelexperten.

Schon in meinen ersten Kinderjahren begleitete ich fast regelmässig meinen Vater in den Gottesdienst und sass andächtig, weniger bei der Predigt, als beim Orgelspiel, im Winkel des Orgellettners zu St. Elisabethen. Statt eines Vorsängers stützten etwa zwanzig Schülerinnen der Töchterschule den Gesang und schlossen den Gottesdienst an Stelle des Nachspieles mit einem passenden Choralvers ab. Für diese kirchlichen Funktionen brauchten die Mädchen keine Proben abzuhalten, denn mein Vater pflegte den Choralgesang aus künstlerischen und erzieherischen Gründen der Töchterschule so, dass die meisten Choräle fester Besitz seiner Schülerinnen wurden. Manche derselben hat das noch in späteren Jahren mit grossem Dank gegen ihren Lehrer ausgesprochen. Vielen war dieser Choralgesang zum

Beginn der Stunde, bei dem mein Vater sich bei jeder Strophe in immer neuen Variationen der Begleitung erging, der liebste Teil des Unterrichts.

Nach Schluss des Gottesdienstes trat ich dann gerne und oft an den Spieltisch und wusste schliesslich die französischen Aufschriften der Register der Merklinschen Orgel und ihre Bedeutung auswendig. Um 11 Uhr ging es dann zur Kinderlehre ins Münster, und auch dort wusste ich mich so zu setzen, dass ich bewundernd zu dem gewaltigen Prospekt der Münsterorgel aufblicken konnte. Während einiger Zeit übernahm mein Vater für den Münsterorganisten Benedikt Jucker die Stellvertretung in den Nachmittagsgottesdiensten. Da durfte ich mit ihm auch auf die Münsterorgel steigen und sass staunend auf der «goldenen Orgel», wie wir Kinder sie nannten.

Da ich zu jung war, um die Gottesdienste im Münster zu besuchen, habe ich an Organist Benedikt Jucker und sein Spiel leider nur eine schwache Erinnerung. In den Gesangsvereinsaufführungen der siebziger Jahre, von denen mir als erste das Jubiläumskonzert mit der Johannispassion in Erinnerung ist, spielte Theodor Kirchner aus Winterthur den obligaten Orgelpart. Er soll dabei, wie mein Vater erzählte, während des Spiels gerne einen heruntergebrannten «Stumpen» im Mund gehabt haben.

Lebhafter ist mir die Erinnerung an andere Basler Organisten geblieben, die mit meinem Vater als ältere Freunde verkehrten. Sie gehörten einem besonderen Organistentypus an und waren eigentlich Dilettanten oder Autodidakten, die daneben oder ursprünglich einen anderen Beruf hatten, aber durch eifriges Selbststudium zu einer gründlichen musikalischen Bildung gekommen waren.

So war der damalige Organist der Peterskirche, Jakob Probst, Landwirt und bebaute ein grosses Bauerngut vor der Stadt. Eine angeborene Fertigkeit befähigte ihn, sich auf allen Instrumenten zurechtzufinden, und das in seinem Betrieb ersparte Geld verwendete er auf Klavier und später Orgelstunden, die ihm Benedikt Jucker erteilte. Als die Organistenstelle zu St. Peter frei wurde, bewarb er sich darum und trug über mehrere Kandidaten beim Probespiel den Sieg davon, obschon manche Leute über den bäuerlichen Organisten bedenklich den Kopf schüttelten. So kam es, dass Probst am Sonntag Morgen zuerst mit dem Milchwagen und der blauen Bauernbluse zu seinen Kunden fuhr; dann aber stellte er den Wagen ein, vertauschte die Bluse mit seinem Sonntagsrock und begab sich auf die Orgelbank. Später übernahm er die Stelle eines Vermögensverwalters und brauchte nicht mehr seine Finger von der harten Landarbeit und vom Melken auf die Tasten der Orgel zu bequemen. Ich erinnere mich, dass Probst überaus frisch und rhythmisch spielte und darum der Gemeindegesang in der Peterskirche für den besten galt. Probst war der einzige, der die alte Sitte der Zwischenspiele zwischen den Choralstrophen beibehielt. Er war eine kernige Natur, ähnlich seinem Sohne gleichen Namens, Pfarrer Jakob Probst.

