

HfMDK Seminar Orgelmethodik SS 2018

Orgelschulen – kleiner historischer Exkurs über das „Was und Wie“ des Orgelspielens und-lehrens

Am Beginn unserer Beschäftigung mit der Orgelmethodik soll eine kurze, sehr grobe und trotzdem etwas pointierte Zusammenfassung dessen stehen, was wir über die Geschichte des Unterrichts im Orgelspiel wissen. Auch wenn es im Unterrichtsfach „Methodik“ hier an der Hochschule sicher mehr um die Unterweisung von Anfängern, Jugendlichen oder Menschen, die sich eher nebenberuflich mit dem Orgelspiel beschäftigen geht, kann doch eine Betrachtung des Unterrichts der großen Meister sehr viel Allgemeingültiges und Aussagekräftiges hierzu liefern. Drei epochale Lehrer sollen hier in Exkursen genauer betrachtet werden: Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Sebastian Bach und Charles-Marie Widor.

Das Orgelspiel wurde, wie bei vielen anderen Instrumenten auch, in der frühen Zeit als eine Art Handwerk betrachtet. Die Kunst (oder eben das Handwerk) wurde sozusagen direkt vom ‚Meister‘ an die Schüler weitergegeben. Über die konkrete Art des Unterrichts wissen wir relativ wenig, und wenn, dann nur in sehr exponierten Beispielen. Zum Beispiel kennen wir konkrete Lehrer-Schüler-Verhältnisse: Froberger war drei Jahre lang Schüler von Frescobaldi in Rom, Bruhns war Schüler von Dietrich Buxtehude in Lübeck usw. Wer nicht ohnehin aus dem Adel oder einer reichen Familie stammte, (und der Beruf des Musikers wäre dann ohnehin eher nicht standesgemäß gewesen ...), brauchte ein Stipendium, um bei einem berühmten Meister unterzukommen, dort zu wohnen, mitzuarbeiten. Hier sind wir schon bei unserem ersten Exkurs:

Exkurs 1 Jan Pieterszoon Sweelinck

Ein reisender Herzog aus Hanau-Münzenberg kam 1594 nach Amsterdam und er hielt nach seiner Reise drei Attraktionen fest, die jeder Besucher der Stadt erleben müsse:

- 1) Das Haus der Artillerie,
- 2) ein lebender Elefant in der Gilde-Halle der Bogenschützen
- 3) und „den Organisten der Stadt anhören“.

Dieser berühmte Organist, Jan Pieterszoon Sweelinck war nicht nur eine Touristenattraktion, sondern er hat auch sozusagen die erste „Orgelschule“ Europas gegründet. Seine berühmtesten Schüler, mit ihrer Herkunft bzw. späteren Wirkungsstätte waren:

Andreas Düben (Stockholm)
Jacob Praetorius der Jüngere (Hamburg)
Johann Praetorius, (Hamburg)
Heinrich Scheidemann (Hamburg)
Gottfried Scheidt (Altenburg),
Samuel Scheidt (Halle),
Melchior Schildt (Wolfenbüttel – Kopenhagen – Hannover),
Paul Siefert (Danzig, Warschau)
Jonas Zornicht (Königsberg).

Es wird deutlich, warum beispielsweise Sweelinck als „Hamburger Organistenmacher“ (Mattheson) bezeichnet wird. Die ganze norddeutsche Schule, die in Bruhns und Buxtehude ihren Höhepunkt erreicht, kann auf seine Lehrtätigkeit zurückgeführt werden.

Wie sah ein solches zwei- bis dreijähriges „Orgelstudium“ in Amsterdam aus?

- Die Schüler zahlten für Kost und Logis
- Sie erhielten Unterricht
- Sie kopierten die Werke des Meisters (und verbreiteten sie damit in ganz Europa)

- Sie brachten Anregungen aus ihrer Heimat mit (anders ist etwa die starke Präsenz lutherischer Choräle bei Sweelinck im streng calvinistischen Amsterdam nicht zu erklären)

Was wissen wir über den Unterricht:

