

Martin Lücker

Leerbachstr. 18
D - 60322 Frankfurt am Main

Herrn
Jean Guillou
45, rue de l'Arbre sec
F - 75001 Paris

am 15. Januar 2010

Lieber Herr Guillou!

Als Jörg Abbing mich fragte, ob ich einen Beitrag für die Festschrift zu Ihrem 80. Geburtstag beisteuern könnte, habe ich natürlich mit Freuden zugesagt! Angefangen mit Ihrem Konzert anlässlich der Einweihung "meiner" Rieger-Orgel in St. Katharinen 1990 haben Sie mir so viele eindrückliche künstlerische Begegnungen beschert und neue Ideen für mein eigenes musikalisches Tun eingepflanzt, dass ich Ihnen von Herzen gern Dank und Ehre abgestattet hätte durch einen richtigen Aufsatz zu einem nachhaltigen Thema - ganz wissenschaftlich - wie sich das heute für den rechten Organisten gehört. "Zahlensymbolische Aspekte zur Interpretation der Orgelwerke von Alexandre-Pierre-François Boëly" oder "Die Preussische Agende von 1817 und ihre Implikationen für die Orgelmusik von Franz Liszt" - so etwas hatte ich mir vorgenommen!

Allein: Der Mensch denkt - Gott lenkt, wie wir in Deutschland sagen. Es kam dies und das, mehr Arbeit, Konzerte, Unterricht, die Sorge für die Familie, das Wetter, manchmal auch ein wenig Faulheit; auf einmal war der Redaktionsschluß verstrichen und nichts stand auf dem Papier. Darum muß ich sie herzlich um Verständnis bitten, daß es nur zu diesem Brief gereicht hat, der allenfalls als eine Art "offener Brief" in die Festschrift kommen könnte.

Neben vielem anderen hatte mich in der letzten Zeit wieder einmal die Musik von Max Reger beschäftigt. Sie sind ja einer der wenigen mir bekannten französischen Kollegen, der sich auch für diese Musik interessiert hat. (Ich erinnere mich an ein anregendes Gespräch über die Variationen fis-moll op. 73.) Ich kann schon verstehen, warum ein Mensch romanischen, speziell französischen Geistes Regers Musik unzugänglich und unverständlich erscheint. Öffne ich die Partitur eines Werkes von Franck: welche Klarheit der Musik und ihrer Mittel, der Emotion und schließlich auch der Vortragsbezeichnungen!

Bei Reger dagegen: eine Ballung von Harmonien, keine erkennbare Melodik, die Form monströs und unübersichtlich. Da fällt mir Nietzsches Lob der "Carmen" ein – mit dem er natürlich Wagner kritisieren wollte – und ich möchte ausrufen: Wenn wirklich eine Musik "schwitzt", dann die von Reger. Und diese Vortragsbezeichnungen: *sempre ff* häufig als unterste Stufe der Dynamik, *sempre vivace, vivacissimo*. Laut, schnell, massiv – und so klingt es ja leider auch oft, wenn man Regers Orgelwerke hört. Kann so etwas große Musik sein? Auf alle Fälle ist es zunächst ein großes Problem, was einmal da aus Regerschen Orgelpartituren entgegenschlägt.

Ich muss gestehen: Schon seit meinen ersten Versuchen an der Orgel haben diese erratischen Partituren mich auf merkwürdige Weise angezogen. Später staunte ich nicht schlecht, als ich aus der Biografie erfuhr, dass Reger in knapp drei Jahren zwischen 1898 und 1901 ein großes Orgelwerk nach dem anderen ausschleuderte – vielleicht um sich und der Welt zu beweisen, dass er doch mehr sei als eine verkrachte Existenz, die alkoholkrank und finanziell ruiniert im Weidener Elternhaus erst einmal wieder auf die Beine gebracht werden mußte.

