



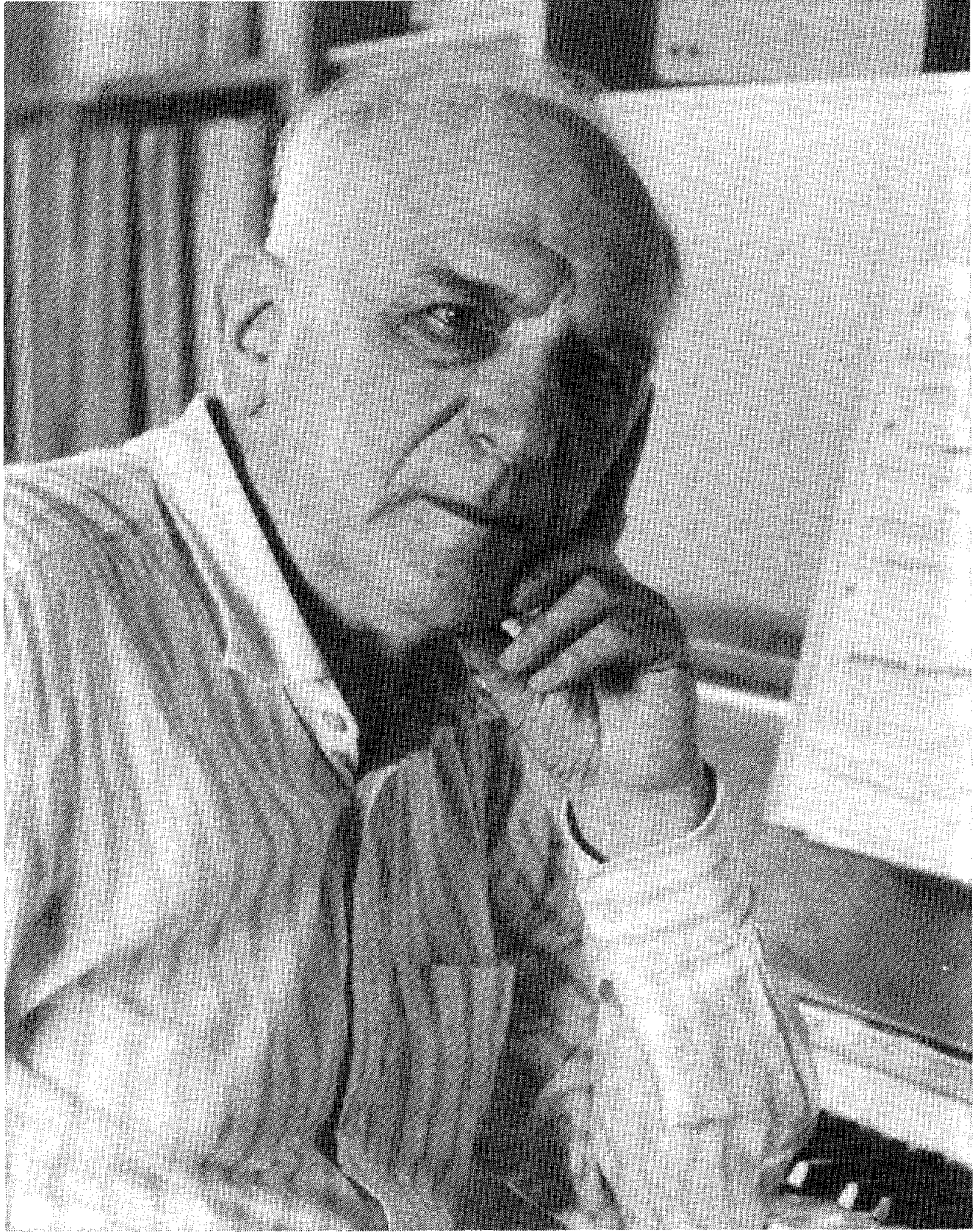
Helmut Bornefeld

Die Orgel  
als Schicksal

---

Heidenheim 1986





## Vorbemerkung

Im Juni 1985 erreichte mich die Einladung, bei dem Wiener Orgelforum, das von 10.-12.X.86 stattfinden sollte, einen Vortrag zu halten. Ich sagte damals gerne zu (wenn auch etwas zögernd, denn in meinem Alter läßt sich über längere Zeiträume noch weniger verfügen als in jüngeren Jahren). Ein zweiter Infarkt im Juli 1985 machte dann aber klar, daß die persönliche Teilnahme an diesem Treffen endgültig von der Wunschliste zu streichen war.

Nun halte ich die Planung und Durchführung solcher Veranstaltungen allerdings für sehr wichtig. Wenn nämlich Orgelbauer, Orgelspieler und Orgelkomponisten über die Probleme ihres Instruments und seiner Musik sich zu verständigen suchen, so ist das allemal fruchtbarer als jenes heute so beliebte „internationale“ Orgelgetöse, bei dem eben jeder neben jedem seine Masche abspult. Jedenfalls fühlte ich mich gedrungen, wenigstens aus der Ferne einen gewissen Beitrag zu dem schönen Unterfangen zu leisten. Einige Wiederholungen von früher schon Gesagtem ergaben sich aus dem Umstand, daß ich meine Arbeit als dem Wiener Kreis relativ unbekannt zu betrachten hatte.

Die Anhänge sollen meine Ausführungen ergänzen. – Anhang I bringt eine Anzahl Abbildungen mit Kommentar, um auch dem Uneingeweihten wenigstens eine knappe Vorstellung vom Klang- und Bildaufbau dieser Instrumente zu vermitteln. Anhang II ist eine Liste aller „gültigen“ Orgeln; Anhang III nennt alle meine für und mit Orgel geschriebenen Kompositionen und Bearbeitungen, und Anhang IV schließlich gibt eine von Helmut Völkl subtil erstellte Bibliographie wieder, für deren Abdruckserlaubnis herzlich gedankt sei. –

Als sich im Lauf des Sommers zeigte, daß der Textteil zum Wiener Termin doch nicht ganz fertigzustellen war, entschloß ich mich zu einer etwas breiteren Ausführung. Sie gab nicht nur Gelegenheit, den Wiener Kreis genauer zu unterrichten, sondern erwies sich zugleich als Möglichkeit, meinen Freundeskreis mittels dieses Arbeitsberichts an meinem 80. Geburtstag teilhaben zu lassen. Jedenfalls bin ich's zufrieden, daß ich auf diese Weise beiden Aufgaben immer noch munteren und, wie ich hoffe, keineswegs „akkommodierten“ Geistes nachkommen konnte.

Heidenheim an der Brenz, im Dezember 1986

Helmut Bornefeld



Denn, wie wenn hoch von der  
Herrlichgestimmten, der Orgel  
Im heiligen Saal,  
Reinquillend aus den unerschöpflichen Röhren,  
Das Vorspiel, weckend, des Morgens beginnt  
Und weithin, von Halle zu Halle,  
Der erfrischende nun, der melodische Strom rinnt,  
Bis in den kalten Schatten das Haus  
von Begeisterungen erfüllt,  
Nun aber erwacht ist, nun, aufsteigend ihr,  
Der Sonne des Fests, antwortet  
Der Chor der Gemeinde: so kam  
Das Wort aus Osten zu uns...

Friedrich Hölderlin in „Am Quell der Donau“ (1801)

Wenn ich diese herrlichen Verse meinen Ausführungen voranstelle, dann mag das so aussehen, als ob ich eine Art kostbaren Initials ausmalen oder einen „roten Teppich von Poesie“ ausfahren wolle. Dem ist aber durchaus nicht so. Was mich an diesen Versen fasziniert, ist die geradezu prophetische Imagination und Präzision, mit der hier Sinn und Wesen der Orgel erfaßt ist. Hölderlin – der ja sehr musikalisch gewesen sein soll – wird wohl kaum je eine über den bloßen Gebrauch hinausgehende Orgelmusik gehört haben. Umso erstaunlicher, daß er eine derartige Deutung der Orgel als „Sonne des Fests“ und Sinnbild des aus dem Osten kommenden Worts zu geben vermochte.

Es ist mir fast bedrückend, mein eigenes Leben und Schaffen für die Orgel in solche Dimensionen einfügen und einarbeiten zu sollen. Andererseits bedeutet es auch eine hohe Ermutigung, inmitten des heutigen Kultur-Materialismus sich dieser unantastbaren Gegen-Welt von Orgel zugehörig und verpflichtet fühlen zu dürfen. Ich habe des öfteren den Brechtschen Satz zitiert: „Wer für die Schönheit ist, darf nichts beschönigen“. In diesem Sinn möchte ich den Begriff Orgel freizuschaukeln versuchen aus Gewohnheit und Verdinglichung, aus Routine und Kommerz und ihn so definieren, wie er mir in meinem Leben – je länger je mehr – zum Leitstern geworden ist.

Die heutigen Aspekte von Orgelbau, Orgelmusik und Orgelkomposition sind maßlos verwirrt und verwirrend; wollte man sie analysierend veranschaulichen, so bedürfte das einer Weitläufigkeit, wie sie hier keinesfalls gemeint sein kann. Ich möchte deshalb eher den umgekehrten Weg gehen, nämlich zu zeigen, wie diese chaotischen Bezüge im Rahmen eines einzelnen Lebens doch zu einer Art „Schicksal“ akkumulieren können. Für den Leser wird es nicht allzu schwierig sein, diese Geständnisse dann in sein eigenes Bild von Orgel und Orgelmusik einzubauen.

I

In meinem „Orgel-Credo“ (Württbg. Blätter für Kirchenmusik 1976/VI) habe ich ein wenig von meinen ersten Orgelerfahrungen erzählt. Ich weiß bis heute nicht zu sagen, was mich schon als Kind so geheimnisvoll und unwiderstehlich zur Orgel zog. Einige der damaligen Durchschnittswerke lernte ich zwar begierig kennen, blieb gleichzeitig aber von diesen teils kalten, teils säuselnden oder stumpfen Klängen irgendwie unbefriedigt. Erst als ich 1928 an der Stuttgarter Musikhochschule bei einem Studiokonzert

die Blockflöte kennenlernte (die damals noch gar kein „Fach“ war!), fiel es mir wie Schuppen von den Augen: so also konnte und mußte eine „Pfeife“ ansprechen, wenn sie „schön“ und „singend“ sein sollte! Meine Vorstellung eines „cantabeln“ Orgelklangs, wie ich sie später dann zu realisieren versuchte, wurde durch dieses Blockflöten-Erlebnis geradezu entscheidend geprägt.

In kompositorischer Hinsicht war es ähnlich. Schon als Schulkind hatte ich (im konventionellen Abonnements-Zusammenhang) eine Menge klassisch-romantischer Sinfonik und Kammermusik kennen und lieben gelernt. Was Musik aber als lebensbestimmende Macht für mich selber sein könnte, das kam mir erst und allein an drei Werken zum Bewußtsein: an Bartoks Erstem Klavierkonzert (1927 in Frankfurt unter Furtwängler von ihm selber uraufgeführt); an Bergs „Lyrischer Suite“ (bald nach der Uraufführung in Stuttgart vom Kolisch-Quartett gespielt); und schließlich an Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“, die 1928 in Stuttgart geradezu mein „Damaskus“ wurde. Ich hatte – als ausgesprochener Spätentwickler – vom Komponisten Bornefeld damals zwar kaum eine Ahnung, – aber ich wußte und spürte mit unbedingter Sicherheit, daß das die Musik war, der mein Streben und Leben gehören würde.

Entscheidende Eindrücke brachten auch einige Veröffentlichungen jener Jahre, so z. B. Mahrenholz' „Orgelregister“ (1929), der Neudruck der „Organographia“ des Praetorius, und schließlich die Berichte der Orgeltagungen von Freiberg, Freiburg und Hamburg. Leider lernte ich kein einziges der dort diskutierten Instrumente kennen (weil wir in jenen Notjahren viel zu arm waren für solche Reisen), aber meine innere Klangvorstellung bekam hier mächtige, fürs ganze Leben bestimmende Impulse. Die Bauformen und Klangfarben von Orgelregistern (die ich noch nie gehört hatte!), die phantastischen Möglichkeiten von Disposition, Mensuration und Intonation, die Erschließung einer wahrhaft „organalen“, bis dahin kaum bekannten Tonsprache: all das empfand ich als eine enorme Zukunftschance! Allerdings regte sich gleichzeitig auch eine Art instinktiven Widerspruchs gegen den „Ton“ jener Kreise. Für die meisten Vertreter dieser „Orgelbewegung“ war all das ausschließlich eine Sache historistischer Renaissance, musikwissenschaftlicher Reflexion und liturgischer Restauration. Ich meinerseits fühlte in alledem das genaue Gegenteil, nämlich das unerhörte Klangpotential einer neuen Musik, die (zumindest in diesem Sektor) überhaupt noch nicht existierte! Als ich 1931 mein Kompositionsstudium abgeschlossen hatte, waren eigentlich alle Voraussetzungen gegeben für das, was ich als eine Art Lebensziel empfand: nämlich der Orgelbewegung – im Gegensatz zu ihren Verfechtern – eine zeitgenössische Dimension zu erschließen im Sinn jener Neuen Musik, die mir mit den obengenannten Namen unaufgebbar geworden war. Aber es sollte ganz anders kommen. –

Die ebenso albern wie inquisitorischen Polit- und Kulturthesen, die der Nazismus brachte, waren mir in tiefster Seele zuwider, weil ich instinktiv spürte, daß sie das Ende jener „Freiheit“ bedeuteten, der ich mich verschrieben hatte. (Einzelheiten aus jenen Jahren habe ich in den „Erinnerungen“ festgehalten, die ich für die Württbg. Blätter für Kirchenmusik 1981/VI niederschrieb.) Der gesamte Umkreis jener Neuen Musik (und Bildenden Kunst), der mir absolut lebensnotwendig geworden war, wurde von heute auf morgen als „entartet“ und „kulturbolschewistisch“ diffamiert, – womit zugleich jeder



Versuch, im Sinn meiner Idole öffentlich zu wirken, im Keim erstickt war. – Da meine kurze Esslinger Tätigkeit ohnehin größtenteils der Kirchenmusik gegolten hatte, wandte ich mich ihr zu (zumal sie die einzige Exklave geblieben war, die damals der sogenannten „Reichsmusikkammer“ nicht unterstand). Nach Absolvierung meines zweiten Studiums trat ich 1937 die Heidenheimer Organistenstelle an, die ich dann lebenslang innehatte.

\*

Es war mir klar, daß der Zweite Weltkrieg – den ich in voller Länge zu absolvieren hatte – notwendigerweise das Ende des Nazismus bringen mußte. Ich glaube sagen zu können, daß ich ohne meine leidenschaftlichen Pläne und Hoffnungen für ein kulturelles „Hernach“ die vielfache Not und Verzweiflung dieser sechs Jahre nicht überstanden hätte. – Schon in den zwei kurzen Heidenheimer Vorkriegsjahren war der Gedanke an eine Art „Choralwerk“ entstanden, das eine Sammlung verschiedenster Satz- und Klangtypen zum Evangelischen Kirchenlied werden sollte. Im Orgelsektor brachten diese Jahre immerhin den Bau einiger Positive und den der Genkinger Orgel von 1939. (Auch hierzu Näheres in dem erwähnten „Orgel-Credo“.) Ebenso knüpften sich an den Umbau der Heidenheimer Pauluskirchen-Orgel, der 1939 begonnen worden war, vielleicht noch unbestimmte, aber doch auch unaufgebbare Hoffnungen.

Während des ganzen Krieges widmete ich jede Stunde, die irgend zu erübrigen war, der Ausgestaltung dieser Konzepte. So entstand (in Friedrichshafen, Prag, Smolensk usw.) eine Menge von Sätzen, die sich allmählich doch zu gewissen Reihen ordneten; auch die erste programmatische Schrift zu Orgelfragen („Das Positiv“, Bärenreiter 1942) fiel in diese Zeit. Ebenso reiften Pläne zu größeren Werken (wie z. B. Choralpartiten) in diesen Jahren heran, – selbstverständlich auf der Basis jener utopischen Klangvorstellungen, wie sie zu dieser Zeit erst in Ansätzen realisiert waren.

Mit fortschreitender Kriegsdauer zeigte sich, daß wir es hernach mit einem Meer von Trümmern zu tun haben würden, – nicht nur der zerbombten Städte wegen, sondern genauso in politischer, gesellschaftlicher, sozialer und kultureller Hinsicht. So entstand schon während des Krieges der Gedanke an „Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik“, die ein Forum werden sollten nicht nur für eine aus ihrer Verfemung entlassene Moderne, sondern ebenso sehr auch für einen aktualisierten kirchenmusikalischen Neubeginn. –

Schon am Tag nach meiner Rückkehr aus der Gefangenschaft begann ich, am Umbau der Pauluskirchenorgel weiterzumachen (durch Begradigung runder Aufschnitte, Versetzung von Fußtonlagen usw.). Unter unglaublichen Mühen sammelten wir Mittel, um das Werk in einzelnen Etappen (wie Umintonation der Prinzipale, neue Mixturen, Farb-oberöne usw.) seiner Zieldisposition näher zu bringen; 1954 endlich bekam die Orgel (mit neuem Spieltisch) ihre dreimanualige Endform von 40 Stimmen. Sie war zwar (als elektrifizierte Kegellade) ein schwererkaufte Kompromiß, aber immerhin eines, das – im Vergleich zur ehemaligen Grundtönigkeit – den Prinzipien der Orgelbewegung wenigstens soweit entsprach, daß ü b e r h a u p t im Sinn der neuen Erfordernisse zu

musizieren war. So konnte ich schon für den Sommer 1946 zu den ersten „Arbeitstagen“ einladen (ab 1947 dann mit Siegfried Reda zusammen). Diese Wochen brachten für alle Beteiligten große Opfer mit sich, weil wir keinerlei Unterstützung fanden (weder von Staat noch Stadt noch Kirche). Aber die Tagungen fanden reges Interesse und hatten in den folgenden Jahren eine merkbare Ausstrahlung. Erst der 1960 „ausbrechende“ Wohlstand schob dann (auch in der Kultur) materielle Interessen derart in den Vordergrund, daß ein dieserweise auf Bescheidenheit beruhendes Unternehmen nicht mehr weiterzuführen war.

Musikalisch umschlossen die Arbeitstage alle damals erreichbare neue Orgelmusik (von Schönberg, Krenek, David, Messiaen, Distler usw.). Neben Redas Choral- und Orgelkonzerten sowie meinen Choralpartiten fanden eine Menge von Kantaten, Motetten, Kantorei- und Begleitsätzen hier ihre Uraufführung. Auch die ersten Bearbeitungen (von Brahms, Dvorak und Busoni) fielen in diese Jahre und wurden hier erstmals realisiert. Jedenfalls wurde ein riesiger Umkreis von – zum Teil bis heute nicht voll erschlossenen – Werken, Techniken, Möglichkeiten und Programmen abgesteckt. –

\*

Die Orgelpfleger-Tätigkeit, die ich seit 1937 innehatte, brachte ab etwa 1955 (infolge eines riesigen Nachholbedarfs) schwere Belastungen mit sich. Aus dem Orgelverzeichnis (Anhang II) läßt sich entnehmen, daß in manchen Jahren mitunter 6 oder 7 Instrumente (nach Prospektplanung, Disposition, Mensuration und Ausgestaltung) zu bewältigen waren. Die Orgelpflege ist in Württemberg regional gegliedert, weshalb die Wahl der Fälle (als Dienstsache) nicht in meiner Hand lag. Da ich dieser Arbeit jedoch leidenschaftlich zugetan war, mußte das Kompositorische in den Jahren um 1960 notgedrungenenerweise zurücktreten. In gewissem Sinn allerdings war das auch „schöpferische Pause“. Nachdem meine Choralwerks-Ideen von der Kirchenmusikerschaft kaum aufgegriffen wurden, gestalteten sich im Sog des wachsenden Orgelpotentials Vorstellungen einer Musik, die nicht nur der Orgel selber, sondern auch ihrem Zusammenwirken mit Stimmen und Instrumenten neue Dimensionen erschließen sollte. Und als vollends der Ruhestand (seit 1972) mehr persönliche Freiheit ließ, konnte jene lange Reihe von Werken und Bearbeitungen für und mit Orgel entstehen, über die der Anhang III Auskunft gibt. Vielleicht wurden mir auf diese Weise (nach Joel 2) die Jahre ersetzt, die „die“ (roten, braunen und schwarzen) „Heuschrecken gefressen hatten“. –

Ich konnte j e d e Orgel, auch die auf dem kleinsten Dorf, immer nur verstehen als eine (wie ich zu sagen pflege) „Repräsentantin Bachschen Geistes“. Deshalb war es mir seit langen Jahren ein Kummer, daß viele dieser wertvollen Dorforgeln außerhalb des gottesdienstlichen Gebrauchs kaum genutzt wurden. Ich konnte schlechterdings nicht einsehen, warum eine Dorforgel – die doch haargenau gleichen Wesens ist wie ihre „städtischen“ Schwestern! – nicht ebendieselben kirchenmusikalisch-kulturellen Rechte und Pflichten haben sollte. (Wobei mir natürlich klar war, daß diese Schizophrenie in alteingefahrenen sozial-kulturellen Mißverständnissen und Vorurteilen wurzelte.) Je-

denfalls wurde mir bewußt, daß dieser Übelstand im Rahmen und Namen der herrschenden Mentalität nicht zu beheben sein würde. So bereitete ich durch Jahre hindurch eine „Heidenheimer Orgelstiftung“ vor, die mit dem Jahr 1986 als gemeinnützige Einrichtung in Kraft treten konnte. Die Stiftung, die schon im ersten Jahr ihres Bestehens 9 Veranstaltungen ermöglichte, wird in wachsendem Maß gestatten, auch dem ländlichen Bereich wertvolle Kirchenmusiken (ohne „Trinkgeld-Mentalität“) zu vermitteln. –

## II

Der Bau einer guten Schleifladenorgel ist heute, zumindest in technischer Hinsicht, kein Problem (sofern die erforderlichen Mittel zur Verfügung stehen). In musikalischer Hinsicht ist es schon schwieriger, denn hier bietet sich eine Vielzahl von Modellen an, die in nationaler, regionaler, stilistischer und kompositorischer Hinsicht von den verschiedensten Tendenzen bedingt sind. Zwar hat sich in den letzten Jahrzehnten eine Art „Normaldisposition“ herausgebildet, die diesen Ansprüchen einigermaßen gerecht zu werden scheint. Aber man bemerkt doch immer wieder, daß das wohl kaum der Weisheit letzter Schluß sein kann; „flächendeckend“ wird diese Normalorgel nie zu wirken vermögen, weil sie (vor allem bei kleiner Registerzahl) vielen Klanganforderungen schlechterdings nicht gerecht werden kann.

Zu diesen Problemen kommt eine weitere Gefahr, nämlich die einer Art „handwerklicher Inzucht“, die in den letzten Jahren sehr an Boden gewonnen hat. Es ist für jeden Orgelkenner und -spieler unbedingt begrüßenswert, wenn heute Instrumente von höchster „technischer Ästhetik“ gebaut werden können. Man sollte nur nie vergessen, daß solche Perfektion – so wünschenswert sie auch sein mag – doch eben ein *t e c h n i - s c h e s* Plus ist, das zwar in den Dienst von Musik tritt, *a n s i c h* aber noch lange keinen *m u s i k a l i s c h e n* Wert darstellt (denn der beginnt erst bei Disposition, Mensuration und Intonation)! So bleibt das Klangbild solcher Instrumente leider hinter dem handwerklichen und finanziellen Aufwand oft weit zurück. –

Der historische Orgelbau beruhte immer (aller Nuancen unerachtet) auf einer unmittelbaren Wechselwirkung mit den kompositorischen Erfordernissen der jeweiligen Epoche. Bei stilistischen Veränderungen konnten deshalb solche Instrumente – wie die endlose Umbaugeschichte der Orgel lehrt – sehr rasch „unmodern“ werden. So sind auch sehr wenige Werke der Gotik, Renaissance oder des Frühbarock unberührt (meist nur in einzelnen Registern) auf uns gekommen.

Wir sind heute in der glücklichen Lage, alle diese Typen mit ihrer Wechselwirkung von Klang und Stil rückschauend überblicken zu können, was durchaus neue Perspektiven erschließen kann. Wenn man nämlich nach den „Grundbefindlichkeiten“ der Orgelliteratur fragt, dann stellt sich überraschenderweise heraus, daß es eigentlich nur wenige Konstellationen sind, nach denen all das sich organisierte. Ich definiere diese Funktionen etwa folgendermaßen:

### A e q u a l e

Grundstimmen enger, mittlerer oder weiter Bauart, evtl. bis zum 4. Oberton mit Reihen entsprechender Bauweise angereichert. (Kann im Engchorbereich auch als Vorplenum bezeichnet werden.)

### P l e n u m

Summe der Engchöre eines Werks, in Einzelreihen oder Mixturen bis zur Tongrenze gehend. Die verschiedenen Charaktere (Grobmixtur, Mixtur, Scharf und Zimbel) ergeben sich aus unterschiedlicher Klangdichte zwischen Fundament und Obergrenze.

