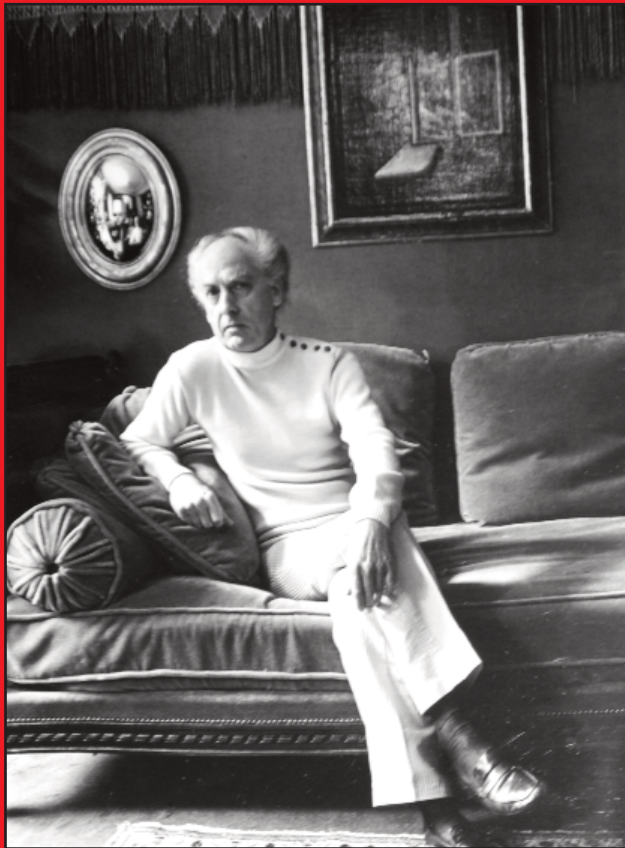


Die Rhetorik des Feuers

La rhétorique du feu



Festschrift Jean Guillou

Dr. J. Butz • Musikverlag

Inhalt

Vorwort (Jörg Abbing)	9
ORGUES (Jean Guillou)	10
I. Beiträge	
Qui me pense/Wer denkt mich? (Jean Guillou)	12
Julien Gracqs mythisches Universum: Schlösser und Kapellen, Wälder und Abgründe (Erika Mursa)	22
Virtuosität – Konsequenz – innovative Kraft. Aufzeichnungen aus Begegnungen mit Jean Guillou (Thomas Dahl)	29
Ein persönlicher Brief (Martin Lücker)	34
JUGEMENTS (Jean Guillou)	42
Karl Richter und Jean Guillou – Eine Künstlerfreundschaft (Tobias Richter)	44
Untersuchungen zum Transkriptionsbegriff bei Jean Guillou am Beispiel seiner Orgelbearbeitung von Liszts <i>Orpheus</i> (Jörg Abbing)	46
„Hier spricht Berlin...“ Jean Guillous Aufnahmen für deutsche Rundfunksender (Oliver Hilmes)	58
Verzeichnis der Rundfunkaufnahmen Jean Guillous	60
Die Farbe Rot (Friedemann Winklhofer)	66
Opus 11: <i>Colloques</i> n°2 pour Piano et Orgue (Sylviane Falcinelli)	70
Colloque (supplement 2010). Gespräch mit Jean Guillou, geführt am 18. Januar 2010 in Paris (Jörg Abbing)	76
Gesammelte Texte zu eigenen Orgelkompositionen (Wolfgang Rihm)	86

LA DIGITALE (Jean Guillou)	89
Jean Guillou - ein großer Europäer. Gedanken nach der Uraufführung von <i>La Révolte des Orgues</i> op. 69 (Johannes Skudlik)	92
Der kunstvolle Spagat. Einige Bemerkungen zum musikalischen Kompromiss (Winfried Bönig)	96
Berlin „Ecke Nollendorfplatz“ (Oliver Hilmes)	100
Orgue à Structure Variable: Der „Orgelbauer“ Jean Guillou (Philipp C. A. Klais)	112
Begegnungen mit André Jolivet (Almut Rößler)	116
BLASON DE LA MAIN (Jean Guillou)	120
„... sed vitae discimus.“ Die Anfänge der „Züricher Meisterkurse für Orgelinterpretation“ (Günther Kaunzinger)	122
Jean Guillou ou l'exaltant paradoxo du musicien/Jean Guillou oder die mitreißende Paradoxie des Musikers (Suzanne Guillou-Varga)	126
ECHO (Jean Guillou)	132
 II. Anhang	
Autorenverzeichnis	135
Bildnachweise	136

Vorwort

Dieses Buch ist ein Geburtstagsgeschenk für einen außergewöhnlichen Menschen ebenso wie für einen großen Künstler. Dem Begriff des „Künstlertums“, der heutzutage im musikalischen Genre weniger den Organisten als den Pianisten, den Geigern oder den Komponisten anzuhaften scheint, wird Jean Guillou voll und ganz gerecht. In seinem integrativen Verständnis von Geschichte und Zukunft greift er an die Wurzel unserer eigenen Kreativität – er artikuliert den Anspruch, dem wir uns als Interpreten stellen müssen. Seine Idee von Interpretation nährt sich nicht primär aus dem (in reichem Maße vorhandenen) Wissen über bestimmte aufführungspraktische Prinzipien, nicht allein aus der Erkenntnis heraus, dass die Künste ineinander verzahnt sind, sondern vor allem aus einer tiefen Neugierde für die nackte Musik-Anatomie, die er in seinen musikalischen Darbietungen mit der eigenen Identität in Dialog setzt.

Die vielen Gespräche, die ich mit ihm in Vorbereitung auf die ebenfalls im Butz-Verlag erschienene Publikation „Colloques“ führen durfte, zeigten mir einen Künstler, der – fernab von der kleinen „Orgelwelt“ – die Luft größerer künstlerischer Zusammenhänge atmet. Dies in einer Publikation zu vermitteln ist ein schwieriges, eigentlich unmögliches Unterfangen. Trotzdem zeigt mir das Echo auf „Colloques“, dass Guillous künstlerische Saat vielerorts auf fruchtbaren Boden gefallen ist.

