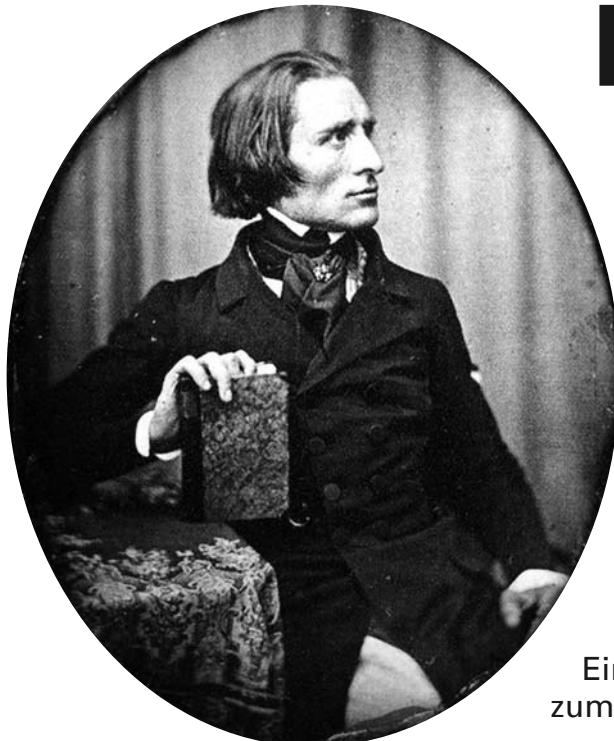


Leseprobe

aus organ 4/2011

© Schott Music, Mainz 2011



Begegnung mit der Thüringer Bach-Tradition

Liszts Orgelbehandlung in Satz, Spieltechnik und Klangkonzeption

Ein Beitrag von Ralf Bibiella, Oppenheim am Rhein,
zum 200. Geburtstag Franz Liszts

Die Thüringische Orgeltradition um die Mitte 19. Jahrhunderts und Liszts Eintreten in diesen Wirkungskreis

Die allgemeine Stellung der Orgelmusik, und damit eng verbunden ebenso des Kantoren- und Organistenstandes, erlebte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den betreffenden europäischen Ländern, folglich auch in Deutschland, alles andere als eine Blüte; zumal das Klavier, das auch in Franz Liszts Auffassung „le microcosme de la musique“ darstellte, verstärkt die primäre Aufmerksamkeit der Musikwelt auf sich gezogen hatte.¹ Besonders die neuartigen pianistischen Möglichkeiten der Dynamikbehandlung ließen im Zeitgeist der Empfindsamkeit und der nachfolgenden Romantik den Orgelton als steif und ungeladen erscheinen. Der klangliche Reiz der Plastik, Stabilität sowie Objektivität, der von der Orgel ausgehen konnte, war nicht mehr in dem Maße gesucht wie in dem vorwiegend der Polyphonie huldigenden Barockzeitalter, bis hin zur Bach-Schule, die nur noch in einem kleinen Kreis im Thüringer Raum überwintert hatte. Auch dort war die Orgelkunst mit der allgemein absteigenden Stellung von Kirchenmusik im öffentlichen Interesse im Schwinden begriffen, wie eine zeitgenössische Stimme in Thüringen in der Periode zwischen 1830 und 1860 bezeugt: „Jetzt jedoch, im rationalistischen Zeitalter mit seinem geringen Interesse an Kirche und Kirchenmusik, nimmt der Organist nicht mehr eine Zentralstellung im Musikleben ein, der bedeutende Musiker ist nicht mehr an der Orgel, sondern im weltlichen Musikleben zu finden.“²

