

Albert Schweitzer

Aus meinem Leben und Denken, [1931]

Hamburg: Meiner: 1975

ISBN 3-7873-0321-9

Online-Einrichtung von

[Wolfgang Krebs](#), Frankfurt-Main

Vorbemerkung:

Nachfolgender Auszug aus Albert Schweitzers Autobiographie *Aus meinem Leben und Denken* stellt Textmaterial bereit, welches auf Aussagen Schweitzers zur Musik basiert. Das Material wird durch den Nachweis der originalen Seitenangabe und, falls erforderlich, durch den zeitlichen Bezugspunkt der Ausführungen Schweitzers ergänzt.

Die Redaktion der *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* dankt dem [Felix-Meiner-Verlag](#) und den Erben Albert Schweitzers für die freundliche Genehmigung der Online-Veröffentlichung.

S. 7-8 - [1880]

Als ich fünf Jahre alt war, begann mein Vater mich auf dem alten, vom Großvater Schillinger stammenden Tafelklavier zu unterrichten. Er besaß keine große Technik, aber improvisierte sehr schön. Mit sieben Jahren überraschte ich die Lehrerin in der Schule damit, daß ich ihr auf dem Harmonium Chormelodien mit selbsterfundenen Harmonien vortrug. Mit acht Jahren, kaum daß die Füße lang genug waren, um die Pedaltasten zu erreichen, begann ich Orgel zu spielen. Die Leidenschaft für die Orgel hatte ich von meinem Großvater Schillinger geerbt, der sich viel mit Orgel und Orgelbau beschäftigte und, wie mir meine Mutter berichtete, ausgezeichnet improvisiert haben soll. Kam er in irgendeine Stadt, so suchte er vor allem ihre Orgeln kennenzulernen. Als die berühmte Orgel in der Stiftskirche zu Luzern aufgestellt wurde, begab er sich dorthin, um den Erbauer an der Arbeit zu sehen. Neun Jahre alt, durfte ich zum

ersten Male den Organisten im Gottesdienst vertreten.

+ + + + +

S. 8-9

Als Lehrer in der Musik hatte ich zu Mülhausen Eugen Münch, den jungen Organisten an der dortigen reformierten St.-Stephans-Kirche, der eben erst von der Berliner Hochschule für Musik gekommen war, wo ihn die damals erwachende Begeisterung für Bach ergriffen hatte. Ihm verdanke ich, daß ich frühzeitig, mit den Werken des Thomaskantors bekannt wurde und vom fünfzehnten Jahre ab gediegenen Orgelunterricht genoß. Als er im Herbst 1898 in der Blüte der Jahre an Typhus starb, hielt ich sein Bild in einer kleinen französisch verfaßten Schrift fest. Sie wurde in Mülhausen veröffentlicht und ist das Erste, was von mir im Druck erschien.

+ + + + +

S. 9-10

Im Oktober dieses Jahres ermöglichte es mir die Freigebigkeit des in Paris als Kaufmann ansässigen älteren Bruders meines Vaters, den Orgelunterricht des Pariser Orgelmeisters Charles Marie Widor zu genießen. Mein Mülhauser Lehrer hatte mich so gut vorgebildet, daß mich Widor, nachdem ich ihm vorgespielt hatte, als Schüler annahm, obwohl er sonst seine Tätigkeit auf die Angehörigen der Orgelklasse des Konservatoriums beschränkte. Dieser Unterricht war für mich von entscheidender Bedeutung. Widor leitete mich an, meine Technik zu vertiefen und vollendete Plastik des Spiels zu erstreben. Zugleich ging mir bei ihm die Bedeutung des Architektonischen in der Musik auf.

+ + + + +

S. 14-16

Musiktheorie hörte ich bei Jacobsthal, dem Schüler Bellermanns. In seiner Einseitigkeit erkannte er nur die vorbeethovensche Musik als Kunst an. Aber den reinen Kontrapunkt konnte man gründlich bei ihm lernen. Ich verdanke ihm viel.

Eine große Förderung für meine musikalischen Studien bedeutete es für mich, daß Ernst Münch, der Bruder meines Mülhauser Orgellehrers, Organist zu St. Wilhelm in Straßburg und Dirigent der von ihm gegründeten Bachkonzerte des Chores von St. Wilhelm, mir die Orgelbegleitung der Kantaten und Passionen in diesen Konzerten übertrug.

Zunächst freilich war ich damit nur in den Proben betraut, in Stellvertretung seines Bruders aus Mülhausen, der dann in den Aufführungen meinen Platz einnahm. Bald aber kam es dazu, daß ich, wenn der Bruder am Kommen verhindert war, auch in den Aufführungen spielte. So wurde ich schon als junger Student mit den Schöpfungen Bachs vertraut und hatte Gelegenheit, mich praktisch mit den Problemen der Wiedergabe Bachscher Kantaten und Passionen zu beschäftigen.

Die Kirche zu St. Wilhelm in Straßburg galt damals als eine der bedeutendsten Pflegestätten des zu Ende des Jahrhunderts aufkommenden Bachkults. Ernst Münch war ein ausgezeichneter Kenner der Werke des Thomaskantors. Als einer der ersten hat er auf die zu Ende des 19. Jahrhunderts noch fast allgemein übliche modernisierende Wiedergabe der Kantaten und Passionen verzichtet und mit seinem kleinen, vom ausgezeichneten Straßburger Orchester begleiteten Chor wirklich stilvolle Aufführungen erstrebt. Wie viele Abende haben wir miteinander über den Partituren der Kantaten und Passionen gesessen und uns in Diskussionen über die wahre Art der Ausführung ergangen! Ernst Münchs Nachfolger als Dirigent dieser Konzerte ist sein Sohn Fritz Münch, der Direktor des Straßburger Konservatoriums.

Mit der Verehrung Bachs ging bei mir die Richard Wagners zusammen. Als ich mit sechzehn Jahren als Gymnasiast zu Mülhausen zum erstenmal ins Theater durfte, war es, um Richard Wagners Tannhäuser zu hören. Diese Musik überwältigte mich so, daß es Tage dauerte, bis ich wieder fähig war, dem Unterricht in der Schule Aufmerksamkeit entgegenzubringen.

In Straßburg, wo die Oper unter Kapellmeister Otto Lohse hervorragend war, hatte ich dann Gelegenheit, Wagners sämtliche Werke, natürlich außer Parsifal, der damals nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte, gründlich kennenzulernen. Ein großes Erlebnis war es für mich, daß ich im Jahre 1896 in Bayreuth der denkwürdigen ersten Wiederaufführung der Tetralogie nach der Uraufführung von 1876 beiwohnen konnte. Pariser Freunde hatten mir die Karten geschenkt. Um die Kosten der Reise bestreiten zu können, mußte ich mich mit einer Mahlzeit am Tage begnügen.

Wenn ich heute eine Wagneraufführung erlebe, bei der alle möglichen Bühneneffekte sich neben der Musik geltend machen, als handelte es sich um einen Film, muß ich mit Wehmut an die in ihrer Einfachheit so ungeheuer wirkungsvolle damalige Bayreuther Inszenierung der Tetralogie denken. Wie die Ausstattung, so war auch die Aufführung noch ganz im Geiste des verstorbenen Meisters.

Den größten Eindruck als Sänger und als Spieler machte auf mich Vogl als Loge. Vom Momente seines Auftretens an beherrschte er die Szene, ohne irgend etwas Ersichtliches zu unternehmen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Er trug nicht die Harlekintracht der modernen Logedarsteller. Auch tänzelte er nicht im Rhythmus der Logemotive auf der Bühne herum, wie es heute Mode geworden ist. Das einzig Auffällige an ihm war der rote Mantel. Die einzigen Bewegungen, die er nach dem Rhythmus der Musik ausführte, bestanden darin, daß er diesen Mantel, wie unter einem Zwange handelnd, bald auf die eine, bald auf die andere Schulter warf, den Blick auf das, was um ihn herum vor sich ging, gerichtet und doch losgelöst davon. Dadurch stand er als die ruhelose Gewalt des Verderbens unter den ahnungslos dem Untergang zuschreitenden Göttern.

+ + + + +

S. 18-20

Gegen Ende Oktober 1898 fuhr ich nach Paris, um an der Sorbonne Philosophie zu hören und mich bei Widor im Orgelspiel weiter zu bilden.

[...]

Bei Widor - der mich jetzt umsonst unterrichtete - trieb ich Orgel und bei J. Philipp, der bald darauf als Lehrer an das Konservatorium kam, Klavier. Zugleich war ich Schüler der genialen Schülerin und Freundin Franz Liszts, Marie Jaell-Trautmann, einer geborenen Elsässerin. Aus dem Konzertleben hatte sie, die kurze Zeit als ein Stern erster Größe gegläntzt hatte, sich damals schon zurückgezogen. Sie lebte ihren Studien über den Klavieranschlag, den sie physiologisch zu ergründen suchte. Ich diente ihr als Versuchstier und war als solches an den Experimenten beteiligt, die sie zusammen mit dem Physiologen Féré unternahm, Wieviel verdanke ich dieser genialen Frau!

Der Finger - dies ihre Theorie - muß sich der Art, wie er mit der Taste verkehrt, aufs vollständigste bewußt werden. Die ganze Spannung und Entspannung der Muskeln von der Schulter bis zur Fingerspitze soll dem Spieler gegenwärtig sein und von ihm beherrscht werden. Er muß lernen, alte unwillkürlichen und alle unbewußten Bewegungen abzulegen. Auf bloße »Geläufigkeit« ausgehende Fingerübungen sind zu verwerfen. Immer muß sich der Finger bei der beabsichtigten Bewegung auch die Art des gewollten Tones vorstellen, Der klangvolle Anschlag wird durch das möglichst rasche und möglichst leichte Niederdrücken der Taste verwirklicht. Der Finger muß sich aber auch der Art bewußt sein, wie er die niedergedrückte Taste wieder aufsteigen läßt. Bei dem Niederdrücken und Aufsteigenlassen der Taste befindet sich der Finger zugleich in unmerklich rollender Bewegung, sei es nach innen (dem Daumen zu),

sei es nach außen (dem kleinen Finger zu). Indem er mehrere Tasten nacheinander in nach derselben Seite rollenden Bewegungen niederdrückt, werden die entsprechenden aufeinanderfolgenden Töne und Akkorde in organischer Weise unter sich verbunden.

