

Studien zur Orgelmusik

Band 6

ORGELBEWEGUNG UND SPÄTROMANTIK

ORGELMUSIK ZWISCHEN DEN WELTKRIEGEN
IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND DER SCHWEIZ

Herausgegeben von

Michael Heinemann und Birger Petersen



DR. J. BUTZ • MUSIKVERLAG • BONN



Michael Heinemann / Birger Petersen (Hgg.)

Orgelbewegung und Spätromantik

Orgelmusik zwischen den
Weltkriegen in Deutschland,
Österreich und der Schweiz

Studien zur Orgelmusik

Band 6

mit Beiträgen von

Gottfried Allmer, Jan Boecker, Michael Heinemann,
Marco Lemme, Thomas Lipski, Gerhard Luchterhandt,
Rainer Mohrs, Birger Petersen und Stefan Reißig

Dr. J. Butz • Musikverlag
Bonn

Inhalt

Vorwort 9

I. Orgelmusik und Orgellandschaft Norddeutschland

BIRGER PETERSEN
Norddeutschland als Orgellandschaft zwischen den Kriegen 15

THOMAS LIPSKI
Hans Henny Jahnn's Einfluss auf den Orgelbau 27

MICHAEL HEINEMANN
Hugo Distler 39

BIRGER PETERSEN
Hans Friedrich Micheelsen 49

II. Orgelmusik und Orgellandschaft Sachsen und Thüringen

MARCO LEMME
Sachsen und Thüringen 57

BIRGER PETERSEN
Die Choralbearbeitungen Sigfrid Karg-Elerts 75

STEFAN REISSIG
Zur Orgelmusik Hans Fährmann's 83

STEFAN REISSIG
Camillo Schumann 91

GERHARD LUCHTERHANDT
Monothematik und Polystilistik:
Zu Johann Nepomuk Davids Orgelstil 97

III. Orgelmusik und Orgellandschaft Berlin

MICHAEL HEINEMANN Berlin	111
MICHAEL HEINEMANN Das verpflichtende Erbe. Zu Paul Hindemiths Orgelsonaten	115
MICHAEL HEINEMANN Ernst Pepping	121
MICHAEL HEINEMANN Joseph Ahrens	129

IV. Orgelmusik und Orgellandschaft Rheinland und Westfalen

MICHAEL HEINEMANN Rheinland – Westfalen	139
RAINER MOHRS Zwischen Romantik und Moderne. Zur frühen Orgelmusik Hermann Schroeders	143
JAN BOECKER Gerard Bunk – Liebe zur Orgel	157

V. Orgelmusik und Orgellandschaft Südwestdeutschland

GERHARD LUCHTERHANDT Orgelbau und Orgelmusik in Südwestdeutschland	167
GERHARD LUCHTERHANDT Südwestdeutsche Orgelmusik in der Reger-Nachfolge	187
GERHARD LUCHTERHANDT „Von der Orgel geschrieben“ – Helmut Bornefeld	201
BIRGER PETERSEN Zur Orgelmusik von Joseph Haas	211

VI. Orgelmusik und Orgellandschaft Österreich

GOTTFRIED ALLMER

Die Orgellandschaft Österreich zwischen 1919 und 1945 221

GOTTFRIED ALLMER

Franz Schmidt 233

BIRGER PETERSEN

Die Orgelmusik Ernst Kreneks 239

VII. Orgelmusik und Orgellandschaft Schweiz

BIRGER PETERSEN

Schweizer Orgellandschaften zwischen den Kriegen 249

MICHAEL HEINEMANN

Der Gehalt des Chorals.

Zur Orgelmusik von Willy Burkhard 253

Notenausgaben 259

Die Verfasser der Beiträge 279

Vorwort

Ob die Zeit zwischen den Weltkriegen eine Epoche eigenen Rechts ist, steht dahin. Dass in den 1920er Jahren eine Stimmung des Aufbruchs herrschte – nicht nur in Deutschland, sondern, getragen vom Geist der Revolution und der Freude über das Ende feudalistischer Strukturen, auch in zahlreichen anderen Ländern Europas –, ist ebenso unübersehbar wie die Zäsur, die der Rückfall in autoritative Systeme, in Despotie und Barbarei ab 1933 darstellte. Deren Telos, Holocaust und Massenmord, eine Zerstörung aller Werte, kulturell wie ideell, überschattet die Unbekümmertheit einer Rückkehr zu bodenständigen Idiomen, wie sie Jugend-, Sing- und Orgelbewegungen nach 1918 proklamieren zu können glaubten. Unbelastet erscheint im Rückblick weder die Naivität einer Orientierung an geschichtlichen Zeiten, deren Schlichtheit moralische Integrität garantieren sollte, noch die Weiterführung eines Fortschrittsdenkens, dessen technokratische Fantasien erst die Preisgabe des Individuums und das Töten in großem Stil ermöglichten.

Diese Ambivalenz, als Dialektik der Aufklärung geschichtsphilosophisch akzentuiert, ist auch bei einer Bilanz von Orgelmusik, -komposition und -bau in den zwanziger und dreißiger Jahren allenthalben zu erkennen. Sie spiegelt sich in den Diskussionen über die ‚Zukunft‘ des Instruments, wie sie auf den Tagungen in Hamburg und Lübeck (1925), Freiburg (1926), Freiberg (1927) und Berlin (1928) die Gemüter von Orgelbauern, Denkmalpflegern, Komponisten und Interpreten erhitzen, zusätzlich befeuert durch Intellektuelle vom Rang Albert Schweitzers oder Hans Henny Jahns. Inwieweit die Entwicklung zur großen Konzertorgel einen Zugewinn künstlerischer Mittel bedeute oder vielmehr eine Rückbesinnung auf historische Instrumente des 17. Jahrhunderts einem ‚Wesen‘ von Orgel und Orgelmusik entspreche, bildete den Nukleus eines Diskurses, dessen Protagonisten auf beiden Seiten in Verdacht gerieten, dem Totalitarismus Vorschub zu leisten: Naivität und Fortschrittsglaube bilden zwei Seiten derselben Medaille, die zur perfiden Währung des Nationalsozialismus wurde und die Doppelbödigkeit seines Verhältnisses zu Kunst und Musik indiziert.¹

¹ Grundsätzlich zu diesem Thema vgl. *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 5.-7. Mai 1983 in Göttingen*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt 1984, insbesondere den Beitrag von Albrecht Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, S. 28-69. Ferner Michael Gerhard Kaufmann, *Orgel und*

In dieser Spannung die Position einzelner Künstler und die ästhetische Ausrichtung ihrer Werke angemessen bestimmen zu wollen, erscheint kaum möglich. Zu konstatieren ist nur mehr die Gleichzeitigkeit äußerst divergierender Auffassungen: ein extremer Historismus, mit dem eine Ugrino-Gemeinde im Norden und die Praetorius-Adepten im Südwesten das Heil in ausschließlicher Orientierung an Vorbildern des 17. Jahrhunderts postulierten, kontrastiert durch das Programm einer Fortschreibung technologischer Errungenschaften im Instrumentenbau, doch auch durch Klangdifferenzierung und kompositorische Mittel, die eine Reger-Nachfolge vorgab. Avantgarde konnte gleichzeitig von Vertretern eines Neoklassizismus, der bis zum klanglichen Archaismus (um nicht von Atavismus zu reden) tendierte,² behauptet werden wie von den Entwicklern neuer Tonsysteme und Instrumente, mit denen die Mikrotonalität überhaupt erst darstellbar wurde (und die umgekehrt weitere Nuancierungen von Intervallen und Farben ermöglichte). Jenseits solcher Extreme waltete jene nicht geringe Gruppe von Interpreten und Komponisten, die sich der forcierten Neuerung versagten und Traditionen pflegten, auf neue Entwicklungen behutsam reagierten und diese mit ihren Gewohnheiten zu verbinden suchten.

Vielleicht ist gerade dieses Nebeneinander höchst unterschiedlicher Auffassungen charakteristisch für die Jahre zwischen den Weltkriegen. Eine Klärung der Positionen gelang erst mit den letzten Nachwehen einer Romantik um die Mitte des 20. Jahrhunderts und jener allgemeinen Akzeptanz der Orgelbewegung und ihrer Prinzipien im Orgelbau, für die nicht zuletzt die Gründung der Gesellschaft der Orgelfreunde 1951 in Ochsenhausen steht. Gerade beim Blick auf die Biographien einzelner Komponisten, die im Mittelpunkt dieses der Orgelmusik gewidmeten Bandes steht, wird deutlich, dass stilistische Tendenzen, die in den zwanziger Jahren begründet sind, sich erst nach 1950 entfalteten; dass andererseits etliche Konventionen unreflektiert blieben, wird zum Signum einer Generation von Epigonen (zumal der Reger-Schule), die als späte Vertreter einer Orgelromantik hier weniger zu fokussieren waren, ohne schon ihre Werke – ästhetisch oft von Rang – diskreditieren zu wollen.

Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, ein Problem der Geschichtsschreibung nicht erst des 20. Jahrhunderts, wird gerade bei der Betrachtung einzelner Regionen deutlich. Keineswegs lassen sich wie in Hamburg und Freiburg allerorten klare Präferenzen und Schulen ausmachen. Vielmehr erscheint die Heterogenität regionalen Kulturlebens als typisch, mit unterschiedlicher Akzentuierung konservativer und avantgardistischer Trends. Exemplarisch mag

Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instruments im „Dritten Reich“, Kleinblittersdorf 1997.

² Vgl. das Kapitel „Im Alten Style“. Der Historismus und die Folgen“, in: Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1998 (Bärenreiter Studienbücher Musik Bd. 8), S. 34-73.

eine Skizze der Situation in Schlesien sein,³ wo Fritz Lubrich wie besonders Max Gulbins romantische Traditionen verwalteten; letzterer bot in seinen Orgelsonaten Stimmungsbilder unterschiedlicher Genres, flankiert im Orgelbau durch Schlag & Söhne, für deren große, hoch entwickelte pneumatische Instrumente nach dem Ersten Weltkrieg der Markt auch mangels Kaufkraft wegbrach. Und während die Firma Sauer 1913 in der Breslauer Jahrhunderthalle die seinerzeit größte Orgel Europas (V/200) baute (von Gerhard Zeggert 1937 auf sieben Manuale mit 222 Registern erweitert), wandte sich der Brieger Organist Max Drischner an Albert Schweitzer und Hans-Henny Jahnn, um die Klanggestalt der barocken Engler-Orgel in der dortigen Nikolaikirche stilgerecht wiederherstellen zu lassen (wobei Ludwig Burgemeister mit seinen Studien zum schlesischen Orgelbau wichtige Dienste leistete).⁴ Regers op. 127 *Introduktion, Passacaglia und Fuge in e-Moll*, für die Einweihung des Instruments in Breslau in kongenialer Monumentalität entworfen, korrespondiert mit Orgelwerken Drischners, der mit seinen Choralbearbeitungen barocke Modelle kopierte, in *Nordischen Kanzonen (Norske Kanzoner)* seine Begeisterung für Norwegen ein folkloristisches Idiom kultivierte und in einem *Sonnenhymnus* mit Vogelgesang und Zimbelstern eingeständenermaßen die Grenze zum Kitsch nicht nur tangiert.⁵ Neue Sachlichkeit und naiver Simplizismus, oft handwerklich gediegen und vom Rang guten Kunstgewerbes, stehen in deutlichen Kontrast zu Kompositionen höchsten Anspruchs auf der anderen Seite des Spektrums, denen der Bezug nicht nur zur Liturgie, sondern dem organistischen Milieu schlechthin abgeht: Philipp Jarnachs *Romanzero III* ist wie Arnold Schönbergs *Variationen über ein Rezitativ* op. 40 ein Solitär im Œuvre, keineswegs exemplarisch für das Genre Orgelmusik der Entstehungszeit und doch nicht ohne Implikationen für dessen spätere Entwicklung.

Ein wenig vom Facettenreichtum dieser Zeit, zumal den 1920er Jahren, aufzuzeigen, ist das Anliegen dieses Bandes, der nicht auf Vollständigkeit zielt, sondern einige grundlegende Tendenzen markieren möchte. Wenn er dazu beiträgt, den Blick auf die Musik dieser Jahre zu differenzieren, vielleicht auch mitunter pauschale Bewertungen durch das Verständnis für Hintergründe zu ersetzen, erfüllt er seinen Zweck.

Dresden und Mainz, im Herbst 2016

Michael Heinemann
und Birger Petersen

³ Vgl. Rudolf Walter, „Zur Geschichte der schlesischen Orgelmusik“, in: *Geistliche Musik in Schlesien*, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Dülmen 1988, S. 35-82, hier: S. 73-82.

⁴ Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Straßburg 1925 (= *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 230).

⁵ Vgl. Friedrich Kudell, *Max Drischner. Leben und Wirken*, Vlotho 1987.

BIRGER PETERSEN

Norddeutschland als Orgellandschaft zwischen den Kriegen

„Die alte Stiftskirche hatte einen schiefen Turm. Der Teufel wird darin geturnt haben. Sie besaß eine Orgel aus dem sechzehnten Jahrhundert. Ein dünner, scharf näselnder salziger Klang strömte von der Westempore herab, das Blatzen der Rohrwerke und das geschlagene Silber der spröden Mixturen. Herab vom Gehäuse des Rückpositives mit dem Schnitzwerk fleischfarbener gemästeter Engel, aus den strengen Formen des gotischen Orgelschrankes, das das Hauptwerk umschloß, aus den Pedaltürmen, sickerte der Geist alter Klänge in den hallenden Säulensaal. Ich wagte nicht hineinzugehen, so befangen war ich, entzückt und befremdet vom ätzenden harmonischen Salz. Salz der Erde. Ich hielt mich in der Turmvierung verborgen und sah vom Ursprung der Töne durch die gläserne Tür nur die von der Brüstung herabbaumelnden Engel mit den fetten Gliedern und kurzen Flügeln. Der sinnliche Glanz der tönenden Welt. Fettsteißige Freude. Runde Sonnen und Planeten. Runde Bäuche und runde Pausbacken.“¹

Der Norden ist als Ausgangspunkt einer Restauration von Orgel und Orgelmusik kaum zu überschätzen, auch wenn die eigentliche Orgelbewegung deutlicher vom Südwesten – vom Elsass, aber auch von Freiburg – geprägt ist: Initialzündung für den norddeutschen Ahnherrn der Orgelbewegung ist das Erlebnis des Zwölfjährigen, der sich damals noch Hans Jahn nannte, in der ehemaligen Kollegiatstiftskirche zu Bützow in Mecklenburg, dessen besondere, vor allem stille Aura den Orgelbauer Hans Henny Jahnn sein Leben lang begleiten soll und die er in seiner Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*, aber auch in seinem Fragment gebliebenen Roman *Ugrino und Ingrabanien* (1916) verewigt.² Das architektonische Kleinod beherbergt ursprünglich eine spätgotische, 1608 erweiterte Orgel; zu Beginn des 20. Jahrhunderts indes ist dieses Instrument bereits nicht mehr vorhanden: 1877 errichtet Friedrich

¹ Hans Henny Jahnn, *Fluß ohne Ufer* II, Hamburger Ausgabe in Einzelbänden, hg. von Uwe Schweikert und Ulrich Bitz, Hamburg 1986, S. 91 f.

² Vgl. Ulrich Bitz, „Am Rande der Erkenntnis. Hans Henny Jahnn und der Orgelbau“, in: *Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, hg. von Heimo Reinitzer, Hamburg 1995, S. 94-126, hier: S. 96-98.

Friese (III) eine neue Orgel, bezieht den spätgotischen Prospekt aber in seine Arbeit ein. Überliefert ist eine Aufzeichnung der alten Disposition, nicht aber das Pfeifenwerk. Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass die Bützower Orgel zur Schulzeit Jahnns definitiv stumm ist – Mecklenburg wird „magischer Fluchtpunkt“³ und der Norden zum Angelpunkt der Orgelmusik in Deutschland zwischen den Kriegen.

Die Orgelbewegung in Norddeutschland

Die Orgelbewegung nimmt ihren Ausgangspunkt im Südwesten. Die „Organisten-Tagung in Hamburg-Lübeck“ vom 6. bis 8. Juli 1925 findet nicht zufällig im weit entgegengesetzten hohen Norden statt, hat aber aufgrund ihrer größeren Publikumswirkung erheblich größeren Einfluss auf die Orgellandschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als etwa die Publikationen Albert Schweitzers und Emile Rupps – auch wenn die Protagonisten der zwanziger Jahre sich immer wieder (wenn auch in unterschiedlichen Perspektiven) auf die Elsässer berufen – oder auf die Tagungen in Freiburg und Freiberg. Der offizielle Schwerpunkt der Tagung 1925 ist die norddeutsche Orgel der Barockzeit.

„In einer Hinsicht hat Hamburg in der Zeit von 1920-1930 im Musikleben eine führende Rolle gehabt: in der Orgelbewegung. Das hing mit der Besessenheit eines Orgelbauers zusammen. In St. Jakobi war eine Barockorgel von Arp Schnitger noch soweit erhalten, daß sich ein Wiederaufbau in alter Klangform lohnte. Der besessene Orgelbauer war der Dichter Hans Henny Jahnn, der die Wiederherstellung in die Hand nahm und vollendete.“⁴

Hans-Henny Jahnn, der maßgeblich mit dem Leipziger Thomas-Organisten Günther Ramin die Hamburg-Lübecker Tagung initiiert und publizistisch sorgfältig vorbereitet hat,⁵ trägt hier erstmals seine an der Orgel Arp Schnitgers in St. Jacobi in Hamburg gewonnenen Erkenntnisse vor:⁶ Er fordert die Rückkehr zur mechanischen Spieltraktur, vor allem aber die Orientierung an den Bau- und Klangprinzipien des klassischen Orgelbaus. Die Orgel des Barocks

³ Vgl. ebd., S. 97; zur Bützower Stiftskirche vgl. Max Reinhard Jaehn, *Orgeln in Mecklenburg*, Rostock 2008, S. 40f., ders., „Mecklenburgs Orgel-Denkmal Aufnahme von 1926: Nachträge zu Erwin Zillinger und Hans Henny Jahnn“, in: *Ars Organi* 29 (2006), S. 387-404, hier: S. 393-395, und ders., *Friese. Norddeutsche Orgeln in fünf Generationen. Band 1: Friedrich [III] Friese (1827-1896)*, Schwerin 2014, S. 1101-1156.

⁴ Edith Oppens, *Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre*, Hamburg 1969, S. 183.

