

"Trunken und heilig-nüchtern"

Ein Gespräch mit dem Organisten Martin Lücker

Erzählen Sie uns von Ihrem musikalischen Werdegang und ihren ersten Begegnungen mit Hindemith!

Aufgewachsen bin ich in einem kleinen Dorf im Westfälischen, wo ich Klavierunterricht bei einer Dame genoß, die die Kultur im Ort repräsentierte. Anschließend erhielt ich Unterricht im Osnabrücker Konservatorium bei einem sehr guten Klavierlehrer, Ingolf Henning. Er hatte in Stuttgart bei Johann Nepomuk David Komposition studiert. Für ihn spielte eine bestimmte Art von Musik, die wir heute als "neoklassisch" bezeichnen, eine wesentliche Rolle im Repertoire. So lernte ich früh Musik von Hindemith kennen. Er war in meiner musikalischen Ausbildung eine Konstante. Für Instrumentalisten gehören ja seine Sonaten für Orchesterinstrument mit Klavier zum Curriculum. Relativ bald studierte ich die erste Klaviersonate von Hindemith, die mich sehr beeindruckt hat. Ende der 60er Jahre, als noch längst nicht viele Werke moderner Komponisten auf Schallplatte erhältlich waren, machte ich Tonbandmitschnitte von Stücken, die im Rundfunk gesendet wurden. Dazu gehörten auch von Olivier Messiaen die Turangalîla-Symphonie oder die Hindemith-Oper *Cardillac* in der hochgelobten Einspielung mit Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Söderström. Damals grassierten in Kreisen der Konzertbesucher und Radiohörer noch immer Vorurteile gegenüber Hindemiths Musik. Nach wie vor war er für diese Leute ein "Bürgerschreck". Mein **Musiklehrer am Gymnasium** erzählte damals die Geschichte, daß **in den 50er Jahren ein** Physiklehrer durch die Lande zog und Vorträge hielt, "warum Hindemith falsch sei". Gemeint waren Hindemiths **Grundtonberechnungen** in der *Unterweisung im Tonsatz*.

Anton Heiller, Ihr Lehrer, engagierte sich für die Musik Paul Hindemiths.

Was machte seine Bedeutung als Organist und Musiker aus?

~~*und war von ästhetischen Anschauungen Hindemiths beeinflusst. Können Sie uns etwas über diese Ideen sagen?*~~

Was ich von Heiller gelernt habe, möchte ich ganz einfach so

zusammenfassen: Er lehrte mich“ Noten lesen „ – in dem Sinne, eine

Komposition wirklich in all ihren Zusammenhängen anhand respektvollsten Studiums des Notentextes zu erfassen.

Mitte der 60er Jahre gab es **ja** eine - wie ich es gerne nennen möchte - zweite aufführungspraktische Bewegung. Die erste Bewegung fand statt in den 20er Jahren und hatte durchaus Bezug **gehabt** zu Hindemith. Ein wesentlicher Zug dieser ersten Bewegung war die **(Wieder-)** Entdeckung barocker Instrumente, wie z.B. des Cembalos, der Blockflöte oder auch der Orgel. ~~Wanda Landowska war eine Pioniergestalt dieser Bewegung.~~ An der zweiten Bewegung waren Personen wie Gustav Leonhardt, Eduard Müller, der junge Nikolaus Harnoncourt und eben auch Anton Heiller beteiligt. ~~„die sich intensiv mit historischen Spielanleitungen der Instrumente beschäftigten.“~~ **Man beschäftigte sich nun auch intnsiver mit historischen Spielanleitunen der Instrumente**, Fragen der Tonbildung, der Phrasierung oder der Artikulation rückten in den Mittelpunkt. In den 20er Jahren **noch** pflegte man auf den wiederentdeckten Orgeln ein strukturiertes, phrasenbestimmtes Legatospiel, das an romantische Traditionen anknüpfte. Gegen diese Tradition setzte die zweite Bewegung ihre auf alte Theoretiker fußende Spielweise. Diese Art des historischen Musizierens lernte ich **1974** während eines intensiven Sommerkurses in ~~Kanada~~ **Amerika bei dem Heiller-Schüler Bernard Lagacé** kennen. Als ich wieder zurück nach Deutschland kam und auf diese Weise musizierte, geriet ich in Konflikt mit den Vorstellungen meiner Lehrer. Nach meiner A-Prüfung im Jahre 1975 ging ich nach Wien zu Anton Heiller. Heiller hatte sich bestimmte Spielweisen hörend zu eigen gemacht. Eine einfache Regel war: will man eine Note betonen, muß man vor ihr absetzen. Die historischen Informationen, die er sich später aus alten Traktaten aneignete, ~~paßte er in diese frühen Hörerfahrungen ein.~~ **ergänzten sich mit seinen frühen Hörerfahrungen, die einer profunden Musikalität entsprangen.**