### C a n t u s f i r m u s

Labiale oder linguale Einzelstimmen charakteristischer Färbung infolge immanenter oder beigegebener Obertöne. Die entsprechenden Begleitungen liegen meist im Aequalbereich.

### T r i o

Gleichwertige Schichtungen aus dem Eng- oder (und) Weitchorbereich von drei Werken.

### C a n t u s - T r i o

Trio mit charakteristischer Einzelstimme, aber ohne eigentliche Cantus firmus-Färbung.

### P e d a l - C a n t u s

Labialer oder lingualer Cantus firmus, in Alt/Tenor-Lage mit 4'– oder 2'–, in Baßlage mit 16'–Fundament.

### C o n t i n u o

Ein oder zwei Aequale auf 8'–, das baßführende evtl. auch auf 16'–Fundament.

In dem bereits erwähnten „Orgel-Credo“ habe ich gezeigt, daß die Orgel Bartholomä (hier Anhang I S. 46) bei 14 Registern neben den Aequalen folgende Konstellationen aufweist: Vorplenum; Plenum HW und RP; Gesamtplenum; Tutti; 8 Cantus firmus-Mischungen (mit entsprechender Begleitung); Pedalcantus 4' 2'; Pedalcantus 16'; 4 Trio-Möglichkeiten; 2 Cantus-Trios; 1 Solo- und 1 Plenum-Continuo. – Ich denke also nicht in „schönen Registern“, mit denen sich dann (vielleicht) dies und jenes machen läßt, – sondern ich denke in „Funktionen“, die jede Orgel haben muß, wenn sie „Organum“ sein will; – und umso besser dann, wenn sich das in „schönen Registern“ realisiert!

Das Wesentliche meiner Instrumente dürfte also darin liegen, daß sie nicht auf Nachahmung oder Variation irgendeines historischen Orgeltyps beruhen, sondern ausschließlich auf den Grundbefindlichkeiten der Orgelmusik selber. Sie versuchen, gleichsam „Orgel an sich“ zu verwirklichen und gewinnen gerade damit eine Bandbreite an Möglichkeiten, die mit „Historismus“ nicht zu erreichen ist.

Es ist klar, daß dieses Prinzip (mit all seinen Stellvertretungen, Auslassungen und Bezogenheiten) an die Qualität der Einzelstimme hohe (und oft ungewohnte) Anforderungen stellt. Das weitaus Wichtigste war mir immer, die Funktion eines Registers bereits in seiner Mensur anzulegen und sie durch Intonation lediglich zu verfeinern. Wenn aber – wie leider so häufig – eine Stimme gegen ihre Mensur nach der Eng- oder Weitchorseite hin vergewaltigt wird, dann bedeutet das für die gesamte Lebensdauer eines solchen Instruments eine schwerwiegende Störung oder Behinderung. (Ich habe

mir einmal ausgerechnet, daß ich mindestens drei Jahre meines Lebens an Spieltischen intonierenderweise zugebracht habe; das ist zwar ein hoher Preis, aber ich glaube sagen zu können, daß er sich gelohnt hat.)

Eine Orgel muß zu dem Raum, in dem sie steht, selbstverständlich eine gewisse Relation aufweisen. Wenn man aber in der soeben angedeuteten Weise „in Funktionen hören“ gelernt hat, dann wird man doch feststellen können, daß viele Instrumente ganz einfach „zu groß“ sind (was oft in einem anscheinend unausrottbaren Repräsentationsdenken zu wurzeln scheint). Wenn Funktionen „von unten her“ sorgfältig auf- und ausgebaut werden, dann ist das in jedem Fall rationeller, wie wenn sie aus großen Registerzahlen (mehr oder weniger zufällig) sich ergeben. Aus den etwas größeren Beispielen des Anhangs II (Schorndorf, Murrhardt, Michaelskirche Heidenheim) läßt sich unschwer entnehmen, wie enorm die Funktionen sich dann zu potenzieren vermögen.

Wir stehen mit unseren Orgeln (wie erwähnt) nicht nur in einer künstlerischen, sondern ebenso sehr auch in einer ethischen Verantwortung. Auch aus diesen Gründen sollte deshalb für jeden Bau, ob größeren oder kleineren Umfangs, jene „kleinste Größe“ gesucht werden, die letztendlich immer die schönste und produktivste ist. Oder – um nochmals mit Hölderlin zu reden: – „unerschöpflich“ werden die „Röhren“ nicht durch ihre Zahl, sondern allein dadurch, daß sie, auch in dieser ethischen Sicht, „reinquillend“ sind!

\*

Zu den Problemen des Orgelprospekts habe ich mich ebenfalls früher schon geäußert, so z. B. im „Orgelspiegel“ und im „Memorandum 1982“. Orgeln werden nie „schön“ durch irgendwelche Accessoires, sondern einzig und allein durch ihre „Stimmigkeit“ in sich selber und im Verhältnis zum umgebenden Raum.

Im historischen Orgelbau herrschten hier ungleich günstigere Verhältnisse als heute, weil nicht nur dem Instrument als solchem viel mehr Autonomie zugestanden wurde, sondern weil es auch stilistisch und ornamental in einen verbindlichen Formenkanon eingebettet war. Heute sind die Orgelprospekte in der Mehrzahl der Fälle Kompromisse zwischen den technischen Erfordernissen einerseits und andererseits all jenen (meist orgelfremden) Auflagen von Behörden, Kommissionen, Denkmalpflege, Architekten usw., die über eine „beste Lösung“ zu befinden haben. Da ein solcher Kompetenzwirrwarr organische Lösungen notwendigerweise verhindert, bietet sich der Rückgriff auf historische Grundmodelle immer noch als bequemster und beliebtester Ausweg an. Aber es ist klar, daß eine kunstgewerbliche Selbstzufriedenheit dieser Art niemals zu jenen „Bildern“ führen kann, die der sakralen Größe und Würde von Orgel und Orgelmusik entsprechen.

Schon als junger Mensch habe ich mit den Fragen der Bildenden Kunst und der Architektur lebhaft beschäftigt, wobei mir die Tendenzen des Expressionismus und des Bauhauses besonderen Eindruck machten. So war es ein naheliegender Wunsch, die orgelbaulichen und klangtechnischen Erfahrungen mit bildnerischen Zielvorstellungen kombinieren zu können, wobei die Ergebnisse in historischen Räumen naturgemäß ganz anders ausfallen mußten als bei modernen Bauten. Jedenfalls ging es mir immer nur



darum, mit möglichst einfachen Formen, Materialien und Farben organale „Harmonie“ zu erreichen. Besonders wichtig war mir, das „Orgel mit...“ (Soli, Chor und Instrumenten) zu schaffen oder wenigstens zu verbessern, denn in diesem Totum erst realisiert sich der sakrale Sinn der Orgel. Vielleicht können die Kommentare des Anhangs I eine gewisse Vorstellung vermitteln von den Möglichkeiten und aber auch Schwierigkeiten solcher Planungen.

Am einfachsten ist es immer, wenn (wie z. B. in Aalen, Schrozberg, Niederstetten, Michaelskirche Heidenheim) historische Prospektsubstanzen vorhanden sind oder gefunden werden können. So gerne ich solche Fälle verwertete und ergänzte, so sehr suchte ich „nachempfundene“ Lösungen dieser Art zu vermeiden, denn nichts altert so schnell wie historistische Kunstgewerblichkeit. Von der unglaublichen Vielfalt der Geschichte gibt ein Band wie z. B. Helmut Völkls „Orgeln in Württemberg“ (Hänsler) überraschende Eindrücke. Hinsichtlich moderner Prospekte hingegen wird man wohl sagen müssen, daß ihre Gestaltung hinter dem spiel- und klangtechnischen Status des heutigen Orgelbaus meist zurückbleibt, weil ein „inspirierender“ Kontakt zu modernem Kunstdenken fehlt.

### III

Die oben angedeuteten Klangsubstanzen der Orgel sind ein Material, das in Jahrhunderten als Ausdruck technischer und musikalischer Phantasie sich gestaltete. Für einen einzelnen oder eine Gemeinschaft nacherlebbar wird diese Verschmelzung von Geist und Technik immer nur durch spezifisch organale Reproduktion, die sich jedoch – infolge grundlegender Unterschiede zu andern Klangerzeugern – keineswegs von selbst versteht. Die Orgel ist mit vielen Klangwerkzeugen verwandt und dennoch von allen verschieden. Insofern umgreift ihre Spieltechnik eine Menge schwieriger Probleme. Hinsichtlich der Tonerzeugung wäre unser Instrument etwa folgendermaßen zu charakterisieren:

- a) Das einzelne Register vereint Pfeifen unveränderlicher Tonhöhe und Klangcharakteristik, in Skalen angeordnet und mittels Klaviatur durch mechanisch erzeugten Luftstrom angeblasen.
- b) In der Orgel als Ganzem entstehen farbliche und dynamische Stufungen nur dadurch, daß dieserart gebaute Grund- und Obertöne übereinander geschichtet werden.
- c) Bei größerer Registerzahl werden die Stimmen auf „Werke“ mit jeweils eigener Klangpyramide verteilt.

Die Orgel ist somit, hinsichtlich Starrheit des Einzeltons und Registerprinzip, am ehesten noch mit dem Cembalo vergleichbar (was ja in einer Menge gemeinsamer Literatur zum Ausdruck kommt). Für alles Übrige aber, was andere Instrumente durch Strich-, Blas- oder Schlagtechnik zu bringen vermögen (also Crescendi und Decrescendi, Über- und Unterblasen, dynamische Akzentuierungen, expressive Flexibilität, Flageolets, Tonverfremdungen usw.), – für all das hat die Orgel immer nur zwei Realisierungsmöglichkeiten, nämlich die Artikulation und die Registrierung. Alles Musikalische und Geistige, Strukturelle und Formale, Subjektive und Objektive, Profane

oder Sakrale, das der Orgel irgend aufgegeben ist, kann nur und muß ausschließlich auf diesen beiden Ebenen zum Ausdruck kommen. Deshalb sind Artikulation und Registrierung das absolute Zentrum jeglicher Orgelinterpretation!

Was in einem modernen Raum exakt klingt, kann in historischen Räumen mit viel Nachhall selbst im Staccato noch „überlagert“ wirken; ebenso, wie selbst ein relativ ruhiges Tempo hier als „zu schnell“ empfunden werden kann. Es wird meist vergessen, daß zur Entstehungszeit solcher Räume eine Polyphonie und Harmonik späteren Zuschnitts überhaupt noch nicht existierte! Viele Probleme des Orgelspiels wurzeln somit im Aufeinanderprallen grundlegend verschiedener Funktionen von Raum und Musik. –

Es kann hier nicht darum gehen, einen Umriß von Orgel-Artikulationslehre zu entwerfen, aber ich möchte doch ein paar Hinweise geben zu diesen an der Orgel so enorm wichtigen Techniken. (Hier und später benütze ich nur Beispiele eigener Feder, weil ich an ihnen mein Anliegen mit absoluter Sicherheit demonstrieren kann; bei historischen Zitaten würden Puristen und Historisten, wie ich aus Erfahrung weiß, meine Argumente sofort mit Wonne zerfleischen.)

In Anlehnung an die Bildende Kunst möchte ich Artikulation fast mit einer Art „Aktzeichnen“ vergleichen: in einer Schulzeichnung wird ein Muskel, eine Haltung oder Bewegung gleichsam abstrakt „dargestellt“; in Meisterzeichnungen (eines Leonardo oder Picasso) hingegen wird immer die anatomische Funktion erkennbar, die ein Muskel für die betreffende Haltung oder Bewegung hat. Was mich an vielem Orgelspiel so empfindlich stört ist die Tatsache, daß man gleichsam „nur die Haut sieht“, nicht aber eben diese Funktion spürt, die ein Muskel „unter der Haut“ für den betreffenden Bewegungsablauf und damit für das künstlerische Endergebnis hat. Artikulationsfragen werden an der Orgel im allgemeinen viel zu sehr nach visuellen und cognitiven, viel zu wenig aber nach auditiven Gesichtspunkten bewertet. Nehmen wir (statt theoretischer Weitläufigkeiten) ein primitives Beispiel:



Wenn man diese Takte am Klavier spielt, dann ist es kinderleicht, die Triolen „hörbar“ zu machen: man braucht nur (rechts) den Tönen der Spitzenlinie b-a-g / c-b-a-g / c jeweils einen kleinen Akzent zu geben. Spielt man dasselbe aber s o an der Orgel, dann hört man nichts als die sechsmalige Abfolge der Töne g-a-b-c! Das „richtige“ Lesen, Denken und Akzentuieren macht der Orgelphysik nicht den geringsten Eindruck, und zwar aus einem ganz einfachen Grund: ein Akzent kann sich an der Orgel einzig und allein durch die D a u e r des Tons verwirklichen. Das heißt mit andern Worten: das Akzentachtel der Triole muß (mindestens) 100% seines „Volumens“ haben, während es fürs zweite Achtel nur 85% und fürs dritte womöglich nur 70% zu sein brauchen. „Gut gespielt“ ist das Ganze also nur dann, wenn man diese Triolen auditiv als absolut „selbst-verständlich“ empfindet.

Nun wird dieser Ablauf aber von anderen Faktoren wesentlich mitbestimmt, so etwa vom *T e m p o* : bei Vierteln = ca. 80 ist es kein Problem, den Anschlag in dieser Weise zu modifizieren, während es bei schnelleren Vierteln (von = 120) bereits äußerster Disziplin bedarf. Im zweistimmigen Spiel läßt sich die Akzentuierung verdeutlichen, indem man die Betonungen der linken Hand ebenfalls etwas spreizt; schnelleres Tempo macht aber auch das schwierig.

Ein weiterer, ganz wesentlicher Faktor ist die *R e g i s t r i e r u n g* : bei schwerer ansprechenden Stimmen kann das Ganze im *Aequal* annähernd unausführbar werden, während es sich mit zugezogenen Obertönen merklich präzisiert. Und im *Presto gar* – vollends im Sinn der folgenden Abwandlung – wird es nur der Registerkundige perfekt ausführen können.

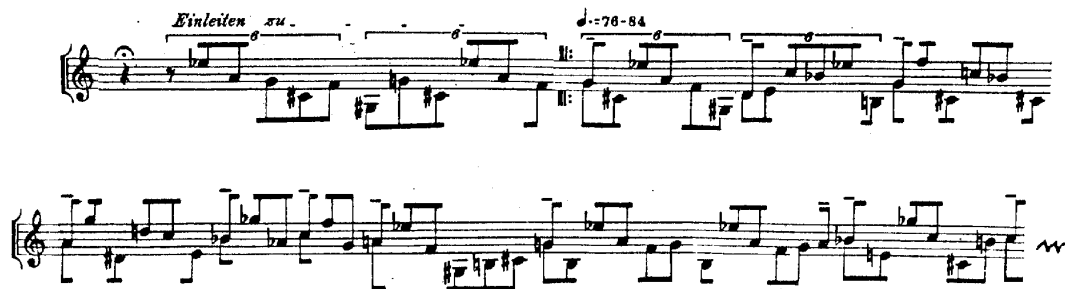


Schließlich sei noch der *F i n g e r s a t z* genannt: mit 1/2/3/4 gespielt ist es wesentlich einfacher auszuführen als mit 2/3/4/5. (Gerade das Letztere ist in der Literatur aber häufig erforderlich, wenn die Bewegungen – bei gefesselten Innenfingern – in den Randstimmen liegen.) Als Beispiel extremer Triolentechnik möge der Schluß der Etüde X dienen (aus „Zwölf Etüden Hommage à Chopin“ 1975/76):

A musical score snippet for Etüde X, consisting of two staves. The music is highly complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. It includes numerous fingerings (1-5) and dynamic markings. A specific instruction is written above the second staff: "nur unmerklich verbreitern". At the end of the second staff, there are markings for "HW" (half note) and a fermata. A footnote at the bottom left reads: "\* Für dieses C. Kann - vor allem bei Kleiner Hand - das Pedal (mit 8') zu Hilfe genommen werden."

Fast noch wichtiger als in diesem motorischen Bereich wird die Artikulation im Umkreis des Expressiven; alles, was der Bläser mit seiner Atem-, der Streicher mit seiner Griff- und Strichtechnik auszudrücken vermag, läßt sich an der Orgel nur mit diesen differenziertesten Anschlagskünsten bewerkstelligen: vom zärtlichsten Andruck bis zum brutalsten Zerhacken der Töne oder Tontrauben, vom dichtesten Legatissimo bis zu schmetterlingshaften Arabesken. Das Entscheidende dürfte aber doch wohl darin liegen,

daß es ein dem Instrument abgelaushtes Orgel-Atmen sein muß und nicht irgendwie kosmetisch aufgesetzte oder angelernte Methode. Ohne sakrale, meditative Stille wird man den Geheimnissen einer solchen Psychotechnik nie auf die Spur kommen. Für den melodischen Artikulationsbereich sei als Beispiel der Cantus-Beginn im Pastorale der Choralpartita II über „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (1948) gegeben:



Der Sinn dieser Stelle realisiert sich nur dann, wenn die Cantus-Töne (leicht überdehnt) dem Hörer bewußt werden, indem das Melisma auf einen zart-wehenden, (wenn ich so sagen darf) birkenhaft-hellgrünen Hintergrund zurückgenommen wird. Aber das bedarf naturgemäß eines hochentwickelten „Fingerspitzengefühls“.

Übrigens sind, nebenbei gesagt, Pedalsoli artikulatorisch besonders schwierig, weil die tiefen 16'-Lagen an sich schon schwerer ansprechen, und weil die Pedale in der Mehrzahl der Fälle in sich selber viel zu wenig „labiale Gravität“ haben. (Was zur Folge hat, daß immer viel zu früh zur Posaune 16' gegriffen werden muß.) Die Partiten I, VII und VIII sowie die Etüden II, VII und IX bieten Beispiele von „schweren Brechern“ bis zu vogelhafter Zierlichkeit. Dieses Wenige nur zu den Fragen der Artikulation.

\*

Den meisten meiner Orgelstücke habe ich Registerangaben beigefügt, was mir oft verübelt wurde und wird. (Man scheint darin eine Art „Einschränkung organistischer Autonomie“ zu sehen, obwohl ich immer betont habe, daß ich das nur als Vorschläge betrachte, die den jeweiligen Verhältnissen entsprechend abzuwandeln seien.) Im Grund bedeutet „registrieren“ ja nichts anderes als eine Art „Instrumentation an der Orgel“, und ich kann nicht recht einsehen, warum der Orgelkomponist dazu weniger berechtigt sein soll als ein Hersteller von Orchesterpartituren. (Voraussetzung ist natürlich, daß man über sehr konkrete Vorstellungen sowohl von den primären wie auch den synthetischen Orgelfarben verfügt.)

Die Standardisierung des Orchesters in den letzten zwei Jahrhunderten brachte es mit sich, daß eine Menge wertvoller Klangsubstanz in Vergessenheit geriet: von der Pracht des Renaissance-Instrumentariums blieben (etwas vereinfacht gesagt) außer den Blechbläsern nur Flöte, Oboe und Fagott; aus gutem Grund übrigens, denn alle Windkapsel-Instrumente (wie Rankett, Sordun, Krummhorn usw.) waren – weil nicht überblasbar und

äußerst stimmungsempfindlich – den Ansprüchen und Aufgaben schon des barocken und erst recht denen des modernen Orchesters nicht zu assimilieren.

Noch zu meiner Studentenzeit waren Renaissance-Instrumente allenfalls im Museum zu sehen, aber (mit Ausnahme von Block- und Querflöte) nirgendwo zu hören. So waren mir diese Klangwerkzeuge eigentlich nur ein „Traum“, – und es gehörte zu den aufregendsten und inspirierendsten Erfahrungen meines Lebens, als ich erkannte, daß diese Klangwelt an der Orgel realisierbar war, und zwar in einem weit über die Originale hinausgehenden Sinn: was Praetorius im Umfang einer diatonischen Oktave und höchstens in einem drei- oder vierstimmigen Verbund produzieren konnte, war hier in einem Umfang von 5 Oktaven chromatisch schrankenlos verfügbar! (Die inzwischen erfolgte „Renaissance der Renaissance-Instrumente“ belegt übrigens die verblüffende Ähnlichkeit der Orgel-Adaptionen mit ihren Vorbildern.) Die Orgel ist klang- und kompositionstechnisch viel zu eigenständig, um mit dem modernen Orchester konkurrieren zu sollen oder zu müssen. Aber schon die Tatsache, daß sie diese einzigartige, versunkene „Vorwelt“ schöpferisch-praktikabel verkörpert, sichert ihr einen unverzichtbaren Platz im Musikleben auch der Gegenwart.

Eine Schwierigkeit liegt darin, daß der Organist (wie ich im „Orgel-Credo“ zeigte) immer doppelt zu interpretieren hat: zuerst vom Klangbestand seines Instruments zur Komposition, und dann erst von der Komposition zum Hörer. Auch hier, statt vieler Worte, lieber ein kleines Beispiel. Es ist die „Pastorella“ aus den Choralvorspielen II von 1959 (BA 3516) über „Wir wollen singen ein' Lobgesang“:

Pastorella  
*Ruhig fließend*

SW: Hautbois 8' + Terzzone 2 fach

The image shows a musical score for 'Pastorella' by Praetorius. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is written in a flowing, melodic style with various ornaments and fingerings indicated by numbers 1-5. The second system continues the piece, also in treble clef, with similar notation and fingerings. The tempo/mood is marked 'Ruhig fließend'. A specific registration is noted as 'SW: Hautbois 8' + Terzzone 2 fach'.

Wenn man dieses Stückchen in der angegebenen (oder einer ähnlichen) Registrierung spielt, wird man meist die Erfahrung machen, daß der Diskant im Vergleich zu den Unterstimmen zu dünn wirkt (weil die meisten Zungen in der Höhenlage stark abfallen). Eine Hilfe mag dann sein, r e c h t s einen 4' beizufügen, indem man das SW an ein anderes Manual mit einem solchen koppelt. Oft wird das aber auch rein artikulatorisch zu lösen sein: wenn man die Oberstimme in dichtestem Legato, die Quartenkette in zart-klopfendem Nonlegato spielt (und die „Baß“töne je um ein Viertel kürzt), dann wird man dem Sinn des Satzes einen guten Schritt näher kommen. Das gilt übrigens nicht nur für Zungen-Registrierungen. Auch mit einem schönen Gedackt 8' oder einer Rohrflöte 4' kann man diese paar Takte zu einem singend-„glockigen“ Kabinettstückchen machen. Die Frage ist nur, ob man einen solchen „Lobgesang“ (wie der Text so schön sagt) auch



dann noch „singen w i l l“, wenn er ernstliche Vorarbeit erfordert. Ich habe diesen Satz in den 27 Jahren seiner Existenz in Kirchenmusiken genau e i n Mal gehört. –

Wenn schon kleine und „harmlose“ Stücke solche Probleme mit sich bringen, dann läßt sich ermessen, daß die großen Formen (von den Partiten und Sonaten bis zu „Chorea sacra“ und „Threni“) dem Interpreten einen enormen Spiel- und Klangsinn abverlangen. Damit ist einer der heikelsten Punkte unseres ganzen Orgelwesens angesprochen, nämlich seine pädagogische Komponente. –

Hugo Distler und Siegfried Reda (als sein Schüler) hatten eine wunderbar luzide, rhythmisch-animierte Spiel- und Klangtechnik. Schon durch die Arbeitstage und erst recht durch Redas pädagogisches Wirken ist vieles davon auf einen großen Schülerkreis übergegangen. Ebenso hat die pädagogische Arbeit meines Bruders Gerhard im württembergischen Orgelwesen spürbare Impulse gegeben; auch Orgelpädagogen wie Heiller und Radulescu hatten und haben progressive Wirkungen. Aufs große Ganze gesehen ist all das aber doch viel zu schwach, um das Konservativ-Verkrustete der landläufigen Orgelaspekte aufbrechen zu können.

Auch die derzeitigen Tendenzen geben wenig Anlaß zu Hoffnung: die Lehrpläne sind historistisch überfrachtet und zielen somit auf Anpassung und Verkäuflichkeit, bevor das zeitgenössische Soll überhaupt zur Kenntnis genommen werden kann. Es ist mir nicht vorstellbar, wie ein junger Kirchenmusiker „zur Orgel selber“ soll finden können, wenn ihm bereits i n n e r h a l b des kirchlichen Rahmens die Anpassung an pluralistische Gefälligkeit und an kommerzielle Wegwerf-Produkte zur Pflicht gemacht wird! (Ich halte – wie ich immer wieder betone – die Ausmaße dieser ideologischen Konsum-Verwüstung für weitaus bedenklicher als alle ökologischen Bedrohungen zusammengenommen!) – Es gibt heute – meist unter sehr jungen Menschen – einen „neuen Schub“ von Musik-Aneignung, der bereits eine Art Reflex auf die kulturelle Totalvermarktung zu sein scheint. Dieser Schub hat zwar, soweit ich sehe, die Orgel bislang kaum erreicht, – aber ich kann die Hoffnung nicht aufgeben, daß er sie eines Tages erreichen wird. Nirgends fände er lohnendere Aufgaben als in diesen vernachlässigten Zonen organischer Spiel- und Klangtechnik.

