

Daniel Stickán

Zeit, Ewigkeit und die atemlose Orgel

*Die Orgel ist ein Instrument, das sich in seiner Klangerzeugung durch einen besonderen Umgang mit **Wind** auszeichnet. Dies verleiht ihr die Fähigkeit, Töne von scheinbar unbegrenzter Dauer zu erzeugen. Wind meint dabei weitaus mehr als das physikalische Element Luft. Da die **Orgel** als Instrument im geistlichen Kontext eine herausragende Rolle spielt, steht der Orgelwind in besonderer Beziehung zu biblischen Begriffen wie Pneuma oder Ruach. Diese öffnen ein weites Feld an Bedeutungen und lassen sich als Lebensatem, Geist, Seele, Energie oder Leidenschaft lesen. Die begriffliche Weite öffnet den Raum für Korrespondenzen in individueller zeitbezogener Religiosität. So kann der scheinbar endlose Atem der Orgel stark mit biblischen Vorstellungen von **Ewigkeit** korrespondieren. Solche Korrespondenzen werden jedoch nicht einfach nur durch statisch andauernden Klang erzeugt. Die Wechselwirkungen zwischen objektiv messbaren und subjektiv empfundenen Zeiten sind komplexer und theologisch wie religiös sehr viel reicher, was eine genauere Betrachtung von Werken von **Cage** und **Messiaen** zeigt.*

Bevor eine Orgel auch nur einen Ton erzeugen kann, gibt es einen Moment, der für mich bis heute nichts von seiner Magie verloren hat: die Orgel holt Luft. An unbekannten Orgeln muss ich manchmal ein paar Minuten suchen, bis ich den versteckten Schalter gefunden habe, der diesen Vorgang startet und manchmal kommt man ohne einen besonderen Orgelschlüssel gar nicht weiter. Gelingt der Start, beginnt ein manchmal kaum zu hörender, manchmal geräuschvoller Vorgang: Luft wird in Bewegung gesetzt, wird zum „Wind“ wie die Orgelbauer sagen. Dieser rauscht durch große Kanäle und auf verschlungenen Wegen, große Bälge füllen sich, Leder und Holz knarzt, die Orgel stellt ihr volles Potential bereit.

Wind, Luft, Atem – ich denke an das griechische *Pneuma* und das hebräische *Ruach*, die in ihren Bedeutungshorizonten weit ausgreifen. *Ruach* besitzt die Grundbedeutung *bewegte Luft*, kann aber auch *Geist* oder *Lebensodem* bedeuten, ja sogar *Energie*, *Seele*, *Leidenschaft*, und ist ein zentraler biblischer Begriff. Wer ihn ausspricht, spürt das Lautmalerische dieses schönen Wortes, das Wehen des Windes wird einem klingend in den Mund gelegt. In der biblischen Erzählung von der Schöpfung des Menschen spielt *Ruach* eine zentrale Rolle. Dort heißt es im ersten Buch Mose 2, Vers 7: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“ Ein starkes Bild, in dem sich die bewegte Luft, die unverfügbar gegeben ist, eng mit dem Leben bis tief in die Seele hinein verbindet. Unsere Sprache erzählt reich von dieser Verbindung, wenn uns in Anbetracht einer dramatischen Situation „der Atem stockt“, wir das Gefühl haben „keine Luft mehr zu bekommen“ oder wir einmal „tief durchatmen müssen“. Hier geht es nicht um die reine Versorgung eines lebendigen Leibes mit Sauerstoff, hier trifft Luft auf Seele und wird *Ruach*. Im Nachdenken über den Orgelwind und *Ruach* begegnet die Orgel als „Luftverklanglicher“ (Aerophon) ihrem religiösen Kontext. Wie kein anderes Instrument ist sie in der westlichen Kultur

