

ALTE UND NEUE ORGELN

FRANÇOIS COMMENT

Die Kuhn-Orgel der Marienkirche Bern, eine Schweizer „Reformorgel“ von 1946



Bern, St. Marien. Inneres, Zustand 1946.

Foto: Orgelbau Kuhn

Kirchen- und Orgelbau in schwieriger Zeit

Nur unter großen Opfern war es der römisch-katholischen Diasporagemeinde im traditionell reformierten Bern möglich, ein zweites Gotteshaus zu bauen. Zwischen 1930 und 1933 konnte die Kirche St. Marien im Berner Breitenrainquartier nordöstlich der Altstadt endlich errichtet werden.¹ Angesichts der Wirtschaftskrise der Dreißigerjahre erstaunt es nicht, dass für eine Orgel zunächst kein Geld übrig blieb und man sich in der rund 500 Sitzplätze umfassenden, dreischiffigen Basilika mit einem Harmonium begnügen musste. Erst nach über einem Jahrzehnt waren genügend Spenden zusammengekommen, um gemeinsam mit der katholischen Gesamtkirchengemeinde einen Orgelbau in Angriff zu nehmen.

Offensichtlich wollte man ein Werk schaffen, das auf der Höhe der Zeit stand und die neuesten Entwicklungen im Orgelbau berücksichtigte. Als Experten berief man Ernst Schiess (1894–1981), der seit seiner Beteiligung am Bau



Der heutige Zustand der Orgel.

Foto: F. Comment

der epochemachenden Berner Münsterorgel von 1930 (der ersten großen wieder auf Schleifladen stehenden Orgel in der Schweiz) eine unbestrittene Führungsposition einnahm. Schiess hatte in jenen Jahren als Orgelexperte in der reformierten Deutschschweiz „fast eine Monopolstellung inne“² und wurde später in Insiderkreisen gar als „Berner Orgelpapst“³ bezeichnet. Da es sich um eine katholische Kirche handelte, gesellte sich der Einsiedler Stiftsorganist P. Stefan Koller OSB dazu. Die orgelbaulichen Auffassungen und klanglichen Vorstellungen der beiden persönlich befreundeten Experten waren deckungsgleich. Koller spielte am 20. Oktober 1946 das Einweihungskonzert auf dem neuen Instrument, während Schiess (er war ausgebildeter Cellist und als Orgelexperte Autodidakt) vor allem für die Disposition und die technische Konzeption verantwortlich zeichnete. Wie schon bei der Münsterorgel arbeitete er selbst – und nicht der Orgelbauer – die Pfeifenmessungen aus.⁴

Eine schweizerische „Reformorgel“

Fast gleichzeitig mit der Marienorgel entwarf Schiess die ebenfalls 1946, nur ein halbes Jahr vorher, fertiggestellte Orgel der reformierten Kirche Thalwil am Zürichsee. Letztere findet in der Fachliteratur immer wieder als Musterbeispiel einer schweizerischen „Reformorgel“ Erwäh-

¹ Als Architekt verantwortlich war Fernand Dumas (1892–1956) aus Romont (Kanton Freiburg). Direktes Vorbild für die Marienkirche war die von ihm erbaute Kirche Saint-Pierre in Freiburg i. Ü. (vgl. Historisches Lexikon der Schweiz, Version vom 7. 11. 2005, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D31408.php>).

² Bernhard Billeter, *Ernst Schiess als Orgelexperte*. In: Acta Organologica, Bd. 31, 2009, S. 399.

³ Rudolf Meyer, *Umgang mit unzeitgemässen Orgeln*. Berlin 1999, S. 11.

⁴ Vgl. P. Stefan Koller, *Die neue Orgel in der Marienkirche Bern*. In: Der Chorwächter 71, 1946, Nr. 11, S. 217.

nung.⁵ Beide Instrumente wurden zur gleichen Zeit von der Orgelbaufirma Kuhn in Männedorf errichtet. 1945 war dort mit Jean Eckert (1917–1984) ein Betriebsleiter angestellt worden, der als gebürtiger Elsässer und Schwiegersohn Albert Schweitzers aus erster Hand mit den Prinzipien der Elsässischen Orgelreform vertraut war und zuvor im Atelier Cavallé-Coll-Pleyel in Paris gearbeitet hatte.⁶ Aus derselben Pariser Tradition stammt bei Kuhn der französische Intonateur Maurice Hurbain (1907–1957), der sowohl in Thalwil wie in Bern die Zungenstimmen intonierte.⁷ Mit diesem Personal war sichergestellt, dass Experten wie Orgelbauer am gleichen Strick zogen und übereinstimmende klangästhetische Ideale verfolgten. Die in jenen Jahren entstandenen großen Kuhn-Instrumente⁸ zeichnen sich alle durch eine tadellose handwerkliche Qualität und – trotz zeitbedingter Knappheit – hochwertige Materialien aus. Doch dürfte das in sich stimmige Konzept dieser Orgeln der Hauptgrund dafür sein, dass die meisten von ihnen weitgehend unverändert erhalten geblieben sind.