#### IV

Soziologisch gesehen wendet sich die „Neue Musik“ an eine gewisse Elite jener bürgerlichen Mittel- und Oberschicht, die man gemeinhin als die eigentlich „tragende“ unseres Kulturlebens zu betrachten pflegt. Alles Übrige – seien es nun die Desinteressierten von „oben“ oder die Anspruchs- und Ahnungslosen von „unten“ und „ganz unten“ – wird der sogenannten U-Musik überlassen (in all ihren Schattierungen von Hitparade und „Blauem Bock“ bis zur Drogenszene von Rock und Pop). Aber das, was als „gutbürgerliche Unterhaltung“ begann, droht heute – global gesehen – zu einem elektronischen Konsum-Inferno apokalyptischer Ausmaße zu werden. Wir haben also allen Grund, wenigstens i n n e r h a l b von „Kulturmusik“ nichts zu beschönigen, sondern über das Weshalb und Wozu von Geist und Handwerk, von Soll und Haben Rechenschaft abzugeben. Die ungelösten Spannungen zwischen Geschichte und Gegenwart sind weitaus größer, als die Fassade eines gutfunktionierenden Betriebs vermuten läßt. –

Die Nachkriegs-Moderne (damals auch „Avantgarde“ genannt) war erheblich durchsetzt von Ressentiments gegen die „Klassiker der Moderne“. Damit verlor sie nicht nur jene Präsenz, die „Neue Musik“ vor Hitler bereits sich verschafft hatte, sondern sie wurde zugleich auch Sache einer Minderheit, die hinsichtlich ideologischer Intoleranz dem faschistischen Vorher gar nicht so unähnlich war, wie sie wähnte. Die Avantgarde hat unser musikalisches Weltbild zweifellos beträchtlich erweitert (und ich habe viele ihrer Einsichten auch meinem eigenen Schaffen zu integrieren versucht). Dennoch bezweifle ich, ob von der schmalen Basis eines Elfenbeinturms aus eine vollgültige Einbindung ins große Ganze der europäischen Musik sich vollziehen konnte. (Die Erfahrungen der letzten Jahre sprechen eher dagegen.)


All das heißt mit andern Worten: wenn eine „Neue Musik“ nicht auf eine Elite von Ästheten beschränkt bleiben will, dann wird sie notwendigerweise auch an solche sich wenden müssen, die bis dahin (gewollt oder ungewollt) den konventionellen Kategorien von Kultur und Subkultur zugerechnet waren. In den bereits erwähnten „Erinnerungen“ schrieb ich 1981: „Deshalb sehe ich auf beiden Seiten hunderttausende von Menschen, die – am Verschleiß geradezu erstickend! – durchaus für neue Musik zu gewinnen wären, – aber selbstverständlich nur dann, wenn man ihnen dort auch freundlich entgegenkäme und sie nicht von vornherein als unerwünschte Asylanten betrachtete. Es ist ganz einfach nicht wahr, daß neue Musik mit einem Tristan-Akkord oder einer Zwölftonreihe oder einem Ligeti-Cluster begonnen hätte oder zu beginnen habe! Neue Musik beginnt auch für einfache Menschen überall da und dort, wo man (nach Nietzsche) die Kraft hat, „das Allbekannte zum Niegehörten umzuprägen“, wo der Terrorismus einer neurotischen Zwangsharmonik gebrochen wird, wo melodische, rhythmische und klangliche Potenz jenen Normen-Katalog aufsprengt, den ein dekadentes Europa erstellte (und der übrigen Welt kolonialistisch aufzwingen zu müssen glaubte)“. –


Diejenigen Substanzen, die im Sinne Nietzsches als Allbekanntes „umgeprägt“ werden können, sind – zumindest in unserem deutschsprachigen Kulturbereich – zweifellos das Volks- und das Kirchenlied. Schon als Student richtete sich mein instinktiver Widerspruch gegen jene falsche „Volkstümlichkeit“ und Choralbuch-Routine, der diese an sich so wertvollen Materialien unterworfen waren. Unsere europäische Harmonik war schön und interessant in ihrem Werden: als Metamorphose ehemals natürlicher Klangkräfte, die in zunehmendem Maß (von Monteverdi bis Wagner) schöpferisch erfüllbar und stilistisch entfaltbar wurden. (In diesen ihren historischen Ausprägungen wird Harmonik immer unverzichtbar bleiben.) Aber diese produktive Potenz ist seit 100 Jahren erloschen; schöpferisch legitim kann seitdem nur eine „neue“ Musik sein, die aus ganz andersartigen Kräften sich nährt. (Ein profitabler Historismus allein verstellt uns den Blick für diese Tatsachen.) Der harmonische Funktionalismus ist heute eine entleerte Hülse, eine sterile Hinterlassenschaft, die in einem überhaupt nicht mehr vorstellbarem Ausmaß Gegenstand kommerzieller Ausbeutung wurde und damit zu jenem Konsumsounnd verkam, der die kulturellen Restbestände unserer Erde total und global zerstört.

Der Dreiklang als solcher ist also ein Stück natürlicher Physik: gegen ihn, als „Tonalität“, wird keine Musik je sich richten können, solange sie eine „humane Akzeptanz“ zum Ziel

hat. Harmonischer Funktionalismus hingegen, im Endstadium seiner Totalvermarktung, ist für jedes Humanum genau so bedrohlich, wie es unsere Zivilisationsrückstände für die Ökosysteme einer geschundenen Erde sind. Die zunehmende Banalisierung und Brutalisierung des Globalsounds verläuft haargenau parallel zu den weltweit beängstigend ansteigenden Kurven von Gewalt, Terror, Kriminalität und Drogenmißbrauch. – Ich bilde mir bei Gott nicht ein, mit meinem bißchen Musik „die Welt verbessern zu können“. Aber ganz so dumm, wie mir manche Kritiker unterstellen, ist es vielleicht doch nicht, wenn man sich über das Woher und Wohin unserer Musik ein paar Gedanken zu machen versucht. –

Nach diesem Exkurs wird man vielleicht etwas eher verstehen, warum ich die Begleitsätze für die eigentliche Keimzelle meiner Lebensarbeit halte. Ich liebe ganz einfach diese melodischen Schätze des Kirchenlieds und möchte sie deshalb in einer Art erschlossen sehen, die ihrer Würde und Fülle entspricht, befreit von entstellender Übermalung und Verniedlichung. Wenn ihnen dieserweise eine neue Form gegeben wird – nicht funktionell nivelliert, sondern linear und motivisch angereichert, rhythmisch und klanglich aktiviert –: dann verkörpern sie damit ein Stück „neuer Tonalität“, die für den Hörer sehr wohl einen gewissen Zugang schaffen kann zu den abenteuerlichen Bereichen „autonomer“ Progressivität. Selbst an einer traditionellen Kirchengemeinde wird es nicht spurlos vorübergehen, wenn ihr das „Allbekannte“ immer wieder in neuem Licht als „Aufforderung zum Fortschritt“ angeboten wird. Die sechs Hefte der Begleitsätze (BA 2212-2217) machen, mit allem später Hinzugekommenen, weit über 200 Stücke aus; ein Material also, das nicht nur punktuelle Eindrücke, sondern immerhin ein gewisses Continuum ermöglicht. Als kleines Beispiel sei ein Satz gegeben zu dem bereits oben (S. 18) belegten Lied „Wir wollen singen ein' Lobgesang“:

Wir wol - len singn ein' Lob - ge - sang      Chri - sto dem Herrn zu Preis und Dank,  

  
 der Sankt Jo - hann vor - aus - ge - sandt,      durch ihn sein An - kunft macht be - kannt.



Auch organal bieten diese Sätze viel mehr Möglichkeiten, als man dem schlichten Notenbild auf den ersten Blick ansieht: sie können sowohl aequal wie auch als Cantus firmus-Satz (und in vielen Fällen als Trio) gespielt werden; und das wiederum als Gemeindebegleitung, als Alternatim, als Vorspiel oder als Orgelsolo; die Zusammenordnung mit der obengenannten „Pastorella“ gar erschließt eine ganze Reihe weiterer Möglichkeiten. Jedenfalls sind die liturgischen, konzertanten und pädagogischen Aspekte dieser Gattung noch nicht entfernt ausgewertet. –

Auch die **Kantoreisätze** seien hier wenigstens mit ein paar Worten erwähnt. Mit BA 2219-2224 zusammen sind es mehr als 250 Stücke; viele davon können organal oder in Mischung mit Stimme und (oder) Instrument gebraucht werden, was vor allem fürs Alternativ oder für „zusammengebaute“ Choralkantaten eine Fülle reizvoller, „praetorianischer“ Lösungen ergibt. Aber all das bedarf natürlich jener heute so vielbeschworenen „kreativen“ Impulse, von denen jedoch im kirchenmusikalischen Ernstfall leider wenig zu spüren ist. Auch die **Orgelchoralsätze** (BA 2928-2930) gehören in diesen Bereich. 54 Weisen sind hier, solistisch oder chorisches besetzt, in teilweise recht anspruchsvolle Orgelsätze eingebettet. Aber auch diese Klangwelt bleibt dem üblichen (historistischen) Pauschalverfahren notwendigerweise verschlossen. Einen eigenen Bereich bilden die **Choralvorspiele**, etwa 110 an der Zahl; es finden sich hier Intonationen, Inventionen, Bicinien, Toccaten, Fughetten usw. für alle erdenklichen Spiel- und Registriertechniken (von 1930 bis zur jüngsten Gegenwart reichend). Manche dieser Stücke rechnen mit unmittelbarem Bezug zum folgenden Lied und sind deshalb sehr kurz. Oft waren es aber auch Gründe der Aufteilung und Planung, die Beschränkung erzwangen. Ein kleines Beispiel mag das beleuchten. – Die Choralvorspiele sollten im Choralwerk eine ähnliche Reihe werden wie die Begleit- und Kantoreisätze, d. h. ich war an gewisse Einteilungen und Umfänge der Hefte gebunden. Da in den Begleitsätzen ein Stück zu EKG 97 „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ leider fehlen mußte, wollte ich das in den Choralvorspielen II (Passion bis Dreieinigkeits) nachholen. Aber auch hier herrschte solcher Platzmangel, daß für dieses wichtige Lied nicht mehr als zwei Akkoladen blieben; und als der Begleitsatz stand, hatte ich grade noch Zweidrittel einer Zeile für das „Vorspiel“. So schrieb ich also ein „Initium“: nur fünf Töne für ein intensives Flötgedackt oder Nachthorn 4', ein ätherisches Melisma „drübergestreut“, – etwa so, wie in alten Codices oft ein Buchstabe (ornamentiert und mit ein wenig Farbe oder Gold gehöht) die Würde des folgenden Textes andeutet:

a) Initium  
*Langsame Viertel (die Figuration ganz flüchtig gewischt)*  
 SW: Flötgedackt 4' + Trem.

b) Begleitsatz 1959

Wenn man dieses Initium so spielt und ihm dann den Begleitsatz folgen läßt (sei es aequal, als Plenum oder Trio), dann wird sich niemand der Poesie dieser Kombination entziehen können. Aber: wer macht so etwas, „nur für einen Choralvers“? – Bitte nicht die Ausflucht: „An meiner Orgel geht das nicht!“! Wenn die Flöte 4' zu trocken ist, dann zieht man eben eine zweite dazu (oder einen 2' oder einen 1 1/3' oder eine zarte Zunge oder den Tremulanten): irgendwann wird es zu schweben und zu blühen beginnen! Aber all das kann sich naturgemäß nur einem Spiel erschließen, das „aus der Stille kommt“.

Wenn der Organist dem Sacrum zu begegnen sucht, – dann begegnet ihm auch seine Orgel, selbst wenn es eine schlechte ist! (Was mag erst von einer „guten“ gelten?) – Ich bin auf diese Grundreihen absichtlich etwas näher eingegangen, weil die Fragen einer „neuen Tonalität“ ja nicht nur betrifft meines Choralwerks, sondern in der organistischen Praxis überhaupt oft verkannt und vernachlässigt werden. Gut ist solche Musik immer dann, wenn auf sie zutrifft, was Wagner in den „Meistersingern“ sagt: „Es klang so alt und war doch so neu wie Vogelsang im süßen Mai“. –

Über die größeren choralgebundenen Orgelwerke, die *Choralpartiten*, kann ich mich kurz fassen. (Numerierung, Choräle und Satzbezeichnungen bitte ich dem Anhang III zu entnehmen.) Vorbild war mir Distlers „Wachet auf“-Partita, die mir in seiner furiosen Spielweise enormen Eindruck machte. Schon 1937 schrieb ich Skizzen zu einer Toccata und Fuge über „Wir glauben all an einen Gott“. (Distler sah übrigens diese Ansätze noch bei einem Besuch in Heidenheim und erzählte dabei von den Schwierigkeiten bei der Entstehung seines „Wachet auf“.) Zur Ausführung meines Plans fand ich aber erst nach dem Krieg, als ich – von jedem ideologischen Druck befreit – allmählich Vertrauen in die eigene schöpferische Kraft gewann. (Ein Jahrzehnt Verfehmung geht auch an der eigenen Psyche nicht spurlos vorüber!) Die Begegnung mit Siegfried Reda, die Aufbruchsstimmung der Arbeitstage, die neuen Klänge der Pauluskirchenorgel, das Traumbild einer „Orgelerneuerung überhaupt“: all das waren aufwühlende Impulse, die in die riesige Paraphrase der Fantasia und in die Rasanz der Schluß(doppel)fuge dieser Choralpartita I einströmten. Die Korrekturen kamen während der Arbeitstage 1950, und Reda sagte in seiner lakonischen Art nur: „Mensch, ist das eine Kragenweite!“.

Brocken dieser Art schreibt man natürlich nicht jedes Jahr, und so entstanden (mit den Nummern II, III und VII) auch etwas anspruchslosere Stücke. Fast sinfonische Ausmaße hingegen nahm die Partita VI über das „Veni creator“ an; die speziellen Entstehsumstände sind im Vorwort geschildert. Der Schluß dieser Brachialfuge war für 1953 schon ein gewisser Bürgerschreck:

*zunehmend verbreitern bis zu einzeln markierten Achteln*

The image shows two systems of musical notation for an organ piece. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Above the first system, the instruction *zunehmend verbreitern bis zu einzeln markierten Achteln* is written. The second system continues the piece with similar complexity, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings like *p* and *ff*.



Eine gewisse Sonderstellung nimmt die Choralpartita VIII „Das Tedeum deutsch“ ein; sie entstand 1956 zur Einweihung „meiner“ Orgel der Liederhalle Stuttgart (mit 68 Stimmen) und konnte somit auch farblich extreme Bereiche ansteuern. – Die Erwartungen übrigens, die wir an dieses Instrument knüpften, haben sich – wie bei fast allen „Säkularorgeln“ – nicht erfüllt. Für unsere Höerermehrheiten sind Orgel und Kirchenraum zu sehr identisch, als daß auf der (kostspieligen) Basis des Konzertbetriebs Orgelmusikreihen durchsetzbar wären. In der DDR ist es genau umgekehrt: dort ist die kirchliche Orgelmusikpflege eingeengt, weshalb säkulare Darbietungen begeistert aufgenommen werden. Die meistbejubelte Aufführung jedenfalls, die das „Tedeum deutsch“ (und meine Bearbeitung von BWV 1005) je gefunden haben, spielte Volker Bräutigam 1982 anlässlich der Einweihung der neuen Leipziger Gewandhaus-Organ.

Es ist klar, daß die obenerwähnten Schwierigkeiten artikulatorischer und registrier-technischer Art in solchen Großformen akkumulieren und dem Spieler eine erhebliche Gestaltungs- und Durchsetzungskraft abverlangen. Aber ich kann nicht recht einsehen, warum das, was ein Bartok oder Boulez am Klavier (selbstverständlich) voraussetzen dürfen, an der Orgel prinzipiell als „unzumutbar“ gelten soll. Sicher: Genie ist Fleiß! Aber wenn man bei Bach fleißig (ja sogar s e h r fleißig) ist, dann bietet das noch keine Gewähr, daß daraus Genieblitze v o n h e u t e zucken müßten!

Meine nicht choralgebundenen Orgelwerke setzten, wie schon erwähnt, erst nach dem „Orgeltief“ der Sechzigerjahre ein. Hauptstücke sind hier die S o n a t e 1965/66 und, in noch höherem Maß, „Chorea sacra“ (1974). Aber auch in dieser Schaffensperiode habe ich den pädagogischen Zugang zu öffnen versucht, mit den „Kleinen Orgelstücken“ (1974/75) und den „Inventionen“ (1980) ebenso wie mit der „Sonatine“ und der „Sonata serena“ (1979). Die „Zwölf Etüden“ (von denen ich auf S. 16 eine Andeutung gab) wollen wir hier, als „utopisch“, besser beiseite lassen. –

\*

Je mehr ich mich dieserweise mit der Orgel befaßte, desto klarer wurde mir, daß viele ihrer Dimensionen noch gar nicht entdeckt waren, – nicht entdeckt sein k o n n t e n . Das deutet schon bei Bach sich an: wenn er die Triosonaten (BWV 525-530) oder die Sonaten für Violine und obligates Tasteninstrument (BWV 1014-1019) für Cembalo deklarierte, dann doch nicht, weil sie an der Orgel nicht darstellbar gewesen wären, sondern einfach deshalb, weil sie unter den damaligen Verhältnissen an der Orgel k e i n e F u n k t i o n gehabt hätten! (Wann und wozu hätte – in Köthen oder Leipzig – eine Sonate „für Violine und obligate Orgel“ erforderlich sein sollen?) Das Einzige, was die Orgel an „klassischen“ Begleitfunktionen einbrachte, war der Generalbaß. Er wurde übernommen und zählt deshalb bis heute – da ja so bequem! – als das allein Legitime. Deshalb ist es praktisch fast unmöglich, Organisten an jene obligaten Begleitfunktionen heranzuführen, die für den Pianisten seit 150 Jahren zum täglichen Brot zählen.

Es geht aber nicht nur um Stilistisches. Ein großes „...mit Orgel“ bedurfte auch geistig neuer Impulse, wie erst das 19. Jahrhundert sie erschloß. Man stelle sich vor: Hölderlin schrieb seine großen Hymnen zwischen 1795 und 1800; in jenem Zeitraum also, in dem

Beethoven seine 1. Sinfonie, die ersten drei Klavierkonzerte und die Klaviersonaten bis etwa op. 22 schuf. Es ist absolut undenkbar, wie auch nur ein Hauch Hölderlinschen Geistes in den damaligen Bereich von Musik (oder gar von Orgel) hätte eindringen können. Hölderlin „antwortete“ zwar, wie ich eingangs zitierte, der Orgel. Wie aber hätte die Orgel jenem größten deutschen „Wort“ antworten können, das nicht „aus Osten“, – sondern „aus Nürtingen“ kam?!

Neue Gattungen sind zunächst also Futurismen und Phantasmen, die eines Tages erst (unter ganz konkreten Bedingungen) sich erfüllen können. Das „... mit Orgel“ ist eine solche Gattung, die ich instrumental aber (nach den Choralsonaten der 50-er Jahre) erst ab etwa 1970 realisieren konnte. Ein paar Titel wenigstens seien aufs knappste benannt und charakterisiert (die Besetzungen und Jahreszahlen bitte ich dem Anhang III zu entnehmen): „Trivium“ – eine Camus-Huldigung; „tanah“ – eine alttestamentarische Tragödie; „Canticum canticorum“ – das zugehörige „Satyrspiel“; „Barcarole“ – eine venetianische Strawinsky-Elegie; „Lituus“ – ein Epitaph für Hans-Arnold Metzger; „Rebec“ – eine irische Tristan-Rhapsodie; – „Ros und Lilie morgentaulich...“ – eine Benedictio für zwei Flöten-Blumenmädchen; „Threni“ – ein Sterbe-Spiel (dem Andenken Helene Bergs gewidmet). Ein Beispiel aus dem letzteren, von „eines Sternes schrecklichem Schiffbruch“ handelnd, mag einen Eindruck von der Schreibweise geben:

in Tonstärke, Tempo und Griffdichte rasch zusammenbrechen lassen

\* Gruppierung, keine Triolen!

ganz frei

H.W. Quintade 16'  
Gemshorn 8''

(lange, absolute Stille)

P: Untersatz 16'  
Gedackt 8''

(Ich mußte auf die Uraufführung sieben Jahre warten, weil namhafte Englischhornspieler sich weigerten, „solche Musik“ zu machen. Erst als eine Hamburger Musikstudentin es zum „Prüfungsstück“ erkor und mit wunderbarer Einfühlung spielte, wurde „Threni“ zum meistgespielten der „... mit Orgel“-Werke.) Es ist gar nicht so abwegig,

wenn diese Reihe einmal als „verkappte Instrumentalkonzerte“ bezeichnet wurde. Infolge des „Renaissance“- und Synthetik-Anteils in größeren Orgeln sind hier (zu zweit!) Farbspektren erzeugbar, wie sie selbst mit großem Orchesterapparat kaum zu erreichen sind. Ich glaube nicht, daß eine derartige Effizienz auf die Dauer ungenutzt bleiben kann. –

Auf vokalem Gebiet ist es ganz ähnlich. Schon die „Wachet auf“-Kantate (1951) und die „Hirtenlieder“ (1955/57) haben die einzigartigen Möglichkeiten des „... mit Orgel“ in Dutzenden von Aufführungen unter Beweis gestellt. Nichtsdestoweniger blieb diesen Stücken (weil „Nicht-Generalbaß“!) eine breitere Wirksamkeit bis heute verschlossen. In noch höherem Maß gilt das vom „Psalm der Nacht“ (1965) und von dem (1969 zur Einweihung der Michaelsorgel Heidenheim uraufgeführten) „Patmos“. – Die „Heimsuchung“ (1973) wurde „stereophon“ fürs Ulmer Münster geschrieben (mit Sopran und Oboe bei der Westorgel, Tenor auf der Ost-Chororgel, dazwischen Sprecher mit Trompete, Posaune und Positiv). Hernach stand zu lesen, es sei gewesen „als ob die Steine mitschrien“. Aber was hilft das Schreien der Steine, wenn keine Ohren da sind, es zu hören? Auch über „Das Buch Versammler“ (1971) für 17 Chorstimmen und obligate Orgel wird man wohl erst im Jahr 2000 reden können (falls man dann überhaupt noch redet).

\*

Vielleicht bedarf das weite Gebiet der **B e a r b e i t u n g e n** noch einiger Worte. (Auch hier bitte ich, sich an Anhang III zu halten.) Diese Arbeiten waren schon immer vielen Mißverständnissen ausgesetzt, und so scheint es mir nützlich, wenigstens von den **M o t i v e n** dieser Bemühungen eine gewisse Vorstellung zu vermitteln. – Ich mag die in der Kirchenmusik vielfach üblichen, zusammengewürfelten „Additionsprogramme“ gar nicht, denn auch „gute“ Stücke werden rundweg entwertet, wenn sie in einem qualitativ, stilistisch, inhaltlich, besetzungsmäßig oder zeitlich unpassenden Zusammenhang stehen. Programme, die der Würde von Kirchenmusik entsprechen wollen, sollten deshalb immer auch **i n s i c h s e l b e r** eine stimmige „Komposition“ sein, – was praktisch aber oft sehr schwer zu erreichen ist. Häufig fehlen ganz einfach die erforderlichen Pendanten. So sind z. B. die Isaak- und Obrecht-Bearbeitungen als Gegenstück zu meinen „Vigilien“ (für Renaissance-Instrumente) entstanden, oder die Englischhorn-Bearbeitungen von Bach, Telemann und Mozart im Zusammenhang der „Threni“. Busonis Variationen über „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“ waren „wie geschaffen“ als ideales Gegenstück zu „Rebec“. (Übrigens wurden urheberrechtlich geschützte Werke – um keinen Verleger oder Erben zu schädigen – immer nur unter dem Namen des Originalkomponisten gespielt.)

Auch Probleme der „Abnützung“ spielten bei den Bearbeitungen eine gewisse Rolle. Wenn z. B. manche Bachsche Standardwerke tagaus tagein in unzähligen Wiederholungen verschlissen werden, so gibt das – vor allem längerfristig gesehen – schon Grund zu ernstlicher Sorge. Jedenfalls hatte ich den Wunsch, solche Übelstände wenigstens punktuell mildern zu können. So hoffe ich, daß die Bearbeitungen von BWV 1004 und 1005 doch da und dort eine gewisse „Schonzeit“ ermöglichen werden. –

Mehrere Bearbeitungen entsprangen auch dem Bestreben, wertvollen Werken durch Reduzierung der Besetzung Chancen zu schaffen. Hier ist z. B. das Bachkonzert BWV 1060 zu nennen; für Querflöte, Oboe und Orgel rekonstruiert läßt sich dieses herrliche Werk auch in ländliche Kirchenmusiken einbauen. Dasselbe gilt von den Kantaten BWV 51, 137 und 170: es ist schon wunderbar, wenn solche Pretiosen an Orten geboten werden können, wo sie – ohne diese Zweier- oder Dreier-Besetzung – niemals zu ermöglichen wären. Auch das „Musikalische Opfer“ gehört hierher. Es hat in der Bearbeitung von 1975 (für Flöte, Violine und Orgel) eine runde, klangschöne Form gewonnen, die in Dutzenden von kleinstädtischen und dörflichen Aufführungen dankbarsten Widerhall fand.

