



HUGO DISTLER

Sven Hiemke (Hg.)

Sämtliche Schriften

Texte und Kommentar



BÄRENREITER



Sven Hiemke (Hrsg.)

HUGO DISTLER

SÄMTLICHE SCHRIFTEN

Texte und Kommentar

Band 1

Band 2
Funktionelle
Harmonielehre



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 425703297



Gefördert von der Possehl-Stiftung

POSSEHL
Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2024

© 2024 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlagabbildung: Hugo Distler (1908–1942), Fotografie von 1938 (© akg-images)

Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN**

Frontispiz: Hugo Distler, Kohlezeichnung von Leopold Thieme (1932).

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Gunther Martin Göttsche.

Korrekturat: Kara Rick, Eberbach

Innengestaltung und Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7220-8

DBV 271-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Band 1

Einleitung		IX
-------------------	--	----

	Texte	Kommentar
I. Rezensionen	3	191
Ein neues Männerchorbuch [1931]	3	194
Moderne Klaviermusik [1931]	4	196
Das Klavierwerk Arnold Schönbergs [1931]	7	198
II. Zeitschriftenartikel	9	201
Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit [1932]	9	203
Die Orgel unserer Zeit. Das Postulat eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips [1933]	13	204
Von der Mission der deutschen evangelischen Kirchenmusik und Lübecks Verpflichtung als Kirchenmusikstadt im besonderen [1933]	20	207
Neue Unterrichtswege in der Berufsausbildung des praktischen Kirchenmusikers [1934]	24	210
Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland [1934]	26	212
Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik [1935]	28	215
Vor dem Orgelweihefest in St. Jakobi [1935]	33	330
Zur Weihefeier der St.-Jakobi-Orgeln Kleine Jakobi-Orgel [1935]	35	327
Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck I. Die kleine Jakobi-Orgel [1938]	35	328

	Texte	Kommentar
Wie mein »Jahrkreis« entstand [1936]	36	218
[Kurzbiografie und Werkeinführung (Cembalokonzert op. 14) als Teilbeitrag zu: 67. Deutsche Tonkünstlerversammlung des »Allgemeinen deutschen Musikvereins«; 1936]	38	223
Zu unserer Notenbeilage [Cembalokonzert op. 14; 1936]	40	225
»Warum neue Musik für historische Instrumente?« [1939]	42	227
Gedanken zum Problem der Registrierung alter, speziell Bachscher Orgelmusik [1939]	43	228
Johann Sebastian Bachs Dorische Toccata und Fuge Gedanken zu einer Registrieranalyse [1940]	48	230
Wie ich zu Eduard Mörike kam ... Zur Textwahl meines neuen Liederbuches [1940]	56	232
Harmonielehre früher und jetzt [1941]	58	235
Orlando di Lasso [1941]	63	236
III. Pressemeldungen und Veranstaltungsankündigungen	65	241
Vespers in St. Marien und St. Jakobi [1931]	65	242
Feierliche Vesper in St. Jakobi [1931]	65	242
Weltliche Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert [1931]	66	245
7. Musikalische Vesper in St. Jakobi [a] [1931]	67	242
7. Musikalische Vesper in St. Jakobi [b] [1931]	67	242
Eine Buxtehude-Uraufführung in Lübeck [1931]	67	243
10. Jakobi-Vesper [1932]	69	243
11. Musikalische Vesper in St. Jakobi [1932]	70	243
Gründung eines Lübecker Kammerorchesters [1932]	70	246
Erstes Konzert des Lübecker Kammerorchesters [1932]	71	246
16. Musikalische Vesper in St. Jakobi [1932]	72	243
17. Musikalische Vesper in St. Jakobi [1932]	73	243

	Texte	Kommentar
Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik Kirchenmusikabteilung [1933]	73	247
Zum bevorstehenden Lübecker Konzert des Leipziger Thomanerchors [1933]	74	248
Offene Singstunden mit Bruno Grusnick [1934]	75	248
Zur Uraufführung des »Lübecker Totentanzes« im Hochchor der Katharinenkirche [1934]	76	276
Die berühmte historische Orgel in St. Jakobi Lübeck wieder hergestellt [1935]	76	328
Programm der Veranstaltungen im Rahmen der Orgelweihe in St. Jakobi [1935]	77	328
Prof. Heitmann (Berlin) spielt in der nächsten Musikalische Vesper in St. Jakobi [1936]	79	243
Musiktage 1936 in Kassel vom 9. bis 11. Oktober [1936]	79	249
Lübeck [1936]	81	244
IV. Vor- und Nachworte	82	251
Eine deutsche Choralmesse op. 3 [1932]	82	251
Der Jahrkreis op. 5 [1933]	83	255
»Christ, der du bist der helle Tag« op. 6, Nr. 1 [1933]	85	259
Choralpassion op. 7 [1933]	85	260
Orgelpartita »Nun komm, der Heiden Heiland« op. 8, Nr. 1 [1933]	87	263
Die Weihnachtsgeschichte op. 10 [1933]	90	268
»Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst« op. 11 [1933]	92	271
Geistliche Chormusik op. 12 [1934]	93	272
Totentanz op. 12, Nr. 2 [1934]	94	276
Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen op. 13 [1935]	95	278
Orgelpartita »Wachet auf, ruft uns die Stimme« op. 8, Nr. 2 [1935]	96	280

	Texte	Kommentar
Geistliche Konzerte op. 17 [1937]	97	281
Kleine Orgelchoralbearbeitungen op. 8, Nr. 3 [1938]	98	282
Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente op. 18, Nr. 1 [1938]	99	285
Orgelsonate (Trio) op. 18, Nr. 2 [1939]	100	287
Mörrike-Chorliederbuch op. 19 [1939]	101	288
Kleine Sing- und Spielmusik op. 21, Nr. 2 [1941?]	102	289
Orlando di Lasso: Das große Nasenlied [1941]	103	291
V. Libretti	105	296
Kantate »An die Natur« op. 9, Nr. 1 [1933]	105	300
Der Schalksknecht Gottes [1936]	106	305
Die Weltalter [1939–1941]	129	308
VI. Programmschrift zum Orgelumbau	165	320
VII. Funktionelle Harmonielehre	Band 2	331
Anhang		
Verzeichnis der Archive		343
Literaturverzeichnis		344
Personenregister		351

Einleitung

Zeit seines künstlerischen Schaffens trat Hugo Distler (1908–1942) auch als Textautor hervor. Öfter und ausführlicher als jeder andere komponierende Kirchenmusiker seiner Generation bezog er öffentlich Stellung zu kunstästhetischen Fragen, erklärte Ursprung, Prämissen und Intentionen der »jungen deutschen Musik«, wie er selbst sie nannte, und warb für deren kompositorische Konzepte. Von Beginn an trat dabei die hohe sprachliche Begabung zutage, die auch vielen seiner Briefe einen geradezu literarischen Wert verleiht. Dieser Affinität zum geschriebenen Wort entspricht, dass Distler auch die textlichen Vorlagen für seine Kompositionen sorgfältig auswählte bzw. zusammenstellte, sich mit Dichtern intensiv über Inhalt und Gestalt der zur Vertonung angebotenen Texte austauschte, die Libretti seiner (allerdings nicht vertonten) Opern- bzw. Oratorienprojekte dann aber doch selbst verfasste.

Die vorliegenden Bände versammeln alle Textdokumente, die Distler veröffentlicht hat oder zur Veröffentlichung vorgesehen hatte, und ordnen sie im Kommentarteil in die geistigen Strömungen seiner Zeit ein. Letzterer Plural ist bewusst gewählt: Distler war während seiner nur wenig mehr als ein Jahrzehnt währenden Schaffenszeit als Komponist, Organist, Cembalist, Chordirigent und Hochschullehrer nicht nur mit der Weltanschauung des Nationalsozialismus konfrontiert, sondern befand sich zunächst in einer ideologisch komplexen Landschaft der Erneuerungsbewegungen, die sich in den 1920er-Jahren in Sängerbänden, liturgischen Zirkeln und bei Anhängern historischer Orgeln ausgeprägt und in der Zeit seines öffentlichen Wirkens auch die Kirchenmusik erfasst hatten. Dabei verstand sich Distler keineswegs nur als ein Künstler mit einer Vorliebe für »Alte Musik«: Er sah sich mit dieser Affinität vielmehr als »Sprecher, oder besser: Sänger einer neuen uns zu höchst verpflichtenden Gemeinschaft«¹ – als ein Kulturprophet, der bessere, erstrebenswertere Lebensformen nicht nur für die Angehörigen (s)einer Konfession oder einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht, sondern für »das Volk« schlechthin ankündigte und vorbereitete. Mit diesem fast schon messianischen Anspruch postulierte Distler denn auch ein »neues musikalisches Lebens- und Gestaltungsprinzip«,² das alle Bereiche des Daseins umfassen sollte.

Im Hintergrund dieser Vision stand ein neues Verständnis von Kirchenmusik, das nicht trotz, sondern gerade durch den Rekurs auf historische Vorbilder »Modernität«

1 Hugo Distler, Vom Geiste der der neuen evangelischen Kirchenmusik, in: Zeitschrift für Musik 102 (1935), S. 1325–1329, hier S. 1327 (Texte: S. 31, Z. 139 f.).

2 Hugo Distler, Die Orgel unserer Zeit. Das Postulat eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips, in: Der Wagen 3 (1933), S. 77–84 (Texte: S. 13–20).

im emphatischen Wortsinn reklamierte. Galt die Kirchenmusik im »langen« 19. Jahrhundert als eine Ausdrucksform, die zwar liturgisch brauchbar, aber künstlerisch weit hin unbedeutend war, so wich diese Vorstellung nach dem Ende des Ersten Weltkriegs der Überzeugung, dass eine »erneuerte« Kirchenmusik auf der Grundlage »Alter« (und das heißt hier: vor-Bach'scher) Musik durchaus über den Gottesdienst hinaus wirken und als eine Kraft in Erscheinung treten konnte, die auch für die Musik der Gegenwart schlechthin relevant war. Hugo Distler hatte an der Verbreitung dieses neuen Selbstverständnisses nicht nur musikalisch, sondern auch publizistisch einen maßgeblichen Anteil. Sowohl in seinen Artikeln als auch in den Vor- und Nachworten zu seinen Werken warb der Komponist immer wieder für die Idee einer »Versöhnung« zwischen geistlicher und weltlicher Musik, die ihm mit dieser geistigen Ausrichtung möglich schien.

Die damit einhergehende Beschwörung einer neuen Einheit von Staat und Kirche fiel genau in die Zeit des Nationalsozialismus, der nach der Machtergreifung daran ging, alle Gebiete des öffentlichen Lebens zu erfassen. Distlers Aufsätze, die bis ins Jahr 1931 zurückreichen, spiegeln diese Vereinnahmung deutlich wider. Seine Botschaften erfuhren nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten keine neuen Inhalte, aber eine entscheidende sprachliche Veränderung: Ihre Vermittlung erfolgte nun in einem Duktus, der dem Verlautbarungsjargon der braunen Machthaber spürbar angenähert war. Die Vision eines neuen Zusammenlebens von Staat und Kirche begeisterte Distler. Dass es sich bei diesem Staat, der die »neue Zeit« ausrief, um ein Terror-Regime handelte (das sich alsbald von allen christlichen Implikationen löste), vermochte der Komponist zu diesem Zeitpunkt, in der Konsolidierungsphase des Nationalsozialismus, offenbar nicht zu erkennen.

Ob sich der auch sprachlich so gewandte Distler in seinen öffentlichen Äußerungen mit seinen Anpassungen an Vokabular und Diktion der Nationalsozialisten lediglich »tarnen« wollte oder ob er eigene Anliegen so weit in deren gesellschaftliche Vorstellungen »hineindachte«, dass sie als eine aktive Teilhabe an der braunen Ideologie gelten müssen, ist allerdings kaum zu entscheiden. Ein Urteil darüber hängt sehr vom Blickwinkel ab, und Distler war sich dessen offenbar völlig bewusst. In seinen späteren Briefen sind seine (insgesamt aber nur seltenen) politischen Äußerungen bzw. Anspielungen oft mit lakonischen oder ironisch-pikanten Formulierungen durchsetzt, die seine inzwischen gewonnene Distanz zum NS-Regime erahnen, aber nicht recht greifen ließen. »Mein Orchester, durch Einziehungen dezimiert, hat sich inzwischen leider angesichts der Zeitlage auflösen müssen. Heil Hitler!«,³ meldete Distler ein Dreivierteljahr nach Kriegsausbruch dem Schott-Verlag. Er habe nie behauptet, »dass ich zum Heros geboren sei, trotz der heroischen Zeit«,⁴ heißt es in einem Brief an Alfred Kreutz (1898–1960), seinen befreundeten Kollegen aus Stuttgart. »Den Germanen würde ich

3 Hugo Distler an den Schott-Verlag, 16. Juni 1940 (Archiv des Schott-Verlages Mainz, Sig. 5455). Bei der Ankündigung des geplanten Konzerts an denselben Empfänger war der Komponist noch mit »verbindlichen Grüßen« verblieben (Brief vom 30. März 1939; Nachweis ebenda, Sig. 5154).

4 Hugo Distler an Alfred Kreutz, 23. Februar 1941; zitiert nach Barbara Distler-Harth, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz etc. 2008, S. 307f.

weglassen, damit verletzt man zeitgemäss-hochheilige Gefühle«,⁵ riet er Helmut Bornefeld (1906–1990) mit Bezug auf dessen Opernlibretto *Lumpazi*. »Ich habe inzwischen 3 Kinder, ganz im Sinn der Wünsche des Führers«,⁶ erklärte er gegenüber dem Lübecker Pastor Walter Fischer (1882–1965). Und die Urlaubskarte an seinen Schwager Gerhart Thienhaus (1914–2002) beschloss Distler mit der witzigen Meldung, »daß ich Görings Auto nicht nur gesehen, sondern beschnüffelt habe, einzigartiges Erlebnis. Schrieb sofort eine Auto-Kantate. Dein Hugo«. ⁷

Längst nicht immer sind die Zweideutigkeiten der zwischen Tarnung und Selbstdarstellung changierenden Texte aufzulösen, ohne dabei Gefahr zu laufen, Widersprüche wegzuretuschieren. Vielleicht war manche Äußerung Distlers, die man von heute aus gesehen für Ironie halten möchte, von ihm selbst ganz unironisch gemeint. Dies gilt auch für politische Äußerungen – sowohl in Distlers Korrespondenz als auch in seinen Artikeln.⁸ Kaum zu bestreiten ist allerdings die Tendenz, politische Aussagen so zu formulieren, dass sie mehrere Lesarten zulassen und das eigentlich Gemeinte nicht recht deutlich wird.

Den entscheidenden Wendepunkt, die erklärte Abkehr von der Sympathie mit dem Nationalsozialismus, markiert Distlers Artikel »Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik« von 1935: Hier bemühte sich der Komponist erkennbar um eine Revision früher vertretener Positionen – freilich ohne Sanktionen zu riskieren. In diesem Sinne erklären sich die nazi-konform wirkenden Passagen, die es auch in diesem Aufsatz gibt, aus dem Kalkül, sich nicht als Gegner des totalitären Staates angreifbar zu machen. Als ein Bekenntnis zum NS-Staat zu verstehen sind sie aber nur bei flüchtiger Lektüre.

Natürlich griffe man zu kurz, wollte man Distlers publizistisches Werk auf ein politisches Taktieren reduzieren. Hierzu sind die Inhalte viel zu breit gestreut. Sie erstrecken sich von Hinweisen zu Ästhetik und Ausführung seiner und anderer Kompositionen über Gedanken zum Orgelbau bis hin zu Überlegungen zur Registrierung und Ausführung Bach'scher Orgelwerke, von Stellungnahmen zu musikästhetischen, -theoretischen, -pädagogischen und -akustischen Fragen über biografisch geprägte Auskünfte zur Entstehung eigener Werke bis hin zu Textentwürfen, die Distler als Oper bzw. als Oratorium vertonen wollte. Dabei sind seine Texte selbstverständlich weder

5 Hugo Distler an Helmut Bornefeld, 29. September 1937 (Stadtbibliothek Lübeck, Hugo-Distler-Archiv).

6 Hugo Distler an Walter Fischer, 10. September 1942 (Nachweis ebenda).

7 Hugo Distler an Gerhart Thienhaus, 21. Juli 1936 (Privatbesitz Michael Töpel).

8 Beispielhafte Interpretationen unter besonderer Berücksichtigung von Distlers Sprache bzw. textlichen Mehrdeutigkeiten lieferten Stefan Hanheide in seiner Analyse der Motette »*Wachet auf*« innerhalb seines Beitrags Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung. Zur Situation der Komponisten in Deutschland 1933–1945, in: *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, hrsg. von Stefan Hanheide, Osnabrück 1997, S. 17–33, hier S. 26, sowie Bertram Schmidt in seiner politischen Biografie *Der Lübecker Bekenntnispastor Axel Werner Kühl (1893–1944)*, Lübeck 2013, die einen 30-seitigen »Exkurs« über Hugo Distler enthält (S. 210–240).

in ihrem Aussagegehalt noch in ihrem Umfang gleichermaßen gewichtig – auch hier reicht das Panorama von Veranstaltungsankündigungen mit wenigen Zeilen, denen kaum mehr zu entnehmen ist als der Ort und das Programm der betreffenden Darbietung, bis hin zu umfang- und inhaltsreichen Grundsatzartikeln. Meine Entscheidung, Distlers Schriften dennoch vollständig vorzulegen, ist nicht zuletzt der Beobachtung geschuldet, dass Distler-Zitate in der Literatur durch Auslassungen, Hinzufügungen oder zweifelhafte Kontextualisierungen bisweilen mit einem Subtext versehen werden, der seine Affinität zum Nationalsozialismus – je nach Intention der oder des Zitierenden – vermeintlich unterstreicht oder dementiert.