Diese Festschrift vereint Autorinnen und Autoren, die mit Jean Guillou in Vergangenheit und Gegenwart verbunden waren und sind; dabei alternieren analytische Texte mit eher persönlich gefärbten Worten.

Ich danke ausdrücklich allen Autorinnen und Autoren für ihre wertvollen Beiträge. Für viele anregende Gespräche über Jean Guillou bedanke ich mich im Besonderen bei Oliver Hilmes. Für die kunstvollen Übersetzungen aus dem Französischen sei Dorothea Hütte Dank gesagt. Ein letztes, aber wichtiges Dankeschön gebührt der Leitung und dem Lektorat des Butz-Verlages für die Ermöglichung und Begleitung dieser Publikation.

Saarbrücken, im April 2010

Jörg Abbing

Colloque (supplement 2010)

Gespräch mit Jean Guillou, geführt am 18. Januar 2010 in Paris

JÖRG ABBING

In der Rue de l'Arbre sec im 1. Arrondissement von Paris, unweit der Kirche St. Eustache und des Pont Neuf, bewohnt Jean Guillou seit einigen Jahren ein Appartement direkt unter dem Dach – hier trafen wir uns mehrere Male zu den Interviews für das Buch *Colloques*, und hier fand auch das folgende Gespräch statt. Während Guillou Materialien für dieses Buch holt, schaue ich mich um. An der Wand befinden sich alte Landkarten Europas, einige Bilder und in den Regalen viele Bücher sowie einige CDs; vor dem Fenster der Schreibtisch – das Studierzimmer eines Intellektuellen des 19. und 20. Jahrhunderts, denke ich. Nur die Mini-Stereoanlage und das Musikinstrument verweisen auf die Gegenwart. In der Ecke steht dieses Übeinstrument – nicht etwa eine Hausorgel, sondern eine Spezialanfertigung, extra für seine Bedürfnisse: zwei elektrische Klaviertastaturen übereinander, dieses Ensemble abgerundet durch eine vollständige Pedalklavatur. So kann Guillou auf zwei Manualen und Pedal spielen, mit „sensiblen“ Anschlag, für die Nachbarn unhörbar – ein elektronischer Pedalflügel mit zwei Klaviaturen. Während er wieder hereintritt, denke ich an das zweimanualige „Alexandre“-Pedalharmonium, das in seiner Wohnung in der Rue St. Jacques stand und das damals sein Übe- und Unterrichtsinstrument war.

Monsieur Guillou, was ist mit Ihrem Pedalharmonium geschehen?

Das steht nun in einem Instrumentenmuseum in der Nähe von Bordeaux, ich habe es dorthin gegeben, weil ich keine Verwendung mehr dafür habe. Dieses elektronische Instrument hier ist viel praktischer für mich. Ich habe einen einigermaßen passablen Klavierklang, den vollen Umfang einer Klaviertastatur und ich kann üben, wann immer ich will. Eine elektronische Orgel wäre für mich aus ästhetischen Gründen nicht in Frage gekommen.¹

Aber hätten Sie nicht lieber eine mechanische Hausorgel?

Der penetrante Klang dieses Instruments würde mich auf Dauer müde machen. Ich mag den sensiblen Anschlag der Klaviatu-

1 Vgl. Jean Guillou, *Die Orgel – Erinnerung und Vision*, Sankt Augustin 2005, S. 143–153.

ren; dieses Instrument lenkt mich mit seinem diskreten Klavierklang nicht ab. Es erfüllt seinen Zweck.

In diesem Jahr feiern Sie Ihren 80. Geburtstag. Ich habe den Eindruck, dass Ihnen Ihr eigener Geburtstag nicht wichtig ist.

Nein, in der Tat überhaupt nicht – es ist mir fast unangenehm. Ich möchte in diesem Gespräch deshalb nicht über dieses Thema, sondern zunächst über die Dinge mit Ihnen sprechen, die sich seit dem Erscheinen der *Colloques* im Jahre 2006² ereignet haben. Beginnen wir mit Ihren Orgelprojekten. Von Ihnen sind kürzlich drei CDs erschienen, die auf der Orgel im Konzertsaal von Neapel³ eingespielt sind. Das Instrument wurde ursprünglich schon vor über 25 Jahren gebaut, aber nie eingeweiht.⁴

Ja, das ist eine sehr merkwürdige Geschichte. Tatsächlich war ein Direktorenwechsel am Konservatorium von Neapel dafür verantwortlich, dass man wieder an das Instrument dachte, welches einst von Tamburini gebaut worden war. Nun hat also die Orgelwerkstatt Zanin das Instrument vollendet und ich habe es eingeweiht.

Sind Sie mit dem Ergebnis zufrieden?

Das Instrument klingt sehr gut. Es steht zwar in einem Konzertsaal, aber dieser hat eine gute Akustik. Das Konservatorium ist in einem ehemaligen Kloster untergebracht. Mittlerweile habe ich auf dieser Orgel drei CDs⁵ eingespielt, wobei die dritte eigentlich nicht geplant war. Da ich aber mit den ersten beiden Aufnahmen sehr schnell fertig war, habe ich beschlossen, noch eine CD mit Improvisationen dort einzuspielen.

Über welche Themen haben Sie improvisiert?

Das waren neapolitanische Volkslieder, eine Improvisation über Bilder von Caravaggio und dann noch eine Hommage an Gesualdo.

