Christoph Bornheimer

Kreativität im Orgelliteraturspiel?

Dass eine gelungene Orgelimprovisation Kreativität bedarf, durfte allgemeiner Konsens sein. Doch auch im Orgelliteraturspiel spielt sie eine zentrale Rolle, wenn auch selten explizit benannt.

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

Im Zuge der Vorbereitung meines Vortrages hatte ich bereits früh entschieden, von den beiden Aspekten des Symposiums – „Üben“ und „Kreativität“ – letzteren in den Mittelpunkt zu rücken. Der Grund dafür war zum einen, dass das Üben selbst inzwischen wissenschaftlich recht umfangreich erforscht ist – das meiste, was es hierzu zu sagen gibt, ist bereits an anderer Stelle ausführlicher nachzulesen, als ich es im Rahmen meines Vortrages hätte darstellen können, welcher darüber hinaus auch nicht sonderlich viel Neues umfasst hätte. Einen guten Überblick über aktuelle Forschungsergebnisse sowie eine daraus abgeleitete praktische Methodik des Übens bietet beispielsweise das Buch „Optimal Üben“ von Susan Williams[1].

Zum anderen reizte mich das Thema „Kreativität“ besonders, da dieses im Bereich des Orgelliteraturspiels nur selten explizit Erwähnung findet, obwohl es elementarer Bestandteil unseres täglichen Tuns ist – oder sein sollte.

GRUNDSÄTZLICHES ÜBER KREATIVITÄT

Versuch und Problematik einer Definition

Für das umgangssprachlich weit verbreitete Wort „Kreativität“ existierte lange Zeit – bis in die 1990er Jahre – keine einheitliche wissenschaftliche Definition, was damit einherging, dass das Phänomen „Kreativität“ nur sehr vereinzelt Forschungsgegenstand war. Eine Wende brachte die Forderung des Kognitionspsychologen Joy Paul Guilford nach einer zunehmenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kreativität in den 1950er Jahren[2]. Er vertrat die heute noch bekannte These „Jeder Mensch ist kreativ!“ und wendete sich insbesondere auch der sogenannten „Alltagskreativität“ zu.

Von ihm stammt die Definition, Kreativität sei der „Prozess einer neuartigen und effektiven Problemlösung“[3]. Faktoren, die zu Kreativität beitragen sind ihm zufolge

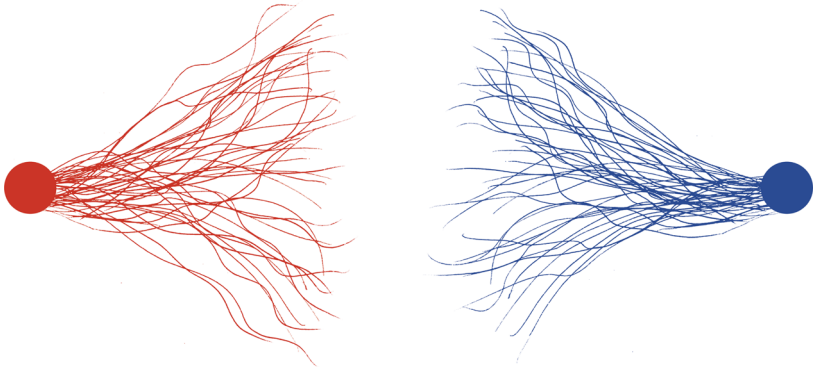
- Problemsensitivität – die Fähigkeit, Probleme oder Verbesserungsmöglichkeiten wahrzunehmen,
- Ideenflüssigkeit – die Fähigkeit, in kurzer Zeit eine große Fülle an Ideen bzw. potenziellen Lösungsmöglichkeiten hervorzubringen,
- Flexibilität und
- Originalität.

Seit 2012 ist eine demgegenüber etwas abgewandelte Definition in der Wissenschaft allgemein anerkannt: Kreativität sei der Prozess/die Fähigkeit, etwas zu erschaffen, was neu oder originell und dabei nützlich oder brauchbar ist.[4]

So nachvollziehbar diese beiden Definitionen einerseits sind, so problematisch sind sie in Bezug auf künstlerisches Schaffen ebenfalls. Zum einen wäre zu fragen, wie sich ein „Problem“ im künstlerischen Kontext definiert – zum anderen, inwiefern künstlerisches Schaffen als „nützlich oder brauchbar“ bewertet werden kann, bzw. durch welche sinnvollen Begriffe diese beiden Adjektive ersetzt werden können.

1 Williams (2017)
2 Dacey (1969), 55.
3 Guilford (1957), 110ff.
4 Runco (2012), 92.

Wenn wir den Begriff „Problem“ von seiner umgangssprachlichen, alltäglichen Bedeutung abstrahieren und beispielsweise durch „Vorgabe“, „Anforderung“, „Aufgabenstellung“ oder „Anstoß“ ersetzen, kommen wir der künstlerischen Praxis schon recht nahe.
Die beiden Begriffe „nützlich“ und „brauchbar“ in künstlerischem Sinne befriedigend zu ersetzen, ist weitaus schwieriger. Denkbar wären Begriffe wie „stimmig“, „bewegend“, „sinnvoll“ und „nachvollziehbar“, wobei diese Begriffe teilweise selbst schwer zu definieren sind und zudem Ausdruck einer bestimmten Kunstästhetik sind, die wiederum nicht absolut ist.
Im Zuge der Hirnforschungen wendete sich die Wissenschaft verstärkt der sogenannten „Herausragenden Kreativität“ zu. Mit diesem Gegenpol zur Alltagskreativität sind die Leistungen eines Genies gemeint. Die meisten Formen der künstlerischen Kreativität befinden sich irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Extrempunkten.
Bis heute noch nicht abschließend beantwortet ist die Frage, ob, beziehungsweise in welchem Grade, Kreativität ein festes Persönlichkeitsmerkmal oder eher eine entwicklungsfähige Handlungsweise ist. Sicher ist aber, dass die Voraussetzungen, die Kreativität ermöglichen, eine entscheidende Rolle spielen – und diese lassen sich beeinflussen. Dazu später mehr.



