

## KAPITEL VIII

### STRAUBES BACH-AUFFASSUNG

#### VIII.1 Der Grundstein für Straubes Bach-Auffassung

Ein zentrales Thema für Straube war – wie für alle Musiker der Zeit – die Frage der Bach-Auffassung. Straube wurde nicht nur von Bach-Interpreten auf der Orgel beeinflusst, sondern auch wesentlich von anderen Instrumentalisten und Dirigenten, die sich intensiv mit Bach beschäftigt hatten. So ist durch Wolgast als sein erstes bleibendes Bach-Erlebnis überliefert: Die Aufführung der h-Moll-Messe unter der Leitung von Sigfried Ochs, die besonders durch die „Monumentalität Bachs“ einen großen Eindruck hinterlassen hatte.<sup>800</sup> Vor allem faszinierte Straube aber nicht die Architektur, sondern die Melodik Bachscher Musik.<sup>801</sup> Eine besonders starke Anregung erhielt er durch das Violinspiel „des gegenwärtig ohne Rivalen dastehenden klassischen Geigers“ Joseph Joachim.<sup>802</sup>

Ich erkannte, welche seelischen Spannungen Bachs Musik von der Melodik empfangt. Ein Konzert, das Josef Joachim in Berlin gab, führte mich zu dieser Einsicht. Joachim spielte unter anderem von Bach langsame Sätze für Solovioline, und die Intensität seines von keinerlei Begleitstimmen überschatteten Geigengesanges machte auf mich tiefen Eindruck. Hier lagen die gewaltigen melodischen Kräfte offen zutage.<sup>803</sup>

Möglicherweise machte schon Dienel Straube auf die Spielweise Joachims aufmerksam. Gerade in der Zeit, in der Straube zu Reimann wechselte, schreibt Dienel in *Die moderne Orgel*:

Bach muss in einfach schlichter Weise, vielleicht so, wie ihn Joachim auf seiner Violine vorträgt, gespielt werden. Dabei sind alle unmotivierten Accente und Tonmalereien, alle den melodischen Fluss zerreißenden Einschnitte, alle äusserem Effecte dienenden schroffen Gegensätze, jedes unnöthige Tempo rubato oder Staccato, alle von einseitigen

---

<sup>800</sup> Wolgast, S. 9. Hier handelt es sich um die erste Aufführung der h-Moll-Messe durch den Philharmonischen Chor Berlin unter der Leitung von Siegfried Ochs am 22. April 1895 in der Berliner Garnisonkirche.

<sup>801</sup> Ebenda; Straube J, S. 10.

<sup>802</sup> Riemann C, S. 500.

<sup>803</sup> Straube J, S. 10.

Anschauungen dictirten Versuche zu charakteristischer, sehr oft carrirkirter Gestaltung der Themen, kurz alle auf äussere Wirkung berechnete aus dem Geiste der Composition nicht hervorgehende Vortragsmanieren und Registerveränderungen zu vermeiden.<sup>804</sup>

Joachim stand offensichtlich für jeden Musiker der Zeit als ein Beispiel, das jeder anerkannte und bewunderte. Wie aber hat Joachim gespielt? Riemann äusserte sich darüber so:

Joachims Technik ist eine eminente, und wenn auch Virtuosen wie Sarasate durch Glanz und bestrickendes Kolorit vorübergehend auch den Musiker mehr gefangen nehmen, so bleibt doch Joachims überlegene Größe und klassische Ruhe schließlich Sieger. J. gehört zu den Meistern, denen die Intention des Komponisten das höchste Ideal ist, die den Effekt verachten, die nicht begeistern, bezaubern, sondern belehren, imponieren.<sup>805</sup>

Diese Beschreibungen kommen der Wahrheit sehr nah. Joachim hat nämlich das Adagio der *Sonata I<sup>ma</sup> à Violino Solo senza Baßo* g-Moll BWV 1001 ca. 1903 bei der Deutschen Gramophon eingespielt. Diese Aufnahme lässt – trotz des fortgeschrittenen Alters des Meisters – die Eigenschaften seines Bach-Spiels nachvollziehen.<sup>806</sup> Joachim erreicht auf seiner Stradivari-Geige einen wunderbaren Klang, der schon an sich sehr beeindruckend ist. Wenn zu dieser Art von expressivem Spiel und Geigenklang noch die Raumwirkung – die auf den Aufnahmen nicht zu hören ist – hinzukommt, ist es verständlich, dass dieses Erlebnis den jungen Straube so faszinierte, dass er sogar 1950 noch mit großer Begeisterung bis ins Detail über Joachims Spiel berichten konnte. Straube beschäftigte sich mit dem Gedanken, durch das Analysieren der Arien aus den Kantaten den „Melodiker Bach“ zu entdecken.<sup>807</sup> Ihm schwebte ein Orgelspiel vor, das die Joachimsche melodische Spielweise auf mehrstimmige Sätze übertragen würde:

---

<sup>804</sup> Dienel B, S. 86.