Dieses Orgelprojekt, das 2005, als wir uns über Ihre Orgelprojekte unterhielten⁶, noch in der Schwebe war, hat also schließlich einen

2 Jörg Abbing, Jean Guillou – *Colloques*. Biografie und Texte, Sankt Augustin 2006.

3 Orgel von Tamburini/Zanin in der Konzerthalle von S. Pietro a Majella/Neapel (I).

4 Vgl. Jörg Abbing, *Colloques*, a.a.O., S. 238–240.

5 Eingespielt wurden: CD1 (Philips 4800988): Robert Schumann – Orgelwerke und Johannes Brahms – 2 Präludien und Fugen; CD2 (Philips 4800989): Franz Liszt/ Jean Guillou – *Prometheus*, Fantasie und Fuge über BACH (synkretistische Version), *Orpheus* und Franz Liszt – Fantasie und Fuge über *Ad nos, ad salutarem undam* und CD3 (Philips 4800987): Jean Guillou – Improvisationen.

6 Jörg Abbing, *Colloques*, a.a.O., S. 119f.

glücklichen Ausgang gefunden. Ein anderes, Erfolg versprechendes Projekt betreuen Sie in Spanien: Es geht um die neue Orgel in der Kathedrale von León⁷ in Kastilien. Können Sie etwas über dieses geplante Instrument erzählen?

Ich hoffe, dass in etwa einem Monat der Vertrag mit der Orgelbaufirma Klais unterzeichnet ist, denn ich wünsche mir, dass er diese Orgel baut. Seit 26 Jahren habe ich die Idee zu diesem Projekt, dann gab es einen Kampf mit den dortigen Klerikern, die allesamt gegen die Orgel waren. Der Organist, Samuel Rubio, ist auch Geistlicher und organisiert bis heute die außerordentlich erfolgreichen Festspiele in der Kathedrale – trotz des unwürdigen Instruments, das sich momentan noch in der Kirche befindet.

Wie groß wird das Instrument Ihren Plänen nach sein?

Die Orgel wird 55 Register auf fünf Manualen und Pedal bekommen.

Das sind relativ wenig Register für viele Manuale.

Ja, aber das war immer Teil meiner Orgelbauphilosophie. In Rom habe ich ein ähnliches, wenn auch deutlich kleineres Projekt in der Portugieserkirche, einer eher kleinen Barockkirche, betreut. Die Orgel besitzt auf 4 Manualen 28 Register.⁸ Ich habe in ihr eine Art „Hybridwerk“ – welches ich „Wanderer-Klavier“ genannt habe – mit 9 Stimmen auf jeweils 73 Tasten disponiert. Dieses kann auszugsweise von jeder Klaviatur aus gespielt werden. Dadurch klingt die Orgel viel mächtiger, als sie tatsächlich aufgrund ihrer Größe ist.

Ich erinnere mich, dass Sie mir in der Vergangenheit erzählten, dass Sie am liebsten Orgeln dieser mittleren Registeranzahl und Größe disponieren.

Das stimmt, ich verstehe die Register nicht als Ensembleteile, sondern als Solisten. Das ist ein sehr wichtiger Teil meiner Orgelästhetik. Das ist beispielsweise mit 100 Registern nicht möglich.

Wird die Idee einer variablen Orgel, so wie sie beispielsweise in der von Ihnen konzipierten „orgue à structure variable“ deutlich wird, irgendwann einmal Wirklichkeit?

Ich hoffe es, aber mittlerweile wird es für mich auch etwas spät. So ein Instrument muss schließlich auch gebaut und intoniert

7 Kathedrale Santa Maria de Regla in León (Hauptstadt der gleichnamigen Provinz).

8 Vgl. Jean Guillou: *Ad fontes! Das orgelbauliche Prinzip klanglicher Individuation, dargestellt an der neuen Mascioni-Orgel von 2008 in der Chiesa Sant'Antonio die Portoghesi zu Rom*. In: organ – Journal für die Orgel. Nr. 1/2009, S. 28ff.

werden. Wissen Sie, es ist schrecklich für mich, dass immer dann, wenn neue Ideen im Orgelbau verwirklicht werden sollen, das Geld zu fehlen scheint. Das ganze Projekt liegt auf Eis, weil die Finanzierung unsicher ist. Wir haben mit Sponsoren gesprochen, die ganz klar erklärt haben, dass sie an solchen neuen Projekten nicht interessiert sind, nur an Restaurierungen. Dabei wird immer vergessen, dass mit der Vermietung dieser Orgel schließlich auch Geld verdient werden könnte.

Das fehlende Interesse für Innovation im Orgelbau ist vielleicht auch eine Parallelerscheinung des fehlenden Interesses für moderne Musik bei den Organisten. Ich stelle immer wieder fest, dass viele Organisten sich mehr als Archäologen verstehen und lieber Quellen zur Aufführungspraxis alter Musik lesen, als sich mit neuer Musik auf der Orgel zu beschäftigen.

Das ist auch viel einfacher.

Schon, aber es ist auch wenig kreativ und entspricht eher einer wissenschaftlichen Tätigkeit, als einer künstlerischen.

Dieses Phänomen ist aber keineswegs neu: Denken Sie beispielsweise an die große Cembalistin Wanda Landowska⁹, die auf modernisierten Cembali der Firma Pleyel spielte, die hervorragend klangen – voll und voluminös, nicht so dünn und anorektisch wie die heutigen, historisierenden Nachbauten. Manuel de Falla und Francis Poulenc komponierten für sie und diese Cembali ihre Cembalokonzerte, aber heute sind diese wunderbaren Instrumente fast in Vergessenheit geraten. Bereits ihre Schüler, etwa Ralph Kirkpatrick, gingen wieder andere, retrospektive Wege und arbeiteten teilweise gegen ihre eigene Lehrerin.

Sprechen wir über St. Eustache: Als ich soeben vor unserem Gespräch in der Kirche war, stellte ich fest, dass der untere, fahrbare Spieltisch verschwunden ist. Ich habe gehört, dass der Blitz dort eingeschlagen hat.