Komponisten, die geistlicher Musik zwar nahestanden, aber wenig oder nichts für Orgel geschrieben haben, können durch Bearbeitungen der Kirchenmusik geradezu „erschlossen“ werden. So sind z. B. Brahms' „Vier ernste Gesänge“ durch die Bearbeitung von 1956 rundweg ein vielgebrauchtes Stück „Kirchenmusik“ geworden, und Schuberts „Zwölf geistliche Lieder“ warten darauf, es zu werden.

Einige Arbeiten verdanken sich auch textlichen Impulsen. Für Monteverdis fragmentarische „Marienklage“ z. B. war eine würdige, deklamationsgerechte Eindeutschung mindestens so wichtig wie die kompositorische Komplettierung. Oder die „Psalmen“ von Dvorak und Milhaud: es geht hier nicht um weltbewegende Kompositionen, sondern darum, die dünngesäten Psalmvertonungen neuerer Zeit etwas aufzufüllen. Mein Hauptanliegen war dabei, die peinlichen Rückübersetzungen aus dem Tschechischen bzw. Französischen durch eine behutsame Anpassung an die Luthersche Form abzulösen (was mir in einer Kirchenmusik deutscher Zunge unverzichtbar zu sein scheint). Schließlich sei noch der Wunsch erwähnt, in der Kirchenmusik unüblichen Instrumenten wie Klarinette oder Saxophon lohnende Aufgaben zu stellen. Die Klarinetten-Bearbeitungen von Brahms, Debussy, Reger und Berg sowie das Bachsche „Also hat Gott die Welt geliebt“ (für Saxophonquartett und Orgel) entsprangen diesem Bestreben.

Es bleiben vier Werke, die ich ohne jeden Anlaß oder Auftrag allein der kompositorischen Qualität wegen einrichtete. Busonis „Fantasia contrappuntistica“ hat mich von jeher fasziniert; ihr dicht-phantasievoller Bezug zur „Kunst der Fuge“ regte mich (1956) zu einer „modernen“ Orgelfassung an. Leider fand diese großartige „deutsche Orgelsinfonie“ bei den Organisten nur wenig Gegenliebe. – An Schuberts „Fantasie f-moll“ (1979) lockte mich die Verbindung lyrischer Intensität mit jenen „kontrapunktischen Sehnsüchten“, die ihn in seinem letzten Lebensjahr bewegt zu haben scheinen. Aber selbst ein Schubert kann offensichtlich mit romantischen Paradeschlagern nicht konkurrieren.

Bachs Cembalokonzert BWV 1054 – aus verschiedenen Gründen immer etwas unbefriedigend – ließ (1983) den Wunsch nach einem „Konzert für Orgel und Orchester“ entstehen. Entscheidend waren für mich jene Hinweise, die Bach selber in der Kantatenfassung (BWV 146) gibt: der Cembalosatz ist hier konzertant „organisiert“; der Holzbläsersatz dieser Fassung war mühelos auch auf den Schlußsatz auszudehnen; und die Chor-Motivik von Satz II konnte in das Adagio ebenfalls als (wenn auch heikler) Bläsersatz eingebaut werden. Ich schätze, daß man hier – bei 97% Anteil Bachschen „Eigen-

kapitals“ – guten Gewissens von einem „legitimen“ Konzert für Orgel und Orchester sprechen kann. –

Bleibt als letztes „Die Kunst der Fuge“. – 1928 hörte ich das Werk unter Wilhelm Kempff in der damals sensationellen Fassung Wolfgang Graesers. Das Stiltfremd-Gesuchte dieser Arbeit überzeugte mich so wenig wie alle später gehörten Besetzungen (für zwei Klaviere, Streichquartett, Orgel usw.); all das sind zwar „Möglichkeiten von Annäherung“, aber diese machen noch lange kein „Werk“! (Daß die „Kunst der Fuge“ keine Orgelmusik ist, zeigt – im Vergleich zu den übrigen Orgelfugen – allein schon die völlige Abwesenheit „außerkontrapunktischer Intermezzi“.) Das Unausgesprochene dieses Klang-Rudiments kann niemals praezeptoral, sondern nur „kompositorisch“ entschlüsselt werden. Das Wichtigste ist dabei, Orgel und Cembalo dem Ganzen nicht zu addieren, sondern zu *i n t e g r i e r e n*, um damit ihre Solo- und Ensemble-Funktionen (bis hin zum Schlußchoral) „glaubhaft“ zu machen. (Beide sind deshalb auch den Orchesternummern als Continuo einverleibt.) Als *A p p a r a t* dienen somit die Bachschen Streicher und Holzbläser mit Orgel und Cembalo; die *T e x t f o r m* faßt alle Fugen gleichen Typs in Gruppen zusammen, jeweils durch die Kanons als „Interludien“ getrennt; die *K l a n g f o r m* entsteht aus den Orchester-„Pfeilern“ mit dazwischenliegenden Ensemble-Fugen (für Streicher, Streichquartett, Bläserensemble, Kammertrio und Orgel-Cembalo-Duett). Handelte es sich bisher also um eine Klitterung von Einzelteilen, bei der der Hörer die Gesamtform „zu denken“ hatte, so sind jetzt die Teile Funktionen innerhalb einer Gesamtform, die sich auch klanglich *r e a l i s i e r t* und damit dem Hörer *a l s s o l c h e* mitteilt: das Totum ist wie Licht, das sich prismatisch in Bachsche „Spektralfarben“ auffächert. Meine Fassung meint also nicht den üblichen Bildungstiefsinn, sondern – indem Abwechslung Freude macht – ganz einfach eine „Recreation des Gemüts“. Nach vier aufeinanderfolgenden Aufführungen der vergangenen Saison sagte der Primgeiger nur: „Schade, daß es schon vorbei ist!“ –

\*

Wenn ich diese ca. 1000 Seiten Bearbeitung überblicke, kann ich mich einer gewissen Nachdenklichkeit nicht erwehren. Zweifellos sind hier viele Lücken geschlossen, Dimensionen und Kombinationen erschlossen und neue Namen integriert worden. Auch viel Gewinn ist zu verzeichnen: unschätzbare Einsichten in geistige und kompositorische Qualitäten vergangener Epochen ebenso wie in bezeichnende Werke unseres Jahrhunderts. All das war aber auch mit viel Verzicht auf Eigenes erkaufte, den ich, ohne die Orgel als „Schicksal“ anzunehmen, wohl kaum hätte leisten können.

Am meisten bedrückt mich das pädagogische Defizit, das hier heraufbeschworen wurde: alle die Schwierigkeiten, von denen ich auf S. 15 ff. schon sprach, treffen auf das „... mit Orgel“ in noch höherem Maß zu, denn der Spieler hat hier ja immer „mit einem Ohr“ beim Partner zu sein. Auch registriertechnisch ist die Abstimmung auf ein vokales oder instrumentales Solo weitaus anspruchsvoller als solistisches Orgelspiel. (Und mit den üblichen Star-Allüren von „spät kommen“ und „rasch loslegen“ ist hier schon gar nichts anzufangen.) Alle diese Dinge hätten eben „gelehrt“ werden müssen, und zwar



seit 25 Jahren und nicht erst heute! Aber wie und wo? Man hat für seine Lebensarbeit nur e i n e Kraft zu vergeben, die nicht beliebig aufgesplittet werden kann. Auch gibt es immer Leute, die nicht das geringste Interesse daran haben, solche Innovationen zu tolerieren oder gar zu fördern. –

Fragen dieser Art sind im Grund nur Symptome für tieferliegende Störungen sowohl im Selbstverständnis wie auch im Verhältnis von Kirche und Kultur. Es scheint mir deshalb richtig, auf diese mehr kultur- und geistespolitischen Zusammenhänge einer solchen Lebensarbeit noch etwas einzugehen.

## V

In einer chinesischen Weisheitslehre des 4. Jahrhunderts v. Chr. heißt es: „Beschäftige dich mit Musik, und du erkennst die Regierung eines Staates“. – Dieser Satz konnte und kann selbstverständlich nur für solche Musik gelten, die den ursprünglichen, kulturellen Sinn der Töne meint und den Menschen „personal“ (das heißt also, wie das Wort so wunderbar richtig sagt, als „hindurchklingend“, als „Person“) begreift. In einer solchen Bezogenheit von Kult und Subjekt wird man, tiefenpsychologisch betrachtet, doch wohl den Kern personaler Existenz sehen dürfen.

Nun umfassen Gesellschaft und Staat zwar eine Vielzahl von Subjekten, haben aber – als Gesellschafts-, „Ordnung“, als Regierungs-, „Macht“, als Verwaltungs-, „Apparat“, als Staats-, „Gewalt“ – doch auch ein Eigeninteresse, das sich mit den personalen Rechten des einzelnen „Untertanen“ keineswegs immer deckt. Man wird deshalb eher so sagen müssen: die „humane Qualität“ eines Systems mißt sich geradezu d a r a n , ob und inwieweit es letztendlich auf die Entfaltung oder auf die Beschränkung oder gar Unterdrückung personaler Würde zielt! In d i e s e m Sinn macht eine kulturgezeugte Musik geradezu seismographisch empfindlich schon für die leisesten Symptome von Entmündigung oder Reglementierung durch ein übergeordnetes System. So etwa, schätze ich, wird der alte Chinese die „Beschäftigung“ mit Musik als Indiz für die Qualität einer „Regierung“ verstanden haben. Aber was ist „kulturgezeugt“?

Die europäische Musik hat diese indikatorische Funktion längst verloren, weil auch sie – dem dunklen Gesetz unseres Erdteils folgend – das „Naturale“ je länger je mehr „rationalisierte“ und damit auch „zivilisierte“. Ich habe mich zu diesen Dingen mehrfach geäußert (so z. B. in „Jenseits von Eden“), möchte hier aber doch im Interesse des Gesamtzusammenhangs wenigstens den Grundriß in groben Strichen andeuten.

Die (gleichsam anonymen) rhythmisch-melodischen Ursubstanzen wurden in zunehmendem Maß rationalisiert und domestiziert (zu Kontrapunkt, Mehrstimmigkeit, Harmonik); diese Prozesse mußten notwendigerweise „Stilisierung“ im Gefolge haben, denn nur ein schöpferisches Subjekt – „der Komponist“ – konnte solchen Tongebilden eine zum jeweiligen Zeitpunkt fällige „kontemporäre Identität“ geben; und schließlich: solche Identitäten lagerten sich wie Sedimente übereinander zu jenem „Geschichte“, das sich uns als Gesamtgeschichte einer europäischen Musik darstellt.

Dieses un-ent-deckte Ü b e r einander von Schichten wurde erst durch den Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts zu einem museal überschaubaren N e b e n einander von

daß der Mensch sich seines Tuns freut, auf dem das ist sein Teil, denn wer brächte  
 daß der Mensch sich seines Tuns freut, auf dem das ist sein Teil, denn wer brächte  
 daß der Mensch sich seines Tuns freut, auf dem das ist sein Teil, denn wer brächte

darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a  
 darin zu sehen, was nach ihm wird! Süß ist das Licht, gut tuts a

*viel ruhiger*

Faksimile aus „Das Buch Versammler“ (1971) S. 84

Stilen gemacht, – was zugleich aber auch das Kulturchaos der Neuzeit heraufbeschwor! Jede dieser Schichten war nämlich *i n s i c h* immer und ausschließlich „zeitgenössische“ Musik gewesen, – und in genau derselben Weise hätte auch die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts eine *s o l c h e* werden und bleiben müssen! Wenn nun aber eine sich zunehmend „verhistorisierende“ und „verbürgerlichende“ Musik als absolut gesetzt wurde, – und wenn gar der Gründerzeit-Kommerz sich ihrer als eines Millionen-Geschäfts bemächtigte –, dann mußte das notwendigerweise den Charakter schöpferisch-kontemporär inspirierter Kultur in denjenigen einer ausbeutenden Kulturindustrie verfälschen: das, was Kultur zu leisten hatte und hätte – nämlich eine existentiell-kreative Bewältigung von „Sein“! – wurde durch Kulturindustrie umfunktioniert in einen ebenso bequemen wie profitträchtigen Rückzug auf nostalgischen „Schein“!

Kulturindustrie ist also nicht, wie das Bildungsphilisterium wähnt, eine Antithese zu Materialismus, sondern sie ist eine beschämende Form *v o n* Materialismus. (Beschämend deshalb, weil *g e i s t i g e* Werte zu Geld gemacht werden.) Was hat denn jene Schickeria, wie sie in Salzburg oder sonstwo sich versammelt, noch mit „Kultur“ zu tun? Es scheint mir eher eine Schändung der Klassiker zu sein, wenn sie dazu herhalten müssen, solchen Demonstrationen von Besitz- und Standesdünkel auch noch einen Anschein kultureller oder gar sakraler Würde zu geben. Ein Bach, Mozart, Beethoven und Schubert haben nicht *d a z u* gearbeitet und gelitten, damit die sie vermarktenden Superstars sich Traumautos um DM 400000,- leisten können! Wenn wir, wie ich eingangs sagte, um der Schönheit willen „nichts beschönigen“ wollen, dann muß rundheraus gesagt werden: auf den *r e a l e n* Stand der heutigen Welt bezogen – bei *t ä g l i c h* T a u s e n d e n verhungender Kinder! – ist solche Kulturvermarktung eher eine Form von „Kindermord“, woneben der vielbejammerte bethlehemitische sich wie ein Witz ausnimmt.

Nicht weniger bedenklich als diese materielle Ausbeutung von Kultur ist jene ideologische, wie sie an den Diktaturen unseres Jahrhunderts mühelos sich ablesen läßt. Der Freiheitswille eines Beethoven z. B. – der ihn unfehlbar ins KZ gebracht hätte! – wird ganz einfach zum „nationalen Bildungsgut“ verniedlicht, verliert dabei natürlich sämtliche Zähne, und kann in dieser Form dann (da er als Toter ja „schweigt“) geradeswegs und anstandslos zum „Staatskomponisten“ avancieren! (Und derart manipulierte Hanswurstiaden nennt man dann „Kultur“!) Die kommerziell ausgebeuteten und ideologisch manipulierten Meisterwerke kommen mir in der Tat vor wie „Löwen hinter Gittern“: es sind zwar noch Löwen (gutgepflegte sogar!), – aber zum völlig risikolosen Schau-, Schul- und Scheinobjekt erniedrigt, und damit alljeder Kraft, Würde und Funktion beraubt, die sie, als „Könige der Wüste“, in ihrem Biotop einst hatten.

Auch jene „Gen-Manipulationen“ übrigens – vor denen wir zu Recht uns fürchten! – sind, kulturell gesehen, „mitten unter uns“ schon längst zu Wirklichkeit geworden! Der Kommerz hat (um ein Beispiel zu nennen) den Begriff „schöpferischer Identität“ inzwischen so total destruiert, daß selbst ein von allen Symptomen des Drogenrauschs gezeichneter Konsumsoun – bis tief in die Medien-„Aspekte“ hinein – einem „genetisch“ manipulierten Begriff von „Humankultur“ genügt und entspricht. Oder wenn die Ansagerinnen die „Sparten“ aufzählen, als da sind „Jazz – Rock – Pop – Folklore –

Musical – Operette – Oper – Klassik“, – dann spätestens weiß ich, daß hier über einen „Sinn“ von Musik schlechterdings nicht mehr gesprochen werden kann. – Es ist zweifellos hoch einzuschätzen, wenn Komponisten wie etwa Nono oder Lachenmann „Musik der Verweigerung“ gegen ein solches System schreiben. Ich frage mich nur: wird solche Verweigerung überhaupt virulent werden können, wenn sie i n n e r h a l b dieses Systems liegt und zu ihrer Realisierung haargenau d e r s e l b e n Mittel bedarf, die auch Medium des zu Verweigernden sind? Ich glaube es nicht.

\*

Es geht mir nicht darum, hier irgendwelche Patentrezepte für „Reformen“ solcher oder anderer Art anbieten zu wollen. Ich kann nur für mich selber sprechen und erzählen, aus welchen Gründen, unter welchen äußeren und inneren Bedingungen mir die Orgel zum „Schicksal“ wurde. – Vordergründiger Anlaß war zweifellos, wie schon gesagt, der nazistische Kulturterror. Aber ich glaube, daß eine solche Entscheidung heute – unter den Diktaten des soeben bezeichneten Konsumterrors – genau gleich ausfallen würde. Inmitten aller Irrungen und Wirrungen von Totalvermarktung wird niemals jene Sammlung und Stille zu finden sein, deren es unabdingbar bedarf, wenn strukturellen und funktionellen Alternativen nachgedacht werden soll. Solche Sammlung konnte und kann, für mich wenigstens, nur in d e m Bereich zu finden sein, aus dem ja letztendlich alles kam, – nämlich im Sakralen! Hier hat meine Lebensarbeit, wenn ich so sagen darf, ihr „Biotop“ gefunden.

Dieses Biotop – ich nenne es „Das große Abseits“! – hat viele Dimensionen, nicht nur in geistiger und musikalischer, sondern auch in soziologischer und kommunikativer, ja sogar in geographischer Hinsicht, – und jede dieser Dimensionen hat ihre eigene, erwünschte und produktive „Einsamkeit“. – Die Kirche ist ein „Abseits“ im Staat (oder sollte es wenigstens sein, selbst wenn sie eine Staats- oder Volkskirche ist). Für den Kirchenmusiker jedenfalls scheint mir gerade dieses Abseits Vorbedingung seiner Independenz zu sein, denn inmitten säkularer Promiskuität wird er dem Endziel seiner Sache wohl schwerlich dienen können.

Kirchenmusik wiederum ist – sofern sie über den bloßen Gebrauch hinausgeht – in sich ein Abseits innerhalb der Kirche: das, was man „Gemeinde“ nennt, ist realiter eine Pluralität von Personen, deren Einzelinteressen – wie allüberall – von Hitparade oder Disko genauso bestimmt sein können wie von Wagner oder Schönberg. Kirchenmusik und -lied konnten hier zwar (bis heute) eine gewisse „Verbindlichkeit“ präsentieren und behaupten, – aber unbestritten ist diese keineswegs. Das meiste dessen, was eine Volkskirche heute als „neues Lied“ ästimieren zu müssen glaubt, ist von den Wegwerfmustern des Markts eingefärbt. Es ist, um mit Adorno zu sprechen, eine „Billigung des Billigen“, die schon hinter jeden Historismus weit zurückfällt, und gar von Kirchenmusik als „neuer Musik“ durch Abgründe getrennt ist. Die Verbindlichkeit des „klassischen“ Kirchenlieds war eben immer auch ein Stück Kulturgeschichte, und als solche wird sie einer demokratischen Popularisierung von heute notwendigerweise inadäquat bleiben. (Für die Kirche sind das schwere Fragen. Wenn nämlich die historischen Deiche und Dämme erst einmal gebrochen sein werden – zum Teil sind sie es schon! –, dann wird das

unfehlbar auf die Sache zurückschlagen. Die amerikanische Television zeigt die geradezu grauenhaften Formen, die eine „Billigung des Billigen“ unter Konsumzwängen als „religiöse Totalvermarktung“ annimmt! Man kann eben dem Konsum nicht „den kleinen Finger geben“, ohne ihm irgendwann die ganze Hand lassen zu müssen.

Leider werden die gesamt k u l t u r e l l e n Folgen solcher Prozesse viel zu wenig beachtet. Dazu ein Beispiel aus der laufenden Diskussion um ein neues Gesangbuch der EKD: ein Lied wie Luthers „Christ unser Herr zum Jordan kam“ scheint, demoskopisch betrachtet, am unteren Rand einer Beliebtheitsskala zu liegen; auch Luther befindet sich hier offensichtlich „im Abseits“ (siehe „Musik und Kirche“ 1986, S. 168). Nun sind die acht Stücke, die Bach in seiner Clavierübung III zu einer unvergleichlichen Doppelkrone des Kirchenlieds zusammenfügte, bis heute im EKG glücklicherweise komplett erhalten geblieben. Wenn man sich vorstellt, daß über dieses Lied überhaupt diskutiert werden muß (oder daß es eines Tages gar aus dieser Krone herausbräche), – dann ist das doch, als eine Art „Fußtritt für Bach“, ein kulturpolitisches Armutszeugnis sondergleichen. Eine konsumheisere vox populi braucht noch lange keine vox Dei zu sein. Die Kirche hätte allen Grund, hier auf ihr „Abseits“ stolz zu sein!

Damit ist zugleich auch jenes Abseits angedeutet, in dem die Orgel innerhalb der Kirche sich befindet. Wohl bleibt sie betreffs ihres vordergründigen Gebrauchs (meist) unangefochten. Wenn es aber in den Mysterien der Clavierübung III um ihren eigentlichen Sinn geht, dann lichtet sich der Kreis der Interessenten doch ganz erheblich. Wie aber stünde es erst um diese Musik, wenn das Kirchenlied nicht (seit Jahrhunderten) die „Brücke“ zu diesem Unbeschreiblichen bildete? –

Ein Stuttgarter Musikwissenschaftler stellte vor Jahren fest, daß meine Bemühungen „nicht nur geographisch an der Peripherie“ lägen. Ich denke, daß das eine Frage des Standpunktes ist: wenn man Stuttgart als „Metropole“(!?) nimmt, dann kann man Heidenheim vielleicht als „Peripherie“ bezeichnen. (Die Frage ist nur, ob Stuttgart – neben München oder Hamburg oder Berlin – nicht ebenfalls Peripherie ist.) Und wenn „Avantgarde“ das Maß aller Dinge sein sollte, dann mag auch meine Musik „peripher“ sein. Trotz alledem kann ich mir nicht helfen: ich bin glücklich über solche „Peripherie“! Im Rückblick sehe ich nämlich, daß alle diese „Abseits“-Positionen eine unabdingbare Voraussetzung für das Spezifische meiner Arbeit waren. (War mir vielleicht ein ähnliches Geschick beschieden wie jenem Joseph Haydn, der ja auch – nach seinen eigenen Worten – in einer (burgenländischen) Einöde „original werden mußte“?)

Man glaube nicht, daß der Weg ins „große Abseits“ zu einer Idylle führe! Im Gegenteil: ich habe hier – vor allem in meinen Anfängen – Pressionen erlebt, die den nazistischen verzweifelt ähnlich waren. Aber all das konnte mich zu keinem Zeitpunkt irre machen an den Möglichkeiten von „Freiheitsfindung“, die ich in solchem Abseits schlummern sah. Kompositorische „Freiheit“ ist ja nicht eine Art Transparent, das man demonstrativ vor sich herträgt. (Wäre sie das, dann bliebe sie – wie das Wort ganz richtig sagt – „transparent“, d. h. durchscheinend und durchsichtig.) Ich habe „Freiheit“ immer verstanden als eine Anleitung, zuerst einmal aus den Zwängen von Geschichte und Markt sich freischaufeln zu lernen, und d a n n die Elemente – „umgeprägt“ und „auf ganz normale Menschen bezogen“ – neu hören und in neuen Dimensionen verstehen zu lernen!

Freiheit verdient auch hier – genau wie in der Politik – ihren Namen nur dann, wenn sie die Freiheit aller meint. (Eine ganz andere Frage ist es, ob auch „alle“ von diesen Möglichkeiten Gebrauch machen wollen!) Freiheit will in jeder (auch kleinsten) Zelle realisiert sein, wenn sie gegen die Metastasen des Konsums resistent bleiben soll. Den unschätzbaren Wert des Abseits sehe ich deshalb darin, daß solche Prozesse von Freiheitsfindung – die im Lärm des Marktes niemals denkbar wären – hier in aller Stille ausreifen konnten und können! –

Im Hinblick auf die Orgel ist es ganz ähnlich. Orgelpflege ist ohnehin nur zu einem Viertel „Musik“ und zu Dreivierteln unfruchtbare Administration. (Um die „großen Kisten“ in den Städten werden – wie ich mehrfach miterlebte – gnadenlose Kompetenz- und Konkurrenzschlachten geführt, die auch den letzten Rest „geistlicher Freuden“ notwendigerweise abtöten müssen.) Welches Glück war es da, meine Klang- und Baugedanken im Abseits der „Peripherie“, in Kleinstädten und Dörfern (weitab von allen Merkern und Besserwissern) realisieren zu dürfen und dankbar anerkannt zu sehen!

Dasselbe gilt von der Programmgestaltung und Wahl der Interpreten. – Die Entscheidung für neue Musik solcher oder anderer Art ist schon dann nicht „frei“, wenn sie auf die Gepflogenheiten einer „Konkurrenz“, auf eine Beliebtheitsskala oder gar auf die Interessen eines Prozentemachers zu achten hat. (Auch Subventionen – die eigentlich „mehr Freiheit“ schaffen müßten! – dienen im Grund immer nur den Interessen der Vermarkter und Verbraucher, kaum aber denjenigen des „Erzeugers“, d. h. des Komponisten, – und schon gar nicht denen eines unglücklicherweise „noch lebenden“!) – Im Abseits ist das ganz anders: hier läßt sich modellhaft jenes geschwisterliche Nebeneinander von alt und neu praktizieren, das sonstwo kaum zu erreichen ist. Zwar sind die Hörer hier vielleicht weniger „fachkundig“, – aber sie haben ein sehr feines Gespür dafür, ob man sie meint, oder ob über die Köpfe hinwegästhetisiert wird. Jedenfalls zeigte sich immer wieder, daß selbst problematische Werke hier weitaus offener aufgenommen werden wie im üblichen Zusammenhang als nur „knapp geduldete“ oder gar „unerwünschte“.