- Sweelinck verwendete Zarlinos ‚Istitutioni harmoniche (1558/73), Orgelunterricht war also zunächst mal eher Kompositions- und natürlich Improvisationsunterricht
- Aber auch technische Fragen des Orgelspielens scheinen eine große Rolle gespielt zu haben: so weist Hans Schnieders in seiner Dissertation von 2011 ‚Fingersätze für Tasteninstrumente aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler‘ nach, dass bei vielen der Schüler an ihren späteren Wirkungsorten ähnliche Fingersatzprinzipien zu erkennen sind, die auf eine gemeinsame Ausbildung in diesem Punkt hindeuten. Mattheson schreibt 1740 über Jacob Praetorius: *„Da er nun vernahm, dass in Amsterdam ein vortrefflicher Organist anzutreffen, trug er eine große Begierde, dahin zu reisen, und sich seines Unterrichts zu bedienen. Die Vorsteher der Kirche zu S. Jacon reizeten ihn auch dazu an, und versprochen, die Helffte der Unkosten zu tragen. Es war der berühmte Joh. Pet. Swelink (...), zu dem er sich in die Lehre begab, und von ihm, unter andern, eine gantz eigne Fingerführung faßte, die sonst ungewöhnlich, aber sehr gut war“*¹

Wir können bei Sweelinck, stark vereinfacht, zwei Grundideen des Orgellehrens im 17. Jahrhundert (und auch später) erkennen: Viel stärker als bei anderen Instrumenten wird von einem Organisten als elementare Fähigkeit nicht nur das „Wie“ des Spielens, sondern auch das „Was“ erwartet. Der fähige Organist spielt nicht in erster Linie Stücke von anderen, sondern schafft sich sein Material selber, sei es durch Improvisation oder durch Komposition. Über den Sweelinck-Schüler Andreas Düben lesen wir 1615: *„Die Studienzeit des jungen Leipzigers wurde verlängert, ,damit er seine Kunst desto besser lerne und das Componieren und Fugieren (damit ist wohl eher das Improvisieren gemeint, Anm. d. Verf.) aus dem Fundament perfect lernet“*² Diese Tradition des Orgelunterrichts zieht sich bis in die heutige Ausbildung von neben- und hauptamtlichen Organisten, für die satztechnische Unterweisung und handwerklich geschulte Improvisation selbstverständlich ist.

Übrigens ist es auffällig, dass die meisten überlieferten Kompositionen Sweelincks aus der Zeit stammen, in der er auch den meisten Unterricht erteilt hat: gerade die aufgeschriebenen Werke könnten also als Unterrichtsmaterial und auch als Vorbild für die Schüler gedient haben.

Wie modern andererseits der Unterricht in spieltechnischer Hinsicht war, wurde an Matthesons Zitat über Jacob Praetorius deutlich, von dem es weiter heißt: Er *„nahm des Swelinks Sitten und Geberden an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren; hielt den Leib (beim Spielen, Anm. d. Verf.) ohne sonderliche Bewegung, und gab seinem Spielen ein Ansehen, als ob es gar keine Arbeit wäre“*³ Auf dieses Ideal des Orgelspielens kommen wir fast 300 Jahre später bei Charles-Marie Widor wieder zurück!

Im 18. Jahrhundert finden wir grundsätzlich folgende Situation: Es gibt Cembalo- bzw. Klavierschulen (Couperin, Rameau, uv.a.), aber keine aufgeschriebenen dezidierten Orgelschulen. Noch die Orgelschule *„Der angehende practische Organist“* von Johann Christian Kittel (um 1800) etwa ist praktisch eine reine Kompositionsschule. Die Gründe dafür sind vielfältig. Der Orgelunterricht war nach wie vor eher gleichbedeutend mit Kompositionsunterricht, die Spieltechnik wurde vorausgesetzt oder eben vom ‚Klavier‘ (also Cembalo, Clavichord, später Hammerklavier) herübergeholt. Cembalunterricht war ohnehin eher etwas für Prinzessinnen und sonstige höhere Töchter (oder Söhne). Bezeichnend ist etwa Couperins Anweisung in *„L’art de toucher le clavevin“*, die Schüler nicht alleine üben zu lassen, damit das im Unterricht Gelernte nicht gefährdet wird.

¹ Johann Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 328

² Zitiert nach MGG Artikel Sweelinck, Pieter Dirksen

³ Mattheson, 1740, S. 328 f.

Exkurs 2 Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach ist die prägende Organistenpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts – als Spieler wie als Lehrer, in vieler Hinsicht bis heute. Zahlreich sind die Berichte über sein überwältigendes Orgelspiel. Selbst seine Kritiker attestierten ihm hier neidlos absolute Meisterschaft. Zahlreich sind auch seine Schüler:

- Die Söhne (Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian)
- Johann Ludwig Krebs (zahlreiche Orgelwerke, teilweise eine Art „Bach-Kopie“)
- Johann Philipp Kirnberger (Entwickler der gleichnamigen Stimmung)
- Johann Gottlieb Goldberg (kam mit zehn Jahren zu Bach, für ihn schrieb Bach die Goldbergvariationen, als er 14 Jahre alt war)
- Johann Christian Kittel (Orgelschule, s.o.)
- Johann Gottfried Mützel (Orgelfantasien)
- Homilius (Choralvorspiele)
- u.v.a.