<sup>805</sup> Riemann C, S. 501.

<sup>806</sup> In seinem Spiel ist vor allem eine äußerst rhetorische, intensive, „individualisierte“ Melodik auffallend, denen alle andere Stimmen untergeordnet sind, aber so, dass diese ihren melodischen Charakter (z.B. T. 8 und vor allem der zweistimmige Teil in T. 11) stets behalten. Formal gliedert er das Adagio durch das plötzlich sehr lebendig gespielte aufsteigende Motiv in T. 2, was er bei dem Wiederkehren des Motivs in T. 15 mit dem Hinzufügen eines doppeltpunktierten Rhythmus in T. 16 zum dramatischen Höhepunkt entwickelt. Danach beruhigt sich die Musik zum gleichen ruhigen, schmerzhaften Duktus, wie am Anfang des Stückes. Kurz vor Schluss spannt er nochmals den Bogen, und betont als letztes dramatisches Element pointierte b<sup>2</sup>. Dadurch verdeutlicht er die Kreuzfigur im vorletzten Takt des Satzes.

<sup>807</sup> Wolgast, S. 9.

Es mußte möglich sein, sie auch in den vielstimmigen Werken Bachs freizulegen und ihnen durch alle Verästelungen des Klanges zu folgen.<sup>808</sup>

So begann Straube die Erkenntnisse, die er aus der Beschäftigung mit den Werken Bachs gesammelt hatte, auf sein Spiel an der Orgel zu übertragen.

Ich lernte auf der Orgel Bach singen. [...] Jede Linie im polyphonen Gefüge faßte ich als ein Stück musikalisches Leben auf. Es durfte keine tote Bewegung mehr geben, die den Klang nur füllte und verdickte, aber nicht individualisierte. Jeder Kontrapunkt sollte wirklich als Kontrapunkt gehört werden, als eine sprechende Stimme im Orgelchor. In den scheinbar nebensächlichen oder zufälligen motivischen Ausformungen die organischen Beziehungen zum Ganzen freizulegen, das war das Ziel.<sup>809</sup>

Die Ausarbeitung dieser Impulse erfolgte aber erst in Wesel.<sup>810</sup> Die Frucht dieser Arbeit wurde 1904 in der Ausgabe „Alte Meister des Orgelspiels“ durch genaue Vortragsbezeichnungen – Straube formuliert „wie ich auf der Orgel artikulierte“ – niedergelegt.<sup>811</sup> Die detailliertesten Artikulationsbezeichnungen finden wir aber in der Bach-Ausgabe 1913, die auf „der unmittelbaren Nachwirkung [Straubes] der näheren Beschäftigung mit dem Vokalstil Bachs“ basiert.<sup>812</sup> Darin finden wir z.B. genaue Beschreibungen, wie eine expressive Melodie durch präzise Artikulation auf der pneumatischen Traktur dargestellt werden kann:

Durch verschiedenartigen Anschlag, rechte Hand: *molto legato*, linke Hand: *poco leggiermente* kann der Eindruck des espressiven Spieles in der Oberstimme hervorgerufen werden.<sup>813</sup>

---

<sup>808</sup> Straube J, S. 10.

<sup>809</sup> Ebenda.

<sup>810</sup> Straube J, S. 8.

