

Bernhard Ruchti | **Atmendes Legato**

Gedanken zur Befruchtung des Orgelspiels durch eine pianistische Spieltechnik

Wie kaum ein anderes Instrument übte das Klavier im 19. und frühen 20. Jahrhundert seinen Einfluss auf nahezu alle Bereiche des musikalischen Lebens aus. Das neue musikalische Selbstbewusstsein, das mit Beethoven in der Musik Einzug gehalten hatte und in der Folge wie ein Ideal über dem ganzen 19. Jahrhundert schwebte, hing in vielerlei Hinsicht mit der schnell vorschreitenden Entwicklung des Klaviers und seiner Musik zusammen. Hier war ein Instrument, das in seiner Universalität und in seinen nahezu unbeschränkten Differenzierungsmöglichkeiten dem Drang der Zeit nach subjektivem Ausdruck und nach der Verkörperung des persönlichen inneren Suchens und Ringens in der Musik in ausserordentlichem Masse entgegenkam.

Auch Instrumente wie die Orgel blieben von diesem Einfluss des Klaviers nicht unberührt. Nicht ohne Grund gehören eigentlich alle wirklich bedeutenden Orgelkomponisten des 19. Jahrhunderts zu den massgebenden Pianisten und Klavierkomponisten ihrer Zeit: Mendelssohn, Schumann, Brahms, Franck, Liszt, Reger. Was auf pianistischem Felde errungen wurde, fand durch diese Komponisten in hervorragender Weise seinen Weg hinein in die Orgelwelt. Die Orgel erhielt dadurch in zweierlei Hinsicht Impulse, die ihr neue Züge ihres Wesens eröffneten. Zum einen wurde die Orgelmusik selbst «pianistischer»; musikalische Formen und Satzweisen wurden auf die Orgel übertragen, die zuvor in der Klaviermusik entwickelt worden waren. Die Suche nach klanglicher Weitung und orchestraler Grösse, welche die Klaviermusik in weiten Teilen prägte, fand dabei eine Entsprechung in den orchestralen Dimensionen und den differenzierten klanglichen Schattierungsmöglichkeiten, die im Orgelbau zunehmend erobert wurden. Zum anderen aber trat bei denen, die den Puls und die Suche der Zeit aufnahmen, auch eine mit den Entwicklungen der Klaviertechnik einhergehende, neue Form der Orgeltechnik hinzu. Dieser technische Aspekt wirkte dabei nicht minder erneuernd als der musikalische, ja er diente letzterem vielmehr seinem ganzen Wesen nach und entlockte der Orgel

Klanggebungen, die sie bis dahin nicht gekannt hatte. Dies betrifft die Spieltechnik allgemein, jedoch in besonderer Weise das «gebundene» Spiel, das Legato.

Im Folgenden sei dieser Zusammenhang von Klavier und Orgel in spieltechnischer Hinsicht besonders beleuchtet. Sowohl für die Interpretation wie für die Pädagogik ist dieser Zusammenhang von grosser Bedeutung, bildet doch namentlich gerade das Legato einen wesentlichen Schlüssel für die lebendige Darstellung der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Deshalb sei hier auch das hauptsächlichliche Gewicht auf das Legato gelegt.

Die Klaviertechnik im 19. Jahrhundert

Was als Klaviertechnik die musikalische Welt des 19. Jahrhunderts revolutionierte, hat viele Gesichter. Wer beispielsweise ein Werk wie das «Pädagogium» der Liszt-Schülerin Lina Ramann durchforstet und dort durch manchen aus einer schwärmerischen Liszt-Verehrung hervorgehenden Nebel hindurch zum Wesentlichen vorzudringen versucht, der trifft auf eine Fülle von Anschlagsnuancen, von Schattierungen, von Gestaltungsmitteln und von Differenzierungen in der Anwendung des Gewichtes, in der Verlagerung, der Übertragung des Gewichtes vom Arm über die Hand zu den Tasten.¹ Überhaupt dokumentiert das «Liszt-Pädagogium» in eindrucklicher Weise den Wandel, den die Klaviertechnik seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts durchgemacht hat. Anschlagsarten und Möglichkeiten der Klangentfaltung traten auf, die bis dahin unbekannt gewesen waren. Forderten die alten Instrumente noch einen sehr feingliedrigen und oftmals nahezu gewichtslosen Anschlag (noch ein Hammerflügel der Beethoven-Zeit würde durch übermässigen Gewichtsgebrauch in die Brüche gehen), so kam mit der Grösse und der zunehmenden Kraft der Instrumente und der Emanzipation des öffentlichen Konzertlebens