Ein Grundanliegen der „Reformorgel“ war das Werkprinzip mit lückenlosem Prinzipalaufbau und eigenständigem Charakter der drei Manuale. In seinem Aufsatz „Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst“ erklärt Schweitzer: „Die vollständige Orgel besteht aus drei Persönlichkeiten: dem Hauptwerk mit seinem runden und vollen, dem Rückpositiv mit seinem hellen, freien und dem Schwellwerk mit seinem intensiven und verhaltenen Klang.“⁹ In Schweitzers „Trinität“ der Manuale musste das *Récit expressif*, wie in der Marienorgel, „von allen Klavieren die meisten Stimmen zählen“.¹⁰ Das Positiv war demgegenüber mehr barock orientiert und verfügte über hellere Klangfarben und Aliquoten. Bei Schiess durfte es als Grundlage neben Gedackt 8' bedenkenlos zusätzlich *Sua-vial* 8' erhalten, was dem Positiv auch die Rolle des romantischen Übergangsmannuals sicherte. Das Hauptwerk sollte sich an das zweite wie das dritte Manual anpassen können und wurde in der Intonation ein wenig zurückgenommen, so dass es im Gesamtklang nicht allzu sehr dominierte.

Ein weiteres Ziel war die Schaffung einer stilistisch universell einsetzbaren Orgel, die für sämtliche Literatur-epochen geeignet sein sollte. 1952 strich Anton Heiller

⁵ Vgl. z. B. Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge*. Innsbruck 1995, S. 177 f.; Friedrich Jakob, *Die Orgelbewegung in der Schweiz – dargestellt am Schaffen der Firma Kuhn in Männedorf*. In: Alfred Reichling (Hrsg.), *Aspekte der Orgelbewegung*. Berlin 1995, S. 129; Michael Meyer, *Zwischen Historismus und Postmoderne – Die Geschichte der Orgelbau Kuhn AG*. In: *Die Orgelbauer, Das Buch zur Geschichte von Orgelbau Kuhn 1864–2014*. Männedorf 2014, S. 318 f.

⁶ Vgl. Jakob, a. a. O., S. 129.

⁷ Für die Labiale war seitens der Firma Kuhn der Intonateur Benno Ertl (1904–1971) verantwortlich.

⁸ Unter den von Schiess und/oder Koller konzipierten Kuhn-Orgeln mit mehr als 40 Registern seien neben Thalwil und der Berner Marienorgel jene der kath. Kirche Aarau von 1941, der Kathedrale Solothurn von 1942 und der Stadtkirche Burgdorf von 1949 genannt.

⁹ Albert Schweitzer, *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig 1906. Reprint Wiesbaden 2002, S. 58.

¹⁰ Schweitzer, a. a. O., *Nachwort von 1927*, S. 61.



Der Spieltisch vor dem Umbau.

Foto: F. Comment



Der Spieltisch im heutigen Zustand.

Foto: F. Comment

– u. a. auf die Orgel von Thalwil Bezug nehmend, die er für Bach-Schallplattenaufnahmen ausgewählt hatte – die „ungemein grosse Universalität dieser Instrumente“ heraus und befand: „Man kann hier wirklich fast die gesamte Orgelliteratur von frühester Zeit bis zur Gegenwart in relativ sehr stilreiner Weise wiedergeben.“ Mehr als anderswo finde sich hier „jene Orgel, auf der man [...] ein Werk von Buxtehude und ein Werk von Franck in gleicher Weise stilrecht interpretieren kann“.¹¹ Demselben eklektizistischen Anspruch wurde das Programm des Einweihungskonzerts der Marienorgel gerecht: P. Stefan Koller interpretierte Werke von Bach, Bruhns, Clérambault, Hermann Schroeder und Reger, während der Titularorganist im Festgottesdienst als schweizerische Erstaufführung die Messe in e-Moll des Pariser Notre-Dame-Organisten Léonce de Saint-Martin begleitete und zum Auszug ebenfalls französische Sinfonik spielte, nämlich den „Marche de fête“ von Henri Büsser.¹²

¹¹ Zit. nach Summereder, a. a. O., S. 326.