Drei Beispiele für diesen Umgang mit Distlers Korrespondenz mögen diesen Eindruck begründen. Im Jahre 2008, anlässlich des 100. Geburtstages des Komponisten, veröffentlichte die älteste Distler-Tochter Barbara Distler-Harth (1934–2021) eine Biografie über ihren Vater: ein zweifellos verdienstvolles Werk unter Berücksichtigung zahlreicher nachgelassener Briefe aus familiärem Privatbesitz. Die Behauptung freilich, ihr Vater habe dem Nationalsozialismus zu irgendeinem Zeitpunkt loyal gegenübergestanden oder gar mit ihm sympathisiert, hielt die Biografin für absurd – eine Einschätzung, die zu vertreten ihr umso leichter gelang, als die öffentlichen Stellungnahmen, in denen sich Distler als Garant für eine »neue« Musik in einem »neuen« Staat auswies,⁹ in ihrer Biografie nirgends in die Bewertung seines Verhältnisses zum NS-Staat eingingen und Distler-Harth die Privatkorrespondenz ihres Vaters dem öffentlichen Zugriff entzogen hatte. Zitate aus jenen Schriftstücken, die dem Herausgeber gleichwohl in Form von Kopien vorlagen, setzte die Autorin jedenfalls durch Auslassungen in ein falsches Licht. Dies gilt etwa für den Brief vom 3. September 1932 an seine spätere Ehefrau Waltraut Thienhaus (1911–1998), in dem Distler die jüngsten politischen Ereignisse in Deutschland kommentierte:

»Ich fürchte, wir gehen noch schlimmeren Zeiten entgegen; jedenfalls war die innenpolitische Lage noch nie so haltlos wie eben: Hitler hat seit seinem verblenden Eintreten für die Beuthener Mörder sehr viel verloren; seine Anziehungskraft scheint jedoch schon vor den Reichstagswahlen erlahmt zu sein. Ich glaube, wir können voraussehen, daß Hitler einst so sang- u. klanglos, wie er erschienen war, von der Bildfläche verschwindet.«¹⁰

Hitler wird hier als ein politischer Führer mit »erlahmender Anziehungskraft« charakterisiert, der allem Anschein nach bald wieder »von der Bildfläche verschwindet« – so gelesen, hört man fast Distlers Erleichterung darüber, dass der bittere Nazi-Kelch an Deutschland noch einmal vorübergegangen sei. Dementsprechend kommentiert Distler-Harth: »Die Briefstelle macht deutlich, dass Hugo und Waltraut sich schon seit längerem beunruhigt über die politische Entwicklung über Deutschland unterhalten hatten.«

⁹ Hugo Distler, Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland, in: Lübeckische Blätter 76 (1934), Heft 22 (Ausgabe vom 3. Juni), S. 341–342; in vorliegendem Band S. 27, Z. 30–34.

¹⁰ Hugo Distler an Waltraut Thienhaus, 3. September 1932; zitiert nach Distler-Harth 2008, S. 133.

Ob ein solcher Gedankenaustausch wirklich erfolgte und tatsächlich von Beunruhigung begleitet war (und wenn ja: über was genau?), sei dahingestellt; den entscheidenden Akzent jedenfalls erhält die zitierte Passage erst durch den Anschlussatz (den Distler-Harth allerdings nicht mitteilt): »Ich glaube [...], daß Hitler einst so sang- u. klanglos, wie er erschienen war, von der Bildfläche verschwindet. Schade, wir setzten ja alle Hoffnungen auf ihn.«¹¹ Mit diesem Ausdruck des Bedauerns aber wird erst erkennbar, dass sich Distler den Nationalsozialismus zu dieser Zeit durchaus als eine gesellschaftspolitische Alternative zur Weimarer Demokratie vorstellen konnte. Damit erscheint auch Distlers Befürchtung, »noch schlimmeren Zeiten« entgegenzugehen, in einem anderen Licht: Sie bezieht sich nicht auf eine drohende Zu-, sondern Abnahme des Einflusses der Nationalsozialisten, sie bezieht sich auf Distlers Enttäuschung über ihren Anführer und politischen Hoffnungsträger. Distler-Harths Auslassung verzerrt diese Aussage.

Ein zweites Beispiel findet sich in der Distler-Biografie von Ursula Herrmann (1927-2014), die 1972 erschien und für die folgenden dreißig Jahre die einzige größere Publikation über das Leben des Komponisten blieb. Herrmann zitiert aus einem Brief Distlers an den Nürnberger Chorleiter Waldemar Klink (1894–1979) vom 1. Januar 1934, in dem es angeblich heißt:

»Können Sie mir nicht ein sehr einsames Dorf nennen mit Hühnern u. Enten, wohin ich mich in meinem großen Überdruß zurückziehen könnte? Auch das Kulturgetue ekelte mich an.«¹²

Dass Distler angesichts des »Kulturgetues« Ekel empfand, mag zutreffen oder nicht – enthalten ist der letzte Satz dieses Zitats in dem originalen Schriftstück nicht. Die Ergänzung – wohl eine Zutat Herrmanns; vielleicht übernahm sie sie auch aus einer Abschrift – verschiebt zudem den emotionalen Fokus der Passage von resignativem Verdross hin zu einer offensiv formulierten Abwehr von Widerwärtigkeit.

Dass schriftliche Aussagen umgekehrt auch als vermeintliche Belege für Distlers »gläubig-rechtsradikalen Einsatz für eine politische Wende« dienen können,¹³ sei an einem Beispiel aus einem Aufsatz des Kirchenhistorikers und Publizisten Hans Prolingheuer (1930–2022) veranschaulicht. Zur Absicherung seiner nachstehenden Behauptung zitiert Prolingheuer einen Brief vom 6. Juni 1937, in dem Distler seinem Lübecker Vertrauten Bruno Grusnick (1900–1992) über allerlei Widrigkeiten an seiner neuen Wirkungsstätte, der Musikhochschule in Stuttgart, berichtet, dann aber einräumt:

11 Hugo Distler an Waltraut Thienhaus, 3. September 1932 (Nachweis einer Kopie des Originals: Stadtbibliothek Lübeck, Hugo-Distler-Archiv).

12 Hugo Distler an Waldemar Klink, 1. Januar 1934; zitiert nach Ursula Herrmann, *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin 1972, S. 77, dort mit der Datumsangabe »Ende Dezember 1933«. Der Poststempel von Neujahr 1934 ist aber klar zu erkennen (Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Autogr. 2278). Distler-Harth 2008, S. 178, übernahm den letzten Satz dieses vermeintlichen Zitats als programmatische Überschrift eines Kapitels ihrer Distler-Biografie.

13 Hans Prolingheuer, Hugo Distler (1908–1942) – Der Zeitgenosse und seine Legende, in: *Der Kirchenmusiker* 46 (1995), S. 161–176, hier S. 164.

»Der Obmann für den Musikunterricht an den württembergischen Schulen, Gansser, scheint mir wohlzuwollen, er ist persönlicher Freund von Hitler und ist einer der wichtigsten Männer Stuttgarts.«¹⁴

Prolingheuer interpretiert diese Briefpassage so:

»Wenn Distler ja nicht wüßte, daß ihm einflußreiche Parteifunktionäre den Rücken stärken – wie der ›persönliche Freund von Hitler‹, Hans Gansser, der Komponist ›kraftvoller‹ Nazi-Lieder und Obmann für den Musikunterricht in Württemberg –, er würde tatsächlich die Arbeit wieder abbrechen.«¹⁵

Distlers Eindruck, dass der Nationalsozialist Hans Gansser (1884–1959) ihm offenbar wohlgesinnt war, genügt Prolingheuer also bereits für die Behauptung, der Komponist sei nur durch das Wissen um die Protektion »einflußreicher Parteifunktionäre« von einer Kündigung seiner Lehrtätigkeit an der Stuttgarter Musikhochschule abgehalten worden. Tatsächlich aber ist über einen Kontakt Distlers zu Gansser (oder anderen Stuttgarter NS-Funktionären) überhaupt nichts Weiteres bekannt, geschweige denn dass der Komponist von dessen (oder deren) Intervention(en) in irgendeiner Form profitiert hätte.

Die Beispiele ließen sich vermehren, reichen aber auch in dieser Anzahl hin, um das Ziel dieser Edition zu begründen: Die Berücksichtigung ausnahmslos aller erreichbaren Schriftstücke, soweit sie Distler selbst veröffentlicht hat oder veröffentlichen wollte, beugt dem Argwohn vor, vermeintlich oder tatsächlich heikle Texte oder einzelne Passagen daraus absichtsvoll zurück- bzw. künftigen Forschungen vorenthalten zu wollen.

Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe besteht aus zwei Teilen, einem Dokumentations- und einem Kommentarteil. Die Dokumentation teilt die Erstdrucke der von Distler veröffentlichten Texte mit (»Texte«); lediglich für die Opern- bzw. Oratorienlibretti, die Distler selbst weder vertont (abgesehen von einigen wenigen *Weltalter*-Skizzen) noch veröffentlicht hat, dienen maschinenschriftliche Abschriften, die vom Verfasser signiert wurden und im Hugo-Distler-Archiv Lübeck verwahrt werden, als Grundlage.

Sperrschrift in den Originaldrucken wird in der Transkription kursiv wiedergegeben; lateinische Buchstaben innerhalb der originalen Frakturschrift werden nicht eigens gekennzeichnet. Ein senkrechter Strich in der Übertragung der Dokumente (»|«) markiert den Seitenumbruch des Originals. Auf die Kennzeichnung von Spaltenumbrüchen sowie auf eine zeilengetreue Wiedergabe wurde verzichtet. Fußnoten im Dokumentarteil entsprechen stets der Originalquelle, bis auf zwei Ausnahmen:

¹⁴ Hugo Distler an Bruno Grusnick, 6. Juni 1937 (Stadtbibliothek Lübeck, Hugo-Distler-Archiv).

¹⁵ Prolingheuer 1995, S. 167.

- Der Abdruck des Nachworts zur *Choralpassion* op. 7 enthält Endnoten, in denen die (nur marginalen, inhaltlich irrelevanten) Abweichungen gegenüber der handschriftlichen Fassung im Autograph des Werkes wiedergegeben sind;
- die Fußnoten im *Weltalter*-Libretto dokumentieren die handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen, die Distler in dem Typoskript vornahm.

Die Angaben im Kommentarteil zu Datum und Interpreten der Uraufführung von Werken folgen, sofern nicht anders angegeben, dem von Winfried Lüdemann erstellten Werkverzeichnis.¹⁶ Nachweise der Zitate aus Distlers Briefen in den Fußnoten beziehen sich womöglich auf den Aufbewahrungsort des Originals, sonst auf den Fundort des Durchschlages oder einer Kopie des Dokumentes.

Besonderer editorischer Entscheidungen bedurfte der Nachdruck der beiden selbstständigen Schriften Hugo Distlers, die Programmschrift *Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck nach dem Umbau 1935* und sein musiktheoretisches Lehrwerk *Funktionelle Harmonielehre*, das 1941 erschien. Die erstgenannte Schrift beinhaltet zwei Artikel über die von Distler initiierte und beratend begleitete Restaurierung der beiden Orgeln an St. Jakobi, wobei Distler selbst über den Umbau der kleinen und Erich Thienhaus (1909–1968), Distlers befreundeter Schwager und seine erste Instanz in orgelbaulichen Fragen, über den der großen Jakobi-Orgel berichtete. Weil die nur in kleiner Auflage erschienene Programmschrift schwer erreichbar ist, werden im vorliegenden Band beide Beiträge mitgeteilt. Bei der *Funktionellen Harmonielehre* hingegen wurde auf einen Neusatz verzichtet; das Lehrwerk und sein Lösungsheft werden als Faksimile mitgeteilt und in einem separaten Band wiedergegeben.

Es bestätigt die Position Distlers als Exponent der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, dass einige seiner Artikel gleich mehrfach veröffentlicht beziehungsweise nachgedruckt wurden – manche original, andere gekürzt, mit leicht veränderter oder ganz neuer Überschrift, noch zu Lebzeiten des Komponisten oder erst in der Nachkriegszeit. Der Wortlaut der vorliegenden Textsammlung folgt stets dem Erstdruck; über etwaige Abweichungen in Frühfassungen (Vorworte) oder Nachdrucken (Artikel) berichtet der Kommentar.

Inhaltlich eng aufeinander bezogene Artikel werden nicht jeder für sich, sondern gebündelt kommentiert. Dies gilt für

- Distlers Ankündigungen von »Musikalischen Vespern« und andere Pressemitteilungen, deren Kommentierung im jeweiligen inhaltlichen Zusammenhang erfolgt;
- Distlers Texte zur Sanierung der St.-Jakobi-Orgeln, die der Komponist ebenso engagiert vorangetrieben hatte, wie er die erfolgte »Wiederherstellung« in einem Programmheft kommentierte und in der Presse bewarb;
- Distlers Artikel »Harmonielehre früher und jetzt«, der als ein Seitenstück zu seiner selbstständigen Veröffentlichung *Funktionelle Harmonielehre* gelten muss, die der Komponist in diesem Aufsatz denn auch bewarb.

¹⁶ Winfried Lüdemann, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie* (Collectanea Musicologica, Bd. 10), Augsburg 2002, S. 437–454.

Umgekehrt wurden einige Themen auch doppelt kommentiert, wenn etwa Kompositionscommentar und Zeitschriftenartikel zu einem bestimmten Werk eine getrennte Diskussion verschiedener Aspekte ermöglichte oder erforderte. Hierzu zählen

- Distlers Vorwort zu seinem *Jahrkreis* op. 5 und sein Artikel »Wie mein ›Jahrkreis‹ entstand«;
- Distlers Vorwort zu seinem *Mörrike-Chorliederbuch* op. 19 und sein Artikel »Wie ich zu Eduard Mörrike kam...«;
- Distlers Ausführungen zu Orlando di Lasso, dessen (von ihm so genanntes) »Großes Nasenlied« er in einer praktischen Ausgabe herausgab und mit einem Vorwort versah, dessen Musik er aber auch in einem Zeitschriftenartikel bewarb und in einem Hochschulkonzert mit selbst verfasstem Programmtext aufführte.

Entwürfe und Frühfassungen von Distlers Texten sind – soweit ersichtlich¹⁷ – nur in drei Werk-Vorworten überliefert:

- das handschriftliche Vorwort zur *Choralpassion*, das sich als Nachwort am Ende des Autographs findet und als Frühform von dem Wortlaut der Druckausgabe gelegentlich abweicht,
- zwei Versionen des Vorworts zum *Jahrkreis*, die sich in Skizzenkonvoluten zu diesem Werk befinden; sie repräsentieren den Erstentwurf und eine Neufassung, nachdem Distler die ursprüngliche Konzeption eines zweibändigen Werkes aufgegeben hatte,
- das handschriftliche Vorwort zur Choralpartita »*Nun komm, der Heiden Heiland*« op. 8, Nr. 1 mit einigen Korrekturen, die fast ausnahmslos in die Druckausgabe übernommen worden sind.

Die Korrespondenz, die Distler mit Herausgebern und Schriftleitern über zu publizierende Texte führte, beschränkt sich auf einige wenige Dokumente, die im Kommentarteil erwähnt werden. Sie lassen aber keine Rückschlüsse auf Vorfassungen oder die »Urgestalt« eines Textes zu.

Nicht aufgenommene Texte

Ob Distler je daran dachte, seine *Drei Gedichte* zu publizieren, die im Advent 1937 entstanden und die von Barbara Distler-Harth im Nachlass ihres Vaters aufgefunden und von ihr herausgegeben worden sind,¹⁸ bleibt eine offene Frage; unklar auch, ob noch weitere Dichtungen bereits verfasst oder geplant waren. Ausgeschlossen ist dies alles nicht – doch gibt es für eine solche Annahme keinen triftigen Grund, weshalb auf eine Aufnahme in die vorliegende Sammlung verzichtet wurde.

¹⁷ Dokumente, die näheren Aufschluss über die Entstehung von Distlers Artikeln geben, könnten sich in familiärem Privatbesitz befinden. Sie sind derzeit aber nicht einsehbar.

¹⁸ Hugo Distler. *Gedichte und Libretti*, hrsg. von Barbara Distler-Harth, Norderstedt 2014, S. 15–17.

Nicht aufgenommen wurden auch diejenigen Artikel, die im *Lübecker Volksboten* erschienen und mit dem Namenskürzel »H. D.« signiert sind. Hauke Osada, ein Referent des Lübecker Symposiums *Hugo Distler im Dritten Reich* von 1995, hatte mit Verweis auf die Initialen die Vermutung nahegelegt, in Hugo Distler den Urheber dieser Presstexte vorzufinden.¹⁹ Ihm folgte auch Winfried Lüdemann, der die betreffenden Artikel im Werkverzeichnis seiner Distler-Biografie von 2002 als von dem Komponisten stammend ausgewiesen hat.²⁰ Zwingender sind nach meinem Dafürhalten aber die Argumente, die gegen eine Verfasserschaft Distlers sprechen.

- Hierzu zählt erstens die Tatsache, dass der Kritiker »H. D.« schon Ende der 1920er-Jahre, also lange vor Distlers Amtsantritt an St. Jakobi (1931), für den *Lübecker Volksboten* regelmäßig Konzerte ankündigte und rezensierte.²¹
- Auch dürfte es Distler – zweitens – kaum für ein probates Mittel gehalten haben, dem Misstrauen und der Skepsis der Lübecker Öffentlichkeit gegenüber seiner Person, über die er gerade zu Beginn seiner Lübecker Amtszeit wiederholt klagte, mit selbst verfassten Kritiken von Aufführungen eigener Werke zu begegnen. Dass etwa die Lübecker Uraufführung der *Choralpassion* von »H. D.« besprochen wurde,²² war auch Hauke Osada aufgefallen; als Indiz dafür, dass diese und »künftige Rezensionen [...] von »H. D.« gleich »Hugo Distler« stammen«,²³ galt Osada der Umstand, dass der Name des Komponisten in einem Bericht des *Lübecker Volksboten* vom 2. November 1932 über die »Lübecker Singtage« noch falsch geschrieben wird (»Diestler«),²⁴ bei späteren Erwähnungen in dieser Zeitung hingegen in korrekter Schreibweise erscheint. Diese Argumentation ist aber nicht tragfähig, weil die »Diestler« erwähnende Meldung anonym verfasst wurde. Im Übrigen hatte »H. D.« schon früher ein Konzert Distlers rezensiert, konkret: sein Cembalo-Kammerkonzert zum Abschluss der »Lübecker Orgeltage« 1932.²⁵
- Gleichermäßen unwahrscheinlich ist drittens, dass es sich bei den beiden (ebenfalls von Osada erwähnten) Rezensionen des Konzertes der Pianistin Else C. Kraus, die mit der gleichen Überschrift »Die Klavierwerke Arnold Schönbergs« in den *Lübeckischen Blättern* (mit Hugo Distler als namentlich erwähntem Autor) sowie im *Lübecker Volksboten* (mit dem abschließenden Kürzel »H. D.«) erschienen, um

19 Hauke Osada, Hugo Distler im Spiegel der Lübecker Lokalpresse, in: Hanheide (Hrsg.) 1997, S. 153–167, hier S. 166.

20 Vgl. Lüdemann 2002, S. 455–457.

21 Vgl. erstmals Anonym [»H. D.«], Kompositions-Abend, in: Lübecker Volksbote 35 (1928), Nr. 19 (Ausgabe vom 23. Januar), o.P., danach regelmäßig im regionalen Kulturteil dieser Zeitung.

22 Vgl. Anonym [»H. D.«], Choral-Passion, in: Lübecker Volksbote 40 (1933), Nr. 69 (Ausgabe vom 7. April), o. P.

23 Osada 1997, S. 166.

24 Vgl. Anonym [»ff.«], Lübecker Singtage, in: Lübecker Volksbote 39 (1932), Nr. 258 (Ausgabe vom 2. November), o. P. Osada 1997, S. 166, gibt irrtümlich den 2. Dezember 1932 als Erscheinungsdatum dieses Artikels an.