Aus der bloßen Reihenfolge wird eine innerliche Zusammengehörigkeit. Durch nach verschiedenen Seiten rollende Bewegungen hervorgebrachte Töne setzen sich ihrem Wesen nach voneinander ab. Aus sinnvoll differenzierten Bewegungen der Finger und der Hand erwachsen also miteinander die klangliche Differenzierung und die Phrasierung.

Um immer bewußter und immer inniger mit der Taste verkehren zu können, muß der Finger seine Tastempfindlichkeit bis aufs äußerste ausbilden. Mit der Vervollkommnung der Tastempfindlichkeit wird der Spieler zugleich empfindlicher für Klangfarben und auch für Farben überhaupt.

Diese so vieles Richtige enthaltende Theorie von der »empfindend und wissend werdenden Hand« trieb Marie Jaell auf die Spitze, indem sie behauptete, bei richtiger Kultur der Hand könnten unmusikalische Menschen musikalisch werden. Von der Physiologie des Klavieranschlags ausgehend, wollte sie zu einer Theorie über das Wesen der Kunst überhaupt aufsteigen. So umkleidete sie ihre so richtigen und eindringenden Beobachtungen über das Wesen des künstlerischen Anschlags mit oft tiefsinnigen, zuweilen aber barock erscheinenden Betrachtungen und brachte sich dadurch um die Anerkennung, die ihr Forschen verdiente.

Unter Marie Jaells Leitung arbeitend, habe ich meine Hand völlig umgestaltet. Ihr verdanke ich es, daß ich durch zweckmäßiges, wenig zeitraubendes Üben immer mehr Herr meiner Finger wurde, was auch meinem Orgelspiel sehr zustatten kam.

Philipps Unterricht, der sich mehr in den traditionellen Bahnen der Klavierpädagogik bewegte, bot mir ebenfalls außerordentlich viel und bewahrte mich vor den Einseitigkeiten der jaellschen Methode. Da meine beiden Lehrer gering voneinander dachten, durfte keiner von ihnen wissen, daß ich auch Schüler des andern war. Was mußte ich mir für Mühe geben, morgens bei Marie Jaell à la Jaell und nachmittags bei Philipp à la Philipp zu spielen!

Mit Philipp - Marie Jaell starb 1925 - verbindet mich noch heute eine tiefe Freundschaft, wie auch mit Widor. Widor verdanke ich es, daß ich mit einer Reihe interessanter und bedeutender Persönlichkeiten des damaligen Paris zusammenkam. Auch um mein materielles Wohl war er besorgt. Gar manchmal, wenn er den Eindruck hatte, daß ich mir aus Rücksicht auf meine magere Börse nicht genügend zu essen gönnt habe, nahm er mich nach der Stunde mit in sein Stammlokal, das Restaurant Foyot in der Nähe des Luxembourg, damit ich mich wieder einmal gründlich sättigte.

S. 23 - [Sommer 1899]

Sehr viel Zeit verbrachte ich damals in Berlin bei Karl Stumpf. Die psychologischen Studien über Tonempfindung, mit denen er damals beschäftigt war, interessierten mich sehr. Regelmäßig nahm ich an den von ihm und seinen Assistenten veranstalteten Experimenten teil und war bei ihm Versuchstier, wie ich es bei Marie Jaell gewesen war.

Die Berliner Organisten, mit Ausnahme Egidis, enttäuschten mich etwas, weil sie mehr auf äußerliche Virtuosität als auf die wahre Plastik des Spiels, auf die Widor einen so großen Wert legte, ausgingen. Und wie dröhnend und trocken war der Klang der neueren Berliner Orgeln, verglichen mit dem der Instrumente Cavaillé-Colls in St. Sulpice und Notre-Dame.

Professor Heinrich Reimann, der Organist der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, an den ich durch Widor empfohlen war, erlaubte mir, regelmäßig auf seiner Orgel zu spielen, und bestellte mich zu seinem Vertreter, als er auf Urlaub ging. Durch ihn kam ich mit Berliner Musikern, Malern und Bildhauern zusammen.

+ + + + +

S. 29-30

Langten meine Ersparnisse, so pilgerte ich nach Bayreuth, wenn dort in dem betreffenden Jahre gerade gespielt wurde.

Einen großen Eindruck machte Frau Cosima Wagner auf mich, die ich, während ich an meinem Buch arbeitete, in Straßburg kennengelernt hatte. Sie interessierte sich für meine Ansicht, daß Bachs Musik deskriptiv sei, und ließ sie sich von mir, als sie zu Besuch bei dem Kirchenhistoriker Johannes Ficker in Straßburg wellte, auf der schönen Orgel der dortigen Neuen Kirche an einigen seiner Choralvorspiele darlegen, Manches Interessante erzählte sie mir in jenen Tagen aus dem Religionsunterricht, den sie in ihrer Jugend und nachher, als sie sich zum Übertritt zum Protestantismus vorbereitete, genossen hatte. Die Schüchternheit konnte ich aber bei keinem Zusammensein mit dieser durch ihr künstlerisches Können und ihr hoheitsvolles Wesen einzigartigen Frau ganz ablegen.

An Siegfried Wagner schätzte ich die Einfachheit und die Bescheidenheit, die dieser in so mancher Hinsicht hervorragend tüchtige Mensch an sich hatte. Wer ihn in Bayreuth an der Arbeit sah, konnte ihm Bewunderung für das, was er tat, und für die Art, wie er es tat, nicht versagen. Auch seine Musik enthielt

wirklich Bedeutendes und Schönes.

Houston Stewart Chamberlain, der in Bayreuth lebte und mit Eva Wagner verheiratet war, lernte ich durch Unterhaltungen über Philosophie kennen. Aber erst seine späteren Schriften und die Art, wie er das lange Leiden trug, das ihm vor dem Sterben beschieden war, offenbarten mir sein eigentliches Wesen. Unvergesslich ist mir die letzte Stunde, die ich einige Zeit vor seinem Tode bei ihm verbringen durfte.

+ + + + +

S. 52-60

DAS FRANZÖSISCHE UND DAS DEUTSCHE BUCH ÜBER BACH

Während ich mit der Geschichte der Leben-Jesu-Forschung beschäftigt war, vollendete ich ein französisch geschriebenes Werk über J. S. Bach. Widor, mit dem ich jedes Frühjahr und oft auch im Herbst einige Wochen in Paris zusammen war, hatte mir geklagt, daß es auf französisch nur rein erzählende, aber keine in Bachs Kunst einführende Werke gäbe. Ich mußte ihm versprechen, die Herbstferien 1902 darauf zu verwenden, einen Aufsatz über das Wesen der Bachschen Kunst für die Schüler des Pariser Konservatoriums zu schreiben.

Diese Aufgabe lockte mich, weil sie mir Gelegenheit bot, die Gedanken auszusprechen, zu denen ich über der eingehenden theoretischen und praktischen Beschäftigung mit Bach, wie sie mein Amt als Organist des Bachchors zu St. Wilhelm mit sich brachte, gelangt war.

Am Ende der Ferien war ich aber trotz angestrengtester Arbeit nicht über die Vorarbeiten der Abhandlung hinausgekommen. Auch war mir klar geworden, daß sie sich zu einem Buch über Bach auswachsen würde. Mutvoll ergab ich mich in mein Schicksal.

In den Jahren 1903 und 1904 verwandte ich alle meine freie Zeit auf Bach. Erleichtert wurde mir die Arbeit dadurch, daß ich in den Besitz der damals im Handel nur ganz selten und nur zu sehr hohem Preise erwerbbarer Gesamtausgabe der Werke Bachs gelangte und also nicht mehr darauf angewiesen war, die Partituren auf der Universitätsbibliothek zu studieren, was mich, da ich für Bach fast nur die Nachtstunden zur Verfügung hatte, sehr behinderte. Durch einen Straßburger Musikalienhändler erfuhr ich nämlich, daß eine Pariser Dame, die seinerzeit auf die Gesamtausgabe der Werke Bachs subskribiert hatte, um das Unternehmen der Bachgesellschaft zu unterstützen, die zahlreichen, großen, grauen Bände, die ihr so viel Platz in ihrer Bibliothek wegnähmen, loswerden wollte. Froh, jemand eine Freude damit machen zu

können, überließ sie sie mir für den lächerlich geringen Preis von 200 Mark. Daß mir dieses Glück widerfuhr, war mir ein gutes Vorzeichen für das Gelingen meines Werkes.

Eigentlich war es ein verwegenes Unternehmen, daß ich mich daran machte, ein Buch über Bach zu schreiben! Obgleich ich in Musikgeschichte und Musiktheorie auf Grund ausgedehnter Lektüre nicht ohne Kenntnisse war, war ich doch kein Musikwissenschaftler von Fach. Mein Vorhaben ging aber auch gar nicht darauf aus, neues geschichtliches Material über Bach und seine Zeit beizubringen. Als Musiker wollte ich zu Musikern von Bachs Musik reden. Was in den bisherigen Arbeiten viel zu kurz gekommen war, die Deutung des Wesens der Bachschen Musik und die Behandlung der Fragen der sinngemäßen Art der Wiedergabe, sollte das Hauptstück der meinigen werden. Dementsprechend bietet sie das Biographische und Geschichtliche nur mehr einleitungsweise.

Fiel mich über den Schwierigkeiten der Arbeit die Befürchtung an, daß ich etwas über meine Kräfte Gehendes gewagt hätte, so tröstete ich mich damit, daß ich nicht für Deutschland schrieb, wo die Bachgelehrsamkeit zu Hause war, sondern für Frankreich, wo die Kunst des Thomaskantors überhaupt erst bekanntzumachen war.

[...]

Im Herbst 1904 konnte ich Widor, der mich fort und fort durch Briefe angetrieben hatte, nach Venedig, wo er seine Ferien verbrachte, die Meldung zukommen lassen, die Sache sei jetzt so weit, daß er sich an die versprochene Vorrede machen müsse, was er auch alsbald tat.

Gewidmet ist das 1905 erschienene Buch Frau Mathilde Schweitzer, der Frau des ältesten Bruders meines Vaters in Paris. Hätte sie mich 1893 nicht mit Widor zusammengebracht und mir durch ihr gastliches Haus die Möglichkeit geboten, immer wieder mit ihm zusammen zu sein, so wäre ich nie dazu gekommen über Bach zu schreiben.

Daß mein Werk auch in Deutschland als eine Bereicherung der Bachforschung Anerkennung fand, wo ich es doch nur zur Ausfüllung einer Lücke in der französischen Musikliteratur geschrieben hatte, bereitete mir Überraschung und Freude. Im »Kunstwart« regte von Lüpke eine Übersetzung an. Daraufhin wurde, im Herbst 1905, die deutsche Ausgabe mit dem Verlage von Breitkopf & Härtel vereinbart.