das Instrument der Kirchen, hat sie sich eingewoben in eine jahrhundertelange Kulturgeschichte des Christentums. Der Weg dorthin war lang und verworren und führte von profanen Zirkusspielen im 3. Jahrhundert v. Chr. über kaiserliche Zeremonielle in Rom und Byzanz zu den mittelalterlichen Kathedralen. Hier wurde sie zu dem zentralen Instrument der christlichen Liturgie. Sicher fand die Orgel diesen Raum und wuchs in ihn hinein, weil sie mit ihm eine perfekte Symbiose eingeht: Die Orgel kann alleine eine große Kathedrale mit Klang füllen und den Gesang vieler Menschen begleiten. Über dieses Zusammenspiel von Akustik und Architektur hinaus öffnet die Orgel als Aerophon im religiösen Kontext besondere Bedeutungsräume. *Ruach*, bewegte Luft strömt aus den Bälgen durch ihre Windkanäle in die Windladen, steht bereit, in die Orgelpfeifen zu strömen, zur schwingenden Luftsäule zu werden, als Klang den Raum zu füllen, und das Ohr der Menschen zu erreichen. Die Orgel bläst ihren Atem durch die Pfeifen in den Raum. Nicht in irgendeinen Raum wohlgerichtet, sondern einen Raum mit einer oftmals Jahrhunderte währenden Geschichte als Andachtsraum. In diesem wird *Ruach* auch immer als Seinsweise des heiligen Geistes gedacht. So heißt es im Evangelium des Johannes im dritten Kapitel: „Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt. Also ist ein jeglicher, der aus dem Geist geboren ist“ (Johannes 3,8). Wo der Mensch nun, wenn er ein Blasinstrument spielt, Atempausen einlegen muss, sich aus dem Ein-und-Ausatmen seines Körpers nicht befreien kann, ist der Atem der Orgel schier grenzenlos. Sobald der Orgelwind bereitsteht, können Töne von unbegrenzter Dauer erzeugt werden, Atem der Ewigkeit, Übersteigung aller natürlichen Aufführungsbedingungen von Musik. Zugegeben: ohne Elektrizität wäre das nicht so einfach. Früher mussten Balgtreter dafür sorgen, dass die Orgel gut mit Wind versorgt ist. Die Winderzeugung war an die Bereitschaft dieser Menschen gekoppelt, ihre Arbeit in den Dienst zu stellen. Auch gibt es Instrumente wie die Sackpfeifen, die auf demselben Prinzip beruhen und auch Blasinstrumente können mit Hilfe von kraftraubender Zirkularatmung sehr lange Töne produzieren. Auch elektronische Instrumente können das heutzutage. Doch in diesen Beispielen zeigt sich weiterhin das Besondere der Orgel: Sie ist das Instrument, dessen Klang mühelos unbegrenzt dauern kann und das dennoch im Wesentlichen als ein rein akustisches Instrument erlebt wird. Dieser Aspekt der Klangerzeugung bringt allerdings für die Musikausübung selbst auch Probleme mit sich: Dem Orgelklang haftet etwas Statisches an, ihm fehlt die Modulationsfähigkeit anderer Instrumente. Eine große Herausforderung beim Orgelspiel besteht gerade darin, im Zusammenklang von Orgelton und Raumklang die Illusion eines lebendigen, *atmenden* Musizierens zu erzeugen. So wird gleichsam das Übersteigen der Klangerzeugung aller anderen Musikinstrumente wieder eingefangen, die Statik des Orgelklanges in gewisser Weise unhörbar gemacht. Dies ist zumindest immer dann geboten, wenn die Orgelmusik dieses Übersteigen nicht zum zentralen Mittel der Komposition erhebt. Geschieht dies jedoch mit voller Absicht, öffnen sich Räume, in denen sich die Aufführungsbedingungen von Musik auf besondere Weise mit Aspekten von Zeit und Ewigkeit verbinden lassen. Ein besonders bekanntes Beispiel von Orgelmusik, dargeboten in ungewöhnlich dimensionierten Zeiträumen, bietet sich in dem kleinen Ort Halberstadt. Dort wird in der ehemaligen Burchardi-Kirche das Werk *ORGAN²/ASLSP* von John Cage aufgeführt. *ASLSP* ist eine Abkürzung von „*As SLOW as Possible*“ und inspirierte einen Kreis von Orgelenthusiasten zu einer außerordentlichen Interpretation, in der die Aufführungsanweisung *ASLSP*, also „so langsam wie möglich zu spielen“ auf sehr besondere Weise interpretiert wurde. Dazu ist es wichtig zu wissen, dass „*ASLSP*“ ursprünglich von John Cage als Klavierstück komponiert