Diese Situation veranschaulicht die Bedeutung der Berührung Liszts mit der Orgel für eine Wiederbelebung der Orgelmusik: Wenn ein Musiker von derartigem öffentlichem Interesse wie Liszt im engeren Umfeld der Kirchenmusik wirkt, so muss er wohl einen Teil seiner weltlichen Anhängerschaft mit in diesen Wirkungsbereich hinüberziehen. Dies wird an der besonderen Hervorhebung des Besuchs des Einweihungskonzerts 1855 im Merseburger Dom – „er war mehr als überfüllt“³ – deutlich. Wie wesentlich für das Interesse an anspruchsvoller Orgelmusik, und mit diesem eine Nachfrage nach neuen Kompositionen für das Instrument Orgel, die Einbeziehung eines durch anspruchsvolle weltliche Konzerte geschulten Publikums war, bestärkt die konkrete Erwartungshaltung in traditionell kirchlichen Kreisen dieser Zeit: „Grosse Orgelstücke und Fugen, Orgeltrios oder grosse Präludien von Sebastian Bach, Händel, Albrechtsberger, Mozart, Krebs, Joh. Schneider [...] gehören nicht in den Gottesdienst, weil in ihnen die Kunst vor der Erbauung vorherrschend ist, und weil sie überhaupt nur dem Kenner, nicht aber der Menge einen geistigen Genuss verschaffen können.“⁴ Bedenkt man die dominierende Stellung des mittel- wie norddeutschen Luthertums im Hinblick auf die Orgel in der Bach-Zeit und die weitere Bach-Tradition, so ist es nur allzu offensichtlich und naturgemäß, dass der hier angeklungene „Rationalismus, Pietismus und die Familienfrömmigkeit nach Bach nur Unbedeutendes hervorbringen“⁵ konnten.

In dieser Situation trifft der in seiner geistig-religiösen Prägung wie in einer langjährigen Auseinandersetzung mit Bachs Clavier- und Orgelmusik für eine Renaissance

dieser Ära prädestinierte, als Klaviervirtuose ersten Ranges anerkannte Liszt in Weimar nicht nur auf den kaum in direkter Präsenz erloschenen Geist der deutschen klassischen Dichtung,⁶ die ihn in seiner poetischen Neigung zur Dichtung in seiner Sprache, der Musik, inspirierte, sondern ebenso auf die Thüringer Orgelüberlieferung in der Nachfolge Bachs, die in Weimar in Johann Gottlob Töpfer fortlebte, der seinerseits der Bach-Überlieferung Johann Christian Kittels verpflichtet war⁷ und auch Liszts legendarischen Kantor und langjährigen Freund und Berater in Orgelsachen Alexander Wilhelm Gottschalg geprägt und ausgebildet hatte, wie auch den Organisten der Merseburger Aufführung von *Ad nos* und *Präludium und Fuge über BACH*, Alexander Winterberger.⁸

Schon als Kind hatte Liszt die Klaviermusik und mit ihr den kontrapunktischen Geist Bachs tief verinnerlicht: „Mein Vater hielt mich an, täglich mittags zum Nachtisch sechs Bachsche Fugen zu spielen und zu transponieren.“⁹ Und an anderer Stelle sind folgende Worte Liszts überliefert: „Es wurde mir sehr schwer, und ich stockte und irrte oft.“¹⁰

„Während seines Studiums bei Carl Czerny 1821/22 hatte das Studium des Wohltemperierten Klaviers ebenfalls auf der Tagesordnung gestanden.“¹¹ So konnte ihm die frühe geistige Übung in der vielen Pianisten in ihrer Polyphonie und Modulationsfreudigkeit bis in die entferntesten Tonarten schwer zugänglichen Materie die Bach-sche Tonsprache wie eine Muttersprache werden lassen. Ab 1836 setzte er sich mit der klanglichen Realisierung der „Sechs Fugen mit Pedal“, den von Bach so betitelten Orgelpräludien und Fugen BWV 543-48, auf dem Klavier auseinander,¹² welche Liszts Fähigkeiten und Anstrengungen auf das Äußerste gefordert haben müssen: „Mit den Bearbeitungen der Bachschen Orgelwerke für Klavier habe ich mich gut zehn Jahre geplagt“¹³ und die ihre Früchte 16 Jahre später! – 1852 – in der Ausgabe bei Peters finden: „6 Praeludien und Fugen für Pedal und Manual, von Johann Sebastian Bach für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Franz Liszt“.¹⁴

Welche Bedeutung allein diese Übertragung für die Renaissance Bach-scher Orgelkunst hierzulande hatte, zeigt das Vorwort von Siegfried Dehn, dem Bibliothekar der Königlichen Bibliothek zu Berlin und Kollegen Liszts im Gründungsausschuss zur Bach-Gesamtausgabe seit 1850¹⁵: „Der Kenner und Verehrer Bachscher Werke wird in Erstaunen geraten, wie es möglich gewesen ist, erst überhaupt nur auf diesen Gedanken zu kommen und dann ihn in einer solchen Vollkommenheit auszuführen. Durch die Übertragung der Partie des obligaten Pedals in die linke Hand hat dennoch keine der übrigen Stimmen an ihrer wesentlichen Originalität verloren –

