

Notons encore, pour terminer, que Victor Hugo fut membre d'honneur de la philharmonie de Vianden, qui lui a joué une sérénade publique devant la maison qu'il habitait et qui héberge aujourd'hui le Musée Victor Hugo.

René Link

Die Schuke-Orgel in der Philharmonie Luxemburg

Interview réalisé par „Les Amis de l'Orgue – Luxembourg“ avec Andreas Schulz de la manufacture d'orgues „Karl Schuke Berliner Orgelbauwerkstadt GmbH“

AOL: Die Orgelbaufirma Schuke ist eine international bekannte und anerkannte Firma, aber hier in Luxemburg ist die Orgel der Philharmonie das erste Instrument aus Ihrem Haus. Können Sie uns einen kurzen Überblick über die Firmengeschichte geben?

Andreas Schulz: Den Namen Schuke gibt es seit 1894. In diesem Jahr gründet Alexander Schuke die Werkstatt in seinem alten Betrieb, in dem er in Potsdam gelernt hatte. Potsdamer Orgelbau geht bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. Orgelbauer Heyse (1822), hat sich mehr der Pfeifenherstellung gewidmet, Orgelbauer Gesell war dann der Nachfolger in der gleichen Werkstatt. So gesehen ist Alexander Schuke dann auch der Nachfolger seiner Lehrfirma Gesell. Als Gesell starb, wandte sich seine Witwe an Alexander Schuke, der zu der Zeit bei der Firma Sauer in Frankfurt arbeitete, und bot ihm an, die Werkstatt zu übernehmen. 1894 hat er dann die Firma „Alexander Schuke, Potsdamer Orgelbauanstalt“ gegründet. Er ist 1933 gestorben. Seine zwei Söhne, Karl und Hans-Joachim Schuke, sind in dem Betrieb ausgebildet worden zum Orgelbauer, und haben dann gemeinsam diesen Betrieb weitergeführt. Dann kam der Krieg. Hans-Joachim Schuke musste an die Front, Karl Schuke konnte zu Hause bleiben. Nicht unwichtig in diesem Zusammenhang ist auch die Freundschaft mit dem Orgelbauer Rudolf von Beckerath in Hamburg. Mit ihm zusammen hatte er dann eine ganze Anzahl an historischen Instrumenten in Norddeutschland aufgenommen und Messuren vermessen. Beide haben für das Ministerium gearbeitet, wo es drum ging, welche Instrumente unter Denkmalschutz zu stellen seien. Beckerath hatte keine eigene Werkstatt in Hamburg. Er hatte ja in Paris bei Gonzales gearbeitet und gelernt und er hat den Karl Schuke immer beneidet, der aus einer Orgelwerkstatt kam. Sie haben sich beide aber sehr gut verstanden. Für Karl Schuke war Beckerath immer einer, der die Auslandserfahrung hatte, der auch im theoretischen Orgelbau sehr gut Bescheid wusste. Sie haben sich also beide ergänzt, und so hat auch Schuke für Beckerath nachher in Hamburg die Pfeifenwerkstatt eingerichtet.



1950 kam es dann in Deutschland nochmal, politisch und auch wirtschaftlich, zu großen Umwälzungen: Gründung der DDR; Potsdam gehörte auf einmal zur DDR. In Berlin, sozusagen vor der Tür, entstand ein wirtschaftlicher Boom, viele Kirchen, viele Orgelbauten, aber an diese Aufträge kam ja nur eine Berliner Firma heran, über den amerikanischen Marshall Plan. So haben die beiden Brüder erkannt und entschieden: Wir brauchen eine Firma in Berlin. Also haben sie unter dem Namen „Berliner Orgelbauwerkstatt“ (ohne den Namen Schuke) in Berlin eine weitere Firma gegründet. Das war natürlich dann doch die Chance für den einen der beiden Brüder, Karl, sich vom mütterlichen Betrieb zu lösen und drei Jahre später von Potsdam nach Berlin umzuziehen. Dann ging es schon ziemlich schnell los durch gute Kontakte, die er hatte zu wichtigen Organisten in Berlin und in West-Deutschland. So haben sich diese beiden Firmen kurz nach 1950 eigentlich auseinandergeliebt. Es ist also nicht irgendwie eine böse Trennung gewesen, sondern ein Auseinandergehen, wie sich diese beiden Firmen auseinander entwickelt haben. Deswegen datieren wir natürlich als Berliner Werkstatt unsere Firmengeschichte erst ab 1950, und haben eigentlich auch heute mit der anderen Firma, die es noch gibt, eigentlich nichts zu tun: zwei wirtschaftlich völlig getrennte Firmen.

