

Eine „Künderin neuer ästhetischer, künstlerischer, kultischer, ethischer Forderungen“ Die Orgel im Denken Hugo Distlers*

STEPHAN A. REINKE

Ausgesprochen eng ist der Name Hugo Distler mit seiner Chormusik verbunden. Als Verfasser unter anderem des *Jahrkreises* (op. 5), des *Mörrike-Chorliederbuches* (op. 19), der *Geistlichen Chormusik* (op. 12), zahlreicher kleiner liturgischer Sätze und des *Neuen Chorliederbuches* (op. 17) war Distler bereits zu Lebzeiten ein respektierter Komponist und ist bis in die Gegenwart hinein zumindest in (kirchen-)musikalisch interessierten Kreisen mit den genannten Werken – mehr oder weniger – verbreitet. Durchaus anders stellt sich dies im Fall seiner Orgelmusik dar. Sie steht im Schatten seines Vokalschaffens, spielt für die gegenwärtige Rezeption seiner Künstlerpersönlichkeit allenfalls eine Nebenrolle. Ein Umstand, der selbst für so groß angelegte und ambitionierte Kompositionen wie die beiden *Partiten* op. 8 über „Nun komm, der Heiden Heiland“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ aus Distlers Lübecker oder auch die *Sonate* op. 18,2 aus seiner Stuttgarter Zeit gilt. Neben diesen Hauptwerken umfasst das Orgelschaffen Distlers noch einzelne kleinere Gelegenheitsstücke, eine Reihe Choralvorspiele (op. 8,3), eine Sammlung für die Kleinorgel (op. 18,1), einige Studienwerke und wenig mehr¹.

Tatsächlich also ein überschaubares Gesamtwerk, das zumindest in quantitativer Hinsicht keinen Grund dafür bietet, in Hugo Distler jemand anderen als einen der führenden Repräsentanten der Chormusik der 1930er Jahre zu sehen. Ein genauerer Blick jedoch zeigt, dass es sich bei der Beschäftigung Distlers mit der Orgel um weit mehr als ein Nebengleis seines künstlerischen Tuns handelte. Vielmehr gestaltete sie sich so vielfältig, dass sie nicht unberücksichtigt bleiben darf, wenn man Distler als Mensch und Künstler gerecht werden möchte. Seine Orgelmusik offenbart Facetten seines Denkens, die sich aus seinem Vokalwerk nicht oder nur in Ansätzen ableiten lassen. Gleichzeitig zeigt sich Distler in der Auseinandersetzung mit der Orgel auf eine sehr persönliche Weise. Viele seiner Äußerungen deuten darauf hin, dass die Orgel ebenso wie die (kompositorische) Beschäftigung mit ihr Ruhepunkt und Kraftquell für ihn war. So schrieb er etwa an seinen Lübecker Weggefährten Axel Werner Kühl zu einem Zeitpunkt, an dem er sich als Hochschullehrer und Domkantor in Berlin durchaus auf dem Höhepunkt seiner Karriere befand, dass er sich „als schönstes in der Welt [...] irgendwo einen Organistenposten an möglichst geruhsamer Stelle“ erträume, der ihm

* Der nachfolgende Text konzentriert sich auf die publizistischen Äußerungen Distlers in Bezug auf die Orgel. Ein Nachweis, wie sich diese in seinen Kompositionen konkret widerspiegeln, erfolgt an dieser Stelle nicht. Der interessierte Leser sei daher auf eine umfangreiche Publikation des Verfassers zu dieser Fragestellung hingewiesen, die voraussichtlich 2010 erscheinen wird. Viele der im Folgenden lediglich angerissenen Gedanken werden dort in der notwendigen Ausführlichkeit behandelt.

1 Ein vollständiges Verzeichnis der Orgelwerke Distlers findet sich u.a. bei Winfried Lüdemann, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 451 ff.

„gestattete, nebenher ordentlich zu schaffen“². Freilich mag dieser Ausspruch einem gewissen Maß an Selbststilisierung geschuldet sein, doch gerade auch die unter erheblichen finanziellen Schwierigkeiten unternommenen Bemühungen, mit denen Distler den Bau seiner Hausorgel vorantrieb, zeigen, wie essentiell die Nähe zur Orgel für ihn gewesen sein muss³.

Dementsprechend mannigfach war Distlers Beschäftigung mit der Orgel. Keineswegs beschränkte sie sich auf das Komponieren oder die Tätigkeit als Organist an der Lübecker St. Jakobikirche. Ästhetische Überlegungen entwickelte er bevorzugt im Hinblick auf die Orgel, ebenso wie er seine publizistische Tätigkeit stark auf sie fokussierte. Anscheinend war es die Orgel, die Distler zur Exemplifizierung seiner ästhetischen Vorstellungen heranzog, auf die er zurückgriff, wenn es für ihn ums – nicht nur musikalisch – Grundsätzliche ging. Es ist in diesem Sinne kaum verwunderlich, dass er in seinem wohl wichtigsten programmatischen Aufsatz die Orgel zu nicht weniger als zum Ausgangspunkt eines „neuen musikalischen Lebens und Gestaltungsprinzips“ erklärte⁴.