Divergentes Denken

- nicht-linear
- offen, spielerisch, experimentierfreudig
- spontan, frei fließend, intuitiv
- Nebensächliches und Unwahrscheinliches einbeziehend
- provokativ?

Konvergentes Denken

- linear
- rational, analytisch, kontrolliert
- effizient, zielgerichtet
- abwägend, bewertend, strukturierend
- normativ?

▶ Abb 1 *Divergentes und konvergentes Denken*

Divergentes und konvergentes Denken

Für kreative Prozesse spielen „divergentes“ und „konvergentes“ Denken eine wesentliche Rolle (Abb. 1). Dabei bedingen „divergentes“ und „konvergentes“ Denken als unterschiedliche Dimensionen des Denkens einander weder, noch schließen sie sich aus.
In ihrem Zusammenspiel bilden sie eine Art „evolutionären“ Prozess – das divergente Denken erschließt eine Fülle von Möglichkeiten, die mit Hilfe des konvergenten Denkens bewertet und weiter ausgearbeitet werden.

Relevanz von Kreativität

Entwicklung der Rolle von Musizierenden im 20. und 21. Jahrhundert

Das Bild des ausübenden Musikers hat sich innerhalb des 20. Jahrhunderts sehr stark gewandelt. Während Richard Strauss 1905 in seiner Instrumentationslehre in Bezug auf Orchestermusikerinnen und -musiker die Metapher „mit Verstand begabte[r] Maschinen“[5] bemühte, setzte mit dem Beginn der historischen Aufführungspraxis in den 1950er Jahren eine fundamentale Wende ein.
War zunächst Kreativität in der Ausbildung von Musikerinnen und Musikern ein eher untergeordneter Aspekt – Maßstab war die technische Perfektion und eine absolute Zuverlässigkeit derselben – so forderte die Alte-Musik-Bewegung eine unbedingte Abkehr von

5 Strauss (1905), 434: „Die Ausführenden aller Art, die zusammen das Orchester bilden, scheinen alsdann die Saiten, die Rohre, die Gehäuse, die hölzernen und metallenen Resonanzböden zu sein, – mit Verstand begabte Maschinen, welche der Wirksamkeit einer riesenhaften Klaviatur gehorchen, die vom Orchesterdirigenten unter Leitung des Komponisten gespielt wird.“

einer solchen Prioritätensetzung. Den dringend notwendigen Paradigmenwechsel beschreibt Nikolaus Harnoncourt sehr anschaulich[6]:

> *„Auf unseren Musikschulen wird nicht die Musik als Sprache gelernt, sondern die Technik des Musikmachens: das Skelett der Technokratie, ohne Leben."*
>
> *Nikolaus Harnoncourt*

Interessant: Der Impuls für eine derartige Veränderung kommt nicht aus den etablierten Musikausbildungsstätten, sondern „von außen". Eine Tatsache, die uns bereits einiges in Bezug auf die Rahmenbedingungen zur Entstehung von Neuem und Kreativem verrät: Neue Impulse kommen selten aus Institutionen – diese halten oft an Bewährtem fest –, sondern eher aus Grenzbereichen oder anderen Disziplinen.

Die Abkehr von einer primär auf technische Vorgänge ausgerichteten Ausbildung und die Hinwendung zu einer ganzheitlichen Weise des Musizierens und Lernens, bei dem die musikalische Intention im Mittelpunkt steht, wird in der aktuellen Forschung als „externer Fokus"[7] bezeichnet:

„Ein Instrument zu spielen, erfordert komplexe motorische Fähigkeiten. Neuere Forschungen zum motorischen Lernen und zum Aufmerksamkeits-Fokus zeigen, dass das Lernen dieser **Fähigkeiten in einem hohen Maße unbewusst** geschieht. Der Versuch, diesen Prozess zu analysieren und bewusst zu steuern, ist in der Regel eher hinderlich.

Wenn aber verstanden wird, dass die Rolle des Intellekts darin besteht, sich auf die musikalische Intention zu fokussieren und das Musizieren ohne zu viel Urteil und Analyse zu observieren, werden […] Konzertauftritte auf der Höhe des eigenen Potenzials möglich."[8]

Interessant ist, dass bei dem hier thematisierten „externen Fokus" Divergenz eine wesentliche Rolle spielt – darauf wird später noch näher eingegangen.

Interpretation – „Reproduktion" oder schöpferische Tätigkeit?

Im Zeitalter der permanenten Verfügbarkeit von Musik – diese hat sich durch die Möglichkeiten des Internets (Streaming u. a.) noch wesentlich erhöht – stellt sich darüber hinaus natürlich ganz grundsätzlich die Frage, inwiefern ein primär auf „Reproduktion" ausgerichteter Ansatz des Musizierens heute überhaupt noch relevant sein kann: Während „Reproduktion" von Musik früher durchaus ein sinnvolles Anliegen war – um Menschen überhaupt die Möglichkeit zu geben, bestimmte Werke zu hören –, sind heute unzählige Aufnahmen bekannter Werke auf Abruf verfügbar.

Die Aufgabe von Musikerinnen und Musikern sollte es heute also noch mehr als je zuvor sein, künstlerische Darbietungen zu präsentieren, die deutlich über eine mittelmäßige „Reproduktion" hinausgehen. Dies bedeutet zum einen eine deutliche Erweiterung des Repertoires, zum anderen aber auch eine sehr intensive und kreative Beschäftigung mit dem etablierten Werkkanon.

Kultur in gesellschaftlichen Umbruchsituationen

In Bezug auf die Relevanz möchte ich noch eine weitere These formulieren:

Gesellschaftliche Umbruchsituationen verlangen Kreativität – in Bezug auf die Rahmenbedingungen und somit auch die Inhalte unseres Tuns.

In solchen Umbruchsituationen befinden wir uns derzeit. Kirchlich durch die sinkenden Mitgliederzahlen der großen Kirchen, gesamtgesellschaftlich durch Pandemie und Digitalisierung, vielleicht auch durch die Klimakrise, auch wenn in diesem Fall noch nicht ersichtlich ist, ob und wie sich das auf unsere Arbeit auswirken könnte. Der Bedarf nach Kreativität ist in unserer Zeit jedenfalls sehr hoch.