25 Anonym [»H. D.«], Cembalo-Kammerkonzert im Remter des St.-Annen-Museums, in: Lübecker Volksbote 39 (1932), Nr. 185 (Ausgabe vom 9. August), o.P.

denselben Autor handelt, zumal Inhalt, Akzentsetzung und Diktion der beiden Besprechungen völlig unterschiedlich ausfallen.²⁶

- Gegen die Identität von »H. D.« und »Hugo Distler« sprechen viertens zwei Pressemitteilungen im *Lübecker Volksboten* in den Jahren 1934 und 1935, die mit dem Klarnamen Distlers signiert sind (und die in die vorliegende Textsammlung natürlich aufgenommen worden sind).²⁷

Zusammenfassend deutet alles darauf hin, dass es sich bei »H. D.« um das Kürzel eines Autors handelt, der spätestens seit Ende der 1920er-Jahre im Kulturreisort des *Lübecker Volksboten* tätig war und in dieser Funktion regelmäßig über musikalische Veranstaltungen in der Hansestadt berichtete. Er hat mit dem St.-Jakobi-Organisten ganz offenkundig nur die Initialen gemein.

Ebenfalls verzichtet wurde auf einen Abdruck des Beitrags mit dem Titel »Von Stellung und Aufgabe der Orgel im neuen Deutschland«, der im Personenteil des lexikalischen Referenzwerkes *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* als ein Artikel Distlers geführt ist.²⁸ Tatsächlich aber handelt es sich bei diesem Text um einen Abdruck der sogenannten »Erklärung«, die führende Vertreter der Orgel- und kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung im Mai 1933 in Berlin erarbeitet hatten, um den kirchenmusikalischen Alleinvertretungsanspruch der »Deutschen Christen« zu dementieren. Die »Erklärung« mitsamt den Namen, die sie unterzeichnet hatten, wurde in mehreren Periodika veröffentlicht; in den *Lübeckischen Blättern* – und nur dort – erschien sie unter dem oben genannten Titel – wohl ein redaktioneller Eingriff, den Distler ein Jahr später in seinem ähnlich überschriebenem Artikel »Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland« offenbar aufgriff.²⁹ Dass sich unter den zahlreichen Unterzeichnern der »Erklärung« auch der Name Distlers findet, spricht gewiss für dessen Billigung der dort niedergelegten Inhalte, rechtfertigt aber nicht die Annahme einer (teilweisen) Urheberschaft.

26 Vgl. Hugo Distler, Das Klavierwerk Arnold Schönbergs, in: *Lübeckische Blätter* 73 (1931), Heft 50 (Ausgabe vom 13. Dezember), S. 855–856, und Anonym [»H. D.«], Das Klavierwerk Arnold Schönbergs, in: *Lübecker Volksbote* 38 (1931), Nr. 281 (Ausgabe vom 2. Dezember), 1. Beilage, o. P.

27 Vgl. Hugo Distler, Zur Uraufführung des »Lübecker Totentanzes« im Hochchor der Katharinenkirche, in: *Lübecker Volksbote* 41 (1934), Nr. 22 (Ausgabe vom 27. September), und ders., Vor dem Orgelweihfest in St. Jakobi, in: *Lübecker Volksbote* 42 (1935), Nr. 247 (Ausgabe vom 22. Oktober), 1. Beilage, o. P.; in der vorliegenden Ausgabe S. 76 bzw. S. 94 f. und S. 33–35.

28 Dirk Lemmermann und Michael Töpel, [Art.] Distler, (August) Hugo, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel etc. 2001, Sp. 1094–1103, hier Sp. 1099. Auch mehrere der von »H. D.« verfassten Artikel im *Lübecker Volksboten* sind an dieser Stelle als Beiträge Distlers aufgeführt.

29 Von Stellung und Aufgabe der Orgel im neuen Deutschland, in: *Lübeckische Blätter* 75 (1933), Nr. 28 (Ausgabe vom 9. Juli), S. 409–410. Ohne diese Überschrift (und mit vorangestellten Artikeln) erschien die »Erklärung« u. a. auch in *Musik und Kirche* 4 (1933), S. 187 ff., in der *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), Heft 6 (Juni-Ausgabe), S. 599 ff., im *Lübecker Anzeiger und Zeitung* (Ausgabe vom 13. Juli 1933) sowie in *Die Musik* 25 (1933) Heft 11 (August-Ausgabe), S. 868 f.

Winfried Lüdemann weist auch die anonymen Programmheft-Erläuterungen zur Orgelpartita »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, die im Rahmen der Kasseler Musiktage 1935 uraufgeführt wurde, als »mit großer Wahrscheinlichkeit von Distler selbst« stammend aus.³⁰ Weil für diese Annahme aber jegliche Belege fehlen, wurde auch in diesem Fall von einer Aufnahme in die vorliegende Textsammlung abgesehen.

Die Auskunft Ursula Herrmanns, der gemäß der Stuttgarter Pfarrer Wilhelm Gohl (1901–1944), zugleich Landesobmann des Verbandes der evangelischen Kirchenchöre in Württemberg und Herausgeber von dessen Organ *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*, Distler in dieser Zeitschrift »weiten Raum für publizistische Tätigkeit« eingeräumt habe,³¹ kann nicht bestätigt werden. Jedenfalls nahm Distler dieses Angebot nicht wahr: Von 1937 bis 1941 – danach stellte die Zeitschrift ihr Erscheinen bis 1949 ein – taucht sein Name als Verfasser von Artikeln, Rezensionen o. ä. nirgends auf.

Textverluste, nicht verwirklichte Artikel und abgelehnte Anfragen

Über Distlers Tätigkeit als Referent sind keinerlei Dokumente greifbar. Dabei trat der Komponist laut Ausweis seiner Korrespondenz wiederholt in dieser Funktion in Erscheinung.

- Am 14. September 1932 berichtete Distler seiner Verlobten Waltraut Thienhaus, »im Oktober [...] einen Vortrag über ›Das neue lineare Prinzip in der Moderne‹ im Rahmen der Veranstaltungen der hiesigen Ortsgruppe für ›Deutsche Frauenkultur‹ halten zu wollen.³²
- Auch für die fünfteilige Reihe, die Distler 1933 für Vorlesungen an der Volkshochschule in Lübeck vorbereitet hatte, existierten einst gewiss Manuskripte. Die Inhalte dieser Vorträge skizzierte der Komponist in seinem Brief vom 17. Mai 1933 an Konrad Ameln (1899–1994): »gestern sprach ich über den Begriff des Nationalen in der deutschen Musik; in 8 Tagen über Volkstum in der deutschen Musik, anschließend über die religiöse Mission der deutschen Musik: alle diese Lektionen lenken auf das Lutherzeitalter hin, das ich als das klassische Zeitalter deutscher Musik darzustellen mich bemühe.«³³ Distler reagierte mit dieser Auskunft auf eine Anfrage Amelns, der den ersten Teil von dessen Vorlesungsreihe – einen Vortrag mit dem Titel »Der neue Musikwille in der Deutschen völkischen Erneuerungs-

30 Lüdemann 2002, S. 82f., mit Bezug auf das Programmheft der Kasseler Musiktage 1935, S. 50. Die Programmhefte zu den Kasseler Musiktagen sind online einsehbar unter: <https://www.kasseler-musiktage.de/programmhefte.html> (Abruf: 2. Juni 2023).

31 Herrmann 1972, S. 110 f.

32 Hugo Distler an Waltraut Thienhaus, 14. September 1932; zitiert nach Distler-Harth 2008, S. 136.

33 Hugo Distler an Konrad Ameln, 17. Mai 1933 (Deutsches Sängermuseum Feuchtwangen). Zum Kontext vgl. Friedhelm Brusniak, Der Briefwechsel zwischen Konrad Ameln und Hugo Distler in den Jahren 1933 und 1945, in: Hanheide (Hrsg.) 1997, S. 169–182, hier S. 174.

bewegung«³⁴ – vom Bärenreiter-Verlag erhalten und einen Abdruck des Textes in der verlagseigenen, von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Die Singgemeinde* geplant hatte.³⁵ Aus unbekanntem Gründen kam es dann aber nicht zu einer Publikation.

- In dem Brief an seinen befreundeten Schüler Jan Bender (1909–1994) vom 14. Mai 1936 erwähnte Distler seinen »Hamburger Vortrag«³⁶ – gemeint war sein Referat »Die Wortverkündigung in der zeitgenössischen Kirchenmusik«, gehalten auf den »Ersten Evangelischen Kirchenmusiktagen« vom 6. bis 9. Mai 1936 in Hamburg. Rezensent Rudolf Scharnberg berichtete in der *Zeitschrift für Musik* über die vier-tägige Veranstaltung, schätzte den Ertrag des Referates allerdings als gering ein: Distler habe in seinem Vortrag »über interessante musikhistorische Tatsachen berichtet, ohne dabei im eigentlichen Sinne etwas über sein Thema, über das man gerade von ihm viel erwartete, auszusagen«.³⁷

Man mag den Verlust von Distlers Manuskripten bedauern oder nicht: Denkbar erscheint immerhin, dass der Komponist zumindest Passagen einiger Vorträge andernorts veröffentlichte. Zentrale Inhalte der Vorlesungsreihe aus dem Jahr 1933 finden sich vermutlich in seinen ersten vier Artikeln in der Lübecker Regionalpresse wieder. Zu belegen ist diese Annahme allerdings nicht.

Genannt seien noch die Ideen zu Artikeln, die Distler angeboten wurden oder die er selbst vorschlug, zu deren Abfassung es dann aber nicht kam:

- In einem Brief vom 24. Februar 1933 an den Cheflektor des Bärenreiter-Verlages Richard Baum (1902–2000) forderte der Komponist nachdrücklich ein höheres Niveau in der zeitgenössischen Chormusik und bot an, sich »bei Gelegenheit in ›M. u. K.‹ [der Zeitschrift *Musik und Kirche*] eingehender und weiter ausholend über dieses Problem aus[zu]sprechen«³⁸ – was dann aber nicht geschah.
- Am Ende seines Aufsatzes »Gedanken zum Problem der Registrierung alter, speziell Bachscher Orgelmusik« von 1939 kündigte Distler an, »mehrere registrier-technische Analysen Bachscher Orgelwerke« folgen zu lassen. Der im Folgejahr erschienene Artikel »Johann Sebastian Bachs Dorische Toccata und Fuge. Gedanken zu einer Registrieranalyse« blieb aber die einzige Fortsetzung.

Umgekehrt lehnte Distler wiederholt Anfragen nach Artikeln ab:

34 Diesen Titel erwähnt Distlers Schwiegervater Paul Thienhaus in seinem Tagebuch-Eintrag vom 2. Mai 1933: »Hugos erste Vorlesung i. d. Volkshochschule d. neue Musikwille in d. Dtsch. völkischen Erneuerungsbew.« (Bayerische Staatsbibliothek München).

35 Vgl. Konrad Ameln an Hugo Distler, 17. Mai 1933.

36 Hugo Distler an Jan Bender, 14. Mai 1936 (Stadtbibliothek Lübeck, Hugo-Distler-Archiv).

37 Rudolf Scharnberg, Erste Evangelische Kirchenmusiktagung in Hamburg. 6.–9. Mai, in: *Zeitschrift für Musik* 103 (1936), S. 869–871, hier S. 871.

38 Hugo Distler an Richard Baum, 24. Februar 1933 (Stadtbibliothek Lübeck, Hugo-Distler-Archiv).

- In seinem Schreiben vom 1. Januar 1935 an Oskar Söhngen (1900–1983) gratulierte der Komponist zu dessen Beitrag im *Atlantisbuch der Musik*³⁹ und fügte hinzu: »Uebrigens hätte ich auch mitmachen sollen, über das Orgelproblem zu sprechen. Ich fühle mich jedoch als Komponist dazu wenig berufen und lehnte aus dieser Erwägung heraus ab. Nun hat Högner die Arbeit übernommen, sie mag sicher gut sein.«⁴⁰ Dokumentarisch ist über diese Anfrage aber sonst nichts bekannt.
- Auch Ernst Laaff (1903–1987), ein Mitarbeiter des Schott-Verlages, der Distler im Frühjahr 1940 um ein »Verzeichnis der Positiv-Literatur« gebeten hatte, das in einer verlagseigenen Zeitschrift erscheinen sollte, erhielt von dem Komponisten einen abschlägigen Bescheid: »So erfreut ich bin über die ehrenvolle Aufgabe, so möchte ich Sie doch bitten damit jemand anders zu betrauen, aus dem Grund, weil ich durchaus nur ein durchschnittlicher Kenner der einschlägigen Literatur bin«, heißt es in seinem Antwortschreiben vom 4. Juni 1940.⁴¹

Am 25. Juni 1938 bedankte sich Distler bei dem Schott-Prokuristen Johannes Petschull (1901–2001) für die Übersendung der kurz zuvor im Schott-Verlag erschienenen *Orgelschule* von Ernst Kaller (1898–1961) und fügte hinzu: »Ich muss Ihnen gestehen, dass ich selber mich mit dem Gedanken eines derartigen Schulwerks seit langem getragen hatte, nun aber froh bin, dass ein Anderer mir die grosse Arbeit auf so hervorragende Weise vorweggenommen hat.«⁴²

Danksagung

Mein Dank gilt vorab der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Finanzierung meiner Forschungen für das vorliegende Buch. Die Differenz zu den Kosten der Drucklegung wurde dankenswerterweise von der Possehl-Stiftung Lübeck übernommen.

Im Weiteren verdankt sich die Entstehung dieser Publikation aber auch vielen auskunftsfreudigen Zeitgenossen. Meine Fragen ebenso geduldig wie kompetent beantwortet haben: Herr Arndt Schnoor (Hugo-Distler-Archiv), Herr Ralf Gnosa (Paul-Ernst-Gesellschaft), Herr Michael Töpel (ein stets diskussionsbereiter Distler-Kenner, der das Manuskript auch vorab las) sowie mein lieber Freund Burkhard Meischein (mit bereitwilligen Auskünften über die Musiktheorie der Distler-Zeit). Herr KMD Martin Göttsche erlaubte freundlicherweise den Abdruck des Distler-Porträts, das sein Großvater, der Maler und Zeichner Leopold Thieme (1880–1963), 1932 von dem Komponisten anfertigte. Für ihre Hilfe bei der Erstellung des Registers und der Vor-

39 Oskar Söhngen, *Evangelische Kirchenmusik*, in: *Das Atlantisbuch der Musik*, hrsg. von Fred Hamel und Martin Hürlimann, Berlin und Zürich 1934, S. 857–869. Eine entsprechende Anfrage (etwa seitens des Verlages oder der Herausgeber) ist nicht überliefert.

40 Hugo Distler an Oskar Söhngen, 1. Januar 1935. Vgl. Friedrich Högner, *Orgel und Orgelmusik*, in: Hamel/Hürlimann (Hrsg.) 1934, S. 513–520.

41 Hugo Distler an Ernst Laaff, 4. Juni 1940 (Archiv des Schott-Verlages Mainz, Sig. 5144).

42 Hugo Distler an Johannes Petschull, 25. Juni 1938 (Archiv des Schott-Verlages Mainz, Sig. 5150).

bereitung der Onlinestellung bin ich Herrn Peter Stadler und Frau Aida Amiryan-Stein zu besonderem Dank verpflichtet.

Danke auch an die vielen Mitarbeiter:innen des Bärenreiter-Verlages, die das Zustandekommen dieses Buchs ermöglicht haben: Herr Patrick Kast, dem Archivar des Bärenreiter-Verlages, für sein bereitwilliges Entgegenkommen bei allen Fragen und Wünschen, Frau Kara Rick für ihr scharfes Auge bei ihrer akribischen Gegenlektüre des Kommentarteils, Frau Daniela Weiland für ihre sorgfältige Einrichtung des Manuskripts und Diana Rothaug, die die Herstellung des vorliegenden Buches mit viel Einfühlung und fortgesetztem Engagement begleitet hat.

Sven Hiemke, im Winter 2023

I. Rezensionen

Ein neues Männerchorbuch

Als eine begrüßenswerte, notwendige Neuerscheinung auf dem reichen Gebiet der Männerchorliteratur erschien soeben in der »Hanseatischen Verlagsanstalt« der 1. Band des »Lobeda-Sing[e]buches« (Volkslieder und volkstümliche Gesänge); von Carl Hannemann im Auftrag des »Deutschnationalen Handlungsgehilfenverbandes« herausgegeben. 5

Warum begrüßenswert, notwendig? Es steht uns gewiß nicht zu, über Leistungskraft oder -unkraft der jüngst vergangenen Zeit auf diesem Gebiet abzuurteilen; noch weniger wollen wir der jungen, noch viel zu wenig geklärten, beruhigten Generation das Wort reden, obgleich ein stetig stärker werdendes Interesse aller Volksschichten am Singen, eine wachsende Freude am Volkslied unverkennbar ist, vor allem, seitdem der einzigartige Liedschatz des deutschen Volkes aus der Zeit vor dem 30jährigen Kriege der Allgemeinheit immer mehr zugänglich gemacht und bekannt wird. 10

Das DHV.-Singebuch steht bewußt auf neuem Boden; es dient ihm nur zu[m] Lobe, wenn es auch Vertreter der allerjüngsten Generation (Kurt Thomas, Hans Lang, Walter Kraft) zu Wort kommen läßt. Mit regem Interesse befaßt es sich mit den mannigfachen Problemen der neuen Singbewegung: Neuaufnahme alten deutschen Liedschatzes (Rhau, Othmayr, Walther [sic, recte: Walter], Gumpelzhaimer, Prätorius, Isaak u. a.), Bearbeitung alter Volkslieder (Hannemann, Lendvai, Rein, Thomas, Kraft, Kickstat, Lang u. a.), Neubearbeitung bereits bekannter aus allen Jahrhunderten in neuer Beleuchtung, Neuschöpfung aus dem Geiste des altdeutschen Liedes (Lendvai, Rein u. a.). 15 20

Das unverkennbar neue Prinzip in der technischen Behandlung des Chorsatzes, möglichste Selbständigkeit auch der nicht melodie-tragenden Stimmen bis hin zu rücksichtsloser Polyphonie, erscheint folgerichtig durchgeführt. Es bleibe dahingestellt, ob dieses Prinzip das immer und einzig wahre sei: wirft man älteren Liedbearbeitungen mit vollem Recht oft Lauheit, Sterilität des melodischen Geschehens vor, so leiden manche dieser Neubearbeitungen aus dem Lobeda-Singebuch an Buntheit, ja Geschwätzigkeit und Unstete; oder aber der polyphone Formwille verzehrt sich in asketischer [sic; recte wohl: asketischer] Starrheit; siehe Nr. 14! »Christ ist erstanden«, für 2 Stimmen gesetzt von Kurt Thomas: mit erzwungener Beschränkung der Stimmenzahl ist noch nichts getan, wenn diese äußerlich strenge Enthaltbarkeit nicht durch blühende melodische Kraft und Phantasie ersetzt wird. 25 30

Abgesehen von solchen aus jugendlichem Fanatismus heraus wohl verständlichen Entgleisungen kann man nur höchst erfreut sein über die Fülle des Schönen, das uns dieses Singebüchlein beschert: von ausgleichener Reife der Reinsche Satz zu »Die helle 35

Sonn« (Nr. 78), ebenso sein Satz zu »Es wollt ein Jägerlein jagen« (Nr. 75), zu »Schnitter Tod« (Nr. 22); chortechisch am besten, von sicherster Routine erscheinen die Lendvaischen Sätze, zu besonderer Schönheit erheben sich sein »Jüttländisches Tanzlied« (Nr. 44), die entzückende Arie von der edlen Musika (Nr. 45), das »Nachtlied« in 2 Versen (Nr. 84); von Kurt Thomas hören wir eine Reihe meisterhafter Bearbeitungen alter geistlicher Lieder: »Es kommt ein Schiff geladen« (Nr. 5), »Fröhlich soll mein Herze
40 464|465 springen« als Antiphonie (Nr. 9) u. a. Von geradezu niederländischer Herbe und Klarheit die Walter Kraftschen Sätze: »Nun bitten wir den heiligen Geist« (Nr. 17), »Der Umtrunk« (Nr. 46), »Die Lust hat mich gezwungen« (Nr. 89), einige überaus zarte, kunstvolle (manchmal freilich etwas bläßlich anmutende) Bearbeitungen steuerte der Franke Armin Knab bei (reizend »Drei Laub auf einer Linden«, Nr. 60); am volkstümlichsten, von schlichtester, oft ergreifender Eindringlichkeit gibt sich der junge Münchener Komponist Hans Lang (wundervoll innig sein »König von Thule«, Nr. 65; das »Mailied«, Nr. 88; die lustigen Variationen seines »Soldatenliedes«, Nr. 78.)