Wolfgang Auler, der mir vom 14. bis zum 17. Lebensjahr Unterricht gab, überließ mir sein Exemplar der Ausgabe von Regers Präludien und Fugen, die Karl Straube 1904 in der Edition Peters herausgegeben hatte (bedauerlicherweise ist dieser Band vergriffen). Wie so viele Organisten seiner Zeit hatte Auler, Jahrgang 1904, bei Straube in Leipzig studiert, war aber seit den 20er Jahren durch die Orgelbewegung künstlerisch neue Wege gegangen, auf denen die Musik Regers kaum noch eine Rolle spielte – nicht zuletzt weil man ja die romantischen Orgeln eines Sauer oder Walcker ablehnte und lieber barocken Geist neu erfand in den silbrigen, schlanken Klängen kleinerer Instrumente. (Sie in Frankreich, lieber Herr Guillou, sind mit den Traditionen bekanntlich behutsamer umgegangen; wir in Deutschland neigen dazu, Kinder mit dem Bade auszuschütten, respektive von einem Bad ins nächste.)

Irgendwann habe ich die Straubesche Ausgabe zum ersten Mal zu Rate gezogen, zunächst für Toccata und Fuge a-Moll op. 80, wenn ich mich recht entsinne. Und merkwürdig – plötzlich machte diese Musik Sinn, als ich mich erst einmal überwunden hatte, statt "Vivacissimo" beim einleitenden Pedalsolo auf "Energico (non allegro), Viertel = 54" herunterzuschalten. Registrierung und Dynamik ließ sich nach Straubes Angaben (für die Orgel der Thomaskirche in Leipzig) ohne Mühe einrichten; vor allem gewann die Toccata auf einmal musikalische Kontur im raffinierten, quasi improvisatorischen Entfalten ihrer zwei Themen. Offensichtlich hatte ein Interpret das Werk mit klarem eigenen Blick gelesen, Ordnung geschaffen in dem, was ihm weniger deutlich erschien, Übertreibungen gemildert, vor

allem: Er hatte der Musik zu sich selbst geholfen.

Und dann fiel mir eine CD mit Aufnahmen des Tenors Leo Slezak in die Hände. Slezak kannte ich durch seine köstlichen autobiografischen Bücher und seine späten Hollywoodfilme, in welchen er nach seiner Sängerkarriere höchst vergnüglich komödiantischen Neigungen frönen konnte.

Auf dieser CD – die Aufnahmen entstanden in den 20er Jahren – singt Slezak verschiedene Lieder von Schubert, unter anderem "Am Meer" aus dem "Schwanengesang". Wir, die wir das harte Brot aufführungspraktischer Sorgfalt zu kauen gelernt haben, erschrecken ob des ganz frei geführten Tempos, der Ritardandi in fast jeder Phrase, die crescendierend aufsteigt, ob mancher sehr liberal ausgezählter Punktierung und vor allem ob der Tatsache, daß Slezak die Tempobezeichnung "Sehr langsam" auf die Viertel bezieht, nicht auf die Halben. (Uns heute würde das vorgezeichnete Schubertsche Allabreve erst einmal "Beine machen"). Doch Welch unendlichen Wohllaut, und vor allem – Welch herzbeklemmendes Drama Slezak diesen zwei Seiten Noten ablauscht! Man muss schon ein rechter Stockfisch sein, um von dieser Kunst nicht bewegt zu werden. Hört man das betörende Mezzavoce dieser Stentorstimme in "Nacht und Träume", dann merkt man außerdem, daß Slezak wußte, was er tat, denn hier führt er Rhythmus und Tempo ganz konstant, um die langen Phrasen auf einen Atem zu bekommen.

Slezak war zweifellos der Heldentenor seiner Zeit. Von der Berliner Hofoper aus gastierte er 1901 zum ersten Mal an der Wiener Hofoper, deren damaliger Direktor Gustav Mahler war. Und Mahler – dieser Fanatiker, der in Wien am Morgen nach einer Premiere das gesamte Ensemble mit Chor und Orchester zur "Premierenprobe" auf die Bühne zitierte, um etwaige Ungenauigkeiten der Vorstellung zu korrigieren – Mahler engagierte Slezak sofort für das Wiener Ensemble; ja, er hat ihn so hochgeschätzt, dass er ihm das unglaubliche Privileg von vier Monaten Urlaub während der Saison einräumen wollte, damit Slezak an der Met gastieren konnte. (Mahlers Nachfolger Felix von Weingartner war nicht so großzügig; man konnte sich nicht einigen und Slezak ging kurzerhand ganz nach Amerika).

