

Finally, I come back to the question of music and its cultural identity, which, as cultural theorists such as Stuart Hall or scholars of popular music such as Keith Negus have pointed out, is fluid and changes over time. It is so because, to borrow from Agawu's words, musical works are a form of text, of which the meaning is construed by performer-composers who conceive and produce the music, by listener-viewers who consume it, and by critics who constitute it as text for the purposes of analysis and interpretation.²⁴ If we accept this view, there is perhaps no such thing as the cultural identity of music, as after all identity is a constructed perception, a mirror of the identity of those who created it, performed it, as well as those who reviewed it and analyzed it.

Ralph Philipp Ziegler (Weimar)

»dem heutigen Orchester [...] ein gutes Stück voraus«

Ernst Karl Rößlers (1909–1980) Entwurf einer universalen Orgel

Das Instrument ist die Welt im musikalischen Abbild, ein klingendes Schatzkästchen im Sinne der Wunderkammern des Spätmittelalters ebenso wie ein in sich geschlossener Organismus, der über die Einschränkungen von Stilen und Epochen hinausreicht:¹ Da gibt es »lichte und dunkle, geradezu opalisierende, edelsteinartige Klänge, denen zuzuhören man nicht müde wird. Ganz neuartige Register wie Septade, Rohrkrummhorn, überblasender Dulzian mit fremdartigem Oberton- und Beitonbereich, Klänge, die in ihrer raumhaften Tiefe und Erregtheit der Musik der Gotik ebenso dienen wie der modernen introvertierten Orgelmusik.«² Die Intention des Orgeltheoretikers und Theologen Ernst Karl Rößler (1909–1980) zielt dabei, wie Rudolf Eller in der ersten Ausgabe der *MGG* zutreffend bemerkt, »auf das Gewinnen absoluter Werte.«³ Die von Ernst Karl Rößler disponierte und mensurierte Orgel ist also weder ein experimenteller Klangapparat wie Peter Bares avantgardistisches Instrument in der St. Peterskirche in Sinzig⁴ noch interkulturelle Syn-

24 Kofi Agawu, »African Music as Text«, in: *Representing African Music*, London 2003, p. 97–116, here: p. 97.

1 Das Motto des vorliegenden Beitrags ist ein Zitat von Ernst Karl Rößler, *Orgelweihe in der Salvatorkirche Duisburg*, Duisburg 1964, S. 4.

2 Ebd.

3 Rudolf Eller, Art. »Rößler, Ernst Karl«, in: *MGG*, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 625–626.

4 Erbaut 1972 von E. F. Walcker mit 46 Registern auf drei Manualen und Pedal. Im Folgenden sind die technischen Daten zu Instrumenten dargestellt unter Erbauer und Jahr, Manuale (römische Zahl)/Register (arabische Zahl) – also: Walcker 1972, III/46.

these wie Johann Nepomuk Davids 1982 wieder entfernte Domorgel der Stuttgarter Konkathedrale St. Eberhard⁵. Das Ziel Rößlers ist es, ein integriertes, organisches Instrument zu schaffen, das außerhalb einer konkreten Orientierung an Orgeltypen vergangener Epochen und gezielt übernommener vorbildhafter Klangcharaktere entsteht, gleichwohl einen hohen Grad an innerer Organisation besitzen soll:

Es findet sich immer, dass echte, ursprüngliche Gestaltung und Klangfarben eine große Weite des Ausdrucks ermöglichen, dass wir nicht wie in einem Museum in verschiedenen Jahrhundertstuben umhergehen müssen, sondern dass die zentral angelegte organische Vielfalt der Registerfarben, die weit über das neobarocke Vorbild hinausgeht, es ermöglicht, Werken der Gotik, des Barock, der klassischen und romantischen Epoche wie der Gegenwart gerecht zu werden.⁶

Wie die Argumentation des Theoretikers Rößler, eloquent und bildhaft dokumentiert in zahlreichen Aufsätzen und seiner zentralen Publikation *Klangfunktion und Registrierung*⁷, zwischen dem Anspruch des in hohem Grade Zeitgenössischen und Verweisen bis ins Mittelalter changiert, so leitet Ernst Karl Rößler auch die Grundprinzipien seiner Vorstellungen nicht mehr – wie die »erste« Orgelreform – aus dem Barock her, sondern greift tiefer in die Musikgeschichte zurück. Diese Ausrichtung ist keineswegs ein vorwiegend musikhistorisch belegtes Phänomen, insbesondere z. B. im Kirchenbau der Moderne finden sich bei führenden Vertretern wie Dominikus Böhm oder Otto Bartning vergleichbare Phänomene der stilisierten Mittelalterrezeption als strukturprägendes Element in künstlerischen Konzepten der architektonischen Moderne. Durchaus bedient sich Rößler sprachlich zunächst im Vokabular der Orgelreform, wenn er von »kristallklaren« Registermischungen mit der »Frühkraft des frischen Morgens«⁸ spricht. Darüber hinaus bezieht er sich allerdings in aus kulturwissenschaftlicher Perspektive regelrecht romantisch anmutender Form auf deutlich weiter zurückliegende Epochen, z. B. anhand der Selbstbeschreibung einer rößlerschen Neuentwicklung: »eine Spezialität, das neu entwickelte Rohrkrummhorn 8', hat einen mystisch-introvertierten Klang, leuchtend wie alte Glasfenster.«⁹ Eine gleichermaßen dem Übersinnlichen aufgeschlossene wie durch und durch wahrhaftige Epoche postuliert Ernst Karl Rößler für den in seiner Perspektive idealen Instrumententypus zwischen Gotik, Renaissance und Frühbarock:

Wie jene Zeiten noch die Bilder der Engelskonzerte, der Totentänze und Geißlerzüge durchlebten, so hatten ihre Orgeln eine Weite des Ausdrucks und geistigen Horizonts, die der simplifizierten Orgel der Aufklärungszeit verloren gegangen war. Bei aller Farbigkeit standen ihre Register in organischer Einheit und wurzelhafter

5 Walcker 1957, III/46.

6 Ernst Karl Rößler, *Einweihung der Peter-Orgel in der evangelischen Stadtkirche Schlüchtern*, Faltblatt, Schlüchtern 1970.