⁵ Vgl. Sven Hiemke, „Zeit der Umbrüche und Bewegungen“, in: *Geschichte der Kirchenmusik. Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche*, hg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, Laaber 2013 (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik* Bd. 1.3), S. 231-245; hier: S. 234 f.

⁶ Vgl. Thomas Lipski, *Hans Henny Jahnns Einfluß auf den Orgelbau*, Hildesheim 1997.

THOMAS LIPSKI

Hans Henny Jahnn's Einfluss auf den Orgelbau

Leipzig als Metropole der Kultur und insbesondere der Musik sollte für Hans Henny Jahnn wenigstens in zweifacher Hinsicht von nachhaltiger Bedeutung im Hinblick auf seinen organologischen Werdegang sein. Am 5. Februar 1922 fand im Schauspielhaus zu Leipzig die Uraufführung der Jahnn'schen Tragödie *Die Krönung Richard III* statt.¹ Im Rahmen dieser Veranstaltung kam es zu einer denkwürdigen Zusammenkunft von Hans Henny Jahnn, Günther Ramin und Karl Straube.² Vierter im Bunde war der mit Ramin gut bekannte Hans Rothe, der Regisseur dieser Inszenierung. Ramins Frau berichtete darüber wie folgt:

„Das wesentlichste künstlerische Ereignis für Ramin in den folgenden Jahren war das Zusammentreffen mit Hans Henny Jahnn, dem damals sehr umstrittenen Dichter. [...] In dem Zusammensein mit Jahnn und Rothe nach diesem Theaterabend bei uns erwies es sich, daß Jahnn noch sehr weitreichende andere Interessen hatte, vor allem hatte er sich mit alter Musik beschäftigt und brachte eine Ausgabe der Orgelwerke von Vinzent Lübeck mit, die er gerade in seinem eigenen Verlag erstmalig herausgegeben hatte. Viele Stunden lang wurde in den folgenden Tagen über die Interpretation Vor-Bachscher Musik und über ihre Darstellung auf den alten Orgeln gesprochen. Jahnn erzählte von einem Instrument aus dem 17. Jahrhundert, das in Hamburg in der Jacobi-Kirche sei und das er Ramin zeigen möchte. Er bekundete eine umfassende Kenntnis der alten Register, Mensuren und Klangkombinationen, die diese fast vergessene Musik erst wieder lebendig machen könnten. Ramin war von diesen Gesprächen so fasziniert, daß er sich entschloß, kurze Zeit darauf nach Hamburg zu reisen.“³

Das Gespräch zwischen Jahnn, Ramin und Straube wird von Thomas Freeman, dem US-amerikanischen Germanisten und Jahnn-Biographen, in folgender Weise beschrieben:

¹ Thomas Freeman, *Hans Henny Jahnn. Eine Biographie*, Hamburg 1986, S. 174-177.

² Ebd., S. 186f.

³ Charlotte Ramin, *Günther Ramin. Ein Lebensbericht*, Freiburg 1958, S. 45f.

„Bei ihrer ersten Begegnung überraschte Jahnn Ramin und Straube, die von seinem Musikinteresse nichts wußten, durch sein Lob der nahezu vergessenen Kompositionen Vincent Lübecks und damit, daß er den ersten Band der von Harms edierten und vom Ugrino-Verlag 1921 veröffentlichten Gesamtausgabe der erhaltenen Werke Lübecks vorweisen konnte. Ramin hörte fasziniert zu, als Jahnn erzählte, seine Untersuchung der Hamburger Jacobiorgel hätte erwiesen, daß zur Zeit Bachs in Deutschland kein Pedalschweller für Crescendi und Diminuendi verwendet worden sei. Glaubt man Jahnn, so hatte nicht einmal Straube davon gewußt, und da dieser sich nicht gern von einem Laien belehren ließ, erteilte er Jahnn vor allen Anwesenden eine Abfuhr.“⁴

Wenn letzteres den Tatsachen entsprechen sollte, so steht dieses vermutlich in Zusammenhang mit dem von Straube 1904 bei Peters edierten Band *Alte Meister des Orgelspiels*. Dort hatte Straube im Vorwort ausdrücklich die technischen Möglichkeiten der damals modernen – pneumatischen bzw. elektropneumatischen – Orgel zur Interpretation alter Musik herangezogen.⁵ Straube selbst bekannte: „Ich bemühe mich durch Ausnutzung aller Klangmöglichkeiten der modernen Orgel in der objektivierten Tonsprache Bachscher Polyphonie den subjektiven Ursprung mittönen zu lassen.“⁶ Als Höhepunkt dieser Auffassung ist der 1913 von Straube edierte zweite Band der Neuausgabe der Orgelwerke J. S. Bachs anzusehen, den er bezeichnenderweise dem Dirigenten Siegmund von Hausegger dedizierte. Jedoch schon acht Jahre zuvor hatte Straubes Auffassung Widerspruch ausgelöst, nämlich ausgehend von der frankophonen Bach-Schule um Widor und Schweitzer. Insbesondere letzterer hatte mit seiner berühmten, 1908 erweiterten und ins Deutsche übersetzten Bach-Biographie den Stein ins Rollen gebracht.⁷ In diesem Zusammenhang sei der Vergleich hinsichtlich Interpretation und Registrierung der *Passacaglia und Fuge c-Moll* BWV 582 von J. S. Bach, der *Passacaglia f-Moll* op. 63 Nr. 6 aus den *Monologen* von Max Reger und den mit Variationen überschriebenen Satz, eine freie *Passacaglia*, aus der 8. *Orgelsymphonie* op. 42 Nr. 4 von Charles-Marie Widor erwähnt; offenbar muss es auf Straube unerhört gewirkt haben, was Jahnn an jenem Abend präsentierte.⁸

Sieben Jahre später, 1929, gab Straube bei Peters in zwei Bänden *Alte Meister des Orgelspiels – Neue Folge* heraus. Hier hatte sich Straube von der deutschen, spätromantischen, auf Franz Liszt zurückgehenden Bach-Interpretation und der

⁴ Freeman, *Hans Henny Jahnn*, S. 186 f.

⁵ *Alte Meister des Orgelspiels*, hg. von Karl Straube, Leipzig 1904, S. 2.

⁶ Karl Straube, *Rückblick und Bekenntnis*, in: *Musik und Kirche* 20 (1950), S. 86 f.

⁷ Hermann J. Busch, „Entwicklungslinien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Acta Organologica*, 17 (1984), S. 387-403; vgl. Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908.

⁸ Freeman, *Hans Henny Jahnn*, S. 187.

MICHAEL HEINEMANN

Hugo Distler

Ein scheuer Mensch, ein sensibler Künstler: Nervosität nicht als Gestus eines Musikers, sondern als Verhaltensweise in einem Leben, das der Sicherheit entbehrte. Hugo Distler, 1908 in Nürnberg geboren, wuchs bei den Großeltern auf, als seine Mutter sich des unehelichen Kindes zu entledigen suchte und einem Spielwarenhändler nach Amerika folgte. Mangel an familiärer Geborgenheit flankierte materielle Not, die wiederum eine Ausbildung erschwerte. Das Studium am Leipziger Konservatorium, mit ausgezeichnete Aufnahmeprüfung 1927 begonnen, konnte wegen fehlender finanzieller Mittel nicht abgeschlossen werden; Günther Ramin, der Orgellehrer vermittelte zum Jahresbeginn 1931 eine Anstellung an der Jakobikirche in Lübeck: der Beginn einer Karriere als Organist und Komponist, die Hugo Distler zu einem Exponenten kirchenmusikalischer Erneuerung in Norddeutschland werden ließ. Von den Klängen der historischen Stellwagen-Orgel sind seine Orgelwerke inspiriert, zumal die beiden großen Partiten aus op. 8. Unter gänzlich anderen Vorzeichen, im Kontext einer Hochschullehrerstelle in Stuttgart, entstanden 1938/39 weitere Orgelwerke, das Opus 18, ohne Bindung an Liturgie und Kirchenraum: eine Sammlung von *30 Spielstücken für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente*, ferner eine *Orgelsonate*. Im April 1942 wechselte Distler nach Berlin, als Leiter des Berliner Staats- und Domchors, doch bereits am 1. November dieses Jahres setzte er aus Angst vor einer Einberufung zum Kriegsdienst seinem Leben ein Ende.¹

Eine Biographie, die Legendenbildungen erlaubt. Vermutlich wurde Distler, seit 1. Mai 1933 Mitglied der NSDAP, letztlich Opfer eines verbrecherischen Systems, das er selbst, eher gutgläubig als ahnungslos, unterstützt hatte – ein Habitus, den seine aporetische familiäre Sozialisation ebenso nahe legt wie die beruflichen Perspektiven, die er in Lübeck gewann. Doch bei aller Konzilianz, die durch eine differenzierte Aufarbeitung von Lebenszeugnissen in umfassenden Biographien suggeriert werden soll,² bleiben Texte und Äußerungen

¹ Vgl. zur Biographie Hugo Distlers die sehr einfühlsam nach persönlichen Dokumenten gezeichnete Darstellung seiner Tochter Barbara Distler-Harth, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz 2008.

² Vgl. den Sammelband *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposiums in der Stadtbibliothek Lübeck am 20. September 1995*, hg. von Stefan Hanheide, Osnabrück

bemerkenswert, zumal aus den ersten Jahren des Dritten Reichs, die keineswegs Distanz zu offiziellen Positionen erkennen lassen. So schrieb Distler in einem Beitrag *Die Orgel unserer Zeit* 1933:

„Mittlerweile hat die Bewegung auf allen Fronten gesiegt. Eine Erkenntnis jedoch stellte sie vor Probleme, daß es nicht mit der Wiederentdeckung und Inbetriebsetzung und dem Nachbauen der alten Orgel getan sei; der klassische Orgelbau gab uns zwar die Richtschnur des neu einzuschlagenden Weges; den Weg als solchen müssen wir selber gehen. Wir sind gewillt, uns einen neuen, zeitgemäßen, wenn auch mit vollem Bewußtsein auf der alten Orgel fußenden Typ zu schaffen. Die Entwicklung des neuen Orgelbaues, an deren Anfang wir stehen, wird zu um so selbständigeren Zielen gelangen, sofern auch die neue Musik – nicht nur die neue Orgelmusik – sich ebenso konsequent der Forderung des Tages bewußt wird. Daß die Orgel berufen ist, wie kein anderes Instrument die Verkünderin eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips zu werden, das lehren die Ereignisse der jüngsten Zeit; daß sie ihre Mission erfüllen wird, das wird eine kommende bestätigen.“³

Trotz des eindeutigen Kontexts klingt schon der erste Satz nicht unverfänglich. Vorbehalte zur musikalischen wie auch politischen Situation werden in Distlers emphatischem Bekenntnis zur Gegenwart nicht erkennbar, mindestens zu diesem Zeitpunkt schienen ihm die Perspektiven einer „neuen“ Musik in einem „neuen“ Staat attraktiv. Und es ist nicht bekannt, dass er sich dagegen verwahrt hätte, als kompositorischer Garant jener jungen Musik für eine erneuerte Gesellschaft zu firmieren.⁴ Vielmehr schrieb Distler 1934 eine Kantate *Ewiges Deutschland* nach Gedichten von Wolfgang Brockmeier, die als Bekenntnis zu unverbrüchlichen ‚Werten‘ einer ‚Kulturnation‘ aufzufassen einigermaßen gewagt sein dürfte.⁵ Denn noch 1935 ließ er an seiner patriotischen Gesinnung keinen Zweifel: „Wer von uns Jungen hätte nicht die Größe der vaterländischen Ereignisse in den vergangenen Jahren miterlebt!“⁶ Die Schattenseiten des Nationalsozialismus wollte – oder konnte – Distler nicht erkennen. Der „Bewegung“ stand er loyal, sogar mit Sympathie gegenüber, bot sie ihm doch die Möglichkeit, sich als „Neubegründer einer neuen Kirchenmusik“⁷ zu fühlen.

1997 – sowie insbesondere die sehr materialreiche Studie von Winfried Lüdemann, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002 (= *Collectanea musicologica*, Bd. 10)

³ Hugo Distler, „Die Orgel unserer Zeit“, in: *Der Wagen* 1 (1933), hier zitiert nach *Musica* 1 (1947), S. 153.

⁴ Vgl. Fred Hamel, „Junge Komponisten: Hugo Distler“, in: *Melos* 12 (1933), S. 412-418.

⁵ Vgl. Lüdemann, *Distler*, S. 96-119, sowie Philipp Schmidt-Rhaesa, „Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte“, in Hanheide (Hg.), *Distler im Dritten Reich*, S. 66-72.

⁶ Hugo Distler, „Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik“, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), S. 1325-1328, hier: S. 1327.

⁷ Ebd., S. 1326.

BIRGER PETERSEN

Hans Friedrich Micheelsen

Der am 9. Juni 1902 in Hennstedt in Dithmarschen geborene Hans Friedrich Micheelsen absolvierte auf Drängen seines Vaters zunächst eine Lehrerausbildung an der Präparandenanstalt in Uetersen; ab 1922 wirkte er als Organist an der Pauluskirche in Brunsbüttelkoog. Seine musikalischen Kenntnisse vertiefte er bei Max Bode und Paul Kickstat, schließlich (ab 1933) als Kompositionsstudent bei Paul Hindemith in Berlin. 1938 wurde Micheelsen als Leiter der neugegründeten Landeskirchlichen Musikschule nach Hamburg berufen, eine Tätigkeit, die der Krieg für volle viereinhalb Jahre unterbrechen sollte. Micheelsen blieb bis 1961 Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung der späteren Hochschule für Musik und Theater Hamburg, an der er 1954 zum Professor ernannt wurde. 1962 zog der Komponist sich in einen kleinen Ort im Schwarzwald zurück, um ausschließlich zu komponieren; nach dem Tod seiner Frau kehrte Micheelsen in seine holsteinische Heimat zurück, wo er am 23. November 1973 in Glüsing, unweit Hennstedts, verstarb. Sein bekanntestes Werk ist die Melodie zum Lied „Tröstet, tröstet, spricht der Herr“ (EG 15).

Pädagogische Intentionen, eine frühe Verschreibung an die Musik, vor allem aber die deutliche geistliche Prägung der Kompositionen bestimmen zahlreiche Biographien, zumal von Organisten, die am Beginn des 20. Jahrhunderts geboren wurden. Bestimmend für Micheelsen wurden jedoch weniger artifizielle als autochthone Momente von Musik, wie er in einer autobiographischen Skizze, 1947 für *Musik und Kirche* verfasst, bekannte:

„Meine ersten und nachhaltigsten musikalischen Eindrücke sind nicht Sinfoniekonzerte oder Opernaufführungen, auch keine virtuosen Leistungen eines Instrumentalsolisten, sondern Volkslieder und Choräle gewesen. Aus diesem Urquell lebt mein ganzes musikalisches Schaffen.“¹

Diese Prägung sollte bis zum Ende seines Lebens bleiben: Sein Hauptanliegen war es, mit seiner Musik der Gemeinde zu dienen. Darüber deutet auch nicht der mindestens nachdenklich stimmende Umstand hinweg, dass etwa das *Holsteinische Orgelbüchlein* für viele gemeinsame, auch quasi-kultische

¹ Hans Friedrich Micheelsen, „Selbstbildnisse schaffender Musiker III“, in: *Musik und Kirche* 17 (1947), S. 125-128, hier: S. 125.

Feiern bestimmt war, nicht aber – laut Auskunft des Blut-und-Boden-Romantik versprühenden Vorworts – für den Gottesdienst:

„Das Orgelbüchlein kann solcherart Verwendung finden im Konzert, bei Feiern der Gemeinschaften (HJ.-Feiern, Schulfeiern u. a.) und in der Hausmusik. [...] Das vorliegende Werk sei für mich ein Dank an meine holsteinische Heimat und an meine Ahnen, denen ich mich zutiefst verbunden weiß.“²

Engere Verbindungen zum Nationalsozialismus sind für Micheelsen nicht nachweisbar – was auch die frühe Rückkehr nach Hamburg erklärt.³ Eingebunden war Micheelsen aber zweifellos in die Jugend- und Singbewegung seiner Zeit, er leitete mit seinem Freund Karl Hannemann den „Lobeda“-Singkreis.

Werke für Orgel
Passacaglia (1933)
Choralmusik (1933-1936)
Das Holsteinische Orgelbüchlein op. 32 (1941)
Organistenpraxis (1949)
Grenchener Orgelbuch I: Choralmusik (1965)
Grenchener Orgelbuch II: Meditationen (1971)

sieben Orgelkonzerte:

Orgelkonzert I in A (1940)
Orgelkonzert II über die Weise „Es sungen drei Engel“ op. 34 (1943)
Orgelkonzert III in Es (1947)
Orgelkonzert IV über „Nun freut euch, liebe Christen g'mein“ (1951)
Orgelkonzert V über „Christe, der du bist Tag und Licht“ (1954)
Orgelkonzert VI über „O, daß ich tausend Zungen hätte“ (1961)
Orgelkonzert VII über „Der Morgenstern“ (1963)

In der Regel ist es die kirchenmusikalische Praxis, die die Kompositionen Micheelsens bestimmt: Die technischen Anforderungen sind niemals allzu hoch, auch nicht in den ambitionierteren Orgelkonzerten; dieser Befund entspricht den Vokalwerken Micheelsens, die sich immer am Wortsinn und der Wortverständlichkeit orientieren.

Eine Vielzahl der Orgelkompositionen Micheelsens sind choralbezogen – die umfangreiche Sammlung *Organistenpraxis* von 1949 mit insgesamt 107 Einzelsätzen, aber auch schon die *Choralmusik*, eine Sammlung von elf sehr kurzen Choralvorspielen, die bereits zwischen 1933 und 1936 entstehen und deren Gestalten sich an der norddeutschen Schule des späten 17. und frühen 18.

² „Spielanweisung“ zu *Das holsteinische Orgelbüchlein. Stücke für die Kleinorgel*, Kassel o. J. [1941].

³ Vgl. Stefan Zöllner, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt 1999, S. 217-228.

