

Cordelia Miller (Berlin)

Der Orgelvirtuose – ein „männlicher“ Künstlertypus?

Innerhalb der breit gefächerten Virtuositätsdebatte ist der Bereich „Virtuosität und Gender“ ein junger, gleichwohl wichtiger und faszinierender Forschungskomplex, der werkimmanente und die musikalische Analyse betreffende Aspekte ebenso berührt wie Fragen der Musiksoziologie und der Gender Studies.¹ In ihrem 2004 erschienenen Aufsatz „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“² differenziert Beatrix Borchard am Beispiel von Joseph Joachim und Clara Schumann zwischen dem „männlichen Interpreten“ und dem „weiblichen Virtuosen“ als zwei konträren Künstlertypen des vom polaren Geschlechterdenken geprägten 19. Jahrhunderts. Daran anknüpfend unternimmt der vorliegende Beitrag den Versuch, den Orgelvirtuosen, der im Bereich instrumentalen Virtuositätens von jeher eine Sonderstellung einnimmt, in diese Differenzierung einzuordnen. Dabei sollen die beiden Künstlertypen, die jeweils auf der Ebene des sozialen und des biologischen Geschlechts betrachtet werden müssen, zunächst anhand des „weltlichen“ Virtuositätens erläutert werden. Im Hauptteil des Beitrags geht es um den Orgelvirtuosen, der sich im 19. Jahrhundert unter dem Vorzeichen kirchlicher und nationaler Funktionalität als ausgesprochen „männlicher“ Künstlertypus darstellt, während am Beginn des 21. Jahrhunderts ein zum Teil radikal säkularisiertes Orgelvirtuosentum einen diametral entgegengesetzten „weiblichen“ Orgelvirtuosentypus in Erscheinung bringt.

1. „Weibliches“ Virtuositätens und „männliches“ Künstlertum

Etymologisch gesehen ist der Virtuose als vom lateinischen „vir“ für Mann bzw. „virtus“ für Tugend, Tüchtigkeit und Mannhaftigkeit abgeleiteter Begriff ein „männlicher“ Künstlertypus.³ Doch die Offenheit des seit der Renaissance gebräuchlichen Begriffs in der allgemeinen Bedeutung einer herausragenden Leistung schloss bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht nur Komponisten und Ausführende, Sänger und Instrumentalisten, sondern auch Frauen mit ein.⁴ Die zunehmende Verengung des Begriffs auf die Musikausübung seit Beginn des 18.

1 Einen guten Einblick in den Bereich der Virtuosität als Gegenstand der Musikwissenschaft vermittelt der Sammelband *Musikalische Virtuosität* (= Klang und Begriff 1), hrsg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahler und Peter Rummenheller, Mainz 2004.

2 Beatrix Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, in: ebd., S. 63–76. Siehe auch dies., „Botschafter der ‚reinen‘ Kunst – vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 20 (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 95–114.

3 Tugend, die normalerweise eher mit dem christlich geprägten Bild von der keuschen Jungfrau assoziiert wird, ist in der Antike im Kontext des Begriffs der Mäßigung im Umgang mit den Lüsten männlich konnotiert. Vgl. dazu Cornelia Bartsch, „Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen“, in: Heinz von Loesch/Ulrich Mahler/Peter Rummenheller (Hrsg.), *Musikalische Virtuosität* (= Klang und Begriff 1), Mainz 2004, S. 77–90.

4 So heißt es in Johann Gottfried Walthers Musiklexikon unter dem Stichwort „virtu“: „*Virtu* [ital.] bedeutet diejenige musicalische Geschicklichkeit, vermöge welcher jemand für vielen andern, entweder in der Theorie, oder in der Ausübung, etwas ungewöhnes zum Voraus hat. Der oder die solche besitzen, werden daher mit dem Epitheto: *virtuoso* oder *virtudioso*, und *virtuosa* oder *virtudiosa*

Jahrhunderts, in deren Folge sich der Akzent auf die rein technischen Fähigkeiten und das Reproduzieren von Musik verlagerte, führte jedoch zu einer Differenzierung und Bewertung der Musikbereiche und der sie vertretenden Personen.⁵ Bereits im frühen 18. Jahrhundert begegnet im deutschsprachigen Musikschritttum als Reaktion auf den unreflektierten Umgang mit dem Begriff die wertende Unterscheidung zwischen dem „wahren“ Virtuosen, der sich durch eine umfassende musikalische und allgemeine Bildung, durch kompositorische und improvisatorische Fertigkeiten und nicht zuletzt durch einen tugendhaften Lebenswandel auszeichnet, und dem lediglich sein Instrument beherrschenden Musiker, dessen Gesang oder Instrumentalspiel zwar faszinieren können, der die Bezeichnung Virtuose aber nicht verdient. So stellt Johann Kuhnau in seinem 1700 erschienenen satirischen Roman *Der Musicalische Quack-Salber*⁶ eine Rangordnung der musikalischen Tätigkeiten auf, die die Basis der Virtuositätskritik des 19. Jahrhunderts bereits vorwegnimmt:

„Es setzet aber der Unterschied theils des Exercitii und der Profession, theils auch der Qualität / unsere Virtuosen in unterschiedene Classen. Was die Profession anbeliehet / so sind etliche gleichsam unter denen Musicis wie die Könige zu achten / die / so zu reden / den Scepter führen / und andern Gesetze vorschreiben: das ist / welche der Composition hauptsächlich obliegen / und die Stelle derer Capellmeister vertreten. Die andern sind entweder Vocal- oder Instrumental-Musici. [...] Also wird auch kein Vocal- oder Instrumental-Musicus [...] sich jemahls den Nahmen eines Virtuosen zueignen können / wofern er nicht in der Composition entweder gar ein Meister ist / oder doch zum wenigsten gleichsam darauf gewandert / und sich so zu reden in den Gränzen dieses herrlichen Studii wohl umgesehen hat.“⁷

An oberster Stelle steht demnach der Komponist, der zugleich das Amt des Kapellmeisters innehat; dahinter folgen die Sänger und Instrumentalisten. Der Autor gründet diese Hierarchie auf eine Art Gegenüberstellung von Natur und Geist, die wiederum hundert Jahre später – dann geschlechtlich konnotiert – aufgegriffen werden sollte: Ein Musiker, der in Musiktheorie und Komposition nicht bewandert ist, sei nicht viel mehr als ein Singvogel, und wenn er dennoch Bewunderung erzeuge, so sei es wie bei der „blinden Henne / wenn sie ein Körnglein findet. Entweder ihr ganzes Naturell, oder ihre lange Übung macht es / daß sie in diesem Stücke bißweilen den rechten Weg treffen. Solte nun das Fundament und das musicalische poetische Judicium dazu kommen / so würden sie alsdann viel vollkommener seyn / und das Prädicat derer Virtuosen kräftig behaupten.“⁸

Indem Komposition und Professionalität zur Voraussetzung für „wahres“ Virtuosität erhoben werden, sind Frauen, die Virtuosität stets im Bereich der musikalischen Praxis, insbesondere des Gesangs, und weitgehend auch des musikalischen Dilettantismus repräsentierten, davon ausgeschlossen. Das negative Gegenbild des „*musicalischen Quack-Salbers*“, der sich durch Eitelkeit, Unaufrichtigkeit, Selbstdarstellung und das Beherrschtwerden von den körperlichen Begierden auszeichnet, schließt dagegen dezidiert schon bei Kuhnau, offen dann im vom polaren Geschlechterdenken geprägten 19. Jahrhundert Frauen mit ein. Der

belegt.“ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, faksimilierter Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel³1967, Sp. 638.

5 Zum Bedeutungswandel des Begriffs siehe den Artikel „Virtuose“ von Erich Reimer in: *HmT* (1972), S. 1–8.

6 Johann Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music / sondern auch allen andern / welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben. In einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau*, Dresden 1700.

7 Ebd., S. 503ff.

8 Ebd., S. 506f. und S. 503.

„unechte“ Virtuose, dessen Können in Wirklichkeit nur als Meisterschaft getarnte Scharlatanerie ist, wird zum „weiblichen“ Künstlertypus im Gegensatz zum „echten“ Virtuosen, der den Bereich des männlich konnotierten Geistigen repräsentiert.⁹ Letzterer zeichnet sich durch Ehrlichkeit, Echtheit und Ernsthaftigkeit aus; er sieht sich als Vermittler des Komponisten und ist bereit, sein Ich zurückzustellen, um dem Kunstwerk zu dienen – der moderne Typus des werktreuen Interpreten. In Rezensionen und Musikschriften des 19. Jahrhunderts werden die beiden Künstlertypen mit einer spezifischen Wortwahl belegt, die stereotyp immer wiederkehrt: Kraft (im physischen wie geistig-seelischen Sinne), Männlichkeit, Gesundheit, Klarheit, Echtheit, Natürlichkeit, Tiefsinn stehen für den „männlichen“ Interpretentypus, während Gegenbegriffe wie Schwäche, Krankheit, Unnatürlichkeit und Affektiertheit den „weiblichen“ Virtuostypus kennzeichnen.¹⁰

Prinzipiell sind beide Künstlertypen, der „männliche Interpret“ ebenso wie der „weibliche Virtuose“, vom biologischen Geschlecht unabhängig, d. h. ein Mann kann ebenso den „weiblichen“ Virtuostypus repräsentieren wie eine Frau den „männlichen“ Interpretentypus. Beides ist jedoch im Zusammenhang mit den um 1800 entstandenen und sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts verfestigten dichotomen Konstrukten von Männlichkeit und Weiblichkeit problematisch: für den Mann, sich in einem weiblich konnotierten Bereich zu bewegen, der zudem negativ besetzt ist, für die Frau das Paradox eines bürgerlichen Weiblichkeitsideals, das Männlichkeit ausschließt, und einem künstlerischen Idealbild, das ohne Männlichkeit nicht gedacht werden kann. Beide Geschlechter waren daher gezwungen, Strategien zu entwickeln, um sich trotz der Transgressivität ihrer musikalischen Identität der gesellschaftlichen Anerkennung zu versichern. Nur in Ausnahmefällen gelang Musikerinnen im 19. Jahrhundert das Unmögliche, nämlich öffentlich als „männlicher“ Interpretentypus wahrgenommen zu werden und gleichzeitig dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal zu entsprechen. Tatsächlich ist Clara Schumann die einzige Künstlerin jener Epoche, der dieser Spagat über Jahrzehnte erfolgreichen Konzertierens hinweg gelang, und dies aufgrund einer einzigartigen biografischen und musikhistorischen Konstellation: Einerseits legitimierte ihre künstlerische Mission als authentische Hüterin des kompositorischen Vermächtnisses Robert Schumanns ihr öffentliches Auftreten auch als Ehefrau, Mutter und Witwe, andererseits kam ihr das moderne Künstlerbild des Interpreten zugute, das das Komponieren

9 Vgl. die Aufsatzsammlung von Rebecca Grotjahn/Freia Hoffmann (Hrsg.), *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), Herbolzheim 2002 mit zahlreichen Verweisen auf die mittlerweile umfangreiche Literatur zu Geschlechterpolaritäten.

