

Inhalt

15. April 2019	9
1. <i>Kyrie eleison</i>	15
2. <i>Gloria in excelsis Deo</i>	39
3. <i>Credo</i>	85
4. <i>Sanctus</i>	103
5. <i>Agnus Dei</i> : Der Organist der Gegenwart	133
 Anhang 1	
Die Geschichte der Orgel von Notre-Dame	163
 Anhang 2	
Die Disposition der Orgel von Notre-Dame	167
 Anhang 3	
Auswahl-Diskographie Olivier Latry	173

15. April 2019

„Les Mains de l'abîme (pour les temps de Pénitence)“*
Olivier Messiaen, *Livre d'orgue*

Es gibt Tage, die prägen das Leben. Meine Frau und ich haben Paris für ein paar Tage verlassen und sind gerade in Wien angekommen. Wir sind mit „Phil Blech Wien“, dem Blechbläserensemble der Wiener Philharmoniker, für gemeinsame Konzerte in Dresden und der österreichischen Hauptstadt verabredet. Unser Aufenthalt wird einem dichten Zeitplan folgen, neben Proben und Konzerten ist noch eine Aufnahme geplant und die lange Fahrt zwischen den beiden Städten.

Wir sind gerade in unserem Hotelzimmer angekommen, meine Frau und ich packen unsere Koffer aus. Da erscheint auf meinem Telefon die Nachricht eines Pariser Freundes, der in der Nähe des Panthéons wohnt: „Olivier, es ist schrecklich, Notre-Dame steht in Flammen.“ Er hat ein Foto geschickt, auf dem ich tatsächlich eine kleine Rauchsäule sehe, die an einen gerade ausgebrochenen Brand denken lässt. Wir schalten den Fernseher ein, und schon innerhalb von fünf Minuten erhalte ich das nächste Foto: Das Feuer hat sich bereits erkennbar über den Dachstuhl ausgebreitet. Weitere Fotos der Katastrophe folgen rasch, jedes Mal von bedrohlicherem Ausmaß.

* „Die Hände des Abgrunds (Für die Zeiten der Buße)“

Meine erste Reaktion ist starke Verdrängung. Ich kann es kaum glauben. Das Unvorstellbare trotz aller Logik. Vielleicht kann man auf so etwas wie den Tod eines Elternteils vorbereitet sein, denke ich mir – es entspricht dem natürlichen Verlauf des Lebens. Aber ein Gebäude, das vor 850 Jahren errichtet wurde und jetzt vor unseren Augen zerstört wird? Wie kann so etwas möglich sein? Notre-Dame ist Teil eines „großen Ganzen“, ich möchte sagen, unseres gesamten kulturellen Erbes und, mehr noch, unserer Gegenwart. Die Pariser Kathedrale bildet das geistige Rückgrat, sie trägt die spirituelle Geschichte und symbolisiert das Heilige unseres Landes.

Die Zweifel der ersten Sekunden weichen einer Mischung verschiedener, nicht unterdrückbarer Emotionen. Das Gefühl der Wut überwiegt: „Sie haben einen Fehler gemacht!“ Einen irreparablen, fatalen Fehler, genau wie damals an der Kathedrale von Nantes, am Hôtel Lambert in Paris, am Teatro la Fenice in Venedig ... jedes Mal während Restaurierungsarbeiten. Ich hatte es so sehr befürchtet ...

Wir packen unsere Sachen aus, meine Frau und ich, jeder auf seiner Seite des Bettes. Währenddessen telefonieren wir, weinen. Die Wut verflüchtigt sich in Tränen, die nur so aus uns herausbrechen, wir sind erschüttert.

Ich rufe die anderen Organisten der Kathedrale an. Philippe Lefebvre weiß noch nicht Bescheid. Ich werde ihn einige Stunden später erneut anrufen; er ist genauso niedergeschlagen wie ich. Johann Vexo, stellvertretender Organist der Chorgel, fällt aus allen Wolken. Heute Abend noch hatte er eine Messe begleitet. Ein Alarm wurde ausgelöst und alle Personen, die sich im Gebäude aufhielten, wurden evakuiert. Ganz in Ruhe. So etwas passiert, ein einfacher Alarm ... Es gibt keinen Grund, sich Sorgen zu machen. Erst zu Hause erfährt er dann von mir, was gerade geschieht. Er begibt sich also wiederum in die Nähe der Kathedrale und informiert mich voller Entsetzen

über den Einsturz des Vierungsturms und das Vordringen der Flammen in beängstigender Höhe in Richtung der Hauptorgel.

Die große Hauptorgel ... Ich war 19 Jahre alt, als ich meine Hände zum ersten Mal auf die fünf Manuale legte. 34 Jahre verbrachte ich auf ihrer Empore. Mir wird bewusst, dass ich erst jetzt an die Orgel denke, einige Minuten nachdem ich von der Katastrophe erfahren habe. Umschlossen von den beiden Türmen, ist die Hauptorgel nicht denkbar ohne die Kathedrale. Sie zu verlieren – und ich wähle meine Worte mit Bedacht – wäre wenig im Anblick des Verlusts von Notre-Dame.