AOL: Es ist eigentlich dann eine Firma, die von der Geschichte sozusagen auseinander gerissen wurde.

A. Schulz: Ja natürlich. Das ist ein bisschen Firmengeschichte in der Teilung Deutschlands. Und eben ganz dicht an der Grenze, denn Berlin, und was um Berlin herum passierte, ist halt viel extremer gewesen als in anderen Gebieten Deutschlands.

AOL: Aber einen Nachfolger der Familie Schuke gibt es in keinem der beiden Betriebe ?

Karl Schuke hatte drei Ehen, die ersten beiden Frauen sind gestorben, und er hat in der dritten Ehe dann die Schwester der zweiten Ehefrau geheiratet, also hat er jedenfalls über die drei Ehen dann auch Kinder von verschiedenen Frauen. Es sind insgesamt fünf Kinder, drei Töchter und zwei Söhne. Einer der beiden Söhne, Andreas Schuke, zeigte durchaus Interesse, in den Orgelbau einzusteigen, er hatte allerdings dieses Handwerk nicht gelernt, sondern hätte das Ganze von der Betriebswirtschaft her leiten wollen, und das hab ich dann sogar selber miterlebt, ich bin nämlich 1975 in den Betrieb gekommen. Ich glaube, das ist damals '75 passiert, oder war es '74, da ist Andreas Schuke in Italien bei einem Autounfall tödlich verunglückt. Der zweite Sohn ist ganz andere Wege gegangen. Es gibt eben heute noch einen Christoph Schuke, der lebt in Frankfurt und hat ein eigenes Unternehmen. Der ist also nicht in diesen Orgelbau reingegangen.

Karl Schuke, soweit kann man das ruhig sagen, hat sofort gemerkt, dass also in dieser Konstellation mit den drei Töchtern und diesem einen Sohn, der übrig blieb, und mit seiner Frau, die ihn ja noch lange überlebt hat, er wusste, das wird Probleme geben in der Weiterführung der Werkstatt und hat dann schon rechtzeitig, nämlich 1975, eine ganz klare firmenrechtliche Veränderung vorgenommen. Wir sind also heute Gesellschafter, auch Herr Althaus ist Gesellschafter in unserer GmbH, und es ist in unserem Gesellschaftervertrag so festgelegt, dass aus der Firma selber heraus eben die Mitarbeiter als Gesellschafter mit einbezogen sind, denn Karl Schuke hat sich in der Firma immer sehr wohl gefühlt mit seinen Orgelbauerkollegen. Er war wirklich ein Orgelbauer mit Herz und Seele, da hat er irgendwo seine Familie gehabt, und da hat er auch das Vertrauen gehabt, so dass aus diesem Mitarbeiterstamm heraus die Firmenleitung gewählt werden soll, und so halten wir das bis heute. Deswegen ist die Familie Schuke auch noch Gesellschafter in der Firma selber. Sie sind also schon noch irgendwo mit drin, aber nicht in firmenpolitischen oder in orgelbautechnischen Entscheidungen.

AOL: Wie würden Sie die Hauptmerkmale des neuen Instrumentes beschreiben?