¹ Lina Ramann: Liszt-Pädagogium. Reprint der Ausgabe Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel 1986.

mit seinen wachsenden und mit Klang zu füllenden Sälen der bewussten Anwendung des Gewichts stets grössere Bedeutung zu. Die Herausforderungen der neuen Instrumente konnte man durch ein reines Fingerspiel nicht mehr meistern, wollte man nicht in einen vor allem im lauten Bereich verkrampften und forcierten Anschlag und damit verbunden in einen harten und zugleich dünnen Ton hineingeraten. Eine neue Klaviertechnik bahnte sich an, welche ihrerseits wiederum den Bau grösserer und kräftigerer Instrumente hervorrief. Über allem, was im 19. Jahrhundert an Klaviertechnik auftrat und was etwa auch Lina Ramann als Meisterschaft Liszts in der Handhabung und Dosierung des Gewichtes und des Anschlags überhaupt schildert, steht dabei jenes Ideal des romantischen Klavierklanges, das alle seine verschiedenen Gesichter wie ein übergeordnetes Licht durchleuchtete und in dessen Dienst letztlich alles andere stand: *das Ideal des vollkommenen Legato-Spiels*.

Clara Schumann, die grosse Pianistin, war berühmt für ihr «singendes Legato», und Johannes Brahms schrieb 1854 in sein zweites Liederheft, das er ihr zusandte, die Widmung hinein: «*Frau Clara Schumann, der besten Sängern*».² Claras Vater Friedrich Wieck, dem sie ihre pianistische Entwicklung zu einem massgeblichen Teil verdankte, war einer der ersten, die das Legato-Spiel pädagogisch bewusst zur Grundlage der neuen Klaviertechnik des 19. Jahrhunderts machten. In seinem 1853 erschienenen Buch «*Clavier und Gesang*», das auch heute noch eine Fundgrube für Klavierpädagogik sein kann, wendet sich Friedrich Wieck mit Entschiedenheit gegen das, wie er es nennt, «*Rotkehlchenge-tippel*» und die «*Trampelwirtschaft*» vieler Pianisten und legt ihnen vielmehr Folgendes ans Herz: «*Sie sehen, ich lege die Finger weich in die Tasten hinein und hebe sie nicht zu hoch, um der schönen Verbindung der Töne nicht zu schaden und den möglichst «schönsten Gesangston» zu erzeugen.*»³ Allen angehenden Pianisten empfiehlt er, sich selbst mit der Kunst des Gesanges vertraut zu machen, um so eine unmittelbare Empfindung für das Wesen des Legato und des gesanglichen Atems in der Musik zu bekommen.

Das Legato-Spiel

Betrachtet man das Wesen des Legato, so gilt es über die Einseitigkeit jener häufig anzutreffenden Meinung hinauszukommen, dass das Legato ganz einfach darin bestehe, dass der eine Ton aufhört, wenn der nächste anfängt. Diese Meinung ist, oberflächlich gesehen, gewiss nicht falsch, verkennt jedoch das Wesentliche. Entscheidend beim Legato ist nämlich nicht so sehr die lückenlose Bindung der Töne an sich, sondern vielmehr die Art, *wie* es zu diesem Legato kommt, die *Qualität der Erzeugung*, die dem Legato inne-wohnt.

