

aus:

PERSPECTIVES ON ORGAN PLAYING AND MUSICAL INTERPRETATION
Pedagogical, Historical and Instrumental Studies
A Festschrift for Heinrich Fleischer at 90

2002

Graphic Arts

Martin Luther College

New Ulm Minnesota USA

191. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde

ISBN 1-890600-03-2

Martin Lücker

Perspektiven musikalischer Interpretation

Ein Beitrag für die Festschrift
zum 90. Geburtstag von Heinrich Fleischer

Ich wähle das Wort „Perspektive“ in voller Absicht, wohl wissend, daß dieser Begriff in die Bildende Kunst, vornehmlich die Malerei, gehört.

Entscheidend für eine Perspektive ist der Standort eines Betrachters zum Gegenstand, denn dadurch definiert sich der Blickwinkel. Die Perspektive überträgt die drei Dimensionen des Raumes in die Fläche, sie ist also immer nur eine Übertragung. Sie ist niemals das Ganze und sie kann niemals das Ganze erfassen, stets bleibt eine Seite abgekehrt. So muß man, um das Ganze wenigstens in mehreren Abbildungen erfassen zu können, die Perspektive wechseln, was bedeutet, daß der Betrachter seinen Standpunkt verändern muß.

Die wohl wesentlichste Perspektive heutiger Orgelinterpretation ist die sogenannte „historische“.

Der Betrachter, also der Interpret, begibt sich – zumindest zunächst – aus seiner eigenen Zeit heraus und versetzt sich, um den Gegenstand, also das im Notentext festgehaltene musikalische Werk, zu betrachten auf einen Standpunkt, den er z. B. aus Studien zeitgenössischer Texte, vornehmlich Instrumentalschulen und theoretischer Werke, bezieht. Er wird sich selbst dabei seines eigenen historischen Ortes bewußt, er erfährt sich als als Gewordener einer musikalischen und geistigen Erziehung, eines kulturellen und persönlichen Umfeldes. Wird er aber auch die studierten Texte in ihrer eigenen Bedingtheit und ihrem eigenen Gewordensein begreifen?

In der Hochschule für Musik Westfalen/Lippe in Detmold wurde zum Mozartfest 1991 ein Konzert veranstaltet, das sich historischer Aufführungspraxis auf andere Weise näherte als gewöhnlich. Es gelangte ein Werk von Mozart zur Aufführung, nämlich eine der recht kurzen Freimaurer-Kantaten für Chor und Orchester.

Mozart selbst hat ja musikalische Akademien veranstaltet, von denen man weiß, daß die Probenzeit meistens kürzer war als das eigentliche Konzert und die Musiker äußerst gering honoriert wurden (kein auch nur halbwegs professioneller Musiker würde heute für solch ein Entgelt spielen).

So saß in diesem Detmolder Konzert im Orchester nicht die erste Garde der Instrumentalisten, sondern z. B. Schulmusiker, die ihr im Pflichtfach studiertes

Zweitinstrument bedienten. Den Chorpart sang nicht der ausgezeichnete Kammerchor dieser Hochschule, sondern man hatte einen Feld-Wald-und-Wiesen-Kirchenchor aus dem Umland engagiert. Für eine Probe von einer Stunde hatte dieser Chor vorweg die Noten bekommen, natürlich Kopien der originalen handschriftlichen Stimmen, das Orchester bekam die Noten direkt auf die Pulte gelegt.

Chor und Orchester probten eine halbe Stunde vor dem Konzert zusammen, das Licht im Saal wurde so weit gedämpft, daß es gutem Kerzenlicht entsprach, die Heizung – es war Spätherbst – wurde ziemlich heruntergefahren.

Selbst unter Berücksichtigung solch mildernder Umstände wie der sicherlich höher entwickelten Blattspielkultur im 18. Jahrhundert, stellte dieses fürchterliche, aber doch höchst bedenkswerte Konzert die „Rekonstruierbarkeit“ authentischer historischer Situationen dramatisch in Frage.