Ja, aber das war schon im letzten Jahr. Ich glaube, dass nur in St. Eustache wegen eines Blitzeinschlags die Orgel nicht mehr funktioniert. Sie wissen, dass wir von Anfang an Probleme mit der Orgel hatten, mit der Technik, der Barkermaschine. Und jetzt ging der untere Spieltisch überhaupt nicht mehr. Momentan wird er repariert.

9 Wanda Landowska (1879–1959): polnische Cembalistin und Pianistin.

Wie lange wird diese Reparatur voraussichtlich dauern?

Eigentlich soll im April der Spieltisch wieder funktionieren. Es finden schließlich auch Konzerte in der Kirche statt. Ich habe darüber hinaus angeregt, dass man eine Elektrifizierung der Orgel in Angriff nehmen sollte. Es kam ein Sachverständiger der Stadt Paris und jetzt höre ich, dass man sich schon wieder in Verhandlungen mit Van den Heuvel befindet. Das bedeutet, dass sich nichts ändern wird.

Haben Sie überhaupt kein Mitspracherecht in den Dingen, die „Ihre“ Orgel betreffen?

Nein, aber das war von Anfang an so. Ich wurde nie von der Kommission angehört.

Ist damit nicht langsam der Punkt erreicht, an dem Sie keine Motivation mehr haben, weiter Organist an dieser Kirche zu sein?

Ich denke schon seit längerem darüber nach, dass es vielleicht gegen die Natur ist, wenn ich so lange an dieser Kirche bleibe, zumal es sehr brillante junge Organisten gibt.

Ich möchte Sie aus zwei Gründen ermutigen, noch zu bleiben. Erstens weil es ein Ereignis ist, Sie an diesem Instrument in Messe und Konzert zu hören, und zweitens – wirklich uneigennützig – weil sonst die Messe weniger als halb so gut besucht wäre.

Ja, das mag sein. Wenn ich aber einmal sterbe, dann wird die Stadt eine Berufungskommission einsetzen und dann gibt es die üblichen Intrigen und es wird sicher nicht der beste unter den Bewerbern gewählt.

Wir sprachen auch in der Vergangenheit schon über dieses Thema und Sie erzählten mir einmal, dass Sie die Idee, wieder in Berlin zu wohnen, auch sehr reizvoll fänden.

Jedes Mal, wenn ich in Berlin bin, denke ich daran, dass es viel schöner wäre, dort zu leben. Ehrlich gesagt interessiert mich Paris nicht mehr – das ganze Publikum ist nicht sehr musikfreundlich.

Lässt Ihnen der Klerus in St. Eustache nicht genügend Freiheit, Ihr Künstlertum zu entfalten? Ich hatte eigentlich immer einen gegenteiligen Eindruck.

Da haben Sie Recht, ich habe die absolute Freiheit, das zu spielen, was ich möchte. Allein die in der Messe gesungene Musik ist furchtbar. Manche dieser Gesänge sind Zeichen einer gewissen *décadence*, eines Niedergangs der Kultur. Der Chor ist zwar sehr gut, aber wir haben kaum Gelegenheit, etwas Anständiges zusammen aufzuführen.

Nun plaudere ich kein Geheimnis aus, wenn ich feststelle, dass der Hauptanteil der Menschen, die am Sonntag in die Messe von

St. Eustache gehen, wegen Ihnen und Ihrer Musik kommt.

Ich habe das zu der Zeit bemerkt, als die Orgel nicht spielte. Die Kirche war dann fast leer. Aber mittlerweile spiele ich immer weniger in St. Eustache.

Das ist schade, denn ich muss selbst gestehen, dass ich jedes Mal von Ihren Improvisationen fasziniert, ja ergriffen bin. Mir ist noch in Erinnerung, dass Sie einmal sagten, eine Improvisation solle sich in ihrer Architektur stets wie ein Drama verhalten. Diese Form der Dramatik beherrschen Sie perfekt – haben Sie in neuerer Zeit nicht noch einmal die Idee gehabt, etwas für das Musiktheater zu komponieren? Ich erinnere mich, dass Ihre einzige Komposition in dieser Sparte schon geraume Zeit zurückliegt.¹⁰

Es ist interessant, dass Sie mich das heute fragen, denn in den letzten Tagen kam ein Angebot meines Freundes Masaru Sekine aus Japan für eine Schauspielmusik zu *Macbeth* von Shakespeare.

Das ist eine große Aufgabe...

Ja, aber auch schrecklich, denn dieses Stück ist so voller Bösartigkeit und Blut. Natürlich ist das Stück ein Meisterwerk, und ich werde schon bald beginnen, die Musik zu schreiben, aber eigentlich graut mir etwas vor dem Stoff. Er hat das Stück bereits eingerichtet und mir Vorschläge für Musikeinschübe gemacht.

Für welche Besetzung sollen Sie komponieren?

Nur für Orgel. Er hat bereits die Uraufführung für Oktober im Konzertsaal zu Nagoya festgelegt, wo eine große Schuke-Orgel steht, und eine weitere Aufführung ist in Kyôto geplant. Ich selbst werde aber nicht spielen können, da ich bereits andere Verpflichtungen habe.

Welche Uraufführungen Ihrer Werke sind Ihnen seit 2005 besonders in Erinnerung geblieben?

Die Uraufführung meines 7. Orgelkonzerts in Padua und Mailand Ende 2007 unter der Leitung von Giuseppe Marotta war für mich ein großes Erlebnis, und dann natürlich die Uraufführung von *La Revolte des orgues* unter Johannes Skudlik in Landsberg am Lech.

Ich erinnere mich, dass wir bei den vorbereitenden Gesprächen zu dem Buch *Colloques* sehr viel über die Züricher Meisterkurse gespro-

¹⁰ Vgl. Jörg Abbing, *Colloques*, a.a.O., S. 106. Es handelt sich um *Diederot à corps perdu*, ein Stück, welches Guillou etwa 1975 auf Anregung von Jean-Louis Barrault komponierte.

chen haben, die damals (2005) zum letzten Male stattfanden. Vermis-
sen Sie diese Form des künstlerischen Austauschs?