10 Unter den unzähligen Zuschreibungen dieser Art in den gesammelten Konzertrezensionen von Eduard Hanslick seien hier einige wenige herausgegriffen: „Was dieser ungewöhnlichen Bravour ihren wahren Werth und Reiz giebt, ist der durchaus gesunde, echt musikalische Vortrag, auf dem sie sich aufbaut.“ *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin ²1886, S. 269. „Das angeblich ‚gefühlvolle‘ seekranke Hin- und Hertaumeln des Tactes, durch welches junge Pianisten und namentlich Pianistinnen uns den schönsten Chopin verleiden, ist ihm [Rubinstein] ein Gräuel; von dieser Carricatur des tempo rubato, überhaupt von sentimentaler Schönthueri und Affectation findet man bei Rubinstein keine Spur.“ Ebd., S. 233. „Vor Allem fehlt es an Ausdauer und Kraft des Anschlags, namentlich in Octavengängen, wo die Hände der Concertgeberin matt wie angeschossene Vögel über die Claviatur flattern. Noch fühlbarer drückt natürlich der Mangel jeder geistigen Kraft des Ausdrucks [...]“ Ders., *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien und Leipzig ²1897, S. 117.

nicht mehr notwendig mit einschloss.¹¹ Beides verstand sie im Dienst ihrer Karriere bis zur Unangreifbarkeit strategisch zu nutzen, was sich in zeitgenössischen Rezensionen an der respektvollen Gleichstellung mit den männlichen „geistvollen Virtuosen moderner Schule“¹² ebenso widerspiegelt wie an einer rhetorischen Vermännlichung ihres Spiels. „Nichts Weibisches, Zerflossenes, Gefühlsüberschwengliches herrschte in dem Spiel Clara Schumanns: es ist alles bestimmt, klar, scharf, wie eine Bleistiftzeichnung.“¹³ Es kommt sogar vor, dass sie als Interpretin eine bessere Bewertung erfährt als ihre männlichen Kollegen. So beschäme sie „die Kraftvirtuosen der Neuzeit durch Männlichkeit des Vortrags“¹⁴, und ihre vollendete Stilreinheit hält Eduard Hanslick – auch von männlichen Pianisten – für unerreicht.¹⁵ Aufschlussreich ist jedoch, dass eine Gleichrangigkeit oder gar Überlegenheit gegenüber männlichen Kollegen ausgeschlossen wird, sobald sich der kritische Blick wieder auf das Geschlecht der Künstlerin richtet. Freimütig bekennt Hanslick, würde „echtes“ Künstlertum allein einen vollkommenen Virtuosen ausmachen, so müsste sie „nicht nur die größte Pianistin, sie müsste der erste *Pianist* heißen, wäre nicht das Maß ihrer physischen Kraft durch das Geschlecht beschränkt“¹⁶. Obwohl Clara Schumann von ihrer künstlerischen Grundhaltung her „ein Mann“ ist, reicht dies nicht aus, um sie als vollkommene Virtuosa zu bezeichnen. Die technische Seite der Musikausübung, die in der Ausdrucksästhetik stets als selbstverständliches, aber untergeordnetes Kriterium des „wahren“ Virtuosen angeführt wurde, wird im Zusammenhang mit der Bewertung der Pianistin Clara Schumann ins Zentrum gerückt, um die Geschlechterhierarchie wiederherzustellen. Denn die geschlechtsbedingte Beschränkung physischer Kraft als technischem Aspekt des Instrumentalspiels (zumal des Klavierspiels) ist mithin unabänderlich. So wird „Kraft“ im Musikschrittmum des 19. Jahrhunderts gewissermaßen zum Totschlagargument für die Überlegenheit des männlichen Geschlechts. Und dies mit umso weitreichenderen Folgen, als es nicht allein um physische Kraft geht: „Hinreißend, gewaltig ergreifend wirkt Clara Schumann nicht. Ihr Spiel ist getreuestes Abbild der Compositionen, aber nicht Entfesselung einer eigenen gewaltigen Persönlichkeit.“¹⁷ Vollkommenes Virtuositentum umfasst nach Hanslick also nicht allein „echtes“ Künstlertum und physische Kraft, sondern es bedarf auch einer „gewaltigen“ Individualität und Originalität, die Selbstinszenierung und Verführung durchaus einschließt – weiblich und negativ konnotierte Virtuositeneigenschaften eigentlich, die nun in der Umdeutung als einzigartige, faszinierende Persönlichkeit ins Männliche und Positive verkehrt werden, um Frauen wiederum aufgrund ihres Geschlechts auszuschließen. Denn Frauen können keine „gewaltige Persönlichkeit“ besitzen,¹⁸ und wenn sie sich auf der Büh-

11 Vgl. dazu die beiden Aufsätze von Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“ und „Botschafter der ‚reinen‘ Kunst“ sowie Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln/Weimar/Wien 2009, darin insbesondere S. 1–37.

12 Hanslick, *Concerte*, S. 450.

13 Ebd., S. 112.

14 Ebd.

15 Ders., *Concert-Saal*, S. 111.

16 Ebd., S. 112.

17 Ebd., S. 111f.

18 Dies wusste bekanntlich auch Friedrich Nietzsche, als er schrieb: „Es giebt Frauen, die, wo man bei ihnen auch nachsucht, kein Inneres haben, sondern reine Masken sind. [...] aber gerade sie vermögen das Verlangen des Mannes auf das stärkste zu erregen: er sucht nach ihrer Seele – und sucht immerfort.“ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe 2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1988, S. 270. Oder: „Nichts ist von Anbeginn dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als Wahrheit, – seine große Kunst ist die

ne wie männliche Virtuosen gebärden, sich von ihren Emotionen mitreißen lassen und das Publikum kraft ihres Spiels und ihrer sinnlich-erotischen Ausstrahlung verführen, so kommt dies nicht aus ihrem Innersten, sondern ist Teil einer Maskerade, für die in Rezensionen des 19. Jahrhunderts häufig geringschätzig das Bild von der Amazone verwendet wird.¹⁹

Die geschlechtliche Umdeutung „weiblicher“ Eigenschaften, verknüpft mit der Kultivierung des romantischen Geniebegriffs,²⁰ war zugleich eine Strategie, um männliche Vertreter des „weiblichen“ Virtuostentypus' positiv darzustellen. In seiner Schrift *Der Virtuose* charakterisiert der Berliner Musikessayist Adolf Weissmann Paganinis Virtuosität als eine „bezaubernde Synthese von Charlatanismus und Kunst“ auf dem schmalen Grat zwischen dem „Übermenschlichen“ und „Animalischen“, zwischen Genialität und Verbrechen, „Toralität und Metaphysik“²¹. Zwar liebt er das Artistische und Theatralische, „spielt von umgekehrten Noten, streicht mit einem spanischen Rohr anstatt mit dem Bogen, reißt rasch einzelne Saiten herunter, ahmt Tierstimmen und Geräusche nach [...]“²². Doch das Element des Produktiven macht aus einem Scharlatan eine geniale Künstlernatur: „Paganinis Geheimnis ist das Schöpferische.“²³ Liszts „weibliche“ Schwächen wie Eitelkeit, mangelnde Selbstkontrolle und innere Zerrissenheit werden bei Weissmann entweder mittels einer martialischen Krafrhetorik – Herrschergefühl, Urkraft, Triumph, Halbgott – im Sinne des „Beherrschers der Masse“²⁴ ausgeblendet oder aber ins Positive verkehrt, indem sie als Teil des inneren Zwiespalts zwischen „unbedingtem Wirkungswillen“²⁵ und zukunftsweisendem Künstlertum letztlich zur schöpferischen Gesamtentwicklung des Künstlers beitragen. Eigenschaften eines „weiblichen“ Virtuostentypus' werden in beiden Fällen als Teil produktiver Ganzheit überhöht und damit letztlich doch wieder als genuin männlich ausgegeben. Unter dem Schutz des Geniebegriffs konnte der kreative Mann und insbesondere der Virtuose Eigenschaften ausleben, die von der männlichen Norm abwichen, ohne gesellschaftliche Ächtung fürchten zu müssen. Im Gegenteil, sein Anderssein, das zumindest nach außen hin ein hohes Maß an Freiheit vermittelte, erhöhte in den Augen des Publikums seine Attraktivität und Faszination. Der romantische und bis heute nachwirkende Geniebegriff erweist sich hier als ein Konstrukt von Männlichkeit: die „männlich-geniale Maske des außerge-

Lüge, seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit.“ Ders., *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe 5, S. 171.

19 Vgl. Bartsch, „Virtuosität und Travestie“, S. 88ff.

20 Seit dem späten 18. Jahrhundert findet sich die Anwendung des Geniebegriffs auch auf ausübende Musiker, die sich im Sinne des Interpretentypus' vollkommen in das Werk eines Komponisten einfühlen können. Begründet wurde diese Verknüpfung des Virtuosen- und Geniebegriffs mit „Schöpferkraft“ als notwendiger Voraussetzung für die ausdrucksvolle, authentische Wiedergabe von Musikstücken. Dabei wurde Genie quasi synonym mit Begriffen wie Seele, Geist oder Kunstgeist verwendet, durch die der Virtuose erst zum Künstler werde. Vgl. Erich Reimer, „Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 20 (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 61–71; hier insbesondere S. 64–67.

21 Adolf Weissman, *Der Virtuose*, Berlin 1918, S. 43f.

22 Ebd., S. 58.

23 Ebd., S. 48.

24 Ebd., S. 54.

25 Ebd., S. 77.

26 Ebd., S. 66.

wöhnlichen Künstlers“²⁷, dem die Frau lediglich ihre weibliche Gebärfähigkeit entgegenzusetzen hat. Denn während sich im männlichen Genie Kunst und Geschlecht harmonisch zusammenfügten, wurde im „Konstrukt von Weiblichkeit [...] Kreativität explizit durch den gesellschaftlich konstruierten Widerspruch zwischen Gebärfähigkeit, also biologischer Produktionsfähigkeit, und künstlerischer Arbeit, also geistiger Produktionsfähigkeit, ausgeschlossen“²⁸. Fatal für künstlerisch aktive Frauen des 19. Jahrhunderts war, dass dieses bürgerliche Konstrukt von Weiblichkeit ihnen nicht allein den Bereich künstlerischer Produktivität verschloss, sondern sich auch auf die Musikausübung auswirkte. Aufgrund der Assoziation des Weiblichen mit dem Körperlichen und der Lust an Maskerade und Travestie hätten Frauen im Geschlechterdenken des 19. Jahrhunderts eigentlich als ideale Repräsentantinnen des „weiblichen“ Virtuostypus’ gelten müssen. Doch weil dieser Typus nur im Zusammenhang mit dem Geniebegriff positiv besetzt war, Frauen jedoch davon ausgeschlossen waren, blieb eine ideale Entsprechung nicht nur des „männlichen Interpreten“, sondern paradoxerweise auch des „weiblichen Virtuosen“ für sie unerreichbar. Der vollkommene Virtuose des 19. Jahrhunderts vereint in sich Eigenschaften des „männlichen Interpreten“ und des „weiblichen Virtuosen“. Doch er ist vor allem eines: ein Mann.