Bachs große Orgelfugen sind in ihrer Authentizität erhalten, vollständig auf das Pianoforte übertragen und auf demselben von einem einzigen Schüler auszuführen. Welcher Fortschritt des Klavierspiels seit Bachs Zeit, welche überraschende Anwendung der neuesten Technik!“¹⁶

Mit dieser umfangreichen Vorbildung im Umgang mit dem Bach'schen Orgelsatz setzt im Laufe der Berührung mit der von Töpfer und über diesen von seinen Schülern Winterberger und Gottschalg repräsentierten spielpraktischen Bach-Überlieferung eine zunehmende Beschäftigung mit den Möglichkeiten und der Spieltradition der Orgel, gerade im Thüringer Raum, ein. Dabei dürfte es zu einer gegenseitigen Beeinflussung von Liszt und Töpfer gekommen sein.¹⁷ Töpfer spielte seinerseits bei Aufführungen Liszts die Orgel, so z. B. derjenigen des 137. Psalms von Liszt am 30. Oktober 1859.¹⁸

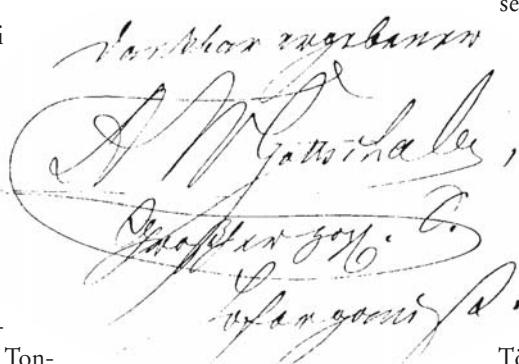
Zunächst hatte Liszt bei Töpfer die Gelegenheit, mit dem traditionellen Bach-Spiel vertraut zu werden, wobei die großen Werke Bachs ohne Manualwechsel im feierlichen Plenum gespielt wurden. Diese Interpretation jedoch lehnte Liszt als zu einfallslos ab, was aus seinem Unterricht mit Gottschalg

überliefert ist. Als jedoch Töpfer wiederum das Ergebnis des Liszt'schen Einflusses auf Gottschalg in einem Konzert vernahm, war auch er angenehm überrascht: „Spielen Sie das Stück immer so, ja nicht in der alten schulmeisterlichen, zopfigen Weise!“¹⁹ –

Töpfers orgelgerechte, sinnvoll vir-

tuose Haltung im Lichte der von Kittel und seiner Schule übermittelten Thüringer Bach-Interpretation²⁰ musste Liszt aber erst einmal kennen gelernt haben, ebenso wie Töpfers Choralstudien, die er mit Anerkennung²¹ aufnahm. Töpfers späte Choralphantasien „Mache dich mein Geist bereit“ und „Jesu meine Freude“ gehen stimmungsmäßig auf die Sphäre des Textes ein²² und zeigen eine „großzügige Anlage und klangmächtige Steigerungen“. Töpfer sei „in Harmonik und Polyphonie [...] der einzige Vorläufer Regers in seiner Zeit“,²³ wobei gerade der symphonische Zug in Regers freien Orgelwerken – z. B. in *Symphonische Phantasie und Fuge op. 57* oder in den zerklüfteten *Variationen über ein Originalthema op. 73* – auch einen Zug von Liszts zyklischer Orgelsinfonik andeuten kann. Dass Liszt auch mit Töpfers Schüler und Nachfolger an der Weimarer Stadtkirche Bernhard Sulze an der Orgel gearbeitet hat, geht aus dem Umstand hervor, dass dieser „bezüglich der Pedal-Applikation“ Liszts Vorschlag aufgriff, die Noten für den rechten Fuß aufwärts und die für den linken Fuß abwärts zu zeichnen.²⁴

Spätestens seit Juli 1860 hielten Liszt zusammen mit Gottschalg „Orgelconferenzen“²⁵ ab, bei denen an verschiedenenartigen Satzmodellen aus dem Werk Bachs die spezifischen Eigenheiten der Orgel und der Bach'schen Poly-



Signatur Alexander Wilhelm Gottschalg: „... dankbar ergebener A W Gottschalg, Großherzogl. Hoforganist“