50 Man könnte noch viele Perlen herausklauben aus dem köstlichen Schatzkästlein, das uns der DHV. und auf seine Initiative Carl Hannemann beschert hat. Doch genug: mag das Büchlein selber sprechen. Um beste, hochwillkommene Aufnahme, nicht nur in der Sängerschaft des DHV., sondern bei allen deutschen Männerchören, braucht der DHV. nicht besorgt zu sein. Wir wünschen unsererseits nur, die folgenden Bände
55 des Lobeda-Singebuches mögen ebenso rasch die Herzen aller gewinnen wie das vorliegende.

Hugo Distler.

Druck: Lübeckische Blätter 73 (1931), Nr. 27 (Ausgabe vom 5. Juli), S. 464–465.

Kommentar: S. 194–196.

Moderne Klaviermusik

Einer der schärfsten Angriffe gegen die »Moderne Musik« – unter welchem Begriff wir gemeinhin die Musik unseres Jahrhunderts, seit etwa A. Schönberg, zu bezeichnen pflegen – ist der, unentschieden, ob mit Recht oder Unrecht, oft erhobene Vorwurf mangelnder Verbindlichkeit, Verständlichkeit, Bodenständigkeit. Man sprach ihr gerade *die*
5 Wesenszüge ab, die von jeher Grundbedingung und Erfüllung jeglicher Kunstübung überhaupt waren: die bewußte Bindung an Volk, Landschaft, Gesellschaft; von neuem erstand das berüchtigte Schlagwort »L'art pour l'art«, der »Kunst um der Kunst willen«, Kampf gegen Artistik und exklusives Ästhetentum in der Musik.

10 Wir wissen, daß die Musik sich sehr energisch gegen diesen Vorwurf zu rühren unternahm; daß, gleichsam als Antwort gegen diese Stimmen, freilich letzten Endes viel, viel tiefer im Wesen der zwangsläufigen, eigengesetzlichen Entwicklung begründet, die »Jugendbewegung« sich der Musik bemächtigte, die ganz bewußt all die angerührten strittigen Fragen aufnahm, zur Diskussion stellte und ihre Lösung zur Devise
15 erhob. Deutlich erkennen wir bereits den neuen Kurs auf dem Gebiete der Chormusik, der Oper (Schul- und Jugendoper, Laienspiel), der Kirchen- und Schulmusik, – deut-

lich deshalb, weil dem Wesen gerade dieser Art von Musikübung, der *Gemeinschaftsmusik*, die erwähnten Forderungen der Allgemeinverbindlichkeit von vornherein, und in der Gegenwart nicht mehr und nicht weniger wie zu allen Zeiten, naturgegeben sind und ihr entsprechen.

20

Daß auch andere, ihrem Wesen nach weniger auf kollektivistischer Grundlage beruhende Musikübung (jegliche Art von Solomusik, Kammermusik) in dieser »Jugendbewegung« mitten innen steht, das lehrt überzeugend ein Blick durch die neue einschlägige Klavierliteratur der Verlagshäuser Schott (Mainz) und Universal (Wien).

Was an ihr schon rein äußerlich in die Augen fällt, ist: das (im Lauf der Entwicklung der letzten Jahre immer mehr zunehmende) Bestreben nach größtmöglicher Vereinfachung des Satzes und Notenbildes (charakteristisch dafür die zahlreichen Kinderliedersammlungen!), dann das Abrücken von den schwer zu erfassenden konzertanten und sonatenmäßigen Formen (den sogenannten »klassischen Formen«) zugunsten der Tanz- und Liedform, Zurückgehen auf alte und älteste Musik, Wiederentdeckung der primären formbildenden und -bindenden Kraft lapidarer Rhythmik (damit zusammenhängend das große Interesse für exotische und Jazzmusik), bewußte Betonung des nationalen Elements (Volkslied, Nationaltanz). Was Harmonik anlangt, ist im jüngsten Schaffen eine (freilich mehr bei den Romanen, vor allem in der französischen Musik) deutlich wahrnehmbare *Abkehr* von *rückhaltloser Atonalität* als wichtigstes Kennzeichen festzustellen. Am frappantesten ist die nunmehr erreichte Entwicklungsstufe in Wolfgang Fostners [sic; recte Fortners] (geb. 1907) Musik zu der Schulooper »Creß ertrinkt« (Klavierauszug Edition Schott*) zu erkennen: neue, freizügige, aus linearen Gesetzen folgernde Diatonik, die stark an die ja ebenfalls linear bedingte Harmonik der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts gemahnt. Als das nun allgemein gültige Stilmerkmal der »Moderne« ist dann freilich das lineare Prinzip anzusprechen, dessen Emanzipierung seit der noch stark aus harmonischen und klanglichen Gegebenheiten resultierenden Polyphonie A. Schönbergs (siehe »3 Klavierstücke«, EU.) bis hin etwa zu W. Fostner [sic] für eine imponierende, zwangsläufige »Entwicklung« im eigentlichsten Sinn des Wortes zeugt.

25

30

35

40

45

Nun im einzelnen: Das sind – um beim Einfachsten zu beginnen – die 4 Bände Kinderlieder des Ungarn B. Bartok (EU.), vielleicht das vortrefflichste auf diesem Gebiet, das sich an instruktivem Wert und Gehalt mit dem Besten der Klaviermusik der vergangenen Zeiten messen darf. Ebenso wertvoll, in der Ausführung gleich leicht, die »Tänze und Lieder aus dem Balkan«, von I. Slavensky (ES.) zum Teil noch pentatonisch; besonders schön der »Albanische Gesang«, der fantastische »Türkische Derwischtanz«, der »Gesang aus Medjimurje«: evident hier der Zusammenhang mit altjüdischem Tempelgesang und Gregorianik. Auf anderer Ebene die »Kleinstadtbilder« von E. Toch (ES.), entzückend sauber und nett gearbeitet und ganz leicht (und viel besser als ihr gefährlicher Titel!), absolute Musik im Geiste der Klassik (Rob. Schumanns!). Vorwiegend instruktiven Zwecken wollen offenbar L. Windspergers »Kleine Klavierstücke« dienen (ES.), eine stattliche Sammlung, leider ungleich an Wert, zum Teil jedoch vortrefflich (»Geschwindmarsch«, »Scherzino«, »Synkopen«, »Tanzliedchen«,

50

55

* In folgendem werden Edition Schott ES. und Edition Universal EU. abgekürzt.

60 »Ungarischer Tanz«, aus dem 1. Band), manches lehrhaft oder überspannt (z. B. die
2- und 3tonalen Stücklein, die ataktigen Sätzchen wie »Nachtigall« u. a.). Reizend die
ostinaten Studien E. Schulhoffs (EU.) »Ostinato« (hervorzuheben namentlich das kecke
»Sopp-Sopp«, das Bläserstückchen). Geradezu populär ist ja nachgerade die kleine
65 köstlichen Kinderlieder sehr wohl auch losgelöst aus dem Rahmen des Schulstücks
hören (ES.).

Etwas anspruchsvoller, was Technik anlangt, doch immerhin durchaus ins Gebiet
»leicht ausführbarer Klaviermusik« gehörig: des gleichen Verfassers »Kleine Klavier-
musik« (ES.), sozusagen klassische Beispiele der atonalen Schreibweise, zum Teil von
70 geradezu subtiler Wirkung, für Kinderhände und -gemüter dann freilich reichlich
hoch. Im gleichen Geist die »Kleinen Klavierstücke« von H. Reutter (ES.), schöner
Satz, vielleicht weniger unmittelbar ansprechend als Hindemith. Ausgezeichnet F. Fin-
kes »10 Kinderstücke« (EU.), von eigenwilligem Gepräge und in feinem Klaviersatz
geschrieben. Dann die an Haltung und in technischer Ausführung Hindemith sehr
75 wahlverwandten »10 kleinen Klavierstücke« des Franzosen Ph. Jarnach (ES.), von wahr-
haft »deutscher« Rückhaltlosigkeit – wenn wir diese streng atonale Musik mit der ander-
er junger Franzosen, etwa Poulencs, vergleichen, die die Bindung an Tradition viel
bewußter aufrechtzuerhalten bemüht sind als die jungdeutsche Musik. Von sprühend-
dem Witz erfüllt die »11 pièces enfantines« des Italieners A. Casella (EU.), von eigen-
80 sinniger Rhythmik (»Bolero«); ein entzückender Einfall die »Huldigung an Clementi«.
Eine höchst aufschlußreiche größere Sammlung von leicht spielbarer neuer Klavier-
musik stellt das dreibändige »Neue Klavierbuch« (ES.) dar, das neben den erwähnten
Komponisten Beiträge von Strawinsky, Ischerepnin [sic; recte: Tscherepnin], Pansman,
Poulenc, Milhaud, Sekles, Schultheß, Bulting u. a. enthält.

85 Bereits in das Gebiet mittelschwieriger Klaviermusik sind zu rechnen die meisten
der bei Schott erschienenen Klavierkompositionen F. Poulencs: wahrhaftig ein Univer-
salgenie! Es gibt wohl keine Stilgattung in der Geschichte der Klavierliteratur, die dieser
eminent tüchtige und gewandte Franzose nicht beherrschte, wobei er Persönlichkeit
genug besitzt, um nie in den gefährlichen Fehler bloßer Nachahmung zu verfallen.
90 Seine »Suite« ist stark von vorklassischer Musik beeinflusst; von sprühendem Elan, an
Strawinsky erinnernd, das Rondo-Finale. (Leider fällt der Mittelsatz gegen die beiden
Ecksätze ab.) Von Schumannscher Klassizität seine beiden »Noveletten«, vornehm-
ersonnen die erste, die andere ein glänzendes Bravourstück – ganz im alten Sinn!
Seine »5 Impromptus« vereinigen impressionistische Elemente mit typisch »Moder-
95 nem« (Motorik, Atonalität), sind jedoch technisch bereits ziemlich schwer (großartig
das zweite Stück in dem stampfenden Dreiviertel-Rhythmus). Recht schwierig zum
Teil auch die ostinaten Bewegungsstudien »Mouvements perpetuels«. Im übrigen ist
Poulenc auch vertreten in dem »Album des 6« (ES.) mit einem fulminanten »Walzer«,
A. Honegger mit einer überaus zarten, klanschönen »Sarabande«, D. Milhaud mit
100 einer graziösen »Mazurka« u. a. Von letzterem ist auch eine große zweibändige Tanz-
suite »Saudades de Brazil« bei Schott erschienen, typisch für alle Sätze die volkstümliche
dreiteilige Liedform, synkopierte Rhythmik; durchaus originell auch in vielen Stücken
eine Art »linearer« Akkordik: drei- bis vierfache, in sich selbständige Akkordlagerun-

gen übereinander geschichtet. Trotz dieser recht komplizierten Formgebung bleibt das Klangbild stets klar und wird der Satz nie anspruchsvoll. Im selben Schwierigkeitsgrad bewegen sich die »9 kleinen Klavierstücke« von B. Bartok (EU): an ursprünglicher Wirkung und klaviertechnischer Vollkommenheit können sich diese im übrigen teilweise doch recht feinen und originellen Sätze (z. B. die geradezu barbarische, rhythmisch großartig empfundene »Marcia della Bestie«) leider nicht mit der Bedeutung seiner »Kinderstücke« messen. 105 110

Hohe technische Fertigkeit verlangen auch die inhaltlich sehr schwierigen und problematischen »2 Suiten« von E. Krenek (EU.), die zarten, lyrischen, höchst differenzierten »Klavierstücke« J. M. Hauer's (EU.), die fünf Klavierstücke »Im Freien« B. Bartok's (EU.): eigenwillige Musik, in der überscharfe Rhythmik (»Mit Trommeln und Pfeifen«, »Hetzjagd«) und rein stimmungsmäßiges Kolorit (von den grellsten bis zu dunkel-unheimlichen Schattierungen: »Klänge der Nacht!«) formbildende Faktoren sind. 115

Meisterhafte Beherrschung des Instruments verlangen die A. Rubinstein gewidmeten »Promenades« von F. Poulenc (ES.): eine Reihe auch inhaltlich hervorragender Klavierstücke, in denen (eben wie bei Bartok!) scharf rhythmische Prägung und impressionistische Elemente formbestimmend wirken – gegossen in einen makellosen, auch höchsten Anforderungen genügenden, bei aller Schwierigkeit außerordentlich dankbaren Klaviersatz. 120

Gewiß ein reiches, verwirrendes Bild unseres jüngsten musikalischen Schaffens auf dem Gebiete der Klaviermusik (wählte ich doch, nach eigenem Ermessen, nur einen Teil der Werke nur zweier, allerdings maßgebender Verlage für neue Klaviermusik aus!) Ja, ein verschwenderisch reicher Eindruck, verwirrend und verworren, voller Eifer und Widerspruch für den Beurteiler! Und doch: öffnet sich nicht dem sichtenden Betrachter, sofern er nur zu vorurteilsloser Kritik bereit und guten Willens ist, durch das chaotische Gewühl des Schaffens unserer Tage der Streit der Meinungen und Überzeugungen, der Kampf Für und Wider, der Blick ins Freie? Ist nicht, durch Unrast und Widerpart der Zeit hindurch, der rote Faden urgesetzlicher Entwicklung, natürlicher Evolution gegenüber allen ungesunden, anarchischen Bestrebungen und Bemühungen deutlich verfolgbar? 125 130

Hugo Distler.

Druck: Lübeckische Blätter 73 (1931), Nr. 40 (Ausgabe vom 4. Oktober), S. 678–679.

Kommentar: S. 196–198.

Das Klavierwerk Arnold Schönbergs

Bislang hatte sich wohl kaum Gelegenheit geboten, das gesamte Schaffen A. Schönbergs auf dem Gebiete der Klaviermusik in einer übersichtlichen chronologischen Darstellung zu hören. Frau Else C. Kraus, Lehrerin an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, gebührt das Verdienst – und, es ist gewiß anzunehmen, das unbestrittene Vorrecht –[,] dieses Riesenwerk mit seinen unerhörten musikalischen und technischen Schwierigkeiten in schlechthin vollendeter Weise zu leisten. 5

Ich sage: »Verdienst« – ja, gewiß: »Verdienst«, mehr noch: »Mission«; freilich
»Mission« nicht im Sinn einer allgemeinstem brennendem Verlangen entsprechenden
10 Verkündigung; wurde uns doch eben an diesem Abend nur zu bewußt, daß Schönbergs
immense Bedeutung – des einst erbittert Kämpfenden, umkämpften Ahnherrn der
»Modernen« – bereits eine historische ist: daß seit dem Erscheinen der ersten seiner-
zeit größtes Aufsehen erregenden Klavierwerke Schönbergs (1908–10) die von ihm ins
15 Rollen gebrachte Entwicklung in mächtigen Schritten weitergeeilt ist zu neuen Zielen,
die – wir dürfen es offen gestehen – mittlerweile doch eine andere Weisung erfahren
hat; eine Richtung, der zu folgen Schönberg versagt blieb.

Das Klavierwerk A. Schönbergs: Wahrhaft eine von tiefstem Ernst erfüllte Kunst,
von unerhörter Konsequenz, erschreckender Rückhaltlosigkeit, vollkommener Syn-
these des bewußt gestaltenden Willens mit dem Elan leidenschaftlichen Tempera-
20 ments; man ist ebenso verblüfft von der Unterwerfung des architektonischen Elementes
unter die musikalisch-künstlerische Idee wie 855 | 856 wiederum von der glänzenden
Entwicklung logisch-gesetzlicher Verarbeitung trotz des ungehemmten Ausbruches
eines hinreißenden Temperamentes. Freilich: eben das Impulsive, oft Rudimentäre,
oft Überspannte, das Plötzliche, das Unvorhergesehene, Unvorhersehbare ist es, was
25 unsere heutige musikalische Auffassungsart nicht mehr verstehen kann, noch darf.
Wir verhehlen es uns nicht: hier sehen wir einen rücksichtslosen, konsequenten Gestal-
tungswillen im Dienst einer zersetzten, zersetzenden Welt des Gefühles; wir fühlen:
die technischen Gegebenheiten sind durchaus neuartig, zeitnah, von richtungswei-
sender Bedeutung; ihnen entspricht nicht ein ebenso konsequent erfüllter Inhalt. –
30 Nirgends wurde mir die veränderte Haltung der »Modernen« im Vergleich zu der der
Schönbergischen Musik evidenter als beim Vortrag des »Walzers« aus Schönbergs
»5 Klavierstücken op. 23«; nirgends auch die von Schönberg selbst des öfteren betonte
traditionsmäßige Gebundenheit seiner Musik: ein Tonstück von sublimster, nervöse-
ster Zartheit, in dem das Tänzerisch-Rhythmische vollkommen aufgelöst erscheint,
35 eine letzte Verflüchtigung der Chopinschen »Valses«. Wie nahe liegt der Vergleich mit
einem der köstlichen »Walzer« Strawinskys: hier primäres Erleben des tänzerischen
Impulses, dort Symbol, noch weniger: Bild, Impression.

Frau Else C. Kraus setzte sich für das Werk mit hinreißender Meisterschaft ein.
Allein schon des glänzenden Vortrags wegen hätte das hochinteressante Konzert, das
40 durch eine längere Einführung in das Wesen des Schaffens A. Schönbergs durch Herrn
Dr. Fritz von Borries eingeleitet wurde, eine stärkere Teilnahme der Lübecker Bevöl-
kerung verdient.

H. Distler

Druck: Lübeckische Blätter 73 (1931), Nr. 50 (Ausgabe vom 13. Dezember), S. 855–856.

Kommentar: S. 198–200.