Wird sich Ersteres vielleicht in wenigen Momenten ereignen? Ich habe Angst, dass die Pfeifen der extremen Hitze nachgeben und in sich zusammenschmelzen. Sie verkörpern die Seele des Instruments. Das lange Warten ist unerträglich.

Einige Stunden später, als das Feuer eingedämmt ist, kann der künstlerische Leiter der Kathedrale zur Orgelempore aufsteigen. Die Orgel wirkt unversehrt. Es ist unglaublich, sich die Gewalt des Feuers vor Augen zu halten, die ich aus so großer Entfernung verfolgt hatte, und dann diese Nachricht zu bekommen: Die Orgel ist intakt! Die Bestätigung dieses Wunders sollte einige Tage später folgen, nachdem die Orgelbauer erste Untersuchungen durchführen konnten. Im Inneren der Orgel und im heißesten Moment des Brands hat die Temperatur gerade einmal 17 Grad erreicht ... Es ist möglich, dass das Einstürzen des von Viollet-le-Duc entworfenen Vierungsturms die Orgel letztendlich gerettet hat. Tatsächlich hat das dabei entstandene Loch im Gewölbe einen Luftstrom erzeugt, der das Einströmen der immensen Hitze in den Innenraum der Kathedrale verhindert hat. Mir kommen die Pläne unserer Baumeister des zwölften Jahrhunderts in den Sinn, die eine Trennung zwischen Dachstuhl und dem Rest des Gebäudes eingeplant hatten. Im Mittelalter grenzten Wohngebäude oft unmittelbar an Kirchen an. Ein Brand, der sich auf die gesamte

Kathedrale ausbreitet, hätte leicht eine ganze Stadt vernichten können.

Einige Stunden sind vergangen. Unsere Freunde der Wiener Philharmoniker besuchen uns. Erschüttert von den Ereignissen bieten sie mir an, die gemeinsamen Projekte abzusagen, wenn ich dies wünsche. Doch ich entscheide, dass wir unsere Reise fortsetzen. Allerdings mit einer Anpassung des Zeitplans, um einen kurzen Aufenthalt in Paris einschieben zu können. Mit gepackten Koffern kommen wir nun also am Ostersonntag aus der Metrostation Saint-Michel herauf. Auch das unschuldige Licht eines schönen Frühlingstages vermag unsere Besorgnis nicht zu lindern. Die sprießenden Blätter und Blüten der Bäume verdecken unsere Sicht auf das so stark beschädigte Hauptschiff, nur die beiden Türme geben sich zu erkennen, als wäre nichts geschehen; bis zum letzten Moment verheimlichen sie uns in ihrer Eleganz das Fehlen des Gewölbes. Ihre strahlende Unsterblichkeit springt uns ins Gesicht. Im Schatten von Notre-Dame treffen wir wenig später zufällig auf Yves Castagnet, den Organisten der Chororgel, und auf Monsignore Chauvet, den Dekan. Weinend fallen wir uns in die Arme. Ein unbeschreiblicher Moment ...

Nach einem Monat konnte ich die Kathedrale betreten. Die beiden Türme aus dem Inneren des Kirchenschiffs zu erblicken, das ist ein mehr als seltsames Gefühl. Welch eine Verwüstung! Ich bin überwältigt von dem strahlenden Sonnenlicht, das mich im Innenraum erreicht. Ein Gefühl, das nur die ersten Architekten und Bauleute erlebt haben konnten. Ich muss beinahe lächeln, als ich die von tausenden Litern Wasser gesäuberten Säulen betrachte. Und ich bin gerührt, weil die für die Liturgie wichtigsten Gegenstände unversehrt geblieben sind: der Hauptaltar, das Chorgestühl, die Muttergottesstatue, das goldene Kreuz, die Rosetten ...

Die Orgel wirkt, als sei sie eingeschlafen, zugedeckt von Staub. Das Wasser hat sie nicht erreicht. Jetzt wird die Orgel selbst zur Baustelle: ein Baugerüst, das Abbauen und Abtransportieren jeglicher Einzelteile, das wichtige Entfernen des Bleis und die eigentliche Restaurierung des Instruments außerhalb von Paris. Der Prospekt bleibt an seinem Platz. Auch die großen Faltenbälge und Prospekt Pfeifen sind zu empfindlich und würden einen Abbau nicht überstehen. Die Wiederherstellung der Hauptorgel ist ein dringliches Problem unter vielen, aber ich weiß inzwischen, dass sie wieder leben wird. Sie soll sich die Zeit nehmen, die sie braucht. Ich werde auf sie warten.

1

Kyrie eleison

SF: Monate sind vergangen. Das liturgische Leben hat sich den Einschränkungen der Zeit angepasst, die gesamte Welt unter ihnen ausgeharrt. Ihre Karriere als Organist hat Sie auf andere Emporen geführt. Sie erahnen die Frage, die mir auf den Lippen brennt ...

