



Spitze oder Absatz?

Historische Quellen zur Kunst des Pedalspiels

Johannes Geffert

Bild oben: „Klötzchen-Pedal“: die spätbarocke Johann-Nepomuk-Holzhey-Orgel (1787) in der ehemaligen Reichsabtei Weißenau

— Jeder Orgelunterricht steht im Spannungsfeld von Spieltechnik und Interpretation. Einerseits sollen die Möglichkeiten des Körpers intensiv gefördert und vielseitig ausgebildet werden, andererseits möchte man immer nur adäquat ausgewählte Spieltechniken in den Dienst einer musikalischen Interpretation stellen.

Da das Orgelspiel in aller Regel erst nach einigen Jahren eines soliden Klavierunterrichts begonnen wird, stellen sich hier beim Manualspiel zunächst wenig Probleme, auch wenn man historische Fingersätze behandelt. Das ist beim Erlernen des Pedalspiels anders. In weiten Kreisen der Orgelwelt hat sich die Auffassung durchgesetzt, bei Orgelwerken aus Barock und Klassik das Pedal nur mit der Fußspitze [Λ] zu spielen. Und weil das Repertoire des Anfängerunterrichts weitgehend aus diesem Stilbereich schöpft, bleibt die Entwicklung einer vielseitigeren Spieltechnik mit Spitze und Absatz [U] oft unterentwickelt. Als Hochschullehrer beobachte ich vor allem im Improvisationsunterricht Studierende, deren schlechte Pedaltechnik zum Hindernis der Entfaltung künstlerischer Fähigkeiten wird. Dies möchte ich zum Anlass nehmen, Quellen und Ar-

gumente, mit denen das Λ Λ-Spiel begründet wird, kritisch zu lesen und zu überprüfen.

Als erste Quellen, die sich ausführlich mit der Frage des Pedalsatzes (Fuß-Applikatur) beschäftigen, sind hier zu nennen:

– Johann Samuel Petri (1738-1808): *Anleitung zur praktischen Musik*, 1767, 2. Aufl. Leipzig 1782 (Faks. Katzbichler, Giebing 1969)

– Daniel Gottlob Türk (1750-1813): *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, 1787 (Faks. Frits Knuf, Hilversum 1966)

– Justin Heinrich Knecht (1752-1817): *Vollständige Orgelschule*, 1795 (Faks. Breitkopf, Wiesbaden 1989)

– Johann Christian Kittel (1732-1809): *Der angehende praktische Organist* in drei Bänden, 1801/1803/1831 (Faks. Frits Knuf, Buren 1981).

JOHANN SAMUEL PETRIS „ANLEITUNG ZUR PRAKTISCHEN MUSIK“, 1767

Johann Samuel Petri bekennt sich selbst als Autodidakt. Trotz eines musikalischen Umfelds – der Vater

„Von der Art, wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören.“

Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, 1752¹

war zunächst Kantor, der Onkel bewarb sich 1755 um das Thomaskantorat in Leipzig – erhält er erst spät die Erlaubnis zum Clavichordspiel; nach nur einem Dreivierteljahr „Clavierunterricht“ übernimmt er mit 16 Jahren die Organistenstelle seines verstorbenen Clavier-Lehrers. Wirklichen Orgelunterricht hat er nicht gehabt. Dies wirft ein bezeichnendes Licht auf den Zustand des gottesdienstlichen Orgelspiels und den Organistenstand jener Zeit, dessen Dilettantismus Türk, Knecht und Kittel später so beklagen. Der junge Petri lernt außerdem Streichinstrumente und Flöte und macht erste Kompositionsversuche. Als er 1762 Musiklehrer in Halle wird, begegnet er Wilhelm Friedemann Bach, worüber er in seiner *Anleitung zur praktischen Musik* schreibt: „Der Hallische Bach, dessen Freundschaft und Unterweisung ich selbst zu Halle Anno 1762 und 63 genoss, ist der stärkste Orgelspieler, den ich je gehört habe.“²

Sicherlich ist also der beträchtliche Teil von 18 Seiten zum Pedalspiel in Petris *Anleitung*, der die spärlichen Angaben Türks und Kittels um ein vielfaches übertrifft, vom Kontakt zu Wilhelm Friedemann Bach beeinflusst. Petris Übungsbeispiele sind umfangreich, virtuos und sogar von freierer künstlerischer Gestaltung als die schematischeren Übungen bei Knecht (NB 1): „... so ist's dem Organisten vor einer Trauung, beim Ausgange der Gemeine [...] vor dem Te Deum wohl erlaubt, alle seine Kunst auszukramen, und sich mit vollem Werke in feurigen thematischen oder fugirenden Präludiis, Pedalsolos [...] hören zu lassen“, schreibt Petri vorab.³

Wie seine späteren Autoren-Kollegen beginnt aber auch Petri mit Tonleitermodellen (NB 2). Dabei führt er bereits bei den Vorbemerkungen zur Applikatur ganz selbstverständlich den Absatz ein, entsprechend seiner Regel „ein Fuß kann nach Lage der Tasten oft etliche-mal hinter einander Vorkommen“.⁴

Danach beschreibt er Unter- und Übersetzen der Füße, aber auch ein so genanntes ‚Fußschieben‘, wenn ein Untersetzen – wie z. B. beim Spiel aufeinanderfolgender Obertasten – nicht möglich ist. Das ‚Fußschieben‘ ist hier eben nicht der wiederholte Λ -Anschlag ein und desselben Fußes! (NB 3)