Was aber wissen wir über Bachs Unterricht? Abgesehen von späteren Berichten, etwa von Johann Nikolaus Forkel (s.u.) können wir es auch zunächst aus den Ergebnissen rekonstruieren:

- es entstanden eng an seinem Vorbild angelehnte Kompositionen (Krebs)
- es gingen Spieler mit stupender Technik aus diesem Unterricht hervor (Goldberg, sicher auch die Söhne, Mützel)
- Eigene kompositorische und spieltechnische Schulwerke: Orgelbüchlein, Klavierbüchlein (Verzierungsstabellen) Triosonaten, Clavierübungen, Pedalexercitium, Goldbergvariationen

Auch hier, ähnlich wie bei Sweelinck, können wir uns einen Lehrer vorstellen der

1. seine eigenen Kompositionen als Vorbilder für das Komponieren und Improvisieren der Schüler einsetzte
2. eine sehr moderne, virtuose Spieltechnik durch genaue Analyse den Schülern weiterzugeben vermochte. Auch hier das Ideal geringster sichtbarer Bewegung, siehe Forkel unten!
3. für die Schüler in seinem kreativen Umgang mit der Orgel eine große Inspirationsquelle war

Diese Hypothese wird bestätigt durch die Lektüre einer bedeutenden Schrift über Johann Sebastian Bach: Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Forkel war einer der ersten bedeutenden Musikwissenschaftler. Er wirkte in Göttingen und stand in direkter Korrespondenz mit Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach. Man kann seine Schrift über Bach gewissermaßen als den Versuch ansehen, das Wissen der Zeitzeugen (Söhne, Schüler etc.) über Bach vor dem Vergessen zu bewahren. Auch wenn Forkels öfters belächelte Bach-Bewunderung manchmal etwas unkritische Züge trägt – viele der Darstellungen in seiner Bach-Biographie, die die erste überhaupt war, dürften mehr als ein Körnchen Wahrheit enthalten. Es soll im Folgenden ohne weiteren Kommentar aus Forkels Schrift zitiert und zur Diskussion gestellt werden:

„III. Joh. Seb. Bachs Art das Clavier zu behandeln, ist von jedem, der das Glück gehabt hat, ihn zu hören, bewundert, und von allen, die selbst Ansprüche machen konnten, für gute Spieler gehalten zu werden, beneidet worden. Daß dieses so allgemein bewunderte und beneidete Clavierspielen von der Art, wie das Clavier von Bachs Zeitgenossen und Vorgängern behandelt wurde, sehr verschieden gewesen seyn müsse, ist leicht zu begreifen; aber dis jetzt ist noch von Niemand genau angegeben worden, worin diese Verschiedenheit eigentlich bestanden habe. (...)

Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa nieder drücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1) daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2) Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordern Theil des Tasten abgleitet. 3) Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen können. Der Anschlag derselben ist also, wie C.Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muß.

Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten anführen. 1) Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen. 3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerley Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so Ton-armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können. Alles dieß zusammen genommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vordern Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist. (...)

Der natürliche Unterschied der Finger an Größe, so wie an Stärke, verleitet sehr häufig die Clavierspieler, sich da, wo es nur irgend möglich ist, bloß der stärkern zu bedienen, und die schwächern zu vernachlässigen. Dadurch entsteht nicht nur eine Ungleichheit im Anschlage mehrerer auf einander folgender Töne, sondern sogar eine Unmöglichkeit, gewisse Sätze, wobey keine Auswahl der Finger Statt findet, heraus zu bringen. Joh. Seb. fühlte dieß bald, und um einer so fehlerhaften Bildung abzuhelpen, schrieb er sich besondere Stücke, wobey die Finger beyder Hände in den mannigfaltigsten Lagen nothwendig alle gebraucht werden mußten, wenn sie rein heraus gebracht werden sollten. Durch solche Uebungen bekamen alle seine Finger beyder Hände gleiche Stärke und Brauchbarkeit, so daß er nicht nur Doppelgriffe und alles Laufwerk mit beyden Händen, sondern auch einfache und Doppeltriller mit gleicher Leichtigkeit und Feinheit auszuführen vermochte. Sogar solche

Sätze hatte er in seiner Gewalt, worin, während einige Finger trillern, die übrigen derselben Hand eine Melodie fortzuführen haben.