OL: Ob mir die Orgel fehlt? So viele Menschen haben mir diese Frage bereits gestellt, sie lässt den Schmerz jedes Mal aufs Neue wieder in mir aufkommen ... Meine Beziehung zu dem Instrument ist eine sehr besondere. Lassen Sie mich mit einer Analogie antworten. Wenn eine nahestehende Person stirbt, reagiert man auf zwei verschiedene Weisen: Entweder bedauert man, dieses oder jenes nicht getan oder der Person etwas Wichtiges nicht gesagt zu haben. In diesem Fall flüchtet man sich in Trauer, verbunden mit Reue. Oder aber die Erinnerung an die intensiven Momente, die man gemeinsam erlebt hat, spendet eine Art Trost. Ich habe so Wundervolles mit der Orgel von Notre-Dame erlebt! Während der Messen und Konzerte fühlte ich mich mit dem Instrument regelrecht verschmelzen, ich habe jeden Moment genossen. So gerne denke ich an die Nächte zurück, die ich an der Orgel verbrachte, sowie an unsere klanglichen Unterhaltungen. All dies tröstet mich. Ich

empfinde tiefe Freude über das Gewesene und blicke bereits erwartungsvoll auf unsere gemeinsame Zukunft.

Lassen Sie uns einen großen Sprung in die Vergangenheit machen. Wie wird man Organist in Notre-Dame? Wie sind Sie zur Musik gekommen?

Musik hat in meinem Leben von Anfang an eine große Rolle gespielt. Meine Eltern waren keine Musiker, aber sie haben sich für Kultur interessiert und waren große Musikliebhaber. Sie hatten ein Abonnement der *Guilde internationale du disque*. Bereits als Kleinkind soll ich mich regelmäßig neben den Schallplattenspieler gesetzt, der Musik gelauscht und auch das Drehen der Schallplatte aufmerksam beobachtet haben. Mit dem eigentlichen Musizieren kam ich in Kontakt durch ein kleines Kinderklavier, das mir geschenkt wurde, als ich gerade erst laufen gelernt hatte. Als mir bewusster wurde, was man mit den (wenn auch nicht sehr harmonischen ...!) Tönen dieses Instruments alles erschaffen konnte, begann ich, mir selbst anzutrainieren, die in der Vorschule gelernten Lieder auf meinem Klavier zu reproduzieren. In meiner Schule gab es einen Flügel, und ich träumte davon, eines Tages darauf zu spielen. Von eher schüchterner Art, brauchte ich mehrere Monate, um meiner Klassenlehrerin diesen Wunsch zu offenbaren. Dieses Instrument zog mich unwiderstehlich an, löste gleichzeitig aber auch ein Gefühl der Ehrfurcht in mir aus ... Ich empfand es als große Ehre, den Flügel meiner Schule spielen zu dürfen! Nachdem mich die Direktorin der Schule dann tatsächlich einmal spielen gehört hatte, empfahl sie meinen Eltern, mir Musikunterricht zu ermöglichen.

Nun bin ich also ein junger Musikschüler an einem Außenstandort des Konservatoriums von Boulogne-sur-Mer, wo meine Familie lebte. In meinem ersten Jahr lerne ich

Gloria in excelsis Deo

Sie sind also inzwischen Organist in der Kathedrale von Meaux. Sie setzen gleichzeitig Ihr Studium fort und werden 1984 am Pariser Konservatorium aufgenommen. Jedoch nicht in die Orgelklasse ...

... sondern in die Tonsatz-Klasse! Ich fühlte mich von der Art, wie in diesem Hause das Fach Orgel unterrichtet wurde, nicht angezogen. Marcel Dupré hatte die Klasse bis 1954 geleitet, auf ihn folgte Rolande Falcinelli. In einigen wenigen Jahren hatte die Interpretation der Musik im Allgemeinen eine beachtliche Entwicklung durchlaufen, und ich hatte nicht den Eindruck, dass der Orgelunterricht am Pariser Konservatorium dieser großen Veränderung gefolgt war. Mein einziger Orgelprofessor blieb demnach Gaston Litaize. Ich erinnere mich noch, wie ich ihn spaßeshalber ärgerte, indem ich ihn glauben ließ, ich plante, mich für die Klasse von Rolande Falcinelli zu bewerben. Dies entfachte in ihm eine Wut, die ich nur mit Mühe wieder besänftigen konnte!

Vor 1984 hatte ich mich bereits mehrere Male am Pariser Konservatorium beworben. Die Aufnahme in diese prestigeträchtige Institution blieb mir aus dem einfachen Grund so lange verwehrt, da ich in meinem Leben bis dato nicht gelernt hatte, einen strengen Kontrapunkt zu schreiben. Wenn ich mir

die Reaktion der Jurymitglieder vorstelle, als sie meine erste Arbeit in den Händen hielten ... „Ich wagte es, das abzugeben!“ sagte ich einige Jahre später beim erneuten Lesen meiner Aufgabe zu mir selbst. Mein zweiter Versuch schlug ebenfalls fehl. Der Notentext der Prüfungsaufgabe war von unbeschreiblicher Schwierigkeit mit zwei Cantus firmi von 16 oder 18 Takteten. Noch vor Ablauf der Zeit stand ich auf und verließ den Saal. Das war 1982, das Jahr, in dem auch der Wettbewerb von Chartres so negativ für mich ausgegangen war. Psychologisch war das alles nicht leicht ...