Friedrich Wieck weist in seinem Buch mehrfach auf die Voraussetzung hin, die dem Anschlag generell und im Besonderen dem «*guten und gebundenen Ton*», dem Legato-Spiel, zu Grunde liegen muss: nämlich die eines vollkommen beweglichen, unverkrampften Handgelenkes. «*Hier ist's am Ort, mich über das «Spiel mit lockern Handgelenk» näher auszusprechen, um nicht missverstanden zu werden. Die Töne, welche man mit lockern Handgelenk anschlägt, werden immer weicher, reizender, voller erklingen und mehr und feinere Schattierungen zulassen, als die spitzen und körperlosen, welche mit Hülfe des Ober- und Unterarms mit unausbleiblicher Steifheit herausgestochen, getipelt, oder geworfen werden.*»⁴ Der Liszt-Schüler Hans von Bronsart äussert etwas Ähnliches über die Technik seines Lehrers: «*In der Technik war es die Elastizität und Unabhängigkeit aller Gelenke voneinander bei gleichzeitigem «Federn» derselben miteinander (selbstverständlich cum grano salis, sozusagen «unmerklich»), worauf sowohl Kraft als Tonschönheit – der sogenannte schöne Anschlag – beruhen musste.*»⁵

Die Voraussetzung, die hier geschildert wird, liegt aller gesunden Technik, auch einem reinen Fingerspiel, zu Grunde. Sie ist scheinbar einfach (wer würde nicht davon sprechen, dass ein lockeres Handgelenk für ein gesundes Spiel vonnöten ist), und doch liegen in der mangelhaften Umsetzung gerade dieser Voraussetzung oftmals die Gründe für technische Unzulänglichkeiten und Probleme. Die Kraft und ihre feine Dosierung, die für das Klavierspiel erforderlich ist, wird oft in irgendeiner Form (und sei diese noch so ka-

² Zit. nach: Eugenie Schumann: Erinnerungen. Stuttgart 1925, S. 196.

³ Friedrich Wieck: Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches. Leipzig 1853. Reprint ConBrio Verlagsgesellschaft 1996, S. 94.

⁴ Friedrich Wieck: a. a. O., S. 68.

⁵ Zit. nach: Julius Kapp: Liszt. 15.–18. Aufl., Berlin 1922, S. 111.

schiert) mit Hilfe einer Verkrampfung erzeugt, und diese Verkrampfung steht jener *«Elastizität und Unabhängigkeit aller Gelenke»* stets hindernd entgegen. Die Folge ist eine mehr oder weniger massive Einbusse an Biegsamkeit und Fülle und damit einhergehend eine in verschiedenen Nuancen auftretende forcierte Härte des Klanges. Dabei wird bei solchen Schwierigkeiten stets zu wenig berücksichtigt, dass es ein Element gibt, dessen bewusste Gestaltung die erforderliche Kraft erzeugen kann und zugleich eine vollkommene Flexibilität aller Glieder ermöglicht: nämlich das von den Schultern über den Arm, die Hand und die Finger in die Tasten strömende Gewicht selbst. Die grosse Aufgabe, die vor dem Pianisten steht, will er eine kraftvolle Fülle des Klangs erreichen, ist demnach, in seiner Technik die völlige Lockerheit und Elastizität der Hand und des Spielapparates mit der genau dosierten Anwendung des Gewichtes zu verbinden. In diesem Zusammenspiel von Lockerheit und Gewicht liegt in vieler Hinsicht ein Geheimnis des romantischen Klavierspiels verborgen. Nun soll an dieser Stelle versucht werden, einen Weg aufzuzeigen, wie dieses Zusammenspiel beim Legato in einer Weise erreicht werden kann, die Natürlichkeit mit idealer Klanggebung verbinden kann.

Zunächst einmal müssen die Hand und das Handgelenk eine grösstmögliche Durchlässigkeit erlangen und so die Grundlage bilden für ein ungehindertes Strömen des Gewichtes von den Schultern durch den Arm über die Hand und die Finger zu den Tasten. Alles, was an Spannung und Verkrampfung bei einem falsch angewendeten Fingerspiel auftritt, gilt es auszumerzen. Der Herr der Bewegung und der Wächter über die Präzision des Anschlages ist nicht der Finger, der seine Kraft aus einer krampfhaften Anstrengung bezieht, sondern das Handgelenk, welches die Bewegung führt und durchlässig das Gewicht und damit die Kraft in die Finger leitet. Ein vollkommenes Legato besteht darin, dass auch dann, wenn auf einen Ton ein nächster gebunden folgt, diese Durchlässigkeit nicht aufgegeben wird.