Zu allen diesem kam nun noch die von ihm ausgedachte neue Fingersetzung. Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren, wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Clavier noch gebunden war, so daß mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperirt werden; man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen ließen, Von diesen Umständen kam es, daß selbst die damahligen größten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bey Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittelstimmen nicht bloß begleiten, sondern ebenfalls singen mußten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damahls auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken, und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war. (...)

IV. Was im Vorhergehenden von Joh. Seb. Bachs vorzüglichen Clavierspielen gesagt worden ist, kann im Allgemeinen auch auf sein Orgelspielen angewendet werden. Das Clavier und die Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beyder Instrumente ist so verschieden, als ihre beyderseitige Bestimmung verschieden ist. Was auf dem Clavichord klingt oder etwas sagt, sagt auf der Orgel nichts, und so umgekehrt. Der beste Clavierspieler, wenn er nicht die Unterschiede der Bestimmung und der Zwecke beyder Instrumente gehörig kennt und zu beobachten weiß, wird daher stets ein schlechter Orgelspieler seyn, wie es auch gewöhnlich der Fall ist. Bis jetzt sind mir nur zwey Ausnahmen vorgekommen. Die eine macht Joh. Sebastian selbst, und die zweyte sein ältester Sohn, Wilh. Friedemann. Beyde waren feine Clavierspieler; sobald sie aber auf die Orgel kamen, bemerkte man keinen Clavierspieler mehr. Melodie, Harmonie, Bewegung etc. alles war anders, das heißt: alles war der Natur des Instruments und seiner Bestimmung angemessen. Wenn ich Wilh. Friedemann auf dem Clavier hörte, war alles zierlich, fein und angenehm. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfiel mich ein heiliger Schauer. Dort war alles niedlich, hier alles groß und feyerlich. Eben so war es bey Joh. Sebastian, nur beydes in einem noch weit höhern Grad von Vollkommenheit. (...) Die Mittel, deren er sich bediente, um zu einem so heiligen Styl zu gelangen, lagen in seiner Behandlungsart der alten sogenannten Kirchentonarten, in seiner getheilten Harmonie (Satz in weiter Lage, Anm. d. Verf.) im Gebrauch des obligaten Pedals und in seiner Art zu registriren. (...)

VII. Es giebt manche gute Componisten und geschickte Virtuosen für alle Instrumente, welche nicht im Stande sind, das, was sie wissen oder können, andere zu lehren. Sie haben mit der Uebung, durch welche ihre natürlichen Anlagen entwickelt wurden, entweder nicht hinlängliche Aufmerksamkeit verbunden, oder sie sind durch guten Unterricht auf dem geradesten Wege zu einem gewissen Ziel geführt worden, und haben das Nachdenken über die Ursachen, warum etwas so und nicht anders gemacht werden müsse, ihren Lehrern überlassen. Wenn solche Künstler wirklich gut unterrichtet sind, so kann ihre Ausübung für Anfänger lehrreich werden, aber unterrichten können sie eigentlich nicht. Der mühsame Weg des Selbstunterrichts, auf welchem sich der Lehrling tausendmahl verirrt, ehe er das Ziel entdeckt oder erreicht, ist vielleicht der einzige, der einen vollkommen guten Lehrer hervor bringen kann. Die öftern fruchtlosen Versuche und Verirrungen machen nach und nach mit dem ganzen Kunstgebieth bekannt, und jedes Hinderniß des Fortkommens wird entdeckt und vermeiden gelernt. Freylich ist dieser Weg der längere; wer aber Kraft in sich hat, wird ihn dennoch vollenden, und zum Lohn seiner Anstrengungen sein Ziel auf einem desto anmuthigern Weg finden lernen. Alle diejenigen, welche je eine eigene Schule in der Musik gestiftet haben, sind auf solchen

beschwerlichen Wegen dazu gelangt. Der von ihnen entdeckte neue, anmuthigere Weg war das, was ihre Schule von andern Schulen unterschied.

Eben so ist es mit der Bachischen Schule beschaffen. Ihr Urheber irrte lange umher, mußte erst ein Alter von mehr als 30 Jahren erreichen, und durch stete Anstrengungen an Kräften immer mehr wachsen, ehe er alle Schwierigkeiten und Hindernisse überwinden lernte. (...)