Ich wurde also erst 1984, im Zuge meines dritten Versuchs, in die Klasse von Jean-Claude Raynaud, Professor für Harmonielehre und ebenfalls Organist, aufgenommen. Ein unglaublicher Musiker – auch wenn er sich nie für eine eigene Karriere als Virtuose interessierte –, von einer liebenswürdigen Offenheit und einem unendlichen Wissen. Er brachte uns die verschiedenen Stile bei und lenkte unseren Blick auf das Wesentliche, oder präziser, auf das Unvermeidbare innerhalb eines musikalischen Werks. In dieser Zeit lernte ich einiges an neuem Repertoire kennen, was ich in den ersten Jahren meiner Ausbildung noch gerne vernachlässigt hatte. Die Arbeit, die Jean-Claude Raynaud am Pariser Konservatorium von uns pro Text* erwartete, entsprach etwas mehr als 20 Stunden, bei zwei Texten pro Woche ... Ich war also sehr beschäftigt, umso mehr, da ich mir parallel dazu meinen Lebensunterhalt verdienen musste.

* vorgegebener Notentext, beispielsweise die Geigenstimme eines zu schreibenden Streichquartetts

Wie wurde die Restaurierung des Instruments nach der Ernennung der vier Organisten als Nachfolger von Pierre Cochereau in Notre-Dame geplant und durchgeführt?

In den letzten Jahren seines Wirkens in Notre-Dame wünschte sich Pierre Cochereau sehnlichst eine komplette Restaurierung der Orgel. Um öffentliche Geldgeber auf die Notwendigkeit von Restaurierungsarbeiten dieser Größe aufmerksam zu machen, verzichtete er auf jegliche Wartung, was zu einer langsamen Verschlechterung des Zustands des Instruments führte: Es war ganz von Staub bedeckt, drei von vier Pfeifen verstummt, und die wenigen, die noch spielten, waren vollkommen verstimmt ... Die Bälge waren undicht, das Instrument wurde nur unzureichend mit Wind versorgt und obendrein war die Setzeranlage seit 1982 außer Betrieb, da sie beinahe Feuer gefangen hatte.

Zum Zeitpunkt unserer Nominierung war die Restaurierung der Orgel bereits öffentlich ausgeschrieben. Doch der ausgearbeitete Plan gefiel uns keineswegs. Dies war der Anfang – oder die Fortsetzung – eines Abenteuers in mehreren ereignisreichen Episoden, das im Laufe der Zeit viel Briefpapier verschlingen sollte. Blicken wir auf die Hintergründe des Problems:

Bis zur Ankunft Pierre Cochereaus 1955 blieb die 1868 eingeweihte Orgel ein Instrument im Sinne Cavaillé-Colls. Der Mode des Neoklassizismus folgend wurden die Barkermaschinen – eine pneumatische Vorrichtung, die den Spielern das Herunterdrücken der Tasten erleichtert, benannt nach einem englischen Orgelbauer der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – und alle weiteren Teile der von Cavaillé-Coll gebauten Mechanik ausgebaut und eine elektrische Spieltraktur installiert. Mixturen wurden hinzugefügt, um barockes Repertoire spielen zu können, hauptsächlich die Werke Bachs. Uns vier

Organisten schienen diese zusätzlichen Stimmen eine trügerische Klangerweiterung zu sein; die Vereinigung klassischer Mixturen mit denen Cavaillé-Colls war nicht möglich, ohne eine Verzerrung der Klangstile hervorzurufen, selbst wenn die mit ihrem Sieben-Sekunden-Nachhall besondere Akustik von Notre-Dame diese Ungleichheiten im Klangbild etwas ausgleichen konnte. Die Orgel verlor an Stimmigkeit. Dem könnte man erwidern, dass in der Vergangenheit bereits andere Orgelbauer das Instrument verändert hatten, wie etwa François-Henri Clicquot im 18. Jahrhundert oder einige Jahrzehnte früher Alexandre Thierry, und noch weiter in der Vergangenheit Valéran de Héman. Dennoch – und das gleicht einem Wunder – hatte keiner der Orgelbauer Wertvolles der vergangenen Jahrhunderte ausgelöscht. Dies wird selbst in kleinsten Details sichtbar: Im Prospekt von François Thierry von 1733 beispielsweise werden die Türme, die höchsten Teile des Prospekts, von hölzernen Stützen getragen. Diese Teile wurden Anfang des 17. Jahrhunderts bemalt und sind unversehrt geblieben. Nicht ein Handwerker oder Orgelbauer arbeitete in Notre-Dame nach dem Motto der *tabula rasa*. Allen lag es am Herzen, das Erbe der vergangenen Jahrhunderte zu erhalten. Viele Orgeln Frankreichs zogen ein weniger beneidenswertes Los, dies betrifft auch die Ära Cavaillé-Colls, der nicht zögerte, ganze Instrumente vollständig zu verändern, um sie dem aktuellen Geschmack anzupassen. Dieser Ansatz blieb leider, teilweise bis heute, eine Konstante im Orgelbau ...