Ja, ich hab ja Herrn Althaus klar dazu gebeten, er hat sich natürlich einige Sachen im Vorfeld überlegt, und er musste das ja dann umsetzen. Wenn man über die letzten fünf Jahre tatsächlich die Chance hat, diese tolle Gelegenheit, eine Reihe von Orgeln für Konzertsäle zu bauen, dann merkt man eben schon, was man bei der einen Orgel erreicht hat und was man bei der

nächsten Orgel erreichen will. So hat sich das schon aufgebaut. Damals bei der Entscheidung für diese Orgel gab es ja auch einen Besuch in Bilbao bei einer Konzertsaalorgel, und man hat also gesehen, dass von der Klangqualität her erstmal die Bedingungen vorhanden sind und das Vermögen, eben solche Räume in Angriff zu nehmen. Ein Gedanke hatte ganz klar erste Priorität: Wie kann man solche Räume in den Griff bekommen? Vom Klangvolumen her, von der Klangkraft her, von den Klangfarben her? Ich flechte ganz kurz ein, dass ich selber 1992 meine letzte Orgel in Japan intoniert hatte, das waren 93 Register. Ich habe selber auch vorher schon 78, 98 Register mitintoniert als junger Orgelbauer in einem Saal, akustisch ganz schwierig, und ich habe die Orgel der Alten Oper in Frankfurt mitintoniert. Ich bin in meiner Intonationsschaffenszeit überwiegend in Konzertsälen gewesen, hab das also immer wieder mitbekommen, wie schwierig es ist, und womit man eigentlich zu kämpfen hat. Wir haben natürlich in unserer Firma Messuren entwickelt, bestimmte Klangfarben, eine breit ausgebaute Streicherpalette, große, dicke, weite Flöten, Zungenregister, all das sind die Ansätze. Auch über die letzten Jahre ist uns bewusst geworden: das muss erst mal rein, wir wollen diesen Stil für diese Musik. Natürlich muss auch diese und jene Musikrichtung auf dem Instrument möglich sein. Eine große Palette, das ist immer so banal, natürlich muss sie das liefern, aber der erste Ansatz war gewesen: Welche Streicher, welche Flöten, welche Fußtonlagen? Ein ausgebauter Streicherchor von 16' bis 2' bis in die Harmonia aetherea als Streichermixtur. Also: ausgebaute Streicher-, ausgebaute Flötenchöre, ausgebaute Prinzipale. Bislang ist es die erste Orgel, wo wir zwei Prinzipale 8' im Hauptwerk disponiert haben, eben nicht, wie sonst, den 8' ab c⁰ doppelt besetzt mit zwei Pfeifen. Das waren so die Ansätze. Wir haben in Amerika vor anderthalb Jahren in Denver gebaut, auch da hatten wir die Möglichkeit, einige Säle zu besuchen. Man sieht eben auch, was da so drin ist und von daher kam natürlich auch sofort die Idee, Doppelschweller zu bauen, denn das, was da an Expressivität möglich ist, war sehr beeindruckend. Der Nächste kann natürlich sagen: „Ich baue meine Gehäuse selber noch weitaus aufwändiger, dass ich das nicht brauche.“

Wir sind mit der Schwellwirkung hier wirklich sehr zufrieden, haben es eben erreicht über diese Doppelschweller, weil praktisch in dem Schwellergehäuse selber, ungefähr auf der Hälfte, nochmal eine zweite Schwellerfront vorhanden ist, so dass also in beiden Werken eigentlich die Zungen noch weiter hinten stehen, und die Streicher auch. Also bewusste Trennung der Register. Diese dynamischen Möglichkeiten im Doppelschweller, diese zwei Acht-Füßer, dann durchschlagende Zungen. Wir haben schon Klarinetten gebaut, das ist dann die dritte Klarinette, die wir hier gebaut haben. Die erste hab ich '92 in Nagoya intoniert, das waren meine ersten Erfahrungen mit diesem Register. Wir haben dann in Korea auch schon 32' durchschlagend gebaut. Die zweite Orgel in Japan hat dann wieder eine Klarinette bekommen. Gut, es geht jetzt hier in diese Kategorie von 80 Registern. Diese Komponente der deutschen Romantik, (also Klarinette durchschlagend, eine Aeoline 16') die ist jetzt quasi gleichberechtigt mit

hineingegangen hier.

AOL: Das heißt, man kann also sagen, dass die Erfahrung mit jedem Projekt wächst ?

Ja. Die große Chance, Sie sagen es genau richtig, liegt in dem Moment, wo ich in gewisser Reihenfolge die Gelegenheit habe, die nächste Orgel wieder zu bauen.