Ich will zuerst etwas über seinen Unterricht im Spielen sagen. Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags, von welcher schon geredet worden ist, zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag, üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Uebungen loskommen, und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beyden Händen verbunden. (...)

So zweckmäßig und sicher Bachs Lehrart im Spielen war, so war sie es auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trockenen, zu nichts führenden Contrapunten, wie es zu seiner Zeit von andern Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meynung nicht für den Componisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß, und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. (...)⁴

Wenn wir dies zusammenfassen – und dabei Forkels überschwängliche Auss schmückungen und gewisse Legenden weglassen bzw. gebührend objektivieren, ergibt sich folgendes Ergebnis.

- Bach ging sehr planvoll und streng, aber nicht pedantisch beim Unterricht vor
- er lehrte seine Schüler seine selbst entwickelte moderne Spieltechnik mit genauestens kontrollierten, kleinsten Bewegungen
- im Mittelpunkt des kompositorischen Anteils des Unterrichts stand der strenge vierstimmige Satz
- er schrieb Stücke extra für die Schüler, als Modell und als Etüde
- er machte Unterschiede in der Behandlung der verschiedenen Tasteninstrumente. Auf der Orgel: Verwendung von kirchentonalen Elementen, Bevorzugung der weiten Lage im Satz, optimale Ausnutzung des Pedals, experimentelle Art des Registrierens.

Was wir nicht genau wissen:

- galt der beschriebene Bach'sche Anschlag nur für schnelle Passagen um deren Deutlichkeit willen, also das sogenannte „Schnellen“?
- wie genau hat die Pedaltechnik Bachs ausgesehen (Absatz ja/nein, Schuhe etc.)
- Wie und wieviel hat Bach registriert?
- uvm.

⁴ Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802

Die Zeit nach Bach, 19. Jahrhundert

Im **deutschen Sprachraum** entwickelte sich eine recht rege Orgellehrtätigkeit, es entstanden verschiedene Orgelschulen. Johann Christian Kittel etwa, selber noch Bach Schüler, hat seine Schule „Der angehende praktische Organist“ (1800) „ganz nach bachischen Grundsätzen geformt“, es ist aber eher eine Kompositionsschule im strengen Satz, Aspekte der Spieltechnik kommen kaum vor. Ein schöner Ausdruck seiner Zeit, geprägt von der Aufklärung sind seine vier Grundsätze, auch für mäßig begabte Schüler:

- (1) Bedenke fleißig den Zweck Deines Spieles und suche selbst stets moralisch besser zu werden(...)
- (2) Studiere die Natur, denn sie ist die Mutter der Kunst (...)
- (3) Lerne und übe mit treuem Eifer die Kunstregeln (...)
- (4) Schaue gute Muster an (...)

Weitere Schulen:

- Justin Heinrich Knecht: „Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübte“ (1795-98)
- Joh. Christian Heinrich Rinck, wirkte in Gießen und Darmstadt, zahlreiche Lehrwerke
- Ritter „Kunst des Orgelspiels. Ein unentbehrliches Lehr- und Lernbuch für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspieler insbesondere für den Orgelunterricht in Schullehrer-Seminarien und Präparandenschulen.“

In **Frankreich** entstand eine Tradition des Orgelspiels, die sich ebenfalls auf J.S. Bach berief. Jaques-Nicolas Lemmens (1823 – 1881) war der Organist, der als Schüler von Adolph Friedrich Hesse in Breslau sich als erster auf diese Linie „Bach – Kittel – Rinck (man nannte immer Forkel, das ist aber ein historischer Irrtum) – Hesse“ berief. Lemmens war der Lehrer von Charles-Marie Widor.

Ein anderer Zweig sei genannt: die „École Niedermeyer“, eine französische Kirchenmusikschule in Paris ging auf die liturgische Erneuerungsbewegung und Wiederentdeckung der Gregorianik zurück. Bedeutende Schüler waren hier Gabriel Fauré und Camille Saint-Saens.

Exkurs 3 Charles-Marie Widor

Charles-Marie Widor, geboren 1844 in Lyon, wurde vom Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll „entdeckt“ und nach Brüssel als Schüler von Jaques-Nicolas Lemmens empfohlen („Bach-Tradition“, s.o.). Nach europaweiten Erfolgen als Organist ist Widor von 1870 bis zu seinem Tod Organist an St. Sulpice, der vielleicht bedeutendsten Cavaillé-Coll-Orgel.