II. Zeitschriftenartikel

Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit

Bereits im letzten Jahrzehnt vor Ausbruch des Weltkrieges begann, unabhängig von der ständischen Musikpflege und der historischen Forschung der Zeit, jene von Laienkreisen (Wandervogel- und Heimatbewegung, theologische Reformbestrebungen) ins Leben gerufene Musikübung Fuß zu fassen und bald weite Kreise des Volkes zu ergreifen, die sich die Wiedererweckung und Wiederaufnahme seit Jahrhunderten verschollenen alten und ältesten deutschen Musikgutes zur freudigen Pflicht machte. Wie alle kulturellen Bestrebungen erlitt ihre Entwicklung durch den Krieg eine natürliche Verzögerung, um nach Kriegsende neu und mächtig zu erstarken. Mittlerweile erkannte auch der zünftige Musikbetrieb, daß die Aufnahme und Weiterführung der Bewegung seinerseits eine Lebensnotwendigkeit bedeute[te], wenn er nicht Gefahr laufen wollte, einen großen, vielleicht maßgebenden Teil der musikinteressierten Kreise des Volkes zu verlieren. In der Tat sträubten sich lange viele unter den berufenen Musikern dagegen in dem unbegründeten Glauben – vielleicht auch aus dem Gefühl verletzten Standesbewußtseins –, daß eine Laienbewegung die Musikentwicklung bestimmend zu beeinflussen mächtig sei, daß außerdem die – obenhin betrachtet – freilich zunächst rein historisierende Tendenz der Bestrebungen nicht aus einer inneren Nähe, einer Wahlverwandtschaft der Gegenwart zu jener Frühzeit heraus wohl neues, blühendes Leben zu zeugen fähig, ja berufen sei. Zumal sich die ständische Musikpflege, dem Zwang der Entwicklung folgend, in eine gemeindeferne, ja -feindliche Isolierung gedrängt sah und ihre Gebungsweise gewollt oder ungewollt auf jedes geringste Maß von Allgemeingültigkeit und Verbindlichkeit Verzicht geleistet hatte.

Heute ist jene aus unscheinbaren Anfängen erstandene Bewegung führend in der Entwicklung der neuen deutschen Musikpflege geworden.

Wie jede bindende Idee, jeder Gemeinschaftswille, Staatsgedanke einmal – vorausgesetzt, daß wirklich in seinem Keim schon die lebensfähige Frucht beschlossen war – jene Stufe von innerer und äußerer Reichweite erlangt, da er selbstbewußt und selbstverantwortlich Lebensberechtigung, Thesen, Gebote, Richtung und Streben zu manifestieren in die Lage kommt, so ist auch unsere neue deutsche »Jugendbewegung« (um einen vielgebrauchten, einst wohl zulänglichen, heute freilich überholten Ausdruck für die allgemeine Sache zu gebrauchen) mittlerweile mannbar geworden: wer einmal Fritz Jöde in einem seiner Vorträge über Stand und Willen der Bewegung reden hörte, kann sich des tiefen Eindrucks einer neuen, durchaus zeitgemäßen kulturellen Idee von bereits übervölkischem Ausmaß und Bedeutung kaum erwehren.

Welche Bewand[t]nis hat es denn nun mit der Sache? Da sammeln sich in allen Plätzen Musikbegeisterte, um gemeinsam alte deutsche Volkslieder zu singen: im engen Familienkreis wie in den Konzertsälen hören wir Spielmusik aus jener Zeit; längst vergessene Namen, Komponisten wie Ekkard, Gumpelzhaimer, Haßler, Langer, Schein, Schröder, Johann Walter, Scheidt, Krieger, Fischer erstehen zu neuer Bedeutung; die Kirchenmusik nimmt sich der Pflege der vorbachschen Zeit in umfassendem Maße, oft in einseitig ausschließlicher Übung an; wir berauschen uns neu an der subtilen Klangwelt des alten Instrumentariums und bauen wieder alte, längst außer Gebrauch gekommene Instrumente nach und hören sie mit Bewunderung; das Laienspiel des 15.–17. Jahrhunderts, das Mysterium, Legenden-, Heiligen- und profanes Volksspiel tauchen wieder auf aus dem Grab der Jahrhunderte; das Bemerkenswerteste: das jüngste musikalische Schaffen scheut nicht, sich der technischen Formen und der Ausdrucks-gestaltung jener Zeit zu bedienen.

Versuchen wir, hinter das Geheimnis dieser Auferstehung zu gelangen!, bemühen wir uns, nach unserem Vermögen, die verborgenen Fäden aufzudecken, die ungesehen und unbewußt, tief unter der Oberfläche, die Musikübung jener dunklen Jahrhunderts voller politischer, geistiger und religiöser Unruhe mit der unsrigen Zeit verknüpfen!

Wir brauchen und können nicht mehr all die vielfachen und vielgestalt[ig]en Wirkungen der äußeren 54|55 Gegebenheiten als die Wurzeln der geistigen Nähe jener Frühzeit mit der Gegenwart bloßzulegen versuchen: die Musik als solche spricht mehr davon, als je intensive historische Forschung zu lichten imstande wäre.

Was klingt uns denn aus der Musik jener Jahrhunderte so Geistesverwandtes entgegen, das uns so tief aufzurühren und anzuregen fähig ist? Inwiefern ist sie imstande, für viele unserer Zeitgenossen eine ihrem Empfinden entsprechendere Ausdrucksform zu bedeuten, als etwa die Musik der späteren Zeit, der Klassik, der Romantik, des Impressionismus, des Expressionismus?

Wir bewundern ihre Sparsamkeit, ihre Ökonomie in der Technik wie im Inhalt. Ihre Sprache ist kurz, karg, gedrängt, doch nie unwesentlich; die Mittel der Darstellung anspruchslos, doch schützt sie größtmögliche Konzentration vor Flachheit oder Erlahmung. Das alte Instrumentarium – ihre Inkarnation – entspricht der Schlichtheit ihrer Sprache: würden wir je in die Lage kommen, einen alten Meister von einem historischen getreuen Klangkörper mit alten Instrumenten, daneben von einem modernen Orchesterapparat mit modernen Instrumenten (selbst ohne die heute übliche vervielfachte Zahl der Spielleute) zum Vergleich zu hören, würden wir erschreckt sein von der Veräußerlichung und Verrohung des Klangcharakters des modernen Orchesters. Der Klang des alten ist durchaus intimer Natur, in sich gekehrter, typischer; die einzelnen Chöre (Streicher, Holzbläser, Blechbläser; Tutti und Soli) unmittelbar einander gegenübergestellt; es verzichtet auf die reichen Möglichkeiten der Klangmischungen und erhält sich dadurch die Eigenlebendigkeit des Instrumentariums. Viele der alten Instrumente (wir kennen sie meist nur mehr aus Museen oder als Registerbezeichnungen alter oder im alten Sinn gehaltener Orgeldispositionen: die »Krummhörner«, »Zink«, die verschiedenen »Regale«, »Alt- und Tenorflöten«, »Violen« u. v. a.) sind verschwunden; andere paßten sich notgedrungen der neuen Zeit an, indem sie ihren Klang entsprechend veränderten; aus der süßen Clavine wurde die marcialische Trom-

pete; aus der silbrigen Gambe das sonorerer Violoncell; aus dem glänzenden, rauschen- 80
den Cembalo das an Klangdimensionen zwar bedeutend überlegenerer, dafür jedoch an
Charakter einseitigerer Hammerklavier; die moderne Orgel mit ihrer Anhäufung einer
oft unübersehbaren Zahl meist unselbständiger, nur chorisch verwendbarer Register
verdrängte die alte, mit ihren wenigen, jedoch ausgeprägten Charakterstimmen. – Man 85
entschuldige diese Zeichen der Verwahrlosung nicht mit dem Zwang der Notwendig-
keit: die außerordentliche Zunahme der Bevölkerung, vor allem in den Großstädten,
habe die Verpflanzung der Musik aus dem bescheidenen Kreis der Familie, des Bürger-
hauses, in den eine möglichst große Zahl Hörer fassenden Konzertsaal nötig gemacht –
weder die Sphäre des Konzertsaales noch Radio und Grammophon, die zu passivem, 90
dabei nur mittelbaren, abstrakten Hören zwingen, vermögen dem Menschen den Sinn
für das nur einzig und allein lebensberechtigte und -notwendige *eigene*, aktive Musi-
zieren zu erschließen. Die vielerorts bereits eifrigst betriebenen und befolgten Bestre-
bungen zur Wiederbelebung der Hausmusik, die auch ihrerseits schon wieder eine
Schar gleichstrebender jüngerer Komponisten bestimmend beeinflusst haben (Haas,
Gräner, Lang, Rein, S. W. Müller, u. a.), sind als gesunde Reaktionsströmung gar nicht 95
hoch genug einzuschätzen.

Wir bewundern an der alten Musik die lapidare Ausdruckskraft, die tief verwurzelt
ist im Volkstümlichen, Heimatlichen, Nationalen. Ihre Ursprünglichkeit, Echtheit,
Schlichtheit, ihre Deutlichkeit ist späteren Geschlechtern verlorengegangen. Unsere
Zeit sehnt sich wiederum nach solcher Ungebrochenheit. Viele suchen sie in der Musik- 100
übung der Exoten, der Primitiven und veramerikanisierten Neger. Viele wieder suchen
und finden sie in dem kostbaren Erbe unserer Vergangenheit. Fragt es sich, wer besser
wählt.

Wir bewundern die Einheitlichkeit in Form und Inhalt, die unsere alte Musik in
größtem Maße besitzt: Um uns die Vorzüge einer derart vollkommenen formellen und 105
gedanklichen Einheit recht deutlich vor Augen zu führen, wollen wir uns die musika-
lische Bauweise etwa der jüngstvergangenen Zeit vergegenwärtigen. Typisch für sie –
zum Beispiel – das sinfonische Schaffen von Gustav Mahler: eine höchst differenzierte
Kunst mit *programmatischer* Darstellungsweise und *psychologischer* Entwicklungsten- 110
denz: eine Kunstweise, die ihren Hauptreiz hat in ihrer Unstete, in ihrem Widerspiel
von Spannung und Entspannung, in dem Kampf der Polaritäten, in dem ewigen Fluß
der Entwicklung. Ihre technischen Ausdrucksmittel: die Übergangsdynamik, die Mehr-
und Vielthemigkeit (Sonatenform, Sinfonie, das auf der Gesetzmäßigkeit des Leitmotivs
aufgebaute Musikdrama), eine Instrumentierungsweise, die zunächst den Klang als sol- 115
chen, d. h. als Symbol, lebendiges Bild der musikalischen Handlung entdeckt (Impres-
sionismus), mittlerweile in der raffiniertesten Klanguausnutzung und -mischung eine
höchst selbständige, gefährlich diktatorische Rolle zu spielen sich anmaßt, je mehr sich
der rein musikalische Inhalt zu verflüchtigen beginnt. – Der Formwille der alten Musik
dagegen war absolut konsequent, er ließ die Möglichkeit eines Konflikts nicht zu. Ein- 120
themigkeit, Terrassendynamik sein Prinzip. Der Klang *diente* der Idee; irgendwelche
selbstherrliche Bestrebungen der Instrumentierungsweise waren praktisch unmöglich
in einer Zeit, da die Musik noch in erster Linie wortgebunden war, d. h., wenn nicht
in Abhängigkeit, so doch in innigem Verhältnis zum Vokalen stand (bewundernswert

auch hier die vollkommene Einheit der rein sprachlich-textlichen und musikalischen
125 Führung), oder doch wenigstens größte Freizügigkeit der instrumentalen Besetzung
gestattete. – Wir suchen nach den tieferen Wurzeln dieser Art musikalischer Denk- und
Gestaltungsweise und glauben sie zu finden *in der gesamten Lebenshaltung* jener Zeit:
in dem zugleich in seiner Beschränkung glückseligen wie durch humanistische Welt-
anschauung befreiten und geläuterten, dabei zutiefst im Religiösen 55|56 verankerten
130 Zeitgeist, der das Profane als gottgefälliges Gleichnis der das Leben beherrschenden
geistlichen Weltidee erkannte. In nichts spiegelte sich diese harmonische kosmische
Weltanschauung reiner und ergreifender, als in der Wesenseinheit der geistlichen und
weltlichen Musik der Zeit: »O Welt, ich muß dich lassen«, ein geistlich Lied von weltab-
gewandter, gottgelassener Entsagung; es wurde zur selben Weise gesungen wie jener
135 von bitterem, heißem Liebesschmerz erfüllte »Innsbruck, ich muß dich lassen«. Wie
schwer fällt es dem modernen Menschen, die tiefe Symbolik eines solchen *naiven* Welt-
bildes unserer Ahnen nur wieder verstehen zu lernen!

Wir bewundern an der Musik der frühen Zeit ihre gemeinschaftsbindende Ten-
denz. Vielleicht kommt sie eben in dieser Beziehung unserer Denk- und Fühlungsweise
140 am nächsten. Was könnte in einem tieferen Sinne Ausdruck unseres kollektivistischen
Zeitgeistes werden, der wiederum die lutherische Idee von der *Freiheit* eines
jeglichen Christenmenschen *in der Gemeinde* fordert. Ja zwar Selbstverantwortlichkeit
der Einzelpersonlichkeit, doch im Dienste, *für* und *aus* einer *höheren Gemeinschaft*
heraus! Nichts im weiten Ausdrucksbereich der gesamten Kunst entspricht unseres
145 Erachtens diesem Gemeinschaftswillen mehr als das *lineare* Stilprinzip in der Musik,
das nicht umsonst nach jahrhundertelanger Zurückgesetztheit sich nun plötzlich und
sehr energisch freie Bahn verschafft, *wieder* freie Bahn verschafft, denn dasselbe Prinzip
beherrschte die Musik bis zum 17. Jahrhunderts. Was bedeutet es? Jede Stimme, sei sie
nun die oberste oder die zutiefst liegende oder Mittelstimme, ist gleichberechtigt, d. h.
150 gleichverantwortlich. Wohl tritt die Oberstimme natürlicherweise am ehesten aus dem
vielstimmigen, »*polyphonen*« Gewebe hervor; doch ist jede der Unterstimmen jederzeit
in der Lage, infolge der Selbständigkeit ihrer melodischen und rhythmischen Führung,
das Amt der ersten zu übernehmen. Welch glückseliger, utopistischer Staatsgedanke,
dem wir nur recht emsig nacheifern mögen! Und wiederum lehrt uns jene Polyphonie
155 der Alten noch etwas anderes: daß alle Stimmen in ihrer Vielheit zwar Recht und Pflicht
haben, ihre Selbständigkeit zu wahren, doch eben diese Selbständigkeit stets einer
hohen Gesamtidee zu opfern bereit sein müssen: der *Tonalität* – der Staatsidee. Über
die Spannweite dieser Tonalität mögen wir heute großzügiger denken als unsere Vor-
voreltern, sie umfaßte nur die engen Bezirke der Tonika und ihrer Dominanten. Doch
160 mögen wir uns immerhin vor zu weitherziger Denkweise hüten! – Am deutlichsten
ausgeprägt findet sich diese Art von Gemeinschaftsmusik in der Chormusik, die natür-
licherweise eben in solchen Perioden der Herrschaft der polyphonen Idee führend ist.
In der Tat ist sie es im Musikschaffen der Zeit bis zum 17. Jahrhundert. Soweit die Musik
dieser Zeit instrumental ist, bewegt sie sich durchaus in den Grenzen der Laienmusik,
165 d. h. sie ist für jeden musikalisch natürlich Begabten und Gebildeten verständlich und
ausführbar. Beide Bezirke, Chor- und Laienmusik, stehen im Begriff, sich heute die
Herrschaft wiederzugewinnen!

Wir stehen in der Bewegung mitten inne. Noch hat sich kein würdiger Name gefunden, der ihr Wesen und Ziel recht verdeutliche. Aus den Grenzen einer »Jugend«bewegung ist sie tatenfroh hinweggeschritten. Es fragt sich, wohin sie sich wendet. Sie darf nicht die Haltung einer Flucht aus der Zeit annehmen, aus der wir uns nicht hinwegstehlen dürfen, wollen wir sie meistern und überwinden. Sie darf vor allem eines nicht tun, mag sie auch die Gegenwart verleugnen: all das Große, Erhabene in der Musik dreier Jahrhunderte verkennen, auf das wir vor allen Völkern das fromme Recht haben stolz zu sein; und das in uns lebt; und das auszudrücken jener frühen Zeit noch verwehrt war. Wir müssen uns vor der Gefahr der Einseitigkeit, der Verblendung, der Verkennung wohl hüten! Dann vielleicht ist es uns spätem Nachfahren noch einmal vergönnt, lebendigen Nutzen zu ziehen aus der Wiedereroberung der herrlichen alten Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Dann vielleicht dürfen wir von einer *Renaissance* sprechen, sogar im eigentlichen Sinn. Denn gewann das Jahrhundert der Reformation in Deutschland nicht tiefste, unmittelbare Anregung und Befruchtung aus dem Wiedererwachen der antiken Geisteswelt? So mögen wir noch immer Dank schulden dem in so vielem uns als wahlverwandt geltenden Hellas!

Hugo Distler.

Druck: Lübeckische Blätter 74 (1932), Nr. 4 (Ausgabe vom 24. Januar), S. 54–56.

Kommentar: S. 203–204.

Die Orgel unserer Zeit. Das Postulat eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips

Hugo Distler

»Die Orgel unserer Zeit...?« Um die Antwort vorwegzunehmen: es hat noch kein Zeitalter gegeben, das so allgemein, mit solcher Leidenschaft, so bewußt der Orgel sein vollstes Interesse zugewandt hätte als einer berufenen Kündlerin neuer ästhetischer, künstlerischer, kultureller, ethischer Forderungen wie das unsrige, ohne sich indessen der Gewißheit ihres Besitzes erfreuen zu können.

Ist es das Gefühl einer kulturellen Verarmung oder Zeichen überspannter Anmaßung, wenn wir gestehen: *Wir besitzen noch gar nicht wieder eine Orgel?* Versuchen wir, dem Problem – denn ein solches ist die »Neue Orgelbewegung« – näherzukommen! Eine *Betrachtung des Jahrhunderts alten Lebensweges der Orgel* wird uns dazu verhelfen.

Wir verhehlen es uns nicht: er wurde schließlich zum Leidensweg und ist es noch. Jeden verantwortungsbewußten, des Laufes der Entwicklung kundigen Sachwalter muß jenes ebenso leichtfertige wie boshafte Wort von einem »Königtum der Orgel« peinlich berühren. Es ist so: die verwahrlosten Nachkommen der vor Jahrhunderten freilich adeligen Familie – auf Hinterhöfen, im Kabarett, auf Rummelplätzen, im Kino (Harmonium, Orchestrion, Kinoorgel, Drehorgel) – entsprechen den Anforderungen, die man bislang an den Typ »Orgel« überhaupt noch zu stellen gewohnt war, oft mehr als jene mumifizierten Instrumente in den meisten unserer Kirchen, die zum allergrößten

Teil vielleicht noch ihre prächtige, edle Außenseite bewahrt haben, deren ursprüngliche Klangkörper (die an klanglichem Reichtum ihrem »Prospekt« entsprachen) jedoch längst – oder unlängst – entfernt und durch Surrogate ersetzt sind, die mit der Ehrwürde der Orgel nichts gemein haben. (Von den acht erhalten gebliebenen herrlichen Orgelfassaden Lübecks – aus dem 15. bis 18. Jahrhundert –, beispielsweise, gehören nur mehr zwei klingenden alten Werken an: noch ein verhältnismäßig hoher Prozentsatz im Vergleich zu anderen Städten!) Aus oberflächlicher, traditionsgebundener Gewohnheit, aus Gleichgültigkeit, Unvermögen oder Unlauterkeit in der ethischen und ästhetischen Musikbeurteilung, oft sogar als ironische Äußerung einer bewußten oder unbewußten Feindschaft gegen alles Kirchlich-Kultische, wohl auch in pietätvoller Rücksichtnahme auf die ruhmreiche Vergangenheit des Instruments, erkannte man ihm eine Scheinwürde zu, die zu tragen längst nicht mehr zukam.