Konkret gesprochen, lässt sich dies auf die folgende Art erreichen: Ein Ton wird angeschlagen, indem die Kraft ganz aus dem sinkenden Gewicht genommen wird und der Arm nach dem Anschlag in völliger Entspannung zwischen Schulter und Finger als den beiden Haltepolen hängt. Das Gewicht ruht auf dem Finger, der die

Taste drückt. Schreitet man nun zum nächsten Ton voran, so wird dieser nicht in gewichtsloser Weise durch eine bloss Fingeraktivität angeschlagen, sondern so, dass der Ursprung der Kraft wiederum im Gewicht liegt, das sich nun auf den neuen Ton überträgt. Was sich abspielt, ist eine Verlagerung des Gewichtes von einem Finger zum nächsten, ohne dass es dabei zu einer Aktivität des Fingers kommen würde, die nicht durch das Gewicht motiviert wäre. Geregelt wird diese Verlagerung durch das Handgelenk, welches in ständiger Beweglichkeit ist und alle Bewegungen der Musik mitvollzieht. Die einzige Aktivität, die die Finger aus sich heraus vollziehen, ist das bewusste und präzise Loslassen der Taste, ein Wegheben und Wegführen, wenn die Dauer des entsprechenden Tones vorüber ist.

Auf diese Weise wird ein Legato-Spiel erreicht, das einzig auf einer Variation des Gewichtes beruht und aus einer grösstmöglichen Durchlässigkeit der Glieder hervorgeht. Es bringt in ruhigem ebenso wie in lebhaftem Tempo eine Legato-Qualität hervor, die in ihrer gesanglichen Intensität und in ihrer weichen, ruhigen Natürlichkeit kaum auf eine andere Weise hervorzu- bringen ist. Der Ton wird voll, aber nicht hart; er wird weich, aber zugleich konturiert.

Diese Art der Technik und der Klanggebung hat dabei Auswirkungen auf die verschiedensten Bereiche des musikalischen Geschehens. So kann man die Erfahrung machen, wie die Durchlässigkeit des Handgelenkes und des Spielapparates, welche keinen Unterbruch (wie so oft bei einem angespannten Fingerspiel) und keine Stockung mehr kennt, auf einer innerlichen Ebene zu einer unmittelbaren Korrespondenz und einer nahen Verschmelzung von Interpret und Instrument führt. Der Ausdruck der Individualität in jedem Ton, mit jeder Faser, den die Komponisten des 19. Jahrhunderts so sehr suchten, erhält so eine ihm entsprechende und ihn zugleich fördernde technische Grundlage.

Klavier und Orgel

Wir haben bereits darauf hingewiesen, wie die Errungenschaften des Klavierspiels im 19. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht – eben auch in technischer – in die Orgelwelt Eingang gefunden haben. Die Unterschiede von Klavier und Orgel sind gerade in der Spielpraxis nicht so fundamental und vor allem von anderer Art, als oftmals angenommen wird. Letztlich geht es einzig darum, alles, was wir oben an technischen

Grundlagen geschildert haben, ohne jede Änderung auf die Orgel zu übertragen. Das Legato-Spiel auf der Orgel erfordert dieselbe Durchlässigkeit und dieselbe Gewichtsgestaltung, wie sie am Klavier anerzogen werden kann. Was dabei auf der Orgel entstehen kann, ist gerade bei solchen Werken, die «pianistische» Züge tragen, besonders eindrucksvoll. Wer noch geglaubt haben sollte, die Orgel sei bezüglich der Anschlagsnuancen viel weniger sensibel als das Klavier, wird hier unmittelbar eines Besseren belehrt. Man macht die Erfahrung, dass die Orgel auf diese Weise eine gesangliche Qualität und eine klangliche Fülle entwickeln kann, die ihresgleichen suchen. Der orchestrale Klang, der dem Klavierschaffen ebenso wie dem Orgelschaffen im 19. Jahrhundert grossenteils als Ideal vorschwebte, erfährt durch die Biegsamkeit und die Natürlichkeit des Legato seine grösstmögliche Entfaltung. Die Natürlichkeit der Bewegung schlägt sich dabei in der atmenden Natürlichkeit des musikalischen Flusses nieder. Dies ist gerade für das Spiel auf der Orgel von grosser Bedeutung, wo die Gefahr, aus einem übermässigen Fingerspiel zu einer gewissen Starre der Bewegung und damit auch zu einer Unbeweglichkeit der Interpretation zu gelangen, an vielen Orten lauert.