Etwas anders geartet war Jakob Wagner, Organist zu St. Leonhard, ein bescheidener, zurückhaltender Mensch, aber im Grunde ein fein empfindender Musiker, der über Kunst und Kunstgeschmack seine bestimmte Ansicht haben konnte. Ich weiss mich noch gut an ein Gespräch zu erinnern, in dem er meinem Vater gegenüber die Verwandlungsszene im ersten Akt des Tannhäuser und die Unterbrechung des Pilgerchores durch die Schalmei des Hirten scharf tadelte. Choral ist Choral, sagte er, und darf nicht durch ein solches Gedudel unterbrochen werden, auf der Bühne so wenig wie in der Kirche.

Wagner fand auf eigentümliche Weise zu seinem Organistenamt. (Ich folge hier den Mitteilungen meines Vaters und hoffe nicht, zu sehr Wahrheit und Dichtung zu vermischen.) Er war ursprünglich gelernter Weber, beschäftigte sich aber viel mit Musik. Nun geschah es, dass er einmal ein Gewehr putzen wollte, und um zu sehen, ob Rost im Laufe sei, schüttelte er etwa Pulver in denselben, liess einen brennenden Zunder nachfolgen und hielt den Lauf vors Auge, um beim Schein des aufblitzenden Feuers die Rostflecken zu sehen. Der improvisierte Schuss ging los und verletzte ihm das Auge, sodass er es später kaum mehr brauchen konnte. Während er zur Heilung im Spital war, wurde die dortige Organistenstelle frei; er bewarb sich darum und erhielt sie. Von dort wurde er an die Leonhardskirche gewählt. Mit der Zeit wurde er ein beschäftigter Klavierlehrer und beruflicher Musiker. In späteren Jahren sagte er einmal zu meinem Vater: «Siehst du, das war doch ein Wink vom lieben Gott, dass ich mich ins Auge geschossen habe.» «Wohl möglich», antwortete mein Vater, «aber lass dir nicht zum zweiten Male winken, sonst siehst du gar nichts mehr.» Diese unvollkommene Sehkraft merkte man Wagner später etwa an, wenn er ein Vorspiel abspielte und dabei etwas stark ritardierte, denn Beleuchtung gab's auf den Orgeln damals nicht. Wenn er aber sein Vorspiel improvisierte, so bekam man immer etwas Gediegenes zu hören. Was er konnte, beweisen die zwei Choralvorspiele eigener Komposition, die er im Jahre 1894 zur Erinnerung an sein 50jähriges Amtsjubiläum seinen Kollegen und Söhnen rezitierte. Das eine derselben ist eine auf den Cantus firmus im Bass aufgebaute, famose Fuge über den Choral: Nun danket all und bringet Ehr.

Der Betrieb auf der Leonhardsorgel hatte etwas Gemütliches an sich. Vor dem Gottesdienste sah man Wagner mit dem ebenfalls originellen Vorsänger, Georg Honesta, eifrig gestikulieren im Gespräch, als dritten den Balgenzieher dabei. Wenn dann die Zeit zum Amtieren kam, schneuzten sich die Herren mit ihren roten Schnupftüchern ergiebig die Nase, die Dose macht die Runde, und man war fertig zur Tat. Beim Choral setzte Honesta mit seiner kräftigen Tenorstimme so stark ein, dass er selbst den vollsten Gemeindegang übertönte.