6 Harnoncourt (2010), 1.
7 Williams (2017), 20f.
8 Williams (2017), 13.

Voraussetzungen für Kreativität

Dementsprechend ist es natürlich spannend, zu erfahren, welche Voraussetzungen für Kreativität gegeben sein sollten. Die Liste der wissenschaftlich belegten Voraussetzungen bzw. begünstigenden Bedingungen ist sehr lang, wobei im konkreten Einzelfall jeweils nur ein Teil davon gegeben ist.
An dieser Stelle soll keine umfassende Auflistung präsentiert werden, sondern auf einige Aspekte eingegangen werden, die entweder einen besonders hohen Einfluss haben, oder leicht herzustellen sind.

Persönliche Voraussetzungen

Zunächst sind die persönlichen Voraussetzungen entscheidend – dazu zählen Selbstbewusstsein, Beharrlichkeit, intrinsische Motivation, Ambiguitätstoleranz und Spontanität.
Einige dieser Eigenschaften lassen sich gut trainieren, wie zum Beispiel **Selbstbewusstsein** und **Beharrlichkeit**. Auch **Spontanität** kann man sich in bestimmten Situationen bewusst vornehmen, oder sie kann beispielsweise im Hochschulunterricht eingefordert und gefördert werden.
Die **intrinsische Motivation** ist in der Hochschulpädagogik ein sehr wichtiges Thema. Während einige Studierende durch ihr Umfeld und prägende Erfahrungen vor dem Studium dieser bereits ganz selbstverständlich folgen, so gibt es andere, die sich zunächst sehr an äußeren Erwartungen und Anforderungen wie beispielsweise der Benotung orientieren. Aus meiner Sicht ist es eine absolute Kernaufgabe von uns Lehrenden, den Blick dieser Studierenden auf die eigenen Vorstellungen, Wünsche und Ideen zu legen.
Dies kann im Unterricht durch gezielte Förderung der Selbstständigkeit geschehen, aber auch durch Vorbild. Hilfreich ist es ebenso, wenn die Lehrperson in bestimmten Situationen Bewertungen bewusst unterlässt – auch wenn das unter Umständen nicht leicht fällt!
Darüber hinaus messe ich auch Lehr- und Lernformaten, die außerhalb des Curriculums stattfinden und somit für Benotungen von Anfang an gar nicht relevant sind, eine sehr wichtige Bedeutung zu: Musikalische Projekte, Exkursionen und Kurse.
Nicht zuletzt war auch das *Symposium „Üben und Kreativität“* eine solche Veranstaltung – und ein starker Beleg dafür, was die intrinsische Motivation eines Einzelnen – in diesem Fall diejenige unseres Master-Studenten Manuel Knoll – bewirken kann.
Ambiguitätstoleranz, also die Fähigkeit, Widersprüche und Probleme auszuhalten, ist für kreative Prozesse ebenfalls entscheidend. Wer bei einem Problem kapituliert und sich lieber anderem zuwendet, kann schwerlich kreativ sein. Umgekehrt fällt mir immer wieder auf, dass kreative Personen in meinem Umfeld von Problemen geradezu angestachelt werden und eine riesige Freude bei der Aussicht, etwas von anderen für unlösbar gehaltenes anzupacken, entwickeln.

Äußere Voraussetzungen

Auch das Umfeld ist ein entscheidender Faktor für die Entwicklung von Kreativität. Hier sind es vor allem zwei Faktoren, die eine wichtige Rolle spielen: Die **Akzeptanz von Nonkonformität** und **kollegialer Austausch**.
Beides sollte in Institutionen wie Hochschulen gezielt gefördert werden, wobei sich alle bewusst sein müssen, dass so etwas nicht von oben verordnet werden kann, sondern eine Kultur des Umgangs ist, zu der alle beitragen. Trotzdem spielt gerade die Vorbildhaftigkeit der Lehrenden eine wesentliche Rolle.

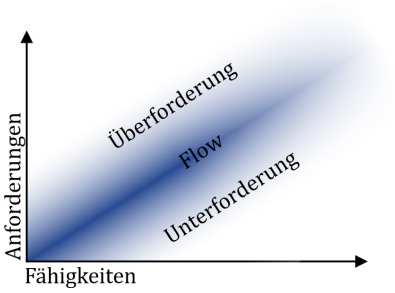
Der kreative Prozess

Der kreative Prozess selbst hat, losgelöst von der Person, die kreativ tätig ist, auch einige begünstigende Faktoren.
Dass **Fachwissen** für Kreativität förderlich ist, ist wenig verwunderlich. Ich möchte trotzdem kurz darauf eingehen, da mir im Kulturbereich auch schon des Öfteren die Haltung begegnet ist, zu viel Wissen hemme Kreativität. Vor dem Hintergrund der Begriffe, die weiter vorne bereits vorgestellt wurden, können wir diese Aussage meiner Meinung nach leicht korrigieren: Es ist nicht das Wissen, das Kreativität blockiert, sondern eine Haltung, in der rein konvergentes Denken stattfindet. Wenn nur konvergent gedacht wird, entstehen stets im Sinne des Etablierten „richtige“ und normative Lösungen, die in der Tat als nicht besonders kreativ zu bewerten sind. Wissen ist also gut, aber damit es zu Kreativität führt, muss auch divergent gedacht werden!

Divergentes Denken führt uns auch zum nächsten Faktor – zu den **Ruhenetzwerken** unseres Gehirns. Das sind neuronale Netzwerke, die in einem Ruhezustand ausgeführt werden, also dann, wenn wir nicht bewusst einer bestimmten Tätigkeit nachgehen. Wenn diese Netzwerke aktiv sind, ist die Fähigkeit zu divergentem Denken besonders ausgeprägt.
Man denke hier an die bekannte Anekdote, der zufolge Archimedes in der Badewanne das Archimedische Prinzip entdeckte und dann unbekleidet und „Heureka!“ rufend durch die Stadt lief.

