

Die ununterbrochene Tradition

Heinz Wunderlich zum 90. Geburtstag

Die Frage, ob ein Interpretationsansatz auch längere Zeiträume unverändert überdauern kann, ist bei Ensembles, deren Mitglieder häufiger wechseln, leichter zu verneinen als bei Solisten; doch ob deren Spiel nicht auch eine Funktion der Zeit sei, sich im Laufe des Lebens wandle oder Trends und Moden eines Jahrzehnts folge, lohnt eine Diskussion umso mehr, wenn ein Künstler sich bewusst in eine Tradition einordnet, die er repräsentiert. Hier ist ein Spannungsfeld zwischen künstlerischer Individualität, die steter Entwicklung bedarf, und einer Konvention, die auf Bewahrung zielt, eröffnet, das ein Interpret produktiv auszufüllen hat. So attraktiv es werden kann, Interpretationen aus verschiedenen biographischen Stationen eines Künstlerlebens miteinander zu vergleichen, so reizvoll wird es andererseits, in der Fortschreibung eines traditionsreichen Ansatzes nicht nur das Relikt einer überkommenen Auffassung zu rezipieren, sondern sie als Möglichkeit eines authentischen Zugangs zu musikalischen Kunstwerken zu verstehen: Das aktuelle Spiel wird zum Dokument einer historisch informierten Aufführungspraxis und die mit einer Interpretation überlieferten Nachrichten über Fragen der Gestaltung von Details zu einer wichtigen Quelle auch für die Rekonstruktion des von einem Komponisten intendierten Textes.

Letzteres aber illustrieren die Aufnahmen von Max Reger, die Heinz Wunderlich vorgelegt hat, in willkommener Weise. Denn als Schüler Karl Straubes wuchs er in einer Aufführungstradition auf, die sich unmittelbar mit dem Namen des Komponisten verbindet, die jedoch auch durch die Reputation, die der Leipziger Schule desto stärker zuwuchs, je weniger sie vor Ort, sondern durch ihre Vertreter in Westdeutschland bewahrt wurde, ein Profil erhielt, dessen Resistenz gegen alle Moden des Orgelspiels es umgekehrt erlaubt, Konventionen über längere Zeiträume hinweg als Auffassung einer „historischen“ Situation verstehen zu können: Heinz Wunderlich hält – kaum anders als es von Michael Schneider und Amadeus Webersinke, die ebenfalls bei Straube studierten, noch aus den letzten Lebensjahren bekannt ist – an einem Interpretationsmodus fest, der, gerade weil Aufnahmen seiner Kollegen ihn bestätigen, als repräsentativ für eine Schule gilt, die zumal bei der Reger-Interpretation die Intention des Komponisten reklamieren kann.

Respektive jenen Ansatz, der zunächst aus der Zusammenarbeit Regers mit seinem idealen Interpreten, Karl Straube, entstand, der binnen kurzem zu „Doppelautographen“ führte: neben der Reinschrift des Komponisten zur Vorbereitung der Drucklegung

einer weiteren Fassung, in der die Rücksicht auf die spielpraktische Umsetzung Veränderungen nicht nur der Akzidenzbestimmungen (Vortragsanweisungen, Tempoangaben usw.) implizierte. Diese beiden von der Forschung inzwischen als gleichberechtigt anerkannten Quellenschichten können nun durch Tonaufnahmen ergänzt werden, die noch über die Informationen hinaus, die der Notentext mitsamt seinen Aufführungshinweisen bietet, weitere Auskünfte über jene Vorstellungen geben, die den Komponisten leiteten: vermittelt über die Instanz seines ersten Interpreten und seiner Schule, die einen Ansatz kultivierte, der ausweislich der Klangdokumente, aber auch der verbalen Mitteilungen ihrer Absolventen sehr homogen war. Umgekehrt ist aus dem Spiel der Schüler, die diesen Interpretationsmodus über Jahrzehnte hinweg kultivierten (um nicht zu sagen: verfestigten), auch die Auffassung ihres Lehrers zu erschließen – was mittelbar dann wieder Rückschlüsse auf die kompositorische Idee zulässt.