worden war. Hier bringt die Aufführungsanweisung „ASLSP“ eine interpretatorische Herausforderung mit sich. Schließlich steht jede Aufführung in der Gefahr, möglicherweise „zu langsam“ zu sein beziehungsweise stellt sich die Frage, was denn „zu langsam“ eigentlich meinen kann. John Cage spielt hier auf besondere Art mit den Bedingungen musikalischer Aufführungen und führt die Interpreten bewusst in eine inspirierende Unbestimmtheit. Doch was passiert nun mit ASLSP, wenn es auf der Orgel gespielt wird und das Verklingen des Klavierklangs nicht mehr der limitierende Faktor ist? Ergibt diese Aufführungsanweisung überhaupt noch Sinn? Was könnte hier ein „so langsam wie möglich“ meinen? Diese Frage haben sich Orgelenthusiasten in Halberstadt gestellt und einen ungeheuren Zeitraum gewählt: Die dortige Aufführung von *ORGAN²/ASLSP* begann bereits am 05.09.2001 und wird erst am 04.09.2640 beendet werden, nach einer Dauer von insgesamt 639 Jahren. Durch die ungeheure Verlangsamung begann das Stück mit knapp 1 ½ Jahren Orgelwind bis endlich der erst erlösende Klang gespielt werden konnte, der dann bis zum ersten Wechsel wiederum knapp 1 ½ Jahre lang erklang. Natürlich spielen hier keine echten Menschen, die Tasten werden von Gewichten gehalten, nachts schützt eine Plexiglashaube die Nachbarschaft vor dem Dauerton. Tatsächlich gibt es bereits Tickets für die Abschlussveranstaltung, die aus Gründen der Haltbarkeit über diesen langen Zeitraum aus Metall und mit 2640 Euro auch nicht ganz billig sind. Dafür jedoch sind die Tickets über Generationen hinweg übertragbar und vermutlich in Hinblick auf die Inflationserwartung sogar fair bepreist. Was bei diesem Projekt wegen seiner Extravaganz oft in den Hintergrund gerät, ist die Tatsache, dass diese Interpretation von *ORGAN²/ASLSP* von John Cage zu Lebzeiten nicht mehr autorisiert werden konnte. Der Aspekt schier endloser Dauer war von Cage offensichtlich gar nicht beabsichtigt. Dennoch: der Humor und die Besonderheit der Performance in diesem Projekt hätten ihm sicher gefallen.

In Halberstadt begegnen uns zeitliche Dimensionen, in denen der Orgelklang die natürlichen Aufführungsbedingungen von Musik übersteigt. Es öffnet sich ein Tor zur Ewigkeit, das sich aber ebenso schnell auch wieder zu schließen droht. Schließlich ist die Aufführungsdauer von 639 Jahren zwar in der Musikgeschichte einmalig, verglichen mit dem Alter des Universums jedoch verschwindend klein und darüber hinaus auch noch eine recht beliebige Setzung durch die Initiatoren. Lässt sich eine Aufführung von 639 Jahren eher als „ewig“ bezeichnen als eine Aufführung, die nur ein Jahr dauert oder nur eine Woche, womöglich sogar nur einen Tag? Eine solche Aufführung wäre immerhin nach menschlichen Maßstäben am Stück erlebbar und ich bin mir sicher, dass eine solche Interpretation viele Erfahrungsmomente von Ewigkeit oder Zeitlosigkeit bereitstellte. Doch um was für eine Form von Ewigkeit handelt es sich hier? Ist mit dem Orgelwind hier auch *Ruach* gemeint? Öffnen sich religiöse Konnotationen in dieser besonderen Performance? Der Aufführungsort, die Burchardi-Kirche, war zwar einstmals Teil einer Klosteranlage, die in ihrer wechsellvollen Geschichte mehrfach zerstört und wieder aufgebaut wurde. 1810 wurde die Kirche jedoch ganz geschlossen und diente seitdem als Schuppen und Scheune, zwischenzeitlich wohl sogar als Schweinestall und Brennerei, der Raum erzählt nichts mehr von seiner religiösen Vergangenheit. Welcher Wind weht hier also? Es ist wohl ein ganz technischer Wind, der durch die Pfeifen einer kleinen, skeletthaft reduzierten Orgel in einer entweihten Kirchenruine weht. Ein Hauch von Ewigkeit zwar, aber auch ein kühler Hauch, der nichts Tröstendes hat und die Besucher mit dem Verströmen der Zeit, dem Verströmen des Lebens, alleine lässt. Vielleicht geht es hier auch gar nicht um eine Verklanglichung von Ewigkeit, die den Begriff existentiell füllt. Vielleicht ist

das Projekt im Kern ein Sich-Anstämmen gegen die Vergänglichkeit menschlichen Lebens. Viele Spendertafeln, auf denen sich Namen in der Burchardi-Kirche verewigen, legen das nahe.