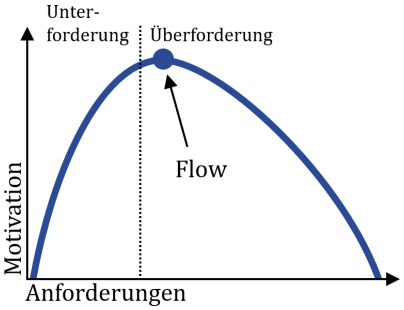
Um divergentes Denken anzuregen, ist es also wichtig, unseren Ruhenetzwerken Raum zu geben. Manchmal muss man das in unserer durchgetakteten Welt sehr bewusst tun. Enorm förderlich ist es, das Smartphone für einige Stunden am Tag aus der Hand zu legen. Ebenso helfen reizarme Umgebungen und Bewegung. Besonders anregend sind beispielsweise Wanderungen durch die Natur.

Schließlich wäre da noch der sogenannte **„Flow"-Zustand** – ein Zustand der Selbstvergessenheit und des fast mühelosen Fließens mit einer hohen Produktivität.
Damit ein solcher „Flow"-Zustand stattfinden kann, müssen Anforderungen und Fähigkeiten gut aufeinander abgestimmt sein. Ist eine Aufgabe zu schwierig, sind wir schnell erschöpft und frustriert, ist sie zu leicht, sind wir nicht motiviert, sie längere Zeit durchzuhalten.



▶ Abb. 2

Wenn jedoch die Aufgabe fordert, ohne uns zu sehr zu verausgaben, und dabei immer wieder zu kleinen Erfolgserlebnissen führt, findet persönliches Wachstum statt – wir empfinden dies als sehr beglückend und gehen einer derartigen Beschäftigung gerne lange Zeit nach. Hierbei ist unsere Motivation am höchsten, wenn eine leichte Überforderung vorliegt.



▶ Abb. 3

Wichtig für das Zustandekommen eines Flow-Zustandes ist jedoch nicht nur diese Balance, sondern auch, dass die ausgeführte Tätigkeit aus einer intrinsischen Motivation hervorgeht. Darüber hinaus lässt sich der Zustand kaum steuern, da er mit einer völligen Fokussierung auf die Aufgabe einhergeht, bei der wir wie ein spielendes Kind vertieft sind und sowohl äußere Faktoren wie Zeit vorübergehend vergessen, als auch unser „innerer Beobachter" inaktiv ist.
Der Flow-Zustand hat wissenschaftlich erwiesen viele positive seelische und gesundheitliche Effekte.

KREATIVITÄTSPOTENZIALE IM ORGELLITERATURSPIEL

Nun sollen einige Beispiele für Kreativitätspotenziale im Orgelliteraturspiel thematisiert werden. Dabei wird ein Bogen von der Alltagskreativität, wie sie beispielsweise beim Üben eingesetzt werden kann, bis hin zur „Herausragenden Kreativität" gespannt.

Kreatives Üben

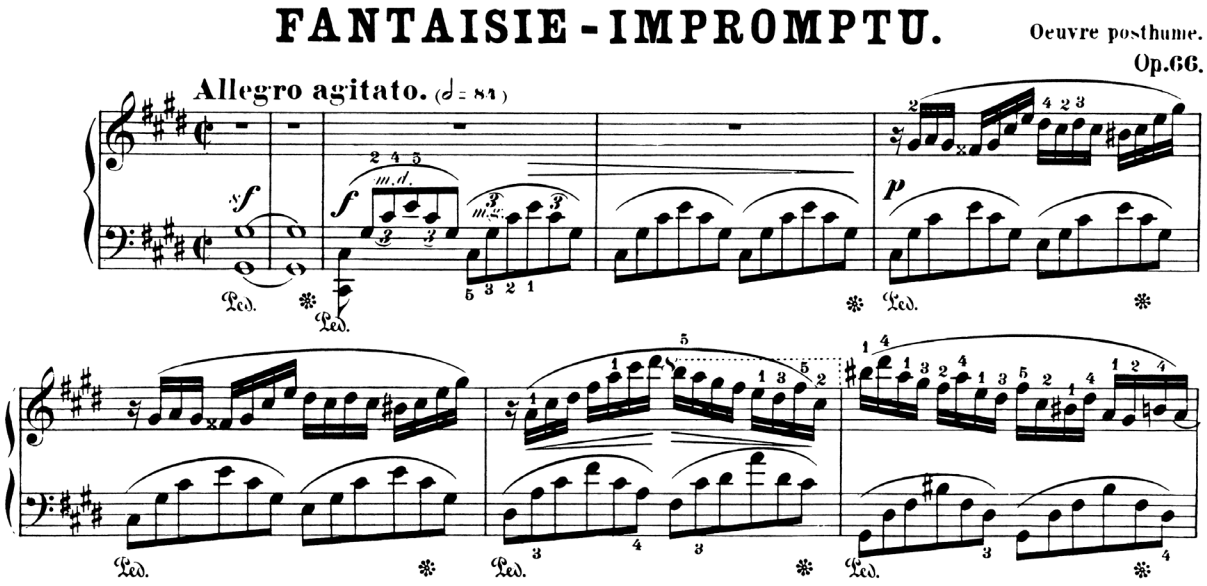
Wenn im Folgenden von „Kreativem Üben" die Rede ist, so sind damit zunächst eher elementare Vorgänge des Übens gemeint. Der Bereich der Interpretation, der natürlich ein integraler Bestandteil des Übens ist, wird anschließend noch thematisiert.

„Ballistische" Bewegungsabläufe

Im Sinne aktueller Positionen der Anthropologie lassen sich Divergenz und Konvergenz nicht nur auf geistige (Denk-)Prozesse beziehen, sondern auch auf Körperliches, wie das Erlernen von Bewegungsabläufen.
Am Beispiel „ballistischer" Bewegungsabläufe lässt sich das besonders gut beobachten. „Ballistische" Bewegungsabläufe sind für das fortgeschrittene Spielen eines Musikinstrumentes von sehr großer Bedeutung. Sie sind das Gegenteil der sogenannten „kontrollierten Bewegung", bei der eine Abfolge von einzelnen Bewegungsabläufen verkettet wird. Im Unterschied dazu wird bei einer „ballistischen" Bewegung nur der Start- und Endpunkt bewusst gesteuert. Von der Metapher des Ballwurfs ist hier abzuleiten, dass es bei dem Startimpuls einer solchen Bewegung darauf ankommt, ihn mit der richtigen Energie und einer Vorstellung für das Ziel zu setzen.