2. Der Orgelvirtuose als „männlicher“ Künstlertypus

2.1 Der „männliche Beherrscher“ der Orgel

Aufgrund der Verortung der Orgel und des Organisten im kirchlichen Raum und in ihrer angestammten liturgischen Funktion ist das Orgelvirtuosentum innerhalb des instrumentalen Virtuositätsbereichs grundsätzlich als Sonderfall zu betrachten. Es ist die Problematik des Konzertierens im sakralen Raum an sich, die das Orgelkonzertwesen des 19. Jahrhunderts und die Diskussion darüber entscheidend prägte und die sich auf die Veranstaltungsform und das Repertoire ebenso auswirkte wie auf das Selbstverständnis und die öffentliche Wahrnehmung der Orgelvirtuosen.²⁹ Der Geschlechterdiskurs, der sich im weltlichen Konzertwesen in geschlechtlich konnotierten Künstlertypen und in der unterschiedlichen Wahrnehmung und Bewertung von Männern und Frauen niederschlug, spielte dagegen im Orgelvirtuosentum vordergründig eine untergeordnete Rolle. Zum einen führte die verschwindend geringe Zahl konzertierender Organistinnen dazu, dass sich die im weltlichen Konzertwesen allgegenwärtige männliche Vergewisserung der bestehenden Geschlechterhierarchie gewissermaßen erübrigte, zum anderen hatte der in Gauklertum und Theater wurzelnde „weibliche“ Virtuostypus im sakralen Raum grundsätzlich keinen Platz. Sowohl in Bezug auf das biologische als auch auf das soziale Geschlecht blieb das Orgelvirtuosentum somit ein unangefochten „männlicher“ Raum. Doch nicht nur im Vergleich, sondern weit radikaler noch in der Absenz des Weiblichen erweist sich ja seine Abwertung, und dies umso mehr

27 Christoph Müller-Oberhäuser, „Die Maske des Genies“, in: Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (Hrsg.), *HISTORY/HERSTORY. Alternative Musikgeschichten* (= Musik – Kultur – Gender 5), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 105–124; hier S. 115f. Der Autor kommt zu dem Schluss, dass erst ein „Bewusstsein um die Konstruiertheit und damit Relativität der Genievorstellung [...] die Möglichkeit einer Reflexion und Öffnung des Anwendungsbereichs des Prädikats ‚genial‘ [d.i. auch auf Frauen] und damit zugleich die Möglichkeit für eine legitime Weiterführung dieses historisch so belasteten Begriffs“ schaffen kann. Ebd., S. 124.

28 Borchart, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, S. 75f.

29 Vgl. Cordelia Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert* (= musicologia 7), Diss., Köln 2010.

innerhalb des Musikbereichs, der wie kein anderer bürgerlichen Frauen frühe Möglichkeiten der Professionalisierung und Erwerbstätigkeit bot. Die Tatsache, dass es einer Frau trotz der Nähe der Orgel zum Klavier kaum möglich war, als Konzertorganistin in Erscheinung zu treten, ist daher an sich schon ein Beleg für das Orgelvirtuosentum als Abbild der bürgerlichen Geschlechterordnung, die durch die theologisch begründete Geschlechterhierarchie eine zusätzliche Verstärkung und Überhöhung erfuhr. Denn es ging nicht allein um die Unschicklichkeit des Instruments, bei dessen Bedienung Beinbewegung und die Entblößung der Fußknöchel unvermeidlich waren, sondern auch um das paulinische Schweigegebot für Frauen im Gottesdienst, das bekanntlich über Jahrhunderte hinweg mehr oder weniger strikte Auswirkungen auch auf die Musikausübung in der Kirche hatte. Ein zusätzliches Hindernis ergab sich für Organistinnen daraus, dass im 19. Jahrhundert (und im Grunde ist es bis heute so geblieben) ein festes Anstellungsverhältnis in einer Kirche in Deutschland unabdingbare Voraussetzung für das Konzertieren war. Den reisenden Orgelvirtuosens, der seinen Lebensunterhalt im Wesentlichen vom Konzertieren bestreitet, gab (und gibt) es nur in ganz wenigen Ausnahmefällen. Da Frauen aber nicht als Organistinnen angestellt werden konnten, entfiel für sie diese Möglichkeit.³⁰

Trotz des prinzipiellen Ausschlusses von Weiblichkeit aus dem Orgelvirtuosentum des 19. Jahrhunderts fand der Geschlechterdiskurs auf indirektem Wege auch hier statt, zunächst über die Akzentuierung „männlicher“ Attribute im Zusammenhang mit virtuosem Orgelspiel, ähnlich wie im Bereich der Klaviervirtuosität. Die Orgel ist aufgrund ihrer Eigenschaften wie Größe, Majestät, Würde, Klanggewalt und Komplexität im 19. Jahrhundert grundsätzlich männlich konnotiert und wird in zeitgenössischen Rezensionen gern mit Superlativen wie „kolossal“ oder „gigantisch“ umschrieben. Ein solches Instrument wird nicht einfach „gespielt“, seine Handhabung erfordert außergewöhnliche Qualitäten, vor allem aufgrund des Pedalspiels: „Männliche“ und der Kriegsrhetorik entlehnte Attribute und Termini wie Kraft, Ausdauer, Herrschaft und Unterwerfung durchziehen stereotyp die Orgelkonzertrezensionen des 19. Jahrhunderts, insbesondere dort, wo große Instrumente und als unspielbar geltende Werke wie diejenigen von Franz Liszt und Max Reger gemeistert werden. So schreibt Hans von Bülow über Alexander Winterbergers³¹ Interpretation der Liszt'schen *Prophetenphantasie* anlässlich der Einweihung der neuen Ladegast-Orgel im Merseburger Dom 1855:

„Die Geschwindigkeit und Klarheit seiner Triller, seiner Scalen, die Concision und Gewandtheit in Ausführung der mannichfaltigsten rhythmischen Figuren auf dem Pedale ist ebenso unerhört, wie die unbesiegbare Ausdauer und Festigkeit des Anschlages auf den Manualen. Sein Vortrag der wunderbaren Phantasie über den Choral aus Meyerbeer's ‚Prophet‘ von Franz Liszt ist unbestritten das Außerordentlichste, was je auf der Orgel geleistet worden ist.“³²

Immer wieder wird eine Art Kampf zwischen Organist und Instrument beschworen, dessen Härte durch Werke gesteigert wird, die eine bis dahin unbekannte Stufe spieltechnischer Schwierigkeiten bereithalten. Fünfzig Jahre nach der skandalträchtigen Aufführung der *Pro-*

30 Zur Problematik des (konzertanten) Orgelspiels für Frauen und zur Geschichte deutscher Orgelvirtuosinnen bis um 1900, auch im Vergleich zum europäischen Ausland, vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S.162–173 und Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit*, S. 148–157.

31 Der aus Weimar stammende Organist und Pianist Alexander Winterberger (1834–1914) war Schüler Liszts und bevorzugter Interpret seiner großen Orgelwerke. Ab 1869 wirkte er als Professor für Klavier am St. Petersburger Konservatorium.

32 *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* 45 (1856), S. 3.

phetenfantasie erregte Karl Straube³³ als kongenialer Interpret der Orgelwerke Max Regers großes Aufsehen:

„Als Regerspieler hat Straube keinen Rivalen, und in der Überwindung der nach der technischen wie geistigen Seite hin ganz ungeheuerlichen Schwierigkeiten dieser Werke wird ihn auch kaum je einer erreichen. [...] Straubes Technik ist schlechthin vollendet, seine Virtuosität im Pedalspiel grenzt ans Fabelhafte. Er bedarf keiner Registrierhilfen, sondern ‚registriert‘ sich mit erstaunlicher Sicherheit und Schnelligkeit selbst. Während der eine Fuß die schwierigsten Passagen allein ausführt, regiert der andere Walze oder Schweller. [...] Charakteristisch bei dieser eminenten Technik ist für den Künstler Straube, daß er, abhold allem Virtuosenhaften, seine schlechthin unerreichte Beherrschung des modernen Orgelapparats nie als Selbstzweck benutzt. Sein unermüdliches Ringen nach Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit seines Instruments steht immer im Dienste der Idee des Kunstwerks.“³⁴

Rivalität, Überwindung „ungeheuerlicher“ Schwierigkeiten, „eminente“ Technik, ans „Fabelhafte“ grenzendes Pedalspiel, „regierende“ Füße, unerreichte Beherrschung – all dies ist Teil einer Männlichkeitsrhetorik, die die Faszination der Bewältigung des scheinbar Unmöglichen zum Ausdruck bringen soll. Die „ideale Männlichkeit“ des Organisten Straube erfährt eine zusätzliche Qualität dadurch, dass er auf alle „virtuosenhafte“ Selbstdarstellung verzichtet und es ihm allein um das Kunstwerk zu tun ist.

„Männliche“ Kraft, „männliches“ Herrschen und Unterwerfen inkludieren, besonders im dichotomen Denken des 19. Jahrhunderts, als Gegenpol immer auch „weibliche“ Schwäche, „weibliches“ Beherrschtwerden und Sich-Unterwerfen. Und so lässt sich, bezogen auf das Orgelvirtuosentum, nicht selten eine Maskulinisierung des Orgelvirtuosen auf dem Wege über eine Feminisierung der Orgel feststellen: Sie findet letztlich „ihren Meister“, was, gerade wegen ihrer scheinbaren Unbesiegbarkeit, dessen „Männlichkeit“ umso mehr steigert. Besonders wichtig wird diese Funktion der Orgel im Fall von Organisten, die nicht dem „männlichen“ Organistentypus entsprechen. Dazu zählte eine zu allen Zeiten nicht unerhebliche Anzahl blinder Organisten. Durch die Feminisierung und die daraus resultierende Schwächung der Orgel wird die auf das Instrumentalspiel übertragene tradierte Geschlechterhierarchie wiederhergestellt. Gleichzeitig dient die feminisierte Orgel als Ersatz für vorausgesetzte Defizite im Bereich sozialer Kontakte. In den 1870er Jahren erregte ein junger, blinder Organist namens Carl Grothe³⁵ Aufsehen mit mehreren Konzerten in Leipzig, Weimar und weiteren mitteldeutschen Städten. Zu Pfingsten 1874 trat er auch in den jährlich stattfindenden, nicht zuletzt durch die Kontroverse um Liszts *Prophetenfantasie* zu Berühmtheit gelangten Merseburger Domkonzerten auf. In einem stark romantisierenden Konzertbericht der Orgelzeitschrift *Urania* heißt es:

„Ich möcht’ nur wissen, [...] wie’s möglich ist, daß ein blinder Orgelspieler sich zu solcher Höhe, zu solch einer eminenten Höhe des Virtuositäts emporarbeiten konnte. [...]. Grothe – eine abge-

33 Vor allem während seiner Zeit als Domorganist in Wesel zwischen 1897 und 1903 arbeitete Karl Straube (1873–1950) eng mit dem gleichaltrigen Max Reger zusammen, dessen sämtliche in diesen Jahren entstandenen großen Orgelwerke er in mehreren Konzertsreihen uraufführte. 1903 wurde Straube Organist an der Leipziger Thomaskirche, 1918 auch Thomaskantor und 1919 schließlich Direktor des Kirchenmusikinstituts in Leipzig.

34 *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel, sowie für musikalische Theorie, kirchliche, instruktive Gesang- und Clavier-Musik* 64 (1907), S. 19.

35 Über Carl Grothe ist nur bekannt, dass er 1855 in Querfurt geboren wurde, mit sieben Jahren erblindete und mit sechzehn Jahren am Institut für Kirchenmusik in Berlin bei Friedrich Wilhelm Sering Orgel studierte. Laut der *Urania* schloss er sein Studium bereits nach eineinhalb Jahren ab und betätigte sich in den folgenden Jahren erfolgreich als Konzertsorganist. *Urania* 32 (1875), S. 210.

härmte, leidende Gestalt! Der unsichere, bleiche und blasse Jüngling wurde von seiner Mutter zärtlich zur Orgelbank geführt. Kaum hat er sich ängstlich-tastend niedergelassen und dem geistigen Auge war die Orgelbank schon in einen Thron verwandelt. Hier, seiner Vertrauten, seiner herzgeliebten Orgel, seiner Königin nahe, begann er als König zu herrschen.“³⁶

Der hilfsbedürftige junge Mann, der für alle sichtbar wie ein Kind der zärtlichen Fürsorge seiner Mutter bedarf, wandelt sich in dem Moment zum „männlichen Beherrscher“ seines Instruments, als er auf der in einen Thron verwandelten Orgelbank Platz genommen hat. Seine Beziehung zur Orgel ersetzt in der Bildsprache des Rezensenten die schwer vorstellbare Beziehung des blinden Orgelvirtuosen zu einer Frau in der männlichen Rolle des Liebhabers oder Ehemanns. Eine zusätzliche Überhöhung erfährt das symbiotische Verhältnis durch das beiden zugesprochene Attribut des Königlichen.