<sup>811</sup> Straube J, S. 10. Die Schwierigkeit solcher Interpretationsnotation betont schon Dienel ganz ausdrücklich (Dienel B, S. 85.): „Unsere musikalische Schriftsprache ist zu arm und wird immer zu arm bleiben, die Absicht des Herausgebers so klar zu legen, dass sie nicht missverstanden werden könnte. [...] Jeder weitgehende Versuch in dieser Richtung, etwa durch Unterstreichen, gehäufte Interpunktionszeichen, Accentbeifügungen etc- würde teils dürftig, theils lächerlich erscheinen. [...] Aus dem Geiste der Composition muss auch der musikalische Künstler seine Vortragsweise schöpfen. [...] Innerhalb des Geistes einer Composition muss der Individualität des Vortragenden ihr Recht gewahrt bleiben, und wer ihren Geist nicht erfasst, den lehrt man's nicht durch tausend Vortragszeichen.“

<sup>812</sup> Straube J, S. 11.

<sup>813</sup> Straube E, S. 1. Fußnote zum T. 20 im Praeludium C-Dur.

All diese Nuancen der Spielart probierte Straube an zwei großen Sauer Orgeln aus, in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und im Dom zu Wesel. Aber bereits bei Dienel dürfte Straube auf die Wichtigkeit des Anschlages aufmerksam gemacht worden sein:

Der wäre ein schlechter Orgelspieler, der nur das gebundene Spiel versteht. Wie auf dem Clavier kann man auch auf der Orgel – natürlich orgelmässig – Staccato spielen, trillern, rhythmisch accentuieren und arpeggieren, und je vollkommener das Orgelwerk ist, desto leichter werden sich auf demselben die verschiedenen Anschlagsarten ausführen lassen. Wir sehen nicht ein, warum man durchaus Bach'scher sein will, als Bach selbst, der alle diese Anschlagsarten in seinen Compositionen schon fast weitgehender, als die damalige Orgel es erlaubte, angewandt, also ebenso claviermässig für die Orgel geschrieben hat, als die Genannten [Mendelssohn, Thiele, Hesse, Brosig] und auch des Verfassers Wenigkeit.<sup>814</sup>

## VIII.2 Mehr Licht, mehr Schatten!

Einen anderen wichtigen Impuls erhielt Straube durch das Spiel Heinrich Reimanns. Diese für damalige Berliner-Verhältnisse außerordentlich dynamische und intensive Art, Bach auf der Orgel zu spielen, faszinierte Straube. Der ‚Schlendrian‘, d.h. Bach mit einem „gleichförmigen Fortissimo“ zu spielen, war in Berlin üblich.<sup>815</sup> Diese ‚neue‘ Art des Bachspiels hatte sich in Berlin am Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelt und hielt sich mehr oder weniger bis zur Jahrhundertwende. Die ‚alte‘ Art des Bachspiels verschwand ab dem zweiten Drittel des Jahrhunderts allmählich, trotz der Bemühungen deren Vertreter, wie Forkel und v.a. seines Schülers Griepenkerl.<sup>816</sup> Um 1800 ist in der musikalischen Präferenz in Berlin ein starker Paradigmawechsel und damit verbunden ein kultureller Hohlraum entstanden.

Berlin ist vielleicht der einzige Ort in Deutschland, in welchem Sie noch immer, neben den wärmsten Verehrern der modernen Musik, die eifrigsten Verfechter des ältern Geschmacks

---

<sup>814</sup> Dienel B, S. 57.

<sup>815</sup> Straube J, S. 9. Das ‚gleichförmige‘ Fortissimo-Spiel geht sicherlich auf A.W. Bach zurück (vgl. dazu Sieling, S. 189).

<sup>816</sup> Die „wahre Art“ des Bachspiels lernte Forkel von W.F. Bach. Wie Griepenkerl in den *Bemerkungen zur chromatischen Phantasie* erklärt, benützt er Vortragsbezeichnungen, um den wahren Vortrag des Stückes zu vermitteln, wie derselben von J.S. Bach auf W.F. Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler [wie z.B. Griepenkerl selber] gekommen.

finden. Johann Sebastian Bach und seine berühmten Söhne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn und Clementi um den Vorrang auf den Klavierpulten unserer Musikliebhaber und Liebhaberinnen: freylich aber jetzt mit geringem Erfolge. [...] Der Aufenthalt vieler älterer berühmter Tonkünstler in Berlin, als: Carl Philipp Emanuel Bach's, der beyden Graun, Kirnbergers, Fasch's, und anderer mehr trug nicht wenig dazu bey, den herrschenden Geschmack trotz den damals in Wien und andern Orten Deutschlands schon blühenden Genies, in seinem gewohnten Gleise zu erhalten.<sup>817</sup>

Griepenkerl beschreibt Forkel als „zu seiner Zeit der Einzige“, der noch wußte, den rechten Vortrag Bachscher Werke zu finden.

