

Zur Frage Artikulation im Orgelspiel

Heinz Wunderlich (1986)

Es ist erstaunlich, wie häufig eine hohe Fehlerquote in Orgelkonzerten toleriert wird, was bei Klavier- oder Violin-Abenden undenkbar wäre. Wie oft wird außerdem unklares, unrhythmisches Spiel schlechter Akustik oder falscher Registrierung zugeschrieben, wo es an manuellen Fähigkeiten des Spielers mangelt. Es wird hingenommen, wenn betonte Taktzeiten nicht korrekt festzustellen sind, weil, wie man sagt, die Orgel ein „starres“ Instrument ist, auf dem musikalischer Ausdruck nur äußerst begrenzt gegeben werden kann. Bis in die Fachkreise hinein herrscht die Meinung, man könne Akzente nur durch agogische Verzögerungen setzen und nur durch das Unterscheiden gestoßener und gebundener Töne könne man ein wenig deklamieren.

Man braucht sich dann gar nicht mehr zu wundern, wenn der Volksmund sagt: „Die Orgel spielt“, wobei von der Person, die das Instrument zum Klingen bringt, überhaupt keine Rede ist. [...]

Seit es Orgeln gibt, hat es immer bedeutende und weniger bedeutende Organisten gegeben. Die Entwicklung einer verfeinerten Orgelspielkunst wurde jedoch erst durch die Erfindung des Elektromotors möglich, dem die moderne Orgel ihren uneingeschränkten Atem – den Spielwind – verdankt. Von Barockorganisten wissen wir, dass er regelmäßig nur auf dem Pedalcembalo üben konnte, weil der oder die Bälgetreter für die Orgel nur an wenigen Wochenstunden zur Verfügung standen.

Um ein Instrument [...] vollkommen beherrschen, es in höchster Vollendung spielen zu können, ist der tägliche mehrstündige Umgang mit ihm erforderlich. Mit Musikalität allein lässt sich hohe Kunst nicht erreichen; Fleiß und Ausdauer beim Üben müssen ebenso vorausgesetzt werden. Der Orgelmotor ist ein Diener auf dem Wege zu diesem hohen Ziel. Die Klavierkunst hatte über Liszt, Thalberg, Chopin und Wieck zu einer Entwicklung bis hin zu Giesecking längst ihre höchste Vollendung erreicht, als die Orgelspielkunst nachzuziehen begann. Die große Zeit des Orgelspiels in Deutschland wurde – vorbereitet durch seinen Lehrer Heinrich Reimann – zu Beginn unseres Jahrhunderts von Karl Straube eröffnet, während sie, parallel dazu, in Frankreich über Charles-Marie Widor zu Marcel Dupré führte. Beide Schulen sind sich in der Forderung nach einer hochqualifizierten – auch pianistischen! – Technik einig. Und doch bestehen wesentliche Unterschiede. [...]

Es darf behauptet werden, dass alles, was heute Rang und Namen in der Organistenwelt besitzt, irgendwie von der einen oder anderen Schule beeinflusst ist oder von beiden gelernt hat. Ich habe das Glück und die Ehre gehabt, sehr jung mein Orgelstudium bei Straube beginnen zu können und bin während meiner ganzen Studienzeit durch sie geprägt worden. Das, was ich lernte, habe ich in mehr als 40jähriger intensiver Arbeit weiterentwickelt und weitergegeben. Es sind, wie ich meine, wesentliche Faktoren des Orgelspiels, und es geschieht nicht ohne Grund, wenn Straube, wie wir gleich hören werden, die entscheidenden Erfolge seiner Virtuosenjahre auf die durch ihn entwickelte Anschlagkunst zurückführte.

Straube nimmt der Orgel die Starrheit und gibt ihr die Ausdrucksmöglichkeiten, die mit dem „Orgelschlagen“, von dem die Historie berichtet, nicht mehr viel gemein haben. Über diese Art der Orgelkunst schreibt Straube selbst (die Zitate entstammen dem Band Briefe eines Thomaskantors):

„Die Verwandtschaft zwischen Orgel- und Violinspiel habe ich schon seit langem gewusst, auch den Schülern gepredigt. Charles Münch, der große derzeitige Dirigent der Conservatoire-Konzerte in Paris, hat im Sommer 1962 während eines stillen sonntäglichen Gottesdienstes mein Orgelspiel belauscht. Erstaunt sagte er zu seinem Bruder: ‚Der Mann spielt auf der Orgel genau so wie wir auf der Geige.‘ Das gleiche hat mir Adolf Busch bei einem gemeinsamen Konzert bestätigt. Das ist, wie ich glaube, während der Virtuosenjahre die entscheidende Wirkung meines Orgelspiels gewesen“.

An anderer Stelle schreibt er: „Zu dem Ganzen bin ich geführt worden, weil meines Erachtens nicht das Klavier, sondern die Geige das Vorbild gibt für die Artikulationsmöglichkeiten auf der Orgel, und es muss im Unterricht erreicht werden, dass die Hand des künftigen Organisten von der gleichen Sensitivität ist wie der Bogen einer Geige, geführt von der Hand eines großen Meister wie Adolf Busch“. [...]