Als ich mich im Sommer 1906, nach Fertigstellung der Geschichte der Leben-Jesu-Forschung, an die Arbeit der deutschen Ausgabe des Bach machte, wurde ich bald gewahr, daß ich nicht imstande wäre, mich selber zu übersetzen, sondern mich, um etwas Befriedigendes zustande zu bringen, aufs neue in den Stoff versenken müsse. So klappte ich den französischen Bach zu und entschloß mich, den deutschen neu und besser zu schaffen. Aus dem Buche von 455 Seiten wurde zum Jammer des überraschten Verlegers eines von 844. Die ersten Seiten des neuen Werkes schrieb ich zu Bayreuth im Gasthof Zum schwarzen Roß nach einer wunderbaren Aufführung des Tristan. Wochenlang hatte ich vergebens versucht, es in Angriff zu nehmen. In der gehobenen Stimmung, in der ich vom Festspielhügel heimkehrte, gelang es mir. Während das Stimmengewirr aus der daruntergelegenen Bierhalle in mein dumpfes Zimmer heraufdrang, fing ich zu schreiben an und hörte erst lange nach Sonnenaufgang auf. Von da an war ich mit solcher

Freudigkeit bei der Arbeit, daß ich sie in zwei Jahren fertig hatte, obwohl das medizinische Studium, die Vorbereitung der Vorlesungen, die Predigtstätigkeit und die Konzertreisen mir nicht erlaubten, mich anhaltend mit ihr zu beschäftigen. Oft mußte ich sie für Wochen beiseite legen.

Die deutsche Ausgabe des Bach erschien zu Beginn des Jahres 1908. Sie liegt der englischen Übersetzung zugrunde, in deren Dienst Ernest Newman seine feine Feder setzte.

In ihrem Kampfe gegen Wagner beriefen sich die Antiwagnerianer auf das Ideal der klassischen Musik, wie sie es sich zurechtgemacht hatten. Sie definierten sie als reine Musik. Als solche galt ihnen diejenige, von der sie behaupten zu können glaubten, daß sie keinen dichterischen und malerischen Absichten Raum gäbe, sondern nur darauf bedacht sei, schöne Tonlinien sich in der vollendetsten Weise ausleben zu lassen. Bach, dessen Werke durch die Ausgabe der Bachgesellschaft von der Mitte des 19. Jahrhunderts an nach und nach in ihrer Gesamtheit bekannt wurden, nahmen sie in gleicher Weise wie auch Mozart für diese ihre klassische Kunst in Anspruch und spielten ihn gegen Wagner aus. Seine Fugen schienen ihnen der unumstößliche Beweis dafür, daß er ihrem Ideal der reinen Musik diene. Als Klassiker dieser Art stellte ihn Philipp Spitta in seinem großen zweibändigen Werke dar, in dem er als erster das Biographische auf Grund eingehender Erforschung der Quellen bot.

Dem Bach der Gralswächter der reinen Musik setze ich in meinem Buche denjenigen entgegen, der Dichter und Maler in Musik ist. Alles was in den Worten des Textes liegt, das Gefühlsmäßige wie das Bildliche, will er mit größtmöglicher Lebendigkeit und Deutlichkeit in dem Material der Töne wiedergeben. Vor allem geht er darauf aus, das Bildliche in Tonlinien zu zeichnen. Er ist noch mehr Tonmaler als Tondichter. Seine Kunst steht der von Berlioz näher als der von Wagner. Redet der Text von Nebeln, die auf- und niederwogen, von Winden, die einherbrausen, von Flüssen, die dahinrauschen, von Wellen des Sees, die sich heben und senken, von Blättern, die vom Baume sinken, von Sterbeglocken, die läuten, von dem zuversichtlichen Glauben, der in festen Schritten einherschreitet, und dem schwachen, der in unsicheren einherwankt, von Stolzen, die erniedrigt werden, vom Satan, der sich aufbäumt, und von Engeln, die sich auf den Wolken des Himmels wiegen: so sieht und hört man dies alles in seiner Musik.

Bach verfügt geradezu über eine Tonsprache. Es gibt bei ihm stetig wiederkehrende rhythmische Motive der friedvollen Glückseligkeit, der lebhaften Freude, des heftigen Schmerzes, des erhabenen Schmerzes.

Der Drang, dichterische und bildliche Gedanken auszudrücken, gehört zum Wesen der Musik. Sie wendet sich an die schöpferische Phantasie des Hörers und will in ihr die Gefühlserlebnisse und die Visionen lebendig werden lassen, aus denen sie entstanden ist. Dies vermag sie aber nur, wenn der, der in der Sprache der Töne redet, das geheimnisvolle Können besitzt, sie Gedanken in einer über ihr eigentliches Ausdrucksvermögen hinausgehenden Deutlichkeit und Bestimmtheit wiedergeben zu lassen. Darin ist Bach der Größte unter den Großen.

Dichterisch und malerisch ist seine Musik, weil ihre Themen dichterischen und malerischen Vorstellungen entsprungen sind. Aus ihnen entfaltet sich dann das Tonstück in vollendeter Tonlinien-Architektur. Was seinem Wesen nach dichterische und bildliche Musik ist, stellt sich als Klang gewordene Gotik dar. Das

Größte an dieser urlebendigen, wunderbar plastischen, einzigartig formvollendeten Kunst ist der Geist, der von ihr ausgeht. Eine Seele, die sich aus der Unruhe der Welt nach Frieden sehnt und Frieden schon gekostet hat, läßt darin andere an ihrem Erlebnis teilhaben.

Aus der Art der Bachschen Kunst ergibt sich, daß sie, um zu wirken, in lebendiger und vollendeter Plastik vor dem Hörer erstehen muß. Dieses Grundprinzip der Wiedergabe muß noch heute um Anerkennung kämpfen.

Ein Vergehen gegen den Stil der Bachschen Musik ist schon, daß wir sie mit Massenorchester und Massenchören aufführen. Die Kantaten und Passionen sind für 25 bis 30 Stimmen und ein Orchester von etwa derselben Zahl geschrieben. Bachs Orchester begleitet den Chor nicht, sondern ist ihm gleichgestellt. Ein orchestrales Äquivalent zu einem Chor von 150 Stimmen gibt es nicht. Also werden wir dazu kommen, für Bachaufführungen Chöre von 40 bis 50 Stimmen und Orchester von 50 bis 60 Instrumentisten zu verwenden. Das wunderbare Stimmgewebe muß durchsichtig dastehen.

Für Alt und Sopran verwandte Bach nicht Frauenstimmen, sondern nur Knabenstimmen, auch für die Soli. Chöre aus männlichen Stimmen bestehend bilden ein homogenes Ganzes. Zum mindesten sollten also Knabenstimmen den Frauenstimmen beigegeben werden. Als Ideal ist aufzustellen, daß auch die Soli für Alt und Sopran von Knaben gesungen werden.

Weil Bachs Musik Architektur ist, sind bei ihr die crescendi und decrescendi, die in der Beethovenschen und Nachbeethovenschen Musik Gefühlserlebnissen entsprechen, nicht angebracht. Eine Abwechslung zwischen stark und schwach ist in ihr sinnvoll nur insoweit, als sie dazu dient, Hauptsätze hervor- und Nebensätze zurücktreten zu lassen. Nur innerhalb dieser forti und piani sind deklamatorische crescendi und decrescendi angebracht. Verwischen sie den Unterschied zwischen forte und piano, so machen sie die Architektur des Stückes zunichte.

Da eine Bachsche Fuge stets mit einem Hauptsatz beginnt und mit einem solchen aufhört, erträgt sie kein Anheben und Ausklingen in piano.

Durchweg wird Bach zu schnell gespielt. Eine Musik, die ein visuelles Erfassen nebeneinander einhergehender Tonlinien voraussetzt, wird für den Hörer, dem ein zu rasches Tempo dies unmöglich macht, zum Chaos.

Nicht so sehr durch das Tempo als durch die Phrasierung, die die Tonlinien in lebendiger Plastik vor dem Hörer erstehen läßt, wird das Leben, das in Bachs Musik liegt, zur Geltung gebracht.

Während man zur Mitte des 19. Jahrhunderts Bach merkwürdigerweise durchgängig staccato spielte, verfiel man nachher in das andere Extrem, ihn in monotonem Legato wiederzugeben. Also lernte ich es 1893 bei Widor. Mit der Zeit aber ging mir auf, daß Bach lebendige Phrasierung verlangt. Er denkt als Violinist. Die Noten sind bei ihm in der Art untereinander zu verbinden und voneinander abzusetzen, wie dies dem Violinbogen natürlich ist. Ein Bachsches Klavierstück gut spielen will heißen, es so wiederzugeben, als würde es von einem Streichquartett ausgeführt.

Die rechte Phrasierung ist durch die rechte Betonung zur Geltung zu bringen. Bach verlangt, daß die Noten, die für den Gang der Tonlinie entscheidend sind, in ihrer Bedeutung durch die Betonung hervortreten. Charakteristisch für die Struktur seiner Perioden ist, daß sie in der Regel nicht von einem Akzent ausgehen, sondern auf einen solchen zustreben. Sie sind in Auftaktform gedacht. Zu beachten ist auch, daß die Akzente der Bachschen Tonlinie in der Regel nicht mit den natürlichen Taktakzenten zusammenfallen, sondern frei neben ihnen einhergehen. Aus dieser Spannung zwischen den Akzenten der Tonlinie und denen der Taktart ergibt sich die außerordentliche rhythmische Belebtheit der Bachschen Musik.

Dies sind die äußerlichen Erfordernisse der Wiedergabe Bachscher Musik. Darüber hinaus verlangt sie von uns, daß wir gesammelte und innerliche Menschen werden, um fähig zu sein, etwas von dem tiefen Geiste, der in ihr ist, lebendig werden zu lassen.

Meine Ausführungen über das Wesen der Bachschen Musik und die sinngemäße Art sie wiederzugeben fanden Anerkennung, weil sie zur rechten Zeit erschienen. Über der Beschäftigung mit den gegen das Ende des 19. Jahrhunderts hin in Vollständigkeit erschienenen Werken Bachs war es den Musikern aufgegangen, daß er etwas anderes sei als der Vertreter einer akademisch-klassischen Musik. In gleicher Weise waren sie an der hergebrachten Art der Wiedergabe irre geworden und suchten nun nach derjenigen, die dem Stile Bachs entspräche. Aber noch waren diese neuen Erkenntnisse weder formuliert noch begründet worden. So legte mein Buch erstmalig Ansichten dar, die die mit Bach beschäftigten Musiker mit sich heruntruhen, und gewann mir damit viele Freunde.