2.2 „Die heilige Cäcilie auf der Orgelbank“

Was aber geschieht, wenn eine Frau die Orgel „beherrscht“? Ist eine Orgelvirtuosin, die sich den „Ton-Koloss“³⁷ Orgel mit Händen und Füßen souverän unterwirft, automatisch ein Mann oder, schlimmer noch, eine Amazone? In Orgelkonzertrezensionen wird zwar das Erstaunen über Kraft und Ausdauer von Orgelvirtuosinnen zum Ausdruck gebracht,³⁸ ein direkter Vergleich zu bzw. eine Abwertung gegenüber männlichen Organisten findet aber aufgrund der fehlenden Konkurrenzsituation kaum statt. Diese ergab sich nicht nur aus der geringen Anzahl von Organistinnen, sondern auch aus dem Umstand, dass sie, zumindest in Deutschland, fast nie eigenständig konzertierten, sondern als Schülerinnen oder Töchter bekannter Organisten zusammen mit diesen oder mit deren Schülern auftraten. Ihr Erfolg wurde in der Öffentlichkeit daher in erster Linie als Leistung ihrer Lehrer-Väter wahrgenommen und damit im Sinne bürgerlicher Geschlechternormen legitimiert.³⁹ Ein gutes Beispiel hierfür ist die Mainzer Orgelvirtuosin Jenny Lux⁴⁰, die in den 1890er Jahren zunächst mit ihrem Vater, dem Organisten und Komponisten Friedrich Lux, und nach dessen Tod 1895 auch allein erfolgreich als Konzertorganistin auftrat. Dabei setzte sie sich für das musikalische Vermächtnis ihres Vaters ein, indem sie hauptsächlich seine Werke vortrug.

36 *Urania* 32 (1875), S. 140.

37 *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) 33 (1831), Sp. 626.

38 So heißt es über einen Auftritt der Organistin Hedwig Peters, einer Schülerin des bekannten Berliner Marienorganisten Otto Dienel: „Wahrhaft bewundernswürdig ist sowohl die Kraft und ungewöhnliche Gewandheit [sic!] und Sicherheit, mit welcher die junge Dame das gigantische und complicirte Instrument zu behandeln versteht, als auch die kunstgerechte Auffassung der von ihr reproducirten Meisterwerke [...]“ *Urania* 34 (1877), S. 90.

39 Solche Legitimierungen finden sich auch im Bereich weltlichen Virtuositätens, wie das Beispiel der russischen Pianistin Annette Essipoff zeigt. Nachdem sie ihren um zwanzig Jahre älteren Lehrer Theodor Leschetizky geheiratet hatte, heißt es bei La Mara (d. i. Marie Lipsius), „der Meister, dem sie nicht allein ihre künstlerische Erziehung, sondern überhaupt eine höhere und ernstere Richtung ihres ganzen Wesens dankt, [sei] inzwischen auch der Führer und Gefährte ihres Lebens geworden“. La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 5: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart, Leipzig³ 1902, S. 154. Ihre künstlerischen Leistungen und Erfolge verdankt sie also nicht in erster Linie sich selbst, sondern Leschetizky, der die Rolle des Lehrers, Erziehers (Vaters) und Ehemannes in einer Person übernimmt und folgerichtig nicht nur Partner, sondern Führer ihres Lebens ist.

40 Die Lebensdaten von Jenny Lux sind unbekannt. Um die Jahrhundertwende muss sie geheiratet haben, da die *Urania* in den Folgejahren noch einige Konzerte unter dem Doppelnamen Schmidt-Lux erwähnt. Außerdem scheint sie als Musiklehrerin gearbeitet zu haben. *Urania* 53 (1896), S. 62f.

Als „Pietätsfeier für den verklärten Meister Friedrich Lux“ deklarierte Aufführungen, bei denen Jenny als „überraschend gute Interpretin und Schülerin ihres Vaters, des anerkannten Meisters auf der Orgel“ gelobt wird,⁴¹ rechtfertigen öffentlich ihre Orgelkonzerttätigkeit. Anlässlich eines Konzerts in der Oppenheimer Katharinenkirche am 3. Oktober 1898 heißt es in der *Urania*:

„[...] die Erbin seiner [Friedrich Lux'] unübertroffenen Meisterschaft im Orgelspiele, hat sie doch seit ihrem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit sich die uneingeschränkte Anerkennung und Bewunderung aller Kenner in Nord und Süd sieghaft erobert! Wahrlich die Illusion, dass die heilige Cäcilie in Person auf der Orgelbank sitze, ist – wie schon wiederholt ausgesprochen wurde – Wahrheit geworden! Diese absolute Sicherheit in der Beherrschung des Pedals in allen Spielarten ganz besonders im Legato, dieses feinsinnige Verständnis und diese Geistesgegenwart beim Registriren, sie sind unübertrefflich! Und dass die Künstlerin auch in den Geist Bach'scher Werke eingedrungen ist, und es versteht, denselben dem großen Publikum nahezubringen, das erklärt sich aus dem Namen, den sie trägt, dem Namen ‚Lux‘.“⁴²

Gleich mehrfach wird hier von Jenny Lux als eigenständiger Person und von ihrer Identität als Orgelvirtuosin abgelenkt: Ihre Meisterschaft im Orgelspiel und ihr Verständnis für das Bach'sche Orgelwerk erklären sich aus dem ererbten Talent ihres Vaters und aus dessen pädagogischer Tätigkeit. Es ist die Größe seines Namens, von der sie profitiert und auf die ihre Leistungen zurückverweisen. Darüber hinaus sitzt sie nicht als Frau, sondern als Verkörperung der heiligen Cäcilie und damit gewissermaßen als geschlechtsloses Wesen auf der Orgelbank.⁴³ Beides – der Verweis auf den männlichen Lehrer und die Darstellung als quasi geschlechtsloses Wesen – führt dazu, dass das Idealbild des „männlichen“ Organistentypus hier zu keiner Zeit gefährdet ist. Eine sich als solche präsentierende und wahrgenommene Frau als „Beherrscherin“ der maskulinen Orgel hätte als Affront gegen die bestehende Geschlechterordnung gedeutet werden können (und sie wäre wohl, wie ihre Pianistenkolleginnen, als Amazone verspottet worden); eine Feminisierung der Orgel durch eine Frau hätte jedoch womöglich noch unschicklichere Assoziationen hervorgerufen.

2.3 Der „deutsch-männlich-protestantische“ Organist

Ein indirekter Geschlechterdiskurs im Bereich der Orgelvirtuosität findet im 19. Jahrhundert ganz wesentlich auch auf der Ebene nationaler Selbstvergewisserung mittels des Repertoires und der damit verbundenen Spielweise statt, die sich mit der Formel „deutsch-männlich-protestantisch“ gegen „ausländisch-weiblich-katholisch“ umschreiben lässt. Die Suche nach dem „Deutschen“ in der Musik wird im politisch-historisch „verspäteten“ und als Nation real noch nicht existierenden Deutschland des 19. Jahrhunderts zum zentralen Thema einer nach Kompensation strebenden nationalen Bewegung. Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit werden zu Leitbegriffen eines spezifisch „Deutschen“, das sich in antithetischer Abgrenzung von allem „Nicht-Deutschen“ definiert. Gleichzeitig wird es zum Universellen, indem es die

41 *Urania* 53 (1896), S. 37.

42 *Urania* 55 (1898), S. 96.

43 Eine ähnliche Wahrnehmung suggeriert ein Kommentar der *NZfM* zu einem Auftritt der englischen Orgelvirtuosin Elizabeth Stirling-Bridge (1819–1895): „Letzte Woche hörte ich eine kaum 18jährige Orgelspielerin, Miß Stirling, in der St. Catharinen-Kirche in Regent's-Park; sie spielte mit einer außerordentlichen Ausdauer und Fertigkeit drei Stunden hintereinander, darunter einige der schwersten Fugen mit Pedal von Sebastian Bach. Ein Mädchen an der Orgel, es ist nicht undichterisch.“ *NZfM* 7 (1837), S. 124.

Einzelcharaktere anderer Nationen wie insbesondere Frankreich und Italien in einer großen Synthese vereinigt und dabei eine übergeordnete, allgemeingültige „Weltmusik“ schafft.⁴⁴ Zu Garanten des „Deutschen“ in der Musik in beiderlei Hinsicht werden im 19. Jahrhundert Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven erhoben. Während Beethovens Sinfonien und Streichquartette als Kulminationspunkt instrumentaler Mehrstimmigkeit von Anfang an in diesem Sinne rezipiert werden, erfährt Bach, dessen polyphone Tongebäude im 18. Jahrhundert, vor allem in der Vokalmusik, noch als schwülstig und kompliziert – sozusagen als zu „deutsch“ – bewertet wurden, erst im 19. Jahrhundert mit der „gegen das Galante, Empfindsame und Regelmäßig-Schöne gerichteten neuen Erfahrung der monumentalen Größe, des Erhabenen und der regelsprengenden Genialität“⁴⁵ eine Umdeutung zum rein positiven Repräsentanten des „Deutschen“ in der Musik. Bach wird nun zum „Begründer einer bis zu Beethoven (und darüber hinaus) reichenden Epoche der deutschen Musik“, die sich durch „die Superiorität des Erhabenen“ von der mit dem „Schönen und Angenehmen“ konnotierten italienischen und französischen Musik abgrenzt und zugleich die nationale „Rolle der sinngebenden Identitätsstiftung übernimmt“⁴⁶. Da Bach darüber hinaus den Gipfel der deutschen protestantischen Kirchenmusik repräsentierte, wurde er für das von den Folgen der Säkularisation elementar getroffene deutsche Orgelvirtuosentum, das sich flächendeckend aus historischen und dogmatischen Gründen überhaupt nur in lutherischen Regionen entwickeln konnte,⁴⁷ zur strahlenden Identifikations- und Legitimationsfigur. Das Orgelwerk eines Komponisten, der weit über die Grenzen der Kirchenmusik hinaus von einer solch eminenten nationalen und zugleich universalen Bedeutung war, eröffnete dem konzertierenden Organisten die Möglichkeit, die Anforderungen eines weltlichen Künstler- und Virtuosentums mit dem Postulat der Kirchlichkeit auf ideale Weise zu verknüpfen. Dementsprechend fehlt Bach in so gut wie keinem Orgelkonzertprogramm des 19. Jahrhunderts – und bis heute hat sich daran in der deutschen Orgelkonzertlandschaft nur wenig geändert. Bach als „Kaiser der Orgel“⁴⁸ und „grösster Meister aller Zeiten“⁴⁹ und der Kontrapunkt „als eigentliche Grundlage des deutschen Orgelspiels“⁵⁰ wurden zum Ideal kirchlichen wie konzertanten Orgelspiels und gleichzeitig zur Abgrenzung und Abwertung von anderen Nationen, insbesondere des katholischen Südeuropa, instrumentalisiert.⁵¹

44 Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden Berlin von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150; hier S. 128f.