Und die Interpreten? Nun ja, – diejenigen, die „ihren Preis haben“, machen in diesem Bereich ohnehin nicht mit; und diejenigen, die mittun, waren (trotz bescheidenerer Bedingungen) noch jedesmal glücklich ob solcher Freiheit und Intimität!

Man wird mir (angesichts meiner Bearbeitungen) wohl glauben müssen, daß ich nicht das geringste gegen historische Musik habe. (Ich habe nur etwas gegen ihre Totalvermarktung zuungunsten des Kontemporären!) In den „Erfahrungen mit Bach“ schrieb ich (S. 273): „Ich bin gerne bereit, außer Bach auch andere historische Musik zu akzeptieren (sogar solche zweiter Qualität!), aber immer und in jedem Fall nur von solchen Interpreten, für die das nicht auf Flucht vor heutiger Identität, sondern umgekehrt auf entschiedener Hinwendung zu einer solchen beruht!“ Unsere Orgelstiftung mag auch eine Form von „Subvention“ sein, aber eben eine völlig andersartig strukturierte: da sie sich allein aus Mitteln neuer Musik speist, ist sie am gängigen Mißbrauch von Historie „unschuldig“ und kann insofern alter und neuer Musik gleichermaßen in aller Unbefangenheit dienen. Wichtig ist immer nur eines: daß es im Geist von „Bescheidung“ geschieht. Damit sind wir beim entscheidenden Stichwort.

Man spricht heute viel von „Kulturpolitik“ und versteht darunter die (jenedem) regionalen, nationalen oder auch internationalen Bezüge kultureller Phänomene oder Probleme. (Die oft unbequemen Spannungen zwischen subjektiver Kreativität und staatlichem Reglement habe ich oben bereits erwähnt.) Es gibt aber einen noch viel bedeutungsvolleren, gleichsam „ethisch-existentialen“ Bezug zwischen Kultur und Politik, der viel zu wenig bedacht und beachtet wird. Wenn ich ihm noch ein paar Sätze widme, so sei immerhin darauf hingewiesen, daß ich das bei Gott nicht zum Vergnügen schreibe, sondern eher nach der (im „Buch Versammler“ geprägten) These: „Wer Kenntnis mehrt, mehrt Schmerz“! –

Das „Prinzip Hoffnung“ ist unstrittig eine große Idee, – aber ich bezweifle, ob sie je das erforderliche Ausmaß an „sich selbst realisierender“ Potenz erreichen kann: „hoffen“ läßt sich über alle Zerwürfnisse und Imitationen hinweg, ohne Realität berühren oder verändern zu müssen. Weit aus wichtiger erschien mir ein *e x i s t e n t i e l l e r* Bezug von Idee und Realität, – und dem käme man doch wohl näher mit dem, was ich als eine Art „Prinzip Bescheidung“ bezeichnen möchte! Auch das wird an der Realität (selbstverständlich) scheitern müssen. Nichtsdestoweniger aber macht es einen enormen Unterschied aus, ob man diese Diskrepanzen auf sich beruhen läßt oder sie zu diagnostizieren versucht.

Als ich 1971 mein „Buch Versammler“ (Prediger Salomo) schrieb, war mir eines der eindrucksvollsten Textworte: „... und dein Herz eile nicht, zu Gottes Anlitz hin Rede vorzubringen, denn Gott ist im Himmel, und du bist auf der Erde, darum sei deiner Rede wenig“. Was mir im Verhältnis von Kultur und Politik (je länger je mehr) unerträglich wird, ist die geradezu ungeheuerliche Schizophrenie unseres gesellschaftlichen (und damit auch kirchenbürgerlichen) Bewußtseins in diesen Fragen. Weil Politik immer ein gewisses Moment von „Gewalt“ impliziert, halte ich es für ein Unglück, daß erhebliche Gruppierungen europäischer Politik das große „C“ für sich beanspruchen. So etwas muß notwendigerweise zu einer verhängnisvollen Abnutzung und Profanierung des ursprünglich Gemeinten führen, und es ist wohl keine Frage, daß diese erwähnte Schizophrenie in solcher Aushöhlung wurzelt. Kann man den Ausdruck „Ehre Gottes“ noch in den Mund nehmen, wenn man die Ökosysteme, von denen wir leben – und sie sind doch wohl „seine“ Schöpfung(!) – so katastrophal ausbeutet und zerstört, wie wir es tun (auch durch Massentourismus, Freizeitgestaltung, Sport usw.)? Warum macht man sich (auch in den Kirchen) nicht für ein Tempolimit 100 stark, obwohl es das Waldsterben erwiesenerweise wenigstens verlangsamen würde? (Wäre d a s nicht „Gotteslob“?) Oder wie kann man das Christuswort vom „täglichen Brot“ überhaupt noch aussprechen, wenn man *h u n g e r n d e* Völker zwingt, ihre Agrarprodukte für Zwecke europäischer Schweinemast zu exportieren?

Unsere westliche Welt lebt (einschließlich ihrer Kulturindustrie) von einer ungeheuerlichen Inflation *m a t e r i e l l e r* Interessen, die mit schwersten Verlusten an religiöser, geistiger, ethischer, kultureller und ökologischer Substanz erkaufte sind. Es ist zweifellos richtig, wenn man über diese Schäden nachzudenken beginnt und weiteres



Unheil (mit Milliardenaufwand) zu verhindern sucht. Auch ist es bewundernswert, wie zahllose Einzelne und Gruppen diese Defizite – unter oft schwersten Opfern! – aufzufüllen versuchen. Aber all das ist doch nur der bekannte „Tropfen auf den heißen Stein“. Das „Prinzip Bescheidung“ muß – genau wie Umwelt- und Artenschutz – eine politische Dimension bekommen! Findet es diese nicht, dann werden die (schon jetzt annähernd unerträglichen) ideologischen, sozialen und ökologischen Spannungen unserer Welt weiterhin in einer Weise aufgeheizt, die notwendigerweise zur Totalkatastrophe führen muß! Die Geduld der (angeblich) „allgütigen Mutter Natur“ scheint unwiderruflich am Ende zu sein. Wir haben nur noch die Wahl zwischen Bescheidung oder Untergang. –

Das schöne Wort Mörikes, daß „holdes Bescheiden“ in der Mitten läge, mag in seinem bürgerlichen Zusammenhang richtig gewesen sein. Unter den Bedingungen der heutigen Welt jedoch ist es erstens kein „holdes“ Bescheiden, sondern ein geradezu kategorisches; und zum andern kann es nicht „in der Mitten“, sondern muß es notgedrungenenerweise „oben“ liegen! Es wäre doch wohl lächerlich, es jenen darbindenden Zweidritteln der Menschheit predigen zu wollen, auf deren Kosten eine euroamerikanische Wohlstands- und Vergeudungsgesellschaft die Güter der Erde verprassen zu können glaubt. Der „Versammler“ hat es schon vor zweieinhalbtausend Jahren gesagt: „Der Tor verschlingt seine Hände ineinander und frißt sein eigenes Fleisch“!

Das „Prinzip Bescheidung“ wird von den Politikern aber nicht nur aus (naheliegenden) Gründen des Opportunismus verschwiegen, sondern vielleicht auch aus solchen der Ratlosigkeit: wer Bescheidung glaubhaft empfehlen will, der muß notwendigerweise auf eine Alternative, auf eine „Lebenserfüllung ohne materielle Expansion“ verweisen können. Was aber wird uns hier geboten außer jener Wegwerfkultur, der es ja eben zu entfliehen gälte? Wenn man das einmal durchschaut, dann wird man betroffen feststellen müssen, daß das „kulturelle Waldsterben“ seit 100 Jahren (infolge Kulturindustrie) viel weiter vorgeschritten ist als jenes ökologische, von dem wir heute reden! Ich sehe es (musikgeschichtlich) genau umgekehrt: der Verlust an kontemporärer Identität, das Absterben „lebendiger“ Musik, die immer brutalere Ausbeutung der „historischen“ Ressourcen, – all das war in Wahrheit nur eine Antizipation und Präskription der Katastrophen von heute! (Um es nochmals zu sagen: „Beschäftige dich mit Musik, und du erkennst die Regierung eines Staates!“) –

Man verstehe mich recht: ich gehöre durchaus nicht zu denjenigen, die glauben, jedwede kulturelle Großzügigkeit zugunsten einer Dritten oder Vierten Welt abwürgen zu müssen! Ganz im Gegenteil: ich bin für viel mehr Kultur, – nur muß es eine wahrhaft demokratische und eine kontemporär identische außerhalb der „Handelsklassen“ sein! Wenn sie in diesem Sinn als ein (wenn auch winzigstes) Modell von „Bescheidung“ realisiert wird, dann ist das wenigstens ein Versuch von „Lebenserfüllung ohne materielle Expansion“, – und damit vielleicht auch ein Beitrag zu jener ideologischen und sozialen Entspannung und Toleranz, die allein „friedenstiftend“ wirken kann. –

Vielleicht läßt sich aus diesen Zeilen ablesen, daß ich das „große Abseits“ und das „sakrale Biotop“ nicht ganz ohne Grund (und nicht ganz ohne dialektischen Gewinn) gewählt habe.



„Sieh das von Gott Gemachte an!“ Wie soll man als Einzelner diesem fürchterlichen Imperativ nachkommen? Auf den Wegen der Physiker und Astronomen kann ich es nicht, denn deren Formeln sind mir (leider) verschlossen. So tue ich es eben auf meine Weise, indem ich mir „Zeit“ als „Entfernung“ vorzustellen versuche: bei 1 mm für ein Jahr unserer Erde würden 1 m 1000 Jahre, ein km 1 Million Jahre und 1000 km eine Milliarde Jahre bedeuten. Wenn ich meinen Lexika glauben darf, und wenn ich mir einen „Schöpfer Himmels und der Erden“ als Anfang denke, dann hieße das also: bei 15000 km ungefähr müßte unser Universum begonnen haben; beim km 5000 etwa läge der Anfang unseres Sonnensystems (samt Erde), und beim km 1000 hätten sich erste Spuren organischen Lebens gezeigt. Zwischen 50 und 1 km begann der Mensch die Erde zu betreten, und zwischen 1 km und 60 m erst wurde er das, was man gemeinhin als „homo sapiens“ (?) zu bezeichnen pflegt. Um die 5 m bauten die Ägypter ihre Pyramiden, und bei 2 m begann unser „christliches Abendland“. Bei 60 cm etwa wurde der „homo sapiens“ zu jenem europäischen „homo rapiens“, der in seiner Raubgier die Erde bedenkenlos ausbeuten und die Kulturen dieser Welt seinen Normen unterwerfen zu können glaubte. Die letzten 5 cm aber genügten ihm, dieses wunderbare „Raumschiff Erde“ an den Rand des Ruins zu führen und damit „5000 km Schöpfung“ zu zerstören. Ist das etwas anderes als die ewige Geschichte von Kain und Abel? –

Als Kinder sangen wir von den „Sternlein am Himmelszelt“ die rührenden Verse: „Gott der Herr hat sie gezählet / daß ihm auch nicht eines fehlet / an der ganzen großen Zahl / an der ganzen großen Zahl“. Aber wenn nun doch e i n e s „fehlen“ sollte, nämlich eben unsere arme Erde? Ich denke, daß das – aufs Ganze gesehen – für einen „Schöpfer Himmels und der Erden“ ohne Belang ist, denn er hat Milliarden von Sternen: jedes Jahr „sterben“ welche und jedes Jahr werden neue geboren, – woraus wir bescheiden entnehmen dürfen, daß seine „Schöpfung“ nie zu Ende ist. –

Wenn ich mir etwas wünschen dürfte, dann wäre es eine „Theologie des Kosmos“, ein „Vaterunser der Evolution“ und – daraus folgend – ein „Humanistisches Manifest“! Wenn man nämlich den Menschen im Zusammenhang dieser ungeheuerlichen Vorgänge zu begreifen sucht, dann ist „Humanität“ leicht zu definieren: „human“ ist, was unsere Erde für den Menschen „bewohnbar“ erhält, und „inhuman“ ist, was diese Bewohnbarkeit untergräbt oder zerstört (woraus sich ablesen läßt, wie „inhuman“ alle verbalen Humanitätsbegriffe bereits geworden sind!). Vielleicht würde eine solche Definition weiter führen als jener endlose Streit um Gott und Götter, der – bis heute! – doch immer nur als Vorwand dient, dem jeweils Un- oder Andersgläubigen den Schädel einschlagen zu können. Der europäische „homo rapiens“ hat – auch im Namen „seines“ Gottes – ungeheuerliche Verbrechen begangen, die zuerst einmal als solche eingestanden und bewältigt sein müßten, wenn ein geschändeter Friedensbegriff wieder glaubhaft werden soll! Die Opfer eines mittelalterlichen Totalitarismus haben (bis heute) nicht weniger Anspruch auf „Trauerarbeit“ wie diejenigen unserer modernen Totalitarismen (jenachdem kapitalistischer, sozialistischer oder faschistischer Prägung). –

„Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort, da deine Ehre wohnt“. Das

Suchen des „Orts der Ehre Gottes“ im Sinn dieses Psalmworts: das war und ist der Sinn alljeder Sakralmusik, die je (von der Steinzeit bis heute) auf unserer Erde erklang. Ist solche Sakralmusik vielleicht jener dritte Sohn Seth, der Eva (nach Genesis 4) für den von Kain erwürgten Abel geschenkt wurde? So abwegig ist dieser Gedanke vielleicht gar nicht, denn damals begann man (wie Buber übersetzt) „den NAMEN anzurufen“! Und was ist das anderes, als „Liturgie“?

## VII

Wenn man die Orgel als „Schicksal“ in solche Zusammenhänge hineindenkt, dann muß das notwendigerweise, wie ich zeigte, ein einsamer Weg ins „Abseits“ sein. Aber ganz allein war er dennoch nicht zurückzulegen: ich habe Vielen zu danken, die ihn durch lange und schwere Jahre mitgingen. An Namen nenne ich nur den meiner Frau Waltrud und den meines Bruders Gerhard (denn jede weitere Nennung wäre ein Unrecht gegen die Nicht-Genannten). Aber ich gedenke dankbar all derer, die diese Lebensarbeit in irgendeiner Weise mittrugen: alter Chormitglieder und -freunde, Organisten und Instrumentalisten, Sängerinnen und Sänger, Architekten und Denkmalpfleger, Verleger und Lektoren, Setzer und Drucker, Orgelfirmen und Orgelbauer, Organisatoren und Sponsoren, und nicht zuletzt auch all der Gemeinden, die die Früchte dieser Mühen freundlich annahmen. –

Nun ist aus den Anfängen eines „Wiener Vortrags“ unversehens doch ein kleines Buch geworden. Aber das ist vielleicht ganz gut so: es dürfte vermutlich die letzte Schrift meines Lebens sein, und ich wäre glücklich, wenn sie da und dort zum Nachdenken anregen könnte. Wenn Hölderlins „Am Quell der Donau“ das Eingangsmotto abgab für diesen (wenn auch noch so fragmentarischen) Lebensbericht, so kann er wohl kaum besser und schöner ausklingen als mit dem Abgesang ebenderselben Hymne:

Darum, ihr Gütigen! umgebet mich leicht,  
Damit ich bleiben möge, denn noch ist manches zu singen,  
Jetzt aber endiget, seligweinend,  
Wie eine Sage der Liebe,  
Mir der Gesang, und so auch ist er  
Mir, mit Erröten, Erblassen,  
Von Anfang her gegangen. Doch alles geht so.

Anhang I / Dispositionen  
Abbildungen / Kommentare



## Evang. Kirche Heidenheim-Mergelstetten

### I Hauptwerk C-g'''

1. Gedacktpommer 16'
2. Schwegel 8' (P)
3. Prinzipal 4'
4. Rauscharfe 4' 2 2/3'
5. Hohlflöte 2'
6. Mixtur 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant

### II Brustwerk C-g''' (Schw.)

7. Rohrgedackt 8'
8. Trompete 8'
9. Rohrflöte 4'
10. Prinzipal 2'
11. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7' 8/9'
12. Gemsnasat 1 1/3'
13. Zimbel 4fach 1/2'  
Tremulant

### Pedal C-f'

14. Untersatz 16'
15. Posaune 16'
16. Prinzipal 8' (P)
17. Baßzink 5 1/3' 3 1/5' 2 2/7'
18. Flöte 4'
19. Rauschpfeife 2' 1 1/3'  
Tremulant Solopedal

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 2 freie Komb., 1 freie Pedalkomb.; 10 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen. Bau: Gebr. Link 1967

Die neugotische Kirche Mergelstetten hatte ursprünglich eine zweite Westempore mit einer total ruinierten Schleifladenorgel. Als diese Empore bei der Generalrenovierung 1965/66 entfallen mußte, entstand eine riesige Westwand, wie geschaffen für die Aufstellung eines großflächigen neuen Instruments. Merkwürdigerweise hatten sich aber Architekt und Denkmalpflege darauf versteift, das neue Werk in den Chorraum zu stellen, wobei der Prospekt (von der Enge ganz abgesehen) auch noch auf gestiftete Fenster Rücksicht zu nehmen gehabt hätte. Erst nach langen Auseinandersetzungen konnte mittels Modellen erreicht werden, daß die Entscheidung doch zugunsten der Westorgel fiel. Da bei der inzwischen erstellten Westempore mit der Belastung durch ein Instrument nicht gerechnet worden war, wurde die Orgel größtenteils an der Turmwand aufgehängt. Gehäusefüllungen und BW-Gitter sind aus granulierten Holzstäben gefertigt. Die guten Klang- und Raumverhältnisse erlauben auch Aufführungen größeren Stils.

## Matthäuskirche Crailsheim-Ingersheim

### I Rückpositiv C-g'''

1. Gedackt 8' (P)
2. Rohrflöte 4'
3. Ital. Prinzipal 2'
4. Zimbel doppelt 1/3'  
Tremulant

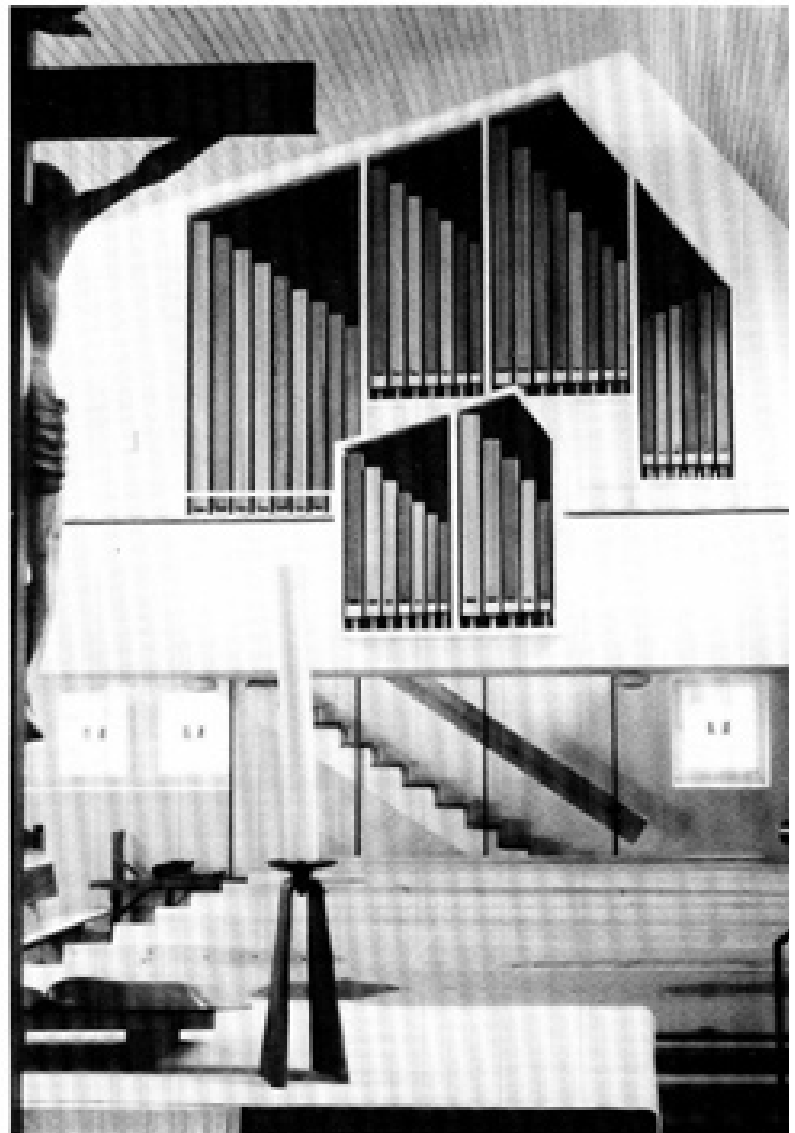
### II Hauptwerk C-g'''

5. Rohrpommer 8' (P)
6. Prinzipal 4'
7. Rauschharfe 4' 2 2/3'
8. Hornlein 1 3/5' 1 1/7'
9. Mixtur 3-fach 1 1/3'  
Tremulant

### Pedal C-1'

10. Untersatz 16'
11. Holzprinzipal 8' (P)
12. Chorflöte 4' 2"

Normalkoppeln; Schleifladen  
mit mech. Spiel- und Register-  
traktur. Bau: Gebr. Link 1965



Infolge besonderer Parochialverhältnisse war Ingersheim nie eine selbständige Kirchengemeinde gewesen. (Noch heute wird es vom 2. Pfarramt der Johanneskirche Crailsheim versorgt.) Infolgedessen waren die aus dem 15. Jahrhundert stammenden Bauteile allmählich in eine unglückliche Kombination von Kirche, Schule, Lehrerwohnung, Stallungen usw. einbezogen worden. Erst 1819/20 wurde eine kleine Orgel aus der Liebfrauenkirche Crailsheim übernommen.

Bei der Generalrenovierung 1961/62 blieben nur Turm und Chorraum erhalten. Das ganze Schiff wurde neu gebaut und bekam – durch die Achse des Turmchors bedingt – eine asymmetrische Deckenform. Die Renovierung des alten Orgelchens wäre sehr aufwendig gewesen und hätte alle vorhandenen Mittel verschlungen. So wurde der Prospekt ins Museum gestellt und ein neues, möglichst einfaches Instrument in enger Anlehnung an die Deckenform geschaffen. Der Prospekt ist aus gefrästen afrikanischen Hölzern gefertigt, das Orgelinnere durch feingliedrige Gitter abgedeckt. Der Stimmgang ist über dem Treppenhaus ausklappbar angebracht. Infolge der guten Raumakustik hat das kleine Werk eine überraschende Leuchtkraft.



## Evang. Kirche Elpersheim

### I Hauptwerk C-g'''

1. Rohrpommer 8'
2. Prinzipal 4' (P)
3. Rauschharfe 4' 2 2/3'
4. Blockflöte 2'
5. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7'
6. Mixtur 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant HW

### II Oberwerk C-g'''

7. Gedackt 8'
8. Rohrflöte 4'
9. Ital. Prinzipal 2' (P)
10. Gamsquinte 1 1/3'
11. Scharf 4fach 2/3'  
Tremulant

### Pedal C-f'

12. Untersatz 16
13. Holzprinzipal 8'
14. Choralflöte 4' 2'

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und Registertraktur. Bau: A. Laukhuff 1970

Die Kirche Elpersheim enthielt – in einem Ausschnitt der Turmwand stehend – eine Orgel von 1881, die sich nicht nur in schlechtem Zustand befand, sondern überdies für Gemeinde und Kirchenmusik denkbar ungünstige Emporenverhältnisse schuf. Mein Gedanke, die Orgel (in einem geschlossenen Holzgehäuse) in den Turmraum „hineinzuschieben“ wurde dadurch ermöglicht, daß vom Treppenhaus her ein neuer Zugang zu Werk und Turm geschaffen wurde. Das Pedal mußte bei dieser Lösung notwendigerweise hinter das übereinanderliegende Haupt- und Oberwerk zu stehen kommen, aber mittels Vergitterung des Unterbaus konnte ihm trotzdem eine gute Aussprache gegeben werden. Eine Orgel kann ihren „Sinn“ immer nur dann voll entfalten, wenn auch für ihr Zusammenwirken mit Solisten, Chor und Instrumenten gute Voraussetzungen geschaffen werden.