¹² Programm abgedruckt in: *Korrespondenzblatt der römisch-kathol. Gemeinde Bern*, 36. Jg., Nr. 42, 18. 10. 1946.

Ganz wesentlich für die Ästhetik der „Reformorgel“ war ferner das Streben nach einem hellen, abgerundeten Klangbild, das in der Vereinigung von Zungen und Mixturen ausgewogen sein sollte, d. h. weder durch das Gewicht der Grundstimmen der deutschen „Fabrikorgel“ erdrückt noch durch Zungenbatterien à la Cavaillé-Coll dominiert würde. Schweitzer schreibt Widor und Gigout die Forderung zu, „Zungen zu bauen, die das volle Werk nicht beherrschen, sondern sich der Grundstimmen- und Mixturenklangfarbe einpassen und sie gewissermaßen nur vergolden“.¹³ Zu diesem Zweck dienen in der Marienorgel wohl die aus heutiger Sicht zunächst nicht einleuchtenden drei 4'-Clairons und im Hauptwerk anstelle der zu erwartenden Trompete der sanftere Zinke 8' mit Bechern, die im Bass aus Eichenholz bestehen. Gleichzeitig hatte Schweitzer „Viele und weiche Mixturen!“¹⁴ gefordert. Dementsprechend erhielt das Schwellwerk der Marienorgel Scharf 4f. ½' und Mixtur 6f. 1½', das Positiv Mixtur 3–5f. 1', das Hauptwerk eine vielhörige Mixtur 6–8f. 2' und das Pedal Mixtur 5f. 4'. In Thalwil sind exakt dieselben gemischten Stimmen vorhanden, wobei Ernst Schiess die Auswahl um Zimbel ½' im Positiv, Mixtur minor 1' im Hauptwerk und Mixtur 2' im Pedal erweitern konnte. Das neue Konzept hatte offensichtlich Erfolg. Einer der Väter der Elsässischen Orgelreform, Emile Rupp, äußerte sich begeistert: „Thalwil markiert die erste vollständige Verwirklichung der Grundsätze unserer Schule. Eckert ist der erste Orgelbauer, der die absolute, vollkommen ausgeglichene Synthese zwischen Plein-Jeu und Grand-Jeu verwirklicht hat.“¹⁵ Analog hebt P. Stefan Koller in Bezug auf die Berner Marienorgel die „Zungenstimmen von unübertroffener Schönheit und Geschmeidigkeit“ sowie das „Plenum von vollendeter Ausgeglichenheit“¹⁶ hervor. Differenziert urteilt Rudolf Meyer ein halbes Jahrhundert später, man habe „ein Klanggewand konzipiert, das Brillanz und Gewicht in einer Waage hält, dabei aber eine für ihre Zeit optimale neutrale Klanglichkeit aufweist, wie sie später jedoch kaum mehr geschätzt wird“.¹⁷ In der Tat ist von der kommenden Orgelbewegung in der Marienorgel noch kaum etwas zu bemerken: Aliquoten wie Cornet im Hauptwerk sowie Quint und Terz im Schwellwerk sind betont zart und flötig gehalten; drei Achtfüße pro Werk sind die Norm. Dass sich darunter keine Gambe und mit Salicional eine einzige halbenge Stimme befindet, geht auf eine persönliche Abneigung des Experten Schiess gegen streichende Register zurück; im Berner Münster disponierte er 1930 ähnlich.¹⁸

In der Schweiz änderte sich die Mode nur etwa ein Jahrzehnt später grundlegend. Unter skandinavischem Einfluss setzte sich mehr und mehr der kompromisslose Neobarock durch; Vollwindintonation und Verzicht auf