Darf ich diese Galerie der alten Basler Organisten noch mit einem Porträt bereichern? In der St. Albankirche wirkte Organist Schröter, sonst als Posaunist und früher erster Trompeter ein geschätztes Mitglied unseres Orchesters. Als Organist hatte er die Eigentümlichkeit, nur über ein einziges Nachspiel zu verfügen, das er unentwegt Sonntag für Sonntag seinen Zuhörern vorsetzte, damit sie unter seinen wohlbekanntenen Klängen die Kirche verliessen. Es war der händelsche Chor: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt« aus Josua und Judas Makkabäus. Etwa einmal machte Schröter den Versuch, ein anderes Postludium zu spielen, aber nach ein paar Takten und einigen harmonischen und melodischen Salti mortali langte er wieder in dem unvermeidlichen G-dur und beim «Seht, er kommt mit Preis gekrönt» an. Man konnte eben für die Organistenstellen an den Filialkirchen nicht ausschliesslich Künstler berufen, dafür waren sie bis in die neueste Zeit zu gering honoriert. Trat doch mein Vater im Jahre 1863 sein Amt zu St. Elisabethen mit einer Besoldung von 140 alten Franken an.

An der Martinskirche wirkte lange Zeit der bekannte Solocellist unseres Orchesters, Moritz Kahnt. Wenn auch nicht ordentlicher Orgelspieler, so war er doch dank seiner musikalischen Bildung zu diesem Amt einigermassen qualifiziert. Dafür war aber seine Orgel, die alte Münsterorgel, noch in einem vorsintflutlichen Zustand, mit fünf oder sechs grossen Spannbalgen ohne Magazinbalg, dazu im Chorton gestimmt, also reichlich einen halben Ton höher als die Normalstimmung.

In diese Gilde der Organisten sollte ich nun auch eintreten, zunächst als bescheidener Vikar in den Kinderlehen der Elisabethenkirche. Es war im Frühjahr 1880. Mein Vater hatte die Kinderlehen nicht übernommen, da er den dafür ausgesetzten Zuschuss von 100 Franken unter seiner Würde hielt. Mit Genehmigung des Kirchenvorstandes stellte er deshalb einen Vikar an, zuletzt den späteren Berner Münsterorganisten Karl Hess. Als dieser nun im Frühjahr 1880 nach Leipzig ans Konservatorium ging, vertraute mein Vater mir dieses Amt an. Dass ich mit Freuden darauf einging, lässt sich wohl denken, aber vorbereitet dazu war ich eigentlich noch gar nicht.

Wohl in der Erkenntnis, dass der musikalischen Ausbildung am ehesten der Geigenunterricht förderlich sei, erhielt ich seit meinem achten Jahre Violinstunden bei dem alten Konzertmeister Friedrich Höfl, mit dem mein Vater befreundet war, später bei dem trefflichen Adolf Vargheer. Die Beschäftigung mit dem Klavier überliess man als etwas ganz Selbstverständliches und fast wie eine Spielerei mir selbst. Mit dem Wagemut der Jugend, aber auch mit der ihr eigenen Begeisterung übernahm ich nun das neue Amt. Besonderes Interesse brachte dem jungen Organisten Oberhelfer Zwingli Wirth entgegen, der alle vierzehn Tage zu St. Elisabethen amtierte. Während er sich auf dem Lettner den Ornat anzog, konnte ich mich zum Vorspiel in den längsten Phantasien ergehen, und oft beeilte er sich gar nicht, auf die Kanzel zu kommen, um mich dafür auf der Orgel so recht austoben zu lassen. Ich habe die liebenswürdige Anteilnahme des grossen Musikfreundes in dankbarer und freundlicher Erinnerung.

Zu gleicher Zeit erhielt ich nun von meinem Vater Orgelstunden und wurde in die Orgelliteratur eingeführt. Da stand selbstverständlich J.S. Bach im Vordergrund. Mein Vater hatte bei Friedrich Beder, dem Organisten an der Nikolaikirche in Leipzig, studiert und dessen Prinzipien eines schlichten, klassischen Orgelspiels übernommen. So wollte er z. B. die Bachschen und andere Fugen nicht mit grossem Register- oder Manualwechsel gespielt haben. Die Steigerung einer Fuge, pflegte er zu sagen, liegt in der Struktur, nicht in der Dynamik, und nur in den vermittelnden Zwischensätzen soll man auf ein anderes Manual gehen. Von den Mendelssohnschen Orgelsonaten hielt er nicht so viel, obschon er sie mich auch spielen liess. Mendelssohn, sagte er, hat den Orgelstil verdorben, es fehlt ihm die exakte Stimmführung, und wenn er fugiert, so wird einem immer Angst dabei. Mein Vater legte an alle Kontrapunktik den strengen Massstab seines Lehrers, Moritz Hauptmann. Als Unterrichtsmaterial dienten ihm neben Bach Sammlungen von älteren klassische Orgelwerken aus seiner Studienzeit, deren Inhalt heutzutage zum Teil in moderne Sammelwerke, z.B. die von Straube, übergangen ist. Von der Rinkschen Richtung der Orgelmusik wollte er nicht viel wissen und fand sie etwas charakterlos. Von den modernen Franzosen lobte er Alexandre Guilmant dessen Orgelsatz er anerkannte. Ein Zusammentreffen mit dem genialen Pariser Orgelspieler anlässlich der Abnahme der Orgel zu St. Pierre in Genf mag an dieser Sympathie auch seinen Anteil gehabt haben.