Übungen

Es seien hier nun anhand zweier Beispiele konkrete Übungen aus der Orgelliteratur besprochen, die zu der dargestellten Legato-Qualität führen können. Dabei ist wichtig zu berücksichtigen, dass alle geschilderten Übungen nur die wichtigsten Kernpunkte umreissen, die in jeder Situation, bei jedem Stück variiert, angepasst und erweitert werden können. Die genaue Ausführung in den Einzelheiten kann dabei nur Ge-

genstand der konkreten und individuellen Arbeit sein. Je mehr Fantasie und Kreativität dabei zum Tragen kommen, desto förderlicher wird sich dies auf den Übprozess auswirken. An dieser Stelle geht es nur darum, die grundsätzliche Richtung zu beschreiben, auf der sich alles weitere aufbauen kann.

Bei allen nun folgenden Übungen ist es hilfreich, während und nach den Übungen die Aufmerksamkeit immer wieder darauf zu lenken, wie sich die Hand «anfühlt» und ob und wie in der Hand und den gesamten Spielgliedern eine Veränderung vor sich geht. Werden die Übungen in der richtigen Art ausgeführt, so beginnt sich immer mehr ein belebendes und stärkendes Wohlgefühl auszubreiten, das Ausdruck der Kräftigung der Hand und ihrer einzelnen Glieder ist.

Das erste der beiden Beispiele stammt aus einem direkten Verbindungsglied von Klavier- und Orgelmusik, nämlich aus der vierten der sechs Studien op. 56 für Pedalflügel von Robert Schumann.

Die Legato-Übungen für die rechte Hand können dabei so aufgebaut werden:

1. Die Hand fällt von etwa 20 bis 30 cm Höhe weich und entspannt (ohne zu «knallen») auf die Taste und trifft willkürliche Töne. Die Finger ergreifen dabei nicht im eigentlichen Sinne die Tasten, sondern der Arm bleibt nach dem Sinken in völliger Entspannung zwischen Fingern und Schultern hängen.
2. Dieselbe Übung wird mit einzelnen Fingern (auf beliebigen Tönen) gemacht.
3. Die Übungen 1 und 2 werden in Zeitlupe unter Beibehaltung der Bewegung gemacht. Dem bewussten Wahrnehmen des Gewichtes und seines langsamen Sinkens kommt dabei besondere Bedeutung zu. Dabei kann die Vor-

stellung helfen, man vollzöge die Bewegung unter Wasser, welches alle Hektik auflöst.

4. Übung 3 wird wiederholt und dabei in vollkommener Beibehaltung der Bewegung der Sink-Ambitus verringert.
5. Die Hand sinkt wiederum von etwa 20 cm Höhe nach unten und greift das es" (mit Vorteil mit dem zweiten Finger; oder, für eine besonders weiche, aus der Sensibilität der ganzen Hand hervorgehende Klanggebung, mit erstem und zweitem Finger zugleich).
6. Dieselbe Bewegung wird mit weniger Ambitus für das zweite es" gemacht.
7. Vom es" zum c" kommt es nun zu einer Verlagerung vom zweiten (ersten) zum fünften Finger. Diese Verlagerung wird einzig vom Handgelenk aus gesteuert. Die Finger übertragen lediglich das Gewicht. Der Handrücken wird dazu in Richtung des fünften Fingers «gekipp»; er vollzieht die Bewegung so, wie es der Natürlichkeit der Hand entspricht. Im weiteren Verlauf der Übung lässt der zweite Finger bewusst und pünktlich los, ohne die Lockerheit des fünften Fingers zu beeinträchtigen. Dies wird bei den folgenden Tönen in entsprechender Weise fortgeführt.