Unter diesen Voraussetzungen erlauben Heinz Wunderlichs Einspielungen von Orgelwerken Max Regers differenziertere Einblicke in dessen ästhetischen Ansatz als die nüchterne Analyse des Notentextes mitsamt ergänzender Textzeugnisse. Denn sehr rasch wird bei allen Fugensätzen Regerscher Orgelmusik in den Aufnahmen Heinz Wunderlichs ein sehr straffer Duktus deutlich, der auf Agogik ebenso weitgehend verzichtet wie eine reich gestaffelte Dynamik. Vielmehr ist das Klangbild selbst bei den großen polyphonen Teilsätzen der Fantasien op. 40, 46, 57 oder 135b bei aller satztechnischen Dichte doch stets sehr klar und durchsichtig. Die vorgegebene Phrasierung ist nur der Ausgangspunkt für eine subtile Artikulation, die den Ausführungshinweisen des Autographs weniger widerspricht, als vielmehr eine Erweiterung zum Zwecke größerer Transparenz der Faktur darstellt. Dem dient auch eine klangliche Gewandung, die weniger auf Grundstimmen basiert als vielmehr der Vorstellung eines barocken Plenum (nach dem Verständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts) entspricht. Besonders auffällig freilich ist sowohl der Verzicht auf eine analytische Interpretation – mit der Themeneinsätze überdeutlich akzentuiert würden – als auch auf eine dramaturgische Durchformung zur Steigerung vordergründiger Effekte. Selbst längere (Teil-)Sätze sind großflächig angelegt, mit Blick auf die Architektur des Ganzen, weit weniger aber das satztechnische Detail oder eine lediglich auf Agogik setzende Steigerung. (Gelegentlich erscheint dabei die Temponahme mancher Teilsätze im krassen Widerspruch zu den Vorgaben des Notentextes, indem das Grundzeitmaß halbiert wird.)

Dieser neobarocke Impetus, der sein architektonisches Pendant in den repräsentativen Bauten des Wilhelminismus findet

und in den Instrumenten der Firma Sauer ein klangliches Äquivalent, fügt sich auf den ersten Blick kaum zu jenen wuchtigen Klangkaskaden, die etwa Regers Symphonische oder B-A-C-H-Fantasie einleiten. Und doch bleibt auch hier die Temponahme weitestgehend invariant, weder wird kleinen melodischen Phrasen nachgespürt noch sind harmonische Rückungen mit Blick auf ihre Wirkung inszeniert. Jegliches Rubato fehlt. Nicht die Dramaturgie der Oper und deren Rücksichtnahme auf das Bedürfnis der Sänger, das Belcanto ihrer Virtuosität zu exponieren, wird aufgegriffen, sondern ein nüchterner Duktus, der Freiheiten zumal der rhythmischen Gestaltung kaum je duldet: eine Strenge, die im Vergleich zur Klaviermusik auch Regers überrascht. Überwältigung, auf die fraglos auch in diesen großen Orgelfantasien gezielt wird, basiert nicht auf blendendem Effekt als vielmehr der Grandiosität einer Klanglichkeit, die stets satztechnisch begründet ist. Das Telos bleibt eine Demonstration der Dignität des Tonsatzes und wird so zur Hommage an ein Orgelbarock, die auf die Musik Bachs verweist: konservativ, doch nicht epigonal, sondern das Neue in der Gestaltung des Details suchend.

Diese Rezeptionshaltung vom Beginn des 20. Jahrhunderts weiterzuführen macht auch Heinz Wunderlich nicht zum Epigonen. Vielmehr erscheint seine Interpretation als spieltechnisches Plädoyer gegen alle Moden und Trends: im Bezug auf die Straube-Schule und deren Auffassung von der Musik Bachs gleich doppelt gesichert durch Tradition.

Prof. Dr. Michael Heinemann,
Patty-Frank-Weg 10
D-01445 Radebeul

Zum 90. Geburtstag von Heinz Wunderlich werden in Hamburg mehrere Konzerte veranstaltet. Am 25. 4., 18 Uhr, geben ehemalige Schüler Wunderlichs ein Orgelkonzert in der Hauptkirche St. Petri. Am 26. 4., 10 Uhr, wird in einem Gottesdienst in der Hauptkirche St. Petri die Ökumenische Messe Wunderlichs aufgeführt. Wunderlich selbst gibt am 28. 4., 20 Uhr, ein Orgelkonzert in der Hauptkirche St. Jacobi, und am 29. 4., 20 Uhr, wird in der Hauptkirche St. Petri in einem Konzert für Chor, Orgel und Orchester Wunderlichs Orgelkonzert über B-A-C-H uraufgeführt. Außerdem ist seine Kantate „Erschienen ist der herrlich Tag“ zu hören.