Ergriffen denke ich an die vielen lieben Briefe, die es mir alsbald nach seinem Erscheinen eintrug. Felix Mottl, der von mir aus der Ferne verehrte Dirigent, schrieb mir aus Leipzig, nachdem er das Buch, das ihm Freunde in München als Reiselektüre in den Eisenbahnwagen gereicht, während der Fahrt und im Hotel in einem Zug durchgelesen hatte. Bald darauf kam ich mit ihm zusammen und habe nachher noch einige Male schöne Stunden mit ihm verbracht.

Durch das Buch über Bach wurde ich auch mit Siegfried Ochs, dem Berliner Bachdirigenten, bekannt, mit dem mich dann eine sich stets vertiefende Freundschaft verband.

Weil ich ihr ihren geliebten Bach noch lieber gemacht hatte, schrieb mir Carmen Sylva einen langen Brief, dem eine ganze Reihe anderer folgten. Die letzten, nach Afrika gerichteten, sind mit Bleistift mühsam hingemalt, weil die von Rheumatismus gequälte Hand die Feder nicht mehr zu führen vermochte. Der mehrmals wiederholten Einladung der königlichen Frau, Ferien bei ihr zu verleben mit der einzigen Verpflichtung ihr täglich zwei Stunden Orgel zu spielen, konnte ich nicht Folge geben, weil ich in den letzten Jahren vor meiner Abreise nach Afrika mir Ferien nicht mehr gönnen durfte. Als ich heimkehrte, weilte sie nicht mehr unter den Lebenden.

VON ORGELN UND VOM ORGELBAU

Als Seitentrieb der Arbeit über Bach entstand eine Studie über Orgelbau, die ich im Herbst 1905, bevor ich mit dem Studium der Medizin begann, fertigstellte.

Da mir die Beschäftigung mit dem Orgelbau von meinem Großvater Schillinger her im Blute lag, war ich schon als Knabe darauf aus, das Innere von Orgeln kennenzulernen.

Mit den gegen Ende des 19. Jahrhunderts erbauten Orgeln erging es mir merkwürdig. Obwohl sie als Wunder fortgeschrittener Technik gepriesen wurden, konnte ich keinen Gefallen an ihnen finden. Im Herbst 1896, auf der Heimkehr von meiner ersten Fahrt nach Bayreuth, machte ich den Umweg über Stuttgart, um die neue Orgel in der dortigen »Liederhalle«, über die die Zeitungen begeisterte Berichte gebracht hatten, kennenzulernen. Herr Lang, der Organist der Stiftskirche, als Musiker ebenso vortrefflich wie als Mensch, hatte die Güte, sie mir zu zeigen. Als ich den harten Klang des vielgepriesenen Instruments hörte und bei einer Bachschen Fuge, die mir Lang darauf spielte, ein Chaos von Tönen vernahm, in dem ich die einzelnen Stimmen nicht auseinanderhalten konnte, wurde mir mein Ahnen, daß die moderne Orgel in klanglicher Hinsicht keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt bedeute, plötzlich zur Gewißheit. Um über diese Tatsache und ihre Gründe ins klare zu kommen, benutzte ich in den folgenden Jahren meine freie Zeit dazu, alte und neue Orgeln in möglichst großer Zahl kennenzulernen. Auch besprach ich die Frage mit allen Organisten und Orgelbauern, die mir in den Weg kamen. Gewöhnlich wurde ich ob meiner Ansicht, daß die alten Orgeln besser klängen als die neuen, verlacht und verspottet. Auch die Schrift, in der ich dann das Evangelium der wahren Orgel zu verkünden unternahm, fand anfangs nur bei einigen wenigen Verständnis. Sie erschien 1906, zehn Jahre nach meinem Damaskus zu Stuttgart, und führt den Titel »Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst«. Ich erkenne in ihr dem französischen Orgelbau einen Vorzug vor dem deutschen zu, weil er in vielem noch der alten Bauart treu geblieben ist.

Die Qualität des Tones und die Wirkung einer Orgel sind durch vier Faktoren bestimmt: durch die Pfeifen, die Windladen, den Winddruck und die Stellung, die das Instrument im Raum einnimmt.

Durch Erfahrungen, die eine Generation von der anderen übernahm und ihrerseits machte, waren die alten Orgelbauer auf die besten Mensuren (Maßproportionen) und Formen der Pfeifen gekommen. Auch verwandten sie zum Bau derselben nur bestes Material. Der moderne Orgelbau konstruiert Pfeifen nach physikalischen Theorien, wobei er oft Errungenschaften der früheren Meister preisgibt. Auch spart er an Material, um möglichst billig zu bauen. So stehen in der heutigen Fabrikorgel vielfach Pfeifen, die nicht

klingen, weil sie einen zu geringen Durchmesser und zu dünne Wandungen haben oder aus anderem Material gearbeitet sind als aus bestem Holz oder aus bestem Zinn.

Als Windlade, das heißt als Lade, auf der die Pfeifen stehen und aus denen der Wind in sie einströmt, benutzte man früher die sogenannte »Schleiflade«. Sie hat eine Reihe technischer Nachteile, verglichen mit den Windladen, die der moderne Orgelbau verwendet. Überdies kommt sie bedeutend teurer zu stehen als diese. Hinsichtlich der Qualität des zustandekommenden Tones übertrifft sie sie aber bei weitem, weil ihre Bauart aus bestimmten Gründen in akustischer Hinsicht größere Vorteile bietet.

Auf der alten Windlade bringen die Pfeifen einen runden, weichen, vollen Ton hervor, auf der neuen einen harten und trockenen. Der Klang einer alten Orgel umflutet den Hörer, während der der neuen wie eine Brandung auf ihn zukommt.

Auf der alten Orgel wurden die Pfeifen mit Wind von mäßigem Druck gespeist, weil die damaligen unvollkommenen Blasbälge keinen stärkeren hervorbrachten. Als man dann mit vervollkommenen und elektrisch betriebenen Gebläsen Wind von beliebigem Druck erzeugen konnte, jagte man Wind von hohem Druck in die Pfeifen. Durch die Tatsache geblendet, daß nunmehr eine Orgel von 25 Registern so stark sein konnte, wie früher eine von 40, übersah man, daß der Ton jetzt aus den Pfeifen herauspolterte, statt wie auf einem Blasinstrumente angesetzt zu werden, und daß er an Qualität verlor, was er an Volumen gewann.

Auch hinsichtlich der Spielart der Orgeln, das heißt der Art, wie die Verbindung zwischen der Taste und der Pfeife hergestellt wird, war man einseitig auf Verbilligung und technische Vervollkommnung bedacht und schenkte dem Künstlerisch-Zweckmäßigen nicht genügend Beachtung.

Wenn die alten Orgeln besser klingen als die heute erbauten, so liegt dies gewöhnlich auch daran, daß sie günstiger stehen. Der beste Platz für die Orgel ist bei einem nicht besonders langen Schiff der über dem Eingang, gegenüber dem Chor. Hier steht sie hoch und frei. Ihr Klang kann sich nach allen Seiten hin ungehemmt entfalten.

Bei sehr langen Schiffen ist es besser, die Orgel in einer gewissen Höhe an der Seitenwand des Hauptschiffes, etwa in der Mitte desselben, anzubauen, weil dadurch der Widerhall, der der Klarheit des Spiels hinderlich wäre, vermieden wird. In dieser Art, als »Schwalbennest«, hängt die Orgel noch in einer Reihe von Kathedralen Europas in das Mittelschiff hinein. Bei dieser Aufstellung entfaltet eine Orgel von 40 Stimmen die Wirkung einer von 60!

In dem Bestreben, möglichst große Orgeln zu bauen, und auch in der Absicht, Orgel und Singchor auf demselben Platz beisammen zu haben, kommt man heute vielfach dazu, der Orgel einen nicht günstigen Platz anzuweisen.

Bietet die Tribüne über dem Eingang, wie dies oft der Fall ist, nur Raum für eine mäßig große Orgel, so stellt man sie im Chor auf, was dann noch den praktischen Vorteil hat, daß Orgel und Singchor zusammen sind. Eine zu ebener Erde stehende Orgel entfaltet aber nie die Wirkung einer aus der Höhe ertönenden!

Der Ton ist, besonders bei gefüllter Kirche, in der Entfaltung gehemmt. Wie viele an sich gute Orgeln sind so, namentlich in England, ihrer Wirkung durch ihre Stellung im Chor beraubt!

Das andere Verfahren, um Orgel und Chor beieinander zu haben, besteht darin, daß man die Tribüne über dem Hauptportal dem Chor und dem Orchester zuspricht und die Orgel dahinter in irgendeine Wölbung versetzt, wo sie nicht klingen kann.

Den modernen Architekten ist es bereits etwas geradezu Selbstverständliches geworden, daß die Orgel in irgendein Loch gehört.

Neuerdings benützen Architekten und Orgelbauer die durch die elektrische Verbindung der Pfeife mit der Taste verwirklichte Überwindung der Distanz dazu, die Orgel in Orgeln zu zerlegen, die an verschiedenen Plätzen stehen und von einem Spieltische aus miteinander zum Erklingen gebracht werden. Die dadurch ermöglichten Effekte können der Menge imponieren. Wahrhaft künstlerisch und feierlich wirkt aber nur die Orgel, die als einheitliche Klangpersönlichkeit von ihrem natürlich gegebenen Platz in der Höhe aus ihre Töne in das Schiff hineinfluten läßt.

Die einzig richtige Lösung des Problems von Orgel und Singchor, wenn es sich um eine größere Kirche und einen starken Singchor mit Orchester handelt, besteht darin, daß Sänger und Instrumentisten im Chorraum Aufstellung finden und von einer dort stehenden kleinen Orgel begleitet werden. Natürlich kann dann der Organist der großen Orgel nicht auch zugleich Leiter des Chors sein.