Die Bezeichnungweise »Königin der Instrumente« ist alt und historisch 77|78 begründet. Es gab ein goldenes Zeitalter, wo die Orgel ihrer hohen Mission als *das* kultische Instrument voll gerecht wurde. Es herrscht da ein auch heute noch weit verbreiteter Wunderglaube, als sei die Orgel schier ohne bewußten Willen und Zutun der Menschen zu ihrer Majestät erhoben worden. Diese Auffassung ist zwar primitiv, aber, geschichtlich betrachtet, verständlich; gab es doch zu allen Zeiten Menschen und Dinge aus Menschenhand, die sich über ihre ihnen angeborene Naturgebundenheit erhoben und denen die menschliche Kreatur darob besondere Verehrung zu zollen sich verpflichtet fühlte.

Noch ein wichtiges Moment kam diesem Glauben entgegen: die Entrücktheit der Orgel. Wir wissen, daß das musikalische Empfängnisvermögen sich – der Gewohnheit gemäß – nicht nur akustisch, sondern auch visuell entwickelt hat; der Anblick des Spielers – wie übrigens für den Spieler wiederum der Anblick der Notenschrift – hilft dem Fassungsvermögen nach: wir vermögen heute Musik auch mit dem Auge zu hören. Das optische Moment fällt nun aber beim Orgelspiel in den allermeisten Fällen fort. Der Spieler ist unsichtbar. Das Instrument scheint von einem mystischen Eigenleben erfüllt; und dieses Eigenleben scheint sich gesetzmäßiger, elementarer zu regeln wie das des üblichen, »profanen« Instrumentariums: es ist die Art der Tonerzeugung, die der Orgel auch klanglich einen unnahbaren Charakter verleiht; der Wind, der lebendige Atem, der Rhythmus der Allnatur erfüllt ihren unerhört aufnahmebereiten Körper; der zarteste, den Zuhörern durch die noch dazu rein örtlich bedingte Entrücktheit – in die Höhe – kaum mehr wahrnehmbare Mechanismus leitet den lebendigen Hauch in das Labyrinth der Bälge, Kanäle, Windladen, Kanzellen und der viel tausend Pfeifen und Pfeifchen. Zudem verfügt der Orgelton als solcher zufolge seiner Ansprachetechnik über eine gewisse Unveränderlichkeit, ja Starrheit (eine Eigenschaft, kraft derer das Instrument schon frühzeitig zu mechanischer Übertragung [Spieluhr, Orchestrion] verwandt wurde); der Orgelklang ist typisch, unsentimental; sofern man den charakteristischen Orgelklang nicht seines Eigenlebens beraubt – wie es eine noch gar nicht allzu weit zurückliegende Zeit, ihrer Kunstanschauung gemäß, tatsächlich versuchte –, verfügt er über jene keusche Unsinnlichkeit, die auch den Gestalten etwa mittelalterlicher Mysterien oder gotischer Bildwerke ihren Zauber verleiht und die gerade wieder *unserer* Betrachtungsweise entspricht.

Die einer viele Jahrhunderte lang behaupteten Vormachtstellung entsprechende allgemein-unbestrittene Verehrung der Orgel als des Instrumentes der Instrumente mußte ihre Berechtigung verlieren zu Zeiten, wo die Orgel als Typ längst herabgekommen war, und mußte sich um so verderblicher auswirken, je mehr man damit alle Schwächen und Gebrechen, die erbärmliche Menschlichkeit des tief gesunkenen Instrumentes glaubte verzeihen oder ignorieren zu müssen. Die Orgel ist fürwahr nicht mehr denn Menschenwerk und als solches der Vergänglichkeit und dem Wandel preisgegeben, in jahrtausendlanger Entwicklung aus primitivsten Anfängen entstanden, vervollkommt und wieder verfallen. 65 70

Die *Erfindung der Orgel* schreibt man den Griechen zu (im zweiten Jahrhundert vor Christi Geburt). Als das Urbild des Instrumentes ist die vielhörige griechische Panflöte zu betrachten. Das Genie Karls des Großen verschaffte dem Instrument in Deutschland Heimatrecht: er ließ eine griechische Orgel im Aachener Münster aufstellen. Fast ein halbes Jahrtausend verging seit der Einführung des damals sicher noch sehr unvollkommenen Instrumentes – Genaueres über seine Mechanik wissen wir 78|79 nicht –, bis es sich zu seiner höchsten Vollendung fortentwickelt hatte. Als Blütezeit der Orgel sind anzusehen das 15., 16. und 17. Jahrhundert, vielleicht auch schon das 14.; die berühmtesten Orgelbauer und -theoretiker aus der Blütezeit sind Prätorius, Schlick, Scherer, Stellwagen, Schnidtger [sic], Gottfried und Andreas Silbermann, Hildebrand[t]; gegen Ende des 17. Jahrhunderts sind die ersten Anzeichen des beginnenden Verfalls wahrzunehmen. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts sind uns Beispiele des klassischen Orgelbaues erhalten geblieben, schriftliche Dokumente über alte Orgeldispositionen aus noch früherer Zeit. Als die ältesten, fast unverändert gebliebenen Zeugen des frühdeutschen Orgelbaues sind anzusehen die beiden kleinen Orgeln zu St. Marien und St. Jakobi in Lübeck; beide gehen in ihren ältesten Bestandteilen auf das ausgehende 15. Jahrhundert zurück. 75 80 85 90

Wir können nicht umhin, näher auf die *technischen Voraussetzungen* des Instruments einzugehen, wenn wir die Gründe für seine bedeutsam Stellung im gesamten abendländischen Kulturleben, für Aufstieg, Verfall und die Ansätze einer neuen Entwicklung in unserer Zeit recht verstehen wollen.

Das Prinzip der Orgel ist die mittels eines Gebläses getriebene mechanische Ton-erzeugung auf einer Reihe verschieden hoch gestimmter Holz- oder Metallpfeifen. Die Regulierung des zum Erklingen der Pfeifen nötigen Windstromes erfolgt durch eine Tastenmechanik. Zunächst »schlug« man die Orgeltasten mit Fäusten; erst in späterer Zeit hatte sich die Tastenmechanik so vervollkommt, daß der Anschlag durch den bloßen Fingerdruck erfolgte. Wie die Klaviertaste einen eine Saite berührenden Hammer zur Auslösung bringt, so öffnet in der Orgel die niedergedrückte Taste die ihr entsprechende Pfeife dem Windstrom. Eine mit zunehmender Höhe sich gesetzmäßig (»Mensur«, das »Maß«: d. i. Höhen-, Umfang-, Form- und Materialmaß der Pfeife) verjüngende Pfeifenreihe, deren einzelne Töne (d. h. Pfeifen) der Zahl der Manual- bzw. Pedal-Tasten entsprechen, heißt »Register«; die Vielheit der zufolge ihrer verschiedenartigen Mensuren charakteristischen Register ergibt die spieltechnischen und künstlerisch-ästhetischen Voraussetzungen des Orgelspiels und der Orgelkomposition. In früherer Zeit gab es nur einregistrierte Orgeln mit ganz geringer Tastenzahl; der den Wind 95 100 105

besorgende Blasebalg wurde vom Spieler selbst während des Spieles, mit einer Hand,
110 betrieben. Mit der zunehmenden Größe des Instruments besorgten die Mechanik der
Bälge ein oder mehrere »Calcanten« (Bälgetreter), in neuerer Zeit geschieht die Wind-
zuleitung elektrisch. Mit dem Anwachsen der Registerzahl machte sich eine spieltech-
nisch erforderliche Zusammenfassung ähnlich klingender Register und die Verselb-
115 ständigung der verschiedenen Registergruppen untereinander notwendig: jeder der
charakteristischen Klanggruppen wurde ein gesonderter Raum in der Gesamtanlage der
Orgel zugewiesen; diese Registergruppierungen heißen »Werke«; jedes »Werk« wurde
wiederum – der leichten Spielweise zuliebe – auf einem gesonderten Manual gespielt,
deren Zahl also der Zahl der »Werke« entsprach und das auch der Lage des »Werkes«
entsprechend benannt wurde: »Hauptwerk«, »Oberwerk«, »Brustwerk«, »Rückpositiv«,
120 »Pedalwerk«. Die Tastatur des »Pedalwerkes« wird mit den Füßen gespielt, doch hatte
das »Pedalwerk« nicht nur die Funktion eines »Baßklaviers«, sondern wurde auch zur
Ausführung der – zumeist ruhigen – Cantus-firmus-Stimme benutzt. Die ökonomische
Anlage der verschiedenen Manuale übereinander – bis zu fünf ohne die Pedalklavia-
tur – mußte als äußerste Grenze der Größenmaße die Spielbarkeit des Gesamtwerkes
125 durch *einen* Spieler betrachten. Zur Tätigkeit des 79|80 »Organisten« gehört außer
der klavieristischen Fertigkeit beim Spiel auch die Beherrschung der »Registratur«, d. h.
des vielarmigen Hebelwerkes, das die Einschaltung der verschiedenen Register – oft
bis zu 60 und mehr an Zahl – vor und während des Spiels zur Auslösung bringt. Um
eine ungefähre Vorstellung von der Zahl der Pfeifen eines Orgelwerkes zu erhalten, ist
130 die Zahl der Register mit der Tastenzahl zu multiplizieren: es gibt Werke mit 3, 4 und
mehr tausend Pfeifen. Als die bezeichnendsten Klanggruppen – »Chöre« – der Orgel
sind zu nennen: der »Flötenchor«, der »Prinzipalchor« (»Prinzipale« sind ziemlich
stark intonierte Register eigenständigen Klangcharakters, die den Grundstock der
Orgelregister bilden), der »Rohrwerkchor« (»Rohrwerke« oder »Schnarrwerke« sind
135 Metallregister, denen vergleichsweise im Instrumentarium des Orchesters die charak-
teristischen Holz- und Blechbläser entsprechen).

Außerdem ist für den Orgelklang typisch die besonders für den alten Orgelbau
eigentümliche Realisierung der physikalischen Obertöne. »Obertöne« sind die – etwa
den Grundfarben des Sonnenspektrums auf dem Gebiet der Optik zu vergleichenden –
140 natürlichen Elemente des sinnlichen »Klanges«, Teiltöne, die einzeln mit dem Ohr
nicht mehr wahrnehmbar, erst in ihrer Vielheit den »Klang« erzeugen und sämtlich
in einer gleichbleibenden gesetzmäßigen Ordnung oberhalb des Grundtones liegen.
(Beispiel: Obertöne zu C: c, g, c¹, e¹, g¹, b¹, c², d², e², fis², g² ...). Realisierte Obertöne – die
sog. »Aliquoten« – sind also die verschiedenen Oktaven und Doppeloktaven, Quinten,
145 Terzen und Septimen zu dem betreffenden Grundton – zum größten Teil oberhalb,
manche unterhalb des Grundtons liegend und als dem Wesen der »Obertöne« entspre-
chende »Untertöne« zu betrachten –. Charakteristische Registergruppen der Aliquo-
ten heißen »Mixturen«. Das Aliquotenprinzip der Orgel verleiht dem Klangcharakter
des Instruments die außerordentliche Eindringlichkeit – Obertonarmut ist gleich-
150 bedeutend mit klanglicher Charakterarmut, Obertonreichtum mit Eigenwilligkeit des
Klanges, die bis zur klanglichen »Penetranz«, einem Merkmal mancher alten Orgeln,
ausgeprägt erscheint.

Spielweise und -charakter dieses Instrumentes haben dessen besonders stark ausgeprägter Eigenart zu entsprechen. Als solche besonderen *stilistischen Prinzipien* der Orgel – die nicht umzustößen sind, will man damit nicht die Gegebenheiten des Instruments verleugnen – haben zu gelten: *ihre Eignung zu polyphoner Darstellung*, auf die die Selbständigkeit, ja Gegensätzlichkeit der verschiedenen Stimmen und Stimmgruppen eindeutig hinweist; die Darstellungsweise muß bestrebt sein, dieser Eignung gerecht zu werden, d. h. alle harmonisch-klanglichen Elemente des Orgelspiels haben sich dem Bemühen um möglichst klare, sachliche Wiedergabe des polyphonen Geschehens unterzuordnen. Ferner *eine Dynamik 80|81* (klangliche Differenzierung durch verschiedene Stärkegrade), die auf alle Wirkungen, welche in der Äußerung des klanglichen Elements beruhen, verzichtet – auf *crescendo*, *diminuendo*, *sforzato* u. ä. –; die Orgeldynamik hat flächenhaft zu wirken – man spricht heute von »Terrassendynamik« –, dynamische Gestaltung wird nicht durch Modifikation des Klanges als solchen erreicht, sondern durch klangliche Gegenüberstellung größerer Formgruppierungen; die Orgeldynamik ist demgemäß großzügiger als die eines jeden beliebigen andern Instruments, sie wird wirksam nur auf weite Sicht hin, dann jedoch – sofern das betreffende Orgelstück die nötige Weite der formellen Gestaltung aufweist – um so großartiger, d. h. wiederum: die Dynamik der Orgel hat in der Eigenart des formellen Aufbaus in Erscheinung zu treten. Schließlich *melodische Ausdruckswerte*, die sich zwar nicht durch Beeinflussung des Tones an sich zu äußern vermögen, die aber wirksam werden – und zwar in einem umfassenderen Sinn wirksam – durch den weiten Schwung, die Elastizität der melodischen Linie; jedes klangliche *Espressivo* darzustellen, ist auf der Orgel schlechthin unmöglich; demzufolge ist der Grundcharakter der Orgelspielweise un-willkürlich, affektlos; Maßstab der Wiedergabe einer Orgelkomposition ist diese selbst, die Intention des Spielers hat der Sache zu dienen.

Man hält solchen Forderungen – die einzig und allein aus den Gegebenheiten des Instruments ihre Berechtigung ableiten – entgegen: Gibt es nicht eine reiche Orgelliteratur, deren Ausführung der erwähnten Aufführungspraxis wenig oder gar nicht entspricht, ja ihr oft geradezu widerspricht? (Die Orgelkompositionen der Zeit etwa vom Tod Joh. S. Bachs 1750 bis in die jüngste Zeit herein; gegenwärtig stehen sich zwei Arten der Orgelschreibweise mehr oder minder schroff gegenüber.) Gewiß gibt es eine sehr umfangreiche Literatur, die einer solchen Aufführungspraxis nicht gemäß ist; sie entstammt Zeitaltern, deren ästhetisch-künstlerische, religiöse und ethische Forderungen dem Wesen der Orgel nicht mehr entsprachen; diese Zeitalter waren bemüht, den Orgeltyp auf künstliche Art ihrem musikalischen – und allgemein geistigen – Prinzip anzugleichen; das Ergebnis: *Verfall des Instruments*. Durch Erfindung der »Orgelwalze« und des Schwellmechanismus zwang man der Orgel die Übergangsdynamik auf. Die »Orgelwalze« gestattet ein mechanisches, starres, nicht von künstlerischem Gestaltungswillen des Spielers abhängiges *Crescendo* und *Diminuendo*, durch maschinelles Zu- bzw. Abstoßen von Registern. Der »Schwell«mechanismus besteht aus einem Jalousiekasten, der zu diesem Effekt besonders geeignete Register umschließt und durch einen Fußtritt zu öffnen bzw. zu schließen ist; auch er dient der Ermöglichung einer »Übergangsdynamik«. Durch Erfindung der »schwebenden« Charakterstimmen – »*vox coelestis*«, »*Äolsharfe*« u. ä. – **81|82** glaubte man ein *Espressivo*-Spiel auf dem

Instrument zu ermöglichen. (Die schwebenden Stimmen benutzen das physikalische Gesetz der »Schwebung«.) Man zwang ihr Imitationen von Orchesterinstrumenten auf und beraubte sie damit ihres eigentlichen Charakters; so gab man das für die alte, d. h. klassische Orgel typische »Werk«prinzip auf und ließ an seine Stelle das sog. »Manual«prinzip treten: die einzelnen Manuale dienen nur mehr dynamischer Abstufungsmöglichkeit – so wird das »vierte« Manual das leiseste, das sog. »Echo- oder Fernwerk« –; ebenfalls aus dem Bestreben um Angleichung an den Orchesterklang gibt man das eigenwillige »Aliquoten«system der Orgel auf; auch die nun wegen ihrer Absonderlichkeit verschrienen »Schnarr«- oder »Rohrwerke« – im alten Sinn – gibt man auf, an ihre Stelle treten Imitationen auch klingender Orchesterinstrumente: »Oboe«, »Fagott«, »Klarinette«, »Horn« u. a.

Es konnte nicht ausbleiben, daß trotz oder gerade wegen dieser gewalttätigen Eingriffe in das Wesen des einer anderen Zeit mit andern klangästhetischen Forderungen gemäßen Instruments das Interesse der Gemeinde, besser: des »Publikums« für die Orgel rasch sank und bald erlosch. Mit dem Verfall der Orgel war verbunden ein erschreckender Niedergang des einst für die gesamte Führung der musikalischen Kultur verantwortlichen und verantwortungsbewußten Kirchenmusikerstandes: des Organisten- und Kantorenamtes. Orgelmusik schrieb von nun an nicht mehr – wie es das Gegebene einst war und auch zu jeder Zeit hätte bleiben sollen – der Kirchenmusiker, sondern der Komponist als solcher; ein Zeichen der Zeit: der größte schaffende Musiker seiner Epoche, Beethoven, hielt sich von der Orgelkomposition völlig fern.