Worum handelt es sich nun bei solchem verfeinerten organistischen Können? Der Spieler macht sich individuelle Gesetzmäßigkeiten seines Instruments zu eigen und nutzt sie für seine künstlerischen Intentionen. Das hört sich allerdings leichter an, als es getan ist, denn durch Bögen, Punkte oder Striche im Notenbild kann hierüber nichts aufgezeichnet werden. Lassen Sie mich deshalb ein wenig weiter ausholen. Die Möglichkeiten des klanglichen Ausdrucks der Musikinstrumente sind sehr unterschiedlich. Zuerst mögen hier einige Eigentümlichkeiten der Violine erwähnt werden, die Straube, wie Sie eben gehört haben, als sein Vorbild für die Sensitivität des Klanges ansieht:

Der Geiger kann auf seinem Instrument ein Vibrato, ein Pizzicato und ein vollkommenes Legato erzeugen, ja einen Ton in den anderen hineingleiten lassen. Einen Orgelpunkt kann er unbegrenzt lange aushalten. Dem beliebigen An- und Abschwellen auf einem einzigen Ton sind keine Grenzen gesetzt. Mit Ausnahme von Vibrato und Pizzicato ist es die Kunst der Bogenführung, die den Ausdruck ermöglicht. Beim Bogenwechsel können Akzente gesetzt werden, und durch die verschiedenen Stricharten bekommt eine musikalische Linie ihren Ausdruck. Der Pianist hingegen kann auf ein und demselben einmal angeschlagenen Ton kein Crescendo ausführen. Er crescendiert dadurch, dass er beim Spielen eine Serie von Tönen allmählich kräftiger anschlägt. Akzente innerhalb einer Tonfolge sind ebenfalls durch kräftigeren Anschlag möglich. Die Klangqualität ist durch die Sensibilität des Anschlages sehr wohl beeinflussbar, jedoch ist ein absolutes Legato, wie es der Geiger auf sein ein Instrument ausführen kann, auf dem Klavier, auch mit Pedalgebrauch, unmöglich. [...]

Zurück zur Orgel: Sie alle können die Kunst des Registrierens, die mehr oder weniger grobe klangliche Differenzierung ermöglicht. An einer Anzahl von Orgelspieltischen stehen noch Hilfsmittel der Interpretation, wie Schweller, oder Crescendo-Walze, zur Verfügung. Darum geht es aber in diesen Ausführungen nicht, sondern lediglich um das, was die geschulte Organistenhand zusätzlich aus dem Instrument an Ausdrucksmöglichkeiten herauszuholen vermag.

Der einmal angeschlagene Orgelton ist überhaupt nicht beeinflussbar, weder in Bezug auf Tonqualität noch in Bezug auf Lautstärke. Durch die Verbindung mehrerer Töne kann jedoch Ausdruck erzeugt werden, und zwar mit den Mitteln der Artikulation. Die Art und Weise, wie die Töne miteinander verbunden werden, führt zu einer bestimmten Deklamation und damit zur musikalischen Gestaltung. Es geht hierbei nicht nur um grobe Unterschiede, wie Legato, Leggiero, Portato und Staccato, sondern um sehr feinfühlig differenzierungen in einer Anschlagsart, die im Endeffekt die Qualität der Interpretation wesentlich beeinflussen. Unter der Kontrolle seines Ohres kann der Organist durch die vollendete Beherrschung seiner Finger genauso feinfühlig deklamieren lernen, wie es der Geiger durch die Kunst der Bogenführung auf seinem Instrument erreichen kann. Die Orgel ist ein Tasteninstrument, und zwar das anschlagentechnisch schwierigste. Das hohe Ziel der vollendeten Beherrschung der Hand kann nur auf dem Umweg über die weiten Gebiete der Klaviertechniken erreicht werden. Nur der ausgebildeten Klavierhand wird es gelingen, den sensiblen Anschlag auf der Orgel zu erlernen. Die pianistische Schulung der Organisten hat

- im Fingerspiel /klassische Technik/,
- im Arm- und Gewichtsspiel /romantische Technik, besonders bekannt seit Breithaupt/ und
- im Schulterspiel /impressionistische Technik/

zu erfolgen, wobei Finger- und Schulterspiel den Vorrang haben und das Armspiel, das für die Schönheit des Klaviertons von großer Wichtigkeit ist, mehr am Rande steht. [...]

Der bedeutendste Lisztzuschüler Hans von Bülow hat schon Ende des vorigen Jahrhunderts auf die Wichtigkeit der klaviertechnischen Vorbildung der Organisten hingewiesen. Nicht umsonst hat man meinen Lehrer Karl Straube in seinen jungen Virtuosenjahren den „Bülow der Orgel“ genannt. In seinen ausgewählten Schriften, 1. Auflage 1896, Seite 138 f.; schreibt Bülow: „Die hervorragenden, echten Virtuosen des Instruments waren, unserer Erfahrung nach, zugleich sämtlich größere oder kleinere Meister des Klavierspiels... Wenn wir nun nicht empirisch mit den unwiderleglichen Tatsachen, d.h. mit lebenden Künstlern, den Grundsatz aufstellen könnten, dass nur ein bedeutender Pianist auf der Orgel Bedeutendes zu leisten imstande sei, dass namentlich der moderne Organist sich erst auf den Schultern des Klavierspielers zu dem „Papst der Instrumente“ hinaufzuschwingen vermöge, wir würden die Mühe nicht scheuen, a priori durch Hinweisung auf die Verwandtschaft, wie insbesondere auf die Unterschiedenheit in dieser Verwandtschaft der beiden Instrumente, mit Aufzählung der erforderlichen technischen Studien und Vorstudien, dies klarzulegen“.

[Zuletzt] sei kurz darauf hingewiesen, dass für ein gutes Orgelspiel die Akzentsetzung von größter Wichtigkeit ist. Da die Orgel sich im allgemeinen in Räumen mit erheblichen Nachhallzeiten befindet, ist das rhythmisch-strenge Spiel eine dringende Notwendigkeit. Andernfalls kommt es zu dem berüchtigten „Schwimmen“ des Orgelklangs. Eine große Bedeutung für das Akzentuieren an der Orgel hat eine Übung, die im Klavierspiel als „Liszt'scher Fingerblitz“ bekannt geworden ist [...].