Die besten Orgeln wurden etwa zwischen 1850 und 1880 erbaut, als Orgelbauer, die Künstler waren, sich die Errungenschaften der Technik zunutze machten, um das Orgelideal Silbermanns und der anderen großen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts in höchstmöglicher Vollendung zu verwirklichen. Der bedeutendste von ihnen ist Aristide Cavallé-Coll, der Schöpfer der Orgeln zu St. Sulpice und zu Notre Dame in Paris. Die von St. Sulpice - sie wurde 1862 vollendet -, die ich, von einigen Mängeln abgesehen, für die schönste der mir bekannten Orgeln halte, funktioniert heute noch so gut wie am ersten Tage und wird in 200 Jahren, wenn sie weiter gut unterhalten wird, es noch ebenso tun. Die von Notre Dame hat dadurch gelitten, daß sie während des Krieges, als die gemalten Fenster der Kirche herausgenommen waren, allen Unbilden der Witterung ausgesetzt war. Mehrmals habe ich den greisen Cavallé-Coll - er starb 1899 - auf der Orgel zu St. Sulpice angetroffen, wo er allsonntäglich zum Gottesdienst zu erscheinen pflegte. Eine seiner Lieblingssentenzen war: »Eine Orgel klingt am besten, wenn so viel Platz zwischen den Pfeifen ist, daß man um jede herumgehen kann.« Von den anderen Vertretern des Orgelbaus aus jener Zeit schätze ich besonders Ladegast in Norddeutschland, Walcker in Süddeutschland und einige englische und nordische Meister, die, wie Ladegast, durch Cavallé-Coll beeinflusst waren.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts werden die Orgelbaumeister zu Orgelfabrikanten. Diejenigen, die diese Entwicklung nicht mitmachen wollen, gehen zugrunde. Von jetzt an fragt man nicht mehr, ob eine Orgel gut klingt, sondern ob sie mit allen möglichen modernen Einrichtungen zum Wechsel der Register eingerichtet ist und ob sie für möglichst wenig Geld möglichst viele Stimmen enthält. In unglaublicher

Verblendung reißt man schöne alte Orgelwerke, statt sie pietätvoll und sinngemäß zu restaurieren, ab und ersetzt sie durch Fabrikorgeln.

Am meisten Verständnis für die Schönheit und den Wert alter Orgeln hat man noch in Holland. Die Organisten dieses Landes ließen sich durch die schwere Spielart und die mancherlei technischen Nachteile ihrer wundervollen alten Orgeln nicht dazu verleiten, dafür den Vorzug ihres herrlichen Klanges preiszugeben. So stehen in den Kirchen Hollands zahlreiche große und kleine Orgeln, die im Laufe der Zeit durch sachgemäße Restaurierung ihre technischen Unvollkommenheiten verlieren und ihre klanglichen Schönheiten behalten werden. Auch an prachtvollen alten Orgelgehäusen ist Holland so reich wie kaum ein anderes Land.

Nach und nach wurde dem Gedanken einer Reform des Orgelbaus, den ich in meiner Schrift vorgetragen hatte, Beachtung geschenkt. Auf dem zu Wien im Mai 1909 abgehaltenen Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft wurde auf Betreiben Guido Adlers erstmalig eine Sektion für Orgelbau vorgesehen. In dieser arbeiteten Gesinnungsgenossen und ich ein »Internationales Regulativ für Orgelbau« aus, das mit der blinden Bewunderung rein technischer Errungenschaften aufräumte und wieder gediegene, klangschöne Instrumente verlangte. In der Folgezeit setzte sich dann nach und nach die Einsicht durch, daß die wahre Orgel die Tonschönheit der alten mit den technischen Vorzügen der neuen vereinigen müsse. 22 Jahre nach ihrem Entstehen konnte meine Schrift über Orgelbau als das im Prinzip nun anerkannte Programm der Reform des Orgelbaus in unverändertem Abdruck mit einem Nachwort über den heutigen Stand des Orgelbaus gewissermaßen als Jubiläumsgabe neu erscheinen.

Während mir die monumentale Orgel des 18. Jahrhunderts, wie sie später durch Cavaillé-Coll und andere ihre Vollendung erfuhr, in klanglicher Hinsicht als das Ideal gilt, wollen neuerdings Musikhistoriker in Deutschland auf die Orgel der Zeit von Bach zurückgehen. Diese ist aber nicht die wahre Orgel, sondern nur ihr Vorläufer. Es fehlt ihr das Majestätische, das zum Wesen der Orgel gehört. Die Kunst hat absolute, nicht archaische Ideale. Für sie gilt das Wort: »Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören.«

Obwohl die einfachen Wahrheiten des künstlerischen und gediegenen Orgelbaus zur Anerkennung gelangt sind, geht es mit ihrer praktischen Verwirklichung sehr langsam voran. Dies liegt daran, daß der Orgelbau heute fabrikmäßig im großen betrieben wird. Kaufmännische Interessen stehen den künstlerischen im Wege. Die wirklich gediegene und künstlerische Orgel kommt 30 Prozent teurer als die Fabrikorgel, die den Markt beherrscht. Der Orgelbauer, der das wirklich Gute liefern will, setzt also seine Existenz aufs Spiel. Nur in den seltensten Fällen lassen sich die Kirchen überzeugen, daß sie recht tun, wenn sie das Geld, für das sie eine Orgel von 40 Stimmen haben könnten, für eine von 33 ausgeben sollen.

[...]

Wie weit wir noch von der wahren Orgel entfernt sind, habe ich auf meinen Konzertreisen, die mir

Gelegenheit gaben, die Orgeln fast aller europäischen Länder kennenzulernen, immer wieder feststellen müssen. Es muß aber einmal dahin kommen, daß die Organisten die wirklich gediegene und künstlerische Orgel verlangen und damit die Orgelbauer instand setzen, die Produktion von Fabrikware aufzugeben. Wann wird es sein, daß die Idee den Sieg über die Verhältnisse davonträgt?

Das Hauptproblem bleibt das der Windlade. Solange es nicht gelingt, eine Windlade zu bauen, die die akustischen Qualitäten der von den Meistern des 18. Jahrhunderts und von Cavallé-Coll verwendeten »Schleiflade« ohne ihre technischen Nachteile besitzt, bleiben die Orgeln klanglich unbefriedigend. Natürlich rühmen die Orgelbauer ihre modernen Laden und geben sie als mit der »Schleiflade« gleichwertig aus. In Wirklichkeit trifft dies aber nicht zu.

Dem Kampf um die wahre Orgel habe ich viel Zeit und viel Arbeit geopfert. Gar manche Nächte verbrachte ich über Orgelplänen, die ich zu begutachten oder zu überarbeiten hatte. Gar manche Fahrten unternahm ich um die Fragen zu restaurierender oder neu zu erbauender Orgeln an Ort und Stelle zu studieren. In die Hunderte und Hunderte gehen die Briefe, die ich an Bischöfe, Dompropste, Konsistorialpräsidenten, Bürgermeister, Pfarrer, Kirchenvorstände, Kirchenälteste, Orgelbauer und Organisten schrieb, sei es, um sie zu überzeugen, daß sie ihre schöne alte Orgel restaurieren sollten, statt sie durch eine neue zu ersetzen, sei es, um sie anzuflehen, nicht auf die Zahl, sondern auf die Qualität der Stimmen zu sehen und das Geld, das sie für die Ausstattung des Spieltisches mit so und so viel überflüssigen Vorrichtungen zum Wechsel der Register bestimmt hatten, für bestes Material der Pfeifen zu verwenden. Und wie oft waren so und so viele Briefe, so und so viele Reisen und so und so viele Besprechungen zuletzt umsonst, weil sich die Betreffenden dennoch für die sich auf dem Papier so reich ausnehmende Fabrikorgel entschlossen!

Die schwersten Kämpfe galten der Erhaltung alter Orgeln. Welche Beredsamkeit habe ich aufwenden müssen, um Todesurteile, die über schöne alte Orgeln ergangen waren, rückgängig zu machen! Wie manche Organisten nahmen die Nachricht, daß die von ihnen wegen ihres Alters und ihres baufälligen Zustandes gering geschätzte Orgel schön sei und erhalten werden müsse, mit demselben ungläubigen Lachen auf wie Sarah die Verkündigung der ihr beschiedenen Nachkommenschaft! Wie viele mir befreundete Organisten habe ich mir dadurch zu Feinden gemacht, daß ich ihrem Plane, die alte Orgel durch eine Fabrikorgel zu ersetzen, im Wege war, oder Schuld daran trug, daß sie zugunsten der Qualität der Stimmen von der Zahl derer, die sie sich gewünscht hatten, drei oder vier abstreichen mußten!

Ohnmächtig muß ich es noch heute mit ansehen, daß man vornehme alte Orgeln - weil sie für die heutigen Begriffe nicht stark genug sind - umbaut und vergrößert, bis von der ursprünglichen Schönheit nichts mehr vorhanden ist, oder sie gar abbricht und für teures Geld durch plebejische Fabrikorgeln ersetzt!

Die erste alte Orgel, die ich - mit welcher Mühe! - errettet habe, ist das schöne Werk von Silbermann zu St.Thomas in Straßburg.

»In Afrika errettet er alte Neger, in Europa alte Orgeln« sagten meine Freunde von mir.

Den Bau von sogenannten Riesenorgeln halte ich für eine moderne Verirrung. Eine Orgel soll nur so groß sein, als das Kirchenschiff es erfordert und der Platz, der für sie zur Verfügung steht, es erlaubt. Eine wirklich gute, hoch und frei stehende Orgel von 70 oder 80 Stimmen füllt das größte Kirchenschiff. Auf die Frage nach der größten und schönsten Orgel der Welt pflege ich zu antworten, daß es nach dem, was ich gehört und gelesen habe, 127 größte und 137 schönste Orgeln geben müsse.

Nicht so sehr von der Zahl der Stimmen als von der Art, wie sie aufgestellt sind, hängt die Wirkung einer Orgel ab. Vollständig ist eine Orgel, wenn sie, außer dem Pedal, ein Hauptklavier, ein Rückpositiv und ein Schwellkastenklavier besitzt. Von großer Bedeutung ist, daß das zweite Klavier wirklich als Rückpositiv gebaut ist, das heißt, daß es, wie auf den alten Orgeln, in einem eigenen Gehäuse der Hauptorgel vorgelagert ist und sich dadurch räumlich und klanglich von den beiden im Hauptgehäuse stehenden Klavieren abhebt. Steht das zweite Klavier ebenfalls im Hauptgehäuse, so hat es keine eigene klangliche Individualität, sondern ist nur eine Ergänzung des Hauptklaviers.