An der Entwicklung auch keines einzigen Instruments kann man so sinnfällig die sich mehrenden Zeichen eines zunehmenden Verfalls erkennen wie an der Geschichte des Orgelbaus der letzten zwei Jahrhunderte. Die Blütezeit der Orgelbaukunst fiel in jenes archaische Zeitalter der abendländischen Musikkultur, da noch die weltliche Musik die Keuschheit der kultischen, und die »Musica sacra« die Heiterkeit der profanen Musik besaß; der Typ der »Haus«- oder »Kammer«orgel jener Zeit (ein Beispiel: die Hausorgel im Lübecker St.-Annen-Museum) ist demgemäß vollkommen der nämliche wie der der Kirchenorgel. Anders gestaltete sich das Verhältnis, als etwa seit dem Ende des 30jährigen Krieges geistliche wie weltliche Kunst zwei verschiedene, gar bald entgegengesetzte Wege zu gehen begann; während die kultische Orgel wenigstens noch in ihren Grundzügen ihre Wesenheit beibehielt, verlor die profane Orgel völlig die überlieferte Haltung; das bloße Aufzählen ihrer Haupttypen gibt einen genügenden Begriff ihrer Entwicklung: Salonorgel – die ehemalige Hausorgel! –, Konzertorgel, Harmonium, Orchestrion – aus der älteren mechanischen Orgelspieluhr entwickelt –, Drehorgel und, als letzte zeitgemäße Abwandlung, die Kinoorgel. Und doch: hat nicht selbst die klägliche Gleichgültigkeit, die vollkommene Unberührtheit, mit der der »Leierkasten« die unflätigste Musik wiedergibt – ein letzter Widerstand seines verschütteten innersten Wesens –, etwas Rührendes und Versöhnliches? Hatte die Entwicklung des Orgeltyps immer mehr die Tendenz nach rein klanglicher Ausnutzung angenommen, so bedeutet die Kinoorgel wiederum einen Schritt abwärts in dieser in ihrer Art freilich sehr konsequenten Entwicklung; sie wird zum bloßen »Geräusch-« und »Lärminstrument«, das in der möglichst realistischen Wiedergabe solcher außermusikalischen Effekte – Vogelgesang, Autohupen, Peitschen, Bellen usw. – seine Aufgabe sieht. 82|83

Man sollte annehmen, daß es nicht einer besonderen Einsicht bedurfte, um eine solche, unsere ganze Kultur der letzten Jahrhunderte beschämende Entwicklung wahrzunehmen und ihr Einhalt zu gebieten. Indem die Gegenwart sich mit diesem brennenden Problem so leidenschaftlich und mit vorbildlicher Verantwortlichkeit auseinandersetzt, bekundet sie ihr Wissen um den Stand der Dinge; und nicht nur ihr Wissen, sondern ihren guten Willen und ihre Entschlossenheit, eine der traurigsten Verfallserscheinungen einer hinter uns liegenden Zeit nach ihrem besten Vermögen wieder gutzumachen. 245

Diese Einkehr gilt als eine der auf vielen andern Gebieten sich äußernden, segensreichen Folgeerscheinungen eines *neuen geistigen Lebens- und Gestaltungsprinzips*. Mit welcher unsagbaren Opfern mußte ihre Existenz erkaufte werden! Es bedurfte nicht mehr und nicht weniger als einer Umwandlung der gesamten abendländischen Weltanschauung von Grund auf; es bedurfte des Bankerotts der individualistischen Ordnung, des furchtbaren Erlebens des Weltkrieges mit seinen einschneidenden Folgeerscheinungen, es bedurfte eines neuen Gemeinschaftsethos, eines neuen religiösen Erwachens und kultischen Formungswillens, es bedurfte schließlich der tatkräftigen Wiederbesitzergreifung der altüberkommenen, jahrhundertlang verschütteten geistigen Besitztümer aus der höchsten Blütezeit unserer nationalen Kultur. 250 255

Der *Zusammenbruch* des alten Systems mußte sich, wie auch sonst überall, ebenso furchtbar und fruchtbar zugleich auswirken auf dem Gebiet der Kunst und auf dem der Musik auf ihre Weise. Seine *äußeren Zeichen*: Verfall des Konzertlebens, Abbau der großen Berufsorchesterorganisationen, Rückgang des Starunwesens und der Konzentrationsbestrebungen nach dem Beispiel ähnlicher Bestrebungen auf wirtschaftspolitischem Gebiet (Konzernwesen) usw.; dafür Neuerwachen einer Laienmusikpflege, neues Aufblühen der Chormusik, Ansätze einer neuen kultischen Musik u. ä. Seine *innere Notwendigkeit*: Verlangen nach einer zeitgemäßen Musikübung, deren Erscheinungsformen so schlicht, so volkhaft seien, daß *alle* ihre Sprache zu verstehen und zu reden vermögen; die Musik bedarf heute, kraft ihrer ethischen und religiösen Mission für unser Volk, einer Sprache, die auch dem »gemeinen Mann« – um Martin Luthers Wort zu gebrauchen – gemäß sei. Sie kämpft einen hartnäckigen Existenzkampf, der höchstens zu vergleichen ist dem, den die deutsche Musik im 30jährigen Krieg durchgeföhnt hat. Es handelt sich für sie nicht um Erhaltung des Wohlwollens einer kleinen »Ober«schicht, die in der ästhetischen Betrachtungsweise des Kunstwerkes oder in der Transfusion der elementar-triebhaften, spontanen Kräfte der Musik – im Geiste Rousseaus – ihre Befriedigung und Erfrischung sucht, sondern um die Gewinnung, d. h. Rückgewinnung und Neugewinnung, der Masse des Volkes, das in große Not und Angst geraten ist und das in der Musik ethischen und religiösen Halt sucht und zu finden verlangen kann. Die kultische Musik also ist es, die heutzutage einzig und allein ihre Existenzberechtigung hat; es liegt in ihrer Natur, daß sie sich nicht auf dogmatische, wortgebundene Begrenzung beschränkt, sondern vielmehr all ihre Erscheinungsformen – d. h. auch die profane Musik – durchdringt. Eindeutig erkennen wir die tiefe geistige Wesenseinheit der wahrhaft »neuen Musik« mit der Mission der Musik im Zeitalter der deutschen Reformation. 265 270 275

Wir dürfen es als eine schicksalhafte Fügung betrachten, wenn es *uns* vorbehalten blieb, *das* Instrument dem lebendigen Dasein wieder zurückzugewinnen, das den 280

285 Forderungen eines uns im Wesen zutiefst verwandten 83|84 Zeitalters in idealer, vollkommener Weise entsprach, auf eine solche Art, daß ihm priesterliche Vollmacht zuerkannt wurde: *die Orgel*.

Von historischer Bedeutung in der nationalen Kulturgeschichte unseres Volkes sind die ersten großen Tagungen der Fachwelt, da die nur noch in ganz verschwindender Zahl erhalten gebliebenen alten Orgelwerke einer breiteren Öffentlichkeit vorgeführt wurden, und nicht etwa nur fachliches, wissenschaftliches Interesse, sondern ungeahnte Begeisterung erweckten: die Orgeltagungen seit 1925 in Hamburg, Freiberg, Freiburg, Berlin, Lübeck. Die Entdeckungen erregten größtes Aufsehen. Karl Straube, der Kantor, Günther Ramin, der Organist, H. H. Jahn[n] und Christh. Mahrenholz, die Orgelbaufachleute, Karl Vötterle, der Verleger, sind die ersten Männer, die die Vorkämpfer der »Bewegung« wurden. Rasch gewannen sie das Zutrauen der Berufsmusiker – Organisten und Kantoren –, der Geistlichkeit, der Orgelbaufabriken, der gesamten Öffentlichkeit.

Mittlerweile hat die Bewegung auf allen Fronten gesiegt. Eine Erkenntnis jedoch stellte sie vor neue 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 andres 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.

Druck: Der Wagen 3 (1933), S. 77–84.

Nachdruck: »Die Orgel unserer Zeit (1933)«, in: Musica 1 (1947), S. 147–153.

Kommentar: S. 204–207.

Von der Mission der deutschen evangelischen Kirchenmusik und Lübecks Verpflichtung als Kirchenmusikstadt im besonderen

Das Kernproblem der großen, unwälzenden Geschehnisse unserer Tage besteht in der Wiederauslösung all der zum Teil verschütteten, immanenten Kräfte deutschen Volkstums zum Wohl der Nation. Ständische Neugliederung, Rückführung und Stärkung des Bauernstandes, bewußte Aufrechterhaltung der Selbständigkeit der geschichtlich gewordenen deutschen Teilstaaten, soweit ihre fernere Existenz eigenständige Berechtigung hat, Rassenpflege und gesunde Eugenik, politische Schulung der Jugend aus dem Geiste der 383|384 großen Vergangenheit unseres Volkes, Ausmerzung alles volksfremden und volksfeindlichen Schrifttums, dagegen Vorkehrungen zur Erhaltung und Wiederbelebung alter Riten, Sitten und Gebräuche (Tracht, Heimatkunst,

deutsches Sagen- und Märchengut, Volkslied und Volksspiel) – alle derartigen Anregungen und Maßnahmen sind der Gegenwart und Zukunft unseres Volkes dienstbar zu machen.

Wenn wir von der Erneuerung deutschen Volkstums auch aus dem Geiste seiner Musik überzeugt sind und sie bewußt betreiben, so ist es in allererster Linie das deutsche Volkslied, das uns Richtung und Ziel unserer Bestrebungen weist, da sich in ihm am eigentlichsten und sinnfälligsten das Volkstum schöpferisch auslebte und zu allen Zeiten ausleben muß. 15

Die Geschichte des deutschen Volkslieds ist denkbar tragisch. Nach einer einzigartigen Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert ging in dem Chaos des Dreißigjährigen Krieges, der ja in jeder Hinsicht für unsere Nation von unheilvollster Bedeutung ward, das weltliche deutsche Volkslied zugrunde. Die Vokalmusik der folgenden Zeitalter vermochte kein Volkslied im eigentlichen tiefen Sinn des Wortes mehr hervorzubringen, mögen künstlerische Einzelleistungen auch bedeutend gewesen sein. Das Chorlied verschwindet in der Folge fast vollends; es tritt die Vorherrschaft an das Sololied ab, eine symptomatische Erscheinung, die die Ablösung des Individuums aus der volklichen Gemeinschaft und das gleichzeitige Abgleiten eben des Begriffes der »Gemeinde« (im geistlichen Sinn) und der »Gemeinschaft« (im profanen Sinn) zu dem ominösen Begriff der »Masse«, des »Kollektivs« gleichnishaft widerspiegelt. 20 25 30

Mit der Übernahme weltlichen Volksliedgutes in den kultischen Gebrauch hat Luther und sein Zeitalter der Nation einen Dienst erwiesen, der in seiner Bedeutung für die Erhaltung und Stärkung deutschen Volkstums in Zeiten größter völkischer Gefahr erst uns heutigen Menschen in seiner ganzen unabsehbaren Tragweite bewußt zu werden beginnt. Als Kirchenlieder erhielten sich viele, darunter die edelsten alten deutschen Volksliedweisen, in lebendigem Bewußtsein und Pflege durch alle Jahrhunderte bis auf unsere Tage. Von den Meistern der Reformationen an: Walther [sic, recte: Walter], Haßler, Lassus, und wie sie alle heißen, über Praetorius, Scheidt, Pachelbel, Buxtehude, Bach, bis herauf zu Reger und der jungen deutschen Chorschule (Kaminsky [sic], Thomas, Pepping, Marx u. a.) – alle haben sie aus dem Geiste des alten deutschen Kirchenlieds der *singenden* Gemeinde ihr zu allen Zeiten »neues Lied« beschert; der »singenden« Gemeinde deshalb, weil für sie in der Tat nur *die* Musik Lebensberechtigung hat, an der sie sich aktiv beteiligt weiß, der sie ohne Bedenken Vollmachtsgewalt übertragen kann, ob sie nun in eigener Person mitsingt und -spielt oder nicht. Und ist es nicht eben diese Bevollmächtigung der Musik, als das Sprachrohr all dessen, was die »Gemeinde« oder weiter gefaßt, die völkische »Gemeinschaft«, mit einem Wort: das Volk mächtig bewegt, die wir heute wieder wie zu den Zeiten eines Martin Luther fordern? Hier setzt ein die Verpflichtung der deutschen evangelischen Kirchenmusik in und für die Gegenwart. Wie wir aus dem gewaltigen Geschehen unserer Zeit das Wiedererstreben einer neuen deutschen Volksgemeinschaft miterleben und -gestalten, so fordern wir eine Musik, die Ausdruck dieses völkischen Bewußtseins und dieses völkischen Lebens- und Gestaltungswillens ist. Die Kirchenmusik in allererster Linie, die auf lebendigere und umfassendere Weise als die profane vermocht hätte, im Kirchenlied und geistlichen Volkslied deutsches Volkstum gepflegt und erhalten hat, soll und kann und wird die Wege zu einer wahren, neuen deutschen Volksmusikpflege weisen. 35 40 45 50 55

Ich darf in diesem Zusammenhang ein persönliches Erlebnis kurz schildern, das mich in der Erinnerung noch ständig bewegt: meine Teilnahme am 50jährigen Jubelfest des »Deutschen evangelischen Kirchengesangsvereins«, das dieser Tage in Stuttgart feierlich und eindrucksvoll begangen wurde. In dem umfangreichen[,] auf drei
60 Tage verteilten Festprogramm, das verschiedene geistliche Konzerte, Vorträge, Besprechungen, Vorführungen, Diskussionen u. dgl. umfaßte, bedeuteten drei Kundgebungen des württembergischen Kirchenvolkes den Höhepunkt: die offene Singstunde in der Stiftskirche, wo ein »Kantor« die Gemeinde durch eignes Vorsingen sowie durch das
65 Vormusizieren alter Bearbeitungen durch Chor und Instrumente, wechselweise und gemeinsam, die alten Lutherlieder singen lehrte; ein Marktplatzsingen, auch im bunten Wechsel zwischen Chor, Instrumenten und singendem Volk gegliedert; zuletzt als Krönung der Festakt in der von gegen 10 000 Menschen aller Stände und jeden Alters und Geschlechts besuchten Stuttgarter Stadthalle, wo nun geistliches und weltliches
70 Volksliedgut in freundlichem Wettkampf, wiederum im Wechsel mit dem Volk, bis tief in die Nacht hinein erklang. Alle diese drei Veranstaltungen wiesen Rekordbesucherzahlen auf; die eigentlichen Konzerte, die die Gemeinde zu passivem Zuhören zwangen – einer der üblich gewordenen Kantatenabende und zwei Orgelkonzerte – vermochten, was Besucherzahl und Wiederhall anlangt, sich nicht mit den drei macht-
75 vollenden Kundgebungen zu messen – beileibe nicht etwa infolge einer mangelhaften Programmauswahl als solcher, sondern viel mehr infolge der heute nicht mehr gültigen Art und Weise der Darbietung. – Der Gedanke einer deutschen »Volkskirche«, einer Kirche also, die vom Willen des gesamten Volkes ersehnt, gewollt, getragen und gestaltet sein wird, fordert auch auf dem Gebiete der musica sacra Anrecht auf Teilhaberschaft aller. Dieser Wille zur Tat kam im Verlauf der Stuttgarter Tagung sehr
80 eindeutig zum Ausdruck.

Wenn die junge deutsche Kirchenmusik auf die Meisterwerke der Zeit etwa von der Reformation an bis Bach zurückgreift, so tut sie es – bewußt oder unbewußt –, weil diese Werke entstanden sind noch ganz aus der lebendigen Tradition der großen
85 Blütezeit deutschen Volkstums in seinem weltlichen und geistlichen Volkslied. Diese große Tradition erlischt mit 384|385 Bachs Tod, fast plötzlich; Bach verwaltete zu seiner Zeit bereits als ein Einsamer in einer von Italien und Frankreich her maßgebend beeinflussten Stilepoche das Erbe der deutschen, gotischen Vergangenheit und führt es noch einmal und zu einer letzten Höhe empor. Mit seinem Tod hört, wie gesagt, das Kirchenlied auf, schöpferisch, zeugend weiterzuwirken; der evangelischen Gemeinde
90 allein bleibt von nun an seine einzige lebendige Pflege überlassen; die geschichtliche Bedeutung der deutschen evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert erschöpft sich mit diesem, allerdings gar nicht hoch genug einzuschätzenden Dienst der lutherischen Gemeinde am Kirchenlied. Ihr sind daher auch
95 *die* Männer der Gegenwart, die als schaffende Musikerpersönlichkeiten ihr Hauptinteresse wiederum dem eigentlichen Lebensraum deutscher evangelischer Kirchenmusik, dem Choral, zuzuwenden begannen, zu Dank verpflichtet: allen voran Max Reger, dann Arn. Mendelssohn, H. Kaminsky, Kurt Thomas und bereits manch anderer. Der Pflege des Chorals in der Gemeinde verdanken sie es letzten Endes, daß ihr Wert nicht dem Odium gutgemeinten Historizismus' ausgesetzt ist, etwa in der Art der künstlerischen

Bestrebungen des »Nazarenertums« um Overbeck in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, sondern als lebendig nachwirkendes Volkstum erkannt wird. 100

Das Geheimnis solcher lebendigen Tradition ist es, das Lübeck heute mehr denn je mit in die vorderste Reihe der deutschen Pflegestätten evangelischer Kirchenmusik würdig stellt, neben Leipzig, die Bachstadt, neben Nürnberg, die Wirkungsstadt frühdeutscher Meister aus dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ja, noch mehr: 105
ist es da nur mehr der unsterbliche Geist der Meister, der weiter wirkt und wiederum den Geist der Zeit inspiriert, – Lübeck hat noch reicheres Erbe zu verwalten, außer der stolzen Erinnerung an Meister wie Buxtehude und Tunder; einen Besitz, der freilich dafür auch mehr verpflichtet als eine bloße Erinnerung: seine alten Orgeln. Über den materiellen und geistigen Wert dieses teuren Erbes wurde glücklicherweise vor allem 110
in den letzten Jahren viel geschrieben und gesprochen, das Bewußtsein dieses einzigartigen Reichtums ist mittlerweile der Lübecker Bevölkerung und über die Grenzen Lübecks, ja des Reiches hinaus dem Ausland, vor allem Skandinavien, gegenwärtig genug geworden.

Wenn ich trotzdem auch wieder meinerseits heute – wie ich es schon so manches Mal, im Verein mit andern, getan – an den kostbaren Besitz erinnere, tue ich es mit einer bestimmten, konkreten Absicht. Versucht doch unser Vaterland heute mehr denn je, trotz der großen Verarmung des Staates, der Kirche, des gesamten Volkes, all die Werte, die eine lebendige Brücke zu unserer ruhmvollen Vergangenheit zu schlagen 120
fähig sind, wenigstens den kommenden Geschlechtern zu erhalten. Die Lübecker Orgeln, voran die Totentanzorgel und die in St. Jakobi, verfallen unaufhaltsam, wenn nichts für ihre Instandhaltung geschieht. Es darf nun weder der Staat diese große Verantwortung auf die Kirche abwälzen, noch soll es umgekehrt geschehen, noch darf die Lübecker Bevölkerung wartend beiseite stehen: es war einst weder der Staat für sich, noch die Kirche für sich, noch irgendeine Institution für sich, die vor Jahrhunderten 125
den Opfermut aufbrachte, diese bleibenden Meisterwerke zu stiften; Lübeck als Ganzes, seine Kaufleute, seine Handwerker, seine Arbeiter, seine Familien sind es vielmehr gewesen. Das ist ja doch der Grund für unsere Ehrenpflicht, daß es sich um die Rettung und Nutzbarmachung von Werten handelt, die der Inbegriff unvergänglicher deutscher Volkskraft, auch für uns späte Nachfahren, darstellen! Eine allgemeine Sammlung 130
aller Kreise und Körperschaften unserer guten Stadt mache sich die große Aufgabe zur Pflicht! Mögen die Lübecker Orgeln, dem unwürdigen Zustand mehr oder minder gebrechlicher musealer Raritäten entrissen, in absehbarer Zeit in ihrer ursprünglichen Schönheit dem Leben, uns und kommenden Geschlechtern, erhalten bleiben! Und mögen wir uns unseres Besitzes würdig machen, indem wir das reiche Erbe noch weit 135
mehr als bislang recht in den Mittelpunkt unseres städtischen Musiklebens stellen und alles tun, uns ihm auch außerhalb der lübischen Landesgrenzen den gebührenden Ruf zu wahren und zu mehren!