45 Ebd., S. 140.

46 Ebd., S. 142.

47 Vgl. Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), Kassel u. a. 1982 und Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit*.

48 *AMZ, Neue Folge* 2 (1864), Sp. 357.

49 *Urania* 58 (1901), S. 55.

50 *Urania* 25 (1868), S. 52.

51 Ihren absurden Höhepunkt fand die Vereinnahmung der Polyphonie nicht nur als „Grundlage des deutschen Orgelspiels“, sondern als das Wesen deutscher Musik überhaupt in der nationalsozialistischen Rassenlehre. Polyphonie wird darin als „gebändigter Ausdruck göttlicher Ordnung“, als „musikalische Erscheinungsform der menschlichen Willenskraft an sich“ und „musikalisches Wesensbild des Leistungsmenschen“ der „nordischen Rasse“ zugesprochen. Demgegenüber steht die Tonkunst des Südens als „fessellos strömender Ausdruck menschlicher Leidenschaft“. Richard Eichenauer, *Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele*, Goslar 1938, S. 7 und 56f.

Deutsche Orgelkonzertrezensionen des 19. Jahrhunderts enthalten eine Fülle von Ressentiments gegenüber der vermeintlich unkirchlichen Orgelmusik anderer Nationen. Kritisiert wurde die Übertragung weltlicher Musik aus Oper und Konzert auf die Orgel, aber auch klaviermäßiges Orgelspiel, wenn z. B. über die französische Spielart gesagt wird, sie zeichne sich durch „lauter Klaviermanieren und Klavierpassagen“ aus, worin „der wirkliche Leichtsinne im französischen Style und Spiele“ bestehe. „Das Polyphone bleibt natürlich dasjenige, was der Orgel das Angenehmste ist [...]“. ⁵² Oder, wie es in einem Rundumschlag des Breslauer Orgelvirtuosen Adolph Friedrich Hesse heißt: „In Oesterreich fand ich es [das Orgelspiel] mit wenigen Ausnahmen ziemlich bedeutungslos, in Italien gräulich, in Frankreich im Allgemeinen unkirchlich [...]“. ⁵³

Die enge Verknüpfung des Nationalen mit geschlechtlichen Zuordnungen, wie sie sich in der Stilisierung Beethovens nicht allein zum Repräsentanten „deutschen“ Geistes und „deutschen“ Wesens, sondern zugleich zum Synonym für Männlichkeit äußerte, ⁵⁴ fand im Bereich der Orgelvirtuosität ihre Parallele in Bach insofern, als ihm, ebenso wie Beethoven, Intellektualität und Universalität als männlich konnotierte Eigenschaften zugeschrieben wurden. Das Attribut der Kirchlichkeit – zumal der mit Wahrhaftigkeit, Geistigkeit, Wortbezogenheit und Nüchternheit assoziierten protestantischen Kirchlichkeit – ergänzte diese Eigenschaften durch eine zusätzliche „männliche“ Komponente. Besonders seit dem Kulturkampf zwischen dem Königreich Preußen bzw. dem späteren Deutschen Kaiserreich und der katholischen Kirche, der im Umfeld des Krieges von 1870/71 seinen Höhepunkt erreichte, wurde der Protestantismus mit Bach als seinem kulturellen Repräsentanten als Symbol „(nord-)deutsch-männlicher“ Überlegenheit gegenüber dem „weichlich-weiblichen“ katholischen Österreich und Südeuropa instrumentalisiert. ⁵⁵ Bachs Werke galten im 19. Jahrhundert als intellektuelle Musik, die sich dem Hörer nicht auf emotionaler Ebene,

52 *Urania* 25 (1868), S. 52.

53 Adolph Friedrich Hesse, „Einiges über Orgeln, deren Einrichtung und Behandlung in Österreich, Italien, Frankreich und England“, in: *NZfM* 39 (1853), S. 53–55; hier S. 54.

54 Unter zahllosen Zuschreibungen dieser Art sei beispielhaft Max Morold zitiert: Im Unterschied zu den österreichischen Komponisten spreche Beethovens Wesen „in jedem kleinsten Zuge und mit jeder leisesten Zuckung eine gewaltige, beinahe norddeutsch zu nennende und ganz alldeutsch zu wertende Männlichkeit und Mannhaftigkeit aus, eine sittliche Größe, einen kühnen, unbedingten Idealismus, eine gedankliche Hoheit ohnegleichen. Nicht naiv und nicht mühelos bloß aus der Fülle der angeborenen Begabung erreichte er die höchsten künstlerischen Ziele. In heiliger Ergriffenheit, mit einem priesterlichen Verantwortungsgefühl steckte er sich selbst diese Ziele, und in harter, zäher Arbeit formte er an dem plastischen Ausdruck dessen, was sein Herz bewegte und seinen Geist erfüllte.“ Max Morold, „Die deutsche Tonkunst in Österreich“, in: *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie*, hrsg. von Adam Müller-Guttenbrunn, Stuttgart/Berlin 1916, S. 453. Alle nur denkbaren „männlichen“ Attribute sind hier versammelt: von gewaltig, kühn, sittlich, intellektuell („nicht naiv“!), bis hin zum harten, inneren Ringen und künstlerischen Priestertum. Zu Beethovens „Männlichkeit“ siehe auch den Sammelband *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (= Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003.

55 Aufschlussreich ist das Bestreben, auch Beethoven in die norddeutsch-protestantische „Kulturelite“ einzuordnen. So heißt es in Richard Wagners Beethoven-Schrift: „Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung [gemeint ist seine Abwehr der österreichischen „frivolen Lebens- und Geistestendenz“] der ganze Geist des deutschen Protestantismus' in ihm.“ Richard Wagner, *Beethoven*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 79–151; hier S. 115. Mit dieser Zuordnung verfolgt Wagner das Ziel, eine Verbindung zwischen Beethoven und Bach als dessen einzigem echten Lehrmeister herzustellen.

sondern durch „kontemplative Versenkung“⁵⁶ und musikalische Gelehrsamkeit erschloss. Indem beide Voraussetzungen als dem männlichen Geschlecht vorbehalten angesehen wurden, erstreckte sich die „Männlichkeit“ des Produktionsprozesses Bach'scher Musik auch auf ihre Reproduktion und Rezeption. Dabei war den Organisten und Rezensenten das Dilemma durchaus bewusst, dass die vermeintlich hochwertigste zugleich die unpopulärste Orgelmusik darstellte:

„Sie [die deutschen Organisten] stellen ihrem Publicum eine zu große Aufgabe, indem sie meinen und verlangen, es solle ihr polyphones, streng kirchliches Spiel resp. die Bach'schen Sachen, verstehen, auffassen und mit Behagen anhören, während sie selber einsehen und auch gestehen müssen, daß man ein Bach'sches Musikstück erst recht versteht und Gefallen daran findet, wenn man es hundertmal gespielt und eben so oft gehört hat.“⁵⁷

Bei aller verbalen Geringschätzung blickte man daher mit einem gewissen Neid auf die Popularität von Orgelkonzerten im Ausland, in denen „meist effektvolle weltliche Sätze, weil diese ansprechender sind“, bevorzugt wurden. „Daß solche gemischte Programme mehr ziehen als oft einförmiger kontrapunktischer Formelkram, liegt wohl auf der Hand.“⁵⁸ Trotz dieser Einsicht blieb das deutsche Orgelkonzert lieber in seinem „kontrapunktischen Getto“⁵⁹ gefangen, als auf die vermeintliche Überlegenheit der „deutsch-männlichen“ Fuge als genuiner Orgelgattung und ihres Repräsentanten Bach zu verzichten – selbst um den Preis der Popularität. Werke ausländischer Komponisten fanden daher nur langsam Eingang in das Konzertrepertoire deutscher Organisten, häufig begleitet von abschätzigen Kommentaren über weiblich konnotierte Eigenschaften wie „Leichtsinn“, Manierismus, Galanterie und Trachten nach äußerlicher Wirkung. Auf der Suche nach geeigneten Konzertstücken empfiehlt der Dresdner Organist Hans Fährmann zwar die Werke des französischen Orgelkomponisten Alexandre Guilmant, die „in ihrer naiven Derbheit sicher von jedermann verstanden und gewürdigt“⁶⁰ würden, jedoch lediglich als Alternative zu minderwertigen Transkriptionen. Selbst nachdem Ende der 1880er Jahre sämtliche acht Orgelsinfonien op. 13 und 42 von Charles-Marie Widor erschienen waren, hatte sich noch kein einziger deutscher Organist ihrer angenommen, was den fortschrittlich gesinnten Herausgeber der *Urania*, Alexander Wilhelm Gottschalg, zu der Bemerkung veranlasste: „Wir sind sehr begierig, wer dieses Unikum der Orgelliteratur [gemeint ist die berühmte Toccata aus der 5. Sinfonie] zuerst in Deutschland in seine Programme aufnehmen wird.“⁶¹ Und dies, obwohl oder gerade weil die Sinfonie, ähnlich wie die Fuge, als „deutsche“ Errungenschaft galt. Die Vereinnahmung und Verfremdung einer „deutschen“ und überdies ausgesprochen männlich konnotierten Gattung durch einen französischen Orgelkomponisten musste aus deutscher

56 Carl Dahlhaus, „Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung“, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik* (= Forum Musicologicum 4), Winterthur 1984, S. 9–32; hier S. 25.

57 Theodor Mann, „Über dramatisches Orgelspiel“, in: *Urania* 25 (1868), S. 50–52; hier S. 50f.

58 *Urania* 62 (1905), S. 58.

59 Andreas Jacob, „Grundtendenzen der Orgelmusik nach 1950 in Deutschland und Frankreich“, in: Giselher Schubert (Hrsg.), *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert* (= Frankfurter Studien 7), Mainz 2001, S. 217–229; hier S. 219. Dieses „Getto“ blieb unter dem Einfluss der Orgelbewegung noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein ein Hemmnis für innovatorische Entwicklungen in der deutschen Orgelmusik.

60 *Urania* 54 (1897), S. 56.

61 Alexander Wilhelm Gottschalg, „Ein französischer Orgel-Symphoniker“, in: *Urania* 44 (1887), S. 33–37; hier S. 34.

Sicht nicht nur als Verletzung der Gattungsreinheit, sondern auch als Kränkung des Nationalstolzes aufgefasst werden.

Die geschlechtliche Konnotation bestimmter Komponisten und Gattungen übertrug sich auch auf ihre Interpreten. So wurde im weltlichen Konzertbereich Joseph Joachim als Beethoven-Interpret zum Prototyp des „deutsch-männlichen“ Künstlers stilisiert, und das trotz seiner jüdisch-ungarischen Herkunft. „Joachim ist durch und durch Deutscher, vom Kerne aus bis in die kleinsten Äußerlichkeiten“⁶² heißt es bei Hanslick, und seine „männlichen“ Künstlertugenden wie Ernsthaftigkeit, Wahrhaftigkeit, Intellektualität und Tiefsinn werden gern angeführt, um die „weibliche“ Minderwertigkeit ausländischer, insbesondere südeuropäischer Musiker und der von ihnen bevorzugten Virtuosen- und Salonmusik zu betonen. Eine adäquate Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert kann dem spanischen „Allerweltsbezauberer“ Pablo Sarasate – insbesondere im Vergleich mit Joachim – nicht überzeugend gelingen:

„Sein Vortrag des Beethovenschen Concertes konnte uns, trotz der aufs feinste geglätteten Technik, nicht entzücken. Sarasate singt diese deutschen Melodien mit zu kleiner Stimme, nach Art virtuoser Coloratur-Sängerinnen. [...] Gegen Joachims ehrene Glocke klang das wie ein feines Silberglöckchen, welches freilich sich desto beweglicher und eleganter zeigen kann.“⁶³

Anhand einer Feminisierung des Geigenvirtuosen durch Eigenschaften des „weiblichen“ Virtuosentypus – glatt, oberflächlich, klein, fein, beweglich, elegant – und den expliziten Vergleich mit Sängern, wird er in scharfen Kontrast zu den „deutschen Melodien“ und der „ehernen Glocke“ ihres würdigen Interpreten Joachim gestellt.