Ewigkeit – dieser Begriff steht in Halberstadt klingend im Raum und wird doch nicht annähernd so gefüllt wie in religiösen Kontexten. Dort aber, in den zahlreichen Sakralräumen, weht ein ganz anderer Orgelwind, wird der kühle Hauch der Luftklangmaschine Orgel zum *Ruach*, verbindet sich Wind mit Atem, Leben, Seele.

Ein besonders wichtiger Komponist für die Orgel, der Franzose Olivier Messiaen (1908-1992), hat sich nicht nur intensiv mit den Möglichkeiten der Orgel auseinandergesetzt, sein Werk hat obendrein einen ungemein weiten theologischen Horizont. Allein Messiaens private Bibliothek an theologischer Literatur soll nach eigenen Angaben 1000 Titel umfasst haben und beinahe jedes seiner Werke bezieht sich auf theologische Fragestellungen und Bibelzitate. Messiaen war ein gläubiger Katholik und ein dienender Organist der Liturgie, an deren Erneuerung er komponierend und improvisierend mitwirkte. Und auch wenn Messiaen als weltweit anerkannter Komponist außerhalb der Kirchen wirkte und für weltliche Konzerthäuser schrieb, stellte er stets seinen Glauben bekenntnishaft in das Zentrum des musikalischen Geschehens.

So verwundert es nicht, dass auch *Zeit* und *Ewigkeit*, immerhin zentrale Begriffe christlicher Theologie, auch zentrale Begriffe seines komponierenden Denkens waren. Ein besonders bekanntes und viel gespieltes Werk ist das „Quatuor pour la fin du temps“ („Quartett für das Ende der Zeit“) für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier. Messiaen vollendete dieses Werk als Insasse eines deutschen Kriegsgefangenenlagers in Görlitz und es wurde mit vier Musikern, die ebenfalls inhaftiert waren, vor ca. 400 Kriegsgefangenen im Lager uraufgeführt. Messiaen selbst sagt über das Werk, er habe es „für das Ende der Zeit, ohne Wortspiel mit der Zeit der Gefangenschaft, nämlich für das Ende der Begriffe von Vergangenheit und Zukunft, das heißt für den Beginn der Ewigkeit“ geschrieben. Das Werk soll offenkundig trotz seiner objektiven Kürze von 50 Minuten (verglichen mit dem Halberstädter *ORGAN²/ASLSP* – Projekt) die Begriffe von Vergangenheit und Zukunft, also der Zeit überhaupt, aufheben und rückt damit in die Nähe von *ORGAN²/ASLSP*. Schließlich ließe der Titel des Quartetts noch ein komponiertes Nachdenken über das Aufheben der Zeit im physikalisch-messbaren Sinn vermuten und der Kontext der Uraufführung ist alles andere als sakral. Ein Blick auf die Titel der acht einzelnen Sätze des Quartetts zeigt jedoch, dass jedes Mal der Zeitbegriff in ein biblisches Bild eingewoben wird: „Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet“ („Vocalise, pour l’ange qui annonce la fin du temps“) und „Wirbel der Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet“ („Fouillis d’arcs-en-ciel, pour l’ange qui annonce la fin du temps“). Andere Sätze gehen noch weiter und stellen die theologische Dimension des Zeitbegriffs ins Zentrum. So heißt der fünfte Teil des Quartetts „Lobgesang auf die Ewigkeit Jesu“ („Louange à l’Éternité de Jésus“) und der achte „Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu“ („Louange à l’immortalité de Jésus“). Messiaens Beschäftigung mit der Zeit meint also nicht die Unendlichkeit zeitlicher Dauer im physikalischen Sinn, sondern verweist stets und vielschichtig auf christliche Theologie. In dieser wird der christliche Gott immer als ein „ewiger Gott“ gedacht, der Anfang und Ende von allem ist („Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, der Erste und der Letzte“, Offenbarung 22, 13) und auch dem gläubigen Christen wird zugesprochen, allein durch seinen Glauben Anteil an dieser Ewigkeit zu bekommen („Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Wer an mich glaubt, der hat das ewige Leben.“ Johannes 6,47). Bringt selbst das „Quatuor pour la fin du temps“, das auch heute noch vor allem in weltlichen