Pierre Cochereau hatte seine Berühmtheit und seinen großen Einfluss genutzt, um eine Restaurierung durchzusetzen, die vom für das Kulturerbe zuständigen Komitee abgesegnet wurde. Es war geplant, das Rückpositiv, das seit 150 Jahren in Einzelteilen im Dachstuhl der Kathedrale eingelagert war, wiederherzustellen, um dem Instrument visuell den Glanz und die Erhabenheit zurückzugeben, die es durch den vom Architekten

Sanctus

Nun gehe ich zwar auf die 60 zu, habe jedoch noch genauso viele Projekte wie noch mit 20 Jahren. Und immer noch denselben Enthusiasmus, diese zu verwirklichen. Hätte ich Visitenkarten, würde ich schreiben: „Olivier Latry, kämpferischer Organist“.

Mehrfach haben Sie betont, dass Sie als Organist einer Kirche primär ein „versteckter Diener“ sind. Wie viel Platz lässt dieser „versteckte Diener“ dem Interpreten?

Der Interpret besitzt einen Teil – seinen eigenen Teil – als Erschaffer. Er kann erkennbar sein, identifizierbar, wie es bei manchen Pianisten, Violinisten oder Dirigenten der Fall ist. Diese Erkennbarkeit im wörtlichen Sinne impliziert jedoch in keinster Weise die Zurschaustellung der Persönlichkeit. Und dennoch, man spielt wie man ist ... Es gilt also, ein Gleichgewicht zwischen der Beherrschung seiner eigenen Emotionen, seinem Stil und der Botschaft des Komponisten zu finden, welche nicht verfälscht werden darf.

Sie nennen Violinisten und Dirigenten. Deren Kontakt mit der Musik unterscheidet sich deutlich voneinander. Die Geburt des Klangs – im ersten Fall die am Hals gespürten Vibrationen

gegen die suggestive, aber für den Moment stumme Leitung der Dirigenten – wird auch von der Distanz zwischen Instrument und Interpreten bestimmt. Von welcher Natur ist die klangliche Entfernung eines Organisten?

Diese hängt von der physischen Verbindung ab, die wir mit dem Instrument haben. Sie können beobachten, dass manche Künstler das Klavier wortwörtlich mit ihren Armen aufnehmen, während andere einen möglichst großen Raum zwischen ihrem Körper und den Tasten bilden. Organisten haben typischerweise jedes Mal einen anderen Kontakt, abhängig von der räumlichen Anordnung des Spieltisches und der Pfeifen. In den Vereinigten Staaten kann man sehr weit entfernt von der eigentlichen Klangerzeugung an seinem Spieltisch sitzen, an einem italienischen Positiv hingegen sind unsere Ohren im direkten Kontakt mit den Pfeifen, mit der gleichen physischen Intensität, die ein Violinist durch den Korpus seines Instrumentes erlebt.

Dieser klangliche Kontakt impliziert auch die Wahrnehmung von Geräuschen der Mechanik, des Holzes, der Register, des Gebläses ... Welchen Wert haben diese mechanischen Geräusche, die bei den meisten Kirchenorgeln zu hören sind? Verfügen diese in Ihren Ohren über eine klangliche Identität, gar über eine außermusikalische Bedeutung?

Um ehrlich zu sein, habe ich diese Geräusche nie geschätzt, obwohl sie natürlich einen festen Bestandteil des Instrumentes darstellen. Es wäre jedoch vermessen, den Erbauern einer vor 300 Jahren konzipierten Orgel diesbezüglich böse zu sein! Diese Geräusche stören mich sehr oft und ich muss ehrlich sagen, dass mich das Spielen von Orgeln, die ausschließlich musikalische Klänge erzeugen, gänzlich erfüllt! Moderne

Orgelbauer haben dieses Problem größtenteils gelöst, indem sie alle Geräusche, wie jene der Registerzüge oder des inzwischen beinahe lautlosen Gebläses, isoliert haben. Ich kann mich also einzig und allein auf die musikalische Botschaft konzentrieren. Übrigens vertrage ich beim Üben alle von außen kommenden Geräusche, die mit den durch das Instrument entstehenden Obertönen interferieren, nur schwer.

Zum Problem der physischen Distanz des Interpreten kommt hinzu, dass er theoretisch den Klang nicht formen kann. Wie auf dem Manual eines Cembalos erzeugt das Instrument in identischer Weise den Ton, unabhängig von der Intensität des Anschlags. Kurz gesagt hat ein Organist, im Gegensatz zum Pianisten, keine Kontrolle über das Leben des Tons ...

Das ist vollkommen falsch! Außerdem, welche Kontrolle hat ein Pianist über eine bereits angeschlagene Note, die unweigerlich verklingen wird? Auf der Orgel reden wir von Artikulation, dem Anschlagen und dem Loslassen der Taste. Auf mechanischen Orgeln ist der Anschlag der Note entscheidend, denn abhängig von der Geschwindigkeit, mit der die Taste niedergedrückt wird, reagiert das Ventil sehr unterschiedlich und damit auch die in die Pfeife einströmende Luft. Man erhält je nachdem einen härteren oder runderen Klang, gebunden oder nicht, und man definiert so die Ansprache der Pfeife. Um ein gänzlich überzeugendes Resultat zu erhalten, muss der Orgelbauer im Vorfeld eine ebenso präzise wie gründliche Arbeit geleistet haben, damit das mechanische Instrument nicht wie eine Orgel mit elektrischer Spieltraktur klingt, à la „on/off“. Ein in der Kunst der Intonation begabter Orgelbauer hat also letztendlich auch seinen Anteil an der musikalischen Interpretation.