Kernstiche wurden zu neuen Dogmen.¹⁹ Zu Recht spricht der frühere Kuhn-Direktor Friedrich Jakob deshalb von der „eher rückwärts gewandten elsässisch-romantischen Epoche unseres Hauses“.²⁰ Und was die Marienorgel betrifft, erntete der Schreibende als langjähriger Organist an dieser „unzeitgemäßen Orgel“²¹ noch in den achtziger Jahren manches mitleidige Lächeln. Seither hat sich das Blatt gewendet: Im Gegensatz zu vielen ‚orgelbewegten‘ Dispositionen der Sechziger- und Siebzigerjahre, die heute oft veraltet wirken und vielfach umgestaltet worden sind, ist das durchdachte Konzept der „Reformorgel“ längst wieder up to date: Müsste die Marienorgel heute als Universalorgel neu gebaut werden, würde sie bei gleicher Größe kaum anders disponiert; siehe die aktuellen Werbeseiten jeder beliebigen Orgelzeitschrift. Schon Schiess fand, die Marienorgel müsse „in der Besetzung der einzelnen Klaviere wie des Gesamtaufbaues als vollkommen und abgeschlossen bewertet werden“.²² Koller seinerseits urteilte, die Disposition sei „kompromisslos aufgebaut, sowohl im Sinne des Werkprinzips, als im Sinne spezifisch orgelgener und orgelmässiger Klangkomponenten, wie es den Grundsätzen des klassischen Orgelschaffens entspricht“.²³ Was das Klangkonzept und die Disposition betrifft, darf die Marienorgel also mit Recht als nur wenig kleinere Zwillingsschwester der Thalwiler „Reformorgel“ gelten. Gleichzeitig widerlegt die Entwicklung der letzten Jahrzehnte die – 1981 noch zutreffende – Aussage des Zürcher Organisten und Organologen Bernhard Billeter, Albert Schweitzers Einfluss auf den europäischen Orgelbau sei „nahezu geschichtsunwirksam geblieben“.²⁴

Aufbau der Marienorgel

Anders als in Thalwil zwang in der Marienkirche das große Rundfenster²⁵ in der Rückwand der Westempore zu einer Gliederung der Orgel in zwei Teile. Aus diesem Grund kam eine mechanische Traktur mit Barkermaschine, wie sie Kuhn in Thalwil realisierte, nicht in Frage. Die stattdessen gewählte elektropneumatische Traktur ermöglichte die Aufstellung des Spieltischs etwa fünf Meter vom Pfeifenwerk entfernt an der Mitte der Emporenbrüstung, mit Blick des Organisten gegen das Fenster und damit sehr vorteilhaft für die Klangkontrolle und das Zusammenspiel mit Chor und Orchester.

¹³ Schweitzer, a. a. O., S. 34.

¹⁴ Schweitzer, a. a. O., S. 29.

¹⁵ Zit. nach Summereder, a. a. O., S. 178.

¹⁶ Koller, a. a. O.

¹⁷ Rudolf Meyer, a. a. O., S. 11 (über die Kuhn-Organ der Stadtkirche Burgdorf von 1949).

¹⁸ Vgl. Billeter, a. a. O., S. 407.

¹⁹ Neue ‚Leuchttürme‘ waren die Metzler-Organen des Schaffhauser Münsters (1958) und des Zürcher Großmünsters (1960), beide u. a. mit spanischen Trompeten.

²⁰ Jakob, a. a. O., S. 130.

²¹ Vgl. Rudolf Meyer, a. a. O.

²² Ernst Schiess, *Die neue Orgel*. In: Korrespondenzblatt der römisch-kathol. Gemeinde Bern 36, 1946, Nr. 42 (18.10.1946).

²³ Koller, a. a. O.

²⁴ Bernhard Billeter, *Albert Schweitzers Einfluss auf den europäischen Orgelbau am Beginn des 20. Jahrhunderts*. In: Acta Organologica Bd. 15, 1981, S. 179.

²⁵ Im Sinne eines Gesamtkunstwerks wurde die Glasmalerei erst gleichzeitig mit der Orgel geplant und eingebaut; der in Paris lebende Kunstmaler Alfred Gloor (1892–1978) gestaltete Mariä Verkündigung.

Trotz dieser weit auseinander liegenden Elemente gelang es Schiess, die Einheit des Instruments zu wahren. Verschiedene Maßnahmen tragen dazu bei. So sind die Werke nicht manualweise aufgestellt, wie sonst meistens in zweiteiligen Gehäusen, sondern es wurden aufwändig zwei vollständige, spiegelbildlich identische Orgeln gebaut. Das Pfeifenwerk ist gantzönig auf C- und Cis-Seite aufgeteilt. Diese ‚stereophone‘ Aufstellung bewirkt eine ungewöhnlich räumliche Präsenz des Klangs. Rück- und Seitenwände der beiden Orgelteile sind mit Holz getäfelt, um die Schallreflexion zu verbessern. Aus dem gleichen Grund wurden die Betonkassetten der Decke über der Empore mit Holzfüllungen versehen.²⁶ Damit ist eine optimale Klangabstrahlung ins langgezogene Schiff gewährleistet, das über drei bis vier Sekunden Nachhall verfügt.