Nein, mittlerweile nicht mehr. Ich werde oft gefragt, ob ich einen Kurs halten oder eine Masterclass hier und dort leiten möchte, aber oft sage ich auch ab. Wissen Sie, ich habe diese Kurse über 35 Jahre lang gehalten und dort mehr als 300 Schüler gehabt, aber der Reiz dieser Kurse lag auch in verschiedenen Personen begründet: Dr. Gerber, der der Mäzen dieser Veranstaltungen war, dann meine Mit-Dozenten Geza Anda, Gregor Piatigorsky oder Nathan Milstein.

Und natürlich Karl Richter...

Ja, aber er war schon 1969 als Dozent eingeladen, also noch vor mir. Dr. Gerber erzählte mir später, dass Richter kaum da war, er stand damals unter einem enormen Termindruck.

Haben Sie Richter auch improvisieren gehört?

Nein, ich glaube nicht, dass er viel improvisiert hat.

Hat er Sie denn improvisieren gehört?

Als ich in den 50er Jahren von Richter über das Institut Français zu Konzerten nach München eingeladen worden bin, hat er sich unten in die Kirche gesetzt, wenn ich geübt habe. Natürlich hat er mich dabei auch improvisieren gehört. Dann hat er mich fast jedes Jahr eingeladen. Seit damals waren wir Freunde.

Ich frage deshalb, weil Richter eigentlich nur als Interpret der Musik des Barock und der Romantik bekannt geworden ist, nicht aber als Förderer zeitgenössischer Musik.

Er hat natürlich in meinen Konzerten auch meine eigenen Werke gehört, sich aber nie detailliert dazu geäußert. Ich glaube, dass er genug zu tun hatte mit der Interpretation der Musik vor dem 20. Jahrhundert.

Zurück zu den Züricher Meisterkursen; dort hatten Sie natürlich eine perfekte Infrastruktur zur Verfügung, inklusive der prächtigen Orgel der Tonhalle.

Ja, das war natürlich ein wunderbares Instrument, das bis heute nicht von der Orgelwelt wahrgenommen wird, das wir aber über zwei Wochen hindurch Tag und Nacht nutzen konnten. All dies ist nun leider Vergangenheit.

Mittlerweile gibt es aber auch Kurse in St. Eustache, die Sie leiten. Ist das eine Art Fortführung der Züricher Tradition?

Nein, das ist etwas ganz anderes; dazu kommt, dass diese Kurse nicht regelmäßig stattfinden.

Ich möchte mit Ihnen noch über Ihre Berliner Zeit reden, denn es gibt einige Fragen, die auch nach den *Colloques* noch offen sind. Oliver Hilmes hat mich teilweise auf diese Punkte aufmerksam gemacht.

Zuerst: Als Sie in der St. Matthias-Kirche in Berlin konzertierten, wohnten Sie bereits in Berlin, aber trotzdem steht auf den Programmen noch Paris als Ihre Heimat verzeichnet.

Das hieß nur, dass ich aus Paris gekommen bin; einen zweiten Wohnsitz hätte ich mir damals keinesfalls leisten können. Damals hatte ich zunächst wenig Geld, aber schließlich wurde ich doch immer öfter zu Konzerten eingeladen. Später hatte ich dann einen Konzertagenten namens Herrmann Gail, der leider zu früh gestorben ist. Er hatte auch das Konzert für mich organisiert, das ich im Dezember 1963 an der Schuke-Orgel in der Hochschule der Künste spielte.

Wo war Ihre erste Wohnung in Berlin?

Nach den zweieinhalb Jahren, die ich in der Lungenklinik am Wannsee verbrachte, war ich zunächst einige Jahre privat untergebracht, bis ich dann meine erste eigene Wohnung in Charlottenburg bezog. Nach Paris fuhr ich nur ein paar Mal im Jahr, da ich dort nur wenige Bekannte und Freunde hatte.

Hätten Sie sich damals vorstellen können, für immer in Berlin zu bleiben?

Nun, vielleicht nicht direkt für immer, aber mir hat diese Stadt sehr gefallen, man war dort so aufgeschlossen für jegliche Art von Musik. Schließlich ergab es sich, dass ich Herbert von Karajan vorspielen durfte...

Wie kam das zustande?

Durch einen Freund, der mich dem Maestro empfahl. Karajan hörte mich dann spielen und sagte danach zu mir: „Wir müssen unbedingt etwas zusammen machen!“ aber ich war damals zu schüchtern und lehnte aus falscher Bescheidenheit ab.

Haben Sie das später bereut?

Nein, eigentlich nicht. Ich hatte sehr viele andere interessante künstlerische und menschliche Begegnungen, zum Beispiel mit der farbigen Sängerin Vera Little¹¹, die ich bereits während meiner Zeit in Lissabon kennen gelernt hatte und die ich dann in Berlin bei einem Liederabend begleiten durfte. Ich wurde dann aber sehr krank und konnte nicht zurück nach Lissabon. Nach meiner Genesung musste ich dann doch für etwas mehr als ein

11 Vera Little (*1928) debütierte 1958 in der Rolle der *Carmen* an der Städtischen Oper (heute: Deutsche Oper) in Berlin und war später auch in modernen Partien zu hören (z. B. Henze: *Bassariden*, *Der junge Lord* oder Dallapiccola: *Ulisse*).

Jahr wieder zurück, da ich meinen Vertrag am Gregorianischen Institut noch zu erfüllen hatte.¹²

Wenn wir über Ihre Zeit in Berlin sprechen, dann bemerke ich jedes Mal Ihre Begeisterung für diese Zeit, für diese Stadt. Sie sind vor einigen Wochen erst wieder dort gewesen, dieses Jahr werden Sie zum zweiten Mal innerhalb eines Jahres in der Philharmonie ein Orgelkonzert geben – ist Berlin Ihre eigentliche Heimat?