Weil ihnen das Rückpositiv fehlt, sind die modernen Orgeln unvollständig, mögen sie auch noch so viele Stimmen und Klaviere zählen. Sie bestehen nur aus zwei statt aus drei Klangindividualitäten.

Die Zeit wird kommen, wo man nicht mehr verstehen wird, daß durch drei Generationen hindurch Organisten und Orgelbauer sich von der Bedeutung des Rückpositivs für die klangliche Wirkung der Orgel keine Rechenschaft mehr gaben. Merkwürdigerweise ließ sich auch Cavallé-Coll dazu verleiten, dem zweiten Klavier seine Selbständigkeit zu nehmen und es im Hauptgehäuse aufzustellen. Daß er in St. Sulpice das geräumige Gehäuse des Rückpositivs leer beibehält, statt Stimmen in ihm unterzubringen, ist ein Fehler gewesen.

Natürlich kostet das Gehäuse eines Rückpositivs so viel, daß dafür auf einige Register verzichtet werden muß. Aber dies hat nichts zu bedeuten. Ein zweites Klavier von 10 Stimmen im Rückpositiv ist in der Wirkung einem von 16 im Hauptgehäuse überlegen.

Eine andere Torheit des modernen Orgelbaus besteht darin, mehrere Klaviere als Schwellkastenklaviere zu bauen. Dadurch wird die Wirkung des eigentlichen Schwellkastenklaviers beeinträchtigt, davon abgesehen, daß die vielen im Gehäuse stehenden Holzjalousien der Entfaltung des Tones hinderlich sind.

Die Klaviere der Orgel sind Individualitäten, wenn sie räumlich und klanglich ihre Besonderheiten haben. Das Hauptklavier soll dadurch charakterisiert sein, daß seine Stimmen das untere Stockwerk des Hauptgehäuses einnehmen und einen vollen, runden Ton haben; das Rückpositiv dadurch, daß es eine mit hellen Stimmen besetzte Orgel für sich ist, die unter der Hauptorgel frei in die Kirche hinaussingt; das Schwellkastenklavier dadurch, daß es im oberen Stockwerk des Hauptgehäuses untergebracht ist und aus der fernen Höhe einen intensiven, modulationsfähigen Ton in die Kirche heruntersendet.

Die Orgel ist die Trinität, in der diese drei Klangpersönlichkeiten eine Einheit ausmachen. Je besser die

Eigenart jedes Klaviers ausgebildet ist und je vollkommener diese Dreiheit zur Einheit wird, desto schöner ist die Orgel.

Die alte Orgel ist unvollständig, weil ihr das Schwellkastenklavier fehlt, die moderne, weil sie kein Rückpositiv mehr besitzt. Aus der Verschmelzung der modernen mit der alten Orgel entsteht die vollständige Orgel.

Aus bautechnischen und klanglichen Gründen kann eine Orgel nicht mehr als drei Klaviere besitzen, die tatsächlich Klangindividualitäten sind. Orgeln mit vier und fünf Klavieren auszustatten, entspricht also keiner künstlerischen Notwendigkeit.

Wie im Orgelbau, so geht man auch im Klavierbau zu sehr auf Instrumente mit möglichst großem Ton aus. Sicherlich sind die gewaltigen Flügel, die dem Klange der vom Hammer angeschlagenen Saiten die Fülle verleihen, die unsere großen Konzertsäle erfordern, für diese Räume eine Notwendigkeit. Aber sie erreichen diese unnatürliche Tonfülle auf Kosten der eigentlichen Schönheit des Klaviertones. Wie ganz anders als diese dumpftönigen Riesenflügel klingt ein schöner alter Erardflügel im Musikzimmer! Wieviel besser eignet er sich zur Begleitung der Singstimme! Wieviel besser vermischt sich sein warmer Klang mit dem der Streichinstrumente! In einer Beethovenschen Violinsonate zur Violine einen modernen Flügel zu hören, ist mir eine Qual. Fortwährend sehe ich dabei einen silberhellen und einen schwarzen Wasserlauf unvereint nebeneinander einherfließen.

Für Konzertsaalorgeln interessierte ich mich nicht in derselben Weise wie für Kirchenorgeln. In einem Konzertsale kann auch die beste Orgel nicht zur Wirkung kommen. Durch die Menge, die den Saal füllt, verliert der Orgelklang an Glanz und Fülle. Überdies verbannen die Architekten die Konzertsaalorgel gewöhnlich noch in irgendein Loch, wo sie sowieso nicht klingen kann. Die Orgel verlangt ein Gewölbe aus Stein, in dem die Menschenansammlung nicht Füllung des Raumes bedeutet. In dem Konzertsaal hat die Orgel nicht so sehr die Bedeutung eines Soloinstrumentes, wie in der Kirche, sondern wird mehr zu einem Begleitinstrument, das zu Chor und Orchester hinzutritt. Sicherlich werden die Komponisten in Zukunft viel mehr, als es bisher geschehen, zum Orchester die Orgel verwenden. Tritt die Orgel zum Orchester hinzu, so ergibt sich ein Klang, der von dem Orchester den Glanz und die Biegsamkeit und von der Orgel die Fülle besitzt. Technisch bedeutet die Ergänzung durch die Orgel für das moderne Orchester, daß es damit über den Flötenton in der Tiefe verfügt, durch den es erst einen den Oberstimmen entsprechenden Baß erhält.

Im Konzertsaal die Orgel mit dem Orchester erklingen zu lassen, ist mir eine Freude. Komme ich in die Lage, sie hier als Soloinstrument spielen zu müssen, so vermeide ich es nach Möglichkeit, sie als profanes Konzertinstrument zu behandeln. Durch die Wahl der Stücke und die Art der Wiedergabe suche ich den Konzertsaal zur Kirche zu machen. Am liebsten lasse ich, in der Kirche wie in dem Konzertsaal, durch Heranziehung eines Chors das Konzert zu einer Art von Gottesdienst werden, in welchem der Chor auf die Choralvorspiele der Orgel durch den gesungenen Choral respondiert.

Durch ihren gleichmäßig und dauernd aushaltbaren Ton hat die Orgel etwas von der Art des Ewigen an

sich. Auch in dem profanen Raum kann sie nicht zum profanen Instrument werden.

Daß ich die Freude hatte, mein Ideal der Kirchenorgel in einigen neuen Orgeln zu einem guten Teil verwirklicht zu sehen, verdanke ich dem künstlerischen Können des bei den Orgeln Silbermanns in die Lehre gegangenen elsässischen Orgelbauers Fritz Haerpfner und der Einsicht einiger Kirchenvorstände, die sich überreden ließen, für die zur Verfügung stehende Summe nicht die größte, sondern die beste Orgel zu wollen.

Die Arbeit und die Aufregungen, die mir die Beschäftigung mit dem Orgelbau einträgt, ließen mich zuweilen wünschen, daß ich mich nie damit befaßt hätte. Wenn ich sie nicht aufgebe, so ist es, weil der Kampf um die gute Orgel für mich ein Stück des Kampfes um die Wahrheit ist. Und wenn ich am Sonntag an die und jene Kirche denke, in der eine edle Orgel erklingt, weil ich sie vor einer unedlen bewahrt habe, fühle ich mich für alle im Verlaufe von über 30 Jahren den Orgelbauangelegenheiten geopfert Zeit und Mühe reichlich belohnt.

+ + + + +

S. 84-85 - [1905-1912]

Auch die Orgel nahm mich damals noch mehr in Anspruch als zuvor. Da Gustave Bret, der Dirigent der im Jahre 1905 von ihm, Dukas, Fauré, Widor, Guilmant, d'Indy und mir begründeten Pariser Bachgesellschaft, darauf hielt, daß ich in allen ihren Konzerten den Orgelpart übernahm, mußte ich jahrelang im Winter mehrmals nach Paris reisen. Obwohl ich nur die letzte Probe mitzumachen brauchte und noch in der Nacht nach der Aufführung nach Straßburg zurückfahren konnte, kostete mich jedes Konzert zum mindesten drei Tage. Wie manche Predigt für St. Nicolai habe ich zwischen Paris und Straßburg in der Bahn entworfen! Auch bei Bachaufführungen des Orféo Català zu Barcelona hatte ich als Organist zu fungieren. Überhaupt spielte ich jetzt öfters in Konzerten als früher, nicht nur weil ich unterdessen als Orgelspieler bekannt geworden war, sondern auch weil ich nach Wegfall meines Gehaltes als Direktor des theologischen Studienstiftes auf Nebeneinnahmen ausgehen mußte.

+ + + + +

S. 109-116 - [1913]

Daß ich vor der Ausreise nach Afrika mich nochmals mit Bach beschäftigte, geschah wiederum auf Verlangen Widors. Der New-Yorker Verleger Schirmer hatte ihn gebeten, eine Ausgabe der Orgelwerke Bachs mit Angaben über die Art sie zu spielen für ihn auszuarbeiten. Er sagte zu unter der Bedingung, daß ich sein Mitarbeiter würde. Unser gemeinsames Schaffen verlief in der Art, daß ich Skizzen entwarf, die wir nachher zusammen ausarbeiteten. Wie gar manchmal bin ich in den Jahren 1911 und 1912 zu diesem Zwecke auf ein oder zwei Tage nach Paris gefahren! Zweimal verbrachte Widor eine Reihe von Tagen bei mir in Günsbach, damit wir uns dort ganz in Ruhe miteinander der Sache widmen konnten.

Obwohl wir beide grundsätzlich die sogenannten 'praktischen' Ausgaben, die den Spieler bevormunden wollen, ablehnten, so glaubten wir doch, daß für die Orgelwerke Bachs Ratschläge berechtigt wären. Von einigen wenigen Fällen abgesehen, hat Bach nämlich in seine Orgelwerke keine Angaben über die Registrierung und den Wechsel der Klaviere eingetragen, wie dies die späteren Orgelkomponisten dann in der Regel tun. Für die Organisten seiner Zeit war dies auch nicht nötig. Aus der Art der damaligen Orgeln und aus dem geltenden Brauche ergab sich für sie die Wiedergabe, wie sie Bach im Sinne hatte, von selbst.