## Evang. Kirche Asch

### I Hauptwerk C-g'''

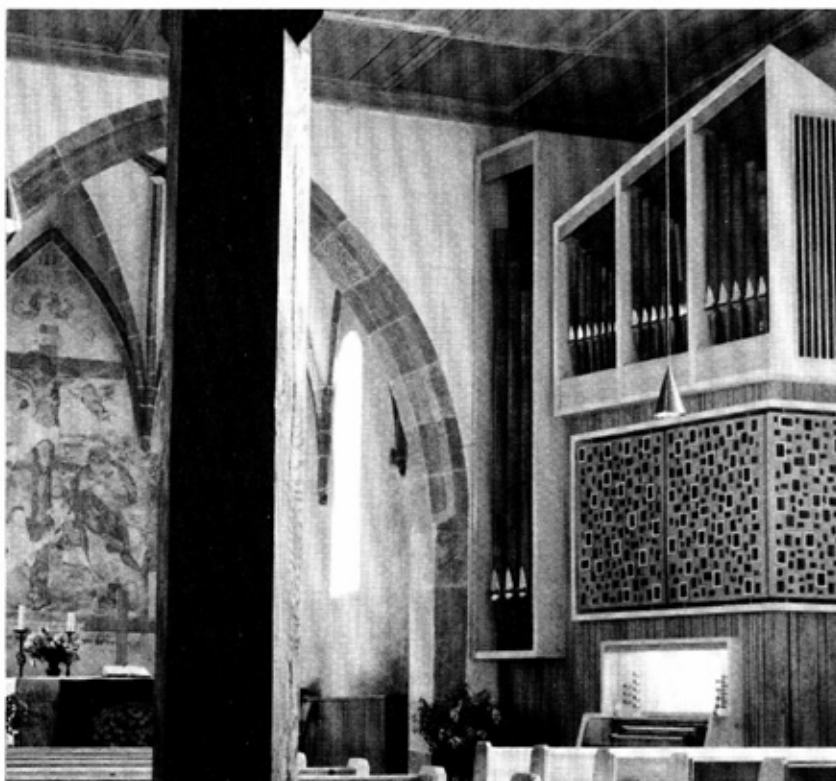
1. Rohrpommer 8' (P)
2. Prinzipal 4'
3. Gemshorn 4'
4. Rohrnat 2 2/3'
5. Oktave 2'
6. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7'
7. Mixtur 3-5fach 1'  
Tremulant

### II Brustwerk C-g'''

8. Stillgedackt 8'
9. Rohrflöte 4'
10. Waldflöte 2'
11. Quarte 1 1/3' 1'  
Tremulant

### Pedal C-f'

12. Subbaß 16'
13. Oktavbaß 8' (P)
14. Choralflöte 4' 2'



Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und Registertraktur. Bau: Gebr. Link 1969

Die Kirche zu Asch besaß im Chorraum eine aus dem 18. Jahrhundert stammende einmanualige Orgel, die sich aber in jammervollem Zustand befand. Die ersten Überlegungen von 1959 hatten das Ziel, dieses Instrument zu erneuern und zu erweitern. Eine inzwischen getätigte Raumrenovierung schuf aber eine völlig andere Situation, indem an der Chorrückwand wertvolle Malereien zum Vorschein kamen, die durch eine vergrößerte Orgel keinesfalls verstellt werden durften. Wohin aber mit dem Instrument?

Da die Westempore viel zu niedrig war und auch platzmäßig nicht beengt werden durfte, blieb als einzige Möglichkeit die Südostecke des Schiffs. Aber auch hier war alles sehr knapp: das Werk war nur unterzubringen, indem es vom Turm her zugänglich gemacht und ein zugemauerter Fensterbogen als Stimmgang praktikabel gemacht wurde; das Pedal wurde in zwei Etagen quergestellt; Brustwerk und Hauptwerk kamen übereinander zu liegen. Um die Orgel an dieser exponierten Stelle nicht aufdringlich erscheinen zu lassen, wurde der Prospekt in Kupfer gefertigt und das Gehäuse möglichst neutral gehalten. Die Gitter des Brustwerks bestehen aus alten Holzpfeifen-Querschnitten, die in eine Holzpaste eingelassen und bemalt wurden. (Der Prospekt der alten Orgel fand in Untermünkheim bei Schwäb. Hall lohnende Wiederverwendung.)



## Evang. Kirche Wendlingen- Unterboihingen

### I Hauptwerk C-g'''

1. Quintade 16'
  2. Schwegel 8' (P)
  3. Rohrpfefe 4'
  4. Quinte 2 2/3'
  5. Oktave 2'
  6. Mixtur 4-6fach 1 1/3'
- Tremulant

### II Brustwerk C-g''' (Schw.)

7. Rohrgedackt 8'
  8. Ital. Prinzipal 4'
  9. Hohlflöte 2'
  10. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7'
  11. Quintan 1 1/3' 8/9'
  12. Zimbel 4fach 1/2'
- Tremulant

### Pedal C-f'

13. Untersatz 16'
  14. Holzprinzipal 8' (P)
  15. Baßzink 5 1/3' 3 1/5' 2 2/7'
  16. Flöte 4'
  17. Rauschpfeife 2' 1 1/3'
- Tremulant Solopedal

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 2 freie Komb.; 1 freie Ped.Komb.; 7 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen. Bau: Fr. Weigle 1968

Die Kirche Wendlingen ist ein vom gleichen Architekten entworfener Schwesterbau zur Andreaskirche Niederstotzingen. Nur die Zugänglichkeit der Räume ist (aus Gründen der Straßenführung) verschieden: in Niederstotzingen konnte die Orgel rechts gestellt werden (d. h. bei abfallender Deckenschräge mit entsprechendem Pfeifenabfall); in Wendlingen hingegen mußte die Orgel links postiert werden (mit Deckenanstieg nach rechts). Durch das Übereinanderlegen von BW und HW konnte das Problem (mit dennoch „richtig“ abfallenden Pfeifenfeldern) gelöst werden. Auch dieser Prospekt ist, farblich gehöht, in Eiche gehalten.



## Evang. Kirche Schornbach

### I Hauptwerk C-g'''

1. Holzflöte 8' (P)
2. Ital. Prinzipal 4'
3. Waldflöte 2'
4. Hörnlein 1 3/5' 8/9'
5. Mixtur 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant

### II Brustwerk C-g''' (Schw.)

6. Krummhorn 8'
7. Rohrgedackt 8'
8. Rohrflöte 4'
9. Prinzipal 2'
10. Larigot 1 1/3' 1'
11. Zimbel 3fach 1/2'  
Tremulant

### Pedal C-f

12. Untersatz 16'
13. Holzprinzipal 8' (P)
14. Choralflöte 4' 2'

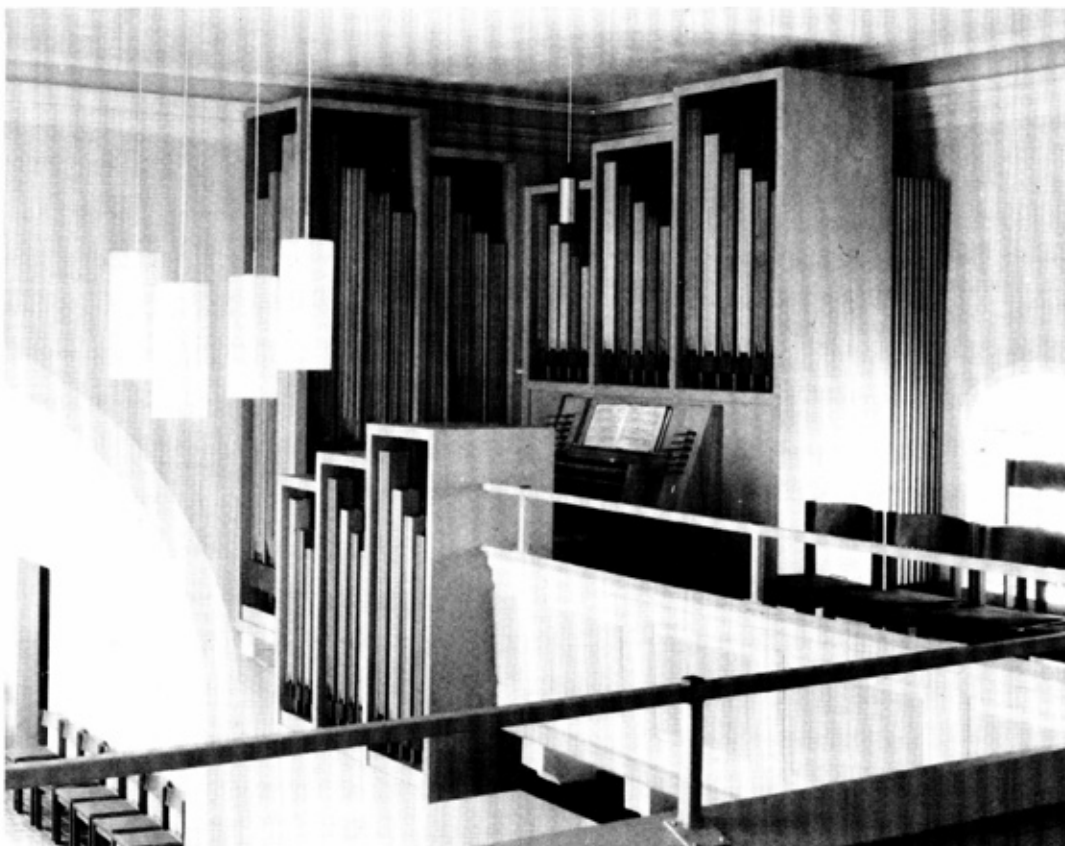
Normalkoppeln; Schleifladen  
mit mech. Spiel- und Register-  
traktur. Bau: Gebr. Link 1974



In Schornbach wäre aus akustischen Gründen eine gedrängte Emporenorgel wünschenswert gewesen (etwa wie Bartholomä). Dem dringenden Wunsch des Architekten, das Werk aus Platzgründen in den Chorraum zu stellen, konnte zur Not stattgegeben werden, da wenigstens der Chorbogen im Lauf des 17. Jahrhunderts merklich erhöht worden war.

Da ein Metallprospekt hinter dem wertvollen Altar-Kruzifix zu „laut“ gewesen wäre, wählte ich auch hier (wie schon so oft) die Holzbauweise. Die Eichenpfeifen sind gefräst und farblich leicht gehölt; das BW-Gitter weist eine mit Sandstrahl erzielte Kombination von Leimzeichnung und Holzmaser auf.

Die kleine Registerzahl von Dorforgeln führt zwangsweise zu einer gewissen Standardisierung der Disposition. Sie konnte hier etwas durchbrochen werden, indem ein aus der Pauluskirche Heidenheim stammendes Krummhorn 8' übernommen wurde. Damit hat das BW einen „eigenen“ Zungencantus neben dem „fiktiven“ des HW (weshalb dem Hörnlein hier auch die None statt der Septime gegeben wurde).



## Evang. Kirche Bartholomä

### I Rückpositiv C-g'''

1. Gedackt 8' (P)
2. Rohrflöte 4'
3. Ital. Prinzipal 2'
4. Nasat 1 1/3'
5. Zimbel 3fach 2/3'  
Tremulant

### II Hauptwerk C-g'''

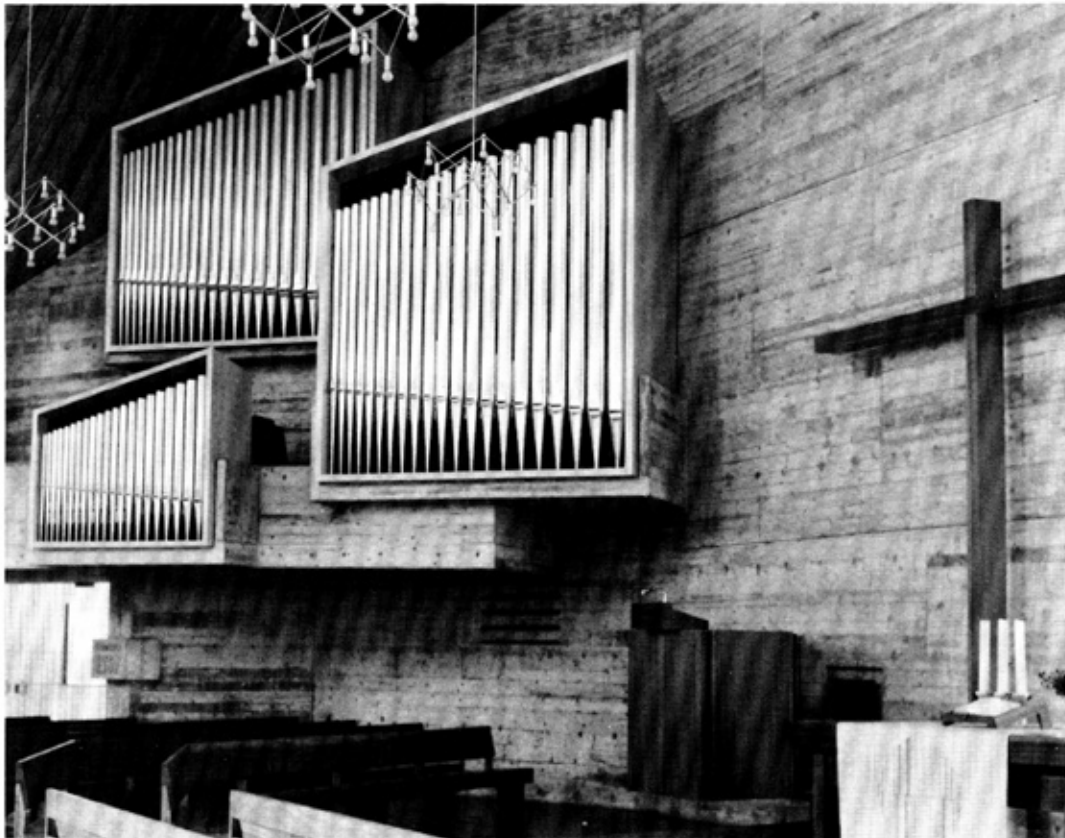
6. Rohrpommer 8' (P)
7. Prinzipal 4'
8. Gemshorn 4'
9. Quinte 2 2/3'
10. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7'
11. Mixtur 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant

### Pedal C-f'

12. Untersatz 16' (P)
13. Holzprinzipal 8'
14. Choralflöte 4' 2'

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und Registertraktur; Bau: Gebr. Link 1974

Die alte Orgel Bartholomä war auf der Westempore sehr sperrig untergebracht, was sowohl die räumlichen wie auch die musikalischen Belange empfindlich störte. Durch die äußerst raumsparende Unterbringung in der Südostecke des Schiffs konnte die Empore der kleinen Kirche für Gemeinde und Kirchenmusik voll nutzbar gemacht werden. Angesichts der sehr trockenen Akustik war es überdies wünschenswert, die Orgel auf diese Weise dem Kirchenschiff etwas „näherbringen“ zu können. Der Prospekt ist aus Moor- und Bergeiche gefertigt und mit grünen Gittern hinterlegt. Auch diese Orgel hat in vielfältiger kirchenmusikalischer Nutzung ihre Qualitäten immer wieder unter Beweis gestellt.



## Versöhnungskirche Oberkochen

### I Rückpositiv C-g'''

1. Gedackt 8'
2. Trompete 8'
3. Rohrflöte 4'
4. Prinzipal 2' (P)
5. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7' 8/9'
6. Gemsnasat 1 1/3'
7. Scharfzymbel 3fach 1/2'  
Tremulant

### II Hauptwerk C-g''' (Schw.)

8. Quintade 16' (P)
9. Holzflöte 8'
10. Prinzipal 4'
11. Rauschharfe 4' 2 2/3'
12. Ital. Prinzipal 2'
13. Larigot 1 1/3' 1'
14. Mixtur 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant

### Pedal C-f'

15. Untersatz 16'
16. Posaune 16'
17. Offenflöte 8' (P)
18. Baßzink 3-fach 5 1/3'
19. Rohrpfefe 4'
20. Rauschpfefe 2' 1 1/3'  
Tremulant Sololade

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 2 freie Komb., 1 freie Pedal Komb.; 8 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen. Bau: Gebr. Link 1974

Ein alter Wunsch von mir, nämlich eine Orgel ganz einfach in Betonwannen „einzuhängen“, ließ sich in Oberkochen verwirklichen. Alle technischen Erfordernisse der Orgel waren bereits in der Rohbauverschalung berücksichtigt, so daß die Orgel 1974 (d. h. 7 Jahre nach Einweihung der Kirche) einwandfrei passend in den Raum eingefügt werden konnte. (Jedes Werk hat ein geschlossenes Holzgehäuse, weshalb sich der Beton nicht nachteilig bemerkbar machen kann.) Aus mehreren Modellversuchen hatte sich ergeben, daß die Orgel (bei der gewünschten Emporenform) ein Rückpositiv brauchte. Da eine Orgel solcher Größe ein schwellbares Werk haben muß, wurde in diesem Fall das Hauptwerk mit Schweller ausgestattet.

## Michaelskirche Heidenheim

### I Rückpositiv C-c''''

1. Gedackt 8'
2. Hautbois 8'
3. Prinzipal 4' (P)
4. Rohrflöte 4'
5. Nasat 2 2/3'
6. Ital. Prinzipal 2'
7. Terznone 1 3/5' 8/9'
8. Sifflöte 1 1/3'
9. Scharf 5fach 1'  
Tremulant

### II Hauptwerk C-c''''

10. Quintade 16'
11. Prinzipal 8' (P)
12. Gemshorn 8'
13. Kornett 3fach 5 1/3'
14. Ital. Prinzipal 4'
15. Quinte 2 2/3'
16. Oktave 2'
17. Larigot 1 1/3' 1'
18. Mixtur 6-8fach 1 1/3'  
Tremulant

### III Oberwerk C-c'''' (Schw.)

19. Schalmei 16'
20. Trompete 8'
21. Rohrpommer 8'
22. Harfpfeife 8'
23. Schwegel 4'
24. Waldflöte 2'
25. Stabspiel 1 1/7' 8/11' 16/19'
26. Schweizerpfeife 1'

27. Unruh 3fach 2/9'
28. Zimbel 4fach 1/2'  
Tremulant

### Pedal C-f'

29. Untersatz 16'
30. Posaune 16'
31. Prinzipal 8' (P)
32. Gedackt 8'
33. Baßzink 4fach 5 1/3'
34. Hohlflöte 4'
35. Choralbaß 4' 2' 1 1/3' 1'
36. Clairon 4'

37. Glöckleinton 2' 1'  
Tremulant Sololade

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 4 freie Komb., 2 freie Ped.Komb.; 11 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen.  
Bau: Gebr. Link 1969



Die alte Michaelskirche hatte einen hübschen Orgelprospekt von 1777 (Joh. Weimar, Bondorf). Als 1898 die Pauluskirche erstellt war, wurde sie zur „alleinigen Stadtkirche“ erklärt und die Michaelskirche außer Gebrauch gesetzt. Der Prospekt wurde nach Untersteinbach (bei Öhringen) verkauft, wo er heute noch steht. Erst die Renovierung der Michaelskirche durch Peter Haag (1965/67) machte die architektonischen und akustischen Qualitäten dieses völlig verwahrlosten Raums wieder erkennbar.

Der alte Prospekt konnte trotz langer Bemühungen von Untersteinbach nicht zurückgekauft werden. Glücklicherweise fand sich dann in Plieningen ein abgängiges Gehäuse (von Fr. Schmahl 1725/26), das sich (mit Ergänzung von Rückpositiv und Pedaltürmen) in die Verhältnisse der Michaelskirche bestens einpassen ließ. Da für diese „Nebenkirche“ nur ein zweimanualiges Instrument vorgesehen war, bedurfte es erheblicher Mühen und Sammlungen, bis dann 1969 doch die dreimanualige Orgel aufgestellt werden konnte. Dieses Werk machte den Raum zur „Musikkirche“: alle Literaturbereiche von der Gotik bis zur Avantgarde kamen hier in zahllosen Musiken zu adäquater Wiedergabe.

## Klosterkirche Murrhardt

### I Rückpositiv C-g'''

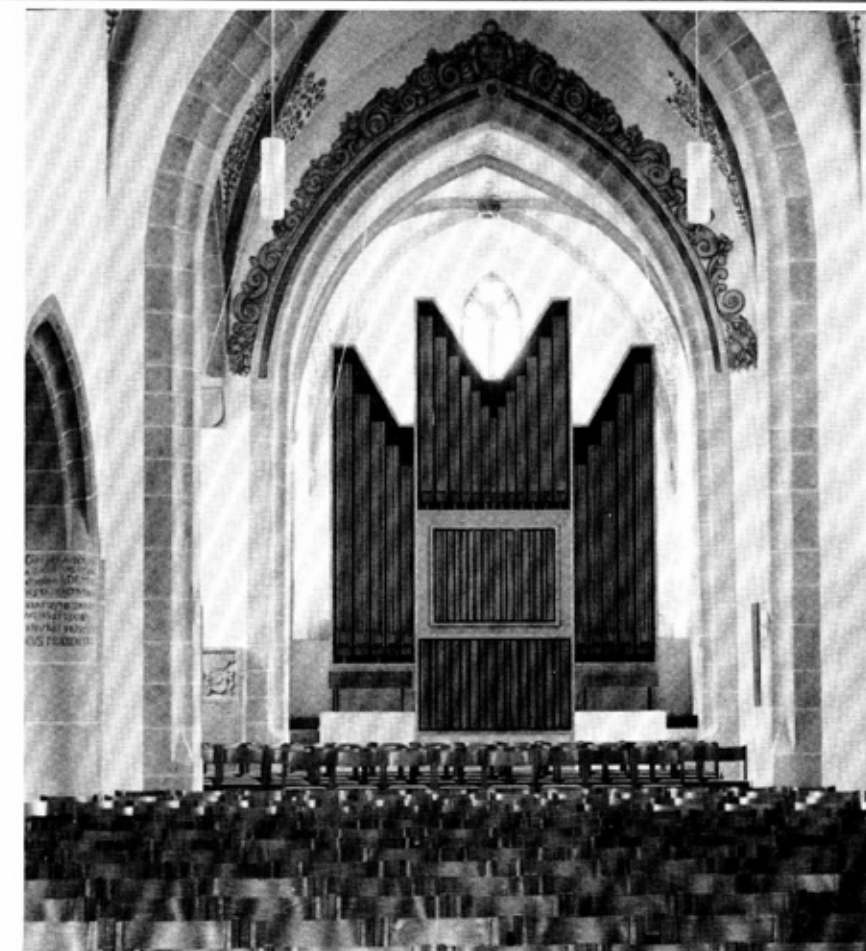
1. Rankett 16'
2. Hautbois 8'
3. Rohrgedackt 8'
4. Prinzipal 4'
5. Blockflöte 4'
6. Quinte 2 2/3'
7. Waldflöte 2'
8. Larigot 1 1/3' 1'
9. Stabspiel 3fach 1 1/7'
10. Scharf 5fach 1'  
Tremulant

### II Hauptwerk C-g'''

11. Quintade 16' (P)
12. Prinzipal 8'
13. Gemshorn 8'
14. Trompete 8'
15. Kornett 4fach 5 1/3'
16. Ital. Prinzipal 4'
17. Rauschharfe 4' 2 2/3'
18. Ital. Prinzipal 2'
19. Mixtur I 3fach 2'
20. Mixtur II 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant

### III Brustwerk C-g'''

21. Gedackt 8'
22. Vox humana 8'
23. Rohrflöte 4'
24. Nasat 2 2/3'
25. Prinzipal 2'
26. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7' 8/9'
27. Gamsquinte 1 1/3'
28. Zimbel 4fach 2/3'  
Tremulant



### Pedal C-f'

29. Holzprinzipal 16' (P)
30. Untersatz 16'
31. Posaune 16'
32. Prinzipal 8'
33. Gedackt 8'
34. Baßzink 3 fach 5 1/3'
35. Hohlflöte 4'
36. Choralbaß 4' 2' 1 1/3'
37. Glöckleinton 2' 1'  
Tremulant Kleinpokal

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 4 freie Komb.; 2 freie Ped. Komb.; 12 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen.  
Bau: Walcker 1976/77

Bei der Generalrenovierung der wertvollen Klosterkirche Murrhardt (1968/75) ergab sich, daß eine neue Orgel im Westchor untergebracht werden mußte. Das erwies sich allerdings als recht problematisch, weil dieser Chor vom eigentlichen Kirchenraum durch ein mächtiges West-Querschiff getrennt ist. Die Lösung mußte deshalb darin liegen, die Orgel möglichst weit vorzuziehen, sie so flächig wie möglich zu halten und ihr vor allem ein stark besetztes Rückpositiv zu geben. So ist die Murrhardter Disposition weitgehend von diesen Raumzwängen bestimmt. Leider wurden die Gruppenzüge dieses Werks bis heute nicht zu einwandfreiem Funktionieren gebracht, was die volle Auswertung dieser klangprächtigen Orgel (nach Bornefeldschen Maßstäben) ganz erheblich einschränkt. Der 16'-Prospekt wurde aus gefräster Eiche gebaut, weil das die „Wand“-Funktion der Orgel unterstreicht, und weil es dem Charakter der „Holzstadt“ Murrhardt (im Zentrum des Schwäbischen Waldes) sinnvoll entspricht.