Im Bereich der Orgelvirtuosität wird das „Deutsch-Männliche“ des Komponisten Bach gewissermaßen kollektiv auf die deutschen Orgelvirtuosen übertragen, die praktisch ausnahmslos im Konzert die Bach'schen Präludien, Toccaten und Fugen spielten. Die Qualität von Interpretationen wird kaum anhand individueller Leistungen, sondern, wenn überhaupt, auf der Ebene regionaler Schulen diskutiert, die sich durch die oft über Jahrzehnte vor Ort wirkenden Organisten herausbildeten.⁶⁴ Noch viel weniger werden persönliche Eigenarten und Verhaltensweisen von Orgelvirtuosen thematisiert, die das Auftreten eines berühmten Instrumentalvirtuosen normalerweise umgeben. Denn der Künstlertypus des „deutsch-männlich-protestantischen“ Orgelvirtuosen zeichnete sich nicht allein durch den Dienst am Kunstwerk aus, sondern er verstand sich darüber hinaus als Diener der Kirche, dem allzu viel Individualität und jede Form von Startum nicht anstehen – ganz abgesehen von dem Umstand, dass Organisten von jeher weitgehend unsichtbar agieren. Einer der ganz wenigen Orgelvirtuosen, die diesen Künstlertypus auf ideale Weise verkörperten und dennoch durch ihre internationale Bekanntheit einen gewissen Star-Status erlangten, war der Breslauer Organist Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), der in den europäischen

62 Hanslick, *Concerte*, S. 152.

63 Ebd., S. 391f.

64 Hanns-Werner Heister prägte für diesen Künstlertypus den Begriff „Ortsvirtuose“ als Gegenbild zum Reisevirtuosen. Er ist ein Typus, der vor allem in kleineren Städten und in der Provinz erfolgreich sein kann und bei dem „Lokalpatriotismus, persönliche Beziehungen u. ä. [...] Berühmtheit und Virtuosität“ kompensieren. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1983, S. 300. Im Hinblick auf die Abhängigkeit von einer festen Anstellung ist der Begriff für die Organisten des 19. Jahrhunderts zutreffend, nicht jedoch in Bezug auf das Urteil, dass von den Ortsvirtuosen „in der Regel keine musikalischen Höchstleistungen zu erwarten“ seien. Ebd., S. 302. Denn anders als bei anderen Instrumentalisten oder Sängern bot sich auch den hervorragendsten Organisten kaum eine Alternative.

Metropolen Paris und London durch sein virtuosos Pedalspiel Aufsehen erregte und als Botschafter der Orgelwerke Bachs wirkte.⁶⁵ Seine singuläre Konzerttätigkeit als reisender Orgelvirtuose war nicht allein seinem technischen Können geschuldet, in dem es ihm andere durchaus gleichtaten, sondern vor allem dem biografischen Glücksfall, dass seine kirchlichen Arbeitgeber – er war von 1831 bis zu seinem Lebensende Oberorganist an St. Bernhardin in Breslau – ihn jedes Jahr für seine Konzertreisen über Monate vom Dienst freistellten. Hesse wurde international als „Riese auf der Orgel“⁶⁶ und „König des Pedals“⁶⁷ gefeiert.

„Er weiss den Ton-Koloss mit voller Ueberlegenheit zu beherrschen; Hände und Füße sind rastlos beschäftigt; selbst im vollstimmigsten Spiele leuchtet die grösste Deutlichkeit hervor, und die Gewandtheit im Registriren zeugt von sorgfältigem Studium. Damit verbindet er eine unermüdliche Kraft und Ausdauer, wie solche wohl nicht oft gefunden werden mag.“⁶⁸

Hesse stand über seine Lehrer Johann Christian Heinrich Rinck und Friedrich Wilhelm Berner in der Bach-Sukzession und betrachtete sich selbst als legitimen Erben und Vermittler der Bach-Tradition, als der er auch im Ausland wahrgenommen wurde.⁶⁹ Es war die Verbindung aus der (Selbst-)Stilisierung als authentischer Bach-Interpret – tatsächlich spielte Hesse im Konzert ausschließlich Bach'sche und eigene Werke bzw. Improvisationen – und spieltechnischer Meisterschaft, insbesondere bezüglich des Pedalspiels, die zu seinem außergewöhnlichen internationalen Erfolg führte. Denn in den 1830er und 1840er Jahren, der Blütezeit seiner Karriere, war in den großen Musikzentren außerhalb Deutschlands das Pedalspiel noch ebenso wenig entwickelt wie Bach als Orgelkomponist bekannt war. Es war also die Faszination des Neuen, die entscheidend zu der Sensation beitrug, als die Hesses Orgelauftritte in Frankreich und England wahrgenommen wurden, eine Erfahrung, die etwa zeitgleich auch Mendelssohn mit seinen Orgelkonzerten in England machte, wo er in den großen Town Halls oft vor mehreren tausend Zuhörern spielte, „die mir ein Hurrah zuriefen, und mit den Schnupftüchern wehten, und mit den Füßen stampften, daß der Saal dröhnte“⁷⁰. Es ist nur folgerichtig, dass Hesses Stern vor allem in Frankreich in dem Moment zu sinken begann, als sich dort seit den 1850er Jahren in Wechselwirkung mit dem Bau der großen Cavaillé-Coll-Orgeln eine neue selbstbewusste Komponistengeneration mit hochvirtuoser romantischer Orgelliteratur hervortat. Hesses Spiel war fortan „für die Franzosen viel zu ‚einfach‘ und ‚ascetisch‘. Sie nennen sein Spiel deutsch und protestantisch.“⁷¹ Der deutsche Nationalstolz auf den „männlich-protestantischen“ Bach und seine Interpreten traf nun auf eine nicht weniger stolze französisch-romantische Orgelkultur, die aus Sicht

65 Die nach wie vor einzige ausführliche Würdigung Hesses ist die Dissertation von Hans Jürgen Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist* (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 17), Saarbrücken 1965.

66 *AMZ, Neue Folge* 1 (1863), Sp. 603. Ein Ausspruch, der laut der *AMZ* von Berlioz stammte.

67 *Urania* 2 (1845), S. 10.

68 *AMZ* 33 (1831), Sp. 626.

69 So wird er in einer Besprechung über die Einweihung der neuen Orgel in der Pariser Kirche St. Eustache am 18. Juni 1844, zu der man Hesse eigens eingeladen hatte, als „héritier des traditions de l'école de Bach“ bezeichnet. *Revue et Gazette musicale* 27 (1844), S. 231.

70 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 317.

71 *NZfM* 57 (1862), S. 43.

des Orgelvirtuosentums zudem den Vorteil hatte, sich weitgehend frei von kirchlichen Vorbehalten und Einschränkungen entfalten zu können.⁷²

3. Der Orgelvirtuose als „weiblicher“ Künstlertypus

3.1 Klanggemälde und Orgelexperimente

Etwa eine Generation vor Hesse hatte es mit Georg Joseph Vogler (1749–1814) bereits den ersten Orgel-Reisevirtuosens gegeben, der jedoch mehr noch als jener eine Ausnahmeerscheinung unter den Organisten blieb. Vogler war zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit als Komponist, Organist, Musikforscher und -theoretiker, dabei jedoch nicht unumstritten.⁷³ Seine virtuosens Darbietungen auf der Orgel, die eine völlig neuartige Verwendung des Instruments zeigten, wurden als sensationell empfunden, stießen aber auch auf Kritik wegen der als trivial, effekthascherisch und jeder Musikästhetik widersprechend empfundenen Klanggemälde seiner Improvisationen,⁷⁴ in denen er oft ganze Geschichten wie *Die Belagerung von Jericho*, *Die Auferstehung Jesu* oder *Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommendem Donnerwetter* mit den klanglichen Mitteln der Orgel darstellte. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelte Vogler ein von ihm so bezeichnetes Simplifikationssystem,⁷⁵ nach dem er bestehende Orgeln umbaute und eine transportable Orgel, das sogenannte Orchestrion, für seine Konzertreisen konstruierte. Kritik an seinen Orgelexperimenten, in denen er den Pfeifenbestand der von ihm umgebauten Orgeln oft um die Hälfte reduzierte, mit enormen Auswirkungen auf den ursprünglichen Klang, hielt er sein Orgelideal des Orchesterersatzes entgegen:

„Wer mich als Organist beurtheilen will, der bringe nichts als Prälud und Fuge in Anschlag [...] Was ich außer der Fuge und Prälud spiele, ist keine Orgelspielart, sondern ich erscheine hier als Kapellmei-

72 Zwar fanden auch in Frankreich in katholischen Kirchen grundsätzlich keine Konzerte statt, doch die weitgehende Abkoppelung des Messgeschehens vom Orgelspiel in den großen Kathedralen führte zur Entstehung einer ganz eigenen, blühenden Orgelkonzertkultur in Paris, wie sie noch in den 1920er Jahren Gaston Litaize während seiner Studienzeit erlebte: „In jenen Jahren war die Elf-Uhr-Messe ein Orgelkonzert, das gespielt wurde, während der Priester am Altar, Rücken zur Gemeinde und ohne Mikrophon zelebrierte: Seine Stimme trug also nicht sehr weit. [...] Die Orgelliebhaber waren gut bedient, wie im Konzert. So hörten die jungen Organisten ganze Stunden lang Louis Vierne, Charles Tournemire, Marcel Dupré, Joseph Bonnet, André Marchal spielen oder improvisieren.“ Klaus-C. van den Kerckhoff, „Erinnerungen an Gaston Litaize“, in: *ÖOF* 1993/1–3, S. 451–464; hier S. 453.

73 Zu Georg Joseph Vogler und seinem vielfältigen Wirken siehe den Sammelband von Thomas Betzwieser und Silke Leopold (Hrsg.), *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Frankfurt 2003.

74 Es überrascht nicht, dass diese Kritik am schärfsten von den norddeutsch-protestantischen Musikästhetikern des Berliner Zirkels um Johann Philipp Kirnberger geäußert wurde. Vgl. Jürgen Heidrich, „... nicht einen Funken Genie“. Vogler und die Norddeutschen“, in: Ebd., S. 61–70.