Denken Sie, dass die Orgel im 20. Jahrhundert und auch heute noch den so reichen und komplexen ästhetischen Entwicklungen folgte oder sich diesen eher entzog?

Die Orgel hat sich in den meisten ästhetischen Richtungen ihrer Zeit versucht ... Mit Erfolg?

Die Zwölftontechnik beispielsweise verwendete sogar Messiaen in seinem *Livre d'orgue*, wobei er die Experimente fortsetzte, die er in den *Quatre études de rythme pour piano* gemacht hatte. Diese Stücke verwenden dieselben grundlegenden seriellen Ideen hinsichtlich Intensität, Lage, Notenwerten und Anschlag. Im *Livre d'orgue* entfernt sich der Komponist ganz bewusst von seiner persönlichen Tonsprache, der er im Gegensatz dazu in der 1950, also kurz zuvor fertig gestellten *Messe de la Pentecôte* treu bleibt, trotz extrem weit geführter rhythmischer Neuerungen. Wenn der Komponist über das zweite *Pièce en trio (pour le dimanche de la sainte Trinité)* sprach, betonte er, dass es sich hierbei um seine rhythmisch gelungenste Komposition handelte.

Messiaen und seine Leidenschaft für den Rhythmus! Seine Visitenkarte trug die Aufschrift: „Ornithologe und Rhythmiker“. Wenn er erklärte, dass seine Musik aus dem Geist entstanden ist, eine Herausforderung zu meistern, so ermöglichte sie es ihm in seinen Augen, eine führende Rolle innerhalb der zeitgenössischen Musik einzunehmen, sicherlich auch mit Blick auf Pierre Boulez. In *Les yeux dans les roues (pour le dimanche de la Pentecôte)*, einem anderen Stück desselben *Livre d'Orgue*, lassen sich starke Ähnlichkeiten mit den *Notations* von Boulez feststellen.

Ich würde hier gerne eine Zwischenbemerkung zu Messiaens Werk und seiner Bedeutung als Begründer der modernen Orgelmusik einschieben. Der Musiker kam im Alter von 20 Jahren als Organist an die Pariser Trinité. Ein junges Alter, um

diese Stelle anzutreten, jedoch nicht zu jung, um das Repertoire dieses Instrumentes zu erfassen. Was Messiaens Genie ausmachte, war, dass er bereits damals über eine immense musikalische Bildung verfügte. Er entdeckte die Musik nicht durch die Orgel, sondern durch seinen Tonsatz-Unterricht sowie seine Klavier- und Schlagwerkstudien. Er verlieh der Orgel also mit seinen eigenen rhythmischen und farblichen Impulsen eine neue, revolutionäre Vision. Er führte die Orgel aus ihrer postsymphonischen Stagnation, in der sie gefangen war und die aus ästhetischer Sicht ausweglos war.

Auch andere Strömungen erreichten die Orgelliteratur. Der viel zu früh tragisch gestorbene Jehan Alain erscheint mir besonders bemerkenswert. Sein Kompositionsstil entwickelte sich sehr schnell, und wenn er einige Jahrzehnte länger gelebt hätte, wäre er vielleicht der erste Komponist der Spektralmusik seiner Epoche geworden. Erstaunlicherweise hat die Richtung der Spektralmusik die Organisten nur wenig interessiert, obwohl die Aliquoten ihres Instruments wie prädestiniert dafür sind, sich dieser Musikrichtung zu widmen. Dies geschah zu einem späteren Zeitpunkt, besonders mit der Musik Thomas Lacôtes. Der Impressionismus prägte das Schaffen Maurice Duruflés, auch wenn dieser den Begriff abgelehnt hat. In den Werken von Gaston Litaize und Jean Langlais ist ein neoklassizistischer Einfluss gut erkennbar.

Sie sprachen von Uraufführungen von Werken. Eine Welt, die nie zuvor lebendiger schien als heute. Sie haben die Werke zahlreicher Komponisten uraufgeführt. Woher kommt Ihre Begeisterung für die hier anzutreffenden, oft so unterschiedlichen ästhetischen Richtungen?

Ich habe erst spät zur zeitgenössischen Musik gefunden. Zunächst, weil das Repertoire nicht zu meinen Vorlieben

Agnus Dei
Der Organist der Gegenwart

Ein Künstler – in diesem Fall der Organist, der ich bin – spielt eine fundamentale geistliche Rolle. Er schlägt eine Brücke zwischen zwei Welten. Und ich glaube, ohne Überheblichkeit sagen zu können, dass wir eine Macht besitzen, derer wir uns nicht bewusst sind. Pierre Méa, der Organist der Chororgel in Notre-Dame war, erzählte mir, dass ihn nach dem Auszug einmal ein Mann folgendermaßen ansprach: „Dankeschön! Dank Ihnen werde ich mich heute Abend nicht in die Seine stürzen.“

Bevor wir die umfassende Frage des Stellenwerts der Orgel im 21. Jahrhundert besprechen, lassen Sie uns auf die Wiedergeburt der Orgel im Laufe der zweiten Hälfte des vorherigen Jahrhunderts eingehen. Wie ist diese Wiedergeburt zustande gekommen?