Bach selbst, seine Söhne und Forkel trugen die fraglichen Meisterwerke mit einer so großen Feinheit, mit einer so tiefgreifenden Declamation vor, daß sie wie mehrstimmige Gesänge klangen, die von einzelnen großen Künstlern gesungen wurden. Alle Mittel des guten Gesanges waren dabei in Anwendung gebracht [...] bachische Stücke wollen mit aller Kunst gesungen sein.<sup>818</sup>

Zugleich schreibt Forkel in seiner Monographie, dass Bach den größten musikalischen Dichter und den größten musikalischen Declamator, „den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird.“<sup>819</sup>

Die neue Spielweise hat die Eigenschaften der rhetorischen Spielweise nicht mehr praktiziert, sondern hatte als Grundanschlag das eben neu entwickelte Legato. Sie bevorzugte raschere Tempi, wobei die Declamation durch die gesangliche Spielweise nicht mehr zur Geltung kommen konnte. Mendelssohn erhielt nach den „neuen Prinzipien“ Klavierunterricht bei Ludwig Berger,<sup>820</sup> der kurzzeitig in Paris bei J.N. Hummel und Marie Bigot Unterricht genoss,<sup>821</sup> und auf der Orgel der Marienkirche bei dem prominenten Bach-Kenner August Wilhelm Bach.<sup>822</sup> Zelters Einfluss auf Mendelssohns Bach-Auffassung kann ähnlich beurteilt wer-

---

<sup>817</sup> AMZ 2, S. 585.

<sup>818</sup> Lehmann, S. 93.

<sup>819</sup> Forkel, S. 69.

<sup>820</sup> Ludwig Berger (1777-1839), Pianist, bedeutender Klavierpädagoge und Komponist. Nachhaltige Prägung durch seinen Lehrer Muzio Clementi.

<sup>821</sup> Marie Bigot (1786-1820), französische Pianistin und Komponistin, hat u.a. bei Beethoven Klavierunterricht erhalten.

<sup>822</sup> Die ästhetische Stellung August Wilhelm Bachs zwischen „alter“ und „neuer“ Spielweise wurde bereits in verschiedenen Publikationen ausführlich besprochen (siehe dazu Sieling und Arand). Plausibler erscheint die Aufführung von Quellen und die daraus entwickelte Argumentation Arands, dass

den. Als Zeitzeuge beschreibt Griepenkerl<sup>823</sup> Mendelssohns Orgelspiel in einem kritischen Ton:

Mendelssohn [...] spielte aber selber auf Clavier und Orgel genug Bachisches vor, hölzern, undeutlich und geistlos, so daß man denken mußte, er habe keine einzige Melodie verstanden.<sup>824</sup>

Vor allem die ‚zu schnellen‘ Tempi, und die dadurch verunmöglichte Deklamation machten Mendelssohns Bach-Spiel zum Gegenstand heftiger Kritik im Briefwechsel zwischen Griepenkerl und C.G.S. Böhme, dem Inhaber der Firma Peters.<sup>825</sup> Böhme formuliert die Problematik so:

Sein [Mendelssohns] Orgelspiel finden etliche Unparteiliche manchmal einer Raserei ähnlich. [...] Weil er aber das Tempo oft zu schnell nimmt, so wird sein Spiel mehrmals undeutlich und entbehrt einer gewissen guten Sangweise auf dem Instrumente.<sup>826</sup>

Böhme schrieb sogar über Mendelssohns Wiedergabe von Bachs *Chromatischen Fantasie und Fuge* BWV 903, dass diese „wie Thalberg“ klang.<sup>827</sup> Die neue Bach-Spielart hat sich auch auf das Gebiet des Orgelspiels übertragen, sodass sie sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zwar nicht sehr rühmlich, aber doch noch gehalten hatte. Ein wichtiger Aspekt der klanglichen Gestaltung auf der Orgel war in der Praxis die von A.W. Bach bis zur Jahrhundertwende übliche Spielweise mit folgenden Merkmalen: Seltener Registerwechsel, gleiche Klang-

---

A.W. Bach bereits die „neue Spielweise“ praktizierte und sein Einfluss auf Mendelssohn keinesfalls eine Tradierung der deklamatorischen Spielweise des 18. Jahrhunderts oder etwa die der Bach-Familie bedeutete. Vielmehr stand er „auf der Höhe der Zeit“ und vermittelte – trotz seiner eminenten Kenntnis Bachscher Orgelmusik – die damit verbundene Ästhetik.