Besonderen Wert legte mein Vater auf das Choralspiel, weil sich nach seiner Ansicht der rechte Organist erst darin zeigt, wie er den Choral begleitet. Triomässiges Spiel auf zwei Manualen wurde in jeder Stunde geübt, sogar auch das Verlegen des Soprans ins Pedal, daneben die Transposition von Chorälen und kurze, dem Charakter des Chorals entsprechende Improvisationen. Für diese Art es Unterrichts bin ich meinem Vater bis heute dankbar. Wir wollen nicht vergessen, dass die Hauptaufgabe der Organisten im Gottesdienst

liegt, und dass er da wie es in unserer alten Amtsordnung noch hiess, Kirchendiener ist. Ein schlecht gespielter Choral hebt die Wirkung des schönsten und kunstvollsten Vorspielst auf.

Meine letzten Schuljahre waren mit Musik recht ausgefüllt, da ich im darauffolgenden Jahre auch im Orchester als Geiger mitspielen durfte. Wenn das auch unendlich viel geistige Anregung mit sich brachte – ich brauche nur an die verschiedenen Besuche von Johannes Brahms zu denken -, so geschah es gewiss nicht immer zum Vorteil meiner Schulpflichten. Das Nächstgelegene wäre gewesen, dass ich nach erlangter Maturität ganz zur Musik übergegangen wäre. Allein daran hinderte mich der bestimmte Entscheid meines Vaters, der mich vor ähnlichen Enttäuschungen wie sie ihm zuteil geworden waren, bewahren wollte. Ich sollte die musikalische Ausbildung in vollem Umfange erhalten, aber die Musik nicht zum Brotstudium machen. Ein akademisches Musikstudium war damals an der Universität noch nicht möglich und überhaupt selten, musikpädagogische Kurse gab es auch noch nicht; man dachte bei der musikalischen Ausbildung nur an die virtuose Beherrschung eines Instrumentes. Als ich mich dann zum Studium der klassischen Philologie und Kunstgeschichte entschloss, geschah es nicht ohne einen gewissen Neid auf meinen früheren Schulfreund, der als Schüler Joachims nach Berlin übersiedelte.

Wie ich mich in der Folgezeit mit diesem Doppelstudium und Doppelberuf abgefunden habe, will ich hier nicht erörtern. Ein entfernter Verwandter, der Musiker war, fragte mich einmal: «Sei du froh, dass dir die Musik nur den Zucker auf das tägliche Brot gibt.» Er mag recht gehabt haben, aber leicht war es nicht immer, das zurückzudrängen, was die Seele erfüllte, und den Weg der Pflicht zu gehen.

Mein Vater hat mir wohl die oben erwähnte bestimmte Weisung gegeben, aber meine Beschäftigung mit der Musik nie zurückgedrängt, denn mit dem Studium an der Universität setzte auch gleich der Theorieunterricht bei ihm ein. Das war sein Lieblingsfach und gerne erzählte er von den Zeiten, in denen er Leuten wie Fritz Hegar und Karl Munzinger Theoriestunden gab die sich manchmal über ganze Vor- oder Nachmittage ausdehnten. An Gründlichkeit wurde auch mir nichts geschenkt, und einem Freunde, der eine Zeitlang den Unterricht mit mir nahm und sich etwa allzu kühn über die Regeln hinwegsetzen wollte, sagte der gestrenge Lehrer:» Sie wollen wohl da anfangen, wo Beethoven aufgehört hat.»