MARCO LEMME

Sachsen und Thüringen

Wichtige Impulse bezog die Orgelbewegung aus Sachsen mit seinen Silbermann-Organen: Silbermann hatte mit seinen Instrumenten die sächsische Orgelbautradition bis in das 19. Jahrhundert geprägt. Firmen wie Schubert, Jehmlich, Schmeisser oder auch Ladegast bauten noch unter seinem Einfluss. Der Wechsel zur Kegellade erfolgte in Sachsen erst 1872 durch die Firma Eule; Jehmlich baute 1888 erstmals eine pneumatische Membranlade. Auch Thüringen blieb bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Hand regionaler Orgelbauunternehmen wie Poppe, Knauf, Kühn oder Schulze. Ab 1900 kamen dann aber auch hier vermehrt überregionale Firmen wie Sauer, Steinmeyer und vor allem Walcker zum Zug.

Vor allem die letztgenannte ist mit dem Schaffen Max Regers, 1911-1914 Hofkapellmeister in Meiningen, verbunden. So wurde die 1889 von Martin Schlimbach & Sohn (Würzburg) in der Meininger Stadtkirche erbaute Orgel in den Jahren 1931/32 von Walcker nach den überlieferten Vorstellungen Regers umgebaut. Unter Beibehaltung des größten Teils der romantischen Stimmen wurde ein drittes Manual („Regers Schwellwerk“) mit typischen Barockregistern im Sinne der Orgelbewegung hinzugefügt.¹ Das Konzept der Universalorgel, auf der sich alle Stilepochen darstellen ließen, wurde von Walcker u. a. auch in Weimar in der Stadtkirche (1935) sowie im Saal der Musikhochschule (1936) angewendet.² Daneben wurde in den 1930er und 1940er Jahren in einem zum Teil erheblichen Maße in den Bestand der Orgellandschaft Mitteldeutschlands eingegriffen, indem historische Instrumente nach den Vorstellungen der Orgelbewegung umgebaut und disponiert wurden.

Befördert durch die Silbermann-Landschaft und Ernst Flades Silbermann-Monographie von 1926, wurde der Gedanke der Orgelbewegung von sächsischen Orgelfirmen schon frühzeitig aufgegriffen – die Firma Eule aus Bautzen etwa baute bereits in den 1930er Jahren wieder Schleifladen. Von besonderem Interesse für die Orgelbewegung war das sächsische Freiberg, das mit einer Sel-

¹ Vgl. *Orgel*, hg. von Alfred Reichling (= *MGG-Prisma*) Kassel 2001, S. 72-76; Felix Friedrich und Eberhard Kneipel, *Orgeln in Thüringen – ein Reiseführer*, Altenburg 2010, S. 143-145.

² Vgl. Marco Lemme, *Die Ausbildung von Kirchenmusikern in Thüringen 1872-1990*, Weimar 2013, S. 230-241.

tenheit aufwarten konnte: Die 1711 bis 1714 im Dom erbaute große Silbermann-Orgel war in ihrer Substanz nie angetastet worden. 1927 fand denn auch die „Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst“ in Freiberg statt, während der sich die Orgelbewegung organisatorisch zum „Deutschen Orgelrat“ zusammenschloss.

Die Freiburger Orgeltagung ebnete mit ihrer Parole „Zurück zur Orgel als Kultinstrument“ zudem den Anschluss der Orgelbewegung an die kirchenmusikalische und liturgische Erneuerungsbewegung. Christhard Mahrenholz proklamierte: „Erst wenn der Orgel ihre eigentliche Aufgabe, der Dienst am Wort, am Cantus firmus, am Orgelchoral zurückgegeben ist [...], wird einer neuen Blüte der Orgelkunst, des Orgelbaues wie der Orgelkomposition kultischer Ausprägung der Boden bereitet sein“.³ An die „gesinnungsmäßige“ Erneuerung der Kirchenmusik schloss sich folglich eine „schöpferische“ an, die nach Meinung Hans Heinrich Eggebrechts durch eine „kritiklose Gläubigkeit an die Gegenwartsaussage Alter Musik und Kompositionsart“⁴ gekennzeichnet war. Komponisten wie Hugo Distler, Johann Nepomuk David oder Ernst Pepping schufen aus dem Erbe der altevangelischen Musik eine zeitgenössische Musik im sogenannten ‚Kirchen-Stil‘. Der neue Stil zeigte sich nicht nur in einer ‚erweiterten‘ Kontrapunktik und ‚echten‘ Vokalität, sondern auch im Verkündigungscharakter der jeweiligen Komposition, sprich deren liturgischer Eignung. So entstanden für die Orgel neben den klassischen Formen wie Präludium und Fuge oder Passacaglia vorrangig Cantus firmus-gebundene Werke neobarocken Stils.

In den Zirkel der Erneuerungsbewegung zählt schließlich noch die sogenannte Kirchenmusikschulbewegung. Dem Zusammenbruch des Kaiserreichs im Jahr 1918 und dem Wegfall des landesherrlichen Kirchenregiments folgte ein Prozess staatlicher und kirchlicher Neuorientierung. Durch die deutschlandweite Schließung von Lehrerseminaren entfiel zum Beispiel eine wichtige Institution für die kirchenmusikalische Grundausbildung von Lehrern, die in Sachsen und Thüringen nach wie vor das Gros der Kantoren und Organisten stellten. Da die Kirche überdies auch aus der Schule gedrängt wurde, verfiel obendrein die schulische Kirchenmusikpraxis. Mit der Aufgabe der Lehrerseminare gründeten sich in mehreren deutschen Ländern neue kirchenmusikalische Ausbildungsstätten. Dabei wurden sowohl staatliche Kirchenmusikinstitute, zum Beispiel in Köln, als auch Kirchenmusikschulen in rein kirchlicher Trägerschaft, wie in Aschersleben (1939 nach Halle/Saale verlegt), ins Leben gerufen. Das frühere virtuose Orgelstudium wurde an den neuen Instituten

³ Christhard Mahrenholz, „Orgel und Liturgie“, in: *Bericht über die Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2. bis 7. Oktober 1927*, hg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1928, S. 71, zitiert nach Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967, S. 20.

⁴ Ebd.

BIRGER PETERSEN

Die Choralbearbeitungen Sigfrid Karg-Elerts

„Exzentrisch“ ist die zur Person und zum Schaffen des 1877 in Oberndorf am Neckar geborenen Sigfrid Karg-Elert am häufigsten gebrauchte Vokabel – und sie findet auf Leben wie Werk gleichermaßen Anwendung. Die Frage, ob und inwiefern die Attribuierung sich aufgrund der Verfemung des Komponisten im Kontext der nationalsozialistischen Kulturpolitik noch heute hält, ist nicht leicht zu beantworten: Tatsächlich weist die Biographie wie die Person Karg-Elerts exzentrische Züge auf, und das Werk ist mit dem Verweis auf eine antipodische Grundhaltung gegenüber dem Schaffen Max Regers nur sehr unvollständig beschrieben.

Nach der Übersiedlung nach Leipzig studierte Karg-Elert am Leipziger Konservatorium unter anderem bei Salomon Jadassohn und Carl Reinecke. Auf Anraten des Gewandhaus-Organisten Paul Homeyer wandte sich Karg-Elert der Orgel zu – und näherte sich ihr rasch auch kompositorisch, indem er ältere Kompositionen für das von ihm besonders propagierte Kunstharmonium für die Orgel bearbeitete. Ab 1919 arbeitete er am Leipziger Konservatorium als Theorie- und Kompositionslehrer; in dieser Funktion wurde er 1932 zum Professor ernannt.

Nach einer schon von Krankheit überschatteten Reise in die USA, die nur sehr begrenzt von Erfolg gekrönt war, starb er am 9. April 1933. Sein umfangreiches kompositorisches Schaffen ist schon unter den Zeitgenossen, mehr noch nach seinem Tod umstritten – erklärbar durch eine auffällige und offenbar wenig sozialverträgliche Persönlichkeitsstruktur, vor allem seine Gewohnheit, Unzutreffendes über sich selbst in die Welt zu setzen. Seine Position am Leipziger Konservatorium war die eines Außenseiters. Eine besonders unglückliche Rolle spielte dabei der Thomaskantor Karl Straube als Leiter des Kirchenmusikalischen Instituts: Hatte er Karg-Elert anfänglich noch gefördert, präsentierte Straube sich in den zwanziger Jahren als dessen erbitterter Gegner, indem auch er Reger gegen Karg-Elert ausspielte. Nach seinem Tod wurde sein Name von den Nationalsozialisten in die erste Auflage des berüchtigten *Lexikons der Juden in der Musik* aufgenommen. Auf Drängen seiner Tochter wurde Karg-Elerts Name zwar 1936 wieder entfernt, aber seine Werke wurden – anders als im angloamerikanischen Bereich – in Deutschland kaum noch gespielt. „But

does one not need great resignation if one finds one's own creations are not at all appreciated in one's own country ...?""¹

Orgelwerke (Auswahl)²

Choral-Improvisationen op. 65 (1908/1909)

Trois Impressions op. 72 (1909)

Chaconne und Fugentrilogie mit Choral op. 73 (1908)

Sonatina a-Moll op. 74 (1909)

Hommage to Handel (Passacaglia) op. 75 (1914)

20 Prae- und Postludien (Choralstudien) op. 78 (1912)

22 leichte Pedalstudien (Trios) zur Einführung in das moderne Orgelspiel
op. 83 (1913)

Drei Symphonische Kanzonen für Orgel op. 85 (1910)

Zehn charakteristische Tonstücke op. 86 (1911)

Symphonischer Choral „Ach bleib mit deiner Gnade“ op. 87, 1 (1911)

Symphonischer Choral „Jesu meine Freude“ op. 87, 2 (1911)

Symphonischer Choral „Nun ruhen alle Wälder“ op. 87, 3 (1911)

Pastelle op. 92 (1911)

Seven Pastels from the Lake of Constance op. 96 (1921)

Cathedral Windows. Six pieces op. 106 (1923)

Drei Impressionen op. 108 (1923)

Triptych op. 141 (1930)

Three new Impressions op. 142 (1930)

Sinfonie fis-Moll op. 143 (1930)

Kaleidoskope op. 144 (1930)

Music for Organ op. 145 (1931)

Introduktion, Passacaglia und Fuge über B-A-C-H op. 150 (Originalfassung verschollen, Neufassung im Jahr 2000 von Wolfgang Stockmeier).

Acht kurze Stücke op. 154 (1930/31)

Rondo alla campanella op. 156

Die älteren Werke Karg-Elerts gehören zweifellos in die Tradition des 19. Jahrhunderts, so neben den *Choral-Improvisationen* op. 65 freie Werke wie die *Sonatina a-moll* op. 74 und die *Hommage to Handel* op. 75 sowie die drei *Symphonischen Kanzonen* op. 85 und die *Zehn charakteristischen Tonstücke* op. 86; die drei *Impressions* op. 72, die bekannteren *Cathedral Windows* op. 106 oder die *Seven Pastels from the Lake of Constance* op. 96 scheinen hingegen deutlich vom französischen Impressionismus inspiriert. Die späten Kompositionen – vor allem das *Triptych* op. 141, die *Sinfonie fis-Moll* op. 143

¹ Harold Fabrikant, *The Harmony of the Soul*, Lenswood 1996, S. 19.

² Zur Orgelmusik Karg-Elerts vgl. grundsätzlich Günter Hartmann, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel* (zwei Bände), Bonn 2002.

STEFAN REISSIG

Zur Orgelmusik Hans Fährmanns

„Sein überaus umfangreiches, wissenschaftlich noch nicht gewürdigtes kompositorisches Schaffen gipfelt in großangelegten, kraftvollen Orgelwerken von reich alterierter Harmonik und ausgeprägter Kontrapunktik, die in zeitlicher und geistiger Nähe zum Orgelwerk Max Regers entstanden, jedoch zu Unrecht in dessen Schatten geblieben sind.“¹

Wer war dieser Hans Fährmann, der „Vater der sächsischen Organisten“,² dessen Werke im Schatten von Max Reger stehen? Wissenschaftliche Arbeiten über ihn sind ebenso wenig verfügbar wie ein vollständiges Werkverzeichnis.³ Auch eine Einordnung seiner Musik und seines Wirkens zwischen den Weltkriegen fehlt bislang und soll hier versucht werden.

Ernst Hans Fährmann wurde am 17. Dezember 1860 in Beicha bei Lommatzsch in Sachsen geboren.⁴ Dort war sein Vater Dorfschullehrer und versah auch den Kantoren- und Organistendienst. Schon im Alter von fünf Jahren begann der Klavierunterricht beim Vater, mit zwölf Jahren erhielt Hans Fährmann auch Orgelunterricht. Ostern 1874 absolvierte er als Vierzehnjähriger die Aufnahmeprüfung am Lehrerseminar Dresden-Friedrichstadt. Diese Ausbildung dauerte bis 1880. Unterricht erhielt er von Hermann Scholtz (Klavier), Carl August Fischer (Orgel) und Jean Louis Nicodé (Komposition). Anschließend absolvierte er seine Hilfslehrerjahre in Dresden-Pieschen. Wegen seiner besonderen pädagogischen Eignung wurde ihm das dritte Ausbildungsjahr erlassen, und er konnte sich ab 1882 ganz seiner künstlerischen Laufbahn widmen.

1884 trat Fährmann auf Vermittlung des Weimarer Hoforganisten Alexander Wilhelm Gottschalk mit seiner Klaviersonate (op. 6) in der Weimarer Hof-

¹ Dieter Härtwig, Art. *Hans Fährmann*, in: MGG1 Bd. 16, Supplement, Kassel 1976, Sp. 171 f, hier: Sp. 172.

² Härtwig, Art. *Hans Fährmann*, Sp. 172.

³ Vgl. Hans Böhm, „Hans Fährmann, Organist an der Johanniskirche. Orgelvirtuose – Komponist – Pädagoge“, in: *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Matthias Herrmann (= *Musik in Dresden*, Bd. 3), Laaber 1998, S. 323-332, hier: S. 329.

⁴ Vita nach Härtwig, Art. *Hans Fährmann*, und Linda Maria Koldau, Art. *Hans Fährmann*, in: MGG2 Pers. Bd. 6 (2001), Sp. 660 f., sowie Böhm, *Hans Fährmann*.

gärtnerei vor Franz Liszt auf, der ihn ermutigte, die kompositorische Arbeit fortzusetzen. Im selben Jahr spielte er auch sein erstes Orgelkonzert auf der damals noch unveränderten Hildebrandt-Orgel von 1757 in der Dresdner Dreikönigskirche. 1886 erhielt er eine Anstellung als Dozent am Lehrerseminar in Annaberg. Auf einer Konzertreise durch die Schweiz lernte er 1889 die Altistin Julie Bächli (1854-1921) kennen, die er im selben Jahr ehelichte. (1923 heiratete er in zweiter Ehe Käthe Kulke.) 1889 starb der aus Oberrodewitz stammende Kirchenmusiker der Dresdner Johanneskirche, Friedrich Reichel. Fährmann erhielt Ostern 1890 dessen Posten als Kantor und Organist, den er bis 1926 versehen sollte. Zwei Jahre später (1892) wurde er zudem als Lehrer für virtuoses Orgelspiel an das königliche Konservatorium in Dresden berufen. Diesen Beruf übte Fährmann 47 Jahre aus, bevor er sich 1939 in den Ruhestand versetzen ließ. 1913 wurde er königlicher Musikdirektor, 1917 erhielt er den Professoren-Titel. 1932 gründete er am Konservatorium das Institut für Kirchenmusik, das als Vorgängerinstitution der heutigen Hochschule für Kirchenmusik Dresden gelten kann. Am 29. Juni 1940 starb Hans Fährmann, er wurde auf dem Johannisfriedhof in Dresden-Tolkewitz beigesetzt.

Orgeln in Dresden

Um das kompositorische Schaffen Fährmanns einordnen zu können, bedarf es eines Blicks auf die Dresdner Orgellandschaft um 1890. Nachfolgende nach Baujahr sortierte Auflistung zeigt die Orgelsituation zum Amtsantritt Fährmanns auf.

Kirche:	Erbauer:	Baujahr:	Disposition:
1.) Sophienkirche ⁵	Gottfried Silbermann	1720	II+P/31
2.) Frauenkirche ⁶	Gottfried Silbermann	1736	III+P/43
3.) Hofkirche ⁷	Gottfried Silbermann	1755	III+P/47
4.) Dreikönigskirche ⁸	Zacharias Hildebrandt	1757	II+P/38
5.) Annenkirche ⁹	Johann Kayser	1784	II+P/24
6.) Kreuzkirche ¹⁰	Johannes Wagner	1792	III+P/50
7.) Matthäuskirche ¹¹	Friedrich Jahn	1861	II+P/34
8.) Johanneskirche ¹²	Hermann Eule	1878	II+P/28
9.) Lutherkirche ¹³	Jehmlich-Orgelbau	1884	II+P/35
10.) Markuskirche ¹⁴	Hermann Eule	1888	II+P/26
11.) Petrikerche ¹⁵	Sauer-Orgelbau	1890	II+P/26

Abb. 8.1 Übersicht über die Dresdner Orgellandschaft um 1890

STEFAN REISSIG

Camillo Schumann

Camillo Schumann wurde am 10. März 1872 in Königstein/Sachsen als Sohn des Stadtmusikdirektors Clemens Schumann sen. (1839-1918) in eine musikalische Familie geboren.¹ Schon früh erlernte er wie auch seine Brüder bei seinem Vater mehrere Instrumente.² Im Alter von zwölf Jahren übernahm er die Leitung der örtlichen Bläsergruppe zum traditionellen Turmblasen auf dem Turm der Stadtkirche. Schlug er anfangs eine musikalische Karriere aus, trat er 1889 kurzzeitig in das Dresdner und anschließend in das Leipziger Konservatorium ein und erhielt dort bis 1893 eine grundlegende Ausbildung, an der der Komponist Carl Reinecke, der Musiktheoretiker Salomon Jadassohn, der Klavierpädagoge Bruno Zwintscher und der Organist Paul Homeyer beteiligt waren.

1894 ging er nach Berlin an die Hochschule für Musik und studierte unter anderem bei Woldemar Bargiel und Robert Radecke. Er wurde dort in seinem Zeugnis, ausgestellt vom Rektor, dem Brahmsfreund und Geiger Joseph Joachim, als „ein in jeder Hinsicht rühmenswerther Schüler“ bezeichnet. Am 1. Oktober 1896 wurde er an die Stadtkirche St. Georg in Eisenach und an die Wartburgkapelle berufen. Dort entwickelte er eine rege Konzerttätigkeit von Gabrieli bis hin zu Reger. Die in Bachs Geburtsstadt bis dahin eher vernachlässigte Pflege seiner Werke versuchte er neu zu beleben. Daneben waren aber auch Orgelkonzerte von Händel sowie Musik von Mendelssohn, Rheinberger, Liszt, Piutti, Merkel und Samuel de Lange in seinen Konzerten zu hören.