## Evang. Peterskirche Dettingen a.A.

### I Hauptwerk C-g'''

1. Quintade 16
2. Schwegel 8' (P)
3. Prinzipal 4'
4. Rauscharfe 4' 2 2/3'
5. Waldflöte 2'
6. Mixtur 4-6fach 1 1/3'  
Tremulant

### II Brustwerk C-g''' (Schw.)

7. Rohrgedackt 8'
8. Trompete 8'
9. Rohrflöte 4'
10. Prinzipal 2'
11. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7'
12. Gemsnasat 1 1/3'
13. Zimbel 3fach 2/3'  
Tremulant

### Pedal C-f'

14. Untersatz 16'
15. Posaune 16'
16. Offenflöte 8' (P)
17. Baßzink 5 1/3' 3 1/5'
18. Hohlflöte 4'
19. Rauschpfeife 2' 1 1/3'  
Tremulant Sololade

Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 2 freie Komb., 1 freie Ped.Komb.; 8 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen. Bau: Gebr. Link 1975

Die alte Orgel Dettingen stand auf der Empore II und war in sehr schlechtem Zustand. (Die 8'-Pfeifen ragten durch die Decke und waren auf dem Dachboden mit einem Verschlag abgedeckt!) Als 1963 die Pläne für eine Generalrenovierung der Kirche anliefen, entschied man sich im Prinzip für ein neues Werk und reparierte das alte nur in dem Ausmaß, wie es für einige Übergangsjahre erforderlich war. Ich bat den Architekten dringend darum, die Empore II in der Mitte zu unterbrechen, um die neue Orgel später dann auf der Empore I richtig stellen zu können.

Als die Planung des neuen Instruments 1973/74 in Angriff genommen wurde, zeigte sich bald, daß das Werk auch so noch schwer genug unterzubringen war. (Die Empore I durfte in dem denkmalgeschützten Raum keinesfalls durch ein Rückpositiv beeinträchtigt werden.) So wurde das Pedal (bei übereinanderliegendem BW und HW) auf längsseitig abgewinkelten Laden untergebracht. Farblich ist das Werk völlig in die Töne des Raumes eingebunden. Das BW-Gitter besteht aus gefräst-granulierten Stäben. Infolge der hervorragenden Akustik klingt das Werk ausgezeichnet und ist bei Gemeinde, Organisten und Solisten hochgeschätzt.

## Chororgel Stadtkirche Schorndorf

### I Unterwerk C-g''' (Schw.)

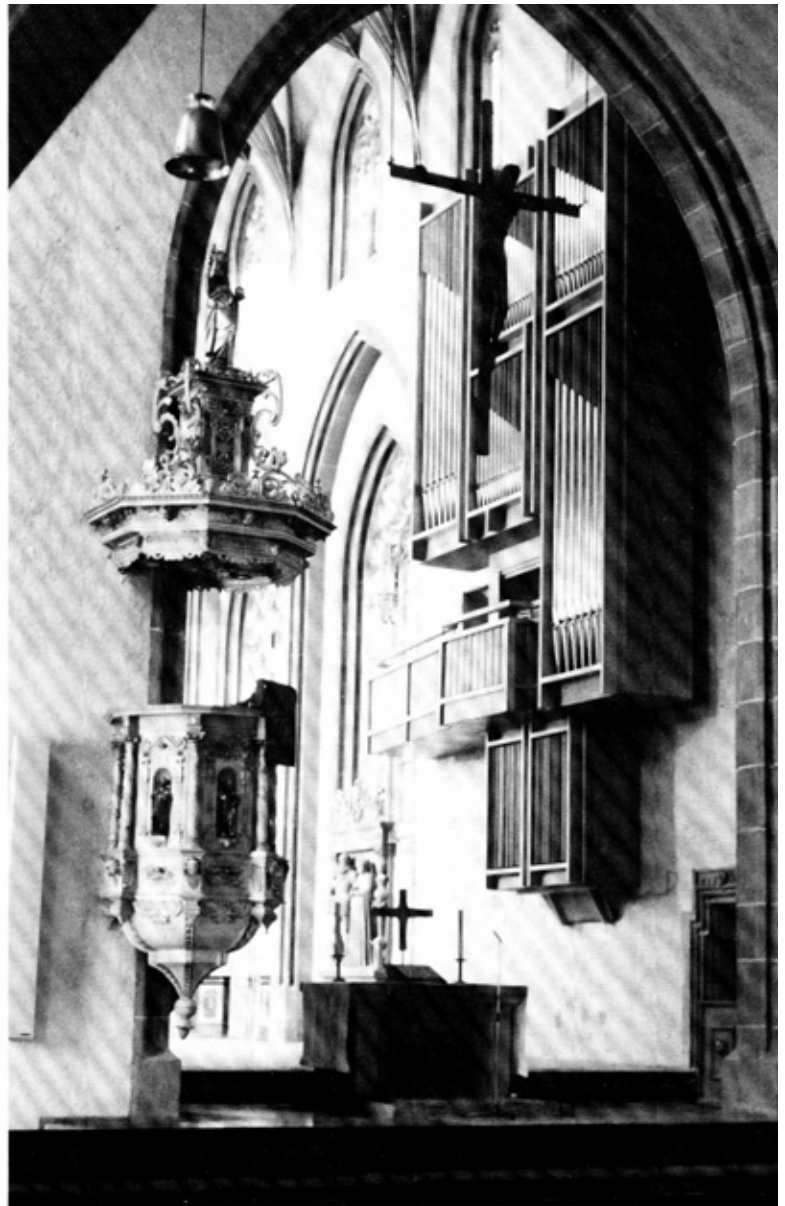
1. Rankett 16'
  2. Trompete 8'
  3. Gedackt 8'
  4. Rohrflöte 4'
  5. Ital. Prinzipal 2'
  6. Hörnlein 1 3/5' 1 1/7' 8/9'
  7. Gemsquinte 1 1/3'
  8. Zimbel 4fach 1/2'
- Tremulant

### II Hauptwerk C-g'''

9. Quintade 16' (P)
  10. Schwegel 8'
  11. Prinzipal 4'
  12. Gemshorn 4'
  13. Spitzquinte 2 2/3'
  14. Waldflöte 2'
  15. Larigot 1 1/3' 1'
  16. Mixtur 4-6fach 1 1/3'
- Tremulant

### Pedal C-f'

17. Untersatz 16'
  18. Stille Posaune 16'
  19. Prinzipal 8' (P)
  20. Flötgedackt 8'
  21. Baßzink 3fach 5 1/3'
  22. Rohrpfefe 4'
  23. Rauschpfefe 2' 1 1/3'
- Tremulant Sololade



Normalkoppeln; Schleifladen mit mech. Spiel- und el. Registertraktur; 4 freie Komb., 2 freie Ped.Komb.; 10 Gruppenzüge für verschiedene Pleno- und Farbstufen. Bau: Gebr. Link 1975/76

In der Stadtkirche Schorndorf hat die Renovierung von 1959/60 den Chor als selbständigen Teilraum wieder freigelegt. (Er war durch eine im Chorbogen stehende Orgel verbaut gewesen.) Der Raum sollte gottesdienstlich und kirchenmusikalisch voll genutzt werden; die Aufstellung von Positiv oder Orgel machte aber Schwierigkeiten, weil bei einer Breite von nur 8,5 m wenig Grundfläche vorhanden war. So entstand der Gedanke, die Orgel in Schwalbennestform an die südliche Turmwand anzuhängen. (Die auch bauseitig sehr aufwendige Anlage wurde durch eine großzügige Stiftung ermöglicht.) Um „flächig“ bleiben zu können, ist das SW als Unterwerk gebaut und das Pedal in zwei Etagen angelegt. Die Prospekt Pfeifen stehen in eschenem Rahmenwerk; die Gitter sind in verschiedenen Holzarten gefräst und lasiert. Die Orgelempore ist von der Sakristei aus zugänglich und bietet bis zu vier Solisten Platz. Meine Fassung von Bachs „Musikalischem Opfer“ (für Flöte, Violine und Orgel) entstand zur Einweihung dieses Instruments im Mai 1976 und ist dem Stifter gewidmet.

## Anhang II: Die Orgeln

Im Laufe meiner 50jährigen Tätigkeit habe ich weit über 200 Orgelfälle bearbeitet. Vieles davon blieb Vorschlag oder Planung, anderes scheiterte an musikalischen, architektonischen oder finanziellen Restriktionen. Die folgende Liste nennt nur diejenigen Werke, bei denen meine Vorstellungen soweit verwirklicht sind, daß sie auch heute noch als charakteristisch gelten können. (Nachträglich veränderte sowie freikirchliche und Übungs-Orgeln sind nicht genannt.) – Die Neubauten (N) sind ausnahmslos Schleifladen, während bei einigen Umbauten (U) Kegelladen elektrifiziert werden mußten, weil neue Schleifladen unerschwinglich waren. Die Zahl der Manuale ist mit römischen, die der Register mit arabischen Ziffern bezeichnet. Bei einmanualigen Werken ist ein selbständiges Pedal mit P, ein angehängtes mit aP kenntlich gemacht. Werke, die auch architektonisch nach Entwurf Bornefeld gestaltet wurden, sind mit EB bezeichnet. Die für viele Instrumente verfaßten Orgelblätter (mit Zeichnung oder Photo) sind durch OB (mit Datum von Einweihung oder erster Musik) ausgewiesen. Bei allen Orgeln wurden nicht nur (wie üblich) die Dispositionen, sondern auch Mensuren und Intonation individuell ausgearbeitet.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Waldkirche Heidenheim<br>N I/4 (EB) Steirer 1938                           | 15. Ev. Kirche Bolheim<br>U II/14 Link 1959                                |
| 2. Ev. Gemeindehaus Manzell<br>N I/8 (aP) Link 1939 (EB)                      | 16. Ev. Kirche Waldtann<br>U II/11 (EB) Link 1959                          |
| 3. Ev. Kirche St. Michael Genkingen<br>N II/17 Steirer 1939                   | 17. Ev. Kirche Esslingen-Hohenkreuz<br>N II/21 Rieger 1959/60 (OB 21.2.60) |
| 4. Pauluskirche Heidenheim<br>U III/40 Link 1939/54 (OB 1.8.54)               | 18. Ev. Stadtkirche Aalen<br>N III/38 Link 1960 (OB 24.9.60)               |
| 5. Ev. Kirche Hessental<br>N II/12 Walcker 1953                               | 19. Christuskirche Heidenheim<br>N II/26 (EB) Link 1960 (OB 27.11.60)      |
| 6. Ev. Kirche Neresheim<br>N I/8 (P) Link 1954                                | 20. Ev. Kirche Hummelsweiler<br>N I/8 (P) Steirer 1960 (OB 16.10.60)       |
| 7. Ev. Kirche Leinroden<br>N I/9 (P) Link 1956                                | 21. Ev. Kirche Langenburg<br>U II/21 Link 1960                             |
| 8. Konzerthaus Liederhalle Stuttgart<br>N III/69 Weigle 1956 (OB 19.11.56)    | 22. Chororgel Ulmer Münster<br>N II/20 Rieger 1960 (OB 26.12.60)           |
| 9. Ev. Kirche Aulendorf<br>N II/10 Weigle 1957/58 (OB 2.2.58)                 | 23. Hospitalkirche Stuttgart<br>N III/38 Weigle 1960/61 (OB 9.4.61)        |
| 10. Ev. Kirche Neenstetten<br>N II/13 Link 1958 (OB 27.8.58)                  | 24. Ev. Kirche Neubronn<br>U II/9 (EB) Link 1961 (OB 10.12.61)             |
| 11. Aula der Kirchenmusikschule Esslingen<br>N II/20 Weigle 1958 (OB 5.11.58) | 25. Ev. Stadtkirche Schorndorf<br>N III/45 Walcker 1961 (OB 10.12.61)      |
| 12. Ev. Akademie Bad Boll<br>N II/14 Rieger 1958 (OB 21.9.58)                 | 26. Ev. Kirche Suppingen<br>N II/11 (EB) Link 1961 (OB 24.9.61)            |
| 13. Ev. Kirche Bergenweiler<br>N I/9 (P) Link 1958 (EB)                       | 27. Ev. Kirche Unterrombach<br>U II/12 Link 1961                           |
| 14. Ev. Kirche Oberspeltbach<br>N II/13 Link 1958                             | 28. Ev. Kirche Schrozberg<br>N II/20 Link 1961/62 (OB 17.6.62)             |



29. Ev. Kirche Unterkochen  
N II/18 (EB) Link 1961/62 (OB 17.6.62)
30. Ev. Kirche Frauental  
N I/7 (P) Laukhuff 1961 (EB, OB 15.7.63)
31. Ev. Markuskirche Offenbach Main  
N III/38 (EB) Link 1962 (OB 16.12.62)
32. Ev. Kirche Sonderbuch  
N I/7 (P) Link 1962 (EB)
33. Ev. Ulrichskapelle Standorf  
N I/4 (aP) Laukhuff 1962 (EB)
34. Ev. Nikolauskirche Undingen  
N II/22 Weigle 1962 (OB 22.7.62)
35. Ev. St. Veit-Kirche Unterregenbach  
N I/8 (P) Walcker 1962
36. Ev. Klosterkirche Herbrechtingen  
U III/32 (EB) Link 1962/63 (OB 29.9.63)
37. Ev. Kirche Gröningen  
N II/14 Link 1963
38. Ev. Jakobskirche Niederstetten  
N II/19 Link 1963 (OB 1.12.63)
39. Ev. Kirche Bissingen o.L.  
N II/11 (EB) Link 1963/64 (OB 27.3.64)
40. Ev. Kirche Satteldorf  
N II/16 (EB) Link 1963/64 (OB 27.3.64)
41. Martinskirche Kassel  
N III/57 (EB) Bosch 1963/64 (OB 20.9.64)
42. Ev. Kirche Heldenfingen  
U II/12 (EB) Link 1964 (OB 11.9.64)
43. Ev. Kirche Archshofen  
N II/11 (EB) Laukhuff 1964
44. Ev. Jakobuskirche Grimmelfingen  
N II/13 (EB) Link 1964 (OB 27.9.64)
45. Auferstehungskirche Schwäb. Hall  
N II/22 (EB) Weigle 1964 (OB 20.9.64)
46. Stadthalle Kassel  
N III/56 Klais 1964 (OB 3.10.64)
47. Ev. Kirche Wachbach  
N II/15 (EB) Laukhuff 1964 (OB 6.12.64)
48. Ev. Versöhnungskirche Wiblingen  
N II/20 (EB) Link 1964 (OB 13.12.64)
49. Ev. Matthäuskirche Ingersheim  
N II/12 (EB) Link 1964/65 (OB 3.1.65)
50. Ev. Kirche Täferrot  
N II/13 (EB) Link 1965 (OB 24.10.65)
51. Ev. Lindenkirche Berlin  
N II/37 (EB) Bosch 1965 (OB 26.9.65)
52. Ev. Kirche Ehingen (Donau)  
N II/20 (EB) Link 1965
53. Johannesgemeindehaus Heidenheim  
N I/7 (P) Link 1965 (EB, OB 30.1.66)
54. Ev. Nikolauskirche Jagstheim  
U II/15 (EB) Link 1965 (OB 30.5.65)
55. Ev. Kirche Laupheim  
N II/19 (EB) Link 1965
56. Ev. Andreaskirche Niederstotzingen  
N II/17 (EB) Link 1965/66 (OB 6.2.66)
57. Ev. Martinskirche Langenau  
U III/35 Link 1966
58. Ev. Simeonskirche München  
N II/26 (EB) Link 1966
59. Ev. Lorenzkirche Schmalfelden  
N II/14 (EB) Steirer-Stahl 1966/67 (OB 16.7.67)
60. Ev. Kirche Honhardt  
N II/14 (EB) Link 1966/67 (OB 16.4.67)
61. Ev. Kirche Pflummern  
N II/12 (EB) Link 1967 (OB 21.5.67)
62. Ev. Galluskirche Brenz  
N II/19 (EB) Link 1967 (OB 25.6.67)
63. Ev. Kirche Mergelstetten  
N II/19 (EB) Link 1967 (OB 10.9.67)
64. Ev. Kirche Fachsenfeld  
N II/11 (EB) Steirer-Stahl 1967
65. Ev. Kirche Ochsenberg  
N I/5 (aP) Link 1967 (EB)
66. Ev. Kirche Wain  
N II/17 (EB) Link 1967 (OB 15.10.67)
67. Ev. Kirche Heuchlingen  
N II/14 (EB) Link 1967/68
68. Ev. Kirche Hermaringen  
N II/14 (EB) Link 1967/68 (OB 7.4.68)
69. Ev. Kirche Gerabronn  
N II/14 (EB) Link 1968 (OB 27.10.68)
70. Ev. Peterskirche Steinheim a. A.  
N II/20 (EB) Link 1968
71. Ev. Kirche Unterboihingen  
N II/19 (EB) Weigle 1968
72. Michaelskirche Heidenheim  
N III/37 (EB) Link 1968/69 (OB 20.4.69)

- |   |   |
|---|---|
| <p>73. Ev. Kirche Asch<br/>N II/14 (EB) Link 1969</p> <p>74. Ev. Kirche Elpersheim<br/>N II/14 (EB) Laukhuff 1969 (OB 1.2.70)</p> <p>75. Ev. Kirche Hohenstaufen<br/>N II/17 (EB) Oesterle 1969</p> <p>76. Ev. Kirche Heubach<br/>N II/24 (EB) Link 1970</p> <p>77. Ev. Kirche Michelbach/Heide<br/>N II/14 Laukhuff 1970 (OB 8.11.70)</p> <p>78. Maria und Martha Nürnberg-Erlenstegen<br/>N II/20 (EB) Weigle 1971</p> <p>79. Ev. Nikolauskirche Gerstetten<br/>N II/15 (EB) Link 1971</p> <p>80. Ev. Michaelskirche Schnaitheim<br/>U II/16 Link 1957/58 (OB 23.2.58)<br/>N II/17 Link 1971 (OB 4.7.71)</p> <p>81. Ev. Kirche Trochtelfingen<br/>N II/13 (EB) Steinmeyer 1971</p> <p>82. Ev. Kirche Vorbachzimmern<br/>N II/14 Laukhuff 1971</p> | <p>83. Ev. Kirche Willsbach<br/>N II/22 (EB) Link 1973</p> <p>84. Ev. Kirche Gomaringen<br/>N II/22 (EB) Weigle 1974 (OB 2.2.75)</p> <p>85. Ev. Kirche Schornbach<br/>N II/14 (EB) Link 1974 (OB 8.12.74)</p> <p>86. Ev. Versöhnungskirche Oberkochen<br/>N II/20 (EB) Link 1974 (OB 14.9.74)</p> <p>87. Ev. Peterskirche Dettingen<br/>N II/19 (EB) Link 1974/75 (OB 15.6.75)</p> <p>88. Ev. Kirche Bartholomä<br/>N II/14 (EB) Link 1975 (OB 12.10.75)</p> <p>89. Chororgel Stadtkirche Schorndorf<br/>N II/23 (EB) Link 1975/76 (OB 30.5.76)</p> <p>90. Ev. Kirche Schwaig/Nürnberg<br/>N II/17 (EB) Link 1976 (OB 12.9.76)</p> <p>91. Klosterkirche Murrhardt<br/>N III/38 (EB) Walcker 1976/77 (OB 6.3.77)</p> |
|---|---|

## Anhang III: Die Werke für und mit Orgel

(Begleitsätze, Kantoreisätze, kleinere Choralvorspiele und -kantaten sowie sämtliche Chor- und Kammermusikwerke sind in dieser Aufzählung nicht enthalten.)

### Orgel allein

Choralvorspiele 1930/70

31 Stücke zu Kirchenliedern HE 25.021

Orgelstücke

Intonationen zu Kirchenliedern (1948/49) BA 2440

Choralpartiten

- I. „Wir glauben all an einen Gott“  
Toccata – Fantasia – Fuge (1937/49) BA 2534 (D 20')
- II. „Der Herr ist mein getreuer Hirt“  
Trio – Pastorale – Ciaconna (1948) BA 2436 (D 12')
- III. „Nun komm, der Heiden Heiland“  
Toccatina – Kanon – Bicinium – Ricercar (1949) BA 2437 (D 8')
- IV. „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“  
Meditation – Canzone (1950) BA 2438 (D 15')
- V. „Gott der Vater wohn uns bei“ (Trio)  
Alla breve – Dialog – Rondo (1951/60) BA 3975 (D 11')
- VI. „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“  
Phantasia – Fuge (1951/53) BA 2654 (D 18')
- VII. „Christus, der ist mein Leben“  
Praeambel und Choral – Bicinicum – Aria – Phantasia – Musette – Carillon (1955) BA 2439 (D 10')
- VIII. Das Tedeum deutsch „Herr Gott dich loben wir“  
in fünf Sätzen (1956) BA 2410 (D 20')

Orgelsonate 1965/66

Introduktion – Aria – Ekloge – Aria inversa – Dithyrambe HE 25.016 (D 23')

Chorea sacra

Fünf Sätze für Orgel: Der Tempel – Die Leuchte – Der Spiegel – Die Tür – Der Weg (1974) M (D 25')

Kleine Orgelstücke

24 Miniaturen (1974/75) StV

Zwölf Etüden

Hommage à Chopin (1976) M (D 32')

Sonatine

in drei Sätzen (1979) UE 17112 (D 9')

Sonata serena

in drei Sätzen (1979) UE 17113 (D 12')

Kleine Trias

Movimento – Syrinx – Postludium (1980) in UE 17174 (D 5')

## Inventionen

Dreißig kleine Orgelstücke (1980) UE 17471

## Holzschuh-Polka

für Orgelpedal solo (1985) in UE 18601 (D 2')

## Instrumente und Orgel

### Choralsonate I

„Auf meinen lieben Gott“ für Querflöte und Orgel in zwei Sätzen (1957) BA 3418 (D 7')

### Choralsonate II

„Der Tag bricht an und zeigt sich“ für Violine, Klarinette in A (oder Viola) und Orgel in drei Sätzen (1957) M (D 9')

### Choralsonate

„Auf, auf, mein Herz, mit Freuden“ für Trompete in D und Orgel in zwei Sätzen (1964) HE 13.037 (D 8')

### Introduktion und Capriccio

für Trompete, Pauken, konzertierende Orgel und Blechbläser (1969) M (D 12')

### Trivium

für Blockflöte, Tenor/Baß-Gambe und Klavier oder Orgel in fünf Sätzen (1969) M (D 28')

### Canticum canticorum

Neun Dialoge für Orgel und Schlagzeug (1970) M (D 28')

### Epitaph

für Oboe und Klavier oder Orgel (1971) M (D 9')

### tanah

Fünf Szenen für Pauken und Orgel (1972) M (D 25')

### Barcarole

in memoriam Igor Strawinsky für Orgel, Cembalo und Celesta (1972/73) M (D 20')

### Antibium

in memoriam Pablo Picasso für Horn und Orgel (1973) M (D 15')

### Bebuka

für Marimbaphon und Orgel (1974) M (D 15')

### Threni

Neun Stücke zu Worten von Nelly Sachs für Englischhorn und Orgel (1977) M (D 25')

### Lituus

für Posaune und Orgel (1977) M (D 15')

### Florilegium

Zwölf Miniaturen für Blockflöte und Orgel (1977) UE 17461 (D 16')

### Kleine Suite

für Klarinette in B und Klavier oder Orgel in sechs Sätzen (1978) UE 18265 (D 15')

### Rebec

für Violine und Orgel (1978) M (D 18')

### Vigilien

zu „Der du bist drei in Einigkeit“ für Renaissance-Instrumente und Orgel (1980) M (D 18')

## Lamenta

zu Bachs „An Wasserflüssen Babylon“ (BWV 653 b) für Violine, Klarinette in A, Violoncello und Klavier oder Orgel (1982) M (D 12')

## Liturgische Rhapsodie

für Violine und Klavier oder Orgel (1983) M (D 12')

## Ros und Lilie morgentaulich . . .

Fantasie für Blockflöte, Querflöte und Klavier oder Orgel (1985/86) M (D 15')

## Singstimme, Orgel (und Instrumente)

### Choralkantate V

„Der Herr ist mein getreuer Hirt“ für hohe Stimme, Quer- oder Blockflöte, Orgel und Chor ad lib. (1949) BA 2441 (D 12')

### Choralkantate IX

„Wachet auf, ruft uns die Stimme“ für Sopran und Orgel (1951) BA 2444 (D 14')

### „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

Choralkantate für zwei Soprane, Querflöte und Orgel (1953/55/68) HE 25.018 (D 30')

### Memento mori

(Der von Kolmas um 1250) für mittl. Stimme und Orgel (1954) BA 2419 (D 9')

### Hirtenlieder

(Texte nach rumänischen Volksliedern ins Deutsche übertragen von Béla Bartók) für tiefere Stimme und Orgel (1955/57) BA 2450 (D 20')

### Siona

(nach Klopstock) für Sopran und Orgel (1965) BA 4114 (D 8')

### Psalm der Nacht

nach Gedichten von Nelly Sachs für Sopran und Orgel (1965) HE 25.014 (D 40')

### Patmos

(nach Hölderlin) für Bariton, Orgel und drei Schlagzeugspieler (1969) M (D 45')

### Atlanta-Litanei

(W. E. Burghardt Dubois) für hohe Stimme und Orgel (1970/71) M 15'

### Das Buch Versammler

für Sprecherin, Sprecher, 17 Chorstimmen und Orgel (1971) M (D 70')