Die Rücksichtnahme auf das Rundfenster bedingte eine sehr kompakte Bauweise. Die zwei Orgelkorpusse sind je nur etwa drei Meter breit und dreieinhalb Meter tief und vollkommen symmetrisch angelegt. Das Hauptwerk steht unmittelbar hinter dem Prospekt, dahinter folgt der Schwellkasten des dritten Manuals. An der Außenseite befindet sich auf Sturz die schmale Kleinpedallade. Das zweite Manual ist als Kronpositiv – klanglich fast so exponiert wie das von Schweitzer bevorzugte Rückpositiv – unsichtbar über dem Hauptwerk aufgestellt, direkt unter der Kirchendecke. Einzig die chromatische Pedalzungenlade musste asymmetrisch links außen hinter Gitterwerk untergebracht werden, als Ausgleich für die rechts ins Kirchenschiff hereinragende Turmmauer. Die Posaune besitzt Eichenholzbecher in voller Länge.

Der durch den Architekten entworfene Freipfeifenprospekt besteht aus Zinkpfeifen und setzt sich aus Principal 16' (ab C bzw. Cis) und Teilen von Principal 8' des Hauptwerks zusammen. Dies sind die einzigen Zinkpfeifen der Orgel.²⁷ Die Seitenfront gegen das Fenster hin bilden die hölzernen Pfeifen von Principalbass 16' (ab C bzw. Cis) und teilweise Principal 8'. Sämtliche Prospektpfeifen sind, mit Überlängen, klingend.

Selbst die Windversorgung ist doppelt angelegt: In jedem der beiden Untergehäuse füllt ein separater Meidinger-Gebläsemotor je drei übereinander angebrachte Magazinbälge für Pedal, Hauptwerk und Schwellwerk sowie einen kleineren Balg für das Positiv auf dem Dach des Schwellkastens. Entsprechend den Forderungen der Elsässischen Orgelreform²⁸ wurde der Winddruck auffallend niedrig gehalten: Das Pedal hat 85 mm Wassersäule, das Schwellwerk 70 mm, das Hauptwerk nur 65 mm und das Positiv gar bloß 60 mm – Werte, die sogar unter jenen des von Schweitzer initiierten Wiener Regulativs liegen, das für

Grundstimmen 70 bis 85 mm erlaubte.²⁹ Die Folge ist, dass die Marienorgel in keiner Weise forciert wirkt und immer durchhörbar bleibt. Im Tutti entwickelt sie zwar durchaus beachtliche Kraft, wird aber niemals als zu laut empfunden, wie dies leider bei vielen neueren Instrumenten der Fall ist.³⁰

Zu den unumstößlichen Gesetzen der ‚Reformorgel‘ gehörte die Verwendung von Schleifladen; darin waren sich beide Experten bis in den Wortlaut einig. In seinem Bericht über die Marienorgel vermerkt Schiess: ‚Alles Pfeifenwerk steht auf den zeitlich unbegrenzt haltbaren, akustisch unübertroffenen Schleifladen.‘³¹ Koller seinerseits erwähnt die ‚unverwüstlichen und akustisch unerreichten Schleifladen‘³². Wie bei Cavaillé-Coll sind die Windkästen in Fonds (Grundstimmen bis und mit Flöte 4') und Anches (höherliegende Labiale und Zungen) unterteilt, um jegliche Windstößigkeit zu vermeiden, so dass an jeder Lade zwei Tonventile gleichzeitig zu betätigen sind. Da deren synchrone Steuerung mittels Direktmagneten 1946 noch nicht präzise genug hätte realisiert werden können, baute man elektrisch ausgelöste pneumatische Vorrelais, die ihrerseits über hölzerne Abstrakten die beiden Tonventile öffneten: Ein wenig Mechanik musste denn doch sein – so dass das Ganze am Ende nicht weniger laut klapperte als eine Barkemaschine. Die Registerbetätigung erfolgte ebenfalls elektropneumatisch, mittels großer Schleifzugapparate mit Doppelbälgen.

In dieser Form wurde die Marienorgel 1946 mit 43 Registern, zwei Transmissionen und 3.454 Pfeifen eingeweiht. Ihre Realisierung entsprach den Erwartungen voll und ganz. Ernst Schiess ging so weit, sie als ‚eines der gediegensten und vollkommensten Instrumente unseres Landes‘³³ zu bezeichnen – was mindestens in Bezug auf Stadt und Kanton Bern durchaus zutreffend haben dürfte, da dort die meisten vergleichbaren Orgeln zu diesem Zeitpunkt noch eine Generation älter waren.