Zusammen mit seinem Bruder Georg setzte er sich für die Rettung des Eisenacher Bachhauses ein, und beide initiierten 1911 in der Eisenacher Georgenkirche den Bau einer neuen Orgel durch die Firma Jehmlich aus Dresden. Camillo Schumann wirkte zudem auch als Pianist und Leiter der Eisenacher Triovereinigung.³ Für seine geleistete Arbeit erhielt er 1906 den Titel „Groß-

¹ Vita nach Alfons Hugger, „Camillo Schumann – ein Romantiker der Jahrhundertwende“, in: *Ars Organi* 35 (1987), S. 154-159, bzw. Harald Schurz, *Camillo Schumann – Eine Gedenkschrift*, Dresden 1987.

² Dr. Georg Schumann (1866-1952), Direktor der Berliner Singakademie, Pianist und Komponist, Alfred Schumann (1869-1891), Konzertmeister der Bremer Philharmoniker, und Clemens Schumann (1876-1938), Kammermusiker (Violine).

³ Mit Conrad Freyse (Violine) und Adolf Thomas (Violoncello).

GERHARD LUCHTERHANDT

Monothematik und Polystilistik: Zu Johann Nepomuk Davids Orgelstil

Johann Nepomuk David (1895-1977) gilt neben Hugo Distler und Ernst Pepping als einer der drei kompositorischen Hauptvertreter der kirchenmusikalischen Erneuerungs- und der Orgelbewegung. Sein langes schöpferisch-pädagogisches Wirken – frühe expressionistische Kompositionen, Kontakt zur alten Musik während intensiver Organisten- und Kantorentätigkeit, schließlich Hochschullehrer an mehreren Instituten mit Theorie- und Chorschwerpunkt – liest sich wie eine Augmentation von Hugo Distlers kurzer Vita. Davids Einfluss als Hochschullehrer war unbestritten, seine kompositorische Bedeutung jedoch ist heute verblasst; eine Deutung seiner Rolle innerhalb der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts sieht sich damit konfrontiert, dass sein Werk stilistisch weniger greifbar ist als dasjenige Distlers oder Peppings.

Der aus Eferding in Oberösterreich stammende David wird von 1906 bis 1911 als Sängerknabe in den Stiften St. Florian – der Wirkungsstätte Bruckners – und Kremsmünster an mehreren Instrumenten zum musikalischen Generalisten ausgebildet. Anschließend besucht er das Lehrerseminar in Linz und arbeitet von 1915 bis 1924 als Volksschullehrer im Innviertel. 1921/22 lässt er sich zum Musikstudium (Orgel und Komposition, u. a. bei Arnold Schönberg) in Wien freistellen.

1924 wird David Volksschullehrer in Wels. Dort gründet er 1926 den Welser Bach-Chor und formt ihn mit einem breiten Repertoire, das von Josquin über Bach und Bruckner bis zu Zeitgenossen wie Günther Raphael reicht, bald zu einem überregional bekannten Ensemble. Ab 1929 ist er außerdem Organist der evangelischen Christuskirche Wels.

Auf Betreiben des Straube-Schülers Friedrich Högner wird David 1934 als Theorie- und Kompositionslehrer sowie als Leiter des Chorwesens an das Landeskonservatorium in Leipzig berufen. 1945 wechselt er als Kompositionslehrer und kommissarischer Leiter an das Salzburger Mozarteum. 1948 wird er als Professor für Theorie und Komposition an die Stuttgarter Musikhochschule berufen, wo er zeitweise auch das Hochschul-Kammerorchester sowie den Stuttgarter Bruckner-Chor leitet. Nach der Emeritierung 1963 wohnt er bis zu seinem Lebensende weiter in Stuttgart.

Der literarisch und philosophisch hochgebildete David war einer der bekanntesten deutschen Hochschullehrer seiner Epoche. Unter seinen zahlreichen Schülern waren – neben bekannten Komponisten – auch viele spätere Kirchenmusiker und Organisten zu finden.¹

Davids kompositorische Karriere beginnt mit einer Schaffenskrise: Anders als die meisten jüngeren Vertreter der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung komponiert er bis Mitte der 1920er Jahre Reger-nah, unter Schönbergs Einfluss ab 1921 sogar expressionistisch. Später vernichtet er jedoch die vielen Werke dieser Frühphase (u. a. 100 Klavierlieder) und orientiert sich unter dem Einfluss von Orgel- und Singbewegung neu. Prägend werden die zehn Welser Jahre, denen er wichtige Erfahrungen mit der alten Musik verdankt.

Spätestens mit seiner Leipziger Tätigkeit ist der Katholik David fest in die evangelischen Kreise eingebunden, die in der Orgel- und Singbewegung den Ton angeben.² Sein unter diesem Einfluss entstandenes Werk umfasst schwerpunktmäßig kirchenmusiknahe Chor- und Orgelmusik, enthält aber auch Kammermusik und sinfonische Werke, darunter acht Sinfonien und einige Solokonzerte.³

Die Orgel nimmt eine zentrale Stellung in Davids musikalischem Weltbild ein, das zwei gegensätzliche musikalische Wesenheiten unterscheidet: 1. polyphone Musik, die aus (religiösen) Bindung entsteht und 2. subjektive (romantische) Ausdrucksmusik, die nach der (verlorenen) Bindung sucht:

„Bindung suchende Musik hat immer die Musik als Technik vorwärts gebracht, hat Gesetze umgeworfen und neue Ohren eingesetzt. Aus der Bindung kommende Musik hat immer vollendet und das Runde, Ganze geboren. [...] Mit der Orgel sprechen wir Geistiges, Gebundenes aus. Die geistigen Elemente der Musik liegen im Kontrapunkte [...]. Ausdrucksmusik im Sinn des Subjektiven ist auf der Orgel deshalb unangebracht, da die Orgel derlei nicht auszudrücken vermag.“⁴

¹ Unter anderen Helmut Bräutigam, Herbert Collum, Volker Gwinner, Helmuth Hilpert, Wilhelm Keller, Johannes H. E. Koch, Arno Schönstedt, Ruth Zechlin (Leipzig), Gottfried von Einem, Gerhard Wimberger (Salzburg), Hans Georg Bertram, Wolfgang Dallmann, Jörg Demus, Helmut Eder, Karl Michael Komma, Helmut Lachenmann, Helmuth Rilling und Burghard Schloemann (Stuttgart).

² Mit dem „Fest der Deutschen Kirchenmusik“ verhalfen sie ihm 1937 zum endgültigen künstlerischen Durchbruch. Infolgedessen bekam er das Angebot, Hindemiths Nachfolger in Berlin zu werden, lehnte dies jedoch ab.

³ Eine umfassende Würdigung Davids in Hans J. Kauffmann, „J. N. David und seine Bedeutung in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Mitteilungen der Internationalen Johann-Nepomuk-David-Gesellschaft* 10, Stuttgart 1995, S. 10-23.

⁴ Johann Nepomuk David, „Orgelreform und Orgelmusik“ (aus: *Korrespondenzblatt Nr. 2* des Benno Filser-Verlags, Augsburg 1930), abgedruckt in: Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1995, S. 320-323, hier: S. 320 und 322.

MICHAEL HEINEMANN

Berlin

In einer Stadt, der lange musikalische Traditionen fehlten, im Gegenzug alles Neue begeistert begrüßt wurde, war die Rückbesinnung auf ‚alte‘ Kulturen von Orgelbau und -spiel umso weniger erfolgreich, als historische Instrumente in nur mehr geringer Zahl zur Verfügung standen. Für Musik ‚vor‘ Bach fehlte zudem hier die Referenz bedeutender Komponisten: Musikerpersönlichkeiten von Rang finden sich in der preußischen Residenz erst mit der Thronbesteigung Friedrichs II. Ohne schon Werk und Person eines Johann Crüger oder, um noch weiter zurückzugehen, eines Johann Eccard, des preußischen Hofkapellmeisters, diskreditieren zu wollen, bietet Berlin erst mit der Gründung eines Opernhauses 1741 und der Etablierung eines festen Ensembles einen Beitrag zur mitteleuropäischen Musikgeschichte, und für die Anfänge einer Orgelkultur stehen die Namen des Silbermann-Schülers Joachim Wagner wie des Umkreises von Carl Philipp Emanuel Bach.

Doch konservativ zeigte man sich in der Hauptstadt nie, und zumal nach dem Ersten Weltkrieg galt Berlin als jene Metropole Europas, die hinsichtlich eines weiterhin positiv konnotierten Fortschritts – in Kunst und Gesellschaft gleichermaßen wie hinsichtlich Technik und Verkehr – mit amerikanischen Vorbildern konkurrieren konnte. Auch in Bezug auf den Orgelbau: Kaum zufällig war es Berlin, wo sich ein Widerstand gegen den restaurativ verstandenen Impetus einer Neuorientierung am ‚alten‘ Vorbild formierte. Die Initiative ergriffen die Orgelbauer, die bereits auf den beiden Tagungen für deutsche Orgelkunst, 1926 in Freiburg und 1927 in Freiberg, ihren Unmut artikulierten, das zweite Treffen geschlossen vorzeitig verließen und für das Folgejahr zu einem Kongress nach Berlin einluden.¹ Dort wurde in einer ‚Aussprache‘ als Gesamtergebnis einstimmig die Wiedereinführung der mechanischen Traktur – das Kernstück der Auseinandersetzung von organologischer Seite – als orgelbautechnischer, liturgischer und künstlerischer Rückschritt erklärt. Wenig verwunderlich, galten in Berlin doch die großen Instrumente zumal von Wilhelm Sauer als repräsentativ für das Genre (allen voran die Orgel im Berliner

¹ Vgl. Johannes Biehle, *Die Tagung für Orgelbau in Berlin vom 27.-29. September 1928*, herausgegeben vom Verbands der Orgelbaumeister Deutschlands e. V., Kassel 1929.

MICHAEL HEINEMANN

Das verpflichtende Erbe. Zu Paul Hindemiths Orgelsonaten

Hindemith war weder Organist noch Kirchenmusiker. Seine Sozialisation führte in eine andere Richtung. Sohn eines ambitionierten Musikers, der seine nicht realisierten Pläne auf die Kinder projizierte und von ihnen verwirklicht sehen wollte, hatte er unterhaltende Musik vorzuführen, nicht selten auch im Modus von Satire und Ironie. Die Kritik an Spielarten berechnender Produktion und eines Musikkonsums, der die Kunst zur Ware machte, brach sich in launigen Arrangements allzu marktgängiger Repertoirestücke ebenso Bahn wie in Bühnenwerken, deren mitunter groteske Sujets keine Provokation mieden. Der Bürgerschreck, als der sich Hindemith nach dem Ersten Weltkrieg – ein Zwanzigjähriger in den 1920ern – gerierte, koppelte Bach mit Ragtime und ließ Nonnen Sexualphantasien ausleben. Tonschönheit wurde zur Nebensache, Mutwillen zum Programm.¹

Von hier aus führt kein Weg zur Orgel, weder zum Instrument des Kults noch der Choralbearbeitung, nicht zum spätromantischem Klangrausch grandioser Symphonik und auch nicht zur heiteren Spielmusik für das kleine Instrument nach historischem Vorbild. Ein Zufall war es wohl, der Hindemith 1918 zwei Orgelstücke schreiben ließ, wohl keiner, dass nicht nur er sie vergaß. Erst 1998 wieder durch eine Auktion ins musikhistorische Bewusstsein gerufen, sind die beiden Solitäre früher Jahre, die Hindemith für Carl Heyse, einen befreundeten Klavier- und Orgeldozent des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt am Main schrieb, keine Werke, die einen Platz in der Ausbildung, weniger noch im Repertoire der Organisten beanspruchen könnten.²

Arabeske Spielfiguren prägen das eine Stück, das auch für Harmonium geschrieben sein könnte, die konsequente Durchführung eines knappen Daktylos-Motivs, das auch in der kompositorischen Entwicklung kaum je Profil gewinnt, das zweite. Formal, satztechnisch und auch klanglich nichts, was aufhorchen ließe oder die Auseinandersetzung mit aktuellen Tendenzen des

¹ Vgl. zu Leben und Werk Paul Hindemiths die grundlegenden Arbeiten von Giseler Schubert, konzis gebündelt im Artikel „Paul Hindemith“ in *MGG2P* 9 (2003), Sp. 5-46.

² Vgl. zu Entstehung und Überlieferung der beiden Stücke Bernhard Billeter, „Zwei frühe Orgelstücke von Paul Hindemith“, in: *Ars organi* 53 (2005), S. 167-170.

Komponierens für Orgel erkennen ließe. Einflüsse Max Regers, der Leitgestalt der Orgelmusik in diesen Jahren und selbst zu Zeiten kirchenmusikalischer Erneuerungsbewegung Galionsfigur jener, die einen Fortschritt nicht im Rekurs auf ein rudimentäres Stadium Vor-Bachscher Orgelkultur suchen mochten, sucht man vergebens; viel eher ist es das lokale Umfeld der Entstehung, die Stationierung als Soldat in der nordfranzösischen Stadt Douai, was in den unscharf-flüchtigen Klängen eines Präludium Spuren hinterließ und im zweiten Stück eine unentschiedene Melange mit Techniken konzentrierter motivischer Arbeit zeitigt.

Dass die Orgel auch in den Zwanzigern nicht Hindemiths verstärkte Aufmerksamkeit gewann – lediglich in der *Kammermusik Nr. 7* op. 46/2 (1927) spielt sie eine eher nachgeordnete Rolle –, überrascht weniger als das Interesse, das sie ihm ein Jahrzehnt abgewann. Die drei Sonaten, heute Standards organistischer Praxis, entstanden im Zusammenhang mit dem Konzept, für alle Instrumente Werke in diesem traditionsreichen Genre vorzulegen: ein Ansatz, zu Zeiten der Barbarei an ein kulturelles Erbe anzuknüpfen, das der ins Exil gezwungene Komponist immer mehr als Verpflichtung erachtete und nach der Remigration immer vehementer proklamierte – im Rekurs auf Bach und einem emphatischen Bekenntnis zu einer ‚Natur‘ der Musik, dessen retrospektive Züge sich in den 1950er Jahren verstärkten. Die „Harmonie der Welt“, Titel einer Symphonie und einer nicht mehr realisierten Oper, in der Johannes Kepler, der Begründer neuzeitlicher Astronomie, zum Mittels- und Gewährsmann transzendentaler Ordnung avancieren sollte, kontrastierte zumal Experimente mit elektroakustischer und elektronischer Musik, gegen die Hindemith, eine Generation zuvor selbst der schärfste Kritiker musikalischen Establishments, nur mehr eine resignativ anmutende Polemik aufzubieten wusste. Ein Orgelkonzert, 1962, ein Jahr vor seinem Tod entstanden, fasst dieses künstlerische Vermächtnis anspielsreich und doch mit lediglich geringer geschichtlicher Wirkungsmächtigkeit.

Was nicht erst hier einer defizitären Tradition geschuldet ist. Schon die drei *Orgelsonaten* fügen sich nicht einer Gattungskonvention, rekurrieren weder auf das schon seinerseits wenig anschlussfähige Paradigma der Triosonaten Johann Sebastian Bachs, noch die erst seit wenigen Jahren deutlich erkennbare Vielfalt von Werken aus Klassizismus und Romantik, deren Fluchtpunkt weit weniger als gemeinhin postuliert jenes halbe Dutzend von Orgelstücken war, die Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem Bezug auf den hohen Rang der Sonatenkomposition nobilitieren wollte. Eher sucht Hindemith in seinen ersten beiden Orgelsonaten eine Orientierung an Gestaltungsmustern, die neobarocke Strömungen der Zwischenkriegszeit nahelegten, ohne doch schon zu Stilkopien zu tendieren.³

³ Vgl. Erik Lundkvist, „Hindemith als Orgelmeister“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 14 (1985), S. 143-153.

MICHAEL HEINEMANN

Ernst Pepping

Dass im Kontext der Orgelbewegung lediglich Musik für kleinere Instrumente und Werke geringeren kompositorischen Anspruchs entstanden seien, gehört zu jenen Kapiteln der Musikgeschichte, die wie die Behauptung von einem ‚Verfall von Orgelmusik und -bau‘ im 19. Jahrhundert gerne tradiert werden, obwohl nicht erst in den letzten Jahren hinlänglich durch Forschungen das Gegenteil erwiesen wurde. Ähnlich resistent gegen jüngere Ermittlungen wie selbst die Aussagen von Zeitgenossen erweist sich das Bild von Ernst Pepping (1901-1981) als einem Exponenten der protestantischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts: Sein Œuvre wird auf Orgel- und Chormusik reduziert, wiewohl er selbst wiederholt und nachhaltig wünschte, nicht als ‚Meister der Spandauer Schule‘, wo er jahrzehntelang wirkte und wohnte, klassifiziert zu werden. Tatsächlich zeigt schon ein kurzer Blick in ein Verzeichnis seiner Werke, dass er sich zumal im zweiten Viertel des Jahrhunderts bemühte, mit Symphonik und Kammermusik auch andere kompositorische Genres zu bedenken – und keineswegs ohne Erfolg: Als Gast von Festivals zeitgenössischer Musik in den 1920er Jahren legte er Werke vor, deren Radikalität das Publikum Erstaunen machte; und auch seine Symphonik fand im folgenden Jahrzehnt mit den Berliner Philharmonikern und der Dresdner Staatskapelle namhafte Interpreten. Dass Pepping nach der Mitte des Jahrhunderts freilich kaum anders denn als Verfasser konfessionell gebundener Gebrauchsmusik gilt, ist vornehmlich dem Umstand geschuldet, dass er den kompositorischen Umbruch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nachvollzog, gänzlich dann sich der Forderung nach einer engagierten Musik der Avantgarde der 1960er Jahre versagte. Unwillig, vielleicht auch unfähig, sich Trends anzupassen oder einer Entwicklung des ‚Materials‘ je aktuell Tribut zu zollen, geriet er mithin doppelt ins Abseits: Gewiss kein Vertreter einer emphatisch Neuen Musik, war er doch auch kein Komponist, dessen Werke dem Wunsch nach Popularität im Gottesdienst entgegenkamen.¹

¹ Vgl. Michael Heinemann, „Ernst Pepping; Eine Positionsbestimmung“, in: *„Für die Zeit – gegen den Tag“*. Die Beiträge des Berliner Ernst-Pepping-Symposiums 9. bis 13. Mai 2001, hg. von Michael Heinemann, Köln 2002, S. 11-20 (= *Pepping-Studien*, Bd. 3), sowie (grundlegend) Anselm Eber, *Ernst Pepping – Biographie eines Komponisten in Berlin*, Köln 2010 (= *Pepping-Studien* Bd. 5).