Das Wort „Auferstehung“ halte ich hier für treffender. Alles begann mit der Wiederentdeckung der Barockmusik in den Fünfziger- bis Siebzigerjahren. Die Orgel schloss sich dabei vollständig der allgemeinen Musikwelt an, die sich mit dem Erbe des Barock und der Klassik auseinanderzusetzen begann und die Mittel bereitstellte, die Musik dieser Epochen zu studieren. Die Orgel profitierte hier von einer echten kulturellen Revolution, in deren Verlauf Restaurierungen von Instrumen-

ten zunahmen und immer mehr Einspielungen entstanden. Beispiele dafür sind die Aufnahmen von Werken französischer Komponisten des „Grand siècle“* sowie neue Gesamteinspielungen der Orgelwerke Bachs von Helmut Walcha, Lionel Rogg, Michel Chapuis, Marie-Claire Alain etc. Diese tiefgreifende Bewegung war entscheidend für die Zukunft der Orgel, die verstaubt vor sich hinvegetierte. Etwas paradox mag es erscheinen, dass ausgerechnet die Barockmusik am Anfang jener Bewegung stand und nicht das für die Cavaillé-Coll-Orgeln bestimmte symphonische Repertoire. Paradox und umso bemerkenswerter, als das Repertoire der Orgel vor dem 19. Jahrhundert noch ausschließlich religiöser Natur war. Dies war nicht der Fall für den Rest der Instrumentalmusik, der Kammer- und Ensemblesmusik und, nicht zu vergessen, der Oper dieser Zeit. Das für die Liturgie bestimmte Orgelrepertoire – ich denke an die Messen von Couperin oder de Grigny – wurde jetzt außerhalb von Gottesdiensten, im Rahmen von Konzerten oder Aufnahmen, gespielt.

Auch die Einführung des Stereoklangs und später der CD entfachte eine große Begeisterung für den Aufstieg der Orgel, deren prächtiger Klang die kalten Kirchenmauern verließ und nun bis in die gemütlichen Wohnzimmer der Musikliebhaber schallte. Beides bewirkte auch eine neue Qualität auf allen Ebenen des Hörens: Zunächst die Musik als solche, makellos und dank der Magie des Tonschnitts von allen Unvollkommenheiten befreit, sodann die klangliche Wiedergabe mit einer sich stetig verbessernden Technik und schließlich der immer bessere Zustand der Orgeln; empfindliche Ohren tolerierten unsauber klingende Instrumente immer weniger ... Zu diesem letzten Punkt ist es interessant, Aufnahmen der Fünfzigerjahre mit solchen der letzten zwanzig Jahre zu vergleichen:

* 1661–1715 (Epoche Ludwig XIV.)

Man tolerierte damals noch Dinge, die uns heute vollkommen undenkbar erscheinen.

Die Orgel erlebte auch einen Aufschwung als Konzertinstrument. In den Siebzigerjahren bot Pierre Cochereau Sonntagskonzerte an, zu denen die Menschen strömten, um sie besuchen zu können ...

Viele Menschen teilten mir mit, dass sie jeden Sonntagnachmittag nach Paris kamen, nur um den Konzerten in Notre-Dame beizuwohnen. Sie saßen sogar auf den Bodenplatten der Kathedrale oder lagen auf den Treppenstufen vor dem Altar ... Die Konzerte wurden eine regelrechte Institution! Zweifellos waren sie so etwas wie ein Modephänomen, entfachten eine Art „zwanglose“ Begeisterung und trafen genau den Zeitgeist. Aber jede Modeerscheinung ist vergänglich. Im Laufe der Jahre vervielfachte sich das Kulturangebot der Hauptstadt ungemein, und das kleiner werdende Publikum der Orgelkonzerte zerstreute sich zunehmend. Lassen Sie mich einen Wunsch aussprechen: Möge die Anziehungskraft der von Pierre Cochereau initiierten wöchentlichen Konzerte mit der Wiedereröffnung der Kathedrale zurückkehren ...

Die sonntäglichen Konzerte bildeten letztendlich ein Ritual, bei dem sich Gläubige und Nichtgläubige aus Liebe zur Musik und zur Schönheit an diesem heiligen Ort begegneten. Alle Kirchen Frankreichs hatten noch vor kurzem eine wichtige gesellschaftliche Funktion als religiöse Gebäude, aber auch als monumentale Wahrzeichen im Herzen der Städte. Die religiöse Praxis hatte einen größeren Stellenwert als heute. Ich erinnere mich, dass die Kirche in meiner Kindheit auch mit familiären Ritualen verbunden war. Nach dem Ende der Messe gingen wir zum Beispiel jedes Mal in die Bäckerei Kuchen kaufen ... Die Erinnerung an solche „Rituale“ besteht in Romanen und Fil-

Welche Bedeutung messen Sie heutzutage Wettbewerben zu?