AOL: Das heißt, wenn ich Sie jetzt richtig verstanden habe, die Hauptherausforderung bei einer Konzertsaalorgel ist eigentlich in erster Linie die Akustik, also das Problem, den Raum klanglich zu füllen?

Ja, natürlich ist das die große Herausforderung. Ich meine, es gibt auch Kirchenräume, die haben nicht so die optimale Akustik. Bei Konzertsaalorgeln sind die Probleme mit der Akustik dann doch schon irgendwo anders anzusiedeln. Man braucht einen großen Fundus an 8'-Stimmen, man kann auch vielleicht in eine andere Größenordnung gehen, was bei einer Kirchenorgel vielleicht nicht von vorn herein möglich ist. Aber hier kommen die Klangfarben eben vom Reichtum an Zungenregistern, von den ausgebauten Registerfamilien.

AOL: Eigentlich muss man dann schon mit einer ganz anderen Vorstellung an eine Kirchenorgel herangehen als an eine Konzertsaalorgel ?

Ja, schon. Wenn man ein bisschen überlegt, die ersten Konzertsaalorgeln, die Schuke gebaut hat, wie z.B. '56 im Konzertsaal der Universität der Künste, also ein Hochschulinstrument, dann die Philharmonie '65. Jedenfalls sah es in den Anfängen so aus, dass der neobarocke Orgelbau nach dem Krieg auch ganz eindeutig in der Konzertsaalorgel wiederzufinden war. Die Tradition der Konzertsaalorgel war in dem Sinne gebrochen, schon vor dem Krieg, und nach dem Krieg erst recht. Der Orgelbau selber in Deutschland war im neobarocken Orgelbaustil aufgegangen. Es gab Konzertsäle, aber man übersetzte eigentlich das, was man in der Kirchenmusik hatte, auch auf die Konzertsaalorgel, mit ein paar Farben mehr, einem 32' vielleicht, ein paar Sachen kamen dann dazu, und das war es dann schon.

Dann setzte irgendwann die große Nachfrage ein, was Konzertsaalorgeln anging. Die Ansprüche der Organisten änderten sich natürlich, ganz stark war der Einfluss, der dann von der symphonischen Orgel kam. So hat die Konzertsaalorgel sich also immens entwickelt, und ich möchte fast sagen: Sie ist erst in den letzten zehn Jahren da angekommen, wo sie als wirkliche Konzertsaalorgel, als symphonisches Instrument also definiert werden kann, was uns also dann zu ihrer ursprünglichen Daseinsberechtigung bringt. Und jetzt erleben wir, dass aus dieser Entwicklung, wo sich die Konzertsaalorgel hin entwickelt hat, das auch wieder übertragen wird in die Instrumente, die wir für Kirchen bauen. Deswegen will ich das nicht so völlig voneinander trennen, die Einflüsse sind da und wir

wissen halt nur, wenn es darum geht, so einen Raum in Angriff zu nehmen, dass wir auf entsprechende Mensuren zurückgreifen müssen. Wir sind auch noch einige Schritte weiter gegangen in Bilbao. Was hatte der 8' im Hauptwerk für einen Durchmesser ! 180 mm Durchmesser für Prinzipal 8', das ist enorm weit. Der Raum ist allerdings von der Akustik her nicht so gut wie hier, aber insgesamt hat Bilbao mehr Raumvolumen.

Da haben wir aber auch gemerkt, dass da eine Grenze erreicht ist, und haben das eigentlich dann bei den nächsten Orgeln in Japan schon wieder etwas zurückgenommen. Aber auch das ist eine Entwicklung, wo wir merken, was machbar ist, wie weit man gehen kann, wie weit man gehen muss. An der Stelle, so denke ich, sind wir auch hier an einem guten Entwicklungsstand angekommen.

AOL: Wie kann man sich die Zusammenarbeit zwischen Architekt, Experten und Orgelbauer vorstellen?