7 Ernst Karl Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel 1952.

8 Markus Zepf, *Die deutsche Orgelbewegung und der Organologe Ernst Karl Rößler* (unveröffentlichtes Manuskript, 2005, beim Verf.).

9 Rößler, *Einweihung der Peter-Orgel*.

Verbundenheit zueinander. Die silbrig leuchtenden, echten Plena zeigten eine liebliche Schärfe, eine wahrhaft atmende persönliche Wärme. Sie entwirrten dem Hörer in lichtvoller Deutlichkeit das polyphone Stimmengest.¹⁰

Alfred Reichling weist in diesem Zusammenhang – u. a. explizit auf Rößler bezogen – auf den Gotikbezug als Moment einer bewussten Distanzierung gegenüber der als retrospektiv empfundenen Barockorientierung der Orgelbewegung hin: »Als neues Zauberwort spielte nun die ›Gotik‹ – auch im Sinne des Gefühls einer inneren Verwandtschaft – eine wichtige Rolle.«¹¹ Sehr wohl bezieht Rößler eine der wichtigsten Grundeigenschaften seines Konzeptes aus dem eigenen Erleben der gotischen Orgel und einer primär linear geprägten Musik – das Merkmal der Raumlinienstärke, »die eine echte Melodielinie einstimmig so bedeutsam, betont klar in der Linienzeichnung – das heißt: ›linienstark‹ – darstellt, dass sie nicht nach einem Rückhalt, nach einer Unterstützung durch harmonische Begleitung verlangt, sondern in ihrer Einstimmigkeit sich selbst genügend plastisch, ›raumstark‹, erscheint.«¹²

Orgelregister, die diesem Anspruch gerecht werden, sollen also un-überladene, authentische, ursprüngliche und tragende Klangfarben sein, die sich durch eine erhebliche, aber unaufdringliche Eigencharakteristik von den auf Verschmelzung orientierten Eigenschaften des additiven Prinzips der symphonischen Orgel absetzen. Gleichwohl – dies wird später näher auszuführen sein – fordert ein zweites Prinzip der rößlerschen Idee die nahezu universale Kombinationsmöglichkeit innerhalb der Registerkomplexe seiner Instrumente – dies gleichwohl unter bestimmten Gesetzmäßigkeiten von Einheit und Kontrast, für deren volles Ausschöpfen Ernst Karl Rößler im Übrigen beim Interpretieren die zumindest grundlegende Kenntnis der in *Klangfunktion und Registrierung* ausgeführten Registrierungsgrundsätze voraussetzt. Rößler hat insgesamt eine sehr viel tiefer gehende Rezeption seiner Ideen vorausgesetzt, die insbesondere ab den 1980er Jahren als aktuelle Idee eines zeitgenössischen Instruments nahezu ausschließlich nur noch von einem engeren Kreis von Rößler-Apologeten weiter vertreten wurde. Das Voraussetzen einer – wenn auch geringfügigen – theoretischen Vorbildung im Zusammenwirken mit der hohen ästhetischen und funktionellen Eigenständigkeit eines Großteils der von Rößler realisierten Klangfarben dürfte mit ein entscheidender Grund dafür sein, warum seine Instrumente letztendlich das Schicksal einer vergleichsweise kurzlebigen Mode einzuholen scheint, auch wenn sie von Intention, Komplexität und nicht zuletzt auch ihrer praktischer Anwendbarkeit her keineswegs Modeinstrumente darstellen.

10 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 6.

11 Alfred Reichling, »Die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung – widergespiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften«, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hrsg. von Alfred Reichling, Kassel 2005, S. 33.

12 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 22.

Instrumentenbau als Verkündigung – Theologe und Orgeltheoretiker

Das Orgel- und Kirchenmusikverständnis Ernst Karl Rößlers ist ein zutiefst theologisches, in dem die Musik die Funktion eines versöhnenden, aber auch fordernden und anregenden Elements im Spannungsfeld zwischen moderner Gesellschaft und christlichem Glauben einnehmen kann und soll. Diese Sichtweise legt er insbesondere in seinem in *Musik und Kirche* publizierten Aufsatz »Zeitgenössische Kirchenmusik und christliche Gemeinde« dar, in dem er sich mit der Relevanz von Werken u. a. der Neuen Wiener Schule, von Igor Stravinskij, Olivier Messiaen oder Ernst Křenek, denen er als ursprünglichem Ausdruck ihrer Zeit eindeutig eine größere Wahrhaftigkeit zugesteht als einem »Barock mit falschen Noten«¹³ – neobarocken Tendenzen sing- und orgelbewegter Provenienz. In diesem zentralen Dokument zu seiner Auffassung von Position und Wirkungsmöglichkeiten geistlicher Musik geht Ernst Karl Rößler als evangelischer Pfarrer, Komponist und Orgeltheoretiker zunächst klarsichtig von einer deutlichen Differenz zwischen der »Publikumserwartung« und einer tatsächlich wirkmächtigen weil wahrhaftigen Kunst aus:

Die christliche Gemeinde ist kein gehobenes Konzertpublikum, kein esoterischer Kunstverein. [...] Sie ermüdet schnell; geistiger Atem, mit dem sie etwa eine Tripelfuge in ihren Durchführungen durchstehen kann, geht ihr mehr und mehr ab. Das Überraschendste ist wohl heute, wieweit ihre schöpferische geistige Vorstellungskraft abgenommen hat, die Fähigkeit, die künstlerische Vorgänge begreift und sich aneignet. Die Unzahl oberflächlichster Bebilderungszeitungen und -bücher verdrängt ihre Vorstellungskraft mehr und mehr. Sie braucht in allem die eindeutige Erklärung dazu.¹⁴

Das wahrhaftige sakrale Kunstwerk, das konkret auf den Menschen zu wirken im Stande ist, folgt gleichwohl in Rößlers Auffassung nicht der »Parole »Wahrheit statt Schönheit« in ihrer Auslegung »rauhe Wirklichkeit statt geistig gestalteter Ordnung«¹⁵. Statt eines primär soziale Aspekte reflektierenden Verhandels der Gegenwart fordert Ernst Karl Rößler eine dem transzendenten Kerngut kirchlichen Auftrags angemessene Kunst. Diese soll keinesfalls vordergründig provozieren, darf aber dennoch den am Gottesdienst Teilnehmenden durchaus fordern: »Zwischen dem, was man als ansprechend und angenehm empfindet und dem, was geistig prägende Kraft besitzt, besteht oftmals keine Übereinstimmung.«¹⁶. Aus Rößlers Sicht muss kirchliche Kunst den aktuellen Stand des ästhetischen Materials reflektieren, unter der Voraussetzung, dass dieses ordnungsbildend wirken und entsprechend eingesetzt werden kann. Als paradigmatisches Modell für eine musikalische Kunst, die diesen Ansprüchen gerecht wird, benennt Rößler speziell die Zwölftontechnik und als Beispiel hierzu wiederum Ernst Křeneks *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* (1941); Rößler selbst komponiert ebenfalls in einem selbst entwickelten modifizierten dodeka-

13 Ernst Karl Rößler, »Zeitgenössische Kirchenmusik und christliche Gemeinde«, in: *MuK* 27 (1957), S. 18.

14 Ebd., S. 16.

15 Ebd., S. 15.

16 Ebd., S. 17.



Abbildung 1: Ernst Karl Rößler in den walckerschen Werkstätten (Photo: Archiv Markus Zepf)

phonen Modell. Eine derartige Musik kann in seiner Auffassung innerhalb einer auf Nachhaltigkeit angelegten kirchenmusikalischen Praxis schließlich auf jene Bereicherung des Gottesdienstbesuchers hin wirken, da »nicht der Grad der Schwierigkeit den Zugang verhindert oder bestimmt, sondern der der Echtheit.«¹⁷

Aus dieser Perspektive heraus ist die Idee der rößlerschen Orgel zu verstehen. Die Orgel als zentrales Instrument der christlichen Kirche ist für ihn das Medium, um über die Unmittelbarkeit der Wirkung musikalischer Kunst, Verkündigung auf hohem bis höchstem ästhetischem und theologischem Niveau zu betreiben. Ihr Auftrag ist es als Konsequenz dieser Sichtweise, die Einheit musikalischer Kunst solchermaßen bereits in sich als Instrument zu realisieren, dass Werke ältester Epochen ebenso aktuell klingen wie jene der Gegenwart, letztere hingegen eine wesensmäßige Einheit und Gebundenheit mit den ihnen vorausgehenden repräsentieren sollen. Ernst Karl Rößler sieht in diesem, Altes aktualisierenden und Neuem zur aufnahmebereiten Rezeption verhelfenden Modell sogar insgesamt gegenüber vergleichbar vielfältigen Klangapparaten deutlich überlegene Möglichkeiten:

Dem heutigen Orchester ist die Orgel, die neue Bezirke und Farben erreicht, ein gutes Stück voraus. Das Raumhafte ist ihr eigen und muß nicht erst etwa durch in den Raum verteilte Orchestergruppen behelfsmäßig erreicht werden. Ihr Klang hat etwas Lebendiges, Dynamisches, nichts Starres. Einige neue Register nehmen sogar keine Tonalität vorweg, wie etwa die Streicher, die in einer Art Nonenobertonakkord eine Tonalität durch Terz, Quint, Sept, Oktave und None antizipieren und erschöpfen.¹⁸

17 Ebd.

Die zeitgenössische Orgel, von der Rößler hier spricht, meint selbstredend das von ihm entwickelte Konzept. In einem einzigen Organismus bindet diese Orgel überkommene und avancierte Tonalität, integriert tradierte Harmonie und scheinbare Disharmonie in einem Instrument, das eine gemeinsame künstlerische Basis für die Musik der Vergangenheit (auch hier benennt Rößler Komponisten bis ins 15. Jahrhundert zurück) und solche – sprechende, aktuelle – der Gegenwart darstellen. Die Idee der Orgel, wie sie Ernst Karl Rößler auffasst, ist somit die einer einzigartigen Vermittlerrolle:

So ist die Orgel heute durchaus nicht antiquiert, gestrig. Nur liebt sie es nicht, Mächte und Trusts zu ihrer Propagierung anzurufen. Ihre Sprache und ihr Charakter haben etwas Gleichnishafes. Dies offenbart sie dem Kenner wie dem Liebhaber, ja wohl auch dem geistigen Räumen Fernen.¹⁹

Grundprinzipien der Klangfunktion und Registrierung

Diese Position der Orgel zwischen absolutem Instrument und Medium der Verkündigung benennt Rößler explizit im Schlusswort seines Grundlagenwerkes *Klangfunktion und Registrierung*:

In dem Maße, wie raumlinienstarke Klänge die erdschwere Sinnlichkeit verlieren, stehen sie dem geistigen Satz als lichte Bausteine zur Verfügung – ob wir nun in ihrem Klanggewand ein Gefäß oder ein Gleichnis sehen. Raumlinienstärke ist also ein Programm, kompositionstechnisch wie geistig, Ausdruck unseres Existenzbewusstseins im Erlebnis der Metapher ihres Klanges, d.i. ihrer Raumtiefe, die gleichnishaft das Aufbrechen einer anderen Dimension ahnen lässt, wie auch im Tag Christi immer wieder die Ewigkeit der Zeit aufbricht.²⁰

Das grundlegende Buch *Klangfunktion und Registrierung* erscheint 1952 bei Bärenreiter und dokumentiert Idee wie Umsetzung des rößlerschen Modells bis ins Detail. Wenn Rudolf Eller in der *MGG* vom »Gewinnen absoluter Werte« spricht, so stellen diese Werte höchste Ansprüche an das Instrument: Es muss in Hinblick auf Literatur universell einsetzbar, aber in sich individuell und charakteristisch sein. Es muss Musik sämtlicher Epochen darstellbar machen, ohne »wie in einem Museum in verschiedenen Jahrhundertstuben umhergehen«²¹ zu müssen – zumindest Musik entsprechender plastischer Ausrichtung, denn »Rl-starke [raumlinienstarke, der Verf.] Instrumente fordern starke polyide Kompositionen.«²² Das Instrument selbst soll schließlich in der Lage sein, in gleich welcher, insbesondere kammermusikalischen Registrierung auch über lange Strecken anregend und nicht ermüdend hörbar in Stimmen höchster Charakteristik und gleichwohl höchstmöglicher Ausgewogenheit in sich zu wirken.

18 Rößler, *Einweibung der Peter-Orgel*.

19 Ebd.

20 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 66.

21 Rößler, *Einweibung der Peter-Orgel*.

22 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 23.

Drei wesentliche Klangfunktionsarten werden in dem Buch *Klangfunktion und Registrierung* ausgeführt:

1. Raumliniestärke

Raumliniestärke ist die wesentliche Grundfunktion des rößlerschen Entwurfs. Sie bewirkt, dass sich »eine echte Melodielinie einstimmig so bedeutsam, betont klar in der Linienzeichnung – das heiße: *Linienstark* – darstellt, dass sie nicht nach einem Rückhalt, nach einer Unterstützung durch harmonische Begleitung verlangt, sondern in ihrer Einstimmigkeit sich selbst genügend plastisch, *raumstark*, erscheint.«²³ Die möglichen Grade an Raumliniestärke sind gestuft, ihr Gegenpol ist die Harmoniestärke oder Raumlinienschwäche. Ein Register höchster Raumliniestärke, das zu den spezifischen Konstruktionen Ernst Karl Rößlers zählt, ist die Septade. hnlich wie in der seit der Renaissance geläufigen Quintade die Quinte, wird in Rößlers Mensurgrundstzen die große Sept mitklingend gemacht. Der dadurch intensivierete Klang ist wie bei der Quintade nicht plakativ, aber deutlich vernehmbar hörbar und löst die Stimme aus der Ausgeglichenheit des Gedackt- oder Fltenregisters in einen in sich zwar zurückgenommen als Weitchorregister intonierten, aber in sich bereits nach melodischer Weiterführung verlangenden Klang. Die Stimmen der Sextade und Septade setzt Rößler insbesondere in kleineren Orgelwerken ein, in denen der Umfang zur Disposition von Mischregistern avancierter Obertonzusammensetzungen fehlt. Weitere spezielle, von Rößler entwickelte Bauformen nutzen z. B. modifizierte Pfeifenaufstze wie die berblasende Doppelrohrflöte 2' oder das Rohrkrummhorn, das Rößler u. a. selbst in kleinsten Instrumenten wie seiner Hausorgel²⁴ teils bereits in 16'-Lage bauen ließ.

2. Klangkonzentritizitt

Mit der Klangfunktion der Klangkonzentritizitt bezieht sich Rößler auf einen Anspruch, den bereits Hans Henny Jahnn 1926 vertrat (und der auch bei Zeitgenossen Rößlers wie Bornefeld und Schulze/Kühn grundlegend ist): »Jede einzelne Stimme, auch die größte Mixtur, ist auf Grund ihrer Bauart mit jeder zweiten mischbar, ohne dass die Zweiheit offen gehört werden kann. Dadurch ist das große Maß an Farbigkeit bei kleiner Stimmenzahl bedingt.«²⁵ In seinem Buch *Klangfunktion und Registrierung* definiert Rößler als »*absolut konzentrisch* [...] die Klangeigenschaft [...], die jede Stimmlinie im Vergleich zu anderen gleichwertig und aufeinander bezogen erklingen lässt.«²⁶ Dieser Forderung hat das

²³ Ebd., S. 22.