Freilich macht es Pepping dem Publikum nicht leicht. Ungewohnt sind die Klänge, die er zumal in seiner Chor- und Orgelmusik fand, ungemein komplex ist der Tonsatz, vielschichtig der kompositorische Kommentar des gesungenen Wortes auch etwa in den choralgebundenen Orgelwerken. Mitunter mutet Pepping dem Hörer mehr zu, als auditiv zu rezipieren möglich ist – und seine Musik setzt vieles voraus: Kenntnisse der Konventionen des Komponierens für Chor, Traditionen des Vokalsatzes von Renaissance und Barock, Sinn und Bedeutung von bestimmten Motiven und harmonischen Wendungen, nicht zuletzt ein Verständnis für Anspielungen und Zitate. So wird die Musikgeschichte weniger zum Fundus als zum Ausgangspunkt, eine eigene, ganz persönliche Musiksprache zu entwickeln.

Solche Neuinterpretation traditionsreicher Momente wird rasch deutlich bei einem Blick auf Peppings Cantus firmus-gebundene Kompositionen. So scheint etwa seine Bearbeitung des Hymnus zum Neujahrstag „*Corde natus ex parentis*“ zunächst eine Weiterführung kontrapunktischer Praktiken aus einem Zeitalter altklassischer Vokalpolyphonie zu sein: Das Werk beginnt imitatorisch dicht wie eine Motette des 16. Jahrhunderts mit dem Cantus firmus in langen Bassnoten. Nicht nur die strenge Diatonik, auch die anfangs geringe Bewegungsvariabilität der Oberstimmen kann noch als Übernahme von Kolorierungstechniken der Musik dieser Zeit verstanden werden. Und auch der Wechsel zu einem Dreier-Metrum wäre noch in der Tradition des Ricercars zu deuten. Dann aber wird der Satz zunehmend dichter, chromatisch bereichert und vollgriffiger, kulminiert schließlich in kraftvollen Akkordschlägen mit einem rhythmisch prägnanten Motiv: Der Ausgangspunkt der Choralbearbeitung im alten Stil ist nichts als Geschichte.

Spätestens dieser Schluss lässt erkennen, dass nicht kleinmeisterliche Cantus firmus-Durchführung als gottesdienstliche Gebrauchsmusik die Idee des Komponisten war, sondern eine Tradition romantischer Choralfantasie die Konzeption bestimmte. Nicht nur klanglich, denn Voraussetzung zum angemessenen Verständnis von Peppings Bearbeitung ist die Kenntnis des Textes des Hymnus:

„Corde natus ex Parentis
ante mundi exordium
Alpha et Omega vocatus,
ipse fons et clausula
omnium quae sunt, fuerunt
quaeque post futura sunt.“

(„Aus des Vaters Herz vor dem Aufgang der Welt geboren, Alpha und Omega genannt, selbst Ursprung und Ende von allem, was war und gewesen sein wird.“)²

² Zitiert nach: *Liber Hymnarius*, Solesmes 1983, S. 31. Deutsche Übersetzung des Verfassers.

MICHAEL HEINEMANN

Joseph Ahrens

Joseph Ahrens' Platz in einer Geschichte des Orgelspiels und der Musik des 20. Jahrhunderts zu bestimmen, fiel auch dann nicht schwer, wenn er weniger deutlich seine kompositorischen Prinzipien und ästhetischen Anschauungen in Vorworten zu einzelnen Stücken und Zyklen wie schließlich im Rückblick auf sein Werk mittels einiger kleiner Schriften umrissen hätte.¹ Sein umfangreiches Œuvre, entstanden zwischen 1929 und 1980, umfasst ausschließlich Vokal- und Orgelmusik, deren liturgische Verwendung, sofern sie nicht schon aus dem Titel ersichtlich ist, fast immer intendiert und möglich ist. Zudem gewinnt sein Werk weitere Geschlossenheit durch einen nach der Ausprägung in den 1950er Jahren nur mehr geringfügig modifizierten Personalstil, dessen Formprinzipien – wie Ahrens betont – der Gregorianik entstammen.

So steht Ahrens, am 17. April 1904 im westfälischen Sommersell geboren, in der Tradition jenes Typus des komponierenden Organisten, der seine Kunst stets als Gottesdienst versteht. Für den seit dem achten Lebensjahr in kirchlichen Diensten tätigen Ahrens bildete das Studium an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik (u. a. bei Alfred Sittard und Wilhelm Middelschulte) Qualifizierung für eine Organistenlaufbahn, die ihn nach Anstellungen an den Berliner Kirchen St. Bonifatius (1927-1929) und St. Marien (1929-1933) rasch auf den Posten des Domorganisten an der Hedwigskathedrale führte. Zugleich wirkte er in der Organistenausbildung (ab 1928) sowie seit 1936 als Orgelsachverständiger des Landes Preußen und des Bistums Berlin; im selben Jahr wurde er zum Professor ernannt.

Mit der Zerstörung der Kathedrale 1943 seines Amtes verlustig, übernahm Ahrens nach Kriegsende ein Organistenamt in St. Salvator (Berlin-Schmargendorf), das er neben seiner Tätigkeit an der Berliner Hochschule für Musik betreute, jedoch 1957 zugunsten seines Lehramts aufgab.

Ahrens' umfangreiches Œuvre, das Orgelwerke dominieren, steht mit den freien, virtuos-konzertanten Werken einer ersten Schaffensperiode der Jahre 1934-1945 ganz in (spät)romantischer Tradition, beeinflusst von Orgelbewe-

¹ Joseph Ahrens, *Die Formprinzipien des Gregorianischen Chorals und mein Orgelstil*, Heidelberg 1978; ders., *Von den Modi zur Dodekaphonie*, Heidelberg 1979; ders., *Das Intervall – Causa formalis*, Ms. 1988.

gung und Neuer Sachlichkeit lediglich insofern, als er eine klar zeichnende Registrierung mit reichen Zungen und Mixturklängen forderte und seine kontrapunktisch klar strukturierten Werke modal, im prononcierten Rückgriff auf den gregorianischen Choral anlegte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte er das Konzept einer „kultischen Kunst“: einer Musik für den Gottesdienst, die für den Gebrauch in Liturgie und Pastoral gedacht ist, ohne künstlerische Ansprüche hintanzustellen. Eine nachgerade klassische Ausprägung fand dieser Ansatz in Ahrens *Heiligem Jahr* (1948-1950), einer Sammlung von 56 Choralbearbeitungen, in denen der Cantus firmus eines Liedes nurmehr den Ausgangspunkt bildet für strukturell ungemein dichte Miniaturen nach dem Vorbild von Bachs *Orgelbüchlein*. Die Erweiterung dieser Konzeption wenig später in den *Cantiones gregorianae* (1957 ff.) führte allerdings zu umfangreicheren Werken, deren liturgische Verwendung auch deshalb problematisch erschien, da im Vorfeld des Zweiten Vatikanums immer nachdrücklicher eine aktive Beteiligung der Gemeinde im Gottesdienst gefordert wurde.

In einer dritten Schaffensphase (ab ca. 1960-1980) legte Ahrens, nunmehr lediglich als Hochschullehrer tätig, mehrere zyklische Werke vor, die strukturell ungleich leichter zu erfassen sind als hinsichtlich ihres spirituellen Gehaltes, den er in seinen Kommentaren noch forcierte. Infolge der Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils geriet seine Orgelmusik zunehmend ins Abseits, ihre enge Bindung an die Liturgie erschwerte zudem eine Rezeption im Konzert – nicht ohne Konsequenzen für seine zu Zeiten enorme Produktivität. Hochbetagt starb Ahrens am 21. Dezember 1997 in Berlin.

Um die Homogenität seines Œuvres und die Konsequenz seiner kompositorischen Entwicklung zu unterstreichen, andererseits aber die auffällig divergierende Faktur der während des Dritten Reichs entstandenen Orgelwerke legitimieren zu können, wählte Ahrens einen Kunstgriff, der seltsam bemüht wirkt und selbst von seinen Apologeten kaum je aufgenommen, weniger noch ins Recht gesetzt wurde: „Die Kompositionen der Jahre 1935-1945 unterbrechen wegen zeitgeschichtlicher Zwänge die bisher aufgezeichnete Entwicklung. Sie zeigen jedoch eindeutig in der intervallisch strukturierten Anlage den eigengesetzlichen Personalstil des Autors.“² Biographische Notizen über diese häufig³ als erste Schaffensperiode Ahrens' bezeichneten Jahre freilich sind spärlich, und ebensowenig werden konkret offiziöse Vorgaben benannt, die spezifische Kompositionstechniken ‚erzwingen‘ hätten.

² Ahrens, *Von den Modi zur Dodekaphonie*, S. 10.

³ Vgl. zu Ahrens' Schaffen die grundlegende Einführung seiner Schülerin Johanna Schell, „Das Orgelwerk von Joseph Ahrens. Ein entwicklungsgeschichtlicher Überblick“, in: *Musica sacra* 109 (1989), S. 489-499, ferner Otto Riemer, „Musik der Verkündigung. Zum Schaffen von Joseph Ahrens“, in: *Musica* 11 (1957), S. 399, sowie Thomas M. Langner, Art. „Joseph Ahrens“, in: MGG¹ Bd. 15, Kassel 1973, Sp. 74.

MICHAEL HEINEMANN

Rheinland – Westfalen

Rheinland und Westfalen, zwei Regionen, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus politischen Gründen neu gegliedert wurden, unterscheidet die Mentalität (und die Konfession) ihrer Bewohner, eint aber der Sachverhalt, dass sie keine Orgellandschaften bilden. Historische Instrumente finden sich selten: Die Orgeln von Johann Patroclus Möller, der Familien Stumm oder König sind Solitäre in einem Gebiet, das im Lauf der Geschichte kaum je eine kulturelle Kontinuität ausbilden konnte. Landwirtschaft und Kleinbauerntum, später Montanindustrie und großstädtisches Prekariat, das sich aus vielen europäischen Ländern rekrutierte, boten keine günstigen Voraussetzungen für die Etablierung einer musikalischen Kultur, die mit den reichen Residenzstädten Mittel- und Süddeutschlands oder den Handelszentren der Hanse hätte konkurrieren können.

So dürftig hier die Zeugnisse kompositorischer Aktivitäten von Rang, so wenig eigenständig die Traditionen von Orgelbau und -spiel, mindestens bis zum Ersten Weltkrieg. Doch Besatzung und Reparationsleistungen, Wirtschaftskrise und Massenkultur boten auch in den 1920er Jahren keine vorteilhaften Bedingungen, eigene Traditionen der Kirchenmusik zu kultivieren oder zu entwickeln. Die Durchlässigkeit der Gesellschaft, zumal ihre ethnische Heterogenität in den Großstädten an Rhein und Ruhr, mag sie resistenter als andernorts gegenüber dem Totalitarismus gemacht haben; als Kehrseite solcher Offenheit für vielerlei Einflüsse bleibt zumindest in Fragen von Orgelbau und -kultur das Defizit einer Eigenständigkeit zu bilanzieren.

Diese unideologische Haltung kennzeichnet denn auch den Orgelbau der Zwischenkriegszeit in diesem Gebiet. Die in Hamburg und Freiburg, Sachsen und Berlin intensiv diskutierten Fragen, ob ein Rückkehr zu historischen Bauformen zwingend sei oder nicht doch das Instrument Zukunftsperspektiven durch die Integration moderner Technik erhalten könne, fanden hier nur einen entfernten Nachhall. Mitstreiter der Orgelbewegung wie Ernst Kaller (1898-1963) oder Hans Klotz (1900-1987), die Verfasser weithin geschätzter Lehrbücher für Orgelspiel und -bau, hatten zwar ihre Wirkungsorte in Essen oder Aachen und Köln; doch in ihren Schriften einen rheinischen ‚Akzent‘ innerhalb des Diskurses um die Zukunft der Orgel ausmachen zu wollen, fällt auch deswegen schwer, weil es an Instrumenten mangelte, die Beispiel gebend oder gar Schule machend genannt werden könnten aufgrund des Engagements

RAINER MOHRS

Zwischen Romantik und Moderne. Zur frühen Orgelmusik Hermann Schroeders

Der am 26. März 1904 in Bernkastel-Kues (Mosel) geborene Hermann Schroeder ist Altersgenosse von Ernst Pepping, Flor Peeters oder Josef Ahrens. Zwar fand er früh zur Orgel und spielte schon als Schüler während des 1. Weltkrieges (ab 1916) im Gottesdienst Orgel in seiner Heimatgemeinde in Bernkastel-Kues. Aber Schroeder studierte zunächst Theologie und Musikwissenschaft in Innsbruck (er hatte das Berufsziel des Domkapellmeisters in Trier vor Augen, das damals nur über den Umweg eines Theologiestudiums erreichbar war) und begann erst 1926 mit dem Studium der Kirchen- und Schulmusik an der Kölner Musikhochschule. 1930 absolvierte er das Schulmusikexamen und ab dieser Zeit entstanden die ersten Orgelkompositionen. So startete er kompositorisch etwas später als Pepping (1927), Ahrens (1929) oder Flor Peeters (1925). Seine ersten Werke waren die *Toccata c-Moll* op. 5a (1930) sowie die *Kleinen Präludien und Intermezzi* op. 9 (1932), die damals viel gespielt wurden und Schroeder schnell bekannt machten.

Zum zweiten ist festzustellen, dass Schroeders Hauptwerk nach dem Zweiten Weltkrieg entstand und er seinen ausgereiften Stil in den 1950er Jahren fand, vor allem in seinen Werken *Die Marianischen Antiphonen* (1953), die Partita *Veni creator spiritus* (1959) und in den drei Orgelsonaten (1957, 1966, 1970). In diesem Kontext geht es also um Schroeders Frühwerk und die Frage, wo die Wurzeln seiner Orgelmusik liegen: hinsichtlich der musikalischen Stilistik, aber auch bezüglich des Denkens über Orgel und Orgelmusik. In der bisherigen Forschung¹ wurden vor allem diejenigen Aspekte hervorgehoben, die seine Rolle als Wegbreiter der modernen Orgelmusik unterstreichen. Zu kurz gekommen ist bisher die romantische Seite seines Frühwerks, die einmal genauer betrachtet werden soll: Schroeders Orgelmusik um 1930 lebt noch

¹ Vgl. Reimund Keusen, *Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder*, Köln 1974 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 102), und Rainer Mohrs, *Hermann Schroeder (1904-1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik*, Kassel 1987 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 138).

von einer Mischung aus spätromantischen Einflüssen und Stilmerkmalen der frühen Moderne.

Schroeders Anliegen war zweifellos, dass die Orgelmusik wieder Anschluss an die Entwicklung der zeitgenössischen Musik finden sollte.² Komponisten wie Ahrens, David, Distler, Fortner, Pepping oder Schroeder bemühten sich um eine stilistische Neuorientierung, mussten aber ihren Weg erst finden: Die Loslösung von der spätromantischen Harmonik hin zu einer freien Tonalität im Sinne Hindemiths musste nach und nach erarbeitet werden.

Schroeder war der Hauptvertreter der rheinischen Kirchenmusik und hat 1926-1930 an der Kölner Musikhochschule studiert. Von seinen Lehrern dürfte Heinrich Lemacher (1891-1966) den größten Einfluss auf ihn gehabt haben; der Tonsatzprofessor an der Kirchenmusikabteilung war Mitbegründer der „Internationalen Gesellschaft zur Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“, Mitglied des Cäcilienvereins, Gründer der „Kölner Gesellschaft für neue Musik“ u. a. Mit Lemacher verband Schroeder eine jahrzehntelange fachliche und freundschaftliche Beziehung; gleich nach dem Examen 1930 übernahm Schroeder einen Lehrauftrag für Musiktheorie in Köln. Aus der engen Zusammenarbeit entstanden später zahlreiche gemeinsame Lehrbücher zu den Themen Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, die nicht nur im Rheinland weite Verbreitung fanden.³

Die 1925 unter dem Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer neu gegründete Kölner Musikhochschule war die zweite deutsche Musikhochschule nach Berlin und genoss einen sehr guten Ruf. Der Unterrichtsplan der Kirchenmusikabteilung wurde in der Fachzeitschrift *Musica sacra* veröffentlicht und war wegweisend.⁴ Über die Dozenten für Musiktheorie heißt es:

„Bei Prof. Lemacher, dem weitbekannten Komponisten zahlreicher kirchlicher und weltlicher Werke, sowie bei dem rasch zu verdienster Schätzung gelangten, noch jugendlichen Hermann Schroeder, einem ehemaligen Schüler der kirchenmusikalischen Abteilung der Kölner Musikhochschule, liegt der theoretische Unterricht zweifellos in besten Händen.“⁵

² Vgl. Rainer Mohrs, „Hermann Schroeder als Komponist für Orgel, Zur Philosophie und Ästhetik der katholischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts“, in: *Musica sacra* 109 (1989), S. 275-292.

³ Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder, *Lehrbuch des Kontrapunktes*, Mainz 1977; *Harmonielehre*, Köln 1958; *Formenlehre der Musik*, Köln 1962.

⁴ Vgl. W. Kurthen, „Die Abteilung für katholische Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Köln“, in: *Musica sacra* 62 (1932), S. 146-149.

⁵ Ebd., S. 148.