Bald nach Bachs Tode waren seine Orgelwerke, die er ja nie veröffentlicht hatte, für längere Zeit so gut wie vergessen. Als sie dann von der Mitte des 19. Jahrhunderts an durch die Peters'sche Ausgabe bekannt wurden, hatten sich unterdessen sowohl das musikalische Empfinden als auch die Orgeln verändert. Wohl wußte man damals noch um die Spieltradition des 18. Jahrhunderts. Aber man lehnte diese stilgerechte Art der Wiedergabe der Orgelwerke Bachs als zu einfach und zu schmucklos ab und glaubte in seinem Geiste zu handeln, wenn man ihnen den steten Wechsel der Klangstärke und der Klangfarbe, wie er auf der modernen Orgel durchführbar wurde, in möglichst reichlichem Maße zugute kommen ließe. So hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die modern-effektvolle Wiedergabe der Orgelwerke die stilgerechte so gründlich verdrängt, daß diese nicht mehr in Betracht gezogen wurde, wenn man überhaupt noch um sie wußte.

Eine Ausnahme machte Frankreich. Widor, Guilmant und die anderen hielten an der alten deutschen Tradition fest, die sie von dem bekannten Breslauer Organisten Adolph Friedrich Hesse (1802-1863) überkommen hatten. Bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts zu gab es nämlich keine Orgelkunst in Frankreich, weil die in der großen Revolution zerstörten Orgeln größtenteils nur notdürftig wieder instand gesetzt waren. Als nun Cavaillé-Coll und andere anfangen, gute Orgeln zu bauen und die Organisten die in Frankreich nie bekannt gewesenen Orgelwerke Bachs durch die deutsche Petersausgabe in die Hand bekamen, wußten sie - ich gebe wieder, was Widor mir oft erzählt hat - nicht, was mit solch vollendeter, in Frankreich überhaupt nie dagewesener Orgelkunst anfangen, schon weil die Anforderungen, die sie an die Pedaltechnik stellte, für sie etwas Neues waren. Also mußten sie sich außer Landes begeben, um das Erforderliche zu lernen. Und zwar gingen sie alle - die Unbemittelten zum Teil auf Kosten Cavaillé-Coll's! - bei Lemmens, dem bekannten Brüsseler Organisten, der ein Schüler Hesses war, in die Lehre.

Adolph Friedrich Hesse (1802-1863) hatte die Tradition des Bachspiels von seinem Lehrer Kittel überkommen. Bei der Einweihung der neu erbauten Orgel zu St. Eustache, anno 1844, hörten die Pariser

durch Adolph Hesse zum ersten Male Bachsche Orgelwerke. Auch in der Folgezeit wurde er des öfteren nach Frankreich gerufen, um sich bei Orgeleinweihungen hören zu lassen. Sein Spiel auf der Weltausstellung zu London (1854) trug viel dazu bei, daß Bachs Kunst in England bekannt wurde.

An der alten deutschen Tradition, mit der sie durch Hesse und durch Lemmens bekannt geworden waren, hielten die französischen Organisten dann nicht nur aus künstlerischem Empfinden, sondern auch aus rein sachlicher Nötigung fest. Die Orgeln Cavallé-Coll's waren keine modernen Orgeln. Sie besaßen nicht die Einrichtungen, die eine so reiche Abwechslung in Klangstärke und Klangfarbe erlaubten, wie die deutschen. Die französischen Organisten waren also gezwungen, in der überlieferten, klassischen Weise zu spielen. Sie empfanden dies nicht als eine Benachteiligung, weil in dem wundervollen Klang ihrer Orgeln die Bachschen Fugen, wie auf den Orgeln der Bachschen Zeit, auch ohne Registriereffekte zur Wirkung kamen.

Waren so, durch eine Paradoxie der Geschichte, die Grundsätze der alten deutschen Tradition durch Pariser Orgelmeister in die Gegenwart herübergerettet worden, so wurde dies, als man nach und nach wieder anfing, die uns erhaltenen theoretischen Werke über Musik aus dem 18. Jahrhundert zu Rate zu ziehen, auch in den Einzelheiten bekannt. Wer vollends, wie ich, Gelegenheit suchte, Bach auf Orgeln des 18. Jahrhunderts zu spielen, dem wurden sie durch das, was sich auf ihnen als technisch möglich und nicht möglich und klanglich wirkungsvoll und nicht wirkungsvoll erwies, zu Lehrmeistern der authentischen Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke.

Hinsichtlich der von uns zu liefernden Ausgabe erblickten Widor und ich unsere Aufgabe darin, den nur mit der modernen Orgel bekannten und durch sie dem Bachschen Orgelstil entfremdeten Organisten darzulegen, was an Registrierung und Manualwechsel für das betreffende Stück auf den Orgeln, mit denen Bach rechnete, in Betracht kam, und sodann Erwägungen anzustellen, inwieweit darüber hinaus, unter Wahrung des Stils, von dem auf der modernen Orgel möglichen, beliebigen Wechsel der Klangstärken und der Klangfarbe Gebrauch zu machen sei. Als eine Forderung des Taktes empfanden wir es, nichts von unseren Angaben und Vorschlägen in den Notentext selber einzutragen, sondern alles, was wir über die Stücke zu bemerken hatten, in kurzen Abhandlungen auszusprechen, die miteinander dem Notentext des betreffenden Bandes als Einleitung vorangestellt sind. So kann der Organist von unseren Ratschlägen Kenntnis nehmen, ist aber ohne Cicerone mit Bach allein, sowie er das betreffende Stück aufgeschlagen hat. Nicht einmal Fingersätze und Phrasierungsbezeichnungen findet er von uns vorgeschrieben.

Bachs Fingersatz unterscheidet sich von dem unsrigen dadurch, daß er noch, in alter Weise, mit jedem Finger über den, andern hinweggreift und dafür weniger Gebrauch von dem Untersetzen des Daumens unter die Finger macht.

Was den Pedalsatz angeht, so konnte Bach, der Kürze der damaligen Pedaltasten wegen, den Absatz nicht verwenden, sondern war ganz auf das Spiel mit den Fußspitzen angewiesen. Durch die Kürze der Pedaltasten war er überdies noch in dem Übersetzen des einen Fußes über den andern behindert. Er war

also öfters genötigt, mit einer Fußspitze von einer Taste auf die andere zu gleiten, wo wir durch Übersetzen des einen Fußes über den anderen oder durch die Verwendung von Spitze und Absatz ein besseres Legato verwirklichen können, als es ihm möglich war.

Das kurze Pedal der Bachschen Zeit habe ich in meiner Jugend noch auf vielen alten Dorforgeln angetroffen. In Holland sind noch heute manche Pedale so kurz, daß die Verwendung des Absatzes unmöglich ist.

Was in Sachen der Phrasierung zu bemerken ist, geben Widor und ich dem Spieler in der Einleitung an. Weil ich ständig darunter leide, daß ich fast in allen Ausgaben von Musikwerken die Fingersätze, die Phrasierung, die Forti und Piani, die Crescendi und Decrescendi und nicht selten gar noch die pedantischen Analysen irgendeines Herausgebers vor Augen haben muß, auch wenn ich gar nicht mit ihnen einverstanden bin, drang ich darauf, daß wir uns dem hoffentlich einmal allgemein zur Anerkennung gelangenden Grundsatz unterwürfen, daß der Spieler als Musik von Bach, Mozart oder Beethoven im Drucke nur das vor Augen hat, was diese selber geschrieben haben.

Zu Konzessionen an das moderne Empfinden und an die moderne Orgel sahen wir uns schon durch den Umstand genötigt, daß auf den modernen Instrumenten die Bachschen Orgelstücke nicht so gespielt werden können, wie sie gedacht sind. Auf den Instrumenten der Bachschen Zeit waren das Forte und das Fortissimo bei aller Fülle so mild, daß ein Stück ganz in Fortissimo durchgespielt werden konnte, ohne daß der Hörer dabei ermüdete oder das Bedürfnis nach Abwechslung empfand, wie ja Bach ihm auch ein andauerndes Forte seines Orchesters zumuten durfte. Auf den modernen Orgeln hingegen ist das Fortissimo gewöhnlich so stark und so hart, daß der Hörer es nur einige Augenblicke ertragen kann. Zudem ist er nicht imstande, in diesem Getöse die einzelnen Tonlinien zu verfolgen, was doch zum Erfassen eines Bachschen Werkes erforderlich ist. Also muß man auf modernen Orgeln längere Abschnitte, die Bach sich in einem kontinuierlichen Forte oder Fortissimo wiedergegeben dachte, dem Hörer durch Wechsel in der Klangfarbe und Klangstärke erträglich machen.

Aber auch an sich ist gegen eine größere Abwechslung in den Klangstärken und Klangschattierungen, als Bach sie auf seinen Orgeln verwirklichen konnte, nichts einzuwenden, sofern sie die Architektur des Stückes zur Geltung kommen läßt und nicht unruhig wirkt. Während Bach sich damit begnügte, eine Fuge in drei oder vier sich gegenseitig ablösenden, verschieden gefärbten Klangstücken durchzuführen, können wir deren sechs oder acht zur Verwendung kommen lassen. Oberstes Gesetz muß aber bleiben, daß Bachs Orgelwerke vor allem die Geltendmachung der Linie verlangen, während die durch das Kolorit zu erzielenden Wirkungen erst als zweites in Betracht kommen. Immer wieder hat der Organist zu bedenken, daß der Hörer das Bachsche Orgelstück nur dann wirklich vor sich erstehen sieht, wenn die sich nebeneinander einherbewegenden Tonlinien in voller Deutlichkeit vor ihm vorüberziehen. Darum dringen Widor und ich in unserer Ausgabe fort und fort darauf, daß der Spieler vor allem über die den Themen

und Motiven des Stückes entsprechende Phrasierung ins klare komme und diese dann bis ins einzelne durchführe.

Nicht genug kann daran erinnert werden, daß auf der Orgel des 18. Jahrhunderts nicht in beliebig raschem Tempo gespielt werden konnte. Die Tasten gingen so schwer und mußten so tief herunter gedrückt werden, daß ein gutes Moderato schon eine Leistung bedeutete. Da Bach seine Präludien und Fugen in dem mäßigen Tempo gedacht hat, in dem sie auf seiner Orgel ausführbar waren, haben auch wir uns an dieses als das authentische und sinngemäße gehalten.

Von Hesse ist bekannt, daß er, der überkommenen Bachschen Tradition entsprechend, Bachs Orgelwerke in einem überaus ruhigen Tempo wiedergab.

Wird die wundervolle Belebtheit der Bachschen Tonlinie durch vollendetes Phrasieren zur Geltung gebracht, so empfindet der Hörer das Zeitmaß nicht als langsam, auch wenn es sich in den Grenzen des Moderato hält.