Petris Anspruch an ein geläufiges Pedalspiel ist hoch: „Laufende Figuren sind also die ersten, deren Applikatur man lernen soll.“⁵ Und er verlangt Wendigkeit: „Aber weis man in einer laufenden Figur denn dis allemal voraus, wie man werde auf dem Tone oder jenem zu stehen kommen? Es ist also sicherer, auf alle Fälle gefaßt zu sein.“⁶ Und zu den verschiedenen Applikaturen: „... damit ein Anfänger sich nicht an eine allein gewöhne“.⁷

Die überaus unterschiedlichen Pedalsätze der Tonleitern verstärken den Eindruck des begabten, praxisge-

NB 1-3: aus Johann Samuel Petri: Anleitung zur praktischen Musik

Von der Kenntnis und Behandlung

1) Λ tr

linker Fuß rechter Fuß
 $\Lambda = 2$ U = 4 $\Lambda = 1$ U = 3

(beide Füße parallel verschieben)

wandten Autodidakten, nicht des pädagogischen Systematikers. Für den Fall, dass diese Pedalsätze nicht gefallen, empfiehlt Petri: „... nehme man die Fuß vor Fuß abwechselnde, ob sie gleich in manchen Fällen etwas unbequem ist“.⁸ Petri sieht also im Λ Λ -Spiel die unbequemere Variante gegenüber den vielseitigeren Möglichkeiten des Pedalspiels mit Absatz.

Insgesamt wird dem Pedalspiel viel abverlangt: „laufende Figuren in Rollen oder Walzen und Halbziakeln [...] springende Figuren, worinn die Füße öfters übers Kreuz unter- und über einander wegsteigen müssen [...] vielstimmige und vermischte Sätze.“⁹ Hier verweist Petri auch auf mögliche Schwierigkeiten eines „zu kurzen Schuhs“ für die Doppelgriffe.

Über Orgelschuhe und Absatzspiel lesen wir auch bei Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-91) in *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1784): „Das Pedal hat große Schwierigkeiten, sowohl wegen seiner ungeheuren Stärke als wegen seiner verschiedenen Natur. Man darf selten mit dem rechten Fuß treten wie mit dem linken, denn jener gehört eigentlich in die Sphäre des obligaten Violoncells, dieser aber grenzt an die Natur des Violons und der Baßposaune. Man muß sich eigene Pedalschuhe verfertigen lassen, wobei die Absätze sehr hoch sein müssen, damit ich Terzen und durch Sprünge sogar Quartan hervorbringen kann. Im übrigen ist die Theorie des Pedals mit dem Generalbasse eins.“¹⁰

Schubart beschreibt auch Wilhelm Friedemann Bach: „Unstreitig der größte Organist der Welt! [...] hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. Außer seinem großen Vater hat noch niemand das Pedal mit dieser Allgewalt regiert wie er. Er nimmt das Thema einer Fuge mit den Füßen auf, macht Mordenten und Triller mit den Füßen und durchdringt die allerzählreichste Gemeinde mit seinem Fußtritt.“¹¹

Es ist zu fragen, ob Petri mit seinem vielseitigen, praxisorientierten Pedalspiel und mit seinem Unterricht

bei Wilhelm Friedemann Bach nicht mindestens ebenso in einer ‚Bach-Tradition‘ steht, wie man sie Kittel in der Fachwelt immer attribuiert.

Burney nennt sogar Schubart als „von der Bachischen Schule [...]. Er war einige Zeit Organist zu Ulm.“¹²

DANIEL GOTTLÖB TÜRK'S „VON DEN WICHTIGSTEN PFLICHTEN EINES ORGANISTEN“, 1787

Wie im Fall Petris ist auch hinsichtlich einer speziell organistischen Ausbildung Türks nichts bekannt. An der Dresdener Kreuzschule erhielt er Musikunterricht bei dem Bach-Schüler Homilius; bei Johann Wilhelm Häßler nahm er drei Monate Clavier-Unterricht. Der Chronist Scherder aus Altenbruch schreibt, dass Türk erst spät zur Musik gekommen sei, nachdem er Lehr- und Gesellenjahre als Tuchmacher verbracht habe.¹³ Dennoch konnte Türk 1787 zum Organisten der traditionsreichen Frauenkirche in Halle berufen werden. In seinem *Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* widmet er der Pedalapplikatur nur knappe drei Seiten und beschreibt wenige Tonleitern für „die Anfänger im Orgelspielen [...] welche die Geübteren überschlagen können“.¹⁴ Überhaupt gilt seine Schrift der „Verbesserung der musikalischen Liturgie für angehende Organisten und Landschulmeister“,¹⁵ aber auch Kirchenkollegien und Predigern, also nicht dem virtuosen, künstlerischen Orgelspiel. Als Beispiel, „wo beyde Theile eines jeden Fußes gebraucht werden“,¹⁶ führt Türk das nebenstehende Beispiel (NB 4) an und verweist im Übrigen auf Petri. Grundsätzlich bemerkt er: „Es ist nicht genug, mit dem linken Fuße die tiefere, und mit dem Rechten die höhere Oktave zu nehmen, denn dadurch würden, auch bei einer nur sehr mäßigen Geschwindigkeit, viele Lücken im Zusammenhang entstehen; (Anmerkung: Dies könnte zu Gunsten eines cantablen Spiels in Richtung auf ein legato gelesen werden) [...]. Jeder Fuß vertritt nemlich gleichsam die Stelle zweyer Finger; denn man spielt mit den Zehen (dem Vordertheile) und mit der Ferse. Auf diese Art läßt sich durch anhaltende Übung ein ziemlicher Grad von Fertigkeit erlangen.“¹⁷ Welche Fertigkeiten würde also Türk einem geübten Virtuosen bezüglich des Pedalspiels zutrauen, wenn sich diese Empfehlungen zum Spitze-Absatz-Spiel schon an die Anfänger richten! Auf welchem niedrigen Stand sich das Orgelspiel in Stadt und Land jedoch befand, schildert Türk an Beispielen: „Mancher hat noch überdies die alberne Gewohnheit, während seiner abgeschmackten Läufer, den Fuß auf dem Pedale zu lassen. Dadurch entstehnd die unerträglichsten Mißklänge, und aus dem Ganzen wird ein buntschäkicher Mischmasch ...“¹⁸