Es ist mehr als das. Als ich unlängst in Angers war, habe ich festgestellt, dass ich zu dieser Stadt, in der ich tatsächlich – also biologisch – geboren bin, keine Beziehung mehr habe. Vor fünfzehn Jahren habe ich das letzte Mal in der Kathedrale gespielt, dort findet aber mittlerweile kein ernstzunehmendes Konzertleben mehr statt. Wenn ich aber in Berlin bin, dann habe ich das Gefühl, dort geboren zu sein – im künstlerisch-musikalischen Sinne trifft das ja auch zu.

Nun kann man schon sagen, ohne Ihre französischen Landsleute zu diskreditieren, dass Sie sich für einen Franzosen ungewöhnlich international verhalten haben – und immer noch verhalten. Sie lernten damals sofort die deutsche Sprache, und das in Perfektion; Sie sprachen fließend Englisch und waren im Allgemeinen sehr neugierig auf die deutsche Musikkultur.

Ich habe in Berlin die Farbenvielfalt der deutsch-neobarocken Orgel entdeckt, das war für mich viel interessanter als das, was ich aus Frankreich kannte.

Sie meinen die Instrumente Cavaillé-Colls?

Nein, nicht unbedingt diese, aber die Einheitslandschaft der „orgue neo-classique“. Dort gab es zum größten Teil Orgeln mit Register-Ensembles, in Berlin fand ich eine Orgellandschaft mit Instrumenten, die aus charaktervollen, einzelnen Stimmen bestanden. Dazu kommt, dass man in Deutschland viele Orgelbauer finden konnte, die bereit waren, neue Ideen in die Tat umzusetzen. Ich denke an Werkstätten wie Schuke, Beckerath, Klais oder eben Kleuker. In Frankreich dagegen kannte man unter den Orgelbauern zu dieser Zeit fast nur Gonzalez.

Ihre Musik ist schließlich nicht für den französisch-symphonischen Orgeltypus bestimmt, daher kann man sagen, dass Sie in Deutschland das Instrument für Ihre Musik gefunden haben.

Ganz richtig. Dabei muss ich nochmals den Namen Albert Tinz¹³ nennen, der für mich als Organist der Matthias-Kirche in Berlin

12 Vgl. Jörg Abbing, *Colloques*, a.a.O., S. 26ff.

13 Vgl. Jörg Abbing, *Colloques*, a.a.O., S. 31ff.

sehr wichtig war. Wir haben uns sehr gut verstanden, denn er hatte ähnliche Ideen zur Orgel und Orgelmusik. Später gab er dann leider diese Organistenstelle auf, da er meinte, sich dort nicht adäquat musikalisch verwirklichen zu können.

Ich möchte zum Schluss dieses Gesprächs mit Ihnen einen vorsichtigen Blick in die Zukunft der Organisten wagen. Würden Sie sagen, dass die Zukunft dieser Musiker in Gefahr ist?

Diese Tendenz ist vorhanden und weder Sie noch ich können daran etwas ändern. Ich glaube, dass sich der Typus des Organisten nur dann ernsthaft im Musikleben etablieren kann, wenn er Anschluss findet an die anderen Instrumentalvirtuosen, sei es auf dem Klavier oder etwa auf der Violine. Er muss sich am musikalischen Zeitgeschehen beteiligen, statt ewig nur Quellentexte Alter Musik zu studieren oder diese als Interpretation anzusehen. Der Gedanke der Innovation, der Evolution in der Musik dieser Art findet sich nur bei wenigen.

Wenn ich Sie richtig interpretiere, dann plädieren Sie für einen welt-offenen Organisten, der sich nicht ausschließlich dem sakralen Kontext der Orgel unterwirft.

Es gibt Menschen, Musiker, Organisten – denen genügt das. Meine ganze Kindheit war durch die Religion bestimmt, mein Vater war sehr religiös, aber allmählich habe ich gemerkt, dass das nichts für mich ist. Es kommen natürlich einige schlechte Erfahrungen mit Geistlichen hinzu, aber im Grunde genommen war es eher eine rationale Entscheidung. Vielleicht wäre die indische Religion eher etwas für mich als die christliche...

Monsieur Guillou, vielen Dank für das Gespräch.

„... sed vitae discimus.“

Die Anfänge der „Zürcher Meisterkurse für Orgelinterpretation“

GÜNTHER KAUNZINGER

Viele Erinnerungen, Eindrücke, Bilder steigen in mir auf, wenn ich an die Jahre der „Zürcher Meisterkurse“ zurückdenke; Personen begegnen mir wieder, Ereignisse werden wach und fügen sich zu den unvergesslichen Stunden, die – damals kaum geahnt – später doch so bedeutsam werden sollten. Oder, um es salopper auszudrücken: Die „Langzeitwirkung“ jener Unterrichtsstunden war eine gewaltige und die Kraft darin hat bis heute angedauert, so dass sie selbst durch die zeitliche Distanz zwischen damals und heute nichts von ihrer Intensität, vielleicht sogar Aktualität verloren hat. Ich habe mich im Laufe der Jahre manchmal gefragt, warum es möglich war, sich bis heute so detailliert an Gespräche, Zitate, Analysen etc. erinnern zu können – bis ich auf den der Psychologie entlehnten Begriff des „mehrkanaligen Lernens“ gestoßen bin: et voilà! Denn das vom Lehrer kommentierte Spiel – sei es durch Kritik, Zustimmung, technische oder analytische Hinweise – hatte sich nicht nur an diesen Parametern zu orientieren, sondern erfuhr durch die Persönlichkeit Jean Guillous eine besondere Eindringlichkeit – für mich bis heute unvergesslich.