### Die Heimsuchung

Fragmente aus dem Buch Jeremia für Sopran, Tenor, Oboe, Trompete, Posaune, zwei Orgeln und Positiv (1973) M (D 30')

## Bearbeitungen

### Orgel allein

Joh. Seb. Bach (1685-1750)

#### Sonate C-Dur

nach der Sonate C-Dur (BWV 1005) für Violine solo (1972) HE 18.035

#### Partita d-moll

nach der Partita d-moll (BWV 1004) für Violine solo (1982) HE 18.042

Wolfgang A. Mozart

Adagio und Fuge c-moll  
nach KV 546/426 (1956) M

„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“  
nach dem Gesang der Geharnischten aus der „Zauberflöte“ (1791) in HE 25.021

Franz Schubert

Fantasie f-moll  
nach D 940 (1979) M

Ferruccio Busoni (1866-1924)

Fantasia contrappuntistica  
1910/12 über ein Bachsches Fragment (1955) EB 6942

## Instrumente und Orgel

Heinrich Isaak (um 1450-1517)

Canzona  
„Responsum accepit Simeon“ für Renaissance-Instrumente und Orgel (1980) M

Jakob Obrecht

Fantasie  
über „Salve regina“ für Renaissance-Instrumente und Orgel (1980) M

Giovanni Gabrieli (1555-1612)

Canzona noni toni a 12  
für Orgel, Cembalo und Celesta (1973) M

Joh. Seb. Bach (1685-1750)

Praeludium und Fuge b-moll  
nach BWV 867 für Tenorblockflöte, Gambe und Orgel (1970) M

Praeludium und Fuge g-moll  
nach BWV 885 für Sopranblockflöte, Gambe und Orgel (1970) M

Konzert d-moll  
nach BWV 1060 für Flöte, Oboe und Orgel (1972) M

Die Kunst der Fuge  
BWV 1080 für Kammerorchester mit Cembalo und Orgel (1974) HE 18.902

Das musikalische Opfer  
BWV 1079 für Querflöte, Violine und Orgel (1975) HE 18.903

Drei Choralvorspiele  
BWV 653, 658 und 713 für Englischhorn und Orgel (1975) HE 13.052

Acht Choralbearbeitungen  
nach Kantatensätzen für Melodie-Instrumente und Orgel (1976) HE 13.063

Drei Choralvorspiele  
BWV 743, 762 und 747 für Violoncello und Orgel (1981) M

Konzert d-moll  
nach BWV 146 und 1054 für konzertierende Orgel und Kammerorchester (1983) HE 18.901  
„Also hat Gott die Welt geliebt“  
Choral aus Kantate BWV 68 für Saxophonquartett und Orgel (1984) M

Georg Phil. Telemann (1681-1767)  
Sonate G-Dur  
für Englischhorn und Orgel (1975) in Vorb. bei HE

Wolfgang A. Mozart (1756-1791)  
Adagio – Andante  
nach KV 580 a und 616 für Englischhorn und Orgel (1977) M  
Andante und Fuge in A  
nach KV 402 für Violine und Orgel (1982/83) M

Joh. Brahms (1833-1897)  
Andante und Allegretto  
aus der Sonate op. 120/I für Klarinette und Orgel (1983) in Vorb. bei HE

Ferruccio Busoni (1866-1924)  
Variationen  
über das Bachsche Chorallied „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“ aus op. 36 a für Violine und Orgel (1976) M

Max Reger (1873-1916)  
Vivace und Adagio  
nach der Sonate op. 107 für Klarinette in B und Orgel (1984) M

Claude Debussy (1862-1918)  
Rhapsodie  
nach der Rhapsodie für Klarinette und Klavier für Klavier und Orgel (1984) M

Alban Berg (1885-1935)  
Fünf Stücke  
nach op. 5 für Klarinette und Klavier für Klarinette und Orgel (1986) M

## Singstimme, Orgel (und Instrumente)

Claudio Monteverdi (1567-1643)  
Marienklage  
(Pianto della Madonna) für Alt und Orgel (1961) BA 2447

Joh. Seb. Bach (1685-1750)  
„Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“  
Kantate BWV 170 für Alt und Orgel (1962) M

„Jauchzet Gott in allen Landen“

Kantate BWV 51 für Sopran, Trompete und Orgel (1983) in Vorb. bei HE

„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“

Arie und Choral aus Kantate BWV 137 für hohe Stimme, Trompete und Orgel (1983) in Vorb. bei HE

Franz Schubert (1797-1828)

Zwölf geistliche Lieder

für mittlere Stimme und Orgel (1979) M

Joh. Brahms (1833-1897)

Vier ernste Gesänge

op. 121 für tiefere Stimme und Orgel (1956) HE 25.011

Anton Dvorak (1841-1904)

Psalmen

(Biblische Lieder) op. 99 für mittlere Stimme und Orgel (1956) BA 2426

Max Reger (1873-1916)

An die Hoffnung

(Hölderlin) op. 124 für Alt und Orgel (1961) M

Darius Milhaud (1892-1974)

De profundis

Psalm 128/130 (1919) für mittlere Stimme und Orgel (1962) UE 14765

Verlagsangaben: BA = Bärenreiter Verlag Kassel; EB = Edition Breitkopf Wiesbaden; HE = Hänssler Edition Neuhausen-Stuttgart; StV = Strube Verlag München; UE = Universal Edition Wien; M = Manuskript. Alle mit M bezeichneten Werke können als Lichtpause oder Ablichtung zum Selbstkostenpreis bezogen werden über KMD Prof. Helmut Bornefeld, Brahmsstraße 10, 7920 Heidenheim an der Brenz, Telefon 0 73 21 / 4 47 22.



## Anhang IV: Helmut Völkl: Bibliographie Helmut Bornefeld

### A Das Schrifttum von Helmut Bornefeld

Gesichtspunkte beim Anfängerunterricht. – (Arbeit zur Akademischen Musiklehrerprüfung 1931). – 16 S., (masch. vervielf.)

Haydns Klaviersonate in der heutigen Musikerziehung. – In: Musik in Württemberg 9 (1932) Nr.1, S. 8-12

Unser Kammerchor. – In: Neues Musikblatt (1934) Dezember

Die Adventssätze des Chorgesangbuchs. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 11 (1937) 163-166

Geist und Handwerk. Zeitgemäße Betrachtungen zur Verfertigung neuer Weisen, Sätze, Besetzungen, Texte und Orgeln. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 11 (1937) 122-135

Sätze des Chorgesangbuchs zu Weihnachten, Neujahr und Erscheinungsfest. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 11 (1937) 214-217

Wege zum Chorgesangbuch. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 11 (1937) 158-162

Die Chorpassion. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 12 (1938) 18-23

Kasseler Musiktage, Kasseler Kleinorgeltage, 5.-10. Oktober 1938. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 12 (1938) 175-177

Die Orgel. Über den Sinn ihrer Geschichte für Gegenwart und Zukunft. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 12 (1938) 62-86

Zweite Freiburger Orgeltagung, veranstaltet vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br., der Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und dem Arbeitskreis für Hausmusik. Vom 27. bis 30. Juni. Ein Bericht. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 12 (1938) 127-132

Zweite Freiburger Orgeltagung vom 27. bis 30. Juni 1938. – In: Zeitschrift für Hausmusik 7 (1938) H. 4, 128-133

Die Denkmalpflege auf dem Gebiet der Orgelbaukunst. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 13 (1939) 70-75

Gespräch in Biberach. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 13 (1939) 130-133

Hausorgel nach Plänen und Mensuren von . . ., erbaut von Orgelbaumeister Fr. Steirer, Bietigheim Württbg.. – In: Musik und Kirche 11 (1939) 145

Instrumente in der Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 11 (1939) 59-70

Neue geistliche Chormusik. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 13 (1939) 157-166

Rede zur Einweihung einer Hausorgel. – In: Musik und Kirche 11 (1939) 127-130

„Mit dem laufenden Stern“. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 14 (1940) 78-79

„Sehr süß muß sein der Orgel Klang“. – In: Die neue Schau 9 (1940) Nr. 10, S. 263

Über den Umbau von Orgeln. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 14 (1940) 36-52

Das Positiv. – Kassel: Bärenreiter, (1942). – 47 S.

Gevatter Tod. Ein Spiel nach dem Märchen der Brüder Grimm. – 1944. – (o. Sz., masch. vervielf.)

- Georg Friedrich Händel. Frohsinn und Schwermut. Weltliches Oratorium in drei Teilen nach der Dichtung des John Milton eingerichtet von Karl Jennens. Übertragung des Textes ins Deutsche und musikalische Bearbeitung von . . . Textbuch englisch-deutsch. – Kassel: Bärenreiter, 1947. – 46 S.
- Gesetz und Segen. Musische Sonette. – Kassel: Bärenreiter, 1947. – 30 S.
- Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 17 (1947) 25-26
- Die Hochzeit des Figaro. Oper in vier Akten von Lorenzo da Ponte; deutsche Übertragung von . . . – 1947. 49 S., (masch. vervielf.)
- Hugo Distler. – In: Musica 1 (1947) H. 3/4, S. 142-147
- Das Positiv. Mit 9 Zeichnungen. – 2. Aufl. – Kassel: Bärenreiter, 1947. – 47 S.
- Über den Umbau von Orgeln. – In: Musik und Kirche 17 (1947) 149-161
- 25 Jahre Bärenreiter-Verlag am 12. April 1949. – In: Die neue Schau 10 (1949) H. 4, S. 103
- Die Kantoreisätze des Choralwerks. – In: Musik und Kirche 19 (1949) 8-18
- Häusliche Kantoreipraxis. – In: Hausmusik 14 (1959) H. 2, S. 34-38
- Warum neue Kirchenmusik? – In: Der Kirchenchor 10 (1950) 3-5, 38-40
- Kantoreipraxis als Hilfe. – In: Der Kirchenchor 11 (1951) 84-85
- Was ist eine Kantorei? – In: Der Kirchenchor 11 (1951) 51-53
- Choral und Choralbuch. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 19 (1952) 3-10, 22-29
- Orgelbau und neue Orgelmusik. – Beiheft zu „Musik und Kirche“ 22 (1952) Heft 2. – Kassel, Basel: Bärenreiter, 1952. – 31 S.
- Walchas Reger-Verdikt kritisch betrachtet. – In: Musik und Kirche 22 (1952) 49-52
- Art. Hugo Distler. – In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 3, Kassel (u. a.): Bärenreiter, 1954, Sp. 582-583
- Die Orgel der Michaelskirche Heidenheim/Brenz. Eine Denkschrift. – (Privatdruck, 1954). – 10 S., 6 Abb.
- Geschichte eines Orgelumbaus. – In: Musik und Kirche 25 (1955) 50-57
- Grußwort zum 25jährigen Bestehen von „Musik und Kirche“. – In: Musik und Kirche 25 (1955) 5
- Orgelkomposition und Orgelbau. – In: Walcker-Hausmitteilung Nr. 9/10 (1955) 2 S.
- Warum wir so und nicht anders musizieren. – In: Musik und Kirche 26 (1956) 186-187
- Alt und neu in der Kirchenmusik. Ein nachdenkliches Wort von . . . – In: Evangelische Kirchenmusik in Baden, Hessen, Pfalz 34 (1957) Nr. 5, S. 36-37
- Volkslied ad libitum. Ein beunruhigendes „Nachwort“. – In: Der Kirchenchor 17 (1957) 41-42
- Zu Hugo Distlers 50. Geburtstag am 24. Juni 1958. Die Bedeutung seiner Kompositionen. – In: Der Kirchenmusiker 9 (1958) 70-72
- 25 Jahre Orgelpflege. Ausstellung von Photos, Modellen, Plänen, Büchern, Noten und Tonbändern. (Katalog). – (Privatdruck, 1960). – 19 S.
- Die Hauptorgel des Ulmer Münsters. Eine Denkschrift mit Vorschlägen zur Lösung der Orgel- und Kirchenmusikfrage im Münster zu Ulm a. D. von . . . , Orgelpfleger des Dekanats Ulm. – (Privatdruck, 1960). – 9 S., 6 Abb.
- Orgelmusik heute. – In: Musik und Kirche 31 (1961) 55-65
- Hugo Distler und sein Werk. – In: Musik und Kirche 33 (1963) 145-155
- Ein Orgelbrief. – In: Stuttgarter evangelisches Sonntagsblatt 97 (1963) Nr. 19, S. 6

- Die neue Orgel der Martinskirche (Kassel). – In: Kirchenmusik 1964/65. Kantorei an St. Martin zu Kassel, (2 S.)
- Orgelspiegel. 100 Thesen in fünf Artikeln mit 25 Zeichnungen. – Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1966. – (o.Sz.) denn ihre Werke folgen ihnen nach. Gedanken zum 25. Todestag Hugo Distlers am 1. November. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 34 (1967) 86-89
- Orpheus. Ein Oratorium für Soli, Sprecher, Chor, Orchester und Orgel. Zweite Fassung des Textes Dezember 1967. – (Privatdruck, 1967). – 27 S.
- Die Orgeln der Michaelskirche Heidenheim. – In: Die Michaelskirche in Heidenheim, Heidenheim: Verlag der Buchhandlung Meuer, (1969), S. 92-103
- Zungenstimmen in modernen Orgeln. Reeds in modern specifications. – In: Zungenstimmen, Roland Killinger, Beihingen/Neckar, (Katalog, 1969), 4 S.
- Zur Situation der Kirchenmusik. Ansichten, Einsichten, Aussichten. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1970) Nr. 4, S. 117-131; und in: Kirchenmusikalische Nachrichten (Hessen-Nassau) 21 (1970) Nr. 4, S. 2-13; und in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 37 (1970) 81-95
- Sinn und Unsinn in moderner Kompositionstechnik. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 38 (1971) 53-61
- Das Buch Versammler für 17 Singstimmen, Sprecherin, Sprecher und Orgel (1971). Textfassung nach der Übertragung Martin Bubers vom Komponisten. (Textbuch). – Privatdruck, 1972. – 25 S.
- Für einen gegenwärtigen Schütz. Zum dreihundertsten Todestag des Komponisten. – In: Stuttgarter Zeitung, 4.11.1972
- Hugo Distler heute. Gedanken zum 30. Todestag des Komponisten am 1. November 1972. – In: Der Kirchenmusiker 23 (1972) 149-154
- Die Orgel und ihr Prospekt. The organ and its case. – In: ISO Information No 8 (1972) S. 573-598
- Sinn und Unsinn in moderner Kompositionstechnik. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1972) 4-8, 59-64
- Stadtkirche Schorndorf. Neue Chororgel. Ein Vorschlag von . . . , vorgelegt im Oktober 1972. – Privatdruck, 1972. – (o. Sz.)
- Die Heimsuchung. Fragmente aus dem Buch Jirmejahu (Jeremia) in der Übertragung von Martin Buber für Sopran- und Tenorsolo, Sprecher, Oboe, Trompete, Posaune, zwei Orgeln und Positiv. (Textheft). – Privatdruck, 1973. – (o. Sz.)
- Kirchenlied? Versuch einer Analyse. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 40 (1973) 3-13, 39-53. Auch als Sonderdruck, 27 S.
- Form und Norm. – In: Der Kirchenmusiker 27 (1976) 185-201. Auch als Sonderdruck.
- Ist die Orgel zu ersetzen? Zur Diskussion um Elektronium und Electric-Orgel. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 43 (1976) 59-65
- Mein Orgel-Credo. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 43 (1976) 221-241
- Einführende Worte zum 2. Orgelkonzert am 11. März 1977 zur Einweihung der neuen Orgel in der Klosterkirche Murrhardt. – In: Musik und Kirche 47 (1977) 132
- Jenseits von Eden. Nachgedanken zum Vierten Colloquium der Walcker-Stiftung. – In: Orgelmusik im Vakuum zwischen Avantgardismus und Historismus, Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 24.-25. November 1977 in Murrhardt / hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1977, (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Heft 7), S. 109-141

Woher? Wohin? Gedanken zu einem Jubiläum. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 44 (1977) Festschrift „100 Jahre Verband Evangelischer Kirchenchöre in Württemberg“ S. 66-82

Ein Denkmal für Hans-Arnold Metzger. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 45 (1978) Gedenkheft „Hans-Arnold Metzger 1913-1977“ S. 27

Erinnerungen. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 48 (1981) 194-207

Werkübersicht. Stand August 1981. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 48 (1981) 208-217

Memorandum 1982 zu meiner Lebensarbeit für Orgel und Orgelmusik. – (Privatdruck, 1982). – 51 S., 20 Abb.

Musik im Dritten Reich. – In: Heidenheim zwischen Hakenkreuz und Heidenkopf. Eine lokale Dokumentation zur Nazi-Zeit / hrsg. von Heiner Kleinschmidt und Jürgen Bohnert, Heidenheim: Kopp, 1983 S. 16-17

Das Oratorium zwischen gestern und morgen. Vortrag zum 75jährigen Bestehen des Oratorienchors Heidenheim, gehalten am 6. November 1983, 11 Uhr bei der Festveranstaltung in der Waldorfschule Heidenheim. – (Privatdruck, 1983). – (o. Sz.)

zu jener Zeit. Erfahrungen eines (damals) jungen Kirchenmusikers. – In: 75 Jahre Oratorienchor Heidenheim 1908-1983, Festschrift, Heidenheim, 1983, S. 11-12

Erfahrungen mit Bach. – In: Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs / hrsg. im Auftrag des Kirchlichen Komitees Johann Sebastian Bach 1985 von Martin Petzoldt, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1985, S. 259-276. Auch als Sonderdruck.

Heidenheimer Orgelstiftung. Satzung und Ausführungsbestimmungen. – (Privatdruck, 1985). – 15 S.

Die Orgel als Schicksal. – Privatdruck Heidenheim 1986. – 66 S., 10 Notenbeisp., 12 Abb.

## B Das Schrifttum über Helmut Bornefeld

Walter Blankenburg: Kirche und Musik heute. – In: Musik und Kirche 17 (1947) 18-19

(Acht Kantoristen aus Schöntal/Urach:) Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 18 (1948) 185-186

Otto Brodde: Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik 1949. – In: Hausmusik 13 (1949) H. 6, S. 156-157

Walter Kiefner: Die Kantoreisätze von Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 16 (1949) 67-68

Theophil Laitenberger: Noch einmal: Kantoreisätze von H. Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 16 (1949) 86-88

Manfred Eßlinger: Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 20 (1950) 203-204

Willem Mudde: Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik. – In: Der Kirchenmusiker 2 (1951) 14-15

Walter Tappolet: Arbeitstage für Neue Kirchenmusik 1951. – In: Musik und Kirche 21 (1951) 294-296

Walter Tappolet: Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 22 (1952) 264-266

- Otto Brodde: Leiten oder Begleiten? Bemerkungen zu den Begleitsätzen von Helmut Bornefeld. – In: Der Kirchenmusiker 4 (1953) 32-34
- Eugen Goschenhofer: 9. Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik (2.-9. August 1954). – In: Musik und Kirche 24 (1954) 266-267
- Siegfried Scheytt: Die Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 24 (1954) 87-88
- Walter Kiefner: Die Kantoreisätze von Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 22 (1955) 45-48
- Otto Riemer: Bornefelds Choralkonzert „Lobt Gott, ihr frommen Christen“. – In: Musik und Kirche 25 (1955) 218-219
- Otto Riemer: Schöpferische Eigenwilligkeit. Zum Schaffen von Helmut Bornefeld. – In: Musica 9 (1955) 360-363
- Udo Großmann: Neue Werke von Helmut Bornefeld. – In: Musik und Kirche 26 (1956) 89
- Otto Brodde / Helmut Bornefeld: Volkslied ad libitum. Ein beunruhigendes „Nachwort“ von Helmut Bornefeld. – In: Der Kirchenchor 17 (1957) H. 3, S. 41-42
- Udo Großmann: Neue Choralkantate von Helmut Bornefeld. – In: Musik und Kirche 27 (1957) 203
- G. Lochmann: Busoni-Bornefeld. Fantasia contrappuntistica. – In: Musik und Kirche 27 (1957) 203-204
- Joachim Widmann: Das Choralwerk Helmut Bornefelds. – In: Musik und Kirche 27 (1957) 22-30
- (Otto Brodde:) Unser Porträt. Helmut Bornefeld. – In: Der Kirchenchor 18 (1958) H. 4, S. 49-52
- Art. Bornefeld, Helmut. – In: Riemann Musiklexikon, 12. Aufl., Personenteil A-K, Mainz: Schott, 1959, S. 199
- dm: Die Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik. – In: Musik und Kirche 29 (1959) 294
- Siegfried Scheytt: Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik 1960 (8.-14. August). – In: Musik und Kirche 30 (1960) 315-317
- Walther Haffner: Orgelfahrt zu Helmut Bornefeld. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1962) H. 5, S. 189-190
- Joachim Widmann: Helmut Bornefeld. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1963) H. 2, S. 65-69
- Otto Brodde: Geburtstagsbrief an Helmut Bornefeld. – In: Der Kirchenchor 26 (1966) H. 6, S. 96-97
- Walter Kiefner: Begegnung mit Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 33 (1966) 177-179
- Siegfried Reda: Zum Schaffen von Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 33 (1966) 183-184
- Martin Rößler: Helmut Bornefeld, Orgelspiegel. Eine Buchbesprechung. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 33 (1966) 180-183
- Udo Großmann: Konzerte zur Einweihung der neuen Orgel der Michaelskirche Heidenheim. – In: Musik und Kirche 39 (1969) 240-241
- (Werner Zintgraf:) Das Komponisten-Porträt. Helmut Bornefeld. – In: Schwäbische Sängszeitung 18 (1969) H. 12, S. 250-251
- Art. Bornefeld, Helmut. – In: Riemann Musiklexikon, 12. Aufl., Ergänzungsband Personenteil A-K, Mainz: Schott, 1972, S. 134
- Joachim Widmann: Helmut Bornefeld, „Das Buch Versammler“. – In: Musik und Kirche 42 (1972) 41-42
- Joachim Widmann: Helmut Bornefeld, „Die Heimsuchung“. – In: Musik und Kirche 43 (1973) 311-312

- Joachim Widmann: Helmut Bornefeld, Gedächtnismusik für Igor Strawinsky. – In: Musik und Kirche 44 (1974) 46-47
- Udo Großmann: Begegnungen mit Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 43 (1976) 242-243
- Hans-Arnold Metzger: Stilbildung und Stilentwicklung in Helmut Bornefelds Choralschaffen. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 43 (1976) 207-217
- Joachim Widmann: Vom Umgang mit den Orgelwerken Helmut Bornefelds. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 43 (1976) 217-221
- Art. Bornefeld, Helmut. – In: Brockhaus Riemann Musiklexikon, Erster Band, Wiesbaden: Brockhaus, Mainz: Schott, 1978, S. 161
- Rudolf Reichart: Nenia von Helmut Bornefeld. – In: Musik und Kirche 49 (1979) 99-100
- Klaus Kirchberg: Art. Bornefeld, Helmut. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 3, London: Macmillan, Washington: Grove's, Hong Kong: Peninsula, 1980, S. 54
- Joachim Widmann: Helmut Bornefeld zum 75. Geburtstag. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 48 (1981) 192-193
- Christa Boettcher (verh. Völkl): Helmut Bornefeld, Stilentwicklung und Stilelemente, aufgezeigt an „Choralvorspiele 1930/1970“ und „Sonata serena 1979“. – (Wissenschaftliche Hausarbeit im Fach Musikgeschichte an der Kirchenmusikschule Esslingen der Evangelischen Landeskirche in Württemberg 1984). – 36 S. (masch. vervielf.)
- Joachim Widmann: Die Kunst der Bearbeitung. Zu Helmut Bornefelds Orgelübertragungen. – In Württembergische Blätter für Kirchenmusik 51 (1984) 96-100
- Helmut Völkl: Orgeln in Württemberg. – Darin: S. 88, 118, 162, 258, 260, 262, 280, 285, 296, 300 – Hänssler-Verlag (1986)
- Ernst Roller: Die kleinen Formen im „Choralwerk“ von Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 53 (1986) 208-217
- Thomas Daniel Schlee: Zur freien Orgelmusik von Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 53 (1986) 218-223
- Gerhard Braun: Das andere Arkadien. Gedanken zur Flötenmusik von Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 53 (1986) 224-230
- Jürgen Schwab: Bornefeldorgeln. Streifzug durch eine einzigartige Orgellandschaft. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 53 (1986) 231-251
- Helmut Völkl: Bibliographie Helmut Bornefeld. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 53 (1986) 257-261
- Gerhard Hitzler: Zum 80. Geburtstag von Prof. Helmut Bornefeld. – In: Evang. Gemeindeblatt für Württemberg 1986/48



Verantwortlich für den Inhalt:  
KMD Prof. Helmut Bornefeld  
Brahmsstraße 10, 7920 Heidenheim an der Brenz  
Alle Rechte beim Verfasser  
Privatdruck Heidenheim 1986

Porträtphoto: Lübke & Wiedemann  
7000 Stuttgart 1

Orgelphotos: Helmut Bornefeld

Satz und Druck:  
Offsetdruck-Reprotechnik Hans-Joachim Kopp  
7920 Heidenheim an der Brenz

Gebunden bei Norbert Klotz  
8878 Jettingen-Scheppach