1890 übernimmt er die Orgelklasse am Conservatoire vom überraschend und tragisch verstorbenen César Franck. Er bildet hier beinahe alle für das frühe 20. Jahrhundert in Frankreich maßgeblichen Organisten aus:

- Louis Vierne
- Charles Tournemire
- Marcel Dupré
- u.v.a. (auch Albert Schweitzer zählt zu seinen Schülern)

Seine Linie wird von Marcel Dupré weiter perfektioniert und fortgesetzt (s.u.) Romanhaft zugespitzt können wir Widor's erste Unterrichtsstunde am Conservatoire 1890 als Geburtsstunde des modernen Orgelspiels betrachten. Nicht nur, weil Widor bis dahin nicht gekannte Ansprüche an die technische und musikalische Perfektion des Orgelspiels legte; sondern weil er derjenige war, der das

Orgelliteraturspiel als eigenständige ‚Disziplin‘ einführte. Bei Franck hatte der Unterricht in Improvisation im Vordergrund gestanden, Literaturspiel (und das hieß zu dieser Zeit im Grunde nichts anderes als das Spiel von Bachs Werken) wurde als „nebenher zu erledigen“ einfach vorausgesetzt.

Wir wollen auch hier zunächst unkommentiert aus einer Quelle lesen, nämlich Louis Vierne's „Erinnerungen“:

Zunächst ein Bericht aus Franck's Unterricht:

„Franck hielt seinen Unterricht im kleinen Prüfungssaal ab, auf einem kümmerlichen Kuckuck von Orgel ganz hinten im Saal. (...) Von den sechs Unterrichtsstunden in der Woche verwendete der Meister mindestens fünf auf die Improvisation (...). Die Ausführung (von Literatur, Anm. d. Verf.) interessierte ihn wenig: war man als Schüler zugelassen, so verstand es sich von selbst, dass man über eine ausreichende Technik verfügte, um den ganzen Bach interpretieren zu können. Franck gab den Schülern auch Ratschläge zur Ausführung seiner Musik, wenn sie ab und zu einiges davon zum Unterricht mitbrachten; er war für dieses Zeichen der Bewunderung sehr empfänglich.“⁵

Widor übernimmt die Klasse nach Franck's Tod überraschend, die Studenten kennen ihn kaum, sie „warteten nicht ohne Voreingenommenheit und feindselige Gesinnung auf diesen Augenblick...das entsprach unserm Alter...“. Widor hält eine Antrittsrede vor den Studenten:

„In Frankreich vernachlässigt man sehr das Literaturspiel zugunsten der Improvisation; das ist mehr als ein Irrtum, das ist Unsinn. Gewiß, um improvisieren können, im künstlerischen Sinne des Wortes, muss man Einfälle haben, aber das reicht nicht. Um seinen Gedanken nicht zu verfälschen, um ihn exakt umzusetzen in all die Vielfalt, die Komplexität und Geschmeidigkeit, die seine Entwicklung erfordert, muss der Organist über eine Technik verfügen, die es ihm möglich macht, jeden beliebigen Satz in jedem beliebigen Tempo zu spielen. Die Improvisation ist eine spontane Komposition; sie kann nur mit der vertieften Kenntnis und beständigen Praxis aller Möglichkeiten realisiert werden, welche die Manuale und das Pedal der Orgel bieten. Auf der anderen Seite sehe ich nicht, warum der Organist als einziger Künstler von der Notwendigkeit auszunehmen sei, die gesamte Literatur desjenigen Instrumentes zu kennen, welches er spielt. Was würde man über einen solchen Pianisten oder Geiger sagen? Man wird ihn mit König Midas vergleichen, und zwar zu Recht. (...) (Die Technik) muss wissenschaftlich sein, rational – nicht empirisch. (...) Ich habe lange gezögert, diesen Posten anzunehmen, der mir heute zufällt; ich habe mich dafür entschieden in der Absicht, allgemein das Orgelspiel zu erneuern und insbesondere die authentische Tradition der Interpretation der Werke Bachs wieder aufleben zu lassen. Sie ist mir vererbt worden durch meinen Lehrer Lemmens, er erhielt sie von Hesse in Breslau, der sie seinerseits von Forkel übernommen hatte, dem Schüler (wie gesagt ein Irrtum, Anm. d. Verf.) und Biographen des alten Kantors“⁶

Die „rationale“ Methode der Technik:

„(...) richtige Haltung am Spieltisch (...) indem er uns nicht nur lächerliches Herumfuhrwerken und Gestikulieren untersagte, sondern auch ebenso unnütze wie unästhetische Bewegungen, selbst die kleinsten.