In dem Moment, wo alle Seiten merken, dass die Firma mit guten Vorschlägen kommt, also wo auf beiden Seiten eine gewisse Anerkennung der Professionalität da ist, funktioniert es natürlich sehr einfach und es ist eigentlich auch dann sehr befruchtend und man erreicht damit auch dann das beste Ergebnis. Das war von vorn herein gegeben. Der Dispositionsentwurf kam von uns und wurde eigentlich nur im 4. Manual von Daniel Roth praktisch erweitert und noch ergänzt. Er hat sofort in seiner ganz freundschaftlichen Art gesagt: „Wie kommen Sie darauf, drei Manualwerke in einen Schweller zu setzen? Haben Sie an Sheffield gedacht?“ Und ich habe gesagt: „Nein, hatte ich eigentlich nicht.“ Ich komme wirklich von daher, wo wir in den letzten Orgeln angekommen sind. Schließlich sagte ich mir: „Ja, warum denn nicht?“ Wir haben hier die Möglichkeit, nochmal so ein spezielles Werk zu bauen. Es war kleiner besetzt. Das sollte natürlich auch seinen Schweller haben, und Roth wusste eben, was Cavallé-Coll in Sheffield gemacht hatte mit den drei Manualwerken im Schweller. Es hatte ihn sofort angesprochen, da war eine echte Begeisterung, und ich war darüber richtig glücklich, dass das sofort zündete. Er hat also dann gesagt, bei diesem Werk, er wollte da noch mehr reinnehmen und es gab einige Verschiebungen. Die Aeoline, da hatte er klar drauf bestanden, das hat ihn begeistert. Er hat die Ladegast-Mensur erwähnt. Ich selber hab dann später noch zwei Instrumente besucht. Roth war sehr froh, dass die Aeoline mit drin ist, und dann haben wir eben weiter überlegt. Die Cromorne passt ihm nicht so ganz, er wollte da eben auch noch eine Oboe rein haben in dieses Positiv, in dieses doch deutsche romantische Werk. Er sagte: „Machen wir eine deutsche Oboe.“ So haben wir dann zwei Oboen: eine deutsche und eine französische. In dem Moment sind dann die Cromorne und der 16' ins 4. Manual gegangen, dann ging' s natürlich an der Stelle nochmal weiter mit dem 16'. Da hat Roth auch gesagt, er möchte dann das *Récit expressif* französisch; er hat dann die Bombarde 16' empfohlen. Das ist wirklich eine farbigere und auch kräftigere 16'-Zunge an der Stelle, wo wir sonst immer den etwas schlankeren französischen Basson haben. Dann ging es eben drum, wo

geht jetzt der Basson hin ? Ins Positiv ? Nein, da haben wir das *Cor anglais* auch eher deutsch angelegt, dass diese Zunge auch Deckel hat, also geschlossener klingt, und der Basson jetzt oben als 16'-Zunge dann im 4. Manual. Also an dieser Stelle sehen Sie, man kommt an drei, vier Stellen dann plötzlich gleichzeitig ran, wenn man etwas verändern will, aber wir dürfen ruhig sagen, da ist nicht mehr soviel nötig gewesen als mit diesem ersten Vorschlag , der so aus der Erfahrung der letzten Orgeln entstanden ist.



Photos : Philharmonie

Das Gleiche hatten wir in der Prospektgestaltung. Wir haben einen ersten Vorschlag gemacht, der wurde vorgelegt, und da wurde uns ganz freundschaftlich signalisiert: „ Wir wollen es ein bisschen anders haben.“ An der Stelle soll auch kurz angemerkt werden, dass wir in dem Sinne etwas aufwändiger waren, was jetzt die Asymetrie angeht. Die Flächen hatten wir noch mehr im Winkel zueinander gestellt. Der Unterbau war auch etwas geschlossener. Dann passierte oben auch etwas mehr, der ganze Prospekt war ein klein wenig lebendiger. Dann gab es zwei Besuche in Paris, und auf einmal war auch ziemlich klar: Roth hat sich das auch angehört, aber er hat dann sofort einfach gesagt: „ Nein, machen Sie weiter mit den Türmen.“ Ich erinnere mich noch an die große Diskussion um Schleierbretter über den Pfeifen. Der Akustiker, Herr Chu, ein Chinese, war hartnäckig und wollte immer wissen, warum wir die haben wollen. Dann rutscht einem die Antwort so ein bisschen raus: „Naja, es hat natürlich optische Gründe, und klangliche auch.“ – „Was denn für klangliche Gründe...?“

Fortsetzung folgt