²⁴ Hohenzell, Evangelisches Pfarrhaus (später Königsfeld/Schwarzwald), E. F. Walcker 1949, op. 2886. Manual (geteilt *C-b/c'-g'*): Musiziergedackt 8', Septade 4' Ba/Sextade 4' Diskant, Singend Nachthorn 2', Rohrquintade 1 1/3', Mixtur VI 2', Rohrkrummhorn 16', Tremulant – Pedal (*C-f'*): Trichterbares 16', Octava nazarda 4', berblasende Doppelrohrflöte 2', Pedalkoppel. Die Register des Manualwerks befinden sich in einem Schwellkasten.

²⁵ Hans Henny Jahnn, *Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges* (= Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino 4), Klecken 1922, Wiederabdruck in: ders., *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik*, Bd. 1: *Leib, Baukunst, Musik – 1915–1925. Gesellschaft, Kunst, Handwerk 1926–1935*, hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert, Hamburg 1991, S. 437–470.

gesamte Mensurkonzept zu entsprechen, so dass durchgehend eine möglichst hohe Homogenität des Klanges über den gesamten Klaviaturumfang und durch alle in der Disposition verwirklichten Tonhöhen auf eine gemeinsame Basis hin orientiert möglich wird. Dabei bezieht sich Rößler auf Praetorius und dessen im *Syntagma musicum* ausgeführte Spaltklänge, die ihm unter den Vorzeichen des 20. Jahrhunderts faktisch klanglich zu realisieren gelingen, selbst unter extremen Registerkombinationen wie beispielsweise Rohrkrummhorn 16', Doppelrohrflöte 2' und Un-Tredezime 8/11+8/13'. Auch wenn diese avancierten Kombinationsmöglichkeiten bereits spontan erstaunlich homogen wirken, setzen sie dennoch beim Interpreten regelrechte Instrumentationsfähigkeiten voraus, indem zu der auf einem Manual solcherart gebildeten Mixtur eine ähnlich charakteristische (oder begleitend zurückgenommene) Registrierung zu finden ist, die der ersten als Farbe kontrastierend oder abgleichend auf adäquatem klanglichem Niveau gegenübersteht. Diese Fähigkeit wiederum setzt tatsächlich eine intensivere Auseinandersetzung mit den Grundsätzen Rößlers voraus, die gleichwohl nicht den Vorwurf, das Spiel auf seinen Instrumenten fordere die Lektüre von *Klangfunktion und Registrierung* als »Gebrauchsanweisung«, rechtfertigt.²⁷

Die Klangfunktion der Klangkonzentrität ist die zweite Stufe, auf der Raumlinienstärke aufbauend, die die Dissonanzfähigkeit als eine wesentliche Eigenschaft des rößlerschen Instrumententyps steigert, indem »die Wohlgefälligkeit der Konsonanz- und Intensität der Dissonanzintervalle und -akkorde [...] aufgehoben«²⁸ werden – und damit eine gleichermaßen erregte wie lineare Klanglichkeit für die gesamte Breite des von Rößler berücksichtigten Repertoires zur Verfügung stellen.

3. Längenkraft

Ein dritter wesentlicher Anspruch ist schließlich der der Längenkraft, den Ernst Karl Rößler als Eigenschaft ebenfalls auf seine Auffassung von der Orgel der Gotik und Renaissance begründete – die einzelnen Register bzw. Mischungen sollen gewährleisten, beispielsweise umfangreiche Abschnitte barocker Orgelliteratur weitgehend ohne Umregistrierungen darstellen zu können, ohne dass Einbußen an innerer Spannung der Darstellung damit einhergehen.

Ein umfangreicher Bestandteil der realisierten Messuren entspringt dabei eigenen Weiterentwicklungen Rößlers; gleichwohl hat Markus Zepf²⁹ bei Untersuchungen an der Rößler-Orgel der Johanneskirche in Hanau den Einfluss Hans Henny Jahns (Mensur des Hauptwerksprinzipals) und der walckerschen Messuren aus der prägenden Periode der ursprünglichen Orgelreform nachgewiesen.

26 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 26.

27 In der Matthäuskirche Berlin-Steglitz geht der Erklärungsbedarf von Seiten der Entwickler ähnlich weit wie die wünschenswerte Kenntnis der Klangfunktion und Registrierung bei Rößler: Der »Verlauf der Bemerkbarkeit der Register« in physikalischen Grafiken ist auf den Außenseiten der Spieltischklappen angegeben. Vgl. Herbert Schulze und Karl Theodor Kühn, »Die neue Orgel der Matthäuskirche Berlin-Steglitz«, in: *Walcker-Hausmitteilungen* 23 (1959), S. 13.

28 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 30.

29 Zepf, *Die deutsche Orgelbewegung und der Organologe Ernst Karl Rößler*, S. 18.

In der nahezu universalen Kombinierbarkeit ergibt sich schließlich in der Intention Rößlers ein schier unbegrenzter klanglicher Kosmos in einem Instrument, in dessen schwärmerischer Verbalisierung die Ideale des theologisch-musikalischen Vermittlungsansatzes deutlich durchklingen:

Das Wesensmerkmal dieser raumhaften Klänge ist: Distanz und Nähe, Differenz und Verbindung. Daher zeichnen sie mehrschichtig »polyide« Satzstrukturen in allen Lagen linear-klar: Unverdeckt, unüberschattet bleiben die polyphonen Linien deutlich. Diese Klarheit hat aber nichts schizzogen Abgespaltenes. Ihre Farbdifferenzen beziehen sich auf eine gemeinsame Mitte, sind nicht unverbunden parallel. Sie tragen das Symbol der inneren »liebenden Cohärenz« wie des raumhaft transzendierenden Weiten. Sonderbar: selbst die Reibungsgewalt der Dissonanzen hat in dieser Welt an Maß und Gewicht verloren. Die Beimengung kleinster unharmonischer Partikel (so in der Septade u. a.) machen ihren Klang unausschöpfbar, lebendig, wie ein fluktuierendes, nicht starres Licht.³⁰

Der Einfluss Ernst Karl Rößlers auf den Orgelbau, insbesondere von 1960 bis 1975

Bereits mit 25 Jahren wird Ernst Karl Rößler zu verantwortungsvollen Aufgaben als Orgelforscher herangezogen, so arbeitet er an der Universität Greifswald an einem Sonderheft »Die Orgel« der Zeitschrift *Musik in Pommern* mit und wird zum Initiator und Gründer eines dortigen Universitäts-Organarchivs, in dem er Dispositions- und Mensuraufzeichnungen historischer Orgeln aus Pommern archiviert und auswertet. Von der ersten Pfarrstelle in Jamund (heute: Jamno) im Kreis Köslin/Koszalin aus entstehen erste Instrumente (eine eigene Hausorgel im Pfarrhaus und eine Orgel für die Diakonissenanstalt Köslin durch die Firma Wilhelm Sauer, Frankfurt/Oder) sowie Umbauten (Marienkirche Köslin, bis heute unverändert erhalten). Orgelbaumeister Carl Ruther, der für den Inhaber Oscar Walcker die sauersche Werkstatt leitete, setzte in der rößlerschen Hausorgel erstmalig dessen eigene Konstruktionen um – Sextade, Septade, Pommerflöte und Rohrkrumhorn.³¹ Die Prominenz der Orgelbewegung wie der Straube-Schüler Fritz Heitmann (Organist am Berliner Dom) und der Lübecker Marienorganist Walter Kraft sind zu Gast in Jamund, ebenso zahlreiche weitere Instrumentalisten und Komponisten.

Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg ist Ernst Karl Rößler zunächst als Pfarrer in Lübeck tätig und wirkt an der Sicherung der nach den Kriegszerstörungen verbliebenen historischen Instrumente mit. 1947 wird er Pfarrer in Hohenzell bei Schlüchtern und einer der Mitgründer sowie ersten Dozenten des Kirchenmusikalischen Instituts Schlüchtern. Hier baut schon nach zwei Jahren Walcker eine neue Hausorgel,³² Rößler verfasst die Schrift *Klangfunktion und Registrierung* und schreibt seine zentralen Kompositionen, die Passions-

30 Rößler, *Orgleinweibung in der Salvatorkirche Duisburg*, S. 4.

31 Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, S. 65.

32 Walcker 1949, I/9.

musik *Christe, du Lamm Gottes* (1954) und *Introductio ostinata* (1959) für Orgel solo sowie das *Jamunder Cantional* (1958) für Gesang und Orgel.

Nach kleineren bis mittelgroßen Projekten im mittel- und osthessischen Raum parallel zur beginnenden Dozententätigkeit an der Musikhochschule Freiburg folgt ab Beginn der 1960er Jahre eine Reihe großer drei- und viermanualigen Orgeln nach Rößlers Entwürfen: Wesel, Dom;³³ Duisburg, Salvatorkirche;³⁴ Hamburg, St. Nikolai am Klosterstern;³⁵ Weinheim a. d. Bergstraße;³⁶ Saarbrücken, Johanneskirche;³⁷ Duisburg, Mercatorhalle.³⁸ Die Firma Willi Peter (Köln) wird zum bevorzugten Partner für Ernst Karl Rößler und realisiert unter anderem prominente Aufträge wie den für die Deutsche Kirche St. Gertraud in Stockholm.³⁹

In unmittelbarer Nähe von Ernst Karl Rößlers Wohnort und pfarramtlicher Wirkungsstätte Hohenzell entsteht in der evangelischen Stadtkirche Schlüchtern durch mehrmaligen Umbau der ursprünglich von Wilhelm Ratzmann/Gelnhausen 1903 erbauten Orgel 1970 ein großes zweimanualiges Instrument rößlerscher Idealprägung durch Peter.⁴⁰ Die Disposition dazu entwirft der Heitmann-Schüler Richard Voge, der unter anderem beachtenswerte Reger-Interpretationen auf den von ihm disponierten und von Rößler in den Messuren entworfenen Instrumenten in Schlüchtern (»Halleluja, Gott zu loben« und »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«) und Langenselbold (»Ein feste Burg«) eingespielt hat. Voge und Rößler konzipierten gemeinsam zahlreiche Instrumente kleineren bis mittleren Formats, die vorwiegend in der Main-Kinzig-Region verwirklicht wurden. Die Schlüchterner Orgel wurde schließlich 1975/76 um ein Seitenwerk als Positiv auf III/45 erweitert⁴¹. Gleichzeitig mit dem Schlüchterner Instrument wird das umfangreichste und geschlossenste Projekt Ernst Karl Rößlers realisiert – die große Orgel der Sebalduskirche in Nürnberg.⁴²

»auf die echte Aktualität des königlichen Instrumentes hingewiesen«

Dieses Instrument verwirklicht eine umfassende Klangpalette unter Berücksichtigung aller wesentlichen rößlerschen Errungenschaften – und darüber hinaus. Werner Jacob, Organist an der Sebalduskirche, ist überzeugt von Rößlers Ideen und sieht in seinem Konzept das angemessene instrumentale Medium für seinen umfassenden Einsatz für zeitgenössische, insbesondere avantgardistische Orgelmusik. Die Orgel der Sebalduskirche erhält, für das

33 Walcker 1962, IV/66.

34 Hammer 1964, IV/63.

35 Peter 1965, IV/64.

36 Walcker 1967, IV/62.

37 Kleuker 1969, III/46.

38 Peter 1972, III/56.

39 1972, III/43.