Vielsagend ist auch sein Rat zur Begleitung der Instrumentalmusik: „Die sehr geschwinden (besonders laufenden) Stellen, welche man im Pedale nicht rund und ganz deutlich herausbringen kann, läßt man lieber

NB 4: aus D. G. Türk: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten

A single line of musical notation in bass clef, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulation marks like slurs and accents.

NB 5 und 6: aus Justin Heinrich Knecht: Vollständige Orgelschule

Two lines of musical notation in bass clef. The first line includes a legend: "Z = Zehe | A = Absatz". Below the notation are patterns of 'Z' and 'A' characters corresponding to the notes. The second line also includes a legend: "A 6. r. s. ZAZ ZAZ A Z - A Z AZ AZAZ A" and "1. s. A Z A Z AZ AZA ZAZ AZA - Z A.".



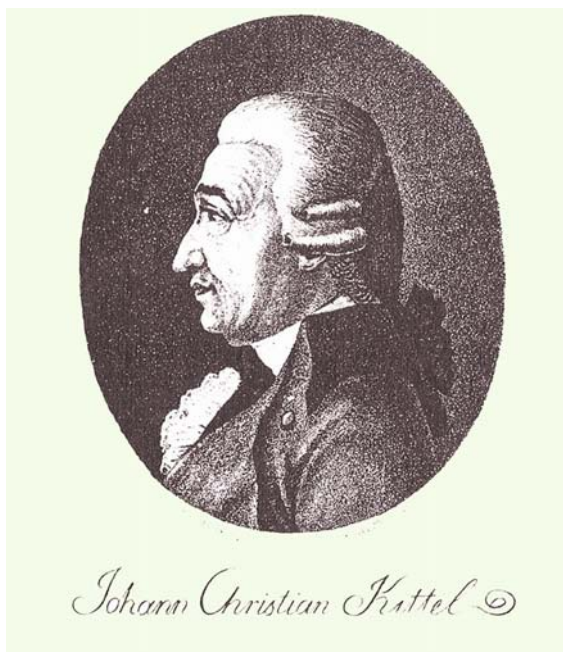
Daniel Gottlob Türk, 1750-1813

weg, und spielt sie bloß mit der linken Hand ...“¹⁹ Knecht beschreibt eine ähnliche Technik des ‚Abtupfens‘ einzelner Töne mit dem Pedal, eine Spielpraxis, die Petri sich noch verbat: „... so muß ein Organist darauf bedacht seyn, alles im Pedale ausdrücken zu können, damit . nicht hier eine Lücke und da eine Lücke werde.“²⁰

Was Türk von einem guten Organisten fordert, formuliert er in der Einleitung: gutes Choralspiel, wobei er sogleich auf die Kenntnisse des Generalbasses verweist, und die Kunst, ein gutes, zweckmäßiges Vorspiel zu machen.

JUSTIN HEINRICH KNECHTS „VOLLSTÄNDIGE ORGELSCHULE“, 1795

Der erste – und hier interessierende – Band der *Orgelschule* Knechts erschien 1795. Erstmals veröffentlicht hier ein schulmäßig ausgebildeter Organist ein solches Lehrwerk, welches naturgemäß einen stärkeren Akzent auf grundlegende Spieltechnik legt. Als Schüler Abbé Voglers (1749-1814) gehört Knecht stilistisch bereits einer anderen musikalischen Welt an, woran sich denn auch Türks Kritik entzündet. Der Pedalapplikatur und entsprechenden Etüden widmet Knecht elf Seiten. Damit wendet er sich nicht nur an Anfänger, sondern auch an Geübtere. Als erste Art beschreibt er ein rigoroses $\Lambda \Lambda$ -Spiel mit alternierenden Füßen. Dabei verweist er aber sogleich auf die Schwierigkeit, auf einer ‚weiten‘ Pedalklavatur mit dem rechten Fuß ans untere Ende zu kommen und umgekehrt.¹¹ Eine ‚weite‘ Klaviatur ist ein voll ausgebautes Pedal im Gegensatz zu den häufig sehr unterschiedlichen Tonumfängen der Pedalklavaturen in Knechts süddeutschem Wirkungskreis, z. B. C bis g.¹² Knecht selbst erscheint diese Applikatur auf einer weiten Pedalklavatur, etwa wie der heutigen, nicht sinnvoll. Deshalb beschreibt er eine zweite Art: „Nach dieser setzt man bei einem aufsteigenden stufenmäßigen Laufe [...] z. B. die Spitze auf einem Pedaltasten an, und drehet dann die Ferse gegen den nächst-folgenden Tasten, um ihn mit derselben nieder-