Linke Seite:
Franz Liszt, Foto von Hermann Biow, 1843



© Klassik Stiftung Weimar



© Klassik Stiftung Weimar

Oben: die Villa „Altenburg“ in Weimar, unbekannter Künstler nach C. Hoffmann, Original von 1859

Mitte: Franz Liszt 1884 mit seinen Schülern in Weimar, Foto von Louis Held

Rechts: Die „Liszt-Orgel“ in Denstedt bei Weimar, auf der Liszt selbst spielte; erbaut 1859/60 von Gebrüder Peternell aus Seligenthal (bei Schmalkalden)



Foto: Roland Wöhking

phonie und Linienführung auf der Orgel erörtert wurden.²⁶ Auf diese Weise intensivierte sich Liszts Zugang zum Bach-Satz, mit Unterstützung seines über Töpfer von der traditionellen Thüringer Bach-Interpretation geprägten „legendarischen Cantors“ Alexander Wilhelm Gottschalg. So ist auch in Liszts Orgelwerken nach 1860 eine Lösung vom Zugang zur Orgel über das Klavier festzustellen, die in der *Ad nos*-Simultanfassung für Orgel oder zwei Klaviere noch so augenfällig war.

Liszts „Altenburg-Periode“ in Weimar von 1848-61 als Periode der praktischen Begegnung mit der Orgel

Wie aus den bisher genannten Einflüssen und Anstößen von Liszts Zeit in Weimar mit dem dort vorherrschenden Lokalkolorit eines traditionsverwachsenen Organistenkreises erhellt, kann diese Zeit als die einer eigentlichen Begegnung mit der Orgelkunst erkannt werden; und hier in Sonderheit mit Bachs Werk an der Orgel, das Liszt sich mit dem befreundeten Tiefurter Kantor Gottschalg in Fühlung mit dem Instrument zu eigen machte.

Da Liszt während dieser Periode in dem als „Altenburg“ bezeichneten Haus in Weimar mit seinen Freunden und Schülern wohnte, von denen wohl fast immer jemand anwesend war, kann man sie zutreffend im Gegensatz zu seiner späteren, für die Orgel nicht mehr ausschlaggebenden Hofgärtnerperiode (im Haus der ehemaligen Hofgärtnerei in Weimar, die Liszt als Wohnung zur Verfügung gestellt wurde und heute als Liszt-Haus allgemeine Bekanntheit genießt) als „Altenburg-Periode“ bezeichnen.

Seinen Freund und „legendarischen Kantor“ Gottschalg – Liszt erklärte bezüglich dieses Beinamens: „Wenn ich selbst einmal zur Legende geworden bin, wird Gottschalg mit mir fortleben“²⁷ – hatte er wohl, da dieser zunächst nicht in Liszts gehobenen Kreisen verkehren konnte, Anfang der 1850er Jahre kennen gelernt: „Wie ich endlich mit Liszt in den fünfziger Jahren näher bekannt und später befreundet wurde und in die geweihten Räume in der Villa ‚Altenburg‘ – es hätte viel besser ‚Neuenburg‘ heißen müssen! – in deren Nähe das Liszt Denkmal viel besser gepasst hätte als in den abgelegenen Parkwinkel – endlich eindringen durfte, sei hier mitgeteilt.“²⁸

Liszt stieß bei einem Spaziergang nach Tiefurt im Kreise seiner Schüler dort auf den an der Orgel sich mit seiner ersten Orgelübertragung, einem Arrangement der Nicolaischen Concert-Ouvertüre über: „Ein feste Burg ist unser Gott“ mühenden Gottschalg, der diesen ersten Kontakt den Ausgangspunkt einer lebenslangen befruchtenden Freundschaft nennt. Liszts Weg zur Orgel mit Gottschalg begann bezeichnenderweise schon am Instrument: „Da plagte ich mich eines schönen Tages mit einigen schwierigen Stellen, die mir nicht parieren wollten. Plötzlich griffen zwei lange Arme über meine Schultern auf die zweimanualige Tastatur. Ich sehe mich um, und der gefeierte Meister stand vor mir, mit einigen Scholaren, mild lächelnd und freundlich sprechend: ‚So geht's nicht, lieber Freund! [...] Sie haben Falschen Fingersatz. Haben Sie Bleifeder?‘ Ich überreichte eine solche. Liszt notierte die fragliche Applicatur und nach einigen Versuchen ging die heiklige Passage tadellos.“²⁹ ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2011/04