JAN BOECKER

Gerard Bunk – Liebe zur Orgel

Einem in Rotterdam aufgewachsenen Komponisten mag man allein durch diesen Umstand schon ein bestimmtes Maß an liberaler Weltoffenheit zuschreiben: Mit der Industrialisierung des durch den Rhein verbundenen Ruhrgebiets nahm der Rotterdamer Hafen seinen Aufschwung zum Tor der Welt. In dieser zweitgrößten niederländischen Stadt wurde Gerard Bunk am 4. März 1888 geboren. Der Vater, stadtbekannter Rektor und Chordirigent, wachte offenbar nach Art eines Leopold Mozart über die musikalische Ausbildung seines jüngsten Sohnes, der seit 1901 am Konservatorium Unterricht bei Anton Verheij (1871-1924) erhielt. Verheij als vorzüglicher Pianist (bei dem gleichzeitig übrigens auch Anthony van Hoboken studierte) erkannte in seinem Schüler das außergewöhnliche Klaviertalent und nahm dessen Beschäftigung mit den schwergehenden Orgelmanualen nur ungern zur Kenntnis. Tatsächlich sollte Gerard Bunk später gleichzeitig als ‚Klavier- und Orgelvirtuose‘ wirken, er trat mit den Konzerten von Liszt oder Tschaikowsky auf, ließ sich in den 1920er-Jahren in Berliner und Leipziger Klavierabenden hören, unterhielt – mit dem Landsmann Paul van Kempen (1893-1955), Geiger unter Mengelberg im Concertgebouworkest, schließlich selber Dirigent – das „Dortmunder Trio“ und war, wie das *Riemann-Musiklexikon* 1922 verzeichnet, „gesuchter Begleiter“ von zahlreichen berühmten Sängern und Instrumentalisten.

Bereits in Rotterdam hatte sich Bunks *Liebe zur Orgel* Geltung verschafft, wie in den gleichnamigen, im Todesjahr 1958 erschienenen Lebenserinnerungen so vergnüglich nachzulesen ist.¹ Identifikationsfigur war Hendrik de Vries (1857-1929): Durch dessen „Orgelbespielungen“ in der Grote Kerk, die ihm später für die „Orgel-Feierstunden“ in St. Reinoldi zum Vorbild dienten, wurde Bunk mit den Werken von Bach, Liszt, Guilmant, Widor und, wie er schreibt, auch Reger bekannt. Eigene Spieltechnik erwarb er, abgesehen von ein paar Stunden bei dem Organisten Johan Besselaar (1874-1952), mehr oder weniger im Selbststudium. Bunk Senior empfand das Rotterdamer Umfeld – wo noch ein Antonín Dvořák zu erleben gewesen war – schließlich als ausgereizt und verfügte die Fährverbindung ins englische Hull zu nehmen. Über den dortigen Klavierlehrer seines Sohnes wie überhaupt von dessen

¹ Gerard Bunk, *Liebe zur Orgel. Erinnerungen aus einem Musikerleben*, Dortmund 1958.

Englandaufenthalt insgesamt ist so gut wie nichts bekannt, nur dass er in Hull zum ersten Mal eine Orgel ohne Bälgetreter gespielt hat; ein Foto, das Gerard Bunk im Londoner Hyde Park zeigt, ist erhalten, außerdem eine Grußkarte von Edward Elgar, 1904-05 aus seinem Haus Plas Gwyn. Doch der englische Lehrer erwies sich als nicht geeignet, die Reise ging nun kurzerhand nach Deutschland an die Konservatorien in Bielefeld und Hamburg – 1907 war das Studium dort abgeschlossen. Im Jahr darauf folgte ein Angebot bei Straube und Reger weiterzustudieren; Karl Straube nimmt in seinem Brief voraus, woran es letztlich womöglich scheiterte: „Ob er pekuniär in der Lage ist, sich für ein Jahr durchzubeißen ...“²

Noch 1955 schreibt Bunk an Albert Schweitzer, dass das Instrument der Rotterdamer Laurenskathedrale für ihn zeitlebens ein Ideal verkörperte. 1845 war diese Orgel von der Firma Bätz & Co. erweitert und vollendet worden. Im Mai 1910, als er für Straube beim ersten Konzert des Dortmunder Max-Reger-Festes einsprang, lernte er seine zweite ‚Schicksals‘-Orgel kennen: In der St. Reinoldikirche war im Vorjahr eine Orgel aus den Werkstätten von E. F. Walcker & Cie. mit 105 Registern auf fünf Manualen eingeweiht worden. Die Disposition jenes Referenzinstruments der Elsässischen Orgelreform trug vor allem die Handschrift Emil Rupps; sie folgte „fast wörtlich“³ derjenigen der Cavaillé-Coll-Orgel von St-Sulpice in Paris. Ist es Zufall, dass der zwischen den Orgelländern Frankreich und Deutschland aufgewachsene Niederländer Bunk dieses Synthese-Instrument zu seinem „ersehten Lebensziel“ erklärte? Man mag sich vor Augen halten, dass er ganze fünfzehn Jahre in der Westfalenstadt warten musste, bevor er 1925 zum Organisten an St. Reinoldi gewählt wurde. Die glückliche künstlerische Phase dauerte denn auch nicht endlos. Im Weltkrieg gingen die Städte Dortmund und Rotterdam samt ihren Orgeln unter.

Was ist typisch für den Orgelstil Gerard Bunks? Die sinfonische Orgel mit ihrer stufenlosen Dynamik in einer großen Akustik klang also vor seinem inneren Ohr, – was nicht heißt, dass einzelne Stücke praktisch nicht auch auf kleineren Instrumenten darstellbar sein sollten. Mit Registrierungsangaben geht er in seinen Partituren sparsam um. Seine ‚Ideologiefreiheit‘ und Offenheit gegenüber jeglicher Musik, deren Qualität er nur schätzte, gleichviel aus welcher geographischen Landschaft, welcher Schule sie auch stammte: Für den eigenen Personalstil schöpfte der am weltlichen Konzertbetrieb orientierte

² Brief von Karl Straube am 24. April 1908 an den Chordirigenten Wilhelm Lamping (1861-1929), Bunks Bielefelder Mentor: „Herr Bunk könnte bei Reger Composition als Nebenfach belegen; oder er mag Reger als Haupt- und meine Klasse als Nebenfach belegen. – Ob er pekuniär in der Lage ist, sich für ein Jahr durchzubeißen, werden Sie mit ihm besprechen müssen. Durch Unterrichtsstunden in Lpzg. Geld zu verdienen, ist sehr schwer.“ (Stadtarchiv Dortmund, wo seit 2013 der Nachlass Bunks zusammengeführt ist).

³ Emil Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929, S. 362.

Orgelbau und Orgelmusik in Südwestdeutschland

Orgelgeschichtlich betrachtet war die Zwischenkriegszeit eine von mehreren Reformwellen durchzogene und von politischen Verwerfungen sowie Kriegsfolgen und -vorbereitungen beeinträchtigte Übergangsepoche zwischen Spätromantik und Neobarock. Aus Gründen, die u. a. mit der Orgelbautechnischen und wirtschaftlichen Dominanz Südwestdeutschlands¹ zusammenhängen, dehnte sich diese Übergangszeit hier noch bis in die 1960er Jahre.² Es scheint daher sinnvoll, den Betrachtungszeitraum entsprechend auszuweiten, zumal das Schaffen relevanter „Übergangskomponisten“ (etwa Wolfgang Fortner oder Helmut Bornefeld) erst in den 1950er Jahren zu seinem Höhepunkt gelangte.

Da der Orgelbau in Deutschland spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts gegenüber der Orgelmusik die vorantreibende Kraft war – das änderte sich auch mit der Orgelbewegung nicht –, umreißt dieser Artikel zuerst die Orgelbausituation, nimmt dann einige Multiplikatoren in den Blick und zeichnet schließlich die wichtigsten kompositorischen Entwicklungslinien nach.

Die Ausgangssituation:

Orgelbautechnische Dominanz im Südwesten

Die Orgelbautechnische Dominanz des Südwestens beginnt im frühen 19. Jahrhundert, als Baden und Württemberg zur Heimat der Techniker und Tüftler werden. Der große Anteil freier Reichsstädte mit florierenden Zünften hat-

¹ Hiermit ist ein Gebiet gemeint, das die damalige Rheinpfalz, Baden, Württemberg-Hohenzollern und Südhessen umfasst und sich orgelhistorisch als gemeinsamer Kultur- und Wirtschaftsraum betrachten lässt.

² In vielen Städten änderte sich erst ab Ende der 1950er Jahre die Orgelsituation grundlegend. Am Beispiel Karlsruhe: Dort erhielten die großen Stadtkirchen 1958 (ev. Stadtkirche, Steinmeyer), 1959 (St. Stephan, Klais) und 1966 (ev. Christuskirche, Klais) neue Instrumente im Geiste der Orgelbewegung. Eine Orgelbauwelle schloss sich in den 1960er Jahren an (siehe Andreas Schröder, Martin Kares und Michael Gerhard Kaufmann, „Karlsruher Orgelspiegel“, in: *Die Orgelstadt Karlsruhe innerhalb der Orgellandschaft am Oberrhein*, hg. von Michael Gerhard Kaufmann und Martin Kares, Karlsruhe 2001, S. 69-72). In Stuttgart (Stiftskirche) und Freiburg (Münster) war es ähnlich.

te dem württembergisch-oberschwäbischen Raum bereits zuvor eine reiche Orgelbaugeschichte beschert, während das nach dem Dreißigjährigen Krieg entvölkerte Baden erst ab 1720 zum Einwanderungsland für Orgelbauer geworden war.³ In Südbaden entwickelte sich im 19. Jahrhundert der Spieluhrenbau.

Dass Württemberg im 19. Jahrhundert zum technisch und wirtschaftlich führenden Standort des deutschen Orgelbaus wurde, geht auf Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) zurück, der den romantischen Orgelbau in Deutschland in den 1830er Jahren begründete⁴ und durch dessen Werkstatt die wichtigsten Orgelbauer der Romantikepoche gingen. Für etwa 100 Jahre repräsentierte die Walcker-Dynastie die orgelbauerische Vorherrschaft des Südwestens.

Walckers wichtigste technische Neuerung war die Kegellade, die er um 1840 in den Orgelbau einführte. Das Kegelladensystem erlaubte eine Ausweitung des Grundstimmenbestands und den Einbau von Spielhilfen, was am Ende zu jenem pneumatisch traktierten grundtönigen Orgeltyp führte, der um 1900 als „sinfonische“ oder „Expressivorgel“ in allen Größenordnungen den deutschen Orgelbau dominierte. Die wichtigsten Neuerungen dieses hochtechnisierten Orgeltyps – Kegel- und Taschenlade, Pneumatik, Elektropneumatik, freistehender Spieltisch, Hochdruckstimmen, später Reproduktions- und Kinoorgeln – kamen sämtlich aus dem technisch führenden Südwesten Deutschlands. Nach einem beispiellosen Gründerzeitboom war unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg der spätromantische Orgelbau hier dichter als irgendwo sonst konzentriert: Mit den Firmen Walcker (Ludwigsburg), Weigle (Echterdingen), Link (Giengen) und Späth (Ennetach) befanden sich vier marktbeherrschende Gründungen des 19. Jahrhunderts auf württembergischem Territorium. De facto zum gleichen Wirtschaftsraum gehörte das Unternehmen Steinmeyer im fränkischen Oettingen. In Baden saßen die Firmen Welte (Freiburg), weltweit exportierender Spezialist für mechanische Musikautomaten und Zulieferer von Traktursystemen, sowie Voit (Karlsruhe-Durlach), ein schnell expandierendes Unternehmen, das 1903 in der Heidelberger Stadthalle erstmals einen fahrbaren elektrischen Spieltisch baute. Voit, Steinmeyer und Walcker beherrschten auch den jungen Markt für Konzertsaalinstrumente; Walcker war außerdem führend im Bau von Synagogenorgeln. Vornehmlich für den mittelrheinischen Raum bauten Förster & Nikolaus (Lich) und Oberlinger (Windesheim). Neben diesen

³ Für Württemberg wären u. a. Namen wie Gabler, Höss, Riepp, Holtzey, Schmahl, Ehrlich und Haußdörfer, für Baden Stieffell und Stein-Voit zu nennen. Die Nordpfalz und der Mainzer Raum waren Domäne der bis Ende des 19. Jahrhunderts tätigen Orgelbauerdynastie Stumm.

⁴ Richtungsweisend war seine Orgel in der Frankfurter Paulskirche (1833) mit dynamisch abgestuften Manualen, Jalousieschweller und durchschlagenden Zungen. Im folgenden Jahrhundert konzentrierte sich in Frankfurt der höchste Bestand an Walcker-Organen (mit über 60 um 1930!). Siehe das *Walcker-Organ-Verzeichnis* in: *Orgelbau E.F. Walcker & Co.* (Firmenprospekt), Ludwigsburg 1951, S. 62-91.

GERHARD LUCHTERHANDT

Südwestdeutsche Orgelmusik in der Reger-Nachfolge

Mit Johanna Senfter, Karl Hasse, Arno Landmann und Adolf Busch werden hier vier spätromantische Orgelkomponisten der Zwischenkriegszeit vorgestellt, die zumindest zeitweise im Südwesten Deutschlands gewirkt haben. Alle waren Reger-Schüler oder wenigstens -Anhänger, die den Stil ihres Vorbilds mehr oder minder eigenständig weiterführten.¹ Der Orgeltyp, für den sie schrieben, war im Südwesten entwickelt worden und bestand hier, von einigen großstädtischen Zentren abgesehen, im Vergleich zu den meisten anderen Orgellandschaften Deutschlands am längsten, wenngleich mit Aufhellungen, fort. Indes schufen die Komponistin Senfter und der komponierende Geigenvirtuose Busch ihre wenigen Orgelwerke naturgemäß aus einer ganz anderen Perspektive als die beiden Straube-Schüler Hasse und Landmann, die für die eigene Praxis komponierten und dabei auch immer mit den Reformbestrebungen im Orgelwesen konfrontiert waren. Mit dem Aufkommen der Orgelbewegung gerieten alle vier als Reger-Schüler ins musikalische Abseits oder blieben – wie Busch und Senfter – in der Orgelszene überhaupt unbekannt, während man ihren Lehrer im Sinne der Orgelreform uminterpretierte.

Johanna Senfter (1879-1961)

Von den hier vorgestellten Persönlichkeiten arbeitete Johanna Senfter aus Oppenheim am Rhein wohl am längsten mit Reger zusammen. Aus wohlhabendem Elternhaus stammend, hatte sie schon von 1895 bis 1903 eine breite Ausbildung in Violine, Orgel, Klavier und Komposition an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt erhalten, bevor sie 1907 zunächst Regers Privatschülerin wurde, um anschließend (1908/09) bei ihm am Leipziger Konservatorium zu studieren. 1909 wurde dort ihre *Violinsonate* op. 6 als beste Abschlussarbeit des Jahres mit dem Arthur-Nikisch-Preis ausgezeichnet. Zu Reger, der ihre hohe Begabung schätzte und sie sehr protegierte, hielt sie weiterhin engen freund-

¹ Obwohl in diesem Zusammenhang gelegentlich genannt, gehören die Orgelwerke der Karlsruher Komponistin und Reger-Interpretin Margarete Schweikert (1887-1957) nicht dazu. Ihre etwa 20 Choralvorspiele, Fugen und Fughetten (im Schweikert-Nachlass der BLB Karlsruhe) sind schlichte kleine Werke mit Übungscharakter.

schaftlichen Kontakt. Mit seinem Tod verlor sie ihren wichtigsten Förderer. Für den Rest ihres Lebens wirkte sie in ihrer Heimatstadt, deren Musikleben sie insbesondere in den 1920er Jahren, als sie auch kompositorisch ihre höchste Produktivität erreichte, durch Gründung eines Musikvereins (1921) und einer Bachvereinigung (1923) mitprägte. Nachdem sie ihre letzten Lebensjahre äußerst zurückgezogen verbracht hatte, geriet sie nach ihrem Tode endgültig in Vergessenheit.²

Orgelwerke:

Fantasie und Fuge op. 30a

7 *Choralvorspiele* op. 30b

Veränderungen über den Choral „Morgenglanz der Ewigkeit“ op. 66
(Schott 1908)

10 *Choralvorspiele* op. 70a (1930, Schott 2004)

6 *Choralvorspiele* op. 73

6 *Stücke für Bratsche und Orgel* op. 76

Orgelstück d-Moll o. O.

Von Senfters breitem Œuvre ist nur ein Bruchteil verlegt worden.³ Der – gemessen an der Gesamtzahl von 134 Werken – kleine Anteil von Orgelkompositionen ist bislang weitgehend ungedruckt geblieben.⁴ Ihre Sichtung hat ein interessantes, eng an Reger orientiertes Œuvre zu Tage gefördert, das vermutlich bislang kaum jemand gehört hat. Von den Reform-Entwicklungen der 1920/30er Jahre scheint diese Musik vollständig unbeeinflusst: Senfter schrieb für den Orgeltyp, den sie aus ihrem Umfeld kannte und an dem sie – noch im 19. Jahrhundert – selbst ausgebildet worden war.⁵

Alle Senfterschen Orgelstücke sind de facto Choralbearbeitungen; schon *Fantasie und Fuge* op. 30a zitieren eine Chormelodie („Wie schön leuchtet der Morgenstern“):

² Biographische Hinweise auf: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Johanna_Senfter (Zugriff: 29. Februar 2016).

³ Der Senfter-Nachlass lagert in der Hochschule für Musik und Tanz Köln und beinhaltet u. a. acht Sinfonien, mehrere Solokonzerte, Klavier- und Kammermusik sowie zahlreiche Lieder.

⁴ Manuskript-Kopien der ungedruckten Werke wurden dem Verfasser freundlicherweise vom Schott-Verlag Mainz zur Verfügung gestellt.

⁵ In St. Katharinen Oppenheim stand von 1871 bis in die 1960er Jahre eine der letzten Orgeln Eberhard Friedrich Walckers (op. 272), auf der u. a. Max Reger und Albert Schweitzer konzertierten. Auch das Hochsches Konservatorium hatte 1888 eine 13-reisige Walcker-Orgel erhalten. Es war das 26. Instrument der Firma in Frankfurt.

GERHARD LUCHTERHANDT

„Von der Orgel geschrieben“ – Helmut Bornefeld

Eine der profiliertesten süddeutschen Kirchenmusiker-, Komponisten- und Organologenpersönlichkeiten war Helmut Bornefeld (1906-1990). Als langjähriger württembergischer Orgelpfleger prägte er die ostwürttembergische Orgellandschaft, so dass „Bornefeld-Orgeln“ zum Begriff wurden. Als Heidenheimer Kantor-Komponist bemühte er sich, den Stil seines Freundes und Vorbilds Hugo Distler an die Musik der zeitgenössischen Avantgarde heranzuführen.

Der in Stuttgart geborene Bornefeld absolvierte nach der mittleren Reife zunächst eine zweijährige Gartenarchitektur-Lehre. Von 1924 bis 1931 studierte er in Stuttgart am Konservatorium und an der Musikhochschule, u. a. bei Hermann Roth und Ewald Strässer (Komposition) sowie Arnold Strebel und Hermann Keller (Orgel). Zwischen 1930 und 1936 war er Privatmusiklehrer in Esslingen, wo er auch eine Spielgruppe sowie einen Kammerchor leitete, mit dem er alte und zeitgenössische Musik (Hindemith, Stravinskij) pflegte.