Als Orgelschüler trat mich mein Vater nach einigen Jahren an Alfred Glaus ab. Da hatte ich mich wieder an eine andere Art Orgelspiel zu gewöhnen, die lange nicht so einfach wie die meines Vaters war. Glaus war in der Anwendung der Registrierung peinlich gewissenhaft, fast zu umständlich. Zudem war die frühere Münsterorgel, d.h. das Haas'sche Werk aus den fünfziger Jahren vor dem durch Adolf Hamm veranlassten Umbau, ein komplizierter Apparat, dessen Behandlung ein spezielles Studium erforderte. Viele unserer Organisten sind durch die Glaus'sche Schule gegangen und bewahren dem gewissenhaften Lehrer und feinen Musiker ein dankbares Andenken. Das grosse Publikum wusste ihn nicht nach Gebühr zu schätzen, und das war die Tragik seines Lebens. Seine starke Nervosität war ihm hinderlich, sich als Begleiter im Choralspiel oder bei der Verwaltung des obligaten Orgelpartes in Oratorienaufführungen der Gesamtheit anzupassen. Ungerechte und unfachliche Urteile gründeten sich oft auf diese Fälle und brachten eine unrichtige Einschätzung des gediegenen Künstlers und Menschen. Als Organist und Orgellehrer gab Glaus der romantischen Schule den Vorzug. Neben Bach spielte er mit Vorliebe die Mendelssohn'schen Sonaten, ebenso hoch schätzte er den jetzt entschieden überlebten Rheinberger. Aus den Franzosen machte

er ich nicht viel und liess mich nur mit etwelchem Widerstreben Guilmant spielen. Als einmal der blinde französische Orgelspieler Mahout ein Konzert mit lauter Stücken von César Franck gab, wobei ich ihm registrieren durfte, war mir das eine ganz neue Entdeckung. Es mag allerdings auch an der schwerfälligen Münsterorgel gelegen haben, dass das französische Orgelspiel bei Glaus zu sehr in Misskredit stand. Wie dem aber sei, so bleibt Glaus der Typus eines vornehmen und ernsthaften Musikers, dem das kirchliche Orgelspiel eine Herzenssache war. Ich kann mir nichts Gediegeneres denken, als seine improvisierten Choralpräludien zum Beginn des Gottesdienstes. Da war er ein Meister, aber, wie schon gesagt, von wenigen verstanden. Überhaupt fehlte in der damaligen Zeit das Interesse am Orgelspiel beim Publikum. Orgelkonzerte galten als uninteressant, sodass sie Glaus bald aufgab. Später lud er persönlich etwa am Sonntagabend zu Orgelvorträgen ins Münster ein; das waren stimmungsvolle Stunden, die wenige, aber um so dankbarere Zuhörer in den dämmerigen Hallen versammelten.

Auf Neujahr 1891 erhielt ich vom Kirchenvorstand des Münsters die Anfrage, ob ich die Organistenstelle zu St. Alban übernehmen wolle. Auf dieses Datum wurde nämlich das neue Schweizerische Kirchengesangbuch eingeführt, und Organist Schröter hatte erklärt, dass er sich in dieses nicht mehr einspielen könne. Ich sagte natürlich mit Freude zu und trat damit mein erstes offizielles Organistenamt an. An diese Tätigkeit zu St. Alban denke ich immer mit Freuden zurück. Was gab es Schöneres, als an einem sonnigen Sommermorgen in das romantisch gelegene Kirchlein zu wandern! Zudem hörte ich die geistvollen Predigten des alten Pfarrers Samuel Preiswerk, und das Publikum war ein auserlesenes, das auch das Orgelspiel zu schätzen wusste. Im Sommer trafen sich dann gewöhnlich Pfarrer und Organist nach dem Gottesdienste bei einem erfrischenden Bade im Rhein. Aber ich weiss mich auch an verschiedene Wintersonntage zu erinnern, an denen ich mir den weiten Weg durch den tiefen Schnee bahnen musste. Der Gesang ging in der kleinen Kirche flott vonstatten, da zu gleicher Zeit auch der übliche Vorsänger resigniert hatte und nun ein Chor von einigen stimmbegabten Knaben die Führung des Chorals übernahm. Ich behielt die Stelle acht Jahre.