„(...) Das Legato resultiert aus einer blitzartigen Übertragung des Drucks von einem Finger auf den anderen (...)

⁵ Louis Vierne, Meine Erinnerungen („Mes Souvenir“ Paris 1934-37) übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln 2004) S. 33 ff.

⁶ Vierne, S. 41f.

(...) (Das Staccato): Halten Sie so weit es eben geht die Finger auf dem Elfenbein fest, spannen Sie leicht das Handgelenk an und schlagen Sie aus dem Unterarm ; wenn Sie es im langsamen Tempo geschafft haben, geht es im schnellen von selbst, ohne zusätzliche Muskelanspannung.

Er warnte uns vor denen, die uns mit ihren schwachen Nerven in Rage versetzen, indem sie die Akkorde aufheben, ‚als brenne ihnen die Tastatur unter den Händen‘, und ebenso machte er sich über diejenigen lustig, die so aussehen, als spielten sie ‚in einem Kübel Mehlkleister‘.

(...) (Pedalspiel:) Der Organist verfügt über vierzehn Finger, zehn an den Händen, vier an den Füßen. Um aus den beiden Füßen eine zusätzliche Hand zu bilden, gibt es nur den einen Weg: Knie, Absätze und Spitzen müssen sich ständig berühren;“ (...) Im Pedal – wie übrigens auch in den Manualen – bestimmt die Ökonomie der Bewegungen den Fuß- bzw. Fingersatz. Das heißt: bieten sich mehrere Möglichkeiten an, so soll man die wählen, die diese am wenigsten beeinträchtigt; das ist manchmal heikel, denn die Routine widersetzt sich häufig. Es ist eine Sache der Intelligenz und des Willens: der Mensch soll der Mechanik gebieten (...).“

(...) zu der so schwierigen Erklärung des Unterschiedes von Rhythmus und Takt sagt Widor:

„Man muss im Takt spielen, gewiß! ...heißt das aber, dass die Takteinteilung streng mathematisch zu sein hat? Also das wäre der Triumph des Automatismus, der vernunftlosen Mechanik, einer entfesselten Kraft, die alles gleich macht. Im Leben allgemein und in der Kunst im besonderen ist nichts so. Überall gibt es Licht und Schatten, Wichtiges und weniger Wichtiges, Starke und Schwache; diesem Gesetz unterliegt auch die Musik. Gibt man vernünftigerweise zu, dass alle jenen melodischen oder harmonischen Kunstgriffe nicht von gleichem Wert sind, so wird man die wichtigen bevorzugen: es ist die Betonung (accentuation). Als einziges Mittel dazu haben wir auf der Orgel die Tondauer. (...)“⁷

Noch ein sehr schönes Zitat aus Widors eigenem Vorwort zu den Symphonien op. 42:

„Was den Rhythmus betrifft, so wird er dem Einfluss moderner Strömungen unterliegen: Er wird sich auf eine Art Elastizität des Taktes einlassen, wobei er immer seine Rechte wahren wird. Er wird es der musikalischen Phrase ermöglichen, ihre Abschnitte zu gliedern und zu atmen, wann es nötig ist, vorausgesetzt, dass er die Zügel in der Hand behält und sie sich seinem Schritt anpasst. Ohne den Rhythmus, ohne diese konstante Äußerung des Willens zur periodischen Rückkehr der betonten Zählzeit, wird man dem Spieler nicht zuhören. Wie oft zögert der Komponist und enthält sich, wenn er im Begriff ist, das poco ritenuto, das er in Gedanken hat, in die Noten zu schreiben! Er wagt es nicht, aus Sorge, dass eine Übertreibung des Interpreten den Schwung des Stückes erlahmen lassen oder brechen könnte. Das passende Zeichen fehlt. Wir haben kein grafisches Mittel dafür, das Ende einer Periode zu unterstreichen oder einen Akkord zu verstärken durch eine Art Fermate von nicht fixierbarer Dauer. Ist das nicht sehr schade, gerade weil es sich um ein Instrument handelt, das seine ganze Wirkung aus den Zeitwerten zieht?“⁸

Im 20. Jahrhundert bietet sich, sehr vereinfacht dargestellt, folgendes Bild:

In Deutschland erfolgt eine starke Prägung durch die Straube-Schule (Bach- und Reger-Interpretation). Straube war der erste bedeutende, schule-machende Lehrer, der gar nicht mehr selber komponiert hat. Bis heute weisen ältere Organisten auf ihren „Straube-Stammbaum“ hin.

