

Oben:
„Benedicamus
Domino“ op. 10
(1997), Autograf

Gregorianische Melodien als Ausgangspunkt für größere eigenständige, zum Teil zyklisch angelegte musikalische Neuschöpfungen zu verwenden, ist eine Praxis, die in der abendländischen Musikgeschichte zu allererst mit den Namen Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut in Verbindung steht. In der Folgezeit bildet sich ein vielfältiges Œuvre zahlreicher Komponisten, deren entsprechende Meisterwerke bis zum heutigen Tag geschätzt und beliebt sind, wie z. B. die *Missa pange lingua* von Josquin Deprez. Insbesondere im 16. Jahrhundert bahnte sich eine Übertragung vokaler Kompositionen auf die Orgel rege ihren Weg, wobei die vokalen Vorlagen nunmehr kunstvoll figuriert unter Wahrung der harmonischen Ausgangsbedingungen ausgeschmückt wurden.

So betrachtet bewegt sich der Komponist Bertold Hummel (1925-2002) auf traditionellem Überlieferungsterrain, dem er in Verbindung mit einer individuellen tonsprachlichen Diktion zahlreiche Werke beizusteuern weiß. *Cantus gregoriani* waren ihm eine konstante Beschäftigungs- wie Inspirationsquelle und führten zu einer Reihe von Orgelkompositionen, von denen am hervorstechendsten die drei *Marianischen Fresken* op. 42 und das grandiose *Benedicamus Domino* op. 102 sind; Letzteres mit einer Aufführungsdauer von rund 17 Minuten entstand als Auftragswerk der Siemens-Kulturstiftung für die „Internationale Orgelwoche Nürnberg – Musica sacra 1998“. Am Zenit seiner Schaffenskraft mit

einer klar konzentrierten, sehr charakteristischen Handschrift eigener Prägung zeigt gerade dieses Spätwerk Hummels Fähigkeit, eine breite Palette an stilistisch-rhetorischen Ausdrucksmitteln und ästhetischen Ansätzen zu einer sehr persönlich geprägten und ausdrucksstarken Synthese zu verschmelzen.

Benedicamus Domino steht in deutlicher Resonanz zu früheren Werken. Was dort gefunden, erprobt, geordnet und im regelrechten Wortsinn *com-poniert* wurde, taucht hier reflexhaft, mit veränderter Beleuchtung und differenzierter Perspektive in neuem Kontext auf: sinfonischer Gestus, souveränes kompositorisches Handwerk und unerschöpflicher Ideenreichtum auf denkbar höchstem Niveau. Unmittelbares emotionales Erleben und ebenso ein detaillierter analytischer Zugriff führen zu dem Ergebnis, dass kein Ton zu viel und jeder vorhandene genau am richtigen Platz steht. Wer nach objektiven Kriterien für ein gelungenes Werk sucht, darf diesen handwerklichen Aspekt, insbesondere in der regelfeindlichen – und deshalb häufig auch formlos ausufernden – Musik unserer Zeit, getrost einen vorderen Rang zuerkennen.

Wie sich nun dem komplexen Stück nähern? Was ist typisch Hummel? Welche stilistischen Parameter werden miteinander kombiniert? Alles Fragen, die sich aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten und beantworten lassen. Gleich einer Plastik oder einem Bauwerk vermittelt und erklärt sich uns das Kunstwerk, in dem wir es von allen seinen Seiten ergründen, bei Tageslicht oder im



Benedicamus Domino op. 102

Das Gipfelwerk in Bertold Hummels Orgelschaffen

Von Peter Wittrich, München

Schattenspiel der Halbdunkelheit, gewissermaßen im neugierig stauenden Drum-herum-gehen.

Eine erste Orientierung

Nimmt man den Notentext zur Hand, verschafft man sich einen ersten Eindruck gewöhnlich beim Durchblättern und Überfliegen der Seiten. Was sticht dabei sofort ins Auge? Wo sind etwa markante orthografische Auffälligkeiten erkennbar? Deutlich sind sehr heterogen entworfene Stimmgewebe mit unterschiedlicher Raum- und Klangdichte, so genannte Texturen zu konstatieren. Kaskadenförmige, in allen Oktavlagen rasch dahinrauschende Skalen stehen in Kontrast zu toccatenhaften, clusterartigen Akkordschlägen im Staccato. Sie sind Inhalt der bewegteren Abschnitte, die ihrerseits als variierte Refrains wellenartig zur Climax führen. Dazwischen sind als meditative Ankerpunkte ariose Zwischenteile eingestreut, in denen Choralzitate durch entsprechende Register- und Manualwahl klar hervortreten. Interessant dabei ist die tonale Einbettung der Choralpartikel; Mixturtechnik wird in Form von Dur-Quartsextakkorden oder wie z. B. ab Takt 184 ff. als archaisches Quint-Quart-Organum gesetzt. Ostinat Passagen geben darüber hinaus an vielen Stellen stilistische Identität und schaffen Zusammenhang.

Signifikant unterschiedlich zum Notenbild der erwähnten Kernteile sind Introduction und introvertierter Epi-

log. Zu Beginn begegnen uns durch Pausen getrennte Motivketten, großräumige, sprunghafte Gesten, durchsichtige Ein- oder Zweistimmigkeit. Kein klassischer Orgelsatz, vielmehr verschiedene virtuelle Instrumente im Dialog als transkribierte kammermusikalische Attitüde. Gleichmaßen verhält sich der ebenfalls satztechnisch ausgedünnte finale Abgesang wie ein Reflex zum Anfang. Ein tropfend artikuliertes Cantus-Zitat in C, leicht artifizuell verfremdet durch eine sich intervallgetreu verschiebende Vorschlagsgruppe und grundiert von einem C⁶-Akkord als klanglichem Orgelpunkt, spannt den Bogen zum Anfang.

Typische Kompositionsverfahren

Unverwechselbar ist ein Stil dann, wenn ihm signifikante Wendungen, ureigen gewachsene Klangvokabeln und spezifische Floskeln identitätsstiftend eignen. Es bedarf nur ein paar Sekunden, um festzustellen, aus welcher Zeit bzw. von welchem Komponisten das jeweilige Werk stammt. Von besonderer Bedeutung ist dabei die in der Regel schlichte Gestaltung eines Elements bei zeitgleicher und nachhaltiger Fasslichkeit. Dieser Idealumstand kann zum einen als entscheidendes Qualitätsmerkmal für das Werk angesehen werden, zum anderen zeichnet es einen Komponisten in besonderer Weise aus, sich mit einem außergewöhnlichen Personalstil einen besonderen Rang erarbeitet zu haben.