Konzerthäusern und wohl nur selten in Sakralräumen gespielt wird, schon eine reichhaltige theologische Zeitkonzeption, verdichtet diese sich weiter in Messiaens Orgelwerken. In seiner Komposition „Erscheinung der ewigen Kirche“ („Apparition de l'église éternelle“) für Orgel solo wird die Ewigkeit zum zentralen Thema. In einem knapp 10-minütigen, extrem spannungsgeladenen dynamischen Bogen steigern sich lang ausgehaltene Akkorde nach und nach bis zur maximalen Klangfülle einer großen, symphonischen Orgel. Auf dem dynamischen Höhepunkt erklingt ein strahlender Akkord von über 20 Sekunden Dauer. Unvorstellbar, dieses Werk für ein Orchester zu arrangieren. Für einen ähnlich gewaltigen Klang müssten dabei auch die Holz- und Blechblasinstrumente beteiligt werden, die niemals einen Klang in dieser Dauer und Lautstärke erzeugen könnten, ohne dabei zu atmen. Die Orgel jedoch spielt hier ihr volles Potential aus. Ihr Atem ist unbegrenzt und nichts fällt ihr leichter, als einen statischen Klang von beliebiger Dauer und maximaler Lautstärke zu erzeugen. Diese Eigenschaft, ihre Materialität, korrespondiert auf besondere Weise mit einem komplexen Bild, der „Erscheinung der ewigen Kirche“. Das Bild der „ewigen Kirche“ führt hier viel weiter als die Vorstellung einer konkreten aus Stein gebauten Kirche, die in Ewigkeit existiert. Der Begriff „Kirche“ ist im theologischen Kontext derart aufgeladen, dass er ein eigenes Themenfeld, die Ekklesiologie ausgebildet hat. Olivier Messiaen hat dem Werk „Apparition de l'église éternelle“ ein eigenes Gedicht vorangestellt, in dem er die für das Werk entscheidenden Gedanken dazu konkretisiert:

Gemacht aus lebenden Steinen,
Gemacht aus himmlischen Steinen,
erscheint sie im Himmel,
die Braut des Lammes!
Die himmlische Kirche
ist gemacht aus himmlischen Steinen,
den Seelen der Erwählten.
Sie sind in Gott und Gott ist in ihnen
in aller Ewigkeit des Himmels!¹

Keine konkrete Kirche aus Stein ist hier also gemeint, sondern eine Kirche aus *himmlischen Steinen*; das sind die Seelen der Gläubigen. Und diese Kirche existiert in einer unlösbaren Verbindung von Gott und den Gläubigen bis in alle Ewigkeit – ein Bild, getränkt von Mystik und katholischer Theologie. Diese inhaltliche Konzeption korrespondiert hier auf eine sehr besondere Weise mit der Materialität der Orgel. Messiaen war nicht nur ein großer Komponist, sondern auch ein begnadeter Improvisator und Organist, der eine solch starke Verbindung zum Instrument hatte, dass er nicht einfach *für*, sondern *mit* der Orgel komponieren konnte. Prosaisch formuliert verfügte Messiaen über einen außerordentlichen Sachverstand. Doch gerade dieser Begriff führt in die Tiefe, wenn er als Sach-Verstand gelesen wird. Die Idee, dass eine Sache einen Verstand besitzen könnte, wirkt erst einmal wie ein befremdlicher Animismus. Hier jedoch ist etwas ganz anderes gemeint: das verständige Umgehen mit einer Sache, welches gerade aus dem Umgehen mit der Sache selbst in einem dynamischen Kreislauf hervorgegangen ist. Konkret angewendet auf „Apparation“ ist es leicht einsehbar, dass die Inspiration zu diesem Stück in Messiaens

¹ Olivier Messiaen, Notenausgabe von „Apparition de l'Eglise éternelle“, Editions Henry Lemoine 1934, 1985

Auseinandersetzung mit der Materialität der Orgel ihren Anfang genommen und sich dann mit der theologischen Konzeption von Ewigkeit verbunden hat. Die objektiv vorliegende Eigenschaft der Orgel, statische Klänge von unbegrenzter Dauer zu erzeugen, ist ja keineswegs selbstverständliche *Funktion* der Orgel dem Ursprung nach. Sie hat ihren Weg in die Sakralräume nicht gefunden, weil sie mit gleichsam unbegrenzten Tonlängen als ideale Ewigkeits-Simulation dienlich war. Und auch wenn bereits in der frühen Orgelmusik Tondauern komponiert wurden, die von anderen Instrumenten nicht auf dieselbe Weise gespielt werden konnten, dauerte es Jahrhunderte, bis es zu einer solchen expliziten Verbindung wie in „Apparation“ kam.