In den Sommerferien des Jahres 1898 starb mein Vater plötzlich an einer rasch verlaufenden Lungenentzündung, mitten aus voller Tätigkeit heraus. Ohne es zu ahnen, hatte er vor seiner Abreise in die Ferien für immer von seiner geliebten Orgel Abschied genommen. Schon waren eine grössere Reinigung und eine bescheidene Erweiterung der Disposition des zweiten Manuals geplant und vereinbart. Für mich war es selbstverständlich, mich um die Nachfolge zu bewerben, und ich durfte auch die Freude erleben am 20. September vom Kirchenvorstande des Münsters gewählt zu werden. Es wäre für mich ein undenkbarer Fall gewesen, mich nach bald zwanzig Jahren von der Orgel der St. Elisabethenkirche trennen zu müssen. Aber da ich auch ihre Nachteile kannte, war es im Laufe der nächsten Jahre mein Bestreben, Erweiterungen und Verbesserungen anzubringen. Die Orgel ist ein französisches Instrument und entspricht in ihrer ursprünglichen Disposition so ziemlich der Idealorgel die Albert Schweizer in seiner Broschüre über deutsche und französische Orgelbaukunst gefordert hat. Exakt gearbeitete Schleifladen, präzise Ansprache, glänzende Zungenstimmen sind ihre Hauptvorteile, aber daneben machte sich doch ein starker Mangel an äquivalenten Labialstimmen bemerkbar. Besonders das zweite, einzige Nebenmanual war zu spärlich ausgestattet. Als Herr Pfarrer Th. Barth von der schon von meinem Vater geplanten kleinen Erweiterung hörte, setzte er sich zu meiner Freude lebhaft dafür ein, und schon im Winter 1899/1900 konnten ins zweite Manual drei neue Register eingebaut werden und das erste erhielt eine bessere Flöte und eine kräftigere Gambe statt der alten die den Fehler hatte,

immer zu überblasen. Zum grossen Jammer meiner zwei alten Blasebalgtreter wurde auch der elektrische Antrieb eingerichtet. Es war der erste Versuch eines solchen durch die Firma Aliaoth. Zwei ungeheure Motoranlagen mit Transmissionsrädern, sogenannten Schnecken, und schweren Kolbenstange die auf die Trittbretter der Schöpfer aufgeschraubt wurden sollten die Arbeit der Blasebalgtreter übernehmen. Wenn ich die Dinger anliess, so ging im Orgelgehäuse ein solcher Lärm los, dass an ein piano-Spiel kaum zu denken war. Zudem hatten die Motoren die Eigentümlichkeit an sich, im feierlichsten Moment, z.B. in einem Karfreitagsgottedienst bei überfüllter Kirche, stillzustehen. An manchen Sonntagen kam ich in gelinde Verzweiflung, wenn die Maschinen nicht laufen wollten, trotzdem sie tags zuvor vom Elektrotechniker revidiert worden waren. Es bewährte sich damals noch die gute Einrichtung des Kirchenwächters, denn dieser – es war der Bruder des bekannten Änischänsli – musste oft in der Not zum Orgeltreten heraufgeholt werden. Ich hatte es schliesslich im Griff, die schweren Lenkstangen so schnell als möglich von den Tritten abzuschrauben. Kurz, die Einrichtung war verfehlt und musste nach wenigen Jahren durch einen Meidinger – Ventilator ersetzt werden.