Spätere Eingriffe

Neben der üblichen Wartung wurden in den folgenden Jahrzehnten nur sehr wenige Eingriffe unternommen. 1960 erhielt das Schwellwerk auf Betreiben des damaligen

²⁶ Die restliche Kirchendecke folgte erst 1980, was für die Ausbreitung des Orgelklangs nochmals eine Verbesserung zur Folge hatte.

²⁷ In Thalwil ermöglichte großzügiges Sponsoring den Bau von 16'-Prospektpfeifen aus Zinn.

²⁸ Vgl. Emil Rupp, *Hochdruck!*. In: Zeitschrift für Instrumentenbau 19, 1898/99, S. 346–348.

²⁹ Vgl. *Internationales Regulativ für Orgelbau. Entworfen und bearbeitet von der Sektion für Orgelbau auf dem Dritten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft (Wien, 25. bis 29. Mai 1909)*. Sonderdruck. Wien und Leipzig 1909, S. 16.

³⁰ Vgl. Roland Eberlein, *Warum sind laute Orgeln seit über 100 Jahren so heftig umstritten?* Im Internet unter <<http://www.walcker-stiftung.de/Blog.html>> (abgerufen am 7.4.2017); Hans-Eugen Frischknecht, *Wie laut soll eine Orgel sein?* In: Musik und Gottesdienst 34, 1980, Nr. 5, S. 157–164.

³¹ Schiess, a. a. O.

³² Koller, a. a. O.

³³ Schiess, a. a. O.

Bern, kath. Kirche St. Marien
Th. Kuhn AG, Männedorf, 1946/2016

I. HAUPTWERK		II. POSITIV		III. SCHWELLWERK		PEDAL	
C–g ³ , 65 mm WS		C–g ³ , 60 mm WS		C–g ³ , 70 mm WS		C–f ¹ , 85 mm WS	
Principal	16'	Suavial	8'	Rohrflöte	16'	Bourdon (Tr., 2016)	32'
Principal	8'	Gedackt	8'	Principal	8'	Principalbass	16'
Flöte	8'	Quintatön	8'	Rohrflöte	8'	Subbass	16'
Bourdon	8'	Principal	4'	Salicional	8'	Gedacktbass (Tr.)	16'
Octav	4'	Gedecktlöte	4'	Voix céle. ab c ^o , 1960	8'	Principal	8'
Rohrflöte	4'	Octave	2'	Octav	4'	Spillflöte	8'
Superoctav	2'	Flageolet	2'	Nachthorn	4'	Gedackt (Tr.)	8'
Mixtur 6–8f.	2'	Larigot	1½'	Quinte ab c ^o	2½'	Octav	4'
Cornett 5f. ab f ^o	8'	Mixtur 3–5f.	1'	Waldflöte	2'	Mixtur 5f.	4'
Zinke	8'	Krummhorn	8'	Terz ab c ^o	1½'	Posaune	16'
Clairon	4'			Mixtur 6f.	1½'	Trompete	8'
				Scharf 4f.	¾'	Clairon	4'
				Trompete harmon.	8'		
				Clairon	4'		
				– Tremulant –			

Die drei Transmissionen im Pedal sind aus der Rohrflöte 16' des Schwellwerks entnommen.
Im Schwellwerk haben Trompete harmonique 8' ab c² und Clairon 4' ab c¹ doppelte Becherlänge.

Spiel- und Registertraktur 1946 elektropneumatisch, seit 2016 rein elektrisch.

KOPPELN

III-III Sub (2016), III-II Sub (2016), III-I Sub (2016). – III-II, III-I, II-I. – III-P, II-P, I-P.

SPIELHILFEN

Ursprünglich Handregistratur, 2 freie Kombinationen, Forte, Tutti, diverse Einzel- und Gruppenabsteller, Balanciertritte für Jalousieschweller und Registercrescendo.

Seit 2016 Setzeranlage mit USB-Anschluss. Das Registercrescendo ist seit 2016 vierfach programmierbar.

Pariser Stimmung (a¹ 435 Hz).