Was ich persönlich durch die Studien in „Historischer“ Aufführungspraxis lernte, bedeutete vor allem eine außerordentliche Bereicherung und Verfeinerung der interpretatorischen Mittel. Artikulation bedeutete nicht länger eine eher pauschale Anschlagsart (das als „orgelgemäß“ propagierte Legato der frühen 60er Jahre), sondern wurde zum eigentlichen organistischen Handwerkszeug, das eine den Orgelsatz strukturierende Mikrodynamik ermöglicht. Der unterhalb des Metrums ablaufende Feinagogik wuchs ein gleicher Stellenwert zu.

Aber – was letztlich steuert den Einsatz der interpretatorischen Mittel? Ich denke, es ist die Perspektive, und die Perspektive resultiert aus meinem Standpunkt zu einem Werk. Hier müssen zwei Individualitäten sich begegnen: das individuelle Werk, also eine bestimmte Komposition – nicht etwa bloß „die“ Bachsche Fuge oder „der“ Orgelbüchlein-Choral – und ein Mensch mit seinem Denken, Fühlen, mit seiner ganzen Existenz.

Die im folgenden dargestellten Perspektiven möchten meine persönlichen Erfahrungen im Umgang mit Musik verdeutlichen. Sie sind „systemisch“ im Sinne des Ineinandergreifens unterschiedlicher Faktoren, sie bilden aber kein „System“ im Sinne hierarchisch strukturierbarer Kategorien. Sie können in keinem Falle „objektiv“ im Sinne wissenschaftlicher Objektivierbarkeit sein, sondern schildern subjektive Erfahrungen im Umgang mit musikalischen Objekten.

Der Blinde

Ein Filmbericht zeigt Blinde, die die Exponate einer Ausstellung von Skulpturen ertasten. Das Ertasten einer Skulptur durch einen Blinden bedarf einer ganz anderen Zeit als der „Augenblick“ des Sehenden, denn erst Griff für Griff setzt jener seinen Gesamteindruck zusammen.

Warum fühle ich mich wie ein Blinder, wenn ich das Ricercare á 6 aus dem Musikalischen Opfer spiele?

Natürlich wissen wir, daß Bach dieses Ricercare erst nach seinem Besuch in Potsdam komponiert hat. Aber daß er ein sechsstimmiges Fugenwerk vor dem Preussischen König improvisiert hat, ist bezeugt.

Ich kann mich nicht an den Platz dessen stellen, der eine solche Kunst beherrscht, denn ich könnte die Folgen, die jeder einzelne Intervallschritt für die kompositorische Zukunft einer sechsstimmigen Fuge bedeutet, nicht in einer Geschwindigkeit vorausplanen, daß ich solch eine Musik im landläufigen Sinne spielen könnte. Vielleicht könnte ich angelernte Floskeln aneinanderreihen, wie dies heute bei der Improvisation nach

klassischen Vorbildern mit mehr oder weniger Geschick vorgeführt wird. Aber ergäbe solches das Ricercare á 6?

Spieler ich also das Bachsche Ricercare, so beziehe ich mein Tempo nicht aus der Taktvorzeichnung des doppelten Allabreve, sondern es ist Resultat der Zeit, die mein Tasten braucht. Ich kann das Ricercare á 6 nicht „spielen“, ich muß es mir ertasten.

Der Körper

Die Tenorarie „Cujus animam gementem“ aus Rossinis „Stabat mater“ hat Franz Liszt für Posaune und Orgel bearbeitet. Welche eine Enttäuschung!

Rossinis Tenorlinie bewegt sich beständig am oberen Passagio-Bereich der Stimme.

Dadurch überträgt sich die Verzweiflung angesichts der Hilflosigkeit unter Christi Kreuz in eine den Hörer schier körperlich bedrängende Qualität.

