

»Quasi Bach und quasi modern«

Herzogenbergs Musik zwischen Orientierung an der Tradition und Aufbruch in die Moderne

Vortrag von Konrad Klek bei den Herzogenberg-Tagen in Heiden am 1. Mai 2008;

Auszug zur Orgel-Phantasie „Nun komm der Heiden Heiland“ op. 39

Orgelvortrag: Orgel-Phantasie „Nun komm der Heiden Heiland“ op. 39, **1. Satz**

Meine verehrten Damen und Herren,

wenn Sie beim Einschalten des Klassik-Senders in Ihrem Radio zufällig diese Orgelmusik hörten, auf wen würden Sie als Komponist tippen? - Ich vermute, auf Johann Sebastian Bach. Es sei denn, Sie kennen sich im Bach'schen Oeuvre so gut aus, dass Sie dieses Stück als echten Bach ausschließen können. Mit dem Tipp Bach wären Sie jedenfalls in guter Gesellschaft, wie eine nette Stelle aus einem Brief von Julius Röntgen an Edvard Grieg belegt. Röntgen, ein in Amsterdam wirkender Leipziger, schreibt am 11. Juni 1884 an seinen Künstlerfreund in Norwegen und berichtet von einem Frühjahrsbesuch in der alten Heimat Leipzig.

Herzogenberg's fand ich wohl, die Frau beinahe wieder hergestellt. Wir haben viel zusammen musicirt. Nach einer Orgelfantasie von Herzogenberg sagte der Kleine, der aufmerksam zugehört hatte: „Das ist ja Bach“, was uns viel Spaß machte.

Kinder sagen oft die Wahrheit aus der Unmittelbarkeit ihrer Wahrnehmung heraus. „Das ist ja Bach“, sagte der damals erst dreijährige Julius Röntgen jr.

Ja, es klingt wie Bach und ist musikalisch strukturiert wie Bach, aber es ist von Heinrich von Herzogenberg. Von Bach gibt es tatsächlich ein analog gesetztes Stück zum selben Choral, das der kleine Röntgen sicher nicht kannte. Trotzdem erfasste er die stilistische Entsprechung. Es handelt sich um die dritte Bearbeitung von Luthers Adventslied in den sogenannten Leipziger Chorälen, BWV 661.

Herzogenberg hat Bach sehr genau nachgeahmt. Formal ist sein Orgelsatz exakt dasselbe: ein dreistimmiges Fugato in den Manualstimmen, die Melodie des Chorals in großen Notenwerten im Pedal, wie bei Bach im Plenumsklang der Orgel zu spielen. Das Thema im Manual ist zwar kein perpetuum mobile wie bei Bach mit seiner durchgehenden Bewegung, aber ebenfalls stark vom motorischen Impetus geprägt. Die rhythmischen Figuren sind echt bachisch, auch harmonisch klingt vieles sehr nach Bach.

Ich spiele heute aus einer Notenausgabe, die im Merseburger-Verlag 1958, also vor 50 Jahren, vorgelegt wurde. Da schreibt der Berliner Herausgeber Otto Abel im „Nachwort“:

„Heinrich von Herzogenberg, ..., ragt mit seinen Werken beachtlich aus der Geringwertigkeit des musikalischen Niveaus um die Jahrhundertwende hervor. Unter seinen Orgelwerken ist besonders die selten gespielte, fast vergessene Fantasie über „Nun komm, der Heiden Heiland“, die hier in einer Neuausgabe vorliegt, wegen ihrer großartigen, an Bach gemahnenden Kontrapunktik wert, der Vergessenheit entrissen zu werden.“

„Großartige, an Bach gemahnende Kontrapunktik“ ist das gewiss. Ich habe diese Noten aus dem Nachlass meines Erlanger Vorvorgängers Dr. Franz Keßler (1914-2007), der zur Zeit ihres Erscheinens Kirchenmusiker in Wiesbaden war, also am Ort der Grabstätte Heinrich von Herzogenbergs. Den Bleistifteintragungen zufolge muss Keßler das Werk studiert und zumindest einmal auch in Wiesbaden gespielt haben.

Interessant ist die Wertung des Herrn Abel aus den 50er-Jahren des vorigen Jahrhunderts. Nach dem 2. Weltkrieg wurde in Deutschland die um 1900 moderne Orgelmusik mit Max Reger als Protagonist in bestimmten Kirchenmusikerkreisen ästhetisch verachtet. Sie sei zu sinnlich und zu subjektiv expressionistisch konzipiert. So wurde Herzogenberg interessant mit der an diesem Stück ablesbaren antimodernistischen Stoßrichtung. In den Jahrzehnten um 1900 war ein strenger dreistimmig kontrapunktischer Satz, wie hier vorgelegt „uncool“. Wo bleibt da der individuelle Ausdruck? Und einen ganzen Satz ohne jegliche dynamische Veränderung zu spielen, war seit den 1860er-Jahren „Schnee von gestern“. Es war namentlich Franz Liszt, der den Organisten nahelegte, die Orgel wie ein Orchester mit Klangwechseln und Klangsteigerungen zu behandeln und die barocke Gewohnheit des Spiels „in organo pleno“ endlich zu überwinden. Davon wollte Herzogenberg tatsächlich nichts wissen. Er behandelt die Orgel wie ehemals als ein Instrument, das mit seinem statischen Klang zur Strenge des Tonsatzes nötigt. Es ist das Instrument Orgel, das ihn zur alten Form zwingt. Die Mode der Organisten, durch Umregistrieren viele Klangwechsel zu erzeugen, hat Herzogenberg (laut einem Zeitzeugen) als „bunte Jacke“ beschimpft.

Diese Orgel-Phantasie entstand im Jahr 1882, also in der Zeit, als Herzogenberg in Leipzig wohnte und wirkte, u.a. als Dirigent des Bach-Vereins, dessen Zweck die Aufführung von Bach-Kantaten in der Leipziger Thomaskirche war. Dort stand damals immer noch die Orgel, die schon zu Bachs Zeit gespielt hatte. Sie war störanfällig und hat durch Heuler Kantatenaufführungen erheblich gestört und bei der Matthäus-Passion den Dirigenten Herzogenberg zum Notbehelf des Harmoniums als Continuo-Instrument greifen lassen. Aber dieses Instrument vermittelte noch einen authentischen Zugang zur Orgelklangwelt Bachs.

Kurz nach Herzogenbergs Weggang aus Leipzig im Jahre 1885 wurde die Thomaskirche im Innern regothisierend umgestaltet und dann auch mit einer neuen, hochromantischen Orgel der Firma Sauer ausgestattet. Beides, Kirchenraum wie Sauer-Orgel aus der Nach-Herzogenberg-Ära, bestimmen heute den Eindruck der Leipziger Thomaskirche.

Heinrich von Herzogenberg beschäftigte sich in Leipzig also intensiv mit Bachs Musik. Wir wissen aus den autobiographischen Aufzeichnungen seiner ersten Kompositionsschülerin, der 1858 geborenen Engländerin Ethel Smyth (*Impressions That Remained*, 1919), dass Herzogenberg sich und seine Privatschüler, eben Ethel Smyth und daneben seine Gattin Elisabeth, mit Kontrapunktstudien in Gestalt von Choralvorspielen plagte. Sechs eigene solcher Einzelstudien hat er später zum Druck gegeben (op. 67, 1890). Der Cantus firmus, die Melodie des Chorals, ist da sozusagen der gesetzlich vorgegebene Rahmen, dem sich die frei zu gestaltenden Stimmen in möglichst großer Stringenz zuzuordnen haben. Auch dieser erste Satz der Choralphantasie zu „Nun komm der Heiden Heiland“ ist eine solche Choral-Studie im barocken Stil.

Gehen wir weiter zum **zweiten Satz**. Herzogenbergs „Orgel-Phantasie“ ist eigentlich eine dreisätzige Sonate mit der üblichen Tempo-Abfolge schnell / langsam / schnell. Auch der zweite, Adagio überschriebene Satz ist eine strenge Cantus-firmus-Bearbeitung. Die Melodie liegt jetzt in der Oberstimme und ist von der rechten Hand separat auf einem separaten Manual zu spielen. Die wiederum drei Gegenstimmen, zwei in der linken Hand, eine im Pedal, sind nach dem barocken Formschema der Vorimitation jeder Choralzeile gestaltet. Während im ersten Satz ein und dasselbe Fugato-Muster über alle vier Choralzeilen gelegt wurde, haben wir jetzt vier Fugati mit unterschiedlicher Thematik, da diese jeweils an die folgende Choralzeile angelehnt ist. Da die Melodie des Chorals, ein uralter gregorianischer Hymnus des Ambrosius von Mailand, in den einzelnen Zeilen sich wenig unterscheidet und Herzogenberg durch konsequente Chromatisierung in Halbtonschritten das jeweilige Eigenprofil einer Choralzeile verwischt, wirkt der Satz wie aus einem Thema entwickelt, als eine Art selbstzweckliche Fugato-Studie in hochchromatischer Schreibweise. Die durchgehende Chromatisierung des Tonmaterials steht ganz im Vordergrund, was dem Satz eine extreme Herbheit verleiht. Es klingt sozusagen wie „the worst of Bach“, klanglich nahezu abstrus konstruiert wie die letzte Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers oder die ersten beiden Duette aus Bachs Clavierübung, III. Theil. Dem Ohr Orientierung gibt nur der ohne jede Verzierung gespielte Cantus firmus. Hören Sie selbst.

op. 39, 2. Satz Adagio

Ich vermute, beim Radiohören hätten Sie bei diesem Satz bald weiter geschaltet und nach musikalischen Alternativen gesucht. So etwas hört man sich nicht freiwillig an. Sollte es wegen des thematischen Bezugs im Advent gesendet werden, erst recht nicht. Das ist das krasse Gegenteil von dem, was wir heute im Advent hören wollen. Als ich diese Sonate einmal im Advent bei einem Kirchenkonzert mit Chor- und Orgelmusik der Romantik gespielt hatte, sagte ein (schwäbischer) Musiklehrer im Chor allerdings nachher zu mir: „Der Herzogenberg war fei großartig. So was wia den zwoite Satz, des macht em koiner nooch.“ Ich habe das nicht vergessen, nicht nur weil solch spontanen Komplimente kundiger Menschen für Heinrich von Herzogenberg selten sind, sondern weil dies eines der letzten Worte des besagten Chorsängers zu mir war. Zwei Monate später starb er an einem Herzinfarkt und ich merkte mir das als ein Wort im Status der bedeutsamen „letzten Worte“.

„Das macht ihm keiner nach.“ Brahms soll gesagt haben: „Der Herzogenberg kann mehr als wir alle.“ Ganz so singulär im Kontext der zeitgenössischen Orgelmusik ist dies allerdings nicht. Ich kann von Joseph Rheinberger, gebürtig aus Vaduz, zwei Beispiele nennen, wo ebenso ein a-Moll-Satz als voll chromatische Studie gestaltet ist:

Zum einen das ganz schlichte Trio in op. 49 aus dem Jahr 1868 und der letzte Satz der bekannten vierten Orgelsonate, komponiert 1876, wo das Fugenthema aus einem chromatischen Durchgang durch die ganze Oktave besteht. Auch diese vierte Sonate gehört durch die Pastorale im Mittelsatz und die mit dem Magnificat zu verbindende Zitation des Tonus peregrinus (in den Rahmensätzen) in den Kontext des Weihnachtsfestkreises.

Die Gestaltung der harmonischen Verläufe ist bei Herzogenberg aber um einiges kühner als bei Rheinberger. Die tonalen Zentren würden hier beim Mithören verloren gehen, wenn nicht der Cantus firmus als Rettungsseil oben drüber hängen würde. „Das macht ihm keiner nach“ – in der vermeintlich abgestandenen, sogenannten Pachelbel-Form des Choralvorspiels gestaltet Herzogenberg einen harmonisch extrem modernen Satz, der Anton Webern oder Arnold Schönberg sicher begeistert hätte, wenn sie ihn zu lesen bekommen hätten. Also doch „Aufbruch in die Moderne“ – mit Orgelmusik von Heinrich von Herzogenberg?

Der **dritte Satz** ist wieder in deutlich barocker, eben orgelspezifischer Diktion der Stimmen eine Fuge, deren Thema aus der ersten Choralzeile abgeleitet ist. Auch das klingt wieder sehr nach Bach, angefangen schon bei der Themengestaltung. Es gibt im Satzverlauf zwei Zäsuren, nach denen eine Themen-Engführung ansetzt, wo man als Organist versucht ist, Register dazu zu ziehen. Der Komponist sieht aber bis kurz vor dem toccatenartig frei gestalteten Schluss denselben, als „kräftig“ bezeichneten Klang vor, nur am Schluss steht dann „sehr stark“. Es ist also nur eine einzige dynamische Steigerung gefordert, wohl mittels Zungenregister.

Dieser dritte Satz ist wohl der hörerfreundlichste, weil mitreißend in seiner inneren Dynamik hin zur Schlusssteigerung mit Toccatenlaufwerk. Diese kommt aber ohne die modernen effekthascherischen Mittel der Klangsteigerung und Klangballung durch Vollgriffigkeit aus. Die strenge Dreistimmigkeit des Manualsatzes ist bis kurz vor Schluss durchgehalten. Das ist gewiss eine hohe Kompositionskunst.

Ehe ich diesen Satz spiele, noch ein Wort zur **Gesamtform** dieser Orgelphantasie. Seit Mendelssohns sechs Orgelsonaten (1844) war im 19. Jahrhundert die sozusagen weltliche Form der mehrsätzigen Sonate auch im Bereich der Orgelmusik heimisch geworden. Immer wieder wurden speziell Choralsonaten komponiert – ebenfalls nach dem Vorbild Mendelssohns (Sonate Nr.1 f-Moll), wo eines der Themen im Eröffnungssatz ein Choral ist, der dann u.U. in einer anderen Konstellation nochmals wiederkehrt, etwa als Apotheose am Schluss. Solchen Choralsonaten würde man Herzogenbergs Orgelphantasie op. 39 formal zuordnen. Trotz der typischen Dreisätzigkeit nennt er das Werk aber nicht Sonate, sondern Phantasie. In jedem Satz fantasiert er sozusagen über den Choral, auch wenn die Formen dafür ganz und gar traditionell sind. Sie sind nicht sonatentypisch, sondern entsprechen, wie gezeigt, barocker Orgelmusiktypologie. Der erste Satz etwa ist kein Sonatenhauptsatz mit zwei Themen, sondern eine barocke Cantus-firmus-Form. Bemerkenswert und eben auch anders als in einer Sonate ist, dass die Tonart aller Sätze gleich ist und dass in jedem Satz der Choral deutlich präsent ist. So erhält das Werk eine große Einheitlichkeit und Stringenz. Höhepunkt ist der Schlusssatz, den Sie jetzt hören. Formal zwischen Fuge und Toccata angesiedelt, ist er freier, eben phantasieartig gestaltet.

op. 39, 3. Satz Allegro