Organisten³⁴ auf einer Zusatzkassette eine Voix céleste.³⁵ 1975–76 kam es zu einer umfangreichen Generalrevision durch die Erbauerfirma, bei der u. a. die Prospektpfeifen neu bronziert wurden. Den Abschluss bildete eine Umintonation der bis dahin ausgesprochen weichen Mixturen, die deutlich geschärft wurden.³⁶ 1995 ersetzte man im Spieltisch die ursprünglichen Tastenkontakte aus Federdraht durch präzisere Exzenterkontakte. 1997 folgten der Ersatz diverser Schaltungen für die Registerbetätigung im Spieltisch sowie der Einbau von Servomotorsteuerungen für die bis dahin elektropneumatisch angetriebenen Schwellwerks-

jalousien. 2007–08 fand, wiederum durch Orgelbau Kuhn, eine zweite Generalrevision statt, bei der das gesamte Pfeifenwerk ausgehoben und gereinigt wurde. Zusätzlich wurden sämtliche Windladen demontiert und in der Werkstatt überarbeitet. Die originale, tiefe Pariser Stimmung (a¹ 435 Hz) blieb bis heute bestehen.

Technische Erneuerung 2016

In den letzten Jahren machten sich bei der Traktur Ermüdungserscheinungen bemerkbar; es fielen immer wieder einzelne Töne und Register u. a. wegen defekter Lötstellen oder oxydierter Kontakte aus. Um die Betriebssicherheit des Instruments langfristig zu sichern, entschloss man sich, die teilweise ohnehin nicht mehr originale Elektrotechnik und Elektropneumatik der Nachkriegsjahre durch eine rein elektrische Spiel- und Registertraktur zu ersetzen. Von Juli bis November 2016 baute die Firma Kuhn die alten elektropneumatischen Vorgelege der Tontraktur aus und ersetzte sie durch neue Direktmagnete, die eine weit höhere Repetitionsfähigkeit und größere Präzision in der An- und Absprache ermöglichen. Die früher störend lauten Spielgeräusche

³⁴ François Riat (1921–1973). Unter den Titularorganisten der Marienorgel besteht seit 1946 eine durchgehende, wohl auch durch das Instrument geförderte frankophile Tradition, die während der Neobarockära gelegentlich den Spott ‚fortschrittlicher‘ Organistenkreise auf sich zog.

³⁵ In Thalwil hatte man sich von Anfang an eine Unda maris leisten können.

³⁶ Derartige zeitbedingte Eingriffe mussten in jenen Jahren fast alle „Reformorgeln“ über sich ergehen lassen. Das Thalwiler Instrument war bereits 1968 entsprechend umintoniert worden (Brief der Titularorganistin Monika Henking an den Verfasser vom 18. 8. 1999).

wurden dadurch größtenteils beseitigt. Bei der Registertraktur machten die Schleifenzugapparate geräuschlosen Servomagneteten Platz. Dazu kamen zwei neue Servoantriebe für die beiden Schwellkästen.

Der bestehende Spieltisch mit seinen originalen Tastenbelägen aus Elfenbein und elegant abgerundeten, hochglanzpolierten Registerpaneelen wurde beibehalten, aber mit einer vollelektronischen Steuerung ausgestattet. Die Tastenkontakte erfolgen berührungsfrei, wobei man die nun funktionslosen Exzenterkontakte, die über kurze Abstrakten betätigt werden, wegen des angenehmen, ‚mechanischen‘ Spielgefühls beibehält. Die diskret eingebaute Setzeranlage gestattet in Verbindung mit einem USB-Anschluss die Speicherung einer unbeschränkten Anzahl von Kombinationen. Neu lässt sich auch das mittels eines Balanciertritts betätigte Crescendo vierfach frei programmieren. Sämtliche Anpassungen am Spieltischmöbel erfolgten unter Rücksichtnahme auf den Stil der vierziger Jahre. Zur neuen Steuerung gehört eine drahtlose Fernbedienung, mit der beliebige Register und Töne vom Orgelinnern aus ein- und ausgeschaltet werden können, was das Stimmen und die Wartung bedeutend erleichtert.

