

A black and white portrait of a man with dark hair and glasses, wearing a dark shirt. He is resting his chin on his hand, looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a plain, light-colored wall.

DER REIZ DER BEARBEITUNG

Interview mit Ulrich Walther zu
seinem Orgelkonzert am 26. Mai 2022
bei den Klosterkonzerten Maulbronn

Interview

In Vorbereitung seines Konzerts am 26. Mai 2022 war Ulrich Walther in Maulbronn zu Gast, um seine Orgelbearbeitungen an der Grenzing-Orgel einzurichten. Wir haben die Gelegenheit genutzt, ihm bei seiner spannenden Arbeit über die Schultern zu sehen und ein paar Fragen zu stellen.

Klosterkonzerte: Was ist die Idee hinter dem Programm des Orgelkonzerts?

Ulrich Walther: Das Programm versucht ausschnittsweise zu zeigen, womit ich mich in letzter Zeit sowohl praktisch als auch im Rahmen meiner Dissertation beschäftigt habe. In der Werkauswahl spiegelt sich mein derzeitiges künstlerisches Credo, historisch-orientierte Interpretation mit der Erforschung und Erkundung neuer Herangehensweisen in Interpretation und Bearbeitung zu kombinieren. Dabei kommen Phänomene in den Fokus, die zwar nicht immer neu sind, die aber seit einigen Jahren eine Neubewertung erfahren.

KK: Neben Orgelwerken von Bach und Duruflé bringen Sie an der Grenzing-Orgel auch eigene Bearbeitungen zur Aufführung. Handelt es sich dabei um solche Neubewertungen?

UW: Der Begriff Bearbeitung ist zunächst sehr weitgefasst und auch unscharf. Das fängt bei der Interpretation an: Spielt man Werke anders als zu Zeiten des Komponisten üblich, kann Interpretation nach heutigem Verständnis auch

in den Bereich der Bearbeitung oder gar der Transkription hineinreichen. Freie Transkriptionen oder Arrangements berühren schließlich auch den Bereich der Komposition. Dieses breite Themenfeld fasziniert mich jetzt schon seit mehr als zehn Jahren. Ich würde sagen, das Konzert gibt eine Kostprobe davon und zeigt gleichzeitig den Wunsch, das traditionelle Orgelrepertoire mit mir wichtigem Repertoire außerhalb der Orgel zu verbinden.

Die *Jazz-Etüden* für Klavier in der zweiten Konzert-Hälfte stammen von Nikolai Kapustin, der vor zwei Jahren gestorben ist. Leider hat dieser großartige Komponist nichts für die Orgel geschrieben. Da ich seine Etüden wie auch andere Werke aber schon seit Jahren unbedingt spielen wollte und es bisher noch keine Orgelbearbeitungen gibt, habe ich während der Corona-Zeit einige seiner Werke für Orgel übertragen.

Was die Offenheit für Bearbeitungen angeht, erleben wir meiner Meinung nach derzeit eine Neubewertung. Noch zur Zeit meines Studiums vor 15 Jahren war es meist oberste Priorität, möglichst mit Hilfe historischer Quellen und innerhalb historisch-zeitgenössischer Kontexte zu gültigen Interpretationen zu kommen. Die historische Informiertheit und deren Globalisierung hat in den letzten Jahrzehnten aber auch eine gewisse Uniformierung bewirkt, sodass man einer Interpretation oft nicht mehr – wie vielleicht noch in den 1960er Jahren –

anmerken konnte, ob die Spielerin bzw. der Spieler etwa aus Frankreich, Deutschland, Italien oder Amerika kommt.

In meiner Generation sehe ich die Motivation, in der Interpretation auch wieder nach neuen experimentellen Wegen zu suchen. Da gibt es ganz unterschiedliche Herangehensweisen: Man kann Bach auch (wieder) romantisierend interpretieren, weiterhin durchaus auch mal die Finger in Richtung Jazz ausstrecken und dabei selbst anfangen zu komponieren, was ich mit meinem Kommilitonen Michael Spors und seinem Jazz-Trio im Rahmen eines Bach-Triosonaten-Projekts gemacht habe. Oder man sucht andere Anknüpfungspunkte.

KK: Welche Anknüpfungspunkte gab es für Sie?

UW: Für mich lag einer dieser zahlreichen Anknüpfungspunkte bei Julius Reubke. Sein *94. Psalm* für Orgel ist sicherlich eines der Hauptwerke der Romantik. Reubke ist 1858 im Alter von 24 Jahren verstorben und man kann nur voller Trauer sein, dass er nicht mehr komponieren konnte. Ähnlich wie der von mir sehr geschätzte Bernhard Haas, der 1984 als erster Franz Liszts *Klaviersonate in h-Moll* für Orgel übertragen hat, habe ich mir die Frage gestellt, wie wohl »der andere« Reubke, seine große *Klaviersonate in b-Moll*, auf der Orgel klingen könnte? Mich wundert ein wenig, dass das bisher noch niemand gemacht hat. Gerade dieses pianistische Reper-

toire ist sehr spannend und insofern wird die zweite Programmhälfte besonders interessant.