Und dann begleitete ich meine Frau bei Mahlers Kindertotenliedern. Allein das erste Lied: ein Weg wie durch Stacheldraht rechts und links. *Nicht schleppen! Non crescendo! Nicht eilen!* Mehr als ein Viertel der Vortragsbezeichnungen der Singstimme bestehen aus solchen Warnungen! Es erfordert von einer Sängerin viel, die eigene künstlerische Einfühlung nicht zu opfern, indem sie die vielen Angaben einfach nur noch "exekutiert", anstatt dem "Sinn dahinter" nachzuspüren. Ich bin sicher, Mahler wollte nur verhindern, daß die interpretatorische Liberalität seiner Sänger allzu sehr ins Kraut schoß, und war zufrieden, wenn so ein *Non ...!* die übliche Verzögerung ein wenig milderte?

Lieber Herr Guillou, wenn Sie Ihre Partituren bezeichnen, an welchen imaginierten Interpreten richten Sie sich dann? An den der Barockzeit, der eigentlich kaum eine Angabe braucht - ist er doch ein erfahrener Kollege, ein Profi eben? Oder - wie Brahms zum Beispiel - an den bürgerlichen Musikliebhaber, einen wohlgesonnenen Dilettanten, der dankbar ist für alle Vortragsbezeichnungen bis hin zur Pedalisierung? Oder - wie eben Mahler - an jemanden, der als Spieler durchaus eigene Gewohnheiten hat, die sich mit Ihren Intentionen nicht unbedingt decken würden? Solch ein Adressat brauchte natürlich manches warnende "non ...!"

Auf einmal fügte sich mir all dies (Slezak, Mahler, die Erfahrung mit seinen Liedern) zu einem Bild des Adressaten der Regerschen Vortragsbezeichnungen zusammen: Der wackere Lehrer-Organist, wie er im späten 19. Jahrhundert verbreiteter Träger deutscher Orgelkultur war. An einer Preussischen Lehrerbildungsanstalt ausgebildet, bevorzugte er mäßige Tempi, denn seine technischen Möglichkeiten lagen eher im mittleren Bereich. Seine Sauer-Orgel besaß noch mechanische Kegelladen und als einzige Registrierhilfe dienten ihm Kollektivtritte für Piano, Mezzoforte, Forte und Volles Werk. Seine Lieblingsmusik stammte eher von Merkel, Hesse oder Rheinberger, bewegte sich in den geordneten polyphonen Bahnen und mied die Extreme.

Überhaupt hatten ja Extreme, gar Exzesse in seinem gefügten Leben keinen Platz, denn so etwas gehörte sich einfach nicht. Um so einen Herrn nun ein bißchen in Bewegung zu setzen, bringt Reger die Kanonen seiner Vortragsbezeichnungen in Stellung. Und wäre vermutlich zufrieden, wenn sein donnerndes "Vivacissimo" aus einem üblichen Andante wenigstens ein beherztes "con moto" gemacht hat.

Und Straube? Er hat - so glaube ich - Regers Intentionen einfach zu Papier gebracht. Als vornehmster Interpret Regerscher Werke wird er mit ihnen vertraut gewesen sein wie kein anderer. Der Künstler Straube - so scheint mir - war vor allem einer Klarheit und strukturellen Disziplin verpflichtet. Der "Blick", den seine Ausgaben der Werke von Bach und den Alten Meistern offenbaren, ist genial in seiner erkennenden Strenge. Als interpretierender Leser eines Notentextes verkörpert Straube dabei die durchaus selbstbewusste, aber auch verantwortungsvolle Interpretenkultur seiner Zeit. Tondokumente dieser Kultur faszinieren mich immer wieder: Rachmaninoff, der Chopins Ballade As-Dur zu einem erzählenden Gedicht werden läßt voll frappierender Klänge und Gestalten (der Beginn des cis-Moll-Teils rollt heran wie ein nahendes Unwetter); Horowitz, der in der Liszt-Transkription des "Ständchen" von Schubert einen wehmütigen, spanischen Sänger vor unser Fenster stellt; und nicht zuletzt Reger selbst!

