

Stef Tuinstra

Versuch einer Rekonstruktion von Bachs Pedaltechnik (Teil 2)

Die älteste Überlieferung

Zurück zum Orgelpedal. Als Quelle fürs Spitze-Absatz-Spiel sehe ich auch die Hinweise, die über das Pedalspiel eines Fusses auf zwei Tasten gleichzeitig berichten. Es zeugt immer von sehr simplifiziertem Denken bezüglich der «stationären Verwendung des Absatzes» (zwei Tasten zugleich sowohl mit Spitze als auch Absatz niederdrücken) und einer angemessenen Beurteilung hinsichtlich des Auf- und Niederbewegens (zwei Tasten nach jedem Niederdrücken mit Spitze und Absatz), wobei der letzte Schritt viel später bedacht werden sollte.

Umso überraschender und beeindruckender ist darum das 10-stimmige «Ascendo ad Patrem», das Arnold Schlick im Oktober 1520 als Festmusik zur Krönung von Kaiser Karl V. komponierte. Schlick schreibt darüber an den königlichen Bischof Kardinal Bernhard Cles van Trient, wie er «*Etwas news lustigs Seltzams Kunstreichs*» komponiert habe. Er schreibt: «*Unnd zu dem hab ich uff den chorgesang Ascendo ad patrem zu wegen Brocht Zehen stim. Die man in Organis spiln mag, vier stim In dem Pedal und sechs In dem manual, als Ich sehen und hören lassenn kann, wie das hienach ad sensum nottiert.*»¹ Er beschreibt also eine vierstimmige (!) Pedalpraxis, bei der der Absatz durchgehend verwendet wird!

Das 17. Jahrhundert

Allgemein wird behauptet, dass man im 17. Jahrhundert nicht mit dem Absatz gespielt habe. Meines Wissens ist bislang keine einzige Quelle aufgetaucht, die eindeutig darüber Auskunft gibt. Vielfach ist man der Meinung, dass ein Spitze-Absatz-Spiel auf alten Klaviaturen nicht möglich sei: Der Vorderfuss müsse einfach zu weit vom Hinter-

Frühe vierstimmige Pedalpraxis.

¹ SCHLICK, Arnold: *Orgelkompositionen*, hrsg. von Rudolf Walter, Mainz 1969, S. 3.

fuss entfernt aufgesetzt werden. Man kam zu dem Schluss: Wenn Bach das nicht gemacht hat, dann hat man es im gesamten 17. Jahrhundert nicht gemacht. Was hat es nun mit dem eindeutig von Schlick erwähnten Absatz-Spitze-Spiel auf sich? Wenn man es sogar schon ein Jahrhundert früher gepflegt hat, warum sollten es die grossen Meister des 17. Jahrhunderts etwa unterlassen haben (vgl. im Folgenden die drei Möglichkeiten des Fussatzes bei Kittel)?

Diese Frage wird bei diesen Meistern an vielen Stellen mit grosser Sorgfalt behandelt. Samuel Scheidt schreibt für sein berühmtes Werk *Tabulatura nova* (1624) zwei Kompositionen mit Doppelpedal, in denen er Möglichkeiten des Cantus-firmus-Spiels im Pedal aufzeigt. Er bietet vielerlei Alternativen an, um den Alt-C.f. auf dem Rückpositiv, den Diskant auf dem Oberwerk und Tenor und Bass im Pedal zu spielen. Auch legt er gerne den Alt-C.f. ins Pedal, die anderen Stimmen ins Manual.² In der Literatur anderer grosser norddeutscher Meister treffen wir ebenfalls auf sehr virtuose zweistimmige Pedalpassagen, zum Beispiel bei Jacob Praetorius, Matthias Weckmann, Franz Tunder, Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken, Nicolaus Bruhns, Vincent Lübeck, Georg Dietrich Leyding und vielen anderen.

Mehrstimmiges Pedalspiel im 18. Jahrhundert

Im Doppelpedalspiel des 17. wie des 18. Jahrhunderts tauchen – polyfon angelegt – ein mit rechts im Tenor gespielter C. f. und eine mit links gespielte durchlaufende Bassstimme auf. Im 18. Jahrhundert ist also das mehrstimmige Pedalspiel eine Selbstverständlichkeit, wie zum Beispiel in den Niederlanden bei Joachim Hess aus Gouda.

Drei- oder selbst vierstimmige virtuose Pedaleinrichtungen sehen wir unter anderem bei Johann Samuel Petri³ und Johann Gottlob Türk.⁴ Mindestens zweistimmige Pedalausführungen sind selbst bei Bach und seinem brillanten Schüler Johann Gottfried Mützel überliefert. Neben Schlick weisen die eben Genannten eine spezifische Art drei- oder vierstimmigen Pedalspiels auf, was auch Bach selbst praktiziert haben wird (vgl. Fussnote 4).

Ergänzend sei noch angemerkt, dass Mützel kaum Unterricht bei Bach genossen hat, weil der Thomaskantor kurz nach dessen Eintreffen gestorben ist. In diesem Zeitraum kam er auch in Kontakt mit *«den würdigen Söhnen dieses Mannes [Bach], die ihm [Mützel] durch ihre Unterredungen und Kompositionen vielen Vortheil schaftten»*.⁵ Nach Bachs Tod blieb Mützel noch einige Zeit bei dessen Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1719–1759) in Naumburg, *«... welcher ein Scholar des seligen Seb. Bachs, und ein starker Orgelspieler war ...»*.⁶ Man versuche einmal eines seiner unnachahmlichen Pedalexerziten in C oder sein Pedalpräludium in C, die einer Cello-

2 SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura Nova* 1624, hrsg. von Max Seiffert, DDT Band 1, Wiesbaden 1958, S. 223–224.

3 PETRI, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig (1767), 1782, Reprint Giebing 1969; S. 328.

4 TÜRK, Daniel Gottlob: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, Reprint Hilversum 1966, S. 160.

5 Dok III; doc. nr. 777: EBELING/BODE: *Anmerkung zu Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen*. Hamburg, 1773.

6 Ebda. Fussnote 16, doc. nr. 777.

partie gleichen! Wie selbstverständlich erscheint hier die Inspiration durch die vielen Pedalimprovisationen Bachs, seines berühmten ältesten Sohns und seines Schwiegersohns, deren Stil und Spielweise er exakt übernommen hat.

Kein Spitze-Absatz-Spiel auf barocken Pedalklavaturen möglich?

Die vielen seit dem Mittelalter noch erhaltenen alten Pedalklavaturen in Europa rechne ich ebenfalls zu den authentischen Quellen. Ich war darum stets erstaunt über die Ansicht, dass es auf barocken Pedalklavaturen nicht möglich sei, das Spitze-Absatz-Spiel auszuführen, weil ich es seit Studienzeiten bis heute praktiziere. Vom 14. bis zum 16. Lebensjahr erhielt ich durch Johan van Meurs Unterricht auf der berühmten Arp-Schnitger-Orgel in der Aa-Kerk in Groningen, welcher das Non-Legato- und das Spitze-Absatz-Spiel mit einschloss. Daher wuchs ich mit der Vorstellung auf, dass das Spitze-Absatz-Spiel nicht ausschliesslich mit dem sauberen Legato-Spiel zusammenhängt. Die Pedalklavatur besagter Orgel stammt von 1815 und wurde durch Johan Wilhelm Timpe (1770–1837) gebaut. Timpe war Obergeselle von Heinrich Hermann Freytag (1759–1811) und setzte als solcher – unter neuem Blickwinkel – in gewissem Sinne die Schnitger-Tradition fort. Die Manualklavaturen der Aa-Orgel baute Petrus van Oeckelen 1857, sie liegen ziemlich hoch, die Pedalklavatur verhältnismässig tief. Das Kniebrett ist gerade (und nicht eingezogen). Vor der Restaurierung reagierte die Spieltraktur unregelmässig und zäh. Trotzdem war ein Spitze-Absatz-Spiel möglich, wenn auch im Mittelbereich nicht ganz einfach.

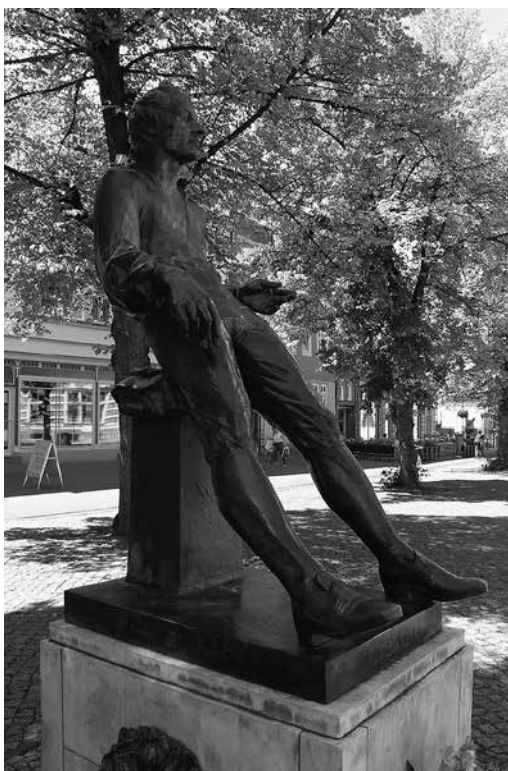
Verunmöglichen hist. Klaviaturen das Spitze-Absatz-Spiel tatsächlich?



Nieuwe Kerk Groningen: Klaviatur der Timpe-Orgel von 1831.

Die Beispielfotos der Fusspositionen in diesem Artikel stammen vom Pedalklavier der Nieuwe Kerk in Groningen (an der ich Organist bin), ebenfalls 1831 von Timpe gebaut. Übrigens sind die Höhenverhältnisse dieser Klaviatur genau umgekehrt wie die der Aa-Kerk (!), die gesamte Klaviatur dieser Orgel sieht so aus, als ob sie ein Jahrhundert früher angefertigt worden sei. Timpe belegte beide genannten Pedalklavaturen zur Verhütung von frühzeitigem Verschleiss mit Messing. Die Schnitger-Familie, Albertus Anthoni Hinsz, Gottfried Silbermann und Heinrich Gottfried Trost haben äusserst präzise Pedalklavaturen-Mittelwerte wie Masse (gesamte Breite als auch Tastenbreite), Tastenlänge und Tastentiefgang überliefert. Die anderen Fotos stammen von der Faber-Orgel in Zeerijp (1651) im Groningerland. Hier findet sich eine identische Rekonstruktion des Pedalklaviers aus dem 17. Jahrhundert anhand von originalen Tasten und Teilen des Klaviaturrahmens ohne Seitenrahmen. Theodorus Faber (um 1600–1659) war ein Vertreter des norddeutschen Spätrenaissance- und Frühbarockorgelbaus.

Masse aus der Schnitger-Familie präzise überliefert.



Denkmal (1985) des jungen Bach vor dem Arnstädter Rathaus. Der Bildhauer Bernd Göbel hat das alte Schuhwerk gut getroffen. Dieser Schuhtyp ähnelt sehr dem im Eisenacher Bach-Museum ausgestellten Exemplar sowie dem der Bach-Skulptur vor der Leipziger Thomaskirche. Man achte auf die rechte Schukappe und die beiden ziemlich scharfkantigen Absätze. Mit diesen ist es schwierig, in gerader Position und auf Pedalklavaturen mit enger Teilung in Tastenmitte zu spielen, ohne eine daneben liegende Taste anzuschlagen.

Meiner Erfahrung nach ist das Spitze-Absatz-Spiel auf allen diesen Klaviaturen, auch auf denen der genannten niederländischen und deutschen Orgelbauer, ohne Weiteres möglich, vor allem, wenn die Orgelbank weiter nach hinten geschoben wird als heute üblich.

Wie kommt man nun zu solch unterschiedlichen Beurteilungen?

Der Mensch war damals kleiner

Das kann nur an anderen physiologischen und ergonomischen Gegebenheiten liegen. Meine Körpergrösse beträgt 1,74 Meter, meine Schuhgrösse 41/42. Die Nachfrage bei verschiedenen Museen (im Rahmen von Stilinterieurs) bezüglich der Masse verschiedener Puppen mit originalen Kleidern des 17. und 18. Jahrhunderts, überdies die Masse etlicher Bettgestelle etc., ergab eine mittlere Grösse zwischen 1,55 bis 1,65 Meter bei Männern und 1,35 bis 1,50 Meter bei Frauen. Die mittlere Schuhgrösse (umgerechnet auf das heutige Masssystem) betrug 36–40 bei Männern und 34–38 bei Frauen.⁷ Die heutige mittlere Körpergrösse von Asiaten ist annähernd dieselbe wie die von Westeuropäern im 18. Jahrhundert. Folglich ist es sehr interessant, diese auf alten europäischen Orgeln spielen zu sehen und ihr Spielgefühl wahrnehmen und beurteilen zu können.

Der durchschnittliche Männer-Modenschuh für offizielle Anlässe im 17. und 18. Jahrhundert hatte einen hohen Absatz, vergleichbar mit dem mittleren Damenabsatz von heute (vgl. die Abbildungen).⁸ Dabei war die durchschnittliche Fusspitze ziemlich rund und breit. Der Bildhauer der Statue des jungen Bach in Arnstadt (1985, vgl. Foto) hat die alten Schuhwerkmasse (und damit die von Bach) wahrheitsgetreu ausgeführt.

Keine Quelle erwähnt das ausschliessliche Spitze-Spiel

Die meistzitierten Quellen über Bachs Pedalspiel finden sich – wie gesagt – bei Kittel. Er beschreibt drei Möglichkeiten: a. alleiniger Gebrauch der Spitze mit zwei Füßen («*Die erste und vorzüglichste Art ...*»), b. Spitze-Absatz mit einem Fuss durch Zueinanderdrehen von Absatz und Spitze und c. eine Kombination von Spitze und Absatz mit beiden Füßen. Kittels Aussage zu b. klingt hinsichtlich einer unbedingten Vorsichtnahme durchaus belustigend: «... *weil man leicht durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zernichten kann ...*».⁹ War Forkel vielleicht eher konziliant mit seiner Äusserung über ihn, er sei «kein fertiger Orgelspieler ...», und war Kittel möglicherweise ein grosser Stümper? Das lässt sich heute nicht mehr klären. Meiner Meinung nach haben die Tangenten – infolge seines zu starken Gewicht-

Spitze-Absatz-Spiel ohne Weiteres möglich.

Hohe Absätze.

Kittel – kein «fertiger» Orgelspieler?

7 Nederlands Leder en Schoenen Museum, Elzenweg 25, NL-5144 MB Waalwijk; [w] www.schoenenmuseum.nl

8 Zu den Fotos: 1. Der Organist, in: WEIGEL, Johann Christoph: *Musicalisches Theatrum*, Reprint Documenta Musicologica, Folge I, Band 22. 2. Frontispiz in: WALTHER, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon 1732*, Reprint Kassel, 1967, Documenta Musicologica, Folge I, Band III. 3. Bachdenkmal in Arnstadt, in: Matthias Gretzschel/Georg Jung/Ellert & Richter Verlag.: *Auf Johann Sebastian Bachs Spuren. Eine Bildreise*, 6. Auflage, Hamburg 1999, S. 46–47.

9 Ebd., Fussnote 7, S. 41.

An Anfänger
gerichtet.

spiels und zu schneller Abwärtsführung des Absatzes – die Saiten des Pedalclavichords zerrissen, sodass das Instrument sofort ausser Funktion gesetzt und beschädigt wurde. Zugegebenermassen ist Kittels Aussage nicht sehr spezifisch, was Schwierigkeiten einer sachgemässen Beurteilung zur Folge hat. Dennoch bleibt er aufschlussreich genug (und ist demnach nicht abzuwerten!), wenn er ausführt: «... *hohe Absätze kommen hier sehr gut zu statten*».¹⁰ Die dritte Möglichkeit bezeichnet er wie folgt: «*Diese zweyte Art wird wohl noch in Verbindung mit der ersten, die in aller Absicht den Vorzug verdient, gebraucht, wie z. B. ...*» Zu bedenken ist, dass Kittel diese Anleitung zum Spitze-Spiel an den Anfänger richtet. Pädagogisch ist das auch ganz folgerichtig: Das Spitze-Spiel ermöglicht es diesem, in kurzer Zeit einfache Stücke mit Pedal zu spielen. Fraglich ist allerdings, ob sich das auf ein professionelles Pedalspiel übertragen lässt. Kittel erwähnt in diesem Zusammenhang weder die grossen Meister des Orgelspiels noch Bach.

Noch interessanter ist die Annahme von Möglichkeit b. als Tatsache an sich, also die Anwendung von abwechselndem Spitze-Absatz-Spitze-Spiel etc. mit links über die linke Hälfte, mit rechts über die rechte Hälfte der Klaviatur, wobei man, wenn «... *der eine Fuss gebraucht wird, [man] den anderen auf den Schemmel setzt*».¹¹ Ein Beispiel also für ein ziemlich bequemes und amateurhaftes Spiel, aber auch als Quelle für das alte C.f.-Spiel zu verwenden. Kittel bezeichnet das nämlich als die «*ältere Art*», ohne das Alter näher zu bestimmen. Es ist freilich nicht auszuschliessen, dass diese Spielweise bis ins 16. und 17. Jahrhundert zurückreicht, wo das C.f.-Spiel in langen Notenwerten häufig vorkommt. Durch diese entspannte Spielweise konnte sich der Spielende auf alle anderen notwendigen Parameter konzentrieren, wie zum Beispiel die Anwendung der adäquaten (die Gesanglichkeit und den instrumentalen Charakter imitierenden) Balance zwischen Artikulation, Phrasierung, Anschlag und Tempo. Das bringt grosse Vorzüge für das eigene Spiel im Sinne einer einfachen, aber sehr effektiv und überzeugend angewandten Pedalapplikatur mit sich.

Es ist gut, dem nachzugehen, was Kittel ausführt, aber vielleicht auch dem, was er nicht sagt. Seiner Vorliebe für das Spitze-Spiel fügt er zum Beispiel hinzu: «... *die Füsse nie vom Pedal zu entfernen*».¹² Die dritte Möglichkeit (die Mischform von Spitze-Absatz) bleibt bei ihm ohne Kommentar. Bei einer bei Kittel vorauszusetzenden guten Pedaltechnik war es naturgemäss ganz logisch, die Füsse von der Tastatur «*nie [zu] entfernen*» und darum eine Änderung zu vermeiden. Sollte er eine schlechte Pedaltechnik besessen haben, so wiederholte er bei der Mischform des alleinigen Absatz-Spiels seine Warnung vor einem Entzweitreten einer Taste. Die Idee des Spitze-Spiels hatte bei ihm durch Betonung der dritten Möglichkeit Vorrang, wenngleich er dabei einiges offen liess, vielleicht auch deshalb, um nicht allzu viele Kollegen gegen sich aufzubringen? Meines Erachtens konnte er nicht unter diese Mischvariante gehen, weil viele seiner Kollegen diese ebenfalls anwandten. Darüber hinaus konnte er Möglichkeit b. als amateurhaft abtun (wie auch Petri, siehe nachstehenden Text).

10 Ebda., Fussnote 7, S. 42.

11 Ebda.

12 Ebda.

Rätselhaft bleibt, wie man Kittels drei Varianten so uminterpretieren kann, dass Bach selbst ausschliesslich mit der Fussspitze gespielt habe, erwähnt doch Kittel ausdrücklich, dass man in seiner Zeit (auch) viel mit dem Absatz gespielt habe (nach alten Methoden oder nicht, ist hier belanglos). Damit ist auf jeden Fall das Argument, dass man kein Spitze-Absatz-Spiel auf barocken Pedalklavaturen anwenden kann, im Voraus schon entkräftet! Es ist einfach normal, ganz selbstverständlich! Hinsichtlich der genannten kleineren Körpermasse, bezogen auch auf Bach, liegt es deshalb noch mehr auf der Hand.

Ausschliessliches Spitze-Spiel bei Bach aus Kittel nicht ableitbar.



Jacobuskerk Zeerijp: Klaviatur der rekonstruierten Faber-Orgel von 1651.

Die überzeugendste Quelle für das Pedalspiel nach «Bachischer Art»

Eine realistischere und überzeugendere Quelle über «die Bachische Art» des Pedalspiels ist die von Johann Samuel Petri (1738–1808). Petri gab an, dass er Wilhelm Friedemann Bach als sein grosses Vorbild sah: *«Der Hallische Bach, der nachmals nach Braunschweig ging, und dessen Freundschaft und Unterweisung ich selbst zu Halle Ao. 1762 und 63 genoss, ist der stärkste Orgelspieler, den ich je gehört habe.»*¹³ 1767 veröffentlichte Petri seine *«Anleitung zur praktischen Musik für neue angehende Sänger und Instrumentspieler»*, die bereits sehr populär war, als sie 1782 in zweiter Auflage erschien. Letztere war beinahe dreimal so umfangreich wie die erste

Petri.

¹³ Ebda., Fussnote 14, S. 101.



Verschiedene Fussstellungen auf der Pedalklavatur der Timpe-Orgel (Nieuwe Kerk Groningen). Der Tastentiefgang ist relativ gross und der Höhenunterschied zwischen Unter- und Obertaste beträchtlich. Der Tastenab-

stand ist recht weit. Masse und Ausführung sind so beschaffen, als ob die Klaviatur bereits ein Jahrhundert früher angefertigt worden sei. Die Fotos zeigen ein hochgezogenes Fussgelenk mit schräger Position zu den Tasten, die Orgelbank ist etwas weiter nach hinten geschoben als heute üblich. Spielern mit mittlerer Fussgrösse ist es durch diese Ausführungsart leicht möglich, selbst mit modernem Schuhwerk in Spitze-Absatz-Technik auf Barockklaviaturen zu spielen (jedoch mittels eines Schuhs mit «altmodischem» Absatz und nicht mit durchgehender Sohle wie bei vielen modernen Sportschuhen). Von spitz zulaufenden Schuhen ist abzuraten. Aufmerksamkeit schenke man den Verbindungen C-Cis, D-Dis, c-cis. Gleichzeitig wird der «Aktionsradius» von hoch nach tief sichtbar, ohne Körperdrehung nach links oder rechts.

Auflage. Die Abschnitte über das Orgelspiel kamen 1802 in Wien als Sonderveröffentlichung unter dem Titel «Anweisung zum regelmässigen und geschmackvollen Orgelspielen» heraus. Die Wahl des Titels ist bemerkenswert: Seiner Meinung nach wurde damals – den geforderten Regeln entsprechend – zu wenig flüssig und geschmackvoll Orgel gespielt. Achtzehn Seiten der zweiten Auflage sind darin sogar dem Pedalspiel gewidmet.

Genau wie Kittel erwähnt Petri das Spiel ausschliesslich des linken Fusses auf der linken Klaviaturhälfte etc. Petri erwähnt nicht, dass es «die ältere Art» ist, er beurteilt diese jedoch negativ: «*Ungeübte Organisten begnügen sich zwar damit, dass sie die oberste Oktave des Pedals mit dem rechten, die linke unterste aber mit dem linken Fusse treten*», und lässt dabei offen, ob sie allein mit Spitze-Absatz ausgeführt wird.¹⁴ Anders als Kittels Vorschlag ist Petri der Meinung, dass Anfänger verschiedene Fussätze gleichermassen lernen müssten, «... *damit ein Anfänger sich nicht an eine nur alleine gewöhne*».¹⁵ Bezüglich des weiteren Inhalts verweise ich auf den genannten Aufsatz von Ewald Kooiman.

Was jedoch wie bei Kittel auffällt, ist, dass Petri auf den damaligen Pedalklavaturen, die sich gleichwohl nicht von denen des 17. und 18. Jahrhunderts und denen des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts unterscheiden, die höchst komplizierten Spitze-Spitze- und Spitze-Absatz-Übungen angibt, also Fussätze verwendet, die letztlich doch auch leichter auszuführen sind. Sie ähneln damit Fussätzen für romantische Orgelwerke um 1900! Offenbar führt er sie an, um die Aufmerksamkeit des Lesers in allen Situationen der Spielpraxis auf alternative, logischere Fussätze zu richten. Wir Organisten erleben das immer wieder, nämlich einen Fussatz, der im gegebenen Augenblick nicht gut funktioniert und der mit einem Trick bewerkstelligt werden muss. Petri ist sich darüber im Klaren: «*Aber weiss man in einer laufenden Figur denn dis allemal voraus, wie man werde auf dem Tone oder jenem zu stehn kommen? Es ist also sicherer; auf alle Fälle gefasst zu seyn.*»¹⁶

Welche Folgerungen können hieraus gezogen werden? Immerhin die, dass die hier dargestellten Spitze-Absatz-Fussätze auf diesem Klaviaturtyp möglich sind. «Geschmackvolles Orgelspiel»: Damals wie heute bedeutet das unter anderem, ein so gefälliges wie abwechslungsreiches Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Artikulationsvarianten zu halten. Damit wird auch mit der immer noch aktuellen Behauptung aufgeräumt, das Spitze-Absatz-Spiel gelte nur für das reine Legatospiel. In beiden Fällen hat man sich noch nicht ausreichend auf historische Klaviaturen eingestellt, oder die eigenen Körpermasse entsprechen nicht den kleiner als heute üblich angelegten Klaviaturen. Den «langen Pechvögeln» zum Trost: Viele sowohl restaurierte alte als auch neue Orgeln in historischer Bauweise besitzen heute längere Pedaltasten, wobei die Pedalklavatur überdies etwas ins Orgelgehäuse eingeschoben ist und die Manuale auch höher liegen, sodass für längere Ausführende ein vergleichbares Spielgefühl mit denselben Platzmöglichkeiten entsteht wie für kleinere bei geringeren authentischen Klaviaturmassen.

Verschiedene Fussätze gleichermassen lernen.

Spitze-Absatz-Fussätze auf diesem Klaviaturtyp möglich.

14 Ebd., Fussnote 14, S. 314.

15 Ebd., Fussnote 14, S. 321.

16 Ebd., Fussnote 14, S. 317.

Petris Bewunderung für seinen Lehrer W. F. Bach ist so gross und seine Angaben sind so deutlich, dass ich hieraus nichts anderes schliessen kann, als dass Petri ganz bewusst dessen Pedaltechnik übernommen hat, was eine direkte Verbindung zum Bach-Vater herstellt.¹⁷ Wird doch gerade von Friedemanns Spiel gesagt, dass es dem zweier Tropfen Wasser gleiche auf «der Wasserfülle» seines Vaters!¹⁸ Ich nehme an, dass J. S. Bach auf souveräne und künstlerisch wie technisch perfekte Art die optimalste sogenannte «gemischte Applikatur» im Wechsel zwischen Spitze und Absatz verwendete.

Wir sehen hier übrigens eine erstaunliche Parallele zur Verwendung alter Fingersätze. Allgemein wird noch davon ausgegangen, dass der Gebrauch des Daumens und insbesondere das Untersetzen im 16. und 17. Jahrhundert kaum vorkamen. In diversen Quellen werden etliche Möglichkeiten aufgezeigt, darunter *auch* ein Fingersatz wie bei der modernen Tonleiter (z. B. in Kopien einiger Werke von Sweelinck und den englischen Virginalisten oder im Traktat von Fray Tomás de Santa Maria, übersetzt von Eta Harich Schneider: «*Anmut und Kunst beim Clavichordspiel, Valladolid 1565*»). Ganz wie bei Schlicks meisterlichem Pedalgebrauch (1520) war der bei uns heute übliche Tonleiterfingersatz damals bekannt, wurde aber nur verwendet, wenn ein professioneller Spieler das als wünschenswert erachtete. De Santa Maria bezeichnete das fürs Clavichordspiel als «*mit aller Vollkommenheit und meisterhaft*». Streiten wir es aber nicht ab: Ein versierter Klavierspieler ist immer in der Lage, wie selbstverständlich eine Tonleiter mit 34343434 als auch mit 12312345 zu spielen! Die eine kann aber um eine Winzigkeit anders klingen als die andere, kaum hörbar für den Kenner, aber bewusst verwendet, um einen bestimmten Effekt zu erreichen. Fingersatz als Mittel, nicht als Selbstzweck. Damals kam allmählich das Spiel in Tonarten mit mehreren Vorzeichen auf, weil die neuen Stimmtonsysteme dieses ermöglichten. Das Setzen des Daumens auf eine schwarze Taste wie auch dessen häufigeres Untersetzen wurden üblich. Man denke auch an die 19-Ton-Tonleiterexperimente des 17. Jahrhunderts, bei denen alle Tasten zweifach geteilt wurden und so die reine Stimmung enharmonisch in jeder der zwölf Tonarten rein (mitteltönig nach Praetorius) gespielt werden konnte. Bach war derjenige, der wie kein anderer in seiner Zeit die Kunst des Spielens in allen Tonarten weiterentwickelt hat. Das bedeutet jedoch nicht, dass seine grossen Vorläufer wie Buxtehude und Reincken den Daumen in Tonleitern immer vermieden hätten!

Allzu oft wird heute ein subjektiver Zusammenhang zwischen dem Pedalspiel ausschliesslich mit der Spitze und dem Nichtverwenden des Daumens im 17. Jahrhundert hergestellt. Für beide Fälle gilt Folgendes: Wie erziele ich – inzwischen Meister meines Fachs mit guter Geschmacksbildung – das vollkommenste Resultat auf mög-

17 Ebda., Fussnote 6, S. 41.

18 Ebda., Fussnote 6, S. 41. Vgl. auch: Forkel, Johann Nikolaus: Ueber Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Hptst. IV, Facs., 2. Aufl., Kassel, 2004, S.18: «*Wenn ich Wilh. Friedemann auf dem Clavier hörte, war alles zierlich, fein und angenehm. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfiel mich ein heiliger Schauer. Dort war alles niedlich, hier alles gross und feierlich. Ebenso war es bei Joh. Sebastian, nur beydes in einem noch höhern Grad von Vollkommenheit. W. Friedemann war auch hierin nur ein Kind gegen seinen Vater, und erklärte sich mit alles Aufrichtigkeit selbst dafür.*»

Parallelen zu den
alten Finger-
sätzen.

Fingersatz
als Mittel, nicht
als Selbstzweck.

lichst einfache wie überschaubare Art, um damit das beste künstlerische Gesamtergebnis zu erreichen? Ob ich dann eine Klaviertaste mit dem Daumen spiele oder eine Pedaltaste mit dem Absatz, macht in vielen Fällen nichts mehr aus, in einigen aber sehr viel!

Neben der Publikation von Petri steht die von Daniel Gottlob Türk (1750–1813), *«Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten»*, noch mehr im Vordergrund.¹⁹ Türk hatte nur indirekt mit der Schule Bachs zu tun, bezieht sich aber augenscheinlich auf sie. Als Schüler von Gottfried August Homilius (1714–1789) wirkte Türk als Nachfolger Wilhelm Friedemanns an der Liebfrauenkirche zu Halle/Saale. Somit stand ihm die berühmte Orgel des Christoph Cuncius von 1716 zur Verfügung, deren Gutachter J. S. Bach, Johann Kuhnau und Christian Friedrich Rolle waren (hinter dem historischen Prospekt wurde 1984 ein neue Orgel erbaut).

Genau wie Petri war Türk ein klarer Verfechter der Spitze-Absatz-Technik und hat dafür viele Übungen hinterlassen. Nirgendwo findet sich bei ihm der alleinige Vorzug des Spitze-Spiels. Es ist zu bedenken, dass auch in Halle auf der von Bach abgenommenen Orgel erneut und mit Überzeugung das Spitze-Absatz-Spiel gepflegt wurde, auf einer Pedalklavatur, der Bach in einer mit ihm verbundenen Einweihungsfeier zugestimmt hatte. Hier entsteht jetzt freilich ein anderer Ansatz als der, welcher nun häufig Türk und Petri nachgesagt wird: Ihre Quellen sollten nicht auf das Pedalspiel von Vater Bach übertragen werden, weil sie weit nach Bachs Tod geschrieben wurden. Der Bezug auf Bach erscheint zunächst schlüssig, ist er jedoch nicht. In den Formulierungen stimmen Türk und Petri weitgehend mit der musikalischen Ästhetik der Vorworte berühmter Lehrbücher der aussagekräftigsten Meister des deutschen Musiklebens im 18. Jahrhundert überein (selbstverständlich gibt es da Unterschiede): Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart und Carl Philipp Emanuel Bach.

Ruhige Körperhaltung trotz virtuosem Pedalspiel und Artikulation wie mit den Händen? Versuch einer Rekonstruktion von Bachs Pedalspiel für die Praxis

Wie übertragen wir diese Tatsachen und Hypothesen auf möglichst «Bachische Art» praktischerseits auf das Spitze-Absatz-Spiel mit barocken Pedalklavaturen?

Viele Organisten setzen heute die Orgelbank alter Orgeln noch weiter nach vorn und müssen deshalb ziemlich viele Links-Rechts-Bewegungen ausführen, um noch die obersten und untersten Tasten zu erreichen. Von Bach wird ausdrücklich gesagt, dass er ruhig auf der Orgelbank sass, während er virtuos auf der gesamten Pedalklavatur spielte. Stellen wir uns jetzt beispielsweise den schnellen Teil einer Triosonate vor. Manche Organisten halten dagegen, dass man das Stillsitzen relativiert betrachten solle und dass das oben genannte Zitat den tatsächlichen Sachverhalt verunklare, da die Wahrnehmung von Bachs grandiosem Spiel den Zuschauer von damals in seinen Bann geschlagen habe.

Gehen wir der damaligen Behauptung doch einmal so buchstabengetreu wie möglich nach und stellen wir uns auch die damaligen Körpermasse sowie Schuhe mit

Türk.

Klarer Verfechter der Spitze-Absatz-Technik.

Bach sass ruhig.

¹⁹ Ebd., Fussnote 15.

kräftigem Absatz vor. Die einzige Art und Weise, die untersten und obersten Tasten (nahezu) zu erreichen, geht von einer ruhigen Mittelposition und einem so weit wie möglichen vom Bein entfernten Strecken der Füsse aus. Durch das Strecken wird die Reichweite von Bein und Fuss erheblich erweitert und somit der Bewegungsraum grösser, ohne dass man sich erst nach links oder rechts drehen muss, was eine aufrechte, aber doch entspannte Rückenhaltung garantiert. Die Knie sollten – bei ständigem Spiel mit einer schrägen Fusshaltung auf der Taste weit nach oben oder unten – dicht beieinander bleiben, stets weiter abgeschrägt bis in die weiteste Position fast ausserhalb der Tasten. Die Füsse stehen beide konstant in derselben Richtung (in der grossen Oktav: rechts davor, links dahinter; in der kleinen Oktav: links davor, rechts dahinter). Den Richtungswechsel führen beide Füsse parallel zueinander aus, von Ausnahmen selbstverständlich abgesehen. Die Knie bewegen sich kaum, die Fussbewegung geschieht aus dem Fussgelenk (vergleichbar mit der nahezu ruhigen Fingerbewegung der Hand, wie das von Bach überliefert wurde, was durchaus kein Modernismus ist – die Bemerkung sei mir gestattet).

Das Aufsetzen des Vorderfusses vom Fussgelenk her im Mittelbereich der Klaviatur wird einfacher, wenn man die Orgelbank nach hinten schiebt. Dabei kann man die unangenehme Erfahrung machen, plötzlich vorne von der Bank abzurutschen. Der Grund dafür ist, dass man auf der Bank zu weit vorne sitzt, um die Arme weniger strecken zu müssen, aber mehr noch, weil die Oberschenkelmuskulatur (und damit indirekt auch die Bauchmuskulatur) zu wenig trainiert ist. Wenn nämlich die Oberschenkel konstant in Verbindung mit einem festen befriedigenden Sitz auf der Bank ein wenig hochgezogen werden, entsteht eine Art Hebelwirkung, wodurch der Oberkörper viel besser im Gleichgewicht bleibt und sich insgesamt mehr entspannen kann. Die Gefahr des Abrutschens ist dann auffallend gering, weil der Schwerpunkt in den Lendenbereich und in die etwas hochgezogenen Beine verlagert wird. Wer damit Schwierigkeiten hat, kann dies durch ein Training der betreffenden Muskulatur zufriedenstellend erreichen. Angst vor Überbelastung muss man allerdings nicht haben, da diese Muskulatur eine hohe Kraftanstrengung vertragen kann, ohne plötzlich überdehnt zu werden. Man denke da an Sportarten wie Radrennen und Schlittschuhlaufen, wo die Muskelbelastung viele Male höher ist als beim Pedalspiel!

Diese Anpassung ist absolut gewinnbringend, da viele Organisten ihren Oberkörper auf die eine oder andere Weise beim Niederdrücken einer Manual- oder Pedaltaste zu viel hin- und herbewegen, was einen unnötigen Arm-, Handgelenks- oder Druck des gesamten Beins erzeugt, oder sie bewegen den gesamten Oberkörper kaum. In der Tat lehnen sie sich recht wenig mit ihrem gesamten Körper über die Klaviertasten, wenn sie Pedal spielen. Unweigerlich verhindert dieses geringe Hinüberlehnen jedoch die Fertigkeit einer äusserst differenzierten Artikulation und Phrasierung und trägt sogar zu einem weniger subtilen und bisweilen sogar «klebrigen» Anschlag bei.

Bei der erwähnten vorteilhafteren Körperhaltung fällt darüber hinaus noch auf, dass der Gebrauch von Spitze-Absatz viel natürlicher geschieht. Durch die ständige schräge Fusshaltung wird der Übergang von der Unter- zur Obertaste einfacher, weil die Fussspitze den Höhenunterschied zwischen beiden Tasten leichter überbrückt.

Orgelbank nach hinten schieben.

Neuartiges Gleichgewichtsgefühl.

Auch das Spiel zweier Tasten mit demselben Fuss durch dessen Schrägstellung wird einfacher als beim Vor- oder Hintereinanderkreuzen der Füße.

Demnach wird auch das Spitze-Spiel dadurch lockerer (also nicht nur durch die direkte Schuhspitze, sondern auch durch die Bereiche links und rechts von ihr; darüber hinaus kann man mit den Fusskanten ein annähernd gebundenes Spiel ein und derselben Fussspitze erreichen). Und auch das durch Petri (zu Recht) als negativ angeordnete «Fusssschieben» wird damit entbehrlich. Er beabsichtigt, das hierdurch bedingte ständige Wegziehen der Füße zum Zweck des konstanten Links-Rechts-Wechsels mit zwei Fussspitzen zu vermeiden: *«... wenn man nicht einen Fuss zweimal hinter einander gebrauchen will auf die oben liegenden Tasten.»* Petri bietet dazu eine Alternative in mehr logischer Folge, nämlich in den auftretenden Tonreihen ein Spitze-Absatz-Spiel dazwischenzusetzen.²⁰ Hier sehen wir dasselbe: Petri möchte Ruhe in die Fussbewegungen bringen und wendet dabei ohne Frage die Möglichkeit des Spitze-Absatz-Spiels an.

Durch ständigen geschickten Wechsel zwischen Spitze und Absatz, verbunden mit einer schrägen Fusshaltung, die dafür sorgt, dass der Fuss in nahezu permanentem Kontakt mit der Taste bleibt und deshalb weniger schnell und oft versetzt werden muss, wird das Trakturgeräusch um mehr als die Hälfte reduziert! Auch das «Klappern und Knallen» (also die schnelle Auf- und Abwärtsbewegung des Fussgelenks, die jedoch nicht sanft, sondern mit deutlichem Anschlagsgeräusch der Fussspitze geschieht) ist dann nicht nötig, der Anschlag selbst kann ruhig und sensibel mit den Zehen vor sich gehen und wird dadurch «sanft». Dieses bietet die Möglichkeit, exakt den Druckpunkt des Ventils zu fühlen und anzusteuern, was sowohl bei An- als auch Absprache der Pfeifen von grossem Vorteil ist.

Auf dem Pedalclavichord werden auf diese Weise die Saiten ganz sanft angedrückt, denn ein zu grosses Klappern oder Ticken kann deren Resonanz nachteilig beeinflussen. Viel Fusslärm ist bei diesem Instrument äusserst hinderlich, denn der von Natur aus sanfte Ton ist dadurch kaum mehr zu hören! Der Fuss kann mittels dieser Positionen selbst als kleiner Hebel wirken, wobei eine sanft mit dem Absatz gedrückte Taste ausdrucksvoller klingen kann (selbst bei der sogenannten «Bebung») als mit der Spitze. Das von Kittel möglicherweise so gefürchtete «Hämmern» mit dem Absatz wird automatisch vermieden. Darüber hinaus ergeben sich mit viel Übung alle nur gewünschten Artikulationsmöglichkeiten, und das in jeder gewünschten Geschwindigkeit. Die Behauptung, das Drücken der Pedaltaste mit dem Absatz ergäbe beim Clavichord eine weniger gute Tonqualität, kann hiermit ins Reich der Fabel verwiesen werden.

Effizienz in der Bewegung, Umstellung im Anschlagsverhalten sind die Kernpunkte. Die auf der Hand liegenden Notwendigkeiten ergreifen, ungeachtet des Spitze-Absatz-Spiels oder welche Artikulationsweise man bevorzugt (Staccato mit dem Absatz oder Legato mit der Spitze – das ist gleich): Dadurch wird Ruhe erzeugt. Es erübrigt sich dann auch, ständig nach den Füßen zu schauen. Das Gefühl dafür zu entwickeln, Abstände richtig einzuschätzen, wird folglich einfacher, denn der weitaus grösste Teil des Pedals sollte ja aus derselben Sitzposition und mit derselben Fuss-

Fusssschieben wird damit entbehrlich.

Fuss in nahezu permanentem Kontakt mit der Taste.

20 Ebd., Fussnote 14, S. 317.

haltung erreicht werden. So ergibt sich letztlich diejenige Ruhe, die nicht nur so aussieht, als ob man stillsitzt, sondern die Gestaltungsräume freisetzt, um wirklich polyfon artikulieren, phrasieren und rhetorisch deklamieren zu können.

Diese Spielweise ist meines Erachtens die einzig mögliche, um während des Spiels so still wie möglich zu sitzen. Alle anderen Varianten beinhalten demnach mehr Bewegung und/oder mehr Spielgeräusch und damit auch eine weniger sensible und reichhaltige Artikulation, Phrasierung etc. Meiner Ansicht nach ist das noch nicht «der Bach», weil er ja das eben genannte polyfone und rhetorische Spiel so meisterhaft beherrschte. Es ist doch ein viel mühsamerer Prozess als der, welcher momentan häufig über einen in strammem, gleichmässig ruhigem Tempo spielenden Bach tradiert wird.

Dergleichen Ausführungsart erscheint mir mehr eines Kittel anhängig. Bachs Spiel – manualiter und pedaliter gleich präzise – muss aber ein unendlich komplexerer Prozess im Einbeziehen vieler kleiner Elemente und Einfälle in derselben Zehntelsekunde gewesen sein. Auf unsere heutige Ebene übertragen: Bachs Gehirn war ein immenser Computer mit ehrfurchtsgebietendem Arbeitsspeicher, der unzählige Aufgaben gleichzeitig ausführen konnte! Wenn die Technik heute eine immer geringere Mikrozeit erfordert, dann bleibt umso mehr für die Musik übrig!



Derselbe Sachverhalt wie in Groningen hier auf der Pedalklavatur von Zeerijp (mit kurzer Oktav wie in den Manualen). Die Lage der Pedalklavatur unterhalb der Manuale ist dadurch mehr nach rechts verlagert; der «Aktionsradius» ist kleiner als in der Nieuwe Kerk. Das Spiel erfolgt somit ohne nennenswerte Körperdrehung. Auch auf dieser Klaviatur ist (wie in der Nieuwe Kerk) das Spitze-Hacke-Spiel problemlos mit einiger Übung bei lockerem Fussgelenk und etwas nach hinten geschobener Orgelbank möglich. Dieses bedingt ein Spiel mit etwas hochgezogenen Oberschenkeln, um nicht vornüber zu fallen, was wiederum ein gutes Training der Beinmuskulatur voraussetzt. Beachtung verdienen insbesondere die Verbindungen F-D (in der kurzen Oktav direkt nebeneinander) und d-dis.

Frappierend ist, dass diese Spielweise eigentlich nicht so viel von der bewährten Methode der späteren romantischen und modernen Pedalklaviere abweicht! Bei diesen steht der Gebrauch des Absatzes noch mehr im Vordergrund als bei der barocken Klaviatur, ist die Körperhaltung ergonomisch durchaus verschieden, weil die Pedalklavaturen weiter vorn liegen und es mehr Raum für die vor- und rückwärtigen Fussbewegungen gibt, wodurch dann doch ein anderes Spielgefühl entsteht. Dennoch: Es kann sich – je nach zeitbedingten neuen Erkenntnissen – auch ins Gegenteil verkehren ...

Deutsche Übersetzung: Dr. Wolf Kalipp

*Stef Tuinstra (*1954) studierte Orgel in Groningen (Niederlande) bei Wim van Beek. Danach erhielt er Unterricht bei Gustav Leonhardt und nahm an diversen Meisterkursen teil. 1978 erhielt er das Diplom ersten Grades für Kirchenmusik und Chorleitung, 1979 den Prix d'Excellence. 1986 erlangte er eine Auszeichnung beim Internationalen Cembalowettbewerb in Brügge.*

Stef Tuinstra ist Organist an der Nieuwe Kerk in Groningen und an der frühbarocken Orgel (1651) der Jacobuskerk in Zeerijp. Er ist Spezialist in (Stil-)Improvisationen von der Renaissance bis zur Moderne.

Weicht gar nicht viel von späteren Techniken ab!