Die von dem Schweizer Industriellen Dr. Alfred Gerber 1970 etablierten Meisterkurse fanden zunächst an der viermanualigen Metzler-Orgel im Großmünster zu Zürich statt, einem rein mechanischen, klangvollen Werk, das Guillou sehr schätzte. Der etwa vierstündige Unterricht begann vormittags, der Nachmittag diente dem privaten Studium, und für die Dauer von zwei Wochen wurde dieser Rhythmus konsequent beibehalten. Freilich nahmen anfangs nur vier bis sieben Studierende teil, was wohl darin seinen Grund hatte, dass überwiegend Improvisation – weniger Orgelliteratur – unterrichtet wurde. Dieser Modus hat dann aber im Laufe der Jahre eine totale Wandlung erfahren, dahingehend dass die Improvisation heute kaum mehr eine Rolle spielt: die „Klientel“ hatte sich völlig geändert. Damals also standen die verschiedensten musikalischen Gattungen auf dem Improvisations-Lehrplan, eingeteilt in polyphone und homophone Formen. Systematisch von figurierten Choralbearbeitungen ausgehend führte der Maître uns über Kanons zwischen verschiedenen Stimmen hin zur Fuge, die sich wegen der Schwierigkeit eines streng beizubehaltenden Kontrapunkts allgemeiner Ehrfurcht erfreuen durfte. Täglich gab es neue Themen, neue Probleme, neues Lernen – aber was war eigentlich nicht neu?! Man durfte einen Lehrer

erleben, der zwar unerbittlich, unermüdlich jedes Detail besprach oder korrigierte, der aber ebenso individuelle Lösungen gelten ließ, wenn sie ihn logisch befriedigten. Schließlich sollte man bedenken, welch ungeheure Konzentration einem Lehrer abverlangt wird, der etwa vier Stunden lang das gleiche Fugenthema mit unterschiedlichen Kandidaten zu behandeln hat – Takt für Takt!

Was das anbelangt, möchte ich von einer geradezu traumatischen Lektion berichten, die eine geraume Zeit in mir haften blieb und nicht spurlos an mir vorüber gegangen ist. Nun, es war an einem jener Tage, wo der Geist zwar willig, aber eben nicht so ganz mehr bei der Sache ist: Jeder Musiker kennt das. Und genau an diesem Punkt hatte ich eine Fuge zu improvisieren, deren vorgegebener Kontrapunkt eine Art von Gehirnakrobatik erforderte. Um es kurz zu machen: Ich warf nach etwa einer halben Stunde alles durcheinander und wusste kaum mehr Thema und Kontrapunkt zu unterscheiden. Damals war der Begriff „Blackout“ noch nicht so geläufig wie heute – aber ich glaube, es war einer ... Jedenfalls aß ich tagelang Kontrapunkt, trank Kontrapunkt und schlief Kontrapunkt! Das Thema hat mich bis heute verfolgt und ich könnte es im Schlaf singen, aber viel später erst musste ich feststellen, dass gerade diese Lektion mit all ihrer Kommentaren, Korrekturen, Hinweisen etc. meine weitere Arbeit enorm voranbrachte.

Was die symphonischen und freien Formen betrifft, so konnte man sich auf etwas bequemerem Terrain bewegen, da die bei der Fuge praktizierte, klassische Tonsprache nunmehr kaum relevant war: Die vorgegebenen Themen bewegten sich in einer freien Tonalität und ließen einer individuellen Tonsprache größeren Raum. Aber: Der Maître achtete sehr genau auf den Formablauf; Themenentwicklung, -fortführung und -durchführung hatten sich in ihren Proportionen durchaus zu entsprechen und jedes „Improvisieren“ war verpönt. War beispielsweise eine Rhapsodie mit mehreren Themen zu bearbeiten, musste quasi erst „sortiert“ werden nach dem Fragenkatalog: was – wann – wo – warum? Man hatte sehr rasch begriffen, dass „freie“ Formen alles andere als „frei“ behandelt werden durften. Und doch: Neben der mitunter anstrengenden Arbeit schienen mir die gelegentlichen Bemerkungen Guillous zu den verschiedensten künstlerischen Aspekten oder Ereignissen mindestens ebenso wichtig und interessant: Sie haben mich bis heute – wenngleich nicht immer widerspruchlos – begleitet und belegen die Originalität und unkonventionelle Denkweise eines Musikers, der der Orgel ganz neue Möglichkeiten erschließen sollte und der von althergebrachten Konventionen nicht allzu viel hielt, wenn sie der künstlerischen Entwicklung hinderlich waren. Immerhin: Er, der die strenge Schule eines Marcel Dupré durchlaufen hatte, setzte mit seiner Ästhetik eines „sprechenden Spiels“

ganz woanders an, ohne Rücksichtnahme auf die bis dato geltenden Regeln des gleichförmigen legato oder festgesetzter Registrierungen. Seine Bach-Interpretationen galten als schockierend, bei einigen etablierten „Kollegen“ sogar als skandalös – also, man hätte buchstäblich eine Liste von Verbalinjurien anfertigen können. Aber, gemäß dem Bibelwort: „Der Geist ist’s, der lebendig macht“ wurde eben jener Geist gerade zum Transportmittel einer Interpretation, die zwar neu, aber ebenso faszinierend im Ausdruck war. Wollte man aber tiefer in Guillous instrumentale Ästhetik eindringen, war ein Studium seiner eigenen Werke unumgänglich, denn erst da spürte man diese zupackende Neuartigkeit einer Spieltechnik, die teilweise erst erworben werden musste. Manchen wurde, so glaube ich heute, erst dabei klar, dass die Orgel eben nicht nur ein Blas-, sondern in gleicher Weise ein Tasteninstrument ist – eine fast peinliche Anmerkung, die aber durchaus ihre Berechtigung durch die Tatsache erfährt, dass selbst gegenwärtig noch solch unsinnige Thesen vertreten werden.