Die Posaune hingegen spielt in bequemster, sonorer „Butterlage“, und auf einmal wirkt der musikalische Satz nach dem Schema „Melodie über Umtata-Akkorden“ peinlich und dümmlich, denn er ist seiner körperlichen Qualität entkleidet.

Bin ich mir der Gefahr bewußt, der Orgel zum Opfer fallen zu können, dieser imposanten Klangmaschine, die uns fast jede Farbe in jeder Lage in jeder Lautstärke zur Verfügung stellt? Und zwar durch eine körperlich höchst unaufwendige Bewegung: den simplem Tastendruck!

Um die Melodie des langsamen Satzes der Triosonate Es-Dur in ihrem *Espressivo* bis zum dreigestrichenen c erfahren zu können, müßte ich die erste Phrase der Arie „Zerfließe meine Herze“ aus der Johannespassion singen können und Leonoras Arie „Pace, mio Dio“ aus Verdis „La Forza del Destino“, um das Adagio aus Francks Choral a-moll auch nur halbwegs spielen zu können.

Leider bin ich nur Organist, ziehe den Tremulanten oder trete den Schweller!

Das Maß der Zeit

Die Fuge zur „Dorischen“ Toccata BWV 538 ist neben der Fuge Es-Dur BWV 552 wohl Bachs längste Orgelfuge. In letzterer „bewältigt“ Bach die Länge der Zeit, indem er drei Fugen in drei verschiedenen Stilen zusammenführt, in der „Dorischen“ Fuge hingegen führt er ein anderes Maß der Zeit vor Augen.

Der Bewegungszustand dieser Fuge aus Viertel- und Achtelnoten ändert sich fast gar nicht; der vergleichsweise enge harmonische Raum (nur Tonika, Dominante und Subdominante samt ihren Paralleltonarten) wird in großer Langsamkeit abgeschritten; die Ableitung nahezu des gesamten thematischen Materials aus dem Thema und seinen Kontrapunkten – sozusagen eine riesige Permutationsfuge – verweigert sich jedem Wunsch nach Abwechslung.

Wer mißt dem Menschen die Zeit? Natürlich nicht die Uhr, sondern seine eigene Erfahrung. Ob ich auf einen Gast eine oder vier Stunden warte, bedeutet eine Veränderung meiner Existenz: Im einen Fall bin ich nachsichtig („Er wird sich aufgehalten worden sein.“) oder auch ärgerlich („Nie kann er pünktlich sein!“), im anderen besorgt („Was mag ihm zugestoßen sein?“) oder enttäuscht („Er läßt mich sitzen!“). Wie auch immer – solch eine Zeitspanne ist für mich erfahrbar.

Ob allerdings die Erde noch eine, vier oder acht Milliarden Jahre existieren wird, ehe die Sonne als „Roter Rieser“ vor ihrem endgültigen Kollaps alle Planeten verschlingt – das kann ich zwar denken, es stellt aber keine existentiell erfahrbare Größe mehr dar, genausowenig die Lebensdauern der letzten Elemente im Periodischen System, die ja nur in Protokollnotizen von Kernfusionsprozessen als Sekundenbruchteile verzeichnet sind.

Dennoch erheben wir unser menschliches Zeitgefühl zum Maß beispielsweise dafür, wie wir Leben definieren. Eine Gesteinsmasse wie die Alpen zählt für uns zur unbelebten Natur, aber könnten die Jahrtausende währenden Prozesse von Kontinentaldrift, tektonischer Auffaltung und allmählicher Erosion nicht auch die in unendlicher Langsamkeit vollzogene Sprache von Wesen sein, deren Leben ich mit dem Blick durch mein schmales „Zeitfenster“ niemals werde erfassen noch erfahren können? Die „Dorische“ Fuge lehrt mich, daß es eine andere Zeit gibt als meine menschliche, und das wird durch die zugehörige lebhaft und emotionsgeladene Toccata umso deutlicher.

Was bedeutet das für die Wahl meiner interpretatorischen Mittel?