Als Komponist mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten ausgebremst, wandte er sich 1935 der Kirchenmusik zu und studierte erneut in Stuttgart. Von 1937 bis 1972 war er (mit sechsjähriger Kriegsdienstunterbrechung) Kantor an der Pauluskirche in Heidenheim/Brenz, wo er von 1946 bis 1960 (ab 1948 zusammen mit Siegfried Reda) die jährlichen „Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik“ veranstaltete.

Neben seinem Kantorendienst arbeitete Bornefeld von 1937 bis 1977 als Orgelpfleger für die württembergische Landeskirche. Von 1950 bis 1958 kam ein Lehrauftrag für Tonsatz und Kantoreipraxis in Esslingen hinzu. Nach 1960 verschob sich sein Tätigkeitsschwerpunkt zeitweise stark in Richtung Orgelbau – bedingt durch eine florierende Orgelbaukonjunktur, in deren Zuge sich auch im Südwesten die Maximen der Orgelbewegung endgültig durchsetzten, eine Entwicklung, an der Bornefeld einen nicht unbedeutenden Anteil hatte.

Helmut Bornefelds umfangreiches Œuvre hat seinen Schwerpunkt in der choralgebundenen Kirchenmusik für Chor, Orgel und weitere Besetzungen, umfasst aber auch Klavier- und sonstige Instrumentalmusik sowie zahlreiche weltliche Chorwerke, ganz zu schweigen von seinen zahlreichen Bearbeitungen nach Werken u. a. von Bach und Mozart über Reger und Debussy bis

Hindemith. Hinzu kommen weit über 100 Schriften und Aufsätze sowie ein ebenso umfangreiches graphisches und bildnerisches Werk, das zusammen mit zahlreichen Prospektentwürfen die künstlerische Mehrfachbegabung eines Mannes spiegelt, dessen Ausdrucks- und Artikulationsbedürfnis sich nicht auf die Musik reduzierte.¹ Sein organologisches Vermächtnis war die 1985 gegründete „Heidenheimer Orgelstiftung“, die eine Förderung der ländlichen Kirchen- und Orgelmusik bezweckte.

Zwei gegensätzliche Kräfte fordern Bornefelds Kreativität auf charakteristische Weise heraus: Der Selbstbeschränkung von Mitteln und Zwecken steht ein Drang nach Öffnung und Weiterentwicklung gegenüber, begleitet von einer beinahe kompromisslosen künstlerischen Unbeugsamkeit, deren Ursache in dem Trauma schöpferischer Behinderung während der Nazizeit zu sehen ist. Dass Bornefeld in diesem Spannungsfeld eine ungeheure Produktivität entfaltete, kennzeichnet ihn als besonderen Künstlertyp, der sich an gestellten Bedingungen abarbeitet und im festen Arbeitsverhältnis zu seiner kreativen Form findet.

Bornefelds Orgelästhetik

Als Anhänger der ersten Stunde, der seit 1925 Orgelbautagen besuchte, teilte Bornefeld die Grundprämissen der Orgelbewegung – Obertonaufbau, Schleiflade und mechanische Spieltraktur –, kritisierte aber den rückwärts-gewandten Historismus, dem sie entsprangen:² Die Entwicklungen der zeitgenössischen Musik seien vom modernen Orgelbau kaum wahrgenommen, eine moderne, den Orgelbau potentiell herausfordernde Orgelmusik aber umgekehrt durch die Nazidiktatur bereits „im Kindesalter gestört und verformt“ worden.³

Indem er die Forderungen der Reformbewegung auf ein unveränderliches „Wesen“ oder „Gesetz“ der Orgel⁴ zurückführte und so ihrer historischen Bedingtheit enthob, suchte Bornefeld den Historismus zu überwinden und der

¹ Systematisches Werk-, Schriften- und Orgelverzeichnis in: Joachim Sarwas, *Helmut Bornefeld. Studien zu seinem „Choralwerk“. Mit einem Verzeichnis seiner Werke*, Frankfurt 1991, S. 259-340. Am Anfang seines Buches (S. 14-26) gibt Sarwas auch einen relativ ausführlichen biographischen Abriss.

² In „Orgelbau und neue Orgelmusik“ (1952, in: Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1995, S. 259-275, hier: S. 260) karikierte Bornefeld die musealen Bestrebungen der Orgelbewegung angesichts des musikalischen Entwicklungsstands in den 1920er Jahren, den er u. a. mit Bartóks *I. Klavierkonzert* und Bergs *Lyrischer Suite* umriss.

³ Ebd., S. 260 und 267, sowie Helmut Bornefeld, *Memorandum 1982*, Heidenheim 1982 (Selbstverlag), S. 14.

⁴ Ebd., S. 9-11. Das Wesen des Orgelklangs ist für Bornefeld der Grundton-Oberton-Aufbau. Alle anderen „organogenen Bauprinzipien“ (ebd., S. 13) bedingen einander: Die

BIRGER PETERSEN

Zur Orgelmusik von Joseph Haas

„Das Verhältnis der älteren Generation zu den neuen kompositorischen Mitteln scheint einer eigentümlichen Dialektik zu unterliegen. Sucht sie unvermittelt der neuen Mittel habhaft zu werden und der eigenen Substanz zu amalgamieren, so bleibt meist das Resultat unstimmig: die neuen Mittel wirken als schlechte Ornamente über der alten Substanz. Bleibt sie aber im Rahmen dessen, was ihr vertraut und gemäß ist, und verfolgt es treu genug weiter, so wird oftmals über den Kopf der Generation hinweg, ohne ihr Zutun und rein aus dem Zwang der Sache, Affinität zu Bestrebungen der jüngeren sich herstellen. Das größte Beispiel für diese Dialektik bietet Janáček. Sie kommt auch an dem jüngsten Werk von Joseph Haas freundlich zutage.“¹

Die erstaunlich wohlwollende Rezension, die Theodor W. Adorno 1931 einer Uraufführung von zwei Kompositionen von Joseph Haas widmet, zielt gleichsam in die Mitte der ästhetischen Auseinandersetzungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts: Adorno äußert sich zur Dialektik einer musikalischen Schreibart, die sich bewusst einer Aneignung neuer Mittel verweigert, aber durch konsequente Fortführung eine Annäherung an die Ästhetik jüngerer Generationen schaffen kann, und versteht so eine Komposition von Haas als gelungen. Im Œuvre von Joseph Haas nimmt die Orgelmusik nur einen verhältnismäßig kleinen Raum ein – verglichen mit seinen Kompositionen etwa für Klavier oder das umfangreiche Oratorienchaffen; wie eine Klammer aber umgibt sein Schaffen für Orgel sein Leben – und lässt die von Adorno im Ansatz beschriebene Weiterverfolgung dessen, was dem Komponisten „vertraut und gemäß“ ist, erkennen.

Joseph Haas, am 19. März 1879 in Maihingen bei Nördlingen als Sohn eines Dorfschullehrers geboren, wird zunächst wie der Vater Lehrer und studiert schließlich bei Max Reger und Karl Straube in München und Leipzig. 1911 holt ihn Max von Pauer, der Leiter des Stuttgarter Konservatoriums, als Lehrer an seine Anstalt, 1921 folgt die Berufung auf eine Professur für Komposition

¹ Theodor W. Adorno, Kritik zu Joseph Haas' *Schelmenliedern* op. 71 und die Kantate *Zum Lob der Musik* op. 81, 1, in: *Gesammelte Schriften, Bd. 19: Musikalische Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1984, S. 314f.

und Kirchenmusik an die Akademie der Tonkunst in München. Er ist 1921 Mitbegründer der „Donauessinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ und gehört mit Paul Hindemith und Heinrich Burkard damit zu den Wegbereitern der Avantgarde, ohne dass dort jemals ein eigenes Werk aufgeführt wird – erklärbar auch angesichts der Differenz in der Ästhetik der Werke von Haas zu den dort aufgeführten.

Als 1946 die Münchner Musikhochschule – als Nachfolgeinstitution der Akademie der Tonkunst – wiedergegründet werden soll, ist Joseph Haas die erste Wahl der Auswahlkommission für die Position des Leiters: Haas, der schon lange Jahrzehnte in München die Fächer Musiktheorie und Komposition gelehrt hat, als Lehrer und Komponist geschätzt wird und die Münchner Musikszene kennt wie kein Zweiter, erscheint auch wegen seiner vermeintlich unangefochtenen Haltung während der nationalsozialistischen Diktatur als ideale Besetzung. Von 1946 bis 1950 ist Joseph Haas Präsident der Staatlichen Hochschule für Musik in München, geht 1950 in den Ruhestand und wird Ehrenpräsident der Hochschule. Am 30. März 1960 stirbt er in seiner Wahlheimatstadt München – geehrt mit mehreren Ehrendokortiteln und dem Großen Bundesverdienstkreuz.² Zu den Schülern von Joseph Haas gehören neben vielen anderen Cesar Bresgen, Hans Gebhard, Wilhelm Maler, Karl Amadeus Hartmann, Eugen Jochum und sein eigener Nachfolger als Kompositionslehrer in München, Karl Höller.

Das Gros seiner Orgelkompositionen stammt noch aus der Stuttgarter Zeit:

- Zehn Choralvorspiele* op. 3 (1905)
- 40 Choralfughetten* (1905/06)³
- Drei Präludien und Fugen* op. 11 (1906)
- Sonate c-Moll* op. 12 (1907)
- Acht Charakterstücke* op. 15 (1907)
- Suite d-Moll* op. 20 (1908)
- Suite A-Dur* op. 25 (1909)
- Variationen über ein Orgelthema* op. 31 (1911)
- Choralvorspiel „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“* (1912)
- Fughetta* Es-Dur (1912)
- Impromptu* e-Moll (1912)

² Vgl. *Joseph Haas*, hg. von Alexander L. Suder, Tutzing 1994 (= *Komponisten in Bayern* Bd. 23), bzw. Christina Petersen, „Die Kontrapunktlehre Wolfgang Jacobis und ihr Kontext“, in: Christina und Birger Petersen, *Akademische Musiktheorie in der jungen Bundesrepublik. Zwei Studien zu Wolfgang Jacobi und Roland Ploeger*, Norderstedt 2006 (= *Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Neue Folge* Bd. 5), S. 1-68; hier: S. 45-46.

³ Soeben erschienen (Schott ED 22406, 2016), laut Auskunft des Herausgebers Gerhard Weinberger wahrscheinlich 1905/06 komponiert.

GOTTFRIED ALLMER

Die Orgellandschaft Österreich zwischen 1919 und 1945

Das große Spektrum von Kirchenmusikern respektive Organisten in der Zeit zwischen 1919 und 1945 in Österreich kann hier nur angerissen werden und beschränkt sich auf die Nennung jener Personen, deren Hauptwirkungszeit im angegebenen Zeitraum verlaufen ist. Damit wird zugleich deutlich, welche fast ‚einsame‘ Rolle Österreichs bedeutendster Orgelkomponist Franz Schmidt in diesem Zeitraum gespielt hat, auch wenn seine Rezeption in der Folgezeit wieder nachgelassen hat.¹ Wenn die Auswahl nach Geburtsjahren chronologisch erfolgt, kann schon daraus das mehr oder weniger intensive Nachwirken von Brahms und Bruckner im österreichischen Raum nachvollzogen werden.

Anton Faist, ein steirischer Priester und Kirchenmusiker (1864-1933), schrieb vor allem liturgische Gebrauchsmusik mit großer Breitenwirkung. Dem Neoklassizismus und dem Cäcilianismus verbunden waren zeit ihres Wirkens die Oberösterreicher Franz Xaver Müller (1870-1948) und Franz Neuhofer (1870-1949). Vinzenz Goller (1873-1953) kam aus Südtirol und wirkte ab 1928 in Wien an hervorragender Stelle. Er beeinflusste nicht nur die Kirchenmusik als Komponist, sondern vor allem auch als Theoretiker und akademischer Lehrer. Ähnliches gilt für Ferdinand Habel (1874-1953). Rudolf Weis-Ostborn (1878-1962) wirkte vor allem als Domkapellmeister und Lehrer in Graz, wo er Generationen von Kirchenmusikern das Rüstzeug für ihr Wirken mitgeben konnte. Gerade im Unterrichtsbereich und als Theoretiker ist Max Springer (1877-1954), der ab 1910 in Wien wirkte, besonders zu erwähnen. Wie andere auch hinterließ er einige wichtige kirchliche Kompositionen. Andreas Weissenböck (1880-1960) stammte aus der Oststeiermark, als Chorherr in Klosterneuburg entfaltete er nicht nur eine reichhaltige kirchenmusikalische Tätigkeit, sondern ist vor allem auch als akademischer Lehrer in Wien besonders hervorzuheben. Isidor Stögbauer (1883-1966) kam erst 1939 nach Linz und war später auch in Niederösterreich an wichtigen Stellen musikalisch tätig. Joseph Marx (1882-1964) wirkte vor allem in Graz, doch ist auf seine Wiener Zeit zwischen 1922 und 1952 besonders hinzuweisen. Er hinterließ eine Reihe von Kompositionen für

¹ Vgl. den folgenden Beitrag von Gottfried Allmer in diesem Band bzw. Ernst Tittel und Franz Krieg, „Das kirchenmusikalische Schaffen in Österreich“, In: *Singende Kirche* 1/1954, Wien 1954, S. 16-31.

Orgel. In diesem Zusammenhang ist Hermann Grabner (1886-1969) zu nennen, dessen kompositorische und wissenschaftliche Leistung sich aber erst in seiner Zeit in Deutschland ab 1910 entfalten konnte. Als Neoromantiker gleichermaßen wie als Impressionist erweist sich der Tiroler Karl Koch (1887-1971), der ab 1924 in Innsbruck an der heutigen Domkirche als Kirchenmusiker erfolgreich wirkte. Louis Dité (1891-1969) war einer der legendären Hoforganisten dieser Zeit, der aber weniger Interesse an der Komposition von Orgelwerken zeigte, sondern als Interpret erwähnt werden muss. Karl Walter (1892-1983) wirkte zuerst in Deutschland und kam 1921 nach Österreich, wo er als Domorganist in Wien sowie als Lehrer und besonders als begnadeter Orgel Improvisator gefeiert wurde. Ein außergewöhnlicher Nachromantiker war Ferdinand Andergassen (1892-1964), dessen Wirken in Vorarlberg besonders hervorzuheben ist. Josef Lechtaler (1891-1948) war gleichsam eine Ikone unter den Kirchenmusikern dieser Zeit, sei es sowohl als Komponist wie auch als akademischer Lehrer und praktizierender Musiker. Er rief mit der Zeitschrift *Musica divina* das wichtigste Organ der katholischen Kirchenmusik in Österreich ins Leben und betreute es lange Jahre erfolgreich. Josef Messner (1893-1969) hingegen war als Spätromantiker eine wichtige Musikerpersönlichkeit in Salzburg, sowohl als Komponist wie auch als Lehrer und ausübender Solist. Johann Nepomuk David (1895-1977) ist als Oberösterreicher in seinen ersten Wirkungsjahren in Wels ab 1924 außergewöhnlich in Erscheinung getreten, größere Wirkung hatte er jedoch erst ab 1934 durch sein kompositorisches und praktisches Musikschaffen in Deutschland.²

Otto Siegl (1896-1978) kam aus der Steiermark, wirkte ab 1923 in Wien, ging aber schon 1926 nach Deutschland. Ähnlich verlief das Leben von Ernst Křenek (1900-1991). Er wirkte ab 1920 in Berlin und kam 1928 nach Wien, musste aber schon 1938 aus politischen Gründen emigrieren.³ Schließlich soll noch Ernst Tittel (1910-1969) Erwähnung finden, der 1928 aus Tschechien nach Wien kam, aber erst nach 1945 sein verdienstvolles musikalisches Wirken voll entfalten konnte. Ähnlich verhält es sich zeitlich mit Franz Illenberger (1907-1987), der, aus Wels stammend, ein wichtiger Schüler von Johann Nepomuk David wurde und nach dessen Weggang sein Wirken fortsetzte, bis er 1937 nach Graz berufen wurde, wo er bis ins hohe Alter als Interpret und akademischer Lehrer verdienstvoll wirkte.

Mit der Ausrufung der Republik Österreich im November 1918 ging nicht nur ein verlustreicher, sondern vor allem auch folgenschwerer Erster Weltkrieg zu Ende und damit auch die Vielvölkermonarchie Österreich-Ungarn. Der neu errichtete demokratische Staat umfasste nur noch den deutschsprachigen Teil zwischen Bayern und Italien; die aus der Monarchie losgelösten Staaten, z. B.

² Vgl. den Beitrag von Gerhardt Luchterhandt in diesem Band.

³ Vgl. den Beitrag von Birger Petersen in diesem Band.

GOTTFRIED ALLMER

Franz Schmidt

Franz Schmidt wurde am 22. Dezember 1874 in Bratislava/Preßburg in der Slowakei geboren und kam erst 1888 nach Wien, wo er seine in der Heimatstadt begonnene Ausbildung entsprechend fortsetzen und zum Abschluss bringen konnte. Ab 1896 wirkte er als Cellist an der Wiener Hofoper und bei den Wiener Philharmonikern, übernahm aber 1911 eine Professur an der Musikakademie, die er bis 1931 innehatte. Seine Lehrfächer waren Cello, Klavier, Kontrapunkt und Komposition. In Perchtoldsdorf bei Wien wohnhaft, starb er am 9. Februar 1939.¹

Für seine Orgelkompositionen waren die Jahre zwischen 1924 und 1938 am fruchtbarsten. Seine Wurzeln hat Franz Schmidt ursprünglich in der österreichischen Orgeltradition, die er schon in seiner Kindheit an zwei ausgeprägten Instrumenten seiner Heimatstadt durch die Orgel von Vinzenz Mozsny in der Domkirche, erbaut 1882 (II/34), und durch die kleine Gatto-Orgel der dortigen Franziskanerkirche aus dem Jahr 1795 (II/17) eingehend kennenlernen konnte und deren Klangwelt er zeit seines Lebens in bester Erinnerung nachhing.²

Als er sich 1909 den Wunsch einer eigenen Salonorgel erfüllen konnte, ging er wiederum zu Vinzenz Mozsny und ließ sich von diesem eine mechanische Schleifladenorgel errichten, was sowohl zeitlich als auch dispositionell einen absoluten Ausnahmefall darstellt. Erst im Jahr 1933 wurde dieses Instrument der evangelischen Pfarrkirche Wien-Hietzing überlassen, wo es bis 1998 in Dienst stand. Es sei an dieser Stelle die Disposition angeführt:³

¹ Carmen Ottner, „Franz Schmidt“, in: *OeML* 4, Wien 2005, S. 2102 f.