Doch hatte ich damals mit dem Elektrizitätswerk den ersten Kampf für die Orgelmotoren überhaupt auszufechten. Dieses wollte sich nämlich die Möglichkeit reservieren, am Sonntagvormittag den Strom für allfällige Reparaturen auszuschalten, und weigerte sich prinzipiell, Strom für Orgelmotoren zu liefern. Ich machte in mehrfachen Unterredungen den Herren klar, dass ich wohl nicht der einzige Fall bleiben werde, und konnte die Sache mit Mühe durchsetzen. Über solche Zeiten und Ansichten sind wir jetzt auch hinaus.

Nach weiteren vierzehn Jahren näherte sich die Zeit, wo die Orgel zugleich mit ihrem Organisten – dem wir sind sogenannte Jahrgänger – ihren fünfzigsten Geburtstag feiern konnte; auf diesen Termin plante ich mit dem Basler Orgelbauer J. Zimmermann einen gründlichen Umbau des Instrumentes. Wir stellten einen Idealplan auf, an dessen restlose Verwirklichung wir nun im günstigsten Falle glaubten. Aber diese gelang wieder Erwarten. Die nötigen 12 000 Franken wurden zu einem Drittel von der Kirchenverwaltung, zum zweiten vom Elisabethenkirchenfonds und zum dritten durch freiwillige Beiträge aufgebracht. Die Herren Kirchenräte konnte ich durch persönliche Besuche für die Sache gewinnen; dabei versicherte mir jeder, dass er nichts von der Sache verstehe, weshalb ich höflich bat, die Beurteilung vertrauensvoll den Sachverständigen zu überlassen. Im Kirchenvorstand der Münstergemeinde gestatte man mir ein Referat über den Umbau und stimmte meinem Vorschlage zu. Der Haupteinwand, den man mir etwa machte, war, dass man keine Konzertorgel haben wolle. Darunter verstand man die jetzt an allen Orgeln eingerichteten sogenannten Spielhilfen. Auch focht man das Vorrücken des Prospektes an, das aber nicht nur wegen der vermehrten Registerzahl, sondern auch wegen des Herausholens des Klanges aus der Turmnische nötig war und sich schliesslich als ein architektonischer Gewinn auswies. Es brauchte manche Stunde Unterredung bei den einzelnen Amtsstellen und Personen, bis die Sache schliesslich unter Dach war. Aber da der ganze Plan nichts Unbilliges oder Überflüssiges verlangt, konnte eine sachliche Diskussion schliesslich zum Ziele führen. In Orgelsachen haben leider immer diejenigen Instanzen das letzte Wort, die nicht sachverständig sind, und sehen oft hinter den betreffenden Postulaten die Schrullen eines begehrliehen Organisten.

Kurz, im Sommer und Herbst 1913 wurden die Arbeiten ausgeführt und in besagtem fünfzigsten Geburtsjahr hatte die Orgel ihre neue Gestalt erhalten. Es war nicht leicht, das

alte französische System der Schleifladen mit der modernen Röhrenpneumatik in Verbindung zu bringen, aber es ist auf die beste Weise gelungen, ja diese Verbindung ist geradezu eine ideale geworden, denn sie vereinigt leichte Spielart mit präziser Ansprache. Orgelbauer Zimmermann hat den Spruch Lügen gestraft, dass man keinen neuen Lappen auf ein altes Kleid setzen dürfe, denn seit mehr als zehn Jahren hat sich die ganze Einrichtung tadellos gehalten. Die Orgel hat jetzt statt der ursprünglichen 29 Register deren 43, die sich auf drei Manuale und das Pedal verteilen.

Wie schon erwähnt, hat der bekannte elsässische Musikhistoriker, Theologe und Mediziner, Professor Albert Schweizer, im Jahre 1906 eine Broschüre über französische und deutsche Orgelbaukunst herausgegeben, in der er der erstere, nicht nur in Bezug auf die Intonation der Register und deren Zusammenstellung, sondern auch im Blick auf die mechanischen Einrichtungen den Vorzug gibt. Es würde zu weit führen, diese Frage pro und kontra zu erörtern, aber da die Elisabethenorgel ursprünglich ein französisches Instrument war und nun, wenigstens in ihren mechanischen Teilen, ganz nach deutschen Prinzipien umgebaut wurden ist, kann sie als Schulbeispiel gelten. Sie zeigt, dass einerseits die französische Intonation feiner und weniger kompakt klingt, dass aber andererseits die mechanischen Errungenschaften der deutschen Orgelbaukunst ungleich mannigfaltigeren Wechsel in der Registrierkunst ermöglichen. Von beiden Seiten aus, das Gute an den modernen Errungenschaften anzunehmen und zu verwerten, ist wohl am richtigsten. Es kommt schliesslich darauf an, wie der geschickte und geschulte Organist mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln haushält. Keine Orgel ist wie die andere; bei jeder braucht es ein Sichhineinleben in den Klangcharakter, der einesteils durch die Auswahl der Register, andernteils durch den Raum, in dem sie steht, bedingt ist.