Ballistische Bewegungen sind unverzichtbar, wenn kompliziertere rhythmische Unterteilungen gegeneinander ablaufen, wie zum Beispiel in dem bekannten *Fantaisie-impromptu* von Frederic Chopin (NB 1). Eine in Hinblick auf das Ergebnis überhaupt nicht zielführende Methode des Übens wäre es hier, in langsamem Tempo das exakte Spielen von 4:3 zu üben. Auf dieser Grundlage könnte man weder im Tempo exakt spielen, noch überhaupt ein gewisses mittelschnelles Tempo überschreiten, da man ständig bemüht wäre, die einzelnen Impulse möglichst exakt zu setzen.

Eine ähnliche Stelle findet sich in der Orgelliteratur beispielsweise im Kopfsatz von Charles-Marie



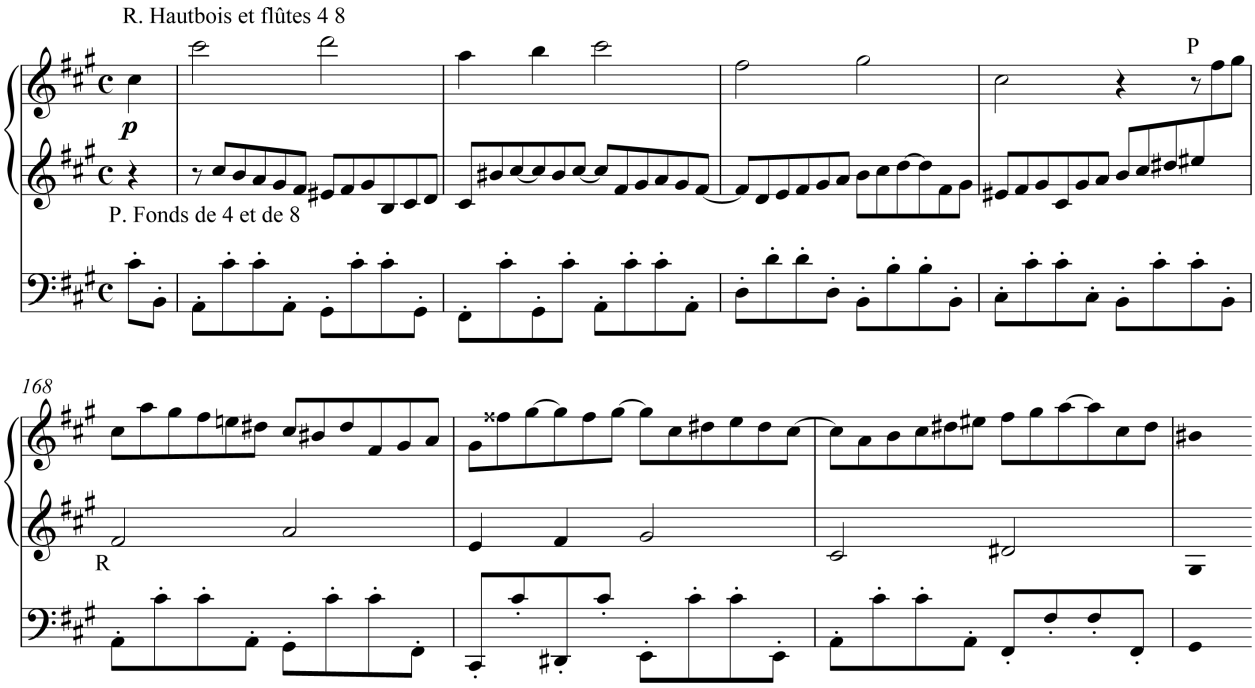
▶ NB 1 *Frédéric Chopin: Fantaisie-impromptu Op. 66, T. 1-8*

Widors 6. Orgelsinfonie (NB 2). Hier ist es zwar „nur“ 2:3, aber das sehr virtuose Tempo verhindert auch hier ein kleinschrittig kontrolliertes Spielen.

Werden diese Stellen „ballistisch“ geübt, also die einzelnen Gruppierungen so geübt, dass nur die metrischen Schwerpunkte, bei denen sie sich treffen, bewusst gesteuert werden, lassen sie sich ohne größere Schwierigkeiten und sehr souverän darbieten.

Doch ballistische Bewegungen sind nicht nur hier erforderlich, sondern allgemein dann, wenn ein gewisses Tempo erreicht werden soll, oder schlicht, wenn eine musikalische Phrase entstehen soll, die nicht „buchstabiert“ klingt.

Wie schon angedeutet, liegt die Lösung nicht im langsamen Üben, sondern darin, nach einem ersten Kennenlernen des Notentextes kurze Abschnitte – d. h. beispielsweise halbe Takte – unmittelbar im ersten Stadium des Übens in das Endtempo zu bringen. Daneben, dass dies für einige Stellen wie z.B. die gerade gezeigten Notenbeispiele die einzige Methode ist, sie überhaupt zu erlernen, hat es auch bei anderen Stellen – wie



▶ NB 2 *Charles-Marie Widor: Symphonie VI Op. 42, T. 164-170*

beispielsweise in schnellen Triosonatensätzen –, bei denen es theoretisch anders ginge, den sehr positiven Effekt, dass ungünstige Fingersätze von Anfang an vermieden werden.
Hierin liegt das angedeutete divergent-konvergente Moment dieser Methode. Werden hintereinander mehrere Versuche unternommen, den kurzen Abschnitt im Endtempo zu spielen, wird man dabei instinktiv und zum Teil auch bewusst gesteuert zunächst diverse Fingersätze ausprobieren, wobei sich aber sehr schnell zeigt, welcher Fingersatz und welche Handbewegung die Geste als Ganzes unterstützt, und welche Lösung technisch zuverlässig funktioniert.
Diese dann gefundene Lösung kann im weiteren Verlauf dann wechselweise sowohl in langsamen Tempo auf Präzision, als auch im schnellen Tempo auf Linie geübt werden.