Glücklicherweise besitze ich diese Schallplatte aus den 70er Jahren, wo man auf einer erhaltenen Welte-Orgel die Rollen mit

Regers Einspielungen eigener Werke wieder zum Klingen gebracht hat. Reger war sicherlich kein Virtuose, darum hat er eher leichtere Werke ausgewählt. Doch welche Aura von Versenkung und Frömmigkeit vermag er auf dieser kleinen Orgel zu beschwören!

Seine Tempi im "Benedictus" op. 59, Nr. 9 entsprechen im übrigen recht genau denen, die Straube in seiner Ausgabe des Stückes metronomisch festgehalten hat; Reger spielt nicht etwa die eigenen, abstrus schnellen Angaben seines Notentextes, der ja auf dem sogar Höhepunkt Halbe = 130 fordert, eine Tempostufe, die es auf der Skala eines Metronoms bekanntlich gar nicht gibt.

Mit einigen Schülern habe ich einmal das allmähliche Accelerando der Fuge D-Dur op. 59, Nr. 6 gemäß den Straubeschen Angaben nachgespielt. Dieses breite Tempo (etwa halb so schnell wie Regers eigene Angaben) konnte ich nicht mehr nachvollziehen, es ging mir sozusagen die Luft aus. Aber lange Sitzungen an der unverändert erhaltenen Walcker-Orgel der evangelischen Kirche in Essen-Werden – sie stammt aus dem Jahr 1900 – lehrten mich, dass so eine Orgel mit ihrer pneumatischen Traktur einfach Zeit haben möchte, damit sie ihre Klänge aufbauen kann.

Erstaunlicherweise sind Regers Tempoangaben in den späten Orgelwerken, wie etwa den Neun Stücken op. 129, eher langsam. Auch die Angaben zu Dynamik und Phrasierung lassen sich ohne große Umschweife ausführen. Ich denke, durch seine Erfahrungen als Orchesterdirigent hatte Reger Bedeutung und Wert möglichst präziser Angaben schätzen gelernt. Die Bezeichnung seiner Orchesterwerke wie der *Mozart-Variationen* op. 132 bedarf praktisch keiner Modifikationen (Orchestermusiker und Dirigenten wissen so etwas zu schätzen).

Nun denke ich allerdings, es würde nichts nützen, einen Fundamentalismus bezüglich der Regerschen Angaben durch den nächsten zu ersetzen, indem man Straubes Angaben sklavisch nachspielt. Viel eher inspirieren und lehren mich die selbstbewusste Haltung des Interpreten Straube und sein klarer Blick, welcher die Intentionen des Komponisten mit den eigenen verbindet. So etwas erfordert persönliche Stärke und Mut. Denn indem ich mich als Interpret zum "Ich" zu bekenne, offenbare ich ja etwas von mir, werde verletzbar und angreifbar, indem ich die sichere Rüstung von Traditionen und übernommener Autorität ablegt habe. Gleichzeitig öffnet sich auf diese Weise erst der persönliche Weg zu einem musikalischen (und auf anderer Eben natürlich: einem menschlichen) Gegenüber.

Lieber Herr Guillou, als sie bei Ihrem Konzert 1990 in Frankfurt die *Prière* von Franck spielten, haben sie so eindrucksvoll ihre "Lektüre" der Franckschen Partitur Klang werden lassen! So wie die Komposition das dunkle cis-Moll des Beginns zum Cis-Dur wendet, haben sie die Orgel immer mehr zum

Strahlen gebracht. Sie ließen Francks eher monochrome Registrierungen hinter sich, verwendeten Farben der Orgel bis hin zu den Mixturen, um den Seelenweg dieser Musik zum Leuchten zu bringen.

Ein nicht ganz unwichtiger Herr der Orgelszene meinte später bemerken zu müssen: "Dieser Guillou ist ja in Frankreich nicht unumstritten."

Danke, lieber Herr Guillou, daß Sie den Weg des Umstrittenen nie gescheut haben auf dem Weg zu Wahrheit und Schönheit der Musik.

Auf hoffentlich bald!

Und ein ganz lieber Gruß von meiner Frau.

Ihr

Paul Liel