H. Distler

Druck: Lübeckische Blätter 75 (1933), Nr. 26 (Ausgabe vom 25. Juni), S. 383–385.

Kommentar: S. 207–209.

Neue Unterrichtswege in der Berufsausbildung des praktischen Kirchenmusikers

Nach dem Krieg, bis herein in die letzten Jahre, entstanden in den wichtigsten deut-
schen Kirchenmusikzentren, die sich auf genügend großes Hinterland stützen oder,
5 kraft besonderer Umstände, auf Zuzug von Studierenden von weiter her – wie sich
inzwischen erwiesen hat: besonders aus den skandinavischen Ländern, Holland und
Schweiz – rechnen konnten, sogenannte »kirchenmusikalische Institute«, praktische
Ausbildungsstätten mit Rang und Berechtigung der herkömmlichen staatlichen bzw.
städtischen Konservatorien und Hochschulen, jedoch organisiert in einer durchaus
10 neuartigen und vorbildlichen Weise, wie bereits die bisherigen Erfolge zeigen. Wir
haben solche Institute in Berlin, Leipzig, München, Köln, Königsberg, seit neuestem
in Heidelberg und Weimar; das jüngste kirchenmusikalische Institut Deutschlands ist
meines Wissens das an Staatskonservatorium und Hochschule angeschlossene Lübecker.

Um das Entscheidende der neuen, an den kirchenmusikalischen Instituten geleh-
ten Unterrichtsweise zu verdeutlichen, bedarf es eines kurzen Blickes auf den Zustand
15 der Kirchenmusiker-Ausbildung und auf die Grundlage des Kirchenmusikerberufes
überhaupt im 19. Jahrhundert und, im Gegensatz hierzu, in älterer Zeit.

Die maßgebende Fortbildungsanstalt im vorigen Jahrhundert war für Organisten
und Kantoren das Konservatorium; der Studierende »belegte« Orgelspiel als Hauptfach
20 an dem betreffenden Institut, wie der Geiger, der Pianist, der Sänger ihr Fachgebiet
wählen; der Hauptfachunterricht war völlig auf sich selbst gestellt, damit also herausge-
nommen aus dem großen Zusammenhang der lebendigen Kirchenmusik als Ganzem;
der Unterricht mußte sich notwendigerweise unter diesen Voraussetzungen in einer
ganz bestimmten Richtung entwickeln, nämlich nach der Seite einseitiger konzertanter
25 Ausbildung; und da, wo die Voraussetzung auch dafür – sei es auf seiten des Lehrers
oder des Schülers – fehlte, erschöpfte sich die fachliche Berufsausbildung in der kargen
Übermittlung des orgeltechnisch notdürftigen Handwerkzeugs.

Wir erkennen auch deutlich diese zwei Kategorien des Kirchenmusikers jener Zeit
dann in seiner praktischen Amtsausübung; auf der einen Seite der Virtuose, ganz im
30 Fahrwasser der nach orchestraler und konzertanter Entfaltung weisenden Musikprin-
zipien seiner Zeit; noch heute gibt es typische Vertreter dieser Art von Kirchenmusiker,
zum Teil mit klingendem Namen; und daneben der Lehrer-Kantor, vor allem auf dem
Lande, praktisch betrachtet segensreicher und wahrhafter der Sache dienend, aber
doch notwendigerweise von ganz anders gearteten außerkirchlichen Voraussetzungen
35 an sein Amt herangehend und technisch vielfach mangelhaft vorgebildet. 147|148

Und früher? Da war der Organist, der Kantor der volkstümlichste Musiker, indem
ihm vor allen andern die Erziehung der Gemeinde, d. h. in jener Zeit des Laienvolks
überhaupt, zur Musik oblag, ein wichtiges verantwortungsvolles Amt. Erziehung der
Gemeinde zur Musik bedeutete zweierlei:

- 40 1. Eine musikalische Gestaltung des eigentlichen Gottesdienstes in all seinen Formen,
dessen Zweck sich erfüllte in der Verkündung des Wortes Gottes an die Gemeinde,

wo also jede musikalisch-künstlerische Darstellung einzig und allein dem Bemühen diene, die Gemeinde mit teilhaben zu lassen an der kultischen Handlung, ganz aus dem Geiste und dem Vermächtnis Martin Luthers. Die Amtsauffassung verlangte einmal: die *Kunst* der Improvisation, d. h. der immer neuen, immer neu überraschenden, bewegenden, ergreifenden, mitreißenden, erschütternden Ausdeutung des Gemeindechorals, dann eine den gleichen Zwecken dienende Technik des liturgischen Orgelspiels (vor allem des Choralvorspiels) zuletzt, und den beiden erwähnten Faktoren bewußt untergeordnet und durchaus nicht als Selbstzweck, die Beherrschung der kunstgerechten Figuralmusik, sei es nun Orgel- oder Chormusik. 45

- Über den Rahmen des eigentlichen Kirchenamtes hinaus – durch das Medium des aus *einem* Geiste entstandenen weltlichen und geistlichen Volksliedes – die Betreuung der gesamten Laienmusikübung. Förderung und Erhaltung des a-cappella-Gesanges, Schulmusik (NB. Schulmusik wurde von den Kantoren, nicht umgekehrt, Kirchenmusik von Schulmännern gemacht!), städtische Musikpflege (Beaufsichtigung der Stadtpfeifereien, Besorgung der Gelegenheitsmusiken für öffentliche Festlichkeiten aller Art u. dgl. mehr), nicht zu vergessen: das Amt des heutigen Musikhistorikers, des Musikberaters – all diese vielfältigen Arbeitszweige oblagen dem Kantor, dem Organisten. 55 60

Viele dieser damals dem Kirchenmusiker notwendigerweise zufallenden Wirkungsgebiete gingen mit der zunehmenden Spezialisierung des Berufsmusikers an andere Fachschaften über. Dem profanen städtischen bzw. staatlichen Musikbetrieb steht heute voran der beamtete Kapellmeister bzw. Musikdirektor (Theater, Konzerte!), der Schulmusiker hat die musikalische Erziehung der Jugend zum großen Teil übernommen; auf dem Gebiet der historischen Forschung hat der Musikwissenschaftler das Erbe des Kantors angetreten. 65

Trotzdem verbleibt auch heute, und gerade heute, dem Kirchenmusiker ein großes, umfassendes Arbeitsgebiet, so groß, daß die bislang üblichen Bildungsmöglichkeiten als unzureichend erkannt und durch eine tiefergehende und weiterreichende Schulung abgelöst wurden. Es verbleibt dem Kirchenmusiker auch heute, rein vom Amt her betrachtet – ohne die in jedem Fall besonderen persönlichen Eignungen und örtlichen Möglichkeiten einer noch vielseitigeren Beanspruchung –, der Kirchendienst in all seiner Verantwortungsschwere, seinen erheblichen technischen Voraussetzungen und in seinen mannigfachen Beziehungen zu allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens. Gerade dieser letzte Grund kann nicht wichtig genug genommen werden, denn die kirchenmusikalische Erneuerung steht und fällt mit der Wiederanknüpfung dieser zum großen Teil durch eigene Schuld bzw. durch Schuld der Kirche überhaupt zerrissenen Fäden zum Volk, zur Gemeinde. Das missionarische Amt des Kirchenmusikers wird in der nächsten Zeit vornan stehen müssen, und von dieser Seite her geschieht die fundamentale Neuorientierung in der Erziehungsmethode zum Kirchenmusiker. Hier liegen auch die großen Möglichkeiten für den Stand. Es wird an jedem einzelnen alles liegen. Wir erkennen jedenfalls das eine: daß mit die stärksten musikalischen Kräfte der Nation heute *hier* verlangt werden. 70 75 80

85 Wir sehen gemäß der neuen Auffassung vom Amt des Kirchenmusikers in den
Lehrplänen der neuerrichteten kirchenmusikalischen Institute neben den herkömmlichen
Lehrfächern (konzertantes Orgelspiel und, als dessen Voraussetzung, Klavierspiel)
eine große Zahl neuer Gegenstände, wie z. B.: Liturgik, Volksliedkunde, Choralkunde,
90 Improvisation, musikhistorische Seminare, angewandte Musiktheorie und Komposition,
Kirchenmusikgeschichte. Alles Fächer, die, auf den ersten Blick in ihrer Zahl und
Vielfältigkeit verwirrend, der Vielseitigkeit der amtlichen Wirkungsgebiete entsprechen.

Große, der Lösung harrende Probleme halten noch manche ab, das Kirchenmusikstudium zu ergreifen. Zunächst die rein wirtschaftliche Frage. Da liegen die Dinge so,
daß die Jungen durch Fleiß, großes Können und freilich auch erheblichen Opfermut das
95 im vorigen Jahrhundert verlorengegangene Ansehen erst wiederhergestellt haben müssen;
haben sie es bewiesen, dann wird weder die innere Anerkennung noch die wirtschaftliche
Gleichschaltung ausbleiben. Es hat weder die Kirche noch der Staat Interesse,
Kräfte brachliegen zu lassen und an ihrer gemeinnützigen Entfaltung zu hindern, wie
wir sie heute nötiger denn je brauchen. – Und dann das Problem der Kirche überhaupt.
100 Es würde den Rahmen unserer Abhandlung sprengen, wollte man versuchen, darzutun,
inwiefern tatsächlich die Kirchen*musik* in vielen Fällen die Zeichen der Zeit deutlicher
verstanden hat als die Kirche selber. Das eine allerdings ist zu sagen: die manchmal,
vor allen von Kirchenmusikern selbst, vertretene Ansicht, daß die Kirchenmusik allein
für sich priesterlichen Anspruch und Machtvollkommenheit habe, ist falsch. Ein Gottesdienst
105 mit guter Kirchenmusik ist ein schlechter Gottesdienst wenn der Geistliche versagt,
und umgekehrt. Ja, Musik vermag wohl einmal das Gotteshaus zu füllen, aber nicht
gefüllt zu erhalten *ohne* die engste Zusammenarbeit mit dem 148|149 Geistlichen.
Pfarreramt und Kantorenamt müssen wieder eine verantwortungsbewußte Einheit bilden,
soll ein rechter evangelischer Gottesdienst daraus werden.

110

Hugo Distler

Druck: Lübeckische Blätter 76 (1934), Nr. 11 (Ausgabe vom 18. März), S. 147–149.

Kommentar: S. 210–212.

Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland

Der Reichssender Hamburg brachte am vergangenen Mittwoch in einer
»Stunde der Lebenden« Werke von Hugo Distler zum Vortrag. Im Rahmen
dieser Veranstaltung erhielt der Komponist das Wort zu folgenden grundsätzlichen
5 Ausführungen.

Man kann versucht sein, die getroffene Auswahl aus meinen Werken für unsere Veranstaltung
zu betrachten als in erster Linie durch die Erwägung veranlaßt, einen orientierenden
Überblick über Art und Reichweite meines Schaffens zu geben. Das Programm
sieht die Aufführung eines größeren geistlichen Werkes von mir vor, nämlich meine
10 Orgelpartita op. 8,1 neben der weltlichen, für alle Möglichkeiten festlicher Gestaltung
und geselliger Feier bestimmten Kantate »An die Natur«.

Mögen solche Erwägungen der orientierenden Auslese bei der Programmgestaltung eine Rolle gespielt haben: ich glaube dennoch, daß, davon unabhängig, diese Auswahl durchaus symptomatisch ist, gar nicht etwa für mein Schaffen allein, oder überhaupt auch nur für das gegenwärtige Schaffen einzelner oder einzelner Gruppen, sondern für die Situation, in der sich die gesamte junge deutsche Musik heute befindet. Ich behaupte nämlich: keine Zeit seit vier Jahrhunderten ist wie die unsrige in dem hohen Maße wieder in der Lage, eine Versöhnung der profanen mit der sakralen Musik herbeizuführen, nicht etwa gewollterweise, nicht als »Programm«, oder wie immer die Musikästhetik die dem flüchtigen Wechsel unterworfenen Modeströmungen der letztvergangenen Periode zu bezeichnen pflegte – nein: unsere Zeit wird den Unterschied zwischen »weltlich« und »geistlich« ganz einfach fallen zu lassen in die Lage kommen deshalb, weil die Schranken, die erst die Sonderexistenzen einer sakralen und profanen Musikpflege ermöglichten und benötigten, gefallen sind. Es sind dies grundsätzlich zwei Schranken: 1. die der traditionellen Gesellschaftsordnung, der Kaste, und 2. die der kirchlichen Autarkie. Die neue Staatsidee muß prinzipiell jede Art künstlerischen Gestaltens ablehnen, die nicht dem Wollen und Empfinden – ganz einfach: des Volksganzen, in all seinen Schichten und Ordnungen und Landschaften, in all der Vielheit und Vielgestalt seines ständischen Aufbaus, zugänglich wäre. Wir sehen also: der neue Staat schafft der zeitgenössischen Musik ein[en] Verantwortungsbereich staatserzieherischer Art, wie es in dem Maße die abendländische Musik kaum jemals, selbst die griechische nur in der klassischen Periode, innegehabt haben mag. Also: neue Musik! Jedoch von einer ganz ausgesprochenen, man kann sagen: kanonisch strengen Haltung! – Wenn man, ganz abgesehen von dieser Tatsache, auf der andern Seite bedenkt, daß unser Leben, so wie es sich nun einmal herausentwickelt hat, rein praktisch nicht mehr Zeit und Muße genug zuläßt, allein aus historisierender [sic] Freude heraus oder als eine Art ehrfürchtigen Ahnenkults das Einmalgewesene, wenn auch noch so Große, aber für uns endgültig Vergangene zu pflegen, dann ergeben sich Fragen und zugleich Aufgabenbereiche ganz großen Ausmaßes: wohin heute mit der reichen Literatur des historischen Gesellschaftstanzes etwa, der gesamten Ballettmusik, mit einem großen Teil der durchaus gesellschaftlich bedingten früh- und vorklassischen Kammermusikliteratur (Formtypen wie Sere-nade, Kassation, Divertimento, selbst die Synfonie [sic] in ihrer ersten Zeit) ebenso wie weiter Bereiche der Oper? (Außerhalb und jenseits aller kritischen Betrachtungen stehen selbstverständlich die zeitlosen Werke unserer ganz großen Meister aller Jahrhunderte.) Hier liegt auch der Kernpunkt des heute wieder oft und mit mehr oder minder großem Geschick aufgegriffenen Problems der neuen Hausmusik: ist sie nicht gerade das Gebiet, das am ehesten neue Auswege in eine Art von Musikübung öffnet, die unter Umständen doch wieder zur 341|342 Absonderung zurückführt! Meines Erachtens wird die junge deutsche Musik den Weg gehen, der durch das zeitgemäße Programm »Fest und Festgestaltung« eindeutig klar bezeichnet ist. Als ihre Form wird sich herauskristallisieren: das kultische Oratorium, wobei unter »Kult« weder eine religiöse oder auch politische Abgrenzung des Stoffgebietes verstanden werden braucht, sondern allein die Weihe eines würdigen, großen Gegenstandes, für alle gültig und verbindlich. Hier auch der Grund, weshalb im Augenblick die sakrale Musik

an und für sich »zeitgemäßer« als die profane ist. Sie besitzt schon aus ihrem Wesen heraus, als Voraussetzung, kultische Weihe, die profane Musik muß sie sich in jedem besonderen Fall erst erringen.

Hugo Distler

Druck: Lübeckische Blätter 76 (1934), Nr. 22 (Ausgabe vom 3. Juni), S. 341–342.

Kommentar: S. 212–214.

Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik

von Hugo Distler, Lübeck

»Das Letzte der Persönlichkeit ist immer ein Glauben,
aus ihm fließt jede ihrer Äußerungen.«

5

(P. Ernst »Ein Credo«.)

Man muß schon vom Amt der deutschen evangelischen *Kirche* in unserer Zeit ausgehen, um vom Anliegen der jungen *Kirchenmusik* reden zu können.

Sowohl *die* Meinung ist unzutreffend, daß heute noch immer Kirchenmusik geschaffen, dargestellt, »genossen« werden könne gewissermaßen als Selbstzweck, unabhängig vom kirchlichen Raum und ohne die u.E. notwendige kultische Bezogenheit, als auch der Glaube derer, die da meinen, die Kirchenmusik habe aus eigener Vollkommenheit Macht, oder gar Auftrag, die von ihr ergriffenen Hörer an der Botschaft und Vollmacht der Kirche teilhaben zu lassen, ja auch nur zu frommer Andacht rühren zu können. Es muß einmal gesagt werden: beides vermag die *Musik* nicht aus eigenem Vermögen. Zunächst einmal erschöpft sich die *Forderung an die zeitgenössische Kirchenmusik* nicht in der Erweckung selbstgenügsamer frommer, »religiöser« Gefühle und Stimmungen, sondern die Kirchenmusik hat heute mehr denn je zuvor in allererster Linie *Verkündigung* zu sein, im echten Sinn »Evangelium«, Heilsbotschaft von Leben und Tod und Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, unter dessen Zeichen *auch* heute noch große deutsche Geschichte sich entscheidet. Und zweitens: die Kirchenmusik ist nicht einmal fähig, auch nur demütig-dienende Verkünderin zu sein, *ohne* sich restlos der gottesdienstlichen Handlung unterzuordnen. Und siehe da: eben *aus* diesem Bewußtsein von ihrer *Knechtsgestalt* erst gewinnt sie allgemach wieder ihre verlorengegangene Kraft und Würde und Herrlichkeit, wie sie aus der heiligen Musik längst vergangener Zeiten noch heute zu uns spricht. Die *Kirche* demnach ist es, die *ihrerseits ihre Forderungen* an die Kirchenmusik zu stellen hat. Die Forderungen sind im Grunde immer die gleichen gewesen und sind es noch heute und entsprechen durchaus den beiden Grundelementen des lutherischen Gottesdienstes: *Verkündigung und Anbetung*.

Es gab Zeitalter, da in Kirche und Kirchenmusik das eine oder das andere der beiden Elemente überwog (Zeitalter des Pietismus, die Kirche der Brüdergemeinden, die Restaurationsbestrebungen unter König Friedrich Wilhelm III. von Preußen). Und es gab sogar Zeiten, da die Kirche ganz erstarrte und zerfiel, sodaß die beiden Träger des evangelischen Gottesdienstes außerhalb der zentralen Mitte zu stehen kamen oder ganz