Wenn der Maître – was häufig passierte – selbst in die Tasten „griff“ (bewusst wähle ich diese Phrase, da sie am besten die „zupackende“ Art seines Spiels illustriert), saß man mit offenen Ohren und überwachenden Augen daneben, um sich nichts entgehen zu lassen: die (auch in schwierigen Passagen) äußerst ruhige Sitzhaltung, die locker am Körper anliegenden Oberarme, ein Minimum an Bewegungen in den Fingern- und Knöchelgelenken – die lebendige Illustration einer hohen Schule des Orgelspiels! Dass er sich stets selbst registrierte (die elektronischen Setzer tauchten damals erst vereinzelt auf), machte die ganze Sache auch nicht gerade einfacher – erklärte aber zum Teil die ruhige Haltung, die nur so registriertechnische Manipulationen zuließ. Mir wird, ehrlich gesagt, manchmal richtig übel, wenn ich Organisten sehe, die unbedingt ihrem Publikum zeigen zu müssen glauben, wie schwer doch die Orgel zu traktieren sei, indem sie mit vollstem Körpereinsatz und höchst gefährlich aussehenden Leibesübungen diesem Ungeheuer mit Namen Orgel den Kampf ansagen.

Dann diejenigen, die mit einer Staffel Registranten anrücken. Oder mit Umblättern (jawohl: Plural!). Oder ... als Clowns! Wirklich! Musste ich doch – natürlich bei einem Wettbewerb – erleben, dass eine Organistin mit vier (!) Helfern anrückte: zweien zum Blättern, einem zum Registrieren (die Orgel besaß 6.000 Kombinationen...), und schließlich einem zum Öffnen und Schließen des Schwellers – mitunter in liegender Position! Grotesk – aber wahr.

Nun, mögen diese Auswüchse auch Ausnahme bleiben, so gibt es doch Interpreten, die sich bisweilen seltsamer Techniken bedienen und glauben, auch so zum Ziele zu gelangen. Zum Beispiel jener Spieler, der die Passagen der linken Hand in Duprés g-Moll-Prélude

der Bequemlichkeit halber in die rechte legte und nicht vergaß, darauf hinzuweisen, dass man so die Hände entlasten könne; oder ein anderer, der Oktaven, wo immer nur möglich, einstimmig spielte mit der Begründung: „Es hört ja sowieso keiner“. Die Beispiele könnten noch vermehrt werden, da jeder Lehrer einige solcher „Werkstattgespräche“ kennt und lange darüber plaudern könnte – aber ich wollte mit diesen Worten etwas Wichtigeres herausstellen – vielleicht das Wichtigste überhaupt für die Interpretation jeder Musik: Verantwortung und absolute Treue dem Text gegenüber und – zunächst – völlige Vernachlässigung der eigenen Person. Diese Grundsätze konnte man in Guillous Unterricht immer wieder hören und erfahren, und nichts konnte ihn mehr aus der Ruhe bringen (wenn überhaupt), als Nachlässigkeit oder dilettantisches Spiel. „Wissen Sie, was es heißt, ein Kunstwerk zu erwerben, es zu besitzen?“ So oder so ähnlich äußerte er sich dann, um den Studenten zur Arbeit zu motivieren und ihn gleichzeitig die Verantwortung für sein Spiel übernehmen zu lassen.

Ja, diese Kurse waren enorm anregend und hatten einen äußerst nachhaltigen Effekt; war man bereit, genauer hinzuhören, konnte man den eigenen musikalischen Horizont gewaltig erweitern und ein Werk mit neuen Ideen angehen. Nach und nach wuchs auch die Zahl der Teilnehmer, und selbst als man für kurze Zeit nach Frankreich in die Touraine („La Besnardière“) umsiedelte, zogen die meisten mit. Bis zuletzt waren die Kurse sehr gut besucht und die Teilnehmer brachten neben der unterschiedlichsten Literatur ein zuweilen hohes technisches und musikalisches Potenzial mit. Die dort versammelte internationale Elite junger Organisten kann durchaus als Beispiel für eine Entwicklung einer Spieltechnik stehen, die in den letzten Jahren einen gewaltigen Aufschwung genommen hat.

Sollte ich nun ein Resümee über die Züricher Kurse und deren Nachhaltigkeit ziehen müssen, so fällt mir spontan ein Ausspruch Franz Liszts ein, der einmal lapidar feststellte: „Die Musik steckt *hinter* den Noten!“ So jedenfalls hatte ich diese Lektionen Guillous immer verstanden, und ich bin ihm stets zu Dank verpflichtet, mir diesen Blick „dahinter“ geöffnet zu haben.

JEAN GUILLOU gehört (als Schüler von Dupré, Duruflé und Messiaen) zu den letzten großen Vertretern der französischen Orgelsinfonik, dabei blickt er jedoch stets über die Grenzen der Orgelwelt wie auch über die französische Landesgrenze hinaus. So tritt er als Organist, Pianist, Komponist, Musikwissenschaftler, Organologe und – was nur wenige wissen – auch als Lyriker eindrucksvoll in Erscheinung.

Anlässlich seines 80. Geburtstags erscheint eine von Jörg Abbing herausgegebene Festschrift, die neben Beiträgen von Freunden und Weggefährten auch bisher unveröffentlichte Gedichte und Prosatexte Guillous präsentiert. Die Vielgestaltigkeit der Texte macht die Publikation zu einem charmanten Sach- und Lesebuch für jeden Organisten und Musikliebhaber.

MIT BEITRÄGEN VON:

Jörg Abbing

Winfried Bönig

Thomas Dahl

Sylviane Falcinelli

Suzanne Guillou-Varga

Oliver Hilmes

Günther Kaunzinger

Philipp Klais

Martin Lücker

Erika Mursa

Tobias Richter

Wolfgang Rihm

Almut Rößler

Johannes Skudlik

Friedemann Winklhofer



BuB 10

ISBN 978-3-928412-10-0