Da es auf der Orgel unmöglich ist, einzelne Töne durch Akzente hervorzubringen, muß die Phrasierung auf ihr ohne die Unterstützung durch die Betonung herausgearbeitet werden. Bach auf der Orgel plastisch spielen, heißt also, dem Hörer durch vollendete Phrasierung die Illusion von Akzenten zu geben. Weil dies noch nicht als das erste Erfordernis jeglichen Orgelspiels und des Bachspiels im besonderen erkannt ist, hört man Bachs Orgelwerke so selten in wirklich befriedigender Weise wiedergegeben. Und wie vollendet muß die Plastik des Spiels sein, wenn sie gar noch über die Gefahren der Akustik einer großen Kirche zu triumphieren hat!

Von den nur mit der modernen Orgel vertrauten Organisten vertreten Widor und ich also die ihnen in vielfacher Hinsicht neue, stilgemäße Wiedergabe der Orgelwerke Bachs gegen die ihnen geläufige modern-effektvolle. Indem wir dies tun, können wir nicht anders, als immer wieder darauf hinweisen, wie schwer es ist, diese Art der Wiedergabe auf der in klanglicher Hinsicht so wenig dazu geeigneten modernen Orgel zu verwirklichen. Unsere Erwartung, daß die Forderungen, die Bachs Werke an die Orgel stellen, mehr als alle Abhandlungen über Orgelbau, das Aufkommen des Ideals der wahren, tonschönen Orgel befördern würden, hat uns nicht betrogen.

Nur die fünf ersten Bände der Ausgabe - die Sonaten, Konzerte, Präludien und Fugen enthaltend - brachten wir vor meiner Ausreise nach Afrika fertig. Die drei Bände der Choralvorspiele gedachten wir bei meinem ersten Urlaub in Europa auf Grund der von mir in Afrika zu entwerfenden Skizzen auszuarbeiten.

Auf Wunsch des Verlegers wurde unser Werk in drei Sprachen veröffentlicht. Die Abweichungen, die

zwischen dem französischen Texte einerseits und dem deutschen sowie dem auf ihm fußenden englischen andererseits bestehen, gehen darauf zurück, daß Widor und ich hinsichtlich der Einzelheiten, über die unsere Meinungen auseinander gingen, uns dahin geeinigt hatten, daß in der französischen Ausgabe seine der Eigenart der französischen Orgel entsprechende Ansicht, in der deutschen und englischen aber die meine, die der modernen Orgel mehr Rechnung trägt, maßgebend sein sollte.

Der bald darauf ausbrechende Krieg und die damit gegebene bis heute andauernde Störung der buchhändlerischen Beziehungen zwischen den einzelnen Nationen haben es mit sich gebracht, daß das in New York verlegte Werk fast nur in den Ländern englischer Zunge Verbreitung fand, für die es in erster Linie ja auch bestimmt war. Schon sein auf Dollarbasis aufgestellter Preis machte es nach dem Kriege in Deutschland und Frankreich so gut wie unverkäuflich.

+ + + + +

S. 121 [1913]

Die wenige freie Zeit, über die ich im ersten Jahre zu Lambarene verfügte, verwandte ich auf die Ausarbeitung der drei letzten Bände der amerikanischen Ausgabe der Bachschen Orgelwerke.

Zur Pflege des Orgelspiels stand mir das herrliche, eigens für die Tropen gebaute Klavier mit Orgelpedal zur Verfügung, das die Pariser Bachgesellschaft mir als ihrem langjährigen Organisten geschenkt hatte. Anfangs fehlte es mir aber an Mut zum Üben. Ich hatte mich mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß das Wirken in Afrika das Ende meiner Künstlerlaufbahn bedeute, und glaubte, daß mir der Verzicht leichter würde, wenn ich meine Finger und Füße einrosten ließe. Eines Abends aber, als ich wehmütig eine Bachsche Orgelfuge durchspielte, überkam mich plötzlich der Gedanke, daß ich die freien Stunden in Afrika gerade dazu benutzen könnte, mein Spiel zu vervollkommen und zu vertiefen. Als bald faßte ich den Plan, Kompositionen von Bach, Mendelssohn, Widor, Cesar Franck und Max Reger nacheinander vorzunehmen, sie bis in die letzten Einzelheiten durchzuarbeiten und auswendig zu lernen, gleichviel ob ich Wochen und Monate auf ein einziges Stück verwenden müßte. Wie genoß ich es nun, so ohne zeitliche Gebundenheit durch fällige Konzerte, in Muße und Ruhe zu üben, wenn ich zeitweise auch nur eine halbe Stunde im Tage dafür aufbringen konnte!

+ + + + +

Die Anregung zur Beschäftigung mit diesem Gegenstand hatte ich im Sommer 1899 in Berlin im Hause Curtius erhalten. Eines Abends unterhielten sich dort Herman Grimm und andere über eine Sitzung der Akademie, von der sie eben kamen. Plötzlich sprach einer - ich erinnere mich nicht mehr, wer es war - das Wort aus: »Ach was! Wir sind ja doch alle nur Epigonen.« Es schlug wie ein Blitz neben mir ein, weil es dem Ausdruck gab, was ich selber empfand.

Schon seit meinen ersten Universitätsjahren hatte ich angefangen, der Meinung, daß die Menschheit in einer sicheren Entwicklung zum Fortschritt begriffen sei, mit Bedenken zu begegnen. Ich hatte den Eindruck, daß das Feuer der Ideale herunterbrannte, ohne daß man es bemerkte oder sich Sorgen darüber machte. Bei so und so viel Gelegenheiten mußte ich feststellen, daß die öffentliche Meinung öffentlich kundgegebene Inhumanitätsgedanken nicht mit Entrüstung ablehnte, sondern hinnahm und inhumanes Vorgehen der Staaten und Völker als opportun guthieß. Auch für das Gerechte und Zweckmäßige schien mir nur noch ein lauer Eifer vorhanden zu sein. Aus so und so viel Anzeichen mußte ich auf eine eigentümliche geistige und seelische Müdigkeit des arbeitsstolzen Geschlechts schließen. Es kam mir vor, als hörte ich, wie es sich einredete, daß die bisherigen Hoffnungen für die Zukunft der Menschheit zu hoch eingestellt seien, und man dazu kommen müsse, sich auf das Erstreben des Erreichbaren zu beschränken. Die für alle Gebiete ausgegebene Parole »Realpolitik« bedeutete die Gutheißung eines kurzsichtigen Nationalismus und das Paktieren mit Mächten und Tendenzen, die man bisher als fortschrittsfeindlich bekämpft hatte. Eines der deutlichsten Anzeichen des Niedergangs war mir, daß der bisher geächtete Aberglaube in den Kreisen der Gebildeten wieder gesellschaftsfähig wurde.

Als man gegen Ende des Jahrhunderts auf allen Gebieten Rückschau und Umschau hielt, um seine Errungenschaften festzustellen und zu bewerten, geschah dies mit einem mir unfaßlichen Optimismus. Überall schien man anzunehmen, daß wir nicht nur in Erfindungen und im Wissen vorangekommen seien, sondern uns auch im Geistigen und im Ethischen auf einer nie zuvor erreichten und nie mehr verlierbaren Höhe bewegten. Mir aber wollte es vorkommen, als ob wir im geistigen Leben vergangene Generationen nicht nur nicht überholt hätten, sondern vielfach nur von ihren Errungenschaften zehrten ... und daß gar mancherlei von diesem Besitze uns unter den Händen zu zerrinnen begönne.

Und nun sprach einer aus, was ich der Zeit stumm und halb unbewußt entgegengehalten hatte! Von jenem Abend im Hause Curtius an war ich neben allen anderen Arbeiten innerlich mit einem Werke beschäftigt, das ich »Wir Epigonen« betitelte. Manchmal gab ich Gedanken desselben vor Freunden preis, die sie in der Regel nur als interessante Paradoxien und Manifestationen eines Fin de siècle-Pessimismus auffaßten. Darauf hin verschloß ich mich vollständig. Nur in den Predigten ließ ich meinen Zweifeln an unserer Kultur und unserer Geistigkeit ihren Lauf.

Jetzt wütete der Krieg als das Ergebnis des Niedergangs der Kultur.

Eigentlich hatte »Wir Epigonen« nun keinen Sinn mehr. Das Werk war als eine Kritik der Kultur gedacht.

Es wollte den Kulturniedergang feststellen und auf seine Gefahren aufmerksam machen. War die Katastrophe aber bereits eingetreten, wozu noch Betrachtungen über die zutage liegenden Gründe?

Das unzeitgemäß gewordene Werk wollte ich für mich selber schreiben. Wußte ich, ob man dem Gefangenen die Blätter nicht wegnehmen würde? War überhaupt Aussicht, daß ich Europa je wiedersehen würde?

+ + + + +

S. 154-156

Während ich mit solchen Arbeiten beschäftigt war, erhielt ich, einige Tage vor Weihnachten 1919, durch Erzbischof Nathan Söderblom eine Einladung, nach Ostern 1920 für die Olaus-Petri-Stiftung Vorlesungen an der Universität Upsala zu halten. Diese Aufforderung kam mir ganz unerwartet. Die ganze Zeit nach dem Kriege hindurch hatte ich in meiner Straßburger Abgeschlossenheit das Gefühl eines unter ein Möbel gerollten und dort verlorenen Groschens gehabt. Nur einmal war ich seither wieder mit der Welt draußen in Berührung gekommen - als ich im Oktober 1919, mit vieler Mühe glücklich in den Besitz eines Passes gelangt, alle mir verfügbaren Mittel zusammenraffte und nach Barcelona fuhr, um mich dort vor den Freunden des Orféo Català wieder auf der Orgel hören zu lassen. Bei diesem ersten Wiederhinauskommen in die Welt erfuhr ich, daß ich als Künstler noch etwas galt.

[...]

Aber noch lasteten auf mir die Schulden, die ich während des Krieges für den Weiterbetrieb des Spitals bei der Pariser Missionsgesellschaft und Pariser Bekannten gemacht hatte. Als der Erzbischof auf einem Spaziergang von dieser Sorge erfuhr, riet er mir, es mit Orgelkonzerten und Vorträgen in Schweden - wo damals vom Kriege her noch viel Geld im Lande war - zu versuchen, und versah mich mit Empfehlungen nach verschiedenen Städten.

[...]

An den nicht großen, aber im Klang wundervollen alten schwedischen Orgeln hatte ich viel Freude. Auf das beste kamen sie meiner Art Bach wiederzugeben entgegen.

Dokument erstellt am 18. November 2000

PD Dr. Wolfgang Krebs, Clemens Gresser