<sup>823</sup> Friedrich Konrad Griepenkerl (1782-1849), Schüler von Forkel, Professor für Philosophie und schöne Wissenschaften in Braunschweig, Universitätsorganist in Göttingen und ein „vorzüglicher Cembalist“ (MGG), Gründer der Singakademie in Göttingen. Ab 1837 Herausgabe der Klavier- und Orgelwerke von J.S. Bach bei Peters.

<sup>824</sup> Heller, S. 220-221. Brief Griepenkerls an Sigfried Wilhelm Dehn vom 6.02.1849.

<sup>825</sup> In diesem Briefwechsel geht es um die Verwirklichung der ersten Bach-Gesamtausgabe, für die Griepenkerl schließlich eine wichtige Rolle spielte. Wahrscheinlich ging es neben den wahren künstlerischen Argumenten auch darum, Mendelssohn vom Markt des Herausgebens Bachscher Werke fernzuhalten.

<sup>826</sup> Lehmann, S. 94. Brief C.G.S. Böhme an Griepenkerl vom 9.05.1842.

<sup>827</sup> Lehmann, S. 95. Brief Griepenkerl an C.G.S. Böhme vom 30.06.1842.

farbe während des ganzen Stückes, Abstufungen höchstens durch Manualwechsel. Präludien und Fugen von J.S. Bach spielte A.W. Bach in einer Klangfarbe ohne Manualwechsel durch.<sup>828</sup>

„Die Orgelmusik Berlins konnte Straube nichts geben“, schreibt Wolgast.<sup>829</sup> Straube suchte die gesangliche Spielart, nachdem ihm durch das Spiel Joachims klar wurde, welche melodischen Kräfte er in der Mehrstimmigkeit Bachs freilegen musste.<sup>830</sup> Interessant ist, dass Straube genau den „Gesang“ in den Bachschen Werken sucht, die Eigenschaft, die Böhme und Griepenkerl als wichtigste Eigenschaft in Bachs Musik deklarierten, und im Spiel ihrer Zeitgenossen, insbesondere von Mendelssohn, vermissten.

Zwei Organisten versuchten aber die „in einem dicken Klangbrei festgefahrene Pflege des Bachschen Orgelwerkes von den Fesseln eines schulmeisterlichen Konservativismus“ und von dem „Ruf des Unmodernen und Veraltetsein“ zu befreien: Otto Dienel und Heinrich Reimann. Beide kamen nicht aus der Berliner Tradition, sondern gehörten der Breslauer Tradition an.<sup>831</sup> Reimann kam als Brosig-Schüler aus einer gegen das Berliner Bach-Spiel opponierenden Spiel-Auffassung.<sup>832</sup> Als hervorragender Lisztinterpret gehörte er zum Wagnerianer Kreis innerhalb des Berliner Musiklebens. Als erstes versuchte er, den an Wagnerscher Klangästhetik großgewordenen Musikfreunden die Orgel durch differenzierten Klang und orchestrale Farbigeit bei der Wiedergabe jeglicher Orgelkompositionen wieder näher zu bringen.<sup>833</sup> Die Ehrenrettung gelang ihm nicht nur bei modernen Compositionen, sondern er „erweckte auch den Berliner Bach-Stil durch seine Crescendo-Technik aus der Erstarrung.“<sup>834</sup>

Reimann pflegte auf der Orgel eine Fuge von Bach in einem Mezzoforte zu beginnen, das er mit gelegentlicher Ausweichung auf das zweite und dritte Manual bis zum vollen Werk am Schluß steigerte. Erhöht wurde die Wirkung dieses weitgespannten Crescendos durch ein stetiges Accelerando. Meistens war das Schlußtempo noch einmal so schnell wie der

---

<sup>828</sup> Sieling, S. 189.

<sup>829</sup> Wolgast, S. 7.