Viele Jahre erteilte Distler überdies Orgelunterricht (zunächst privat, dann im Rahmen seiner Aufgaben als Hochschullehrer) und war zudem ein gefragter und sicherlich auch einer der führenden Interpreten sowohl eigener als auch fremder Werke. Anlässlich eines Konzertes in seiner Heimatstadt Nürnberg im Mai 1940 etwa feierte ihn die lokale Presse überschwänglich⁵:

Das Bachspiel Distlers [...] trägt alle Züge des schöpferischen Gestalters. Es liebt klare Konturen und herbe Farbwerte [...]. Selbst im organo pleno, wo der Hörer vom Vollklang der Orgel so gerne erdrückt wird, disponiert Distler klar, sparsam verständlich in den Einzelstimmen. Ein Spiel der stillen Größe und stolzen Würde [...].

War der *Organist* Distler als Gestalter eigenen Schaffens ein Erlebnis seltener Art, so beeindruckte er [...] als Bachspieler ebenso unmittelbar durch seine klare, dem Äußerlichen und dem gesunden Effekt völlig abgewandte organistische Haltung.

Die sympathische Komponistenpersönlichkeit Prof. Distlers wird durch ein orgeltechnisches Können gehoben [...]. In wahrhaft großartiger Form entstanden die Werke des Thomaskantors, in der Fixierung einer Grundstimmung, der Sinngemäßheit ihrer formalen Anlage und der Vitalität ihrer Bewegungszüge. Ein Orgelvirtuose von leidenschaftlichem Temperament und ein Bachkenner großen Stils präsentierte sich in der Person Hugo Distlers.

Auch Fred Hamel lobte vor allem das Bachspiel Distlers⁶:

- 2 Brief an Axel Werner Kühl, 5. Januar 1942 (alle zitierten Briefe im Hugo-Distler-Archiv, Lübeck). Dass ein solcher Posten an vergleichsweise unbedeutender Stelle letztlich nicht mit dem Karrierestreben Distlers und seinen künstlerischen Ambitionen in Einklang zu bringen war, ändert nichts an der generellen Aussage dieser Bekundung.
- 3 Distler bereitete den Bau seiner Orgel akribisch vor und stand im regen Austausch mit mehreren sachverständigen Bekannten. Nach seinem Weggang aus Lübeck und Verlust des dortigen, so sehr geschätzten Instruments gab er sie bei dem Göttinger Orgelbauer Paul Ott in Auftrag und nahm sie schließlich bis nach Berlin mit. Vgl. hierzu Dietrich Wölfel, *Die Hansorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*, Lübeck 2008.
- 4 *Die Orgel unserer Zeit*, zuerst veröffentlicht in: *Der Wagen. Ein Jahrbuch* hrsg. im Auftrag der Vereinigung für volkstümliche Kunst zu Lübeck von Paul Brockhaus, Lübeck 1933, S. 77–84; später auch in: *Musica* 1 (1947), S. 147–153.
- 5 Das erste Zitat: *Fränkische Tageszeitung* (Dr. Willy Spilling), das zweite: *Fränkischer Kurier* (ohne Angabe des Verfassers), das dritte: *Nürnberger Zeitung* (Erich Rhode). Alle Texte in Abschrift im Hugo-Distler-Archiv, Lübeck.
- 6 *Deutsche Allgemeine Zeitung* (5. Mai 1940), zitiert nach: Ursula Hermann, *Hugo Distler. Rusfer und Mahner*, Berlin 1972, S. 140 f.

Wie Distler diese inneren Kräfte entbindet, wie er die polyphone Logik, die Bewegungsenergie, die rhythmische Spannung und den Phrasierungsatem erfaßt: das ist eine ebenso einzigartige wie bezwingende Kunst [...] In dieser unerbittlich auf das Wesentliche gerichteten, fanatischen Gestaltungskraft werden gerade die berühmtesten der Bachschen Orgelwerke zu neuen, bezwingenden Offenbarungen.

Intensiv widmete sich Distler auch orgelbaulichen Fragen. Dabei beanspruchte ihn nicht nur der Bau seiner Hausorgel. Noch sehr viel wichtiger war für ihn die Begegnung mit der kleinen Orgel der Lübecker St Jakobikirche, deren Renovierung und Instandsetzung er intensiv mit betrieb⁷. Immer wieder äußerte er sich anerkennend über das Instrument und zeigte sich glücklich, seinen Stil und sein musikalisches Denken durch die Begegnung mit ihm neu ausrichten zu können. Nach eigenem Bekunden verdankt seine große *Partita* „Nun komm, der Heiden Heiland“ (op. 8,1) „Entstehung, Gestaltungsgesetz- und -prinzip und Lebensberechtigung den jahrelangen Erfahrungen“, die ihm „als dem Sachverwalter der alten St. Jakoborgel zu Lübeck die glückliche Gelegenheit [zu sammeln] gestattete“⁸. Jenseits aller Verklärungstendenzen, die in solchen Worten stecken mögen, bedurfte es offenbar doch der inspirierenden Auseinandersetzung mit einem in seinen Augen so bedeutenden Instrument, um sich der Orgel kompositorisch nähern zu können. In der Annäherung an ein Instrument, das der eigenen Ästhetik (fast vollständig) entsprach, entwickelte Distler eine dieser gemäße Orgelsprache, einen spezifischen Stil, der trotz manch zeittypischer Formeln einen hohen Grad an Individualität aufweist. Der Rekurs auf ein historisches Instrument ist dessen Voraussetzung. Nur eine solche Orgel als ein beredtes Zeugnis „für die seither nie wieder erreichte Höhe der alten [...] Orgelbaukunst“⁹ offenbart in den Augen Distlers jenen ganz besonderen „elementaren Reiz