Die linke Hand spielt an der Stelle kein Legato. Ihre Übungen – dies sei am Rande erwähnt – können jedoch in ähnlicher Art aufgebaut werden. Die Hand sinkt dabei nicht auf einzelne Töne, sondern auf die Akkorde. Durch die Verringerung des Bewegungs-Ambitus, ohne jedoch den Charakter der Bewegung aufzugeben, ent-

steht hier ein Heben und Senken des Gewichtes (mit kleinem Ambitus), eine Art «Federn» auf dem Akkord, wiederum ohne (etwa am Handrücken) eine Festigkeit oder Verkrampfung aufgenommen zu lassen.

Das zweite Beispiel stellt nun technisch bereits sehr hohe Anforderungen und stammt aus der Fantasie über B-A-C-H, op. 46 von Max Reger.

Diese Stelle, die selbstverständlich *sempre ben legato* zu spielen ist, scheint zunächst unmöglich als Legato ausführbar. Die Finger müssen wegen der Vollgriffigkeit springen und können damit die Akkorde nicht wirklich aneinander binden. Manche Interpreten behelfen sich bei solchen Stellen (die es bei Reger zuhauf gibt) mit einer Art «Karatetechnik», indem sie ruckartig und möglichst schnell von einem Akkord zum nächsten «schiessen», um so ein Legato wenn nicht zu erreichen, so doch vorzutäuschen. Das Ergebnis befriedigt jedoch selten. Die natürliche Lösung liegt auch hier wieder in der bewussten Anwendung des Gewichtes. Die Übungen für die rechte Hand (und analog für die linke) werden dabei am besten am Klavier begonnen und können auf folgende Art aufgebaut werden:

1. Am Klavier werden die einzelnen Akkorde nacheinander ohne Berücksichtigung der übergebundenen Töne angeschlagen und klanglich mit Pedalgebrauch verbunden. Das Sinken der Hand wird auf dieselbe Art wie oben bei dem Beispiel von Schumann erübt.
2. Der Ambitus der Bewegung wird verkleinert.
3. Die übergebundenen Töne werden gehalten.

Vivace assai

4. Der Anschlag wird differenziert: Der Sopran bleibt mit Gewicht liegen, während sich die anderen Stimmen lösen und so zum nächsten Akkord übergehen. Der Sopran bindet. Jede ruckartige Bewegung wird vermieden. Die Akkorde werden nicht «geworfen», sondern die Hand sinkt (gleichsam «unter Wasser») mit Gewicht auf die Tasten.
5. Der Sopran wird zusätzlich kräftiger angeschlagen.
6. Diese Bewegung wird ohne Unterschied mit derselben Geschmeidigkeit und Ruhe auf die Orgel übertragen. Auch hier ist das Resultat ein schwingendes, singendes und vor allen Dingen orchestrales Legato, welches der Regerschen Orgelmusik überall zu Grunde liegt.

Entsprechungen – Unterschiede

Die beiden genannten Beispiele zeigen die beiden grundsätzlichen Problemstellungen (melodisches und akkordisches Spiel), die es bei einem vollkommenen Legato zu lösen gilt und die auf der Orgel, die über kein Tonhaltepedal wie das Klavier verfügt, beinahe noch existenzieller auftreten als beim Klavier. Zwischen diesen Problemstellungen gibt es unzählige Abstufungen und Übergänge. In allen Varianten jedoch bildet die Orientierung an einem freien, lockeren Fluss des Gewichtes und seiner bewussten Gestaltung die Grundlage, die zu einer Klanggebung im Sinne des 19. Jahrhunderts führt.

Aus den bisherigen Ausführungen, so rudimentär sie auch sein mögen, konnte deutlich werden, wie nahe der Zusammenhang von Klavier und Orgel in spieltechnischer Hinsicht ist, und wie befruchtend eine wirklich pianistische Technik sich auf die Interpretation der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts auswirken kann. Abschliessend sei nun noch der Blick auf jenen Punkt gerichtet, an dem man den grundlegenden Unterschied von Klavier und Orgel ins Auge fassen muss. Dieser Punkt ist die Klangerzeugung als solche, im Instrument selbst. Die Klaviersaite wird durch einen Hammer angeschlagen, und dieser Anschlag bezeichnet unmittelbar und in vergleichsweise punktueller Art den Beginn des Tones. Demgegenüber fliesst bei der Orgel die Luft in die Pfeife und bringt durch ihre Brechung die Luftsäule in der Pfeife in Schwingung. Dieser Prozess des Einschwingens kann besonders bei füllig mensurierten Instrumenten, wie sie diejenigen aus dem späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert sind, einige Zeit in Anspruch nehmen.