Bereits nach dem ersten Weltkrieg, vor allem in den 20er Jahren beginnt im deutschsprachigen Raum die Orgelbewegung mit einer starken Abkehr von der romantischen Orgeltradition. Nachdem zweiten

⁷ Vierne, S. 47 ff.

⁸ Zitiert nach: Widor, Symphonien op. 42, Stuttgart 2015

Weltkrieg ist Helmut Walcha in Frankfurt einer der maßgeblichen Lehrer. Aber auch andere Persönlichkeiten wie Anton Heiller in Wien ist mit vielen Impulsen insbesondere in der Bach-Interpretation bedeutend. Mit aus der Orgelbewegung heraus entwickelt sich schließlich auch die Historische Aufführungspraxis. Die erste umfassende Orgelschule aus dieser Perspektive, bis heute weitgehend gültig, schreibt Jon Laukvik 1990.

In Frankreich führt Marcel Dupré die Widor -Schule weiter und perfektioniert sie. In zahlreichen Lehrwerken entwickelt er eine ganze Philosophie des Lernens.

„Die Pädagogik hat nicht zum alleinigen Ziel die Entfaltung des natürlichen Talents des Schülers. Sie muss zugleich seinen sozialen Nutzen im Blick haben. Jede Pädagogik muss auf einer präzisen, flexiblen, gesunden Psychologie basieren“ (zitiert nach Rieger, s.u.)

Die Mittel zum Erfolg sind:

- Glaube an die Kunst
- Methode, die Selbstvertrauen schafft
- Organisation der Arbeitszeit
- Spieltechnik

Er entwickelt eine Typologie der Schüler

- störrisch
- leichtfertig
- stumpfsinnig
- gehorsam
- eifrig
- erfinderisch

Der Schüler hat sich vor dem Lehrer wie vor einem Arzt zu verhalten. Der störrische Typ darf nicht geduldet werden (...)

Duprés bedeutendste Schüler:

André Fleury
Olivier Messiaen
Jean Langlais
Jehan Alain
Jeanne Demessieux
Rolande Falcinelli,
Maire-Claire Alain
Michel Chapuis
Jean Guillou

Die Schule Lemmens-Widor-Dupré ist bis heute in Frankreich der Maßstab des Orgelspiels.

Zusammenfassung

Die Entwicklung des Orgelspiels und des Lehrens dieser „Handwerkskunst“ zeigt, bei aller geschichtlichen Entwicklung, bei allem Wandel auch in den musikalischen, stilistischen, gesellschaftlichen Parametern, drei ganz auffällige Kontinuitäten, die von den hier besonders betrachteten Persönlichkeiten sicher anders akzentuiert, aber im Prinzip so vertreten wurden:

- Die Ausbildung in Satzkunst, also Komposition bzw. Improvisation, gehört sozusagen zu den vornehmen Pflichten eines Orgellehrers und Organisten, die eigene Disziplin des reinen Literaturspiels hat sich erst sehr spät herausgebildet. Bis heute wird von jedem Organisten zumindest in kleinem liturgischen Rahmen Improvisation erwartet.
- Die Orgel ist, in Abgrenzung zu anderen Tasteninstrumenten, das Instrument der „Erhabenheit“, sicher auch der religiösen Konnotationen
- Besonders auffällig ist bei allen drei epochemachenden Orgellehrern die Betonung der konsequenten Reduzierung und Vermeidung selbst kleinster überflüssiger Bewegungen, durch genaue Kontrolle der Abläufe, der Finger- und Fußsätze sowie die Entwicklung einer jeweils eigenen, ganz ‚modernen‘ Technik

Carsten Wiebusch

Kleine Literaturlauswahl

Johann Nikolaus Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, zahlreiche Nachdrucke und Neuausgaben, z.B. Berlin 2013

Jon Laukvik: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Band 1, Stuttgart 1990

Johann Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, Nachdruck Kassel 1969

Diana Rieger: Zur Aktualität klassischer Orgelschulen (Evaluation – Akzeptanz – Ausblick), Frankfurt 2014

Louis Vierne: Meine Erinnerungen, übersetzt und herausgegeben von Hans Steinhaus, Köln 2004