Schweizer sagt in der oben aufgeführten Schrift: «Gibt es denn noch etwas, das höher ist, als ein guter Organist zu sein, ein solcher, der sich bewusst ist, nicht seinen Ruhm zu suchen, sondern hinter der Objektivität des heiligen Instrumentes zu verschwinden und es allein reden zu lassen, als redete es von sich selber ad maiorem Ei gloriam.» Was hier gesagt ist, gilt besonders vom kirchlichen Orgelspiel. Es ist keine leichte Sache, Sonntag für Sonntag dem engen und gleichförmigen Rahmen unseres reformierten Gottesdienstes etwas Neues zu bieten, besonders wenn man es mit seiner Aufgabe ernst nimmt. Ich kam oft den Wunsch nicht unterdrücken, unsere gottesdienstliche Form einmal zu sprengen und eine grössere Mannigfaltigkeit zu erstreben, besonders eine vermehrte Beteiligung der Gemeinde durch Gesang. Ach die Mitwirkung der Kirchenchöre, die oft vollständig aus dem Rahmen des Gottesdienstes fällt und durch alle möglichen äusseren Umstände sogar störend, jedenfalls aber unfeierlich wirkt, sollte anders organisiert werden. Aber leider fehlt meistens das Verständnis für solche Reformen. Die wenigsten Leute geben sich drüber Rechenschaft, dass unsere Gottesdienste ein einheitliches Ganzes darstellen oder wenigstens darstellen sollen, nicht nur äusserlich, sondern auch im inneren Gehalt und in der Stimmung. Und da setzt nun auch die Aufgabe des Organisten ein mit Vorspiel, Zwischenspiel oder Präludium zum zweiten Choral und Nachspiel. Das Vorspiel soll nicht eine beliebige musikalische Produktion sein, sondern eine Einführung in den nachfolgenden Choral oder überhaupt in die sonn- und festtägliche Stimmung; nach der Predigt soll dann die Orgel zwischen dem gesprochenen und gesungenen Wort vermitteln, wobei sich oft ein Stück finden lässt, das bei den Hörern bekannt ist, etwa aus einem Oratorium, und den Gedanken der Predigt weiterführt. Und endlich soll das Ausgangsspiel den Schlussakkord bilden und den Ton, auf den die der ganze Gottesdienst aufgebaut ist, ausklingen lassen. Wenn der ein oder andere Zuhörer diesen

inneren Zusammenhang spürt, ist es für den Organisten von höchster Befriedigung. So kann die Betätigung im Gottesdienst zu einer zugleich künstlerischen und religiösen Tat werden.

Wenn der Organist am Sonntagmorgen mit den Klängen seines Instrumentes die Gemeinde zu freudiger Anbetung oder stiller Sammlung erwecken darf, so mag ihn wohl oft ein stolzes Gefühl ankommen; aber trotzdem soll es dabei nicht seine eigene Ehre suchen, sondern auch hier um ein Wort C.F. Meyers zu gebrauche, «dem grössten König eigen» sein.

Quelle:

Basler Jahrbuch

Erinnerungen aus meinem Organistenleben

Ausgabe: [1926](#)

Umfang: 16 Seiten (S. 145–160)

Autor/in: Rudolf Löw

Elektronische Publikation: Christoph Merian Stiftung

http://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1926/1926_0543.html

Transkribiert im Dezember 2017 Susanne Böke