

## Vorwort

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Dresden und Mainz, im Herbst 2016

Michael Heinemann  
und Birger Petersen

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

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

<sup>5</sup> Vgl. Friedrich Kudell, *Max Drischner. Leben und Wirken*, Vlotho 1987.