Sicherlich sind Wettbewerbe noch wichtig, aber das Glück spielt eine so große Rolle in der Karriere eines Künstlers! Ich sage Kandidaten, dass man Wettbewerbe angehen und sie einfach als zusätzliche Erfahrungen einstufen sollte. Dies ist immer noch der beste Weg, um sie dann auch zu gewinnen ... Falls nicht, fehlen lehrreiche Erfahrungen, das Kennenlernen anderer junger Organisten und der Kontakt zu manchen Jurymitgliedern. Dies reicht jedoch nicht aus, um „Karriere“ zu machen. Mein amerikanischer Manager John McElliott hatte gerade Vincent Dubois, der den Calgary-Wettbewerb gewonnen hatte, in seine Agentur aufgenommen. Einige Zeit später fragte ich John nach seinem Eindruck und seine Antwort ließ mich lächeln: „He has got the whole package!“ (Er hat alles, was zum Erfolg nötig ist!) Sicherlich sollte man gut spielen, man muss sich aber auch an alle möglichen Situationen anpassen können, mal ein Essen ausfallen lassen, mit der Zeitverschiebung klarkommen, intelligent handeln, sympathisch sein, kommunizieren. Kommunizieren ... Manche Musiker kommunizieren zu wenig, andere ein bisschen zu viel ... Rücken Kommunikation und Eigenwerbung zu sehr in den Mittelpunkt, stellt sich mir die Frage, ob es überhaupt noch um Musik geht.

Da wir über die Karriere sprechen, lassen Sie uns auf die Bezahlung der Organisten eingehen ...

Das Gehalt eines Organisten im Kirchendienst teilt sich auf in einen fixen Teil, der den Sonntagsmessen entspricht, und die zusätzlich bezahlten Kasualien (Hochzeiten und Beerdigungen unter der Woche). Dies ist Teil einer Vereinbarung, die leider nur in wenigen Diözesen Frankreichs zur Anwendung kommt.

Anhang 1

Die Geschichte der Orgel von Notre-Dame

Bereits während der Errichtung der Kathedrale wurden kleine Orgelpositive zur Begleitung der Liturgie eingesetzt. In Abhängigkeit vom Fortschreiten der Bauarbeiten wurden sie an verschiedenen Orten des Gebäudes platziert.

Die Existenz einer Schwalbennestorgel unter einem hohen Fenster des Hauptschiffs ist seit 1357 nachgewiesen. Es handelte sich wahrscheinlich um ein kleines Blockwerk (ein progressives Mixturenplenum) mit 36 Tasten und vier bis sechs Pfeifen pro Taste und einer Länge der größten Pfeife von sechs Fuß. Dieses Instrument wurde 1425 abgebaut.

Zwischen 1401 und 1403 baute Frédéric Schambantz eine Orgel auf der dafür vorgesehenen Steinempore, unter der westlichen Rosette. Dessen Manual mit 46 Tasten und das Pedal ermöglichten das Spiel auf dem großen 8 bis 22-fachen Blockwerk. Der Orgelprospekt bestand aus vier Flachfeldern sowie drei Türmen, die Pfeifen von 18-Fuß-Länge enthielten. Das Orgelgehäuse war wie oft in dieser Epoche mit Verzierungen und bewegten Figuren ausgestattet: eine sich drehende Sonne, ein kleiner spielender Mann ... Zwölf hinter der Orgel platzierte Bälge, die von vier Personen betätigt werden mussten, sorgten für den nötigen Wind.

Anhang 2

Die Disposition der Orgel von Notre-Dame

1. Manual: Grand-Orgue

(56 Tasten)

Violonbasse 16

Bourdon 16

Montre 8

Viole de Gambe 8

Flûte Harmonique 8

Bourdon 8

Prestant 4

Octave 4

Doublette 2

Fourniture harmonique

2–5-fach

Cymbale harmonique

2–5-fach

Bombarde 16

Trompette 8

Clairon 4

Chamades Grand-Orgue:

Trompette 8

Clairon 4

Chamade Récit:

Trompette 8

Cornet récit classique (ab c')

2. Manual: Positif

(56 Tasten)

Montre 16

Bourdon 16

Salicional 8

Flûte Harmonique 8

Bourdon 8

Unda maris 8

Prestant 4

Flûte douce 4

Nazard 2 $\frac{2}{3}$

Doublette 2

Tierce 1 $\frac{3}{5}$

Fourniture 5-fach

Cymbale 5-fach

Clarinete 16

Cromorne 8

Clarinete aiguë 4

3. Manual: Récit expressif

(56 Tasten, schwellbar)

Quintaton 16

Diapason 8

Viole de gambe 8

Anhang 3

Auswahl-Diskographie Olivier Latry

Orgel solo

Liszt »Inspirations«

Paris, Philharmonie

La Dolce Volta (2020)

Bach to the future

Paris, Notre-Dame

La Dolce Volta (2019)

Voyages

Transkriptionen nach Werken von Khatchaturian,
de Falla, Mendelssohn, Bach, Liszt, Wagner, Chopin,
Rimski-Korsakov, Debussy, Fauré und Saint-Saëns

Paris, Philharmonie

Erato/Waner (2016)

Trois siècles d'orgue à Notre-Dame de Paris

Werke von Séjean, Calvière, Balbastre, Daquin,
Beauvarlet-Charpentier, Guilmant, Vierne, Leguay,
Cochereau und Latry

Paris, Notre-Dame

Naïve (2013)