<sup>830</sup> „Die Verwandtschaft zwischen Orgel- und Violinspiel habe ich schon seit langem gewußt [...] (Brief an Hans Klotz vom 08.08.1947.) Die eigentliche Aufgabe in der Anwendung der Fingertechnik des Orgel-spielers muß dahin gehen, dem Vorbilde eines großen Meisters des Geigenspieles zu folgen, [...] Auf diesem Wege kann die Orgel unter den Händen eines feinfühlenden Künstlers zu einem singenden, ausdrucksvollen Instrument werden [...] (Brief Straubes an Heinrich Boll vom 10.09.1947) (Straube J, S. 219.).

<sup>831</sup> Straube J, S. 8.

<sup>832</sup> Straube J, S. 9.

<sup>833</sup> Straube J, S. 7: „[...] für meine Zeit [...] war die Musik Wagners und Liszts das beherrschende Kunst-erlebnis des Up-to-date-Musikers und -Musikliebhabers.“

<sup>834</sup> Straube J, S. 9.

Anfang. [...] Reimann suchte wohl in Bach in erster Linie das große klangliche Pathos, das der Orgel die verlorene königliche Würde zurückgab.<sup>835</sup>

Reimann hat dieses Prinzip anscheinend auf alle Bach-Fugen angewandt. Straube beschreibt auch, wie Reimann die Schlusstakte der C-Dur-Toccata mit weiteren Stimmen aufgefüllt hat, um zum Schluss doch ein großes *fortissimo* zu erreichen.<sup>836</sup>

Dass dynamische Veränderungen in Fugen von Bach eine gewissermaßen gängige Praxis darstellten, bezeugt Dienel mit der Beschreibung, dass sogar „schon Mendelssohn [...] die Bach'schen Fugen zum Theil nicht in gleichmässiger Klangstärke gespielt“ hatte. Er spielte dabei jedes neueintretende Thema durch hervortretende Stimmen gespielt und wandte das volle Werk erst an den wirkungsvollsten Stellen an, so wie es die damaligen Orgeln ihm ermöglichen.<sup>837</sup> Auch andere vereinzelt Vorkämpfer des dynamischen Bach-Spiels werden von Dienel erwähnt. So nennt er Töpfer oder Reinthaler, die die *Passacaglia* mit einer wechselnden Registrierung spielten.<sup>838</sup>

[Dienel] hat schon vor 20 Jahren die meisten Bach'schen Compositionen und auch diese Passacaglia mit abwechselnd bald stärkerer bald schwächerer Registrierung auf dem für dergleichen allerdings wenig geeigneten alten Orgelwerke der Marienkirche gespielt und sich dabei die während des Spiels nöthige Umregistrierung durch zwei Gehülfen ausführen lassen.

Auch von Ad. Hesse weiss man, dass er in der Regel zwei Hülfspersonen zur Registrierung brauchte, wenn er Bach'sche Sachen spielte.<sup>839</sup>

---

<sup>835</sup> Ebenda.

<sup>836</sup> Ebenda.

<sup>837</sup> Dienel B, S. 77. Dienel fügt als Fußnote zu dieser Aussage an, dass er wegen dieser Behauptung viel Kritik von Ohrenzeugen von Mendelssohns Orgelspiel bekommen habe, die gerade das Gegenteil dessen behaupteten. Dienel beruft sich hier auf zwei Quellen, als erstes auf die Londoner Musikakademie, wo die Bach-Werke so vorgetragen wurden, wie sie Mendelssohn spiele; also in einer „den Sinn der Composition berücksichtigenden, durch Umregistrierung nüancirenden, sonst aber schlichten Weise.“ Die andere Quelle ist ein Schüler Mendelssohns, Musikdirector Anger aus Lübeck, der die „mannichfach wechselnde Registrierung“ der F-Dur-Toccata „der Hauptsache nach“ von Mendelssohn hatte.

<sup>838</sup> Dienel B, S. 78: „Wir erinnern ferner an Töpfer, der die Passacaglia von Bach mit einer für seine Orgel passenden Registrierung versehen und dieses Werk in den mannigfachsten Klangfärbungen vorgetragen und mit Vortragszeichen versehen herausgegeben hat.

Auch Professor Reinthaler in Bremen spielte die Passacaglia immer mit grösstmöglicher Abwechslung der Farbe in den einzelnen Variationen und Steigerung des Ganzen bis zum Schlusse.“

<sup>839</sup> Ebenda.

Dienel beklagte aber, dass diese Crescendopraxis von vielen *Orgelvirtuosen* als Schablone an jedem Werk angewandt wurde, was ihm im Sinne der musikalischen Analyse oft falsch erschien.