75 Es handelte sich dabei um eine Vereinfachung der Mechanik mit kurzer, direkter Verbindung von den Tasten zu den Windladen bzw. Registern und chromatischer Anordnung der Pfeifen, wodurch der Anschlag leichter wurde und die einzelnen Pfeifen mehr Wind bekamen. Bei einer möglichst ökonomischen Anlage des Werkes wurde so ein Maximum an Klang erreicht. Zu Voglers Simplifikationssystem vgl. Martin Balz, „Die Orgel als Orchester – Zum 250. Geburtstag von Georg Joseph Vogler“, in: *AO* 47 (1999), S. 194–203.

ster, der aus seinen gesetzten Opern, Balletten, Kirchen- und Kammerstücken Hauptzüge improvisiret, ausführet und durch ungewohnte Verbindungen von Registern verschiedene Instrumente nachäfft.“⁷⁶

Die Nachahmung von Orchesterinstrumenten scheint jedoch nicht immer überzeugend gewesen zu sein, wie ein Bericht der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* nach einem Orgelkonzert Voglers in Wien nahelegt:

„Das Flötenkonzert schien uns zu lang, und wir hätten hier die Gelegenheit, uns zu überzeugen, daß die Orgel doch eigentlich in galanteren Sätzen aus ihrer Wesenheit heraustritt, und daß kein Studium der Behandlung ihr den eigenthümlichen Charakter des Orchesters zu geben vermag. [...] Auch gestehen wir, daß wir der in der Ankündigung versprochenen Abwechslung von Oboen, Fagots, Bogeninstrumenten etc. wenig, zum Theil auch gar keine Täuschung abgewinnen konnten [...].“⁷⁷

Andererseits zogen Voglers Klangimprovisationen, in denen er Effekte wie Wind, Donner, Regen oder Schlachtenlärm mithilfe von Clustern und Registercrescendo erzeugte, oft mehr als 1.000 Zuhörer an. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* beschreibt, wie Vogler, um den Sturmwind darzustellen, sämtliche Register und Koppeln zog. Dabei drückte er so viele Pedaltasten „als seine beyden quergelegten Fusssohlen erreichen konnten, lange anhaltend nieder. Mehre [sic!] Bälgetreter mussten da zugegen seyn und vom Schweiß triefend ihres Amtes warten.“⁷⁸ Legenden rankten sich um seine Nachahmung von Naturgeräuschen wie dem Prasseln des Regens, das er angeblich so täuschend echt imitierte, „dass die Herren in der Kirche die Hüte aufsetzten; ein anderes Mal [ließ] er auf der Orgel ein Gewitter so naturwahr hören, dass in den nahegelegenen Häusern die Milch sauer wurde.“⁷⁹ Dabei wusste Vogler offenbar „recht gut, dass dieser Hocuspocus nicht zur Musik gehört und nur dann angewendet werden darf, wenn das Publikum die erschlafte Sinne gegen contante Bezahlung durch unnatürliche Mittel gekitzelt haben will“⁸⁰.

Der Vorwurf der Effekthascherei, Banalität und Scharlatanerie weist Vogler als „weiblichen“ Virtuostentypus aus.⁸¹ Andererseits zeichnet seine geistliche Identität als Priester und Abt, die sich in der Kleidung sichtbar äußerte, seine Kapellmeister-, Forscher- und Ingenieurstätigkeit, die Aufnahme von Choralbearbeitungen und polyphoner Musik in seine Konzertprogramme und nicht zuletzt die Gewohnheit, einen Großteil des Konzerterlöses einem guten (kirchlichen) Zweck zukommen zu lassen, ein „männliches“ Gegenbild, das sein sehr spezielles Orgelvirtuosentum gesellschaftlich und kirchlich gewissermaßen legitimierte. Und dies umso mehr, als Voglers Konzerttätigkeit noch nicht in das etablierte bürgerliche Konzertwesen und die etwa zeitgleich einsetzenden restaurativen Tendenzen im kirchenmusikalischen Bereich fiel, sondern den Höhe- und zugleich Schlusspunkt eines Orgelvirtuosentums bildete, das mit der Übertragung weltlicher Musik auf die Orgel und

76 *Lübeckische Anzeigen* vom 26. Juni 1786, abgedruckt bei Hans Joachim Moser, *Orgelromantik. Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und übermorgen*, Ludwigsburg 1961, S. 19.

77 Zitat nach Otto Biba, „Abbé Georg Joseph Voglers Konzertreisen nach Wien und Linz“, in: *Organa Austriaca* 3 (1982), S. 1–16; hier S. 11.

78 *AMZ* 28 (1826), Sp. 476.

79 *AMZ* 17 (1882), Sp. 886.

80 Ebd.

81 Mozart bezeichnete Vogler als eingebildeten „Musickalische[n] spaß-macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann“. Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1962, S. 102 (Brief vom 4. November 1777). Vgl. auch das Urteil der *AMZ*: „Vogler’s Tonsetzungen entbehren, was Geist und Eingebung anbelangt, im Grossen und Ganzen grösserer Tiefe [...]. Er kann unterhaltend, aber selten ergreifend sein [...].“ *AMZ* 17 (1882), Sp. 886.

deskriptiven Klang- und Schlachtengemälden einen Weg suchte, um mit der zunehmenden Säkularisierung seit etwa 1750 umzugehen.⁸² Insofern ist Vogler nur bedingt, nämlich vor allem bezüglich seines säkularen Konzepts der Orgel als Orchesterersatz und seiner improvisatorischen Klanggemälde, als „weiblicher“ Gegentypus zum „deutsch-männlich-protestantischen“ Orgelvirtuosentypus zu sehen.

3.2 Personalismus und Selbstinszenierung im Orgelvirtuosentum des 21. Jahrhunderts

Ein echter Gegenentwurf im Sinne eines säkularen Orgelvirtuosentums und eines „weiblichen“ Virtuosentypus auf der Orgel scheint erst am Beginn des 21. Jahrhunderts möglich geworden zu sein. Eine junge Orgelvirtuosengeneration, angeführt von der aus Lettland stammenden Iveta Apkalna (geb. 1976) und dem US-Amerikaner Cameron Carpenter (geb. 1982), setzt sich seit einigen Jahren erfolgreich für eine Popularisierung der Orgel durch ihre teilweise radikale räumliche und inhaltliche Herauslösung aus dem kirchlichen Kontext ein. Dabei ist es kein Zufall, dass beide Musiker keine kirchenmusikalischen Wurzeln haben. Carpenters erster Kontakt mit dem Instrument fand auf einer Heimorgel im Ofengeschäft seines Vaters statt.⁸³ Auch sein späteres Studium an der Juilliard-School in New York förderte zweifellos seine Wahrnehmung der Orgel als säkulares Konzertinstrument. Apkalna wuchs als Lettin in der ehemaligen Sowjetunion auf, in der keine Kirchenmusikultur gepflegt wurde. War die Orgel im Konzertsaal bislang im wahrsten Sinne des Wortes eher schmückendes Beiwerk als erklingendes Konzertinstrument, gelingt es Apkalna und Carpenter mit ihren unkonventionellen Auftritten, zu denen neben der Platzierung des Spieltisches auf der Bühne und einem zum Großteil aus effektvollen, hochvirtuosen Arrangements weltlicher Instrumentalmusik bestehenden Repertoire auch die Kultivierung einer spezifischen Bühnenpräsenz gehört, Orgelkonzerte auf das Abendprogramm großer Konzerthäuser zu setzen und philharmonische Konzertsäle zu füllen. Interviews und Dokumentationen in großen Fernsehsendern und Tageszeitungen sowie die starke Präsenz im Internet führen zu einem Bekanntheitsgrad der jungen Orgelstars, der weit über die Orgel- und – zumindest im Fall von Cameron Carpenter – auch über die Klassikszene hinausreicht. Beide wenden sich ganz offen gegen das traditionelle Image des unsichtbaren Kirchendieners und inszenieren sich selbst als moderne Instrumentalvirtuosen, die mit dem erklärten Ziel der Popularisierung ihres Instruments Grenzen bewusst überschreiten. Dabei kommt ihnen zugute, dass die Exotik der Orgel außerhalb des ihr angestammten kirchlichen Kontexts experimentelle Freiräume zu eröffnen scheint, die in anderen Bereichen instrumentaler Virtuosität kaum vorstellbar sind. So inszenierte Apkalna 2007 im Dortmunder Konzerthaus Petr Ebens *Walpurgisnacht* aus dem *Faust*-Zyklus in einem Auftritt als Hexe „ohne Schuhe, ohne Strümpfe, in dunkles, fransiges Tuch gehüllt und mit feuerrotem Kopfputz“, in Rotlicht und Kerzenschein

82 So klagte Friedrich Wilhelm Marpurg bereits 1750: „Auf der Orgel höret man nichts als ungewitter [sic!], Kriege, und Jagden, Sonaten und Opersymphonien. Ehemahls war es ein ernsthaftes und majestätisch Instrument, wo eine volle und abwechselnde Harmonie statt fand. Heutiges Tages würde man es bald für eine Leyer, bald für einen pohlischen [sic!] Bock halten, und scheint der Organist sich mit der Nachahmung der gemeinsten Instrumente, und der niederträchtigsten Lieder, die man nicht einmahl in einem ordentlichen Concerte hören läßt, noch recht breit zu machen.“ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des kritischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750, S. 337.

83 So Carpenter in der ARD-Sendung *ttt - Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010.

getaucht, „faustisch und sexy zugleich“⁸⁴. Das im 19. Jahrhundert noch so dominante Orgelwerk Bachs spielt im Konzertrepertoire der Orgelvirtuosin eine vergleichsweise geringe Rolle. Es ist die virtuose Orgelliteratur der deutschen und französischen Romantik und Moderne von Franz Liszt bis Max Reger, von Charles-Marie Widor bis Maurice Duruflé, die sie bevorzugt. Aufsehen erregen aber vor allem ihre Interpretationen hochvirtuoser Transkriptionen wie die der *Toccata* op. 11 für Klavier von Sergej Prokofjew, deren dämonische Sogwirkung sich mit den klanglichen Möglichkeiten der Orgel um ein Vielfaches erhöht. Auch Apkalnas Selbstdarstellung auf CD-Covern (auf der 2005 mit dem *Echo-Classic* prämierten CD *Himmel und Hölle* posiert sie im Negligé und mit nackten Füßen) und in Auftritten und Interviews in zum Teil musikfernen Medien wie der Modezeitschrift *Vogue* unterstreicht ihr Streben nach einem neuen Organisten-Image, in dem Elemente des „weiblichen“ Virtuosentypus’ wie Personalismus und Selbstinszenierung, ähnlich wie in anderen Bereichen instrumentaler Virtuosität, selbstverständlich ihren Platz finden. Die im 19. Jahrhundert für Virtuosinnen noch hochproblematische Verkörperung dieses Künstlertypus’ mit der ihm innewohnenden Transgressivität ist am Beginn des 21. Jahrhunderts dank eines gewandelten, nicht länger durch Geschlechterpolaritäten dominierten Frauen- und Männerbildes nicht nur möglich geworden, sondern hat auch das Potenzial, ebenso positiv rezipiert zu werden wie bei männlichen Künstlern.