² Zsigmond Kokits, „Einführung zu Franz Schmidts Orgelmusik“, in: *Österreichisches Orgelforum* 1989/3, Wien 1989, S. 81-93.

³ Thomas Reuter, „Die Hausorgel von Franz Schmidt in der evangelischen Kreuzkirche Wien-Hietzing“, in: *Österreichisches Orgelforum* 1989/3, Wien 1989, S. 95-99.

I. Manual, C – f'''	II. Manual, C – f'''	Pedal, C – d'
Principal 8'	Flauto amabile 8'	Subbaß 16'
Gedackt 8'	Dolce 4'	Cello 8'
Octave 4'	Oktav 2'	
Rauschquinte 2 2/3' + 2'		I/P, II/P

II/I

Abb. 23.1 Disposition Wien-Hietzing

Schmidts außergewöhnliches Können, das er sich in der Satztechnik, in der Ausgestaltung übernommener und in der Erfindung neuer Formen aneignen konnte, ermöglichte es ihm, einen Personalstil zu entwickeln, der sich deutlich von jenem seiner Zeitgenossen in Österreich abhebt.

Franz Schmidt gilt allgemein als Spätromantiker im weitesten Sinne und steht damit in der Nachfolge von Johannes Brahms und Anton Bruckner. Oft strapaziert er die Tonalität bis an die äußersten Grenzen. Er war in vieler Hinsicht auch mit Alban Berg, Arnold Schönberg, Richard Strauss und Hans Pfitzner verbunden, ohne sich tatsächlich deren Klangwelt zu nähern. Die jahrelange Orchestererfahrung führte zu einer subtilen Instrumentation und einem außergewöhnlichen Klangsinn, gepaart mit meisterhafter motivisch-thematischer Arbeit.

In seinem Orgelwerk gelang ihm die Synthese einer an Johann Sebastian Bach geschulten Polyphonie und strenger Kontrapunktik mit spätromantischer Harmonik in teilweise auch traditionellen Formen.⁴

Seine Werke für Orgel:⁵

1916

Variationen und Fuge über ein eigenes Thema in D-Dur, die Königsfanfaren aus seiner Oper *Fredigundis*. Die zweite Fassung entstand 1924 und eine dritte Fassung mit Bläsern und Pauken wurde 1925 vollendet.

⁴ Rudolf Scholz, *Die Orgelwerke von Franz Schmidt*, Wien 1970.

⁵ Michael Gailit, „Das Orgelsoloschaffen von Franz Schmidt (1874-1939)“, in: *Österreichisches Orgelforum* 1990/1 + 2, Wien 1990, S. 1-106.

BIRGER PETERSEN

Die Orgelmusik Ernst Kreneks

Ernst Krenek hat nahezu das ganze 20. Jahrhundert erlebt, sowohl chronologisch (als mit dem Jahrhundertbeginn geborener und erst Ende 1991 verstorbener) als auch kulturell (von den Anfängen in Wien über die „Golden Twenties“ in Berlin bis hin zum Leben im Exil in Kalifornien) und politisch (über das Kaiserreich und die Weimarer Republik zur Terrorherrschaft des Dritten Reiches bis hin zur amerikanischen Demokratie) – mit tiefen Auswirkungen auf seine Biographie, aber auch auf sein Schaffen.¹ Verbindet sich mit seinem Namen meist eher die Erinnerung an erfolgreiche Kompositionen der zwanziger Jahre wie etwa die Oper *Jonny spielt auf* oder der Liederzyklus *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, so ist Krenek als avantgardistischer Komponist, der die dodekaphone, serielle und post-serielle Musik rezipiert und in ihrem Rahmen bemerkenswerte Werke hervorgebracht hat, kaum präsent. Die Gründe dafür liegen im frühen, skandalträchtigen Erfolg des *Jonny*, an den Krenek nie wieder anschließen konnte, sicherlich aber vor allem in der Exilierung, die die im Zeitalter der Massenmedien notwendige Gegenwart des Komponisten in Europa und damit Aktivitäten in eigener Sache wesentlich einschränkte – und schließlich in der Fortschrittsideologie der westeuropäischen Avantgarde, die Krenek weniger als einen ihr zugehörigen Komponisten wahrnahm, sondern vielmehr als Theoretiker der Zwölftontechnik und Kritiker der Aleatorik.² Dabei verstellt diese Auffassung leicht den Blick auf die Realität: Die Experimentierfreudigkeit des Komponisten führte immer wieder dazu, dass Krenek niemals als Epigone Musik schuf, sondern immer an exponierter Stelle Mitgestalter eines neuen Abschnittes der Kompositionsgeschichte wurde. Er gehört zu den wenigen bedeutenden, avancierten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich der geistlichen Musik in besonderem Maße gewidmet haben; davon zeugen zentrale Werke wie die *Lamentatio Jeremiae Prophetae*

¹ Vgl. das Nachwort von Michael Ingham zu Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, S. 982. Eine erste Fassung des vorliegenden Beitrags findet sich in Birger Petersen, „Durch die Tradition hindurchgegangen“ – über Orgelmusik von Ernst Krenek“, in: Birger Petersen, *Neue Musik. Analysen*, Berlin 2013, S. 39-48.

² Vgl. die Darstellung von Claudia Maurer-Zenck, *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980.

von 1941/42, das Pfingstoratorium *Spiritus intelligentia, sanctus* von 1956, das *Proprium* von 1966 oder die späten oratorischen Werke. Aber auch und gerade seine Orgelmusik vermittelt einen Eindruck der überragenden Flexibilität eines Komponisten, der es sich nie leicht gemacht hat – und der es nicht leicht hatte.

Ernst Krenek wurde 1900 in Wien geboren und studierte in seiner Heimatstadt Philosophie und Komposition, bis er seinem Lehrer Franz Schreker 1920 in die Metropole Berlin folgte; nach ersten Opernversuchen und Achtungserfolgen trat seine Oper *Jonny spielt auf* (nach eigener Einschätzung „eine gefällige Kombination von Romantik und Jazz“) 1927 von Leipzig aus ihren Siegeszug über die europäischen Bühnen an. Die Oper war mit dafür verantwortlich, dass ihr Komponist, der inzwischen enge Kontakte zu den exponierten Vertretern der Wiener Schule, Schönberg, Webern und vor allem Berg pflegte, 1933 auf die schwarze Liste der Nazis gesetzt wurde: Seine Musik galt als „entartet“; die Plakate der gleichnamigen Ausstellung (Düsseldorf 1938) etwa zeigten die Schlusszene von *Jonny spielt auf*. Nachdem Aufführungen seiner dodekaphonen Oper *Karl V.* systematisch verhindert wurden, entschloss sich Krenek 1938 zur Auswanderung nach Amerika. Im Jahr 1945 wurde ihm die amerikanische Staatsbürgerschaft zuerkannt. Krenek unterrichtete an den unterschiedlichsten Colleges und Universitäten, bis er 1950 wieder Konzert- und Vortragsreisen nach Europa (u. a. zu den Darmstädter Ferienkursen) unternahm. Im Jahr 1963 wird ihm der Große Österreichische Staatspreis zuerkannt, 1966 der Hamburger Bach-Preis; 1980 wird er zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt. 1991 stirbt Krenek hochbetagt in Palm Springs, sein Leichnam wird 1992 nach Europa überführt und in einem Ehrengrab der Stadt Wien beigesetzt.

Seine Biografie liest sich im Überblick abwechslungsreich, vermag aber in dieser Kürze kaum den Eindruck vermitteln, den der Leser bei der Lektüre der *Memoirs* erhält: Kreneks Erinnerungen umfassen fast 1.000 Seiten und behandeln doch nur die Zeit bis zum amerikanischen Exil. Krenek ist und bleibt, trotz vieler amerikanischer Krenek-Festivals und der Gründung zweier Krenek-Archive (1978 an der University of California San Diego und 1980 in Wien), gerade in Europa ein Unbekannter, weil kaum Rezipierter: Seine Oper *Karl V.*, die stilistisch in seinem Schaffen eine einschneidende Rolle spielt, wurde in seiner Heimatstadt Wien erst 1984 aufgeführt.

Die Beschäftigung mit der Musik Kreneks lässt eine Stilvielfalt erahnen, die sonst kaum ein Komponist des 20. Jahrhunderts (mit Ausnahme Stravinskis oder vielleicht Hindemiths) bietet. Seine ersten Werke sind in einem frei atonalen, eigenwilligen Stil komponiert; die darauf folgende Phase in den zwanziger Jahren ist geprägt durch die radikale Rückkehr zur *Lingua franca* der tonalen Romantik – und trug ihm den Weltruhm und den Neid seiner Zeitgenossen ein.³ 1931 dann, mit *Karl V.*, begann Krenek eine undoktrinäre Beschäftigung

³ Vgl. Ingham, „Nachwort“, in: Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 983.

Schweizer Orgellandschaften zwischen den Kriegen

Die Sprachregionen der Schweiz, vor allem aber die konkurrierenden Konfessionen spiegeln sich in der ihnen zugehörigen Musikkultur – und die Differenzen zeigen sich besonders deutlich in der Antwort auf die Frage, inwiefern die Protagonisten der Schweizer Musik auch stilistisch anschlussfähig sind.¹ In besonderem Maß gilt diese Feststellung für die unterschiedlichen Orgellandschaften und die damit verbundenen Orgelmusiken – bereits für das 16. und 17. Jahrhundert: So lebte die Orgelbautradition in den katholischen Gebieten nahezu bruchlos fort, während die Reformation etwa in Zürich, Bern und Basel zu einem Orgelverbot führte – das im Kanton Zürich erst im 19. Jahrhundert überwunden werden konnte.²

1923 wurde mit *Der Organist* die Zeitschrift der schweizerischen reformierten Organistenverbände und damit ein zentrales Organ der Auseinandersetzung um die Orgelbewegung im Alpenland begründet. Parallel veröffentlichte Leo Kathriner 1928 eine erste Abhandlung über die historischen Orgeln und ihre Erbauer im Wallis – als erstes systematisches Inventar des Altorgelbestands eines ganzen Kantons.³ Spuren der Orgelbewegung finden sich infolgedessen am deutlichsten im deutschsprachigen Teil der Schweiz. Weit bis in die 1960er Jahre standen im Mittelpunkt der schweizerischen Reformbewegungen im Orgelbau die Ideen der elsässischen Reformen, weniger der norddeutschen vom Schlägel Jahnns; der wichtigste Orgelneubau des Landes ist die 1930 von Kuhn erneuerte Orgel im Berner Münster mit Schleifladen und elektrischer Traktur, deren Werkgliederung barocke Elemente in Rückpositiv und Brustwerk mit einem typisch französisch disponierten, schwellbaren Oberwerk kombiniert.⁴

¹ Grundsätzliches zu Schweizer Orgellandschaften vgl. Willy Hardmeyer, *Orgelbaukunst in der Schweiz*, Zürich 1975; Friedrich Jakob, „Die Orgellandschaft Schweiz“, in: *Ars Organi* 23 (1975), S. 2147-2152; Bernhard Billeter, *Orgel in der Zentralschweiz*, Mettlach 2002, sowie *Orgeln in der Schweiz. Erbe und Pflege*, hg. von Max Lütolf (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 8), Kassel 2007.

² Vgl. Urs Fischer, „Schweiz“, in: *Orgel*, hg. von Alfred Reichling, Kassel 2001 (MGG Prisma), S. 140-143; hier: S. 141.

³ Vgl. Rudolf Bruhin, „Das Oberwallis als Orgellandschaft“, in: *Vallesia* 36 (1981), S. 69-147, hier: S. 71.

⁴ Vgl. Hans Gugger, *Die Bernischen Orgeln*, Bern 1978, S. 95-169.

MICHAEL HEINEMANN

Der Gehalt des Chorals Zur Orgelmusik von Willy Burkhard

Die Eckwerte scheinen eindeutig: Willy Burkhard, geboren 1900 in Leubringen (bei Biel), Schüler am Leipziger Konservatorium (Günter Ramin, Sigfrid Karg-Elert), zeitweise auch in Paris; unter seinen Werken zwei Triosonaten und eine Sonatine für Orgel, mehrere Choralbearbeitungen/partiten, eine 30teilige *Musikalische Übung* als Bach-Reverenz aus dem Geist protestantischer Devotion (und nicht, was Aufbau und Konzeption suggerieren könnten, der hybride Versuch einer Überbietung von *Musikalischem Opfer* und *Goldberg-Variationen*), am Ende ein Choral-Triptychon. Nicht zu vergessen etliche Chormusik, unter denen der *Kleine Psalter* op. 82, sechs Motetten für gemischten Chor a capella, besonders hohe Popularität errang (und bis in die Gegenwart behauptet).

Die Stichworte reichen hin, einen Komponisten im Umfeld von kirchenmusikalischer Erneuerungsbewegung zu verorten und sein Œuvre unter diesem Rubrum zu fassen. Doch so mühelos Person und Orgelmusik Burkhard's sich solchen Tendenzen zu fügen scheinen, so wenig sind Äußerungen zu übergehen, die eine Distanz andeuten, wenn seitens der Kritik wie auch der Apologeten der Ansatz erkennbar wird, seine Kunst zu vereinnahmen. Gegen die platte Funktionalisierung fürs Kerygma verwahrte sich Burkhard ebenso, wie er sich nicht der Fraktion jener zurechnen lassen wollte, die einen Fortschritt darin sahen, vordem verpönte Quintenparallelen nun als Klangreiz zu proklamieren. Beides, die Postulierung unorthodoxer klanglicher Mittel um ihrer selbst willen wie insbesondere die Substitution eines ästhetischen Programms durch den Verweis auf Liturgie und Verkündigung, lehnte Burkhard ab, wiewohl er der geistlichen Intention seiner Musik stets gewärtig blieb: „Die Religiosität des Künstlers ist irgendwie elementarer als die der Geistlichen, nicht *dogmatisch* beschwert.“¹

So wenig für Burkhard mithin prinzipiell die Möglichkeit einer Verbindung von Musik und Theologie außer Frage steht, so deutlich äußerte er seine

¹ Brief von Willy Burkhard an Walter Tappolet vom 25. Oktober 1937, in: Willy Burkhard und Walter Tappolet, *Evangelische Kirchenmusik. Die Briefe von Willy Burkhard an Walter Tappolet*, Zürich/Stuttgart 1964, S. 81 (= Schriftenreihe des Schweizerischen Arbeitskreises für Kirchenmusik, Heft 1).

Vorbehalte, Themen und Motive seiner Werke zeichenhaft, als unmittelbaren Ausdruck von Religion und Glaubensgewissheiten interpretieren zu wollen. Die Verwendung kompositorischer Floskeln allein, die in einer Jahrhunderte alten Tradition theologische Inhalte repräsentierten, vermittelten weder *sui generis* religiöse Erfahrungen, noch belegten sie schon eine spirituelle Haltung ihres Urhebers. Der Sachverhalt etwa, dass ein Komponist einen Choral bearbeite, verbürge keineswegs seine Frömmigkeit und könne auch deren Evokation beim Zuhörer nicht garantieren. Nicht dass Burkhard bestritten hätte, seine geistliche Musik entbehre einer Basis subjektiver Glaubensgewissheit. Doch sah er sehr genau, dass deren Vermittlung auch eine Funktion des Interpreten wie nicht zuletzt der Einstellung des Hörers sei. Die Umsetzung geistlicher Gehalte von Texten in Musik gelinge selbstreferentiell, wie Burkhard am Beispiel seiner Trakl-Vertonungen bemerkte: „Ich versuchte, rein musikalisch in diese Welt einzudringen.“²

Burkhard übersah die Schwierigkeiten nicht, die es bereitete, eine religiöse Haltung so in Musik zu übersetzen, dass sie aus dem Notentext zu rekonstruieren und im Moment der Aufführung zu reaktualisieren sei. Was nichts über die geistliche Intention seiner Werke besagt, die für Burkhard, seit 1933 lungenkrank und nur sehr bedingt arbeitsfähig, fraglos auch autobiographisch motiviert waren. Doch entstand neben großen Oratorien, deren Titel – u. a. *Das Gesicht Jesajas* op. 41, *Die Sintflut* op. 97 – gewiss auch zeitgeschichtliche Kommentare meinen, zahlreiche Orchester- und Kammermusik, die Burkhard's Chor- und Orgelwerke nicht als Zentrum seines Schaffens erscheinen lassen. Und kaum schon als Beitrag zu einer kirchenmusikalischen Erneuerung.

Denn die beiden *Trio-Sonaten* op. 18, Nr. 1 und 2 (1927), sind allein in ihrer kompromisslosen Stimmführung nichts weniger als eine Reverenz an die Spielmusik vorbarocker Meister, an die eine Rauheit des Klanges noch gemahnen mochte. Vielmehr ist es der Geist neuer Sachlichkeit, der die reinen, klaren Farben der Orgel nutzt, um auf eine Struktur zu verweisen, die präzise aus knappem motivischem Material entwickelt wird. Auch in den Choralbearbeitungen – *Variationen über die Hassler'schen Choralsätze „Aus tiefer Not“* und *„In dulci jubilo“* op. 28, Nr. 1 und 2 (1930) steht die Auseinandersetzung mit der kompositorischen Substanz der Vorlage im Vordergrund; Versuche, den Textgehalt einzelner Strophen in den einzelnen Variationen zu verifizieren, sind so kontingent, dass eine theologische Intention des Komponisten eher unwahrscheinlich ist. Der Befund variiert auch bei anderen Choralbearbeitungen der 1930er Jahre kaum: Nur scheinbar rekurriert auch Burkhard auf traditionelle Gestaltungsmuster barocken Präludierens zu Kirchenliedern. Doch werden die Versatzstücke, die unverkennbar von organistischer Spielmusik des 17./18.

² Brief von Willy Burkhard an Hans Balmer vom 13. Februar 1952, in: Martin E. Schmid (Hrsg.), *Willy Burkhard – Hans Balmer. Briefe*, [Zürich] [1982], S. 22 (= *Jahresgabe 1982 der Willy Burkhard-Gesellschaft*).