Varianz und Anpassungsfähigkeit

Ein weiteres Themenfeld, bei dem ebenfalls divergent-konvergente Mechanismen eine Rolle spielen, ist Varianz und Anpassungsfähigkeit.
Anstatt den Fehler zu begehen, eine Interpretation extrem detailliert festzulegen und dann deren möglichst exakte Reproduktion zu üben, sollten wir von Anfang an verschiedene Parameter variieren und uns darin üben, aus ihnen spontan eine schlüssige Interpretation zu entwickeln.
Durch eine solche Vorgehensweise wird nicht nur unser musikalisches Ausdrucksspektrum sehr stark erweitert, sondern auch die Stabilität und Anpassungsfähigkeit von technischen Vorgängen.
Um die eigene Varianz zu erhöhen, können beispielsweise auf technischer Ebene bewusst unterschiedliche Tempi, Artikulationen, Registrierungen, Anschlagsarten etc. gewählt werden und mit diesen Vorgaben eine stimmige Interpretation gestaltet werden. Dabei lohnt es sich, experimentell bestimmte Parameter auch einmal deutlich zuzuspitzen, beispielsweise mit einem sehr langsamen oder sehr schnellen Tempo. Für uns Organisten besonders wichtig ist die Möglichkeit, auf möglichst unterschiedlichen Instrumenten zu üben. Daher lautet auch meine Empfehlung insbesondere an alle, die kurz vor dem Berufseinstieg stehen, oder schon als hauptberufliche Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker tätig sind, sich unbedingt regelmäßigen Zugang zu unterschiedlichen Orgeln zu sichern. Gerade bei begrenzter Übezeit wird das Üben auf wechselnden Instrumenten Lerntempo sowie technische und musikalische Souveränität erheblich steigern.
Als Ausgangspunkte für Varianten können natürlich nicht nur technische Parameter gesetzt werden. Es empfiehlt sich ebenso, musikalisch mit unterschiedlichen Stimmungen zu arbeiten, dabei wie ein Schauspieler, der mit einer bestimmten Emotion auf die Bühne tritt, dem selbst Initiierten zu folgen – auch Entwicklungen und Übergänge bewusst sehr unterschiedlich verlaufen zu lassen.
Insgesamt bewirken solche Übungen zudem, dass wir den eingangs schon angesprochenen externen Fokus nutzen, also uns sehr stark auf das klangliche Ergebnis konzentrieren, während unser Körper unbewusst höchst effektiv die richtige Technik findet, dieses zu erzeugen.

Kreatives Interpretieren

Auch wenn wir mit den Übungen zur Varianz schon den Bereich der Interpretation berühren, möchte ich mich diesem Thema nun noch einmal explizit widmen.
Zu Beginn möchte ich gerne ein sehr hartnäckiges Klischee aufgreifen, das seit Jahrzehnten selbst auf Meisterkursen tradiert wird und viel Schaden angerichtet hat. Meistens lautet ein entsprechender Ausspruch folgendermaßen: „Warum machen Sie denn da ein crescendo, das steht doch da gar nicht.“ Mir waren derartige Äußerungen schon in meiner Jugend suspekt und sie sind es bis heute geblieben. Kein anderer Musiker würde an einer Stelle, an der keine Eintragungen zur Interpretation stehen – beispielsweise Dynamik-, Tempo- oder Charakterangaben – neutral und ausdruckslos spielen. Warum sollten wir das als Organisten tun? Natürlich sollten wir die Angaben, die ein Komponist zur Gestaltung macht, ernst nehmen und in unserer Interpretation deutlich zeigen. Wir sollten auch nicht – zumindest nicht ohne einen sehr triftigen Grund – diesen Angaben etwas Eigenes hinzufügen, das der angedeuteten Absicht zuwiderläuft oder ihre Wirkung massiv abmildert. Dass jedoch über die in den Noten vorzufindenden Angaben hinaus gar nichts gemacht werden sollte, ist eine zutiefst unmusikalische Forderung, die dem Wesen jedes ernsthaften Musizierens widerspricht.
Auf der Orgel müssen wir uns mit diesen Dingen bewusster auseinandersetzen, als auf manchen anderen Instrumenten. Da gerade der Zugriff auf Dynamik beispielsweise nicht intuitiv durch einen körperlich geführten Anschlag geschieht, sondern technisch mit Registrierung oder Schweller vollzogen werden muss, müssen wir bei unserem Spiel noch mehr mit den Ohren im Raum sein, um einen flexiblen, lebendigen und organischen Klang zu erzeugen.
Wir sollten jederzeit ein Bewusstsein dafür entwickeln, welche

musikalische Gestaltung eine bestimmte Stelle erfordert. Dafür müssen wir genau beobachten, wie sie beschaffen ist, welche Rolle sie in einer übergeordneten Entwicklung und in Bezug auf eine ganze Komposition spielt.