Johann Christian Kittel (1732-1809)

zudrücken; hierauf windet man die Spitze gegen den dritten Tasten, und so wechselt man immer mit der Ferse und der Spitze ab. [...] nach der Lage der Obertasten des Pedals muß man öfters die Ferse ansetzen [...]. Man übe sich nach dieser Applikatur, welche vor jener ersten in allem Betracht den Vorzug hat, und welcher sich der große Orgelspieler Vogler selbst hauptsächlich bedient hat.“¹³ Zusätzlich stellt er die Regel auf: „Man hüte sich, ohne die höchste Noth werder mit dem Absätze auf einen erhabenen Pedal tasten (Obertaste) zu treten, noch mit der Zehenspitze von einem Tasten zum anderen zu hüpfen.“²⁴ Das ist geradezu das Verbot des $\Lambda \Lambda$ -Spiels! Als Ausnahmen führt Knecht Tonleiterbeispiele an, worin zwei aufeinanderfolgende Obertasten mit der Spitze desselben Fußes gespielt werden, sogar eine Tonleiter, in der ein Absatz eine Obertaste spielt, eine Möglichkeit, die selbst den glühendsten Verfechtern des Spiels mit Absatz fragwürdig erscheinen dürfte (NB 5).

Knecht fasst zusammen: „Wenn man beide Arten der Applikatur miteinander vermengt, so entsteht noch eine dritte, und zwar die bequemste Spielart, die in der Ausübung auch ihren Nutzen hat.“²⁵ Die abschließenden Übungen für mehrstimmiges Pedalspiel werden so konsequent mit Spitze und Absatz bezeichnet, dass sogar strenges Legato möglich wäre! (NB 6)

Wenn man angesichts solch ausführlicher Pedalübungen dem Orgelspieler Knecht einiges zutrauen darf, so verzichtet doch seine musikalische Vorstellung bereits auf ein obligates Pedalspiel im Sinne kontrapunktischer Strenge und Autonomie. „Der allzu häufige Gebrauch des Pedals, zumal, wenn man die tiefen und starken Töne auf demselben zu lange aushält, füllet das Ohr zu stark an, und kömmt demselben zu einförmig vor.“²⁶ Es ist oft genug, „wenn man mit dem Pedale einzelne Haupttöne abtupft, um weder die Melodie noch eine ausgezeichnete, feine Begleitung durch ein fortdauerndes Brummen des Pedalbasses zu verdunkeln.“²⁷ Das Gleiche beschreibt Friedrich Erhard Niedt in seiner recht frühen *Musicalischen Handleitung* (1721).²⁸

JOHANN CHRISTIAN KITTELS „ANGEHENDER PRAKTISCHER ORGANIST“, 1801

Den Schriften Kittels zum Orgelspiel wird in der Fachwelt gerne besondere Bedeutung beigemessen, da er als 16-Jähriger zwei Jahre Unterricht bei J. S. Bach erhalten hatte. Kittel selbst berichtet aber nicht über Orgelunterricht oder gar Pedalspiel, sondern über Anweisungen in der Komposition und auf dem Clavier.²⁹ Wenn hier auch der Begriff ‚Clavier‘ alle Tasteninstrumente einschließt, so kommt damit der Orgel doch nicht eine besondere Bedeutung im Unterricht zu. Forkel schreibt denn auch über Kittel: „Er ist ein gründlicher (obgleich nicht sehr fertiger) Orgelspieler.“³⁰

Interessanterweise bietet Kittels Lehrbuch überhaupt keine spielpraktischen Erklärungen oder technischen Übungen. Es handelt sich vielmehr um ein Buch, welches die theologische und künstlerische Ästhetik des gottesdienstlichen Orgelspiels grundlegend behandelt. Zur dabei grundlegenden Frage der Choralbegleitung werden vielfältige Regeln des Generalbass-Spiels und der Kompositionslehre erläutert. Nur hierauf bezieht sich die von Kittel erwähnte „Methode, die ganz nach Bachischen Grundsätzen geformt ist“ (Vorrede), und nur hierauf bezieht sich auch die Schilderung eines ‚Unterrichts‘ bei Bach.³¹

Wie weit sich der ehemalige Bach-Schüler aber doch schon von seinem Lehrer entfernt hat, zeigen nicht nur die formal einfachen Kompositionen einer empfindsam-galanteren Schreibart, sondern vor allem die ästhetische Sicht. Kittel beschreibt Musik als Sprache der Empfindungen: „Wohl dem, welchem Natur und Wissenschaft die göttliche Gewalt verlieh, die Herzen von Tausenden durch sein Spiel zu rühren, zu erheben und dem höchsten Wesen näher entgegen zu führen [...]. Sieh, diese Tränen der Empfindung sind die heiligsten, welche vergossen werden können, diese gerührten Herzen wallen alle zu Gott empor, und Du bist es, der diese Tränen fließen machte und diese Herzen rührte [...]. Bedenke fleißig den Zweck Deines Spiels und suche selbst stets moralisch besser zu werden [...]. Der Charakter des Orgelspiels ist Kraft, Herzlichkeit, Würde, feierlicher Ernst, Majestät.“³²

Der weit verbreiteten Meinung, in dieser Empfindsamkeit Zeichen eines Niedergangs der Kirchenmusik zu sehen, kann ich mich so nicht anschließen. Jede Theologie fordert eine Kirchenmusik, die zu ihr passt. Aber von Bachischer Schule und Tradition ist hier nicht mehr viel zu erkennen.

Die Klage über den schlechten Stand des Orgelspiels in Stadt und Land ist auch für Kittel Anlass zur Abfassung seines Buchs, mit dem er „den Anfänger durch Beispiel unterrichten“ will (Vorrede). Einige Angaben zur Technik des Pedalspiels können wir aber einer anderen Quelle Kittels entnehmen: dem *Choralbuch für Schleswig Holstein* (Altona 1803).³³ War es dort noch das Ziel, die Organisten zu improvisierter Choralbegleitung zu erziehen, so wendet sich das Holsteiner



Pedal in St Llorenç, Katalonien

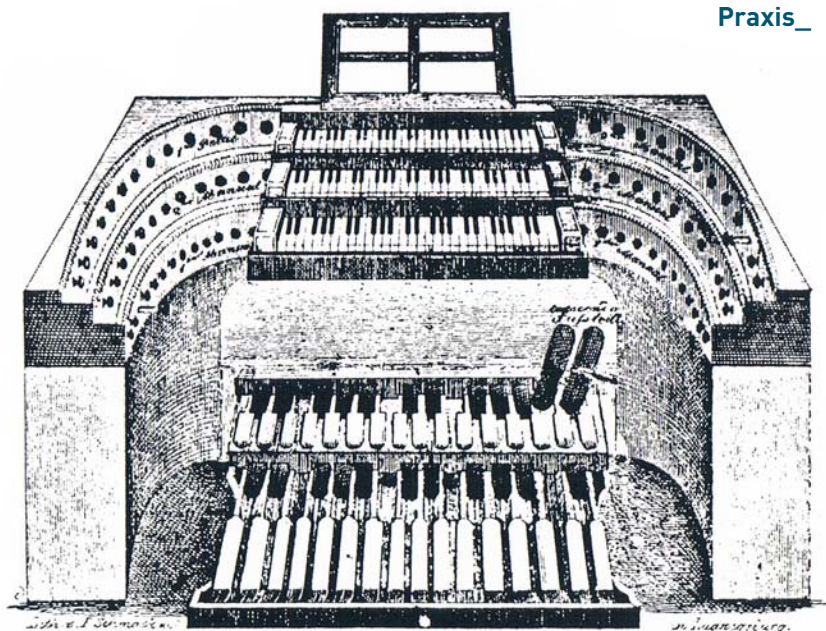
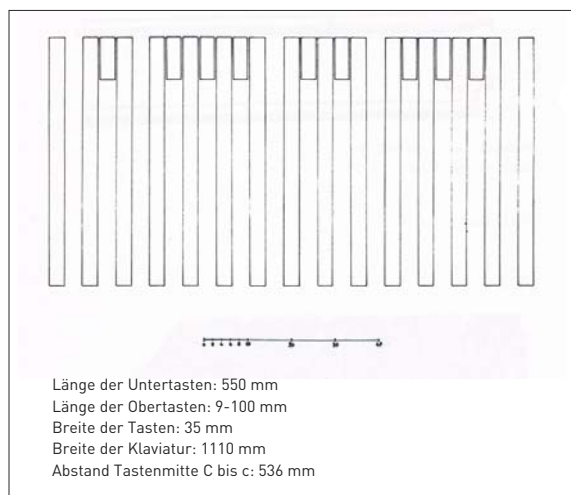
Choralbuch an die wirklich Ungeübteren. Wie wenig Spielpraxis er voraussetzen kann, zeigt sich zuerst an den Erklärungen zum Verteilen der vier Stimmen des Satzes auf die Hände!

Für das Pedal beschreibt Kittel genau die gleichen Applikaturen wie Knecht: das absolute Λ -Spiel mit abwechselnden Füßen, hier „erste und vorzüglichste Art“ genannt, die zweite Art des Spiels mit Λ und U jeweils eines Fußes, hier die „ältere Art“ (sic!) genannt, vor der er jedoch warnt, „weil man leicht durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zerichten kann. Diese zweite Art wird wohl noch in Verbindung mit der ersten, die in aller Hinsicht den Vorzug verdient, gebraucht.“³⁴

Das Pedalspiel allein mit Spitze wird also erstmalig 1809 bei Kittel ausdrücklich favorisiert und gefordert – wohlgemerkt nur für Anfänger und Ungeübte! Dafür gibt es Gründe, die offensichtlich nicht auf historischer Tradition beruhen, sondern einen pädagogischen Aspekt für eine bestimmte Zielgruppe von Orgelspielern im Auge haben.

Bereits Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Verbindung des Lehreramts mit dem Organistenamt eingeführt. „Die Verbindung von Schul- und Kirchenamt, die den Großteil ihrer Träger hoffnungslos überforderte, entsprach der Verbindung von Thron und Altar.“³⁵ Zur Ausbildung an den Lehrerseminaren gehörte also – ob man wollte und konnte, oder auch nicht – obligatorisch der Unterricht im Orgelspielen. Dies war „in vielen Fällen überhaupt nicht geeignet, tüchtige Organisten zu bilden.“³⁶ Als ein fortgeschrittener Orgelspieler galt schon, wer „auf dem Lande die Orgel ohne Pedal regelmäßig zum Choral spielen kann.“³⁷

Zum Schluss des *Angehenden praktischen Organisten* konstatiert Kittel entsprechend: „Bey vielen Organisten finden sich [...] theoretische musikalische Kenntnisse gar nicht. Ihre ganze Kunst schränkt sich darauf ein, einen Choral nothdürftig abzufertigen und ein eingelerntes leichtes Vorspiel oder Nachspiel, ohne Stocken und Stolpern spielen zu können. Billig zu urtheilen,



läßt sich auch von einem Manne, der Organist, Schullehrer, vielleicht auch noch Küster in einer Person seyn soll, der nie wissenschaftliche Bildung genossen hat und durch eine kümmerliche häusliche Lage gedrückt wird, nicht viel mehr fordern.⁴³⁸

Vor diesem Hintergrund betrachtet, muss man Kittels bevorzugte Pedalapplikatur ganz anders verstehen. Denn zweifelsfrei ist für Anfänger das Setzen der Fußspitze auf die Pedaltasten der zunächst einfachste und somit natürlichste Weg und entspricht etwa dem Spielen einer Melodie auf dem Klavier mit dem Zeigefinger der rechten Hand. Die Rigidität, mit der Kittel diese Applikatur befürwortet, gleichzeitig seine Warnung vor einem möglichen ‚Zernichten‘ der Klaviatur beim Gebrauch des Absatzes, richtet sich an jene zum Orgelspiel eigentlich völlig unbegabten Absolventen der Lehrerseminare. Anhaltende Übung – siehe Türk und Knecht – sollte sicher eine andere Applikatur ermöglichen. Und erst recht der Autodidakt Petri als der früheste Autor, rechnet noch mit wesentlich virtuoserer Fähigkeiten beim Orgelspiel!

VIRTUOSES PEDALSPIEL

Das wirklich selbstständige, obligate und virtuose Pedalspiel war letztlich aber doch eher die Kunst einer „elitären“ organistischen Minderheit. Zwischen Tunder und Krebs findet sich kaum ein Dutzend Orgelkomponisten, für deren Werke besondere Pedalvirtuosität nötig ist. Für diese kleine Gruppe großer Meister können die Inhalte von Orgelschulen „für Ungeübtere“ und schematische Festlegungen etwa bezüglich des Pedalsatzes nicht gelten. Zwar lassen sich *de facto* die meisten Werke dieser Epoche – vornehmlich im niederländischen, französischen, süddeutschen, italienischen und böhmischen Raum – tatsächlich auch ganz einfach mit einer $\Lambda\Lambda$ -Applikatur spielen, jedoch kann man aus den vier Schriften wohl keinesfalls Erkenntnisse für das Pedalspiel J. S. Bachs oder für die barocke Orgelmusik allgemein ableiten.

„Bach [...] bediente sich [...] des obligaten Pedals, von dessen wahren Gebrauch nur wenige Organisten etwas wissen. Er gab mit dem Pedal nicht bloß Grundtöne oder diejenigen an, die bei gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte eine förmliche Baßmelodie mit seinen Füßen, die oft so beschaffen war, daß mancher mit fünf Fingern sie kaum herausgebracht haben würde“, beschreibt Forkel aus der Sicht der nachfolgenden Generation.³⁹ Bachs Zeitgenosse Mizler rühmt diesen: „Mit seinen zweenen Füßen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem nicht ungeschickten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würden.“⁴⁰ Und bei Gerber heißt es: „auf dem Pedale mußten seine Füße jedes Thema, jeden Gang, ihren Vorgängern den Händen auf das Genaueste nach machen. Kein Vorschlag, kein Mordent, kein Pralltriller durfte fehlen oder nur weniger nett und rund zu Gehör kommen.“⁴¹ Bruggaier resümiert: „In der geschickten Verwendung des Orgelpedals steht J. S. Bach einzig da. [...] Bachs Doppelpedalspiel entspringt der gleichen Gesinnung wie Fugen für Solo-Violine. Beides ist Ausdruck eines virtuoseren Spieltriebs, der die technischen Grenzen zuweilen unbeobachtet läßt.“⁴² So kann man sinngemäß zur Frage der Applikatur vielleicht sagen, dass virtuosere und hoch-künstlerisches Pedalspiel natürlich auch die Begrenzungen eines reinen $\Lambda\Lambda$ -Spiels überwindet!

Die einzigen J. S. Bach selbst zugeschriebenen Anweisungen zum Pedalspiel sind $\Lambda\Lambda$ -Fußsätze seines Schülers Tobias Krebs,⁴³ die man aber in den gleichen Kontext wie Kittels Pedalsatz stellen könnte: Unterrichtsweisung für einen nicht sehr fortgeschrittenen Spieler. Eine Spitze-Absatz-Applikatur des Bach-Schülers Johann Caspar Vogler führt Albrecht an.⁴⁴

ORGELBAULICHE VORAUSSETZUNGEN

Das historisierende $\Lambda\Lambda$ -Spiel wird aber auch mit anderen Argumenten begründet. Bau, Messuren und Anord-

Sankt Petersburg, Spieltisch der Großen Orgel (E. F. Walcker, 1839) von Sankt Petri; links: Pedalklaviatur Gottfried Silbermanns

nung der Spieltischanlagen, kurze Pedaltasten machen in der Tat an vielen historischen Orgeln das Spiel mit dem Absatz schwer, im Einzelfall unmöglich. Relativierend wäre allenfalls anzumerken, dass geübte Spieler ihre Absätze noch ins Spiel bringen können, wo andere bereits kapitulieren müssen. Die Grenze einer wirklich zu kurzen Pedalklavatur sieht für jeden Fuß und für jeden Entwicklungsstand der Spieltechnik anders aus. Genaue Angaben über historische Pedalmaße finden sich in der gesamten Fachliteratur über historisches Pedalspiel nur in der älteren Dissertation Eduard Bruggaiers.⁴⁵ Die hier angegebenen Längen der Untertasten der Compenius-Orgel in Frederiksborg (43 cm) oder Gottfried Silbermanns Maß (55 cm) würden auch heutigen Füßen ein Absatzspiel ermöglichen. Auf jeden Fall gilt aber doch: Wo Platz für das Über- und Untersetzen der Füße zum $\Lambda \Lambda$ -Spiel ist, da wäre auch Platz für $\Lambda \cup$ -Spiel.

Dass unzureichende Maße von historischen Pedalklavaturen schon zu ihrer Bauzeit Ärger und Kritik der – wenigen – wirklichen Virtuosen hervorrief, belegen viele Quellen. Im *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* von Arnold Schlick heißt es 1511: „Item mach die claves auch nitt zü eng oder zü wevtt, sondern ein zimliche gemeyne maß yeder man brüchlich in welcher auch einer zwo stym mit eim fuß greiffenn mag [...]. Item die Semitonien ym pedal sollen vorn nit über sich gericht sondern leg und nieder ...“⁴⁶

Jakob Adlung, ein Vorgänger Kittels in Erfurt, schreibt über die Pedaltasten: „Die Claves müssen nicht so kurz sein, weil die Füße sonst nicht bequem hintereinander gehen können. Die Weitläufigkeit der Tasten muß seyn, wie bey anderen Werken, weil es verdriesslich seyn würde, auf jeder Orgel die Füße anders zu gewöhnen. Man muß, wenn man in der Mitte sitzt, die äussersten Tasten ohne Mühe erreichen können, auch sonst mit denen Füßen hinlänglichen Raum haben.“⁴⁷ „... das ganze Pedal soll etwas weit hineingelegt werden, weil man sonst, wenn man auf dem Pedale was besonders machen will nicht fortkommen kann. Denn es müssen die Füße zuweilen hintereinander Weggehen, und dazu hat man alsdann nicht Raum genug. Wollte man sich helfen durch Abrückung der Bank; so käme das Manual so weit ab zu liegen [...]. Solche Spieler zwar, die im Pedale nicht viel Wesens machen, haben dergleichen nicht nötig: allein man muss so bauen, daß es sich für allerley Leute schicket [...]. Die Leichtigkeit ist auch zu loben. [...] die Zeiten ändern sich; ietzo will man mit den Füßen 2 bis 3 geschwänzte Noten tractieren. auch gut schleifen können.“⁴⁸

In der *Orgelschule* von Johann Gottlob Werner heißt es zu diesem Thema: „Man macht die Klaves am liebsten von Eichenholze und so lang, daß man bequem einen Fuß hinter dem ändern wegsetzen kann [...]. Auch darauf ist Rücksicht zu nehmen, daß möglichst bequem mit der Fußspitze und dem Absatz eines Fußes fortzuschreiten ist.“⁴⁹ Und in seiner *Anleitung zur Kenntniß, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln* schreibt Johann

Christian Wolfram: „Wenn der Organist seine Hände so weit nach der Klaviatur ausstrecken muß, daß er dabey alle Augenblicke in Gefahr ist, vo der Orgelbank zu fallen, oder wenn sie ihm gar zu nahe am Körper, zu tief oder zu hoch liegt; in allen diesen Fällen ist sie schlecht angelegt, weil sie die gute und bequeme Spielart erschwert. Es ist unglaublich, wie sorglos unsere guten Vorfahren [...] in diesem Stücke gewesen sind. Man trifft alte Orgel an, auf welchen der arme Organist beim Spielen gar eine trollige Figur machen muß!“⁵⁰ Bei der Abfassung des Buchs hatte er „die Organisten und die Landschullehrer, welche in den meisten Orten die Stelle des Organisten vertreten, im Auge“.⁵¹

Es gab eben nicht nur allorten Klagen über schlechtes Orgelspiel, sondern auch viele Beschwerden über orgelbauliche Details. Wobei es verständlich scheint, dass Orgelbauer nur kleine Pedalklavaturen mit beschränktem Tastenumfang und kleiner Disposition bauten, wenn sie mit einer differenzierten Nutzung des Pedals nicht rechnen mussten.

Vielleicht darf man aber auch auf die grundsätzlich geringere Körpergröße vor 250 Jahren verweisen. Nach einer Studie von Georg Kenntner wuchs die Durchschnittskörpergröße von 1750 bis heute um 20 cm.⁵² Waren kurze Pedaltasten damals also gar nicht zu kurz?

Interessant sind immer wieder die Fragen, ob Musiker und Musikästhetik den Orgelbau oder ob der Orgelbau das Orgelspiel entwickeln hilft, ob Kompositionen die Technik oder Spieltechnik die Musik entwickeln hilft. Entspricht ein reines $\Lambda \Lambda$ -Spiel wirklich der musikalischen Ästhetik des Barock oder ergab es sich aus spieltechnischer Unzulänglichkeit der Organisten bzw. der Klaviaturen?

Für den Unterricht im Pedalspiel sympathisiere ich mit Petris Position: Man muss für alle Arten von Pedalklavaturen, für alle Figuren und für alle Stilbereiche ‚gewappnet‘ sein. Beachtenswert scheint mir auch die Kenntnis einer reinen $\Lambda \Lambda$ -Applikatur, aber nicht um sie rigoros zu befolgen, sondern um zu wissen, was sie musikalisch ausdrücken soll: „Eine sichere, mühelose Pedaltechnik befreit den Spieler und ermöglicht ihm die Konzentration auf den musikalischen Ausdruck!“⁵³ Darum geht es hier doch letztlich: Musik zum Sprechen zu bringen – und weniger um „Spitze oder Absatz“! ■

1 Faksimile Bärenreiter, S. 329

2 Johann Samuel Petri: *Anleitung zur praktischen Musik*, 1767, 2. Aufl. Leipzig 1782, Faks. Giebing (Katzbichler) 1969, S. 101.

3 ebd., S. 298.

4 ebd., S. 315.

5 ebd..

6 ebd., S. 317 f.

7 ebd., S. 321.

8 ebd.

9 ebd., S. 321.

10 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1784), Leipzig 1977, S. 220.

11 ebd., S. 96.

12 Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise* (1770-72), Leipzig 1975, S. 232.

13 vgl. Gustav Fock: „Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel“, in: *Bach-Jahrbuch* 1962, S. 97-104.

- 14 Daniel Gottlob Türk: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie* (1787), Faks. Hilversum (Frits Knuf) 1966, S. 158.
- 15 ebd., Vorwort.
- 16 ebd., S. 159.
- 17 ebd., S. 159.
- 18 ebd., S. 107.
- 19 ebd., S. 156.
- 20 Petri, a. a. O., S. 314.
- 21 vgl. Justin Heinrich Knecht: *Vollständige Orgelschule* (1795), Faks. Wiesbaden (Breitkopf) 1989, S. 45.
- 22 vgl. Christian Namberger: *Untersuchungen zur ergonomischen Optimierung von Orgelspielanlagen*, Kleinblittersdorf 1999.
- 23 Knecht, a. a. O., S. 47.
- 24 ebd., S. 48.
- 25 ebd., S. 51.
- 26 ebd., S. 85.
- 27 ebd., S. 81.
- 28 vgl. Friedrich Erhard Niedt: *Musicalische Handleitung* (1721), Faks. Buren (Frits Knuf) 1976, Kap. IV, S. 43.
- 29 vgl. Johann Christian Kittel: Brief an das Consistorium in Zeit, 1756.
- 30 Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Faks. Frankfurt am Main (Grah) 1950, S. 43.
- 31 vgl. Johann Christian Kittel: *Der angehende praktische Organist* (1801), Faks. Buren (Frits Knuf) 1981, 3. Abt., S. 33.
- 32 ebd., Einleitung, S. 4 ff.
- 33 im Folgenden zit. nach dem Vorwort von Gerard Bal in Kittel: *Der angehende praktische Organist*, a. a. O.
- 34 Kittel: *Der angehende praktische Organist*, a. a. O., S. 65 ff.
- 35 Anfried Edler: „Typen des protestantischen Kantors im 19. Jahrhundert und ihre Musik“, in: Walter Salmen (Hg.): *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Tagungsbericht 3. Orgelsymposium Innsbruck 9.-11.10.1981*, Innsbruck 1983 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 9).
- 36 ebd. S. 17.
- 37 ebd., S. 17.
- 38 Kittel: *Der angehende praktische Organist*, a. a. O., Bd. III, S. 95.
- 39 Forkel, a. a. O., S. 37.
- 40 Lorenz Christoph Mizler: *Musicalische Bibliothek*, Band IV,1, S.172, zit. nach Eduard Bruggaier: *Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit J. S. Bachs*, Frankfurt am Main 1959.
- 41 Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Band I, 1790, S. 90.
- 42 Bruggaier, a. a. O., S.137 und 149.
- 43 vgl. Hans Klotz: „Orgelspiel“, in: *MGG*, Band 10, Sp. 389.
- 44 vgl. Christoph Albrecht: „Zur Artikulation Bachscher Orgelwerke“, in: *Der Kirchenmusiker* 3/1988.
- 45 Bruggaier, a. a. O.
- 46 zit. nach Peter Krams: *Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik*, Wiesbaden 1974.
- 47 Jakob Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758), Faksimile, Kassel (Bärenreiter) 1953, S. 359.
- 48 Jakob Adlung: *Musica mechanica organoedi* (1726), Band II, S. 26, zit. nach Bruggaier, a. a. O.
- 49 Johann Gottlob Werner: *Orgelschule*, Penig (Dienemann und Comp.) 1807.
- 50 Johann Christian Wolfram: *Anleitung zur Kenntniß, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln*, Gotha (Stuedel) 1815, S. 117.
- 51 ebd., Vorrede.
- 52 vgl. Georg Kenntner: „Wachstumsbeschleunigung und zunehmende Körpergröße des Menschen“, in: *Fridericiana, Zeitschrift der Universität Karlsruhe* 46 (1992), S. 45–54.
- 53 Gerald Brooks: „Your feet’s too big“, in: *Organists’ Review*, August 1997.

Internationaler Orgelsommer 2013 Dom zu Speyer

Freitag, 5. Juli – 20 Uhr

Markus Eichenlaub – Speyer



Freitag, 12. Juli – 20 Uhr

Philip Crozier – Montreal



Freitag, 19. Juli – 20 Uhr

Michael Schöch – Innsbruck



Freitag, 26. Juli – 20 Uhr

Jane Parker-Smith – London



Freitag, 2. August – 20 Uhr

Emanuele Carlo Vianelli – Mailand



Freitag, 9. August – 20 Uhr

Martin Lücker – Frankfurt



Freitag, 16. August – 20 Uhr

Andreas Jost – Zürich



Freitag, 23. August – 20 Uhr

Felix Hell – Baltimore



Freitag, 30. August – 20 Uhr

Jean-Baptiste Dupont – Bordeaux



www.dommusik-speyer.de