Das Zeitmaß der Fuge entwickle ich in diesem Fall nicht aus dem der Toccata. Ein ohne Veränderung durchgespieltes Pleno empfinde ich als dieser Fuge angemessene Registrierung. Nicht etwa, weil es historisch verbürgt wäre als Standardregistrierung für Fugen, insbesondere die von Bach, sondern als klangliches Abbild eines quasi unveränderten Um-sich-selbst-Kreisens, das sich den Gegebenheiten und Ansprüchen meiner Existenz nahezu verweigert. Darum wähle ich dieses Pleno auch so stark wie möglich, der Klang soll sich hart an der Grenze der Zumutung bewegen.

Übrigens: Eigentlich bin ich nicht gern in den Alpen, stoßen mich diese grandiosen Gesteinsmassen doch mit aller Macht darauf, daß von mir – ein wenig frei nach Strindberg zitiert – angesichts der Ewigkeit nichts bleibt als eine Karre Unrat für's Gartenbeet.

Im Hintergrund

Mit meinem Chor studiere ich Bachs Motette „Jesu, meine Freude“. Wir gelangen zu der Komposition von Römer 8,10:

„So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen, der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen“.

Ich bekenne, daß ich diesen Satz des Paulus als gelesenen Text nicht verstehe, Bachs Vertonung mir aber einen unmittelbaren Zugang zu seinem Sinn verschaffe.

Ein Pfarrer aus dem Chor öffnet uns die Augen, wie das wohl kommen kann.

„Es gelingt Bach, den gleichen Erfahrungshintergrund in uns anzusprechen, aus dem heraus Paulus seinen Satz formuliert hat.“

Welchen Hintergrund persönlicher Erfahrung mag Bach in seiner Komposition des Chorals „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 641 aus dem Orgelbüchlein in Töne gefaßt haben? Welchen Hintergrund persönlicher Erfahrung rührt dieses Werk in mir an?

Der Vorleser

Seit mehr als einem Vierteljahrhundert gehören die „Canonischen Veränderungen“ zu den Werken Bachs, die mich am meisten faszinieren und beschäftigen. Heiller erschloß mir die Wunder der Fassung des letzten Autographs (BWV 769a). In jedem Jahr freue ich mich auf die Weihnachtszeit, wenn ich die „Canonischen“ wieder spielen darf.

Aber – verstehe ich sie wirklich?

Und – wo stehe ich eigentlich, wo ist mein Platz zwischen dem Werk (festgehalten im Notentext) und dem Hörer?

In aller Regel bin ich einem Werk natürlich viel näher als ein durchschnittlicher Hörer. Ich habe den Notentext gelesen, ihn in meine Spielbewegungen überführt (einfacher gesagt: ihn geübt), habe begleitende Literatur und andere Interpretationen kennengelernt, meine eigenen Eindrücke und die Eindrücke des Publikums beobachtet, kurz und gut: meinen Pflichten als Organist und Musiker habe ich leidenschaftlich Folge geleistet. Aber eine

entscheidende Frage bleibt nach wie vor unbeantwortet: Was hat Bachs Geist befähigt, die Töne so zu ordnen, wie er es getan hat? Dies vermag ich nur ein Wunder zu nennen. Biblisch gesprochen, werden im Wunder Gottes Werke offenbar (vgl. Die Heilung des Blindgeborenen, Joh. 9). Und so reduziert sich natürlich meine – in Relation zum Hörer – größere Nähe zu diesem Bachschen Werk zu ziemlicher Bedeutungslosigkeit. Allenfalls bin ich berichtigt, den Hörern den Text „vorzulesen“ wie ein Jüngling, der an der Bar-Mizwa zum ersten Mal einen Abschnitt aus der Thora vortragen darf. Der letzte Akord der fünften „Canonischen Veränderung“, des Augmentationskanons, notiert als ganze Note mit Fermate – diesen letzten langen Akkord, nie möchte ich ihn loslassen.

Frankfurt am Main, im Dezember 2001