Behutsame klangliche Optimierung

Anders als bei vielen Instrumenten der sechziger und siebziger Jahre ‚hing‘ der Klang der Marienorgel auch nach der Schärfung der Mixturen 1975–76 niemals ‚in der Luft‘, denn die zahlreichen weit mensurierten 16'- und 8'-Grundstimmen garantieren ein jederzeit stabiles Fundament. Allerdings war durch den Eingriff eine gewisse Schwächung der Mittellage entstanden, die sich vor allem im romantisch-sinfonischen Repertoire bemerkbar machte. Diesem Ungleichgewicht konnte jetzt ohne jegliche Veränderung der – seit langem als gewachsener Zustand anerkannten – Intonation abgeholfen werden, nämlich durch die Einrichtung von Suboktavkoppeln zum dritten Manual.³⁷ Damit wollte man weniger eine dynamische Steigerung erzielen als vielmehr jene Homogenität der Klangfülle wiederherstellen, die die Erbauer dieser ‚Reformorgel‘ intendiert hatten. Zudem eröffnet die Oktavversetzung die Möglichkeit, die Schwellwerksmixturen auf Wunsch abzuschwächen und sie so dem originalen Zustand anzunähern. Nicht zuletzt gestattet die Subkoppel III-II die Verwendung des Clairons (das dunkler und leiser intoniert ist als die Trompette harmonique) als überzeugenden Ersatz für die bisher im Récit – zum Beispiel bei César Franck – schmerzlich vermisste Oboe.³⁸

In der Logik der Suboktavkoppel lag es, die Pedallage zum 32' zu erweitern. Da ein Ausbau durch einen Untersatz



Orgelbau als empirische Wissenschaft: Experte Ernst Schiess in seinem „Orgel-Laboratorium“ in Solothurn.

Foto: H. König, Eidgen. Archiv für Denkmalpflege

oder auch nur einen selbständigen 10 $\frac{2}{3}$ ' weder räumlich noch finanziell realisierbar gewesen wäre, beschränkte man sich auf eine Quintschaltung der auf einer Einzelventillade stehenden, bereits in 16'- und 8'-Lage ins Pedal transmittierten Rohrflöte 16' des Schwellwerks: Von C bis H erklingen jeweils Grundton und Quinte zusammen, ab c^o die untere Oktave. Dank der weiten Mensuren und der günstigen Raumakustik ist die feine 32'-Wirkung verblüffend und selbst im Tutti noch hörbar. Ganz bewusst verzichtete man auf den verlockenden Einbau weiterer Koppeln und Transmissionen, um das klangliche Gleichgewicht nicht zu gefährden. Das Pfeifenwerk wurde nicht angetastet; abschließend erfolgte einzig eine Generalstimmung. Damit ist der charakteristische Klang des inzwischen historischen Instruments gewahrt.

Mehr als 70 Jahre nach ihrer Einweihung hat die Berner Marienorgel – heute eine der ältesten Orgeln der Stadt Bern – ihre Bedeutung als typische Schweizer ‚Reformorgel‘ wiedergewonnen und kann dank erneuerter Steuerungstechnik erstmals uneingeschränkt ihr volles klangliches Potenzial ausspielen.

ANHANG

Zur Biographie des Orgelexperten Ernst Schiess³⁹

- 1894 Geboren in Rapperswil (Kanton St. Gallen).
- 1909 Beginn einer dreijährigen Lehre als Präzisionsmechaniker in Zürich. Daneben Ausbildung in Violoncello (die ihm später sogar Einsätze beim Tonhalle-Orchester Zürich ermöglicht) und Orgel (Basiskonntnisse).

³⁷ Die Orgel besaß ursprünglich keine Oktavkoppeln. Wie die meisten Exponenten der Orgelbewegung lehnte Schiess diese ab; schon 1930 hatte er in der Berner Münsterorgel darauf verzichtet.

³⁸ Schiess sah andernorts durchaus eine Oboe vor; in der Marienorgel mangelte es dafür an Platz. Bezeichnend ist, dass er stattdessen ein drittes Clairon als klanglich unentbehrlich erachtete.

³⁹ Zusammengestellt nach: Bernhard Billeter, *Ernst Schiess als Orgel-experte*. In: Acta Organologica, Bd. 31, 2009, S. 401 f., und: Rudolf Bruhin, Artikel *Ernst Schiess*. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Version vom 27.07.2011, <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D44899.php>>.

- 1918 Anstellung als Betriebstechniker in einer Firma in Solothurn. Einrichtung eines privaten „Orgel-Laboratoriums“ im alten Spital.
- 1923 Nach internationalen Aufträgen (u. a. Dom zu Roskilde, Weingarten, St. Florian, Salle Pleyel in Paris) hauptberuflicher Orgelexperte, später auch Experte für Glockenkunde und Akustik.
- 1933 Umzug nach Bern.
- 1939–1963 Dozent für Orgelbau und Akustik am Berner Konservatorium.
- 1943 Ernennung zum Professor für Viola da Gamba am Konservatorium Freiburg i. Ü.
- 1976 Rückzug ins Privatleben. Beschäftigung mit harmonikalischen Gesetzen.
- 1981 Gestorben in Bern.