*Was wissen Sie über die Zusammenarbeit der beiden Musiker und ihre **ästhetischen** Vorstellungen?*

Heiller lernte Hindemith 1950 in Wien kennen. Anlässlich der Wiener Bach-Festspiele spielte er unter Hindemiths Leitung das Cembalo in den Brandenburgischen Konzerten. Anton Heiller war der Organist, der 1963 das *Concerto for Organ* von Paul Hindemith in New York uraufführte und zusammen mit Hindemith die Registrierungen erarbeitete. So entschied man sich, bei vollstimmigem Orgelsatz die linke Hand auf einem leiser registrierten Nebenmanual zu spielen, so daß der Satz "oberstimmig" blieb. Traditionellerweise wird das Pianissimo von achtfüßigen Stimmen gebildet, das Crescendo wird durch höheroktavierende Stimmen erzeugt. Damit geht mit dem Crescendo eine Änderung der Klangfarbe von dunkel nach hell

einher. Hindemith wollte allerdings immer, daß beim diminuendo der gleiche Obertonrahmen bestehen blieb. Das heißt, er wollte beim decrescendo die vier- und zweifüßigen Register nicht wegnehmen.

Hindemith und Heiller haben viele Gemeinsamkeiten. Beide fanden Anerkennung in den USA, Hindemith als umfassend gebildeter Musiker besonders auch in Organistenkreisen. Heiller war nicht nur ein begnadeter Organist und Improvisator, sondern auch ein begabter Komponist und Dirigent. Heillers Auftritte in den USA schlugen wie eine Bombe ein. Die drei Hindemith-Sonaten ~~spielte~~ **nahm** er an der Fisk-Orgel der Harvard University **auf**, die in den 60er Jahren nach "historischen" Prinzipien erbaut worden war.

Bei Hindemith besticht ja grundsätzlich die Professionalität, mit der er sich einem Problem nähert, sowohl theoretischen Fragen als auch kompositorischen Herausforderungen. Schrieb er für ein bestimmtes Instrument, so entwickelten sich seine Ideen aus dem Geiste dieses Instruments, ohne daß die musikalischen Ergebnisse in ihrem ästhetischen Gehalt durch das Instrument beschränkt gewesen wären. Anders verhält es sich beispielsweise bei Max Reger. Es gibt in einer seiner Soloviolinsonaten Passagen, die technisch kaum zu realisieren sind. Auf solche Schwierigkeiten stößt man bei Hindemith nicht. Bei ihm spürt man, daß Musik von einem Menschen für Menschen geschrieben ist. Musik stellt eine humane Existenzform dar. Dies ist der Ausgangspunkt seiner musikalischen Reflexionen.

Von den Grundlagen des musikalischen Materials handelt er in seiner *Unterweisung im Tonsatz*. Darüberhinaus beanspruchte er in dieser Schrift zu erklären, wie Musik - nicht nur seine eigene - funktioniere. Dieser rationale Zug an Hindemiths Werken und seine Haltung wurden ihm von Adorno und anderen Kritikern zum Vorwurf gemacht. Aber war Arnold Schönberg nicht von einem **ähnlichen** materialgeprägten Positivismus besessen, als er seine Gedanken zur Komposition mit zwölf Tönen formulierte? Was über diese erklärbaren Dinge hinausweist, also Begriffe wie Inspiration oder Genialität, bleibt bei Hindemith in einem geschützten Raum, der für die Allgemeinheit nicht zugänglich ist und der auch nicht mit Worten den Mitmenschen erschlossen werden kann **und soll**. ~~Darin~~ **Und vor allem hierin** waren sich Hindemith und Heiller einig. Insofern kann man ihre Positionen als "antiromantisch" charakterisieren, da ja romantische Musikanschauung den Primat des Geistes gegenüber dem Handwerklichen betont. Hindemith und Heiller wollten aber nicht umgekehrt die Vorherrschaft des Technischen vor dem Geist postulieren. Vielmehr legten sie großen Wert auf den Instinkt für das Adäquate, **beide waren auf eine sehr urtümliche**

Weise „musikalisch“. Und bei beiden resultierte aus alle dem eine unbedingte „Treue“ und Loyalität dem Notentext gegenüber.