40 II/33.

41 Die Schlüchterner Orgel wurde 1994 zu Gunsten eines Neubaus durch Schuke (III/40) abgebaut und an die neuapostolische Kirche Magdeburg-Süd veräußert, wo sie weitgehend unverändert mit neuem Prospekt wieder aufgebaut wurde.

42 Peter 1975, III/73.

rößlersche Schaffen einmalig, avancierte zusätzliche Spielhilfen wie Absperrschieber zur stufenlosen Regulierung des Winddrucks getrennt für alle Werke. Die hoch präzise funktionierende elektronische Registersteuerung erlaubt unter anderem ein rasantes Register-tremolo (rhythmisches An- und Abstoßen von Registrierungen in schneller Folge), wie es Jacob teils für seine eigenen Werke fordert.

Der schwedische Komponist und Organist Bengt Hambraeus (1928–2000) schreibt für das Nürnberger Instrument sein *Continuo - a partire da Pachelbel* für Orgel und Orchester – »besonders die Sebald-Orgel vereint in fast idealer Weise, was ich an Raumlinien- und Harmoniestärke brauche.«⁴³ Von 1949 bis zum Tode des Orgeltheoretikers 1980 stand Hambraeus in engem Kontakt zu Rößler, dem er – überaus signifikant – sein Aufsehen erregendes erstes elektroakustisches Werk (1955, Studio für elektronische Musik im WDR Köln) widmete, das bezeichnenderweise *Doppelrohr II*⁴⁴ betitelt ist. Wie Jacob, so ist auch Hambraeus vom außergewöhnlichen Format der rößlerschen Ideen überzeugt, ja, sieht diese als möglichen Impulsgeber, die Orgel wieder auf einer ersten Ebene zeitgenössischen Musikschaftens zu etablieren: »Der Tag wird aber kommen, dass Komponisten, etwa aus der Schule Weberns oder Vareses, sich angeregt fühlen, von den Impulsen Rößlers zu einer organischen Verbindung zwischen ihrem Idiom und der Orgel zu kommen.«⁴⁵ Hambraeus sorgt dafür, dass der schwedische Rundfunk im Funkhaus in Stockholm durch Magnusson ein Instrument⁴⁶ nach Rößlers Plänen als Inspirationsquelle neuen Komponierens für die Orgel bauen lässt, denn »Rößler hat theoretisch und praktisch (so wie etwa Messiaen in Frankreich mit seinen Orgelwerken »Messe de la Pentecote« oder »Livre d'Orgue«) auf die echte Aktualität des königlichen Instrumentes hingewiesen.«⁴⁷

Die Musik, die Ernst Karl Rößler selbst als musikalisches Pendant zu seinem Orgelentwurf angesehen hat, wird indes schon zu diesem Zeitpunkt eher zu besonderen Anlässen wie Einweihungskonzerten (dann immerhin seine eigene) denn als ästhetischer Standard aufgeführt; die Art und Weise, wie Hambraeus oder Jacob die klanglichen Konzepte Rößlers nutzen, geht im Hinblick auf eine avancierte Musizierpraxis weit über Rößlers eigene Vorstellung hinaus. Seine Vorstellung ist, wie bereits dargestellt wurde, keineswegs experimentell – das primär Experimentelle stößt bei ihm regelrecht auf Verachtung: »Eine andere Meinung wird nicht minder heftig vertreten: jetzt beginne das Experimentieren an und mit der Orgel erst richtig. Nie Dagewesenes wird versucht. Man macht die Pfeifen »krank«, bohrt sie an, verändert sie durch Verbiegen, schwächt den tonerzeugenden Wind, indem man den Blasebalg durch einen Staubsaugermotor ersetzt. Es wird manipuliert um

43 Bengt Hambraeus an Roman Summereder, 29.1.1991 (zitiert nach Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1995, S. 257).

44 Vgl. Daniela Philippi, *Neue Orgelmusik – Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne*, Kassel 2001, S. 102.

45 Bengt Hambraeus, »Reise nach Hohenzell (zum 50. Geburtstag von E. K. Rößler)«, in: *MuK* 29 (1959), S. 283.

46 1968, II/20.

47 Hambraeus, »Reise nach Hohenzell«, S. 283.

eines kurzlebigen Überraschungseffektes willen.«⁴⁸ Drei Jahre später ist in der Sebalduskirche das Instrument mit den geteilten Winddrosseln bereits gebaut.