Aus gerade dieser dynamischen Wechselwirkung von objektiver Materialität der Orgel und theologischer Inspiration ist nun also eine Komposition entstanden, die aufgeführt und gehört werden kann. Hierbei kommt es wiederum zu einem besonderen Wechselspiel von physikalisch messbarer Zeit und subjektiv erlebter Zeit. Selbst wenn die theologischen Tiefenschichten des Werkes den Hörenden verborgen sein sollten, wird sich wohl bei den meisten ein diffuses Gefühl von Ewigkeit einstellen. Für gläubige Hörer mit theologischer Vorbildung jedoch erschließt sich ein ganzer Kosmos christlicher Konzeptionen von Ewigkeit, Begriffen und Bibelworten, das Aufheben der Zeit in die Ewigkeit wird gefühlt und gefüllt. Und weil es in Messiaens Werk explizit um die „ewige Kirche“ geht, die kurz gesagt die Gemeinschaft aller Gläubigen umfasst, kann dieses Werk aus einer gläubigen Perspektive großen Trost ausstrahlen. Die objektive Zeitebene des Werkes „Apparition“ von ungefähr 10 Minuten Dauer füllt sich mit Klängen, die in ihrer Eigenart als Orgelklänge wirken. Diese Eigenart, das Übersteigen der Orgel über natürliche Aufführungsbedingungen von Musik, ist ein wesentliches Moment der Darstellung. Durch den ewigen Atem der Orgel, ihre Atemlosigkeit, in der das rhythmische Ein- und Ausatmen des Lebens aufgehoben ist, kann sich das subjektive Zeiterleben mit christlichen Ewigkeitskonzeptionen füllen. Beide Ebenen, die objektiv-zeitliche des Klanges und die subjektiv-zeitliche des Erlebens lassen sich dabei keineswegs aufeinander reduzieren: das theologische Konzept von „Apparation“ würde sich in einer Orchesterfassung nicht in gleicher Weise auf die Hörenden übertragen, selbst dann nicht, wenn das Stück dieselbe Dauer hätte und in einer Kirche aufgeführt würde. Es fehlte die alles entscheidende Statik des Klanges. Andererseits ist es auch eher unwahrscheinlich, dass *ORGAN²/ASLSP* in Halberstadt den Hörenden in seiner noch viel extremeren Statik des Orgelklanges ähnliche theologische Dimensionen eröffnet wie die Aufführung von „Apparation“ in einer geweihten Kirche. Weder der Titel des Werkes von John Cage, noch der Aufführungsort sowie das Fehlen von Hinweisen durch den Komponisten könnten diese erwecken. Statischer Orgelklang erzeugt nicht automatisch religiöse Gefühle von Ewigkeit. Die Ebenen der objektiven Materialität des Klanges und des subjektiven Erlebens sind in diesem dynamischen Prozess weder unverbunden noch können sie aufeinander reduziert werden. So korrespondiert die zeitbezogene Materialität der Orgel mit der zeitbezogenen Religiosität des Komponisten und bringt ein Werk hervor, dass dann wiederum in seiner zeitbezogenen Materialität von Dauer und Lautstärke mit der zeitbezogenen Religiosität der Hörenden korrespondiert.

Die Orgel ist damit weit mehr als ein prosaischer Luftverklanger und Orgelmusik lebt von ihren reichhaltigen Kontexten, die sich aus dem Instrument, dem Kirchraum, den theologischen Inhalten der Komposition, den Biographien der Komponisten und den Biographien der Hörenden ergeben. In diesen Kontexten sind es gerade die Wechselwirkungen zwischen objektiv messbaren und subjektiv empfundenen Zeiten, die ein weites Feld existentieller Erfahrungen ermöglichen.