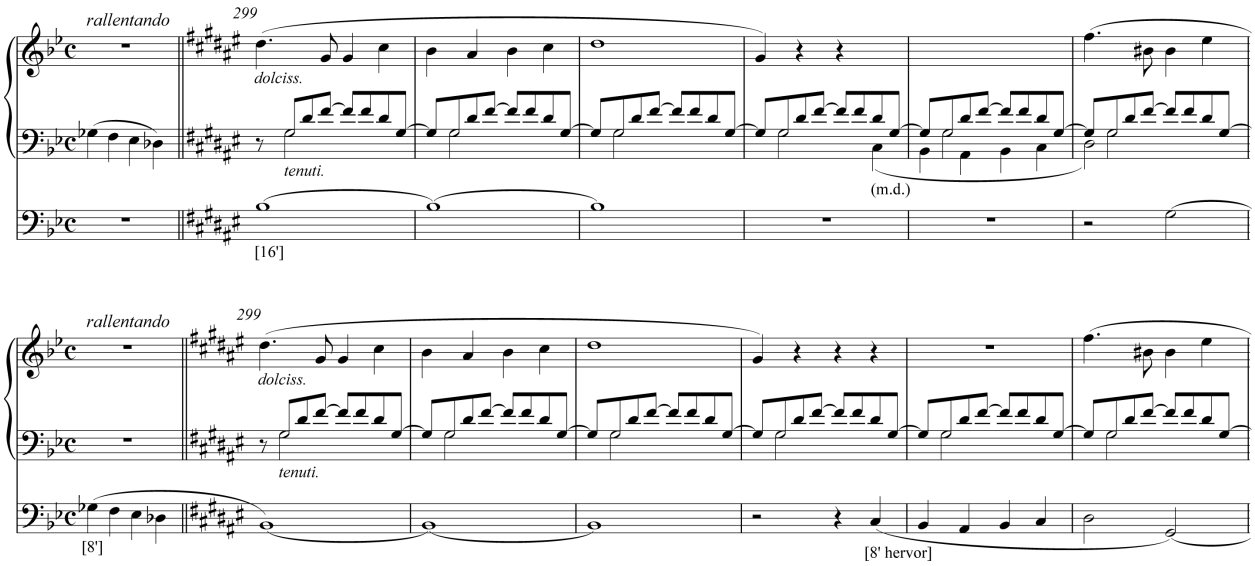
Dass ein Werk mit nur wenigen Angaben zur Gestaltung ein großes Geschenk für Interpreten und Anlass für eine sehr kreative Interpretation sein kann, zeigen in besonderer Weise die Orgelwerke von Franz Liszt. Diese zeichnen sich, sofern sie nicht mit Hilfe von befreundeten Organisten eingerichtet wurden, oft durch eine sehr karge Bezeichnung aus.

Dass diese karge Bezeichnung wohl kaum Anlass zu einer kargen Interpretation sein sollte, geht zum einen aus eben jenen erwähnten Einrichtungen hervor, die überreich mit dynamischen, agogischen und Register-Bezeichnungen versehen sind, zum anderen aber auch aus der Art und Weise, wie Liszts Klavierspiel selbst durch seine Zeitgenossen beschrieben wurde.

Robert Schumann schrieb über ein Konzert von Franz Liszt in Dresden etwa Folgendes[9]:

> *Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob der das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinniges zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte.*
>
> *Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. [...]*
>
> *In Sekundenfrist wechselte Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister.*

Für mich persönlich sind diese Äußerungen Anlass zu einer äußerst differenzierten Interpretation und einer sehr orchestralen Behandlung der Orgel, die eben jene vielen feinen klanglichen Nuancen möglich macht. Meine Studierenden ermutige ich dabei auch stets, mit Manual- und Pedalzuteilungen sehr flexibel umzugehen, da Liszts eigene Notation seiner Orgelwerke in dieser Hinsicht oft umgedacht werden muss: Manchmal ist sie eher für den Pedalflügel konzipiert oder ähnelt gewissermaßen einer Art „Orgelauszug", bei der die Manual-Pedal-Zuteilung dezidiert keine strukturelle Entscheidung ist. Dies gilt es im Einzelfall sorgfältig abzuwägen. Zur Verdeutlichung sei ein kurzes Beispiel aus der großen „Fantasie und Fuge über den choral Ad nos, ad salutarem undam" angebracht (NB 3).



▶ NB 3 *Franz Liszt: Fantasie und Fuge über den choral Ad nos, ad salutarem undam S. 259, T. 298-304 (oben: Original, unten: Einrichtung)*

9 Schumann (2009), 181.

Formal liegt hier eine Imitationsstruktur vor, die, wie im unteren Beispiel gezeigt, auf der Orgel mit unterschiedlichen Klangebenen plastisch dargestellt werden kann. Liszts eigene Fassung dieser Takte (oberes Beispiel) ist eindeutig mit Blick auf den Pedalflügel konzipiert – im Pedal befinden sich lediglich die langen Basstöne, während das Melodische der Unterstimme von der rechten Hand ausgeführt wird, mit der es sicherlich expressiver gespielt werden kann. Um also einen ähnlichen musikalischen Effekt zu erzielen, müssen auf Pedalflügel und Orgel unterschiedliche Strategien angewendet werden – dies betrifft einige Stellen in den großen Orgelwerken.

Was für Liszt in besonderer Weise gilt, lässt sich selbstverständlich in unterschiedlichem Maße auch auf Werke anderer Komponisten übertragen.

Instrument und Interpretation

Ein weiteres Beispiel eines Interpretationsansatzes mit großem Kreativitätspotenzial möchte ich an dieser Stelle noch kurz anbringen: Die Interpretation von Orgelwerken auf einem auf den ersten Blick nicht naheliegendem Instrument.

Ein solcher Interpretationsansatz, der einiges an divergentem Denken voraussetzt, kann sehr gewinnbringend sein. Während es relativ verbreitet ist, ältere Werke auf neueren Orgeln zu spielen, also beispielsweise barocke Werke auf einem Instrument von 1900, ist das Umgekehrte selten der Fall, kann aber gerade spannend sein.

Ein aus meiner Sicht besonders gelungenes Beispiel einer solchen Interpretation ist die im Internet verfügbare Aufnahme des Essener Domorganisten Sebastian Küchler-Blessing, der 2010 bei einem Konzert auf der Hauptwerk-Installation von Jörg Glebe in Bochum für Franz Liszts „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ das Sampleset der Trost-Orgel in Waltershausen wählte[10].

Das tat er in einer Situation, in der er mehrere Samplesets zur Auswahl hatte, auch solche spätromantischer Instrumente. Gründe für diese Entscheidung gab es mehrere: Zum einen setzte er diesen „Bruch“ als Stilmittel im Rahmen des ganzen Konzertprogrammes ein – so erklang auch Bach auf einer symphonischen Orgel, zum anderen nahm er Bezug auf den historischen Hintergrund, dass Liszt selbst mehrfach auf der Altenburger Trost-Orgel konzertierte, und drittens zeigt sein Interpretationsansatz, dass die ungleichstufige Stimmung den Tonartenplan von „Weinen, Klagen“ mit den Haupttonarten Des-Dur (Passacaglia) – F-Dur (Schlusschoral) auf besondere Weise unterstützt.