Schon wenige Jahre zuvor gilt Rößler, der zu diesem Zeitpunkt von Apologeten wie Hambræus noch als Standard neuzeitlichen Orgelbaus vermittelt wird, bei dem 1. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung auf dem Thurner im Schwarzwald für den Initiator der Tagung, Hans Heinrich Eggebrecht, bereits als anti-quiert. Während György Ligeti, zentrale Persönlichkeit des Symposiums, Rößlers Arbeit noch als vorbildhaft bezeichnet (»Herr Rößler hat Versuche vorgelegt, höhere Teiltöne und auch nichtharmonische Klangkomponenten einzubeziehen; hier sollte die Forschung systematisch weitergehen.«⁴⁹), sind Ligetis und Eggebrechts Forderungen an eine tatsächlich zeitgenössische, ja avantgardistische Orgel längst bedeutend radikaler. Eggebrecht schreibt an den Stiftungsgründer und Firmeninhaber Werner Walcker-Mayer: »Diese traditionellen Orgeln (incl. Rößler) interessieren mich überhaupt nicht: sie klingen alle gleich, trotz allen Septaden usw.«⁵⁰

Mittlerweile zeichnet sich ein Ausverkauf von Instrumenten der Experimentier- wie »zweiten« Reformgeneration ab. Während selbst die einst heftig geschmähten »Kompromissorgeln« der 1940er und 1950er Jahre mittlerweile teils wieder liebevoll hergerichtet und denkmalpflegerisch fundiert restauriert werden, scheint für die Versuche, im 20. Jahrhundert das »Prinzip Orgel« auf selbständige Weise zu überdenken, nahezu kein Verständnis verblieben zu sein. Alleine von Ernst Karl Rößlers Instrumenten sind beide Duisburger Orgeln demontiert, das Instrument in Wesel in Teilen in einem Neubau aufgegangen,⁵¹ die Schlüchternener Orgel ist verkauft, und über das Aufgeben der Orgel in der Deutschen Kirche in Stockholm wird diskutiert. Nur in höchst seltenen Fällen wie in der nach Entwürfen von Peter Bares unter Verwendung seiner experimentellen Hausorgel gebauten Orgel der Kölner Peterskirche⁵² oder der sogenannten »Europaorgel« in Düsseldorf-Oberkassel⁵³ gelangen genuine Entwicklungen des 20. Jahrhunderts noch zur Anwendung und Ausführung. Die Ausrichtung der mitteleuropäische Orgel des beginnenden 21. Jahrhunderts scheint sich indes oft zwischen Stilkopien und mit dem Anspruch von Multifunktionalität entworfenen Kompendien vergangener Stile wenig identitätsstark zu begnügen.

48 Ernst Karl Rößler, *Die Orgel der Mercatorhalle in Duisburg. Zur Übergabe der Orgel am 10. September 1972*, Duisburg 1972.

49 György Ligeti, »Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel«, Transkription des Vortrages, dem Verfasser zur Verfügung gestellt von Herrn Gerhard Walcker-Mayer, Schriftfassung publiziert in: *Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse, Bericht über das 1. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*, 25.–27. Januar 1968 auf dem Thurner im Schwarzwald, hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1968.

50 Hans Heinrich Eggebrecht an Werner Walcker-Mayer, 27. 1. 1968 (zitiert nach Gerhard Walcker-Mayer, *Ligeti und die Moderne Orgel. Die Tagung auf dem Thurner und Planungen einer Ligeti-Orgel bei Walcker im Jahr 1968 – der neue Weg*, http://www.walckerorgel.de/gewalcker.de/PDF_public/Ligeti-Orgel.pdf 15. 7. 2007).

51 Marcussen 2001, III/56.

52 Peter 2006, IV/76.

53 Sauer 2004, III/65, Disposition: Oskar Gottlieb Blarr, Wolfgang Füll.

I. Seitentwerk (schwellbar)	<i>C-g³</i>	II. Hauptwerk	<i>C-g³</i>
Holzgedackt	8'	Rohrpommer	16'
Quintadena	8'	Principal	8'
Principal	4'	Gedackt	8'
Rohrflöte*	4'	Gemsquinte	5 1/3'
Überbl. Schwiegel	2 2/3'	Octave	4'
Octave	2'	Schweizerpfeife	4'
Rohrschweizerpfeife	2'	Nasard	2 2/3'
Terzflöte	1 3/5'	Überbl. Dulcian	2'
Quinte	1 1/3'	Singend Nachthorn	2'
Octave	1'	Spanisch Hintersatz III	2 2/3'
Cymbel IV	2/3'	Mixtur VI-VII	2'
Dulcian	8'	Trompete	8'
Tremulant		Tremulant	
		Cymbelstern	
III. Oberwerk (schwellbar)	<i>C-g³</i>	Pedal	<i>C-f</i>
Bleioctave	8'	Principalbass	16'
Rohrflöte	8'	Subbass	16'
Gemshorn (SL)	8'	Quinte	10 2/3'
Principal	4'	Octavbass	8'
Nachthorn	4'	Spillflöte	8'
Doppeloctave II	2'	Spitzflöte	4'
Gemsquinte	1 1/3'	Überbl. Doppelrohrflöte	2'
Sesquialter III	2 2/3'	Rauschwerk IV	5 1/3'
Un-Tredecime II	8/11' + 8/13'	Pedalmixtur IV*	2'
Mixtur IV-V	2 2/3'	Sordun*	32'
Scharff V (SL)	1 1/3'	Posaune	16'
Basson-Schalmei	16'	Fagott*	8'
Rohrkrummhorn (SL)	8'	Feldtrompete	4'
Schalmei*	4'	Tremulant c. f.-Lade	
Tremulant			

Normalkoppeln – SL (Sonderlade) im III. Manual frei ankoppelbar an alle Werke.

6 Setzerkombinationen

Generalcrescendo-Walze

Pleno, Grand-Jeux, Zungen-Ab

Abbildung 2: Schlüchtern, evangelische Stadtkirche (heute Magdeburg-Süd, Neuapostolische Kirche); Ausbaukonzept 1973, Ausführung Willi Peter (1975), * = nicht realisiert