Der Berücksichtigung des In-Schwingung-Gerätes kommt so beim Orgelspiel eine ganz andere Bedeutung zu als beim Klavier. Wird ein Ton auf der Orgel zu kurz angeschlagen, kann dies zur Folge haben, dass der Klang sich nicht in seinem vollen Ausmass entfalten kann.

In diesem Zusammenhang sei daher ein Wort zum Tempo auf der Orgel als solchem gestattet. Die Konsequenz aus dem eben Ausgeführten liegt auf der Hand. Wird ein Stück, namentlich ein virtuoseres, zu schnell gespielt, so führt dies keineswegs zu einer Steigerung des Klanges, sondern vielmehr zu seiner Schwächung und Ausdünnung. Die Wendung ins Monumentale, die dem Gebrauch virtuoser Technik auf dem Klavier oftmals zu Grunde liegt, muss auf der Orgel bei übermässigem Tempo völlig ausbleiben. Soll auf der Orgel ein wahrhaft virtuoseres Spiel erreicht werden, so muss dies immer im Dienste der Entwicklung und Entfaltung des Klanges geschehen, und ein echter Virtuose wird sich nie durch sein Tempo auszeichnen, sondern vielmehr durch seine Fähigkeit, dem Orgelklang Kraft zu verleihen, ihn zu gestalten, zu bilden und in seiner vollen Grösse erstehen zu lassen. Dieser Tatbestand war den führenden Komponisten im 19. Jahrhundert durchaus bewusst. So berichtet beispielsweise der von Liszt hochgeschätzte Camille Saint-Saëns⁶ über Liszts «Ad nos»-Fantasie, die er selbst dem Komponisten vorspielte, dass diese 40 Minuten dauere⁷ (statt der heute «üblichen» knapp 30 Minuten). Eine ähnliche Überlieferung mit etwa denselben Zeitverhältnissen betrifft die Uraufführung von Regers Introdution, Passacaglia und Fuge in e-Moll, op. 127 durch Karl Straube.⁸

Wer sich der Musik des 19. Jahrhunderts in authentischer Weise nähern will, wird um diesen Tatbestand nicht herumkommen, und er wird sein Spiel an dieser Vorgabe zu messen haben.

⁶ Liszt äussert sich in einem Brief vom 14. Mai 1882 so gegenüber Camille Saint-Saëns: «*Sie verwenden die Orgel als Orchester in einer solch unglaublichen Weise, wie es nur ein grosser Komponist und Interpret wie Sie kann. Die besten Organisten aller Länder können nur mit Respekt den Hut vor Ihnen ziehen.*» Zit. nach: Martin Haselböck: Franz Liszt und die Orgel. Band II, Wien 1999, S. 418.

⁷ «*Le morceau le plus extraordinaire qui existe pour l'orgue; elle dure quarante minutes et l'intérêt n'y languit pas un instant.*» Zit. nach: Martin Haselböck: a. a. O., Band I, S. 32.

⁸ Vgl. hierzu: Max Reger: Sämtliche Orgelwerke, Band I, Edition Breitkopf 1997, S. 67f.

Dabei liegt auf der Hand, dass eine Interpretation, die auf die Entfaltung und Durchgestaltung des Klanges angelegt ist, viel mehr an musikalischer Gestaltungsfähigkeit, an agogischer Kunst und melodischer Spannkraft erfordert, als eine klanglose und nivellierende, auf Tempo angelegte Interpretation. Diesen Herausforderungen wird jedoch nicht ausweichen, wer die wahren

Tiefen und den klanglichen Reichtum der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts sich und den Hörern erschliessen will.

Die vorliegenden Gedanken wurden angeregt durch Studien bei Prof. Bernhard Haas an der Musikhochschule Stuttgart. Ihm sei an dieser Stelle ein herzlicher Dank ausgesprochen.