Nun aber beginnt man auch die pro organo pleno geschriebenen Compositionen mf, ja sogar p oder pp und crescendirt durch Hinzunahme von Registern, bis man am Schlusse das volle Werk hat. Damit diese Wirkung nicht zu schnell eintrete, gestattet man sich auch hier und da das Abstossen von Registern. Gleich ist hierbei dem Orgel-Virtuosen, ob das Stück, wie z. B. das C-moll-Praeludium, mit wuchtigen Accorden beginnt, die naturgemäss das volle Werk (auch der modernen Orgel) verlangen, oder ob nebensächliches Figurenwerk vorhanden ist, welches eher eine Abschwächung statt Verstärkung der Registratur erfordert.<sup>840</sup>

Straube differenzierte sein Spiel nicht nur in der Lautstärke, sondern vor allem in den Klangfarben, viel deutlicher. Er hat die Stücke ohne eine Schablone, nach einer Analyse des Werkes, unterschiedlich gestaltet, fand zu jedem Stück einen Charakter, den er durch bestimmte Registergruppen in ihrem „Stimmungswert“ unterstützen konnte.<sup>841</sup> „Mehr Licht, mehr Schatten!“<sup>842</sup> Dies bezeichnet er als zweiten Schritt zur Rehabilitierung der Orgel als Bach-Instrument.<sup>843</sup> Wie mehrere der neuen Erkenntnisse Straubes, wurzelt auch dieser in der Denkweise Dienels über die Vortragskunst auf *der modernen Orgel*:

Trotzdem kann man aber sehr wohl die Hauptsache von dem Nebensächlichen in Klangstärke und -Farbe unterscheiden, kann hier und da Characterstimmen oder Stimmengruppen wirken lassen, kann die Themen hervorheben und das weniger Wichtige zurücktreten lassen, kann nach Bedürfniss steigern oder die Registrirung abschwächen, kann die guten Takttheile markiren und die Schlüsse kenntlich machen, kann Zusammengehöriges zusammenfassen und Fremdes trennen, kann auch dass, worauf der Componist den grössten Nachdruck gelegt hat, mit vollem Werke vortragen und breiter (wir sagen hier nicht „langsamer“) gestalten, als weniger Wichtiges und kann so durch künstlerisches aus der Composition hervorstechendes Nüanciren Bach auf der modernen Orgel zu solchem

---

<sup>840</sup> Dienel B, S. 84.

<sup>841</sup> Straube J, S. 9.

<sup>842</sup> Dienel B, S. 81.

<sup>843</sup> Ebenda.

verständlichen Vortrage bringen, dass der Zuhörer die herrlichen Gedanken aufzufassen vermag und von ihnen ergriffen wird.<sup>844</sup>

Vor allem unterschied sich Straube von Reimann dadurch, dass Straube eine sehr ausgeprägte, detaillierte Phrasierung anwandte, während Reimann hauptsächlich in der dynamischen Gestaltung das Gelingen eines Vortrags sah.<sup>845</sup> Ein Unterschied, der auf die von Straube erlebte, kunstvolle Spielweise Bülows zurückzuführen ist. Sicherlich ging das Indiz, Bach zu „romantisieren“ von Reimann aus, und nach allen diesen im reichen Berliner Musikleben gesammelten Ideen und Eindrücken entwickelte Straube in Wesel seine eigene Art, Bach zu spielen.

\*\*\*

In der Bach-Auffassung des Organisten Staube spielten die von den zeitgenössischen Organisten ausgeübten Spielgewohnheiten eine zweitrangige Rolle. Straube formte sein Bachspiel nach den Eindrücken von Joachims Violinspiel und nach genauem Studium der Vokalwerke Bachs. Zwar wandte er das von der Brosig-Schule über Reimann übernommene Element des Crescendos für Bachsche Orgelwerke an, führte aber die Klangfarbe und die nach der Analyse festgestellte Struktur als Ordnungsprinzip für die dynamische Gestaltung der Werke ein. Erstaunlich viele Aussagen von Dienel treffen genau Straubes Spielweise – soweit dies aus den Quellen nachvollziehbar ist – und es kann angenommen werden, dass Dienel weit mehr Einfluss auf Straubes Denken und Spiel hatte, als bisher belegt ist.

---

<sup>844</sup> Dienel B, S. 87.

<sup>845</sup> Reimann D, S. 135.