Weit radikaler als Iveta Apkalna hat ihr amerikanischer Kollege Cameron Carpenter den Schritt aus der Kirche heraus in den Bereich von weltlichem Konzert und Show vollzogen. Er ist „der Mann, der die verstaubte Kirchenorgel endlich wachküsst“, der „das betuliche Image der Orgel revolutionieren will und die Grenzen des eigenen Genres mit Lust überschreitet“⁸⁵. Daran arbeitet der exzentrische Musiker mit einer Zielstrebigkeit und Akribie, die an Besessenheit grenzt: Neben dem täglichen Üben am Instrument absolviert er ein ausgedehntes Fitnessprogramm, um seine kräftezehrenden, hochvirtuosen Arrangements rein physisch bewältigen zu können. Carpenter versteht seine Orgelauftritte als Gesamtkunstwerk, in dem Organist, Instrument und die dargebotene Musik eine Einheit bilden. Dabei spielt der visuelle Aspekt eine zentrale Rolle, wobei es nicht allein um das Zurschaustellen der faszinierenden, an Akrobatik grenzenden technischen Beherrschung des Instruments geht, wie beispielsweise in der Übertragung von Frédéric Chopins Etüde cis-Moll op. 10 Nr. 4, bei der die virtuoson Sechzehntelpassagen der rechten und linken Hand vielfach im Pedal liegen, sondern auch um die Selbstinszenierung als einzigartige Künstlerpersönlichkeit. Offen bekennt Carpenter: „Es geht nicht nur darum, Musik zu machen, sondern du musst dich auch so präsentieren, dass alle Welt dich wahrnimmt.“⁸⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, verwendet er viel Zeit auf sein Aussehen und die Kostüme, an deren Optimierung er akribisch feilt, nach dem Motto: „Man muss aussehen wie ein Model.“⁸⁷ Carpenter kultiviert mit seiner Punkfrisur und den von ihm selbst entworfenen, während eines Konzerts wechselnden Kostümen samt farblich passenden Tanzschuhen das Image eines Popstars. Auffällig ist dabei die androgyne Erscheinung des ausgebildeten Tänzers, der mit einer eher schwächlichen Konstitution und dem weiß geschminkten, die großen dunklen Augen akzentuierenden Gesicht ausgesprochen mädchenhaft wirkt. Weil er der Überzeugung ist, dass jeder konzertierende Organist sein eigenes Instrument haben sollte, hat sich

84 In einem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 3.6.2007 unter dem Titel „Showtalent mit nackten Füßen“.

85 In der arte-Sendung *Metropolis* vom 16.2.2013.

86 Ebd.

87 Ebd.

der junge Orgelvirtuose eine auf seinen persönlichen Bedarf zugeschnittene und von ihm selbst entworfene, voll digitalisierte Orgel bauen lassen, die ihn auf seinen Konzerttourneen begleitet – ähnlich wie Georg Joseph Vogler 200 Jahre zuvor. Sein Bruch mit der Tradition ist endgültig: „Ich bin ja nicht dazu da, die Interessen einer Konzerthalle zu befriedigen, und ich kümmerge mich erst recht nicht um die Bedürfnisse der Kirche; ich will mein Publikum zufriedenstellen.“⁸⁸

Cameron Carpenter spielt mit dem traditionell „männlichen“ Image der Orgel und des Organisten und bedient sich dabei ganz offen der Maskerade und Travestie als Mittel der Selbstinszenierung. Es ist das Spiel mit dem Kontrast zwischen der weiblichen Erscheinung des Virtuosen und der männlich-athletischen Beherrschung seines Instruments. „Dieses unglaubliche Ding, das man zähmen muss, das liegt mir einfach im Blut“⁸⁹, behauptet er, und die Medien schließen sich in einer Mischung aus Bewunderung und Ironie der martialischen Männlichkeitsrhetorik an: „Bei ihm wird die Orgel zum Musikkraftwerk, zum stampfenden Riesen.“⁹⁰ Carpenter zerstört Instrumente: Orgelpfeifen brechen, Mäuse fallen unter der Erschütterung des Gehäuses in die Pfeifen, Windmotoren versagen ihren Dienst. Seine Arrangements klingen, als ob man „albraumartige Zirkusversionen“ hören würde, wie „Panikattacken“; Konzertagenten „lieben seine Exzentrizität und fürchten zugleich seine Leidenschaft“⁹¹. All dies klingt wie eine Wiederauflage des Liszt'schen Umgangs mit den Erard-Flügeln, deren Saiten unter seinen Händen regelmäßig rissen („die Geißel Gottes aller Erardschen Pianos“⁹²), seiner Klavierakrobatik und Exzentrizität – gewissermaßen der „Liszt der Orgel“. Auch der Klaviervirtuose wurde bei weiblich-zarter Erscheinung als „männlicher“ Beherrscher seines Instruments bewundert und spielte mit der transgressiven, erotisch-symbiotischen Beziehung zwischen Virtuose und Instrument, in der beide „Partner“ mal „weibliche“ Unterlegenheit und Passivität – gerissene Saiten auf der einen, „epileptische Anfälle auf dem Klavier“⁹³ auf der anderen Seite – mal „männliche“ Überlegenheit und Aktivität demonstrierten. Bei Carpenter klingt es so: „Wir haben allzu lange die Gewalttätigkeit der Orgel ignoriert, die Sexualität und die Sinnlichkeit, dieses alles verschlingende Feuer. Die Überladenheit, die Banalität und Seichtigkeit – das wird alles plötzlich weggefegt mit einer extatischen Attacke.“⁹⁴ Der kaum zu zähmende „Koloss“ Orgel muss sich am Ende doch der „extatischen Attacke“ durch eine vielstimmige, im Plenum und in waghalsigem Tempo ausgeführte Version des Mozart'schen „alla turca“ unterwerfen.

Es ist nicht zuletzt Carpenters zum Großteil aus eigenen Arrangements bestehendes Repertoire, das seine Transgressivität als Organist und Instrumentalvirtuose bekräftigt. Wie in Liszts Paraphrasen, die der Garant für seinen dauerhaften Erfolg beim Publikum waren, geht es dabei ganz wesentlich um das Bestreben, die Grenzen des Möglichen beständig zu erweitern. So wie sich Liszt in seinen Paraphrasen am eigenen, einzigartigen spieltechnischen Vermögen orientierte, so dürfte auch kaum ein anderer Organist in der Lage sein, Carpenters Bearbeitungen zu spielen, insbesondere hinsichtlich der Behandlung des Pedals, dem nicht nur längere virtuose Passagen, sondern auch ganze Stücke wie Chopins *Minutenwal-*

88 Ebd.

89 Ebd.

90 *ttt – Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010.

91 Ebd.

92 *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, hrsg. von Gerhard Müller, Köln 1987, S. 155.

93 Ebd., S. 145.

94 *ttt – Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010.

zer übertragen werden. Über das Zur-Schau-stellen der technischen Möglichkeiten hinaus hatten Bearbeitungen, insbesondere die gegenüber der Transkription freieren Arrangements und Paraphrasen, aber bereits im 19. Jahrhundert auch subversives Potenzial, indem die Unantastbarkeit des schöpferischen Originals und das Ideal werktreuer Reproduktion durch Elemente des Performativen, Improvisatorischen und Unabgeschlossenen hinterfragt wurden. „In short, the paraphrase is *queerly* and *transgressively reproductive*. It disregards primary essence in favor of secondary appearance [...]“⁹⁵ Auch in Carpenters Übertragungen von Orchester- und vor allem Klaviermusik auf die Orgel geht es nicht darum, dem Original mit den klanglichen Mitteln des eigenen Instruments möglichst nahe zu kommen, sondern sie sind Teil seiner musikalischen Konzepte und Visionen, denen sich das bearbeitete Werk ebenso unterzuordnen hat wie das Instrument.⁹⁶ War das Orgelvirtuosentum im 19. Jahrhundert noch der am stärksten männlich konnotierte Bereich instrumentaler Virtuosität, so tritt am Beginn des 21. Jahrhunderts ausgerechnet ein Orgelvirtuose als der im klassischen Konzertleben derzeit wohl ausgeprägteste Repräsentant des „weiblichen“ Virtuosentypus in Erscheinung.

Ist nun, um abschließend zur Ausgangsfrage zurückzukehren, der Orgelvirtuose ein „männlicher“ Künstlertypus? Seit den Anfängen konzertanten Orgelspiels bis in die Gegenwart hinein hängt die Beantwortung dieser Frage eng mit der Verortung von Orgel und Organist im kirchlichen oder säkularen Kontext zusammen. National und konfessionell deutlich voneinander unterschiedene Orgeltraditionen prägten und prägen das Bild des Orgelvirtuosen: Im protestantisch-lutherischen Deutschland repräsentierte der Orgelvirtuose über die Wahrnehmung des Instruments als solchem hinaus aufgrund der traditionell engen Bindung der Orgel und des Organisten an die Kirche und ihrer Instrumentalisierung im Streben nach nationaler Einheit während des Deutschen Kaiserreiches den „männlichen“ Künstlertypus schlechthin. Im Bereich anderer Konfessionen wie dem Katholizismus und Calvinismus, in denen sich konzertantes Orgelspiel aus dogmatischen Gründen nur außerhalb des kirchlichen Rahmens entfalten konnte, entwickelte sich ein säkulares Orgelvirtuosentum, das, wie das Beispiel Georg Joseph Voglers zeigt, mindestens hinsichtlich des Repertoires Eigenschaften des „weiblichen“ Virtuosentypus bereits um 1800 zuließ. Erst im radikal säkularen Kontext am Beginn des 21. Jahrhunderts scheint das Orgelvirtuosentum das Potenzial zu haben, Virtuosen hervorzubringen, die mit Elementen der Personalisierung und Selbstinszenierung den „weiblichen“ Virtuosentypus repräsentieren, wie er im Bereich der Klavier- und Violinvirtuosität seit dem 19. Jahrhundert anzutreffen war. Dabei bleiben historisch gewachsene konfessionelle und nationale Unterschiede bestehen: In Deutschland wird die Orgel nach wie vor weitgehend als kirchliches Instrument wahrgenommen, dessen

95 Ivan Raykoff, „Transcription, Transgression, and the (Pro)creative Urge“, in: *Queer episodes in music and modern identity*, hrsg. von Sophie Fuller und Lloyd Whitesell, Urbana und Chicago 2002, S. 150–176; hier S. 161. Nach Raykoff war dieser transgressive Akt bei Liszt sexuell konnotiert, indem seine Promiskuität auf die Art seiner Kreativität als ein scheinproduktives Sich-Bedienen an verschiedenen fremden Quellen übertragen wurde.

96 „Eigentlich bin ich gar nicht so sehr an Orgeln interessiert, ich revolutioniere die Orgelmusik nicht, sondern gehe über sie hinaus.“ Carpenter in einem Porträt der Online-Ausgabe des Musikmagazins *Concerti* <http://www.concerti.de/de/2299/portraet-cameron-carpenter-der-hardrock-der-am-spieltisch.html>, 11.7.2014. Sein „respektloser“ Umgang mit dem Instrument und den bearbeiteten Werken ist zugleich Hauptgegenstand der Kritik an seinem Virtuosentum: „[...] so manches Werk zerbröselte unter seinem Koppel- und Pedalwahn. Beileibe nicht aller Musik tut das irrlichternde Drumherum virtuosester Läufe und abwegigster Improvisationen gut, manches wirkt einfach nur gekünstelt ‚modernisiert‘.“ Ebd.

festen Verankerung in Liturgie und Gottesdienst im öffentlichen Bewusstsein unauslöschbar scheint. Deutsche Orgelvirtuosen und -virtuosinnen stammen immer noch durchweg aus einem kirchenmusikalischen Umfeld und verorten ihr Instrument auch in diesem Kontext. Dass aber ein Orgelvirtuose wie Cameron Carpenter auch in Deutschland erfolgreich konzertiert, ist ein Beleg dafür, dass zumindest das Konzertpublikum sich der Faszination eines säkularen Orgelvirtuosentums mit Showcharakter nicht entziehen kann. So wie es mutmaßlich auch in Zukunft die Orgel und den Organisten im Dienst der Kirche und parallel dazu außerhalb des kirchlichen Kontextes geben wird, so wird es wohl auch immer beide Künstlertypen geben: den „deutsch-männlich-protestantischen“ und den „weiblichen“ Orgelvirtuosentypus – und dies unabhängig vom biologischen Geschlecht.