Die besagte Aufnahme kann ich sehr empfehlen – und möchte unbedingt dazu anregen, derartige Versuche selbst zu unternehmen.

Kreativität zwischen Literaturspiel und Improvisation

Abschließend sollen noch – etwas weniger ausführlich, aber trotzdem mit kurzer Erwähnung – zwei weitere Bereiche bedacht werden, die ebenfalls ein großes Kreativitätspotenzial bergen.

Wie schon meinen bisherigen Ausführungen zu entnehmen war, bin ich kein Vertreter eines „geschlossenen“ Werkkonzepts. Vielmehr betrachte ich die überlieferten Werke der Musikgeschichte als Momentaufnahmen, die in einem Spannungsfeld zwischen Komposition, Improvisation und Interpretation stehen. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie die meisten Komponisten aus Vergangenheit und Gegenwart über ihre Werke nachdenken und mit ihnen arbeiten, bzw. gearbeitet haben.

In diesem Sinne bietet es sich an, das, was in einer Komposition durch Noten fixiert wurde, wieder in Fluss zu bringen und damit spielerisch zu experimentieren. Eine mögliche und bei vielen Werken sehr effektive Vorgehensweise ist zunächst das Spielen von Reduktionen – man nimmt sich also einige Takte aus einer Komposition vor und versucht, deren harmonische und kontrapunktische Essenz darzustellen. Anschließend kann man damit arbeiten, diese zu transformieren und in neue konkrete Gestalten zu verwandeln.

Der Ansatz, mit Reduktionen zu arbeiten, funktioniert übrigens nicht nur auf der Basis von Noten und mit „traditionellen“ musikalischen Strukturen. Eine gleichermaßen die musikalische Wahrnehmung und Kreativität sehr schulende Aufgabe ist es, dies auf Basis von Aufnahmen zu tun. Insbesondere bei Musik des 20. Jahrhunderts funktioniert es hervorragend, ein Werk nach Gehör grafisch darzustellen und dann zu versuchen, auf Grundlage der grafischen Notation etwas Ähnliches zu improvisieren. Anwendung findet eine solche Methode seit einiger Zeit an der Universität der Künste Helsinki.

Das Instrument Orgel

Ausgangspunkt für kreative Prozesse können nicht nur Kompositionen und Improvisationen, sondern auch das Instrument Orgel selbst sein.

Das Schreiben eigener Orgel-

10 https://www.youtube.com/watch?v=PVPjc19TwKk (01.12.2021)

transkriptionen konfrontiert uns ähnlich dem, was bereits zu Liszt ausgeführt wurde, mit der Frage, welche Ebenen und Klangschichten in einem bestimmten Werkausschnitt existieren – und wie diese – trotz auf den ersten Blick erheblicher Begrenzungen – auf der Orgel dargestellt werden können. Gerade die Tatsache, bei der Transkription bestimmter Stellen einer Orchesterpartitur aus einer Fülle von Möglichkeiten wählen zu können, wie diese auf der Orgel dargestellt werden könnten, und diese Möglichkeiten dann gegeneinander abzuwägen, eröffnet neue Perspektiven auf das Instrument Orgel.

Einen Schritt weiter geht dann noch die Beschäftigung mit dem Orgelbau. Ich bin hier ähnlich wie bei der Rolle von Interpretationen der Meinung, dass unsere Aufgabe nicht darin bestehen kann, nur Vorhandenes zu reproduzieren, sondern dass es bei jedem Orgelneubau auch darum gehen sollte, das Instrument Orgel spielerisch weiterzuentwickeln und auch über „Selbstverständliches" von neuem grundsätzlich nachzudenken. Auch diese Perspektive möchte ich der jungen Kirchenmusikergeneration sehr ans Herz legen – schließlich werden die meisten Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker mindestens einmal im Leben an einem Orgelbauprojekt beteiligt sein. Dabei sind selbst bei kleineren Instrumenten innovative Konzepte möglich. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das sogenannte *Hyperorgan*-Konzept, das ich an dieser Stelle lediglich erwähne, eine weitergehende Beschäftigung damit aber empfehle.

LITERATUR

» Dacey, John S. / George F. Madaus (1969), „Creativity: Definitions, Explanations and Facilitation", in: The Irish Journal of Education / Iris Eireannach an Oideachais 3:1, 55–69. http://www.jstor.org/stable/30076685 (01.12.2021)

» Guilford, J. P. (1957), „Creative abilities in the arts", in: Psychological Review, 64:2, 110–118.

» Harnoncourt, Nikolaus (2010), Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge (Ungekürzte Ausg., 6. Aufl.), Kassel: Bärenreiter

» Runco, Mark A. / Garrett J. Jaeger (2012), „The Standard Definition of Creativity", in: Creativity Research Journal, 24:1, 92-96.

» Schumann, Robert (2009), „Franz Liszt (1840)" in: Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker, Stuttgart: Philipp reclam jun., 180-188.

» Strauss, Richard (1905), Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Teil II, Leipzig: C. F. Peters.

» Williams, Susann (2017), Optimal Üben, [Deutschland]: [Selbstverlag]. https://www.netzwerk-musikhochschulen.de/optimal-ueben-praxisnahe-tipps-und-anregungen-fuer-lehrende-und-studierende/ (01.12.2021) http://optimal-ueben.com/ (01.12.2021)

Christoph Bornheimer

wurde 1988 in Darmstadt geboren, studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Orgel in Heidelberg, Hannover und Detmold. Das Konzertexamen Orgel schloss er 2015 mit Auszeichnung ab.

Aktuell ist er Dozent für Orgel/Orgelimprovisation und Musiktheorie/Gehörbildung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, der Hochschule für Musik Würzburg und der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus ist er als Kirchenmusiker und Organist an den historischen Orgeln der Christuskirche Heidelberg tätig.