Wie würden Sie die drei Orgelsonaten Hindemiths im Kontext der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts positionieren?

Lassen Sie mich zunächst die Hindemithschen Sonaten im ~~Zusammenhang~~ Gegensatz zur ~~mit~~ der französischen Orgelmusik betrachten. Die Sonaten haben einen schweren Stand gegenüber zeitgenössischer französischer Orgelmusik, die sich auf eine lange Tradition bezieht und sowohl liturgische als auch konzertante Elemente umfaßt. Hinzu kommt die Kontinuität im französischen Orgelbau, genannt sei der Name Cavaillé-Coll. Des weiteren sind in der französischen Tradition Komponist und Spieler in einer Person vereinigt. Spiel- und Registrierungsangaben sind **daher meist** oft genauestens angezeigt. Da es sich um Musik von Organisten für Organisten handelt, eignet ihr sehr oft eine manuell-virtuose Komponente. Selbst bei Olivier Messiaen merkt man den komplexesten Passagen an - bei der Pfingstmesse zum Beispiel -, daß sie "mit der Hand" komponiert sind.

Hindemiths Sonaten dagegen sind nur ein kleiner Teil eines umfangreichen, universalen Œuvres. Wohlgemerkt: es sind keine unbedeutenden Werke. Für mich ist die 1937 entstandene erste Sonate eines seiner wichtigen Werke in dieser so schöpferischen Schaffensphase. Stellen Sie sich vor, es wären lediglich die B-A-C-H-Fugen von Robert Schumann überliefert, nichts anderes von ihm. Da fehlte eine ganze Menge, **um einen Eindruck von dem Komponisten Schumann zu bekommen!** ~~Bei Mendelssohn findet man bereits individuellere Züge seines Stils in seinen Orgelwerken, beispielsweise Anmut und Leichtigkeit.~~ Bei Hindemith dagegen schlagen sich seine Stileigenheiten repräsentativ in dieser ersten Sonate nieder. Er unterwarf sich nicht dem Diktat der Orgel oder der Vorstellung, komponiert man für Orgel, hat man polyphon zu schreiben. Für ihn war von Vorteil, daß er polyphon-lineares Denken bereits verinnerlicht hatte und es ihm stets als Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung stand.

Hindemiths Orgelsonaten haben ihre Tradition in seinem Schaffen, nicht **aber** in einer von Vorläufern oder Zeitgenossen gebildeten Orgeltradition. Auch haben diese Stücke keine Wirkungsgeschichte oder eine Spieltradition begründet.

~~Hindemiths Stücke sind sehr wirkungsvolle Musik, aber keine effektvolle.~~

Hindemiths Musik ist sehr wirkungsvoll, aber nicht unbedingt effektiv.

Eine rauschende französische Toccata findet gewiß den Beifall des Publikums. Nach dem

letzten Akkord der ersten Orgelsonate von Hindemith verharrt man als Zuhörer in sich. Bei Hindemiths Musik assoziiere ich verschiedene Bilder. Nun hat es Hindemith mißfallen, sich in der Öffentlichkeit über seine Emotionen oder gar den Gehalt seiner Kompositionen zu äußern. Deshalb erhob sich der weitverbreitete Verdacht, er sei ein kühler Kopfkünstler. Es gibt vielerlei Gründe, nicht über Emotionen zu reden. Zum einen kann man den Standpunkt vertreten, Emotionen seien reine Privatsache und nicht für ein breites Publikum bestimmt. Zum anderen kann es sein, daß man sich Sphären nähert, die man nicht mit Worten assoziieren kann. Der Triosatz aus der ersten Sonate zum Beispiel ist nach meiner Ansicht Musik von jemandem, der so traurig ist, daß er nicht mehr weint. Mich erinnern die Stimmung und der Ausdrucksgehalt dieses Satzes an das Hölderlin-Gedicht "Mitte des Lebens": "Und trunken von Küssen taucht ihr das Haupt in's heilig-nüchterne Wasser." Diese Tiefe zeigt Hindemiths enorme Intellektualität, die eine Facette seiner komplexen Persönlichkeit war. Das Pianissimo-Ende der ersten Sonate wirkt gläsern erstarrt und ganz anders als etwa die Mathis-Symphonie oder das Violakonzert *Der Schwanendreher*.

Was sind die Besonderheiten der beiden zu verschiedenen Schaffensphasen Hindemiths entstandenen Orgelkonzerte?

Die Kammermusik Nr. 7 ist ein zündendes Stück, wird allerdings seltener gespielt als andere Kammermusiken. Meines Erachtens liegt das an der Besetzung. Die Sinfonieorchester möchten eher Stücke spielen, bei denen das ganze Orchester beschäftigt ist. Die Pointe dieses Stücks liegt darin, daß Hindemith der Orgel als sakralem Instrument ein Orchester gegenüberstellt, dem etwas von einer *brass band* eigen ist. Das ist der bewußt nicht-symphonische Klang, wie wir ihm öfters in Werken der 20er Jahre begegnen. Die Orgel wird ~~also~~ **sozusagen** aus ihrem sakralen Umfeld herausgezerrt und ins pralle Großstadtleben geworfen. In der Aufnahme dieses Stückes mit dem Ensemble Modern aus dem Jahre 1995 habe ich daher die Orgel mit Zungenstimmen registriert, so daß sie wie ein zweites Blasorchester klingt, das mit dem eigentlichen Orchester konkurriert. Ganz anders ist das Verhältnis von Orgel und Orchester im zweiten Satz, der als Trio angelegt ist. Die Soloflöte setzt vor dem Ende des den Satz eröffnenden Orgelsolos ein und führt den Orgelklang im Orchester fort. Durch den weiteren Einsatz von Orchesterstimmen erweitert sich der ursprüngliche Triosatz zu einem komplexen Klanggebilde.

Das *Concerto for organ* ist ein Schmerzenskind. Warum? Es hat den Umfang eines Instrumentalkonzertes, es braucht das volle symphonische Orchester und es verlangt einen Konzertsaal mit einer großen Orgel. Es finden sich wenige Veranstalter, die dieses

"introvertierte" Stück ins Programm nehmen. Ich bin daher sehr glücklich, daß die Frankfurter Museumsgesellschaft sich entschlossen hat, in dieser Spielzeit dieses Concerto aufzuführen. Unter den Orgelkonzerten des 20. Jahrhunderts gehört es zum besten, was komponiert worden ist. Manchmal hat Hindemith etwas Sperriges an sich. Die Musik stellt enorme Ansprüche an den Hörer. Konsumieren läßt sich diese Musik nicht. Im letzten Satz zum Beispiel hat der zitierte Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* stärker materialhafte Züge als beispielsweise die Fronleichnamsequenz *Lauda Sion salvatorem* in seiner Mathis-Symphonie. In der Symphonie wird der Choral diatonisch relativ einfach harmonisiert, und wird Gregorianik plakativer eingesetzt im Sinne von erlösendem Hymnus nach irdischen Versuchungen. Einer solchen plakativen Darstellung des *Veni creator spiritus* enthält sich Hindemith im Schlußsatz des Orgelkonzertes. Auch in seinem letzten Werk, der A-cappella-Messe, verzichtet er auf publikumswirksame Effekte. Oberflächliche Wirkungen zu erzielen war nicht seine Sache.

Welche Rolle spielen die Orgelwerke Hindemiths in Ihrem Unterricht? Wie reagieren Ihre Schüler oder Schülerinnen auf die Stücke?

Zunächst einmal kann ich keine Werke in den „Kanon“ meines Unterrichts aufnehmen, die ich nicht selbst öffentlich spiele und mit denen ich mich nicht auseinandergesetzt habe. ~~Stücke, die ich nicht selber öffentlich in Konzerten spiele und mit denen ich mich nicht auseinandergesetzt habe, kann ich nicht als Kanon für meinen Unterricht nehmen.~~ Die erste und die dritte Hindemith-Sonate spiele ich sehr gerne **und oft**, die erste habe ich auf der CD "Die Orgel der Alten Oper Frankfurt" 1991 eingespielt. (AOF 91-8-001)

Jeder meiner Schüler soll sich - falls **sobald** seine Leistungen es zulassen - mit einem Hindemith-Stück für die Orgel beschäftigen. Hindemith macht es dem Spieler nicht leicht. Der Schüler muß versuchen, die Angaben Hindemiths, die ja nicht orgelspezifisch sind, so umzusetzen, daß ein eigenes Klangidiom entsteht. Der pädagogische Wert dieser Interpretationsanforderung ist immens. Schüler, die sich mit diesen Problemen beschäftigen **auseinandergesetzt haben**, spielen mit Begeisterung Hindemith.

HJW