KK: Wo liegen denn die Herausforderungen und die Möglichkeiten der Orgel?

UW: Ich denke, die Herausforderungen sind je nach Vorlage unterschiedlich. Bei einem Orchesterwerk muss man vor allem selektieren, reduzieren und nicht-essentielle Stimmen unter Umständen weglassen. Bei Klavierwerken ab dem mittleren 19. Jahrhunderts ist es weniger eine Frage der Selektion, sondern eher der Modifikation. So sind bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts Orgel- und Klavieridiom oft noch eng miteinander verflochten: Klavierwerke wie z.B. Mendelssohns *Variations serieuses* können relativ leicht ex tempore auf die Orgel übertragen bzw. Manualen und Pedal zugeteilt werden. Das bedarf in vielen Fällen keiner schriftlichen Transkription, da Stimmverläufe nur selten oder wenig abgeändert werden müssen. Bei Liszt und Reubke sind wir dann in der Zeit der modernen Klaviertechnik, eines hoch idiomatischen Klaviersatzes, der sich teilweise stark vom Orgelsatz unterscheiden kann: Oktavpassagen, orchestral-polyphone Texturen oder großangelegte Figurationen über die gesamte Klaviertastatur basieren häufig auf dem Einsatz des Klavierpedals. Auf der Orgel hat man nun einen kleineren Manual-Ambitus und zudem nicht die Möglichkeit, den Klang quasi festzuhalten. Hier ist man als Bearbeiter in besonderer Weise gefordert: Kann Vieles

zwar nahezu wörtlich übernommen oder ausregistriert werden, müssen andere Passagen zwangsläufig umgeformt, komprimiert oder anders übersetzt werden. Die Analogie zur sprachlichen Übersetzung – schon Beethoven bezeichnet Bearbeiten als Übersetzen – habe ich deshalb in meiner Dissertation erstmals ausführlich als ein Kategorisierungsmodell entwickelt.

KK: Das Programm ist mit »Composer Player« überschrieben. Was ist das eigentlich für ein Verhältnis?

UW: Mich fasziniert die universelle Vielseitigkeit der Großen der Musik: Komponisten sind immer auch als Interpreten ihre eigenen Werke und Bearbeitungen aufgetreten, große Interpreten haben sich meist auch kompositorisch oder bearbeitend betätigt, man denke u.a. an Johann Sebastian Bach, Franz Liszt, Ferruccio Busoni, Glenn Gould oder Friedrich Gulda. Die Verbindung von Produktion und Reproduktion ist bis heute vor allem bei Organisten und auch Jazzern üblich, wird aber bei den anderen Instrumenten wieder neu belebt.

In den Kapustin-Etüden und in der Reubke-Sonate musste ich an vielen Stellen sehr freischöpferisch übersetzen, um die Stücke sinnvoll auf die Orgel zu übertragen, sodass es in Ansätzen auch kompositorische Anteile gibt.

KK: Gibt es beim Bearbeiten eigentlich richtig oder falsch? Kann man einer Komposition auch unrecht tun?

UW: Letztlich ist das Übertragen ein Interpretationsakt. Man muss die Vorlage deuten und da gibt es wie in jedem Konzertvortrag viele überzeugende oder auch weniger überzeugende Fassungen. Richtig und falsch sind eher keine sinnvollen Kategorien, Busoni unterscheidet z.B. zwischen nicht guter/schlechter, korrekter/treuer, besserer und freier Übertragung. Aber man kann Werke durchaus entstellen, sofern man die dahinterstehende Idee nicht versteht oder sie nicht zu übersetzen imstande ist, oder indem man das Werk für virtuose Zwecke missbraucht.

Besonders interessant sind für mich Werke, die bei der Bearbeitung einer stärkeren Umformung bedürfen. Wo viele Entscheidungen nötig sind, die wiederum vielfältige Konsequenzen nach sich ziehen können. Dabei muss teilweise jede Einzel-Note auf die Goldwaage gelegt werden. Für ein durchweg neuinstrumentiertes künstlerisches Ergebnis bis ins kleinste motivische Element hinein geht das aus meiner Sicht eigentlich nur schriftlich, was natürlich mit einem höheren Zeit- und Schreibaufwand verbunden ist. Bei der Analyse von schriftlichen Übertragungen sieht man relativ schnell, wie hoch der Eigenanteil des Bearbeiters ist und ob auf Vorarbeiten bzw. andere Bearbeitungen zurückgegriffen wurde.

KK: Sie waren um Ostern bereits in Maulbronn, um die Registration zu machen. Was gibt es da zu tun?

UW: Wir Organisten müssen eigentlich grundsätzlich auf das jeweilige Instrument vor Ort übersetzen. Dies betrifft aber meist lediglich die Klangebene der Orgel-Komposition, die mit der Registrierung realisiert wird. Bei einer Bearbeitung für Orgel muss ich die Registrierung aber auch mit dem Notentext abstimmen. Das sind komplexe Fragen der Instrumentation, für die man sich Zeit nehmen muss. Wenn ich ein Stück drei oder vier Mal im Konzert gespielt habe, entsteht eine abstrahierte Fassung, die im Notentext relativ stabil bleibt. Momentan ist der Notentext aber noch etwas fluide.

KK: Da möchte ich mal kurz die ketzerische Frage stellen, warum man dann nicht gleich originale Orgelwerke spielt, bei denen das alles schon gemacht ist. Wäre das nicht viel einfacher?

UW: Sich einem Stück auf diese Weise künstlerisch zu nähern und es sich zu erschließen, ist für mich unheimlich spannend. Der Interpretationsprozess ist weitaus umfassender, als wenn ich ein genuines Orgelwerk „nur“ spiele. Man dringt viel tiefer in die Faktur einer Komposition, ihren Stil, ihre Instrumentation sowie in die persönliche Handschrift des Komponisten ein.

Ich bin froh, dass wir die dogmatische Periode der Historischen Aufführungspraxis hinter uns haben. Derzeit befinden wir uns sowohl in der Mode als auch in vielen Bereichen der Kunst in einer stilpluralistischen Zeit. Da erscheint es mir zeitgemäß, unterschiedliche Genres miteinander zu verbinden und vielfältige Interpretationsansätze zusammenzuführen.

Letztlich reizt es mich auch deshalb, weil ich nicht nur mit klassischer Musik aufgewachsen bin und auch in meiner Freizeit nicht nur Orgelmusik höre. So streckt man quasi automatisch „die Finger“ nach Neuem aus, auch aus spieltechnischen Motivationen. Gerade Liszt und Busoni haben viele Orgelwerke Bachs aufs Klavier übertragen, da sich die moderne Klaviertechnik hier stärker entfalten konnte als beim Wohltemperierten Klavier. Umgekehrt sind die Organisten schon seit längerem von den großen Klavierwerken fasziniert, auch weil viele große Komponisten die Orgel nur am Rande bedacht haben. Mendelssohns *Variations sérieuses* und Liszts große h-Moll Sonate – beides Werke, die ich selbst auch sehr gerne spiele – sind in den letzten Jahren zu Repertoirestücken der Konzertorganisten geworden. Es ist eine große Freude für mich, dass ich neben seiner Orgelsonate nun endlich auch »den zweiten Reubke« spielen kann.

Bearbeitungen wurden häufig als zweit-rangig abgetan, das sieht man heute glücklicherweise nicht mehr so, sondern erkennt vielmehr deren Eigenwert. Sofern es weniger um virtuose Shownummern geht, eröffnen sich viele künstlerische, ästhetische und spieltechnische Fragestellungen und Herausforderungen. Die Bezüge zwischen Orgel, Klavier, Orchester und anderen Instrumenten finde ich sehr faszinierend. So entwickelt sich ein tieferes Verständnis für die Verbindungen zwischen Komposition, Improvisation, Interpretation und Instrumentation.

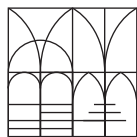
KK: Merkt man einer Komposition eigentlich an, ob ihr Komponist selbst auch ein »Player« war? Wie ist das beispielsweise bei Reubkes Klavier-Sonate, die ursprünglich nicht für die Orgel konzipiert war?

UW: Mein Eindruck ist, dass Reubke in der Behandlung der Instrumente, die er beide beherrschte, sehr fein differenziert. Seine Klaviersonate ist weit aus pianistischer als seine Orgelsonate. Die zahlreichen virtuosierten Oktaven und weitläufigen Figurationen können nicht eins zu eins auf die Orgel übersetzt werden, es muss nach äquivalenten Lösungen gesucht werden. In seiner Orgelsonate schreibt er ebenfalls sehr pianistisch, zeigt aber eine ausgeprägte Sensibilität für das Wesen und die Satz-

art der Orgel, die sich vom Klavier schon allein durch das Orgelpedal ziemlich unterscheidet. Ich habe versucht, mich bei der Übertragung davon inspirieren zu lassen und seinem Orgelstil so nah wie möglich zu kommen.

Interview: Johannes Schott

Foto: Aleksey Vylegzhanin



klosterkonzerte
maulbronn — 2022
*musikfestival
im weltkulturerbe*

© 2022

Klosterkonzerte Maulbronn
Klosterhof 17, 75433 Maulbronn
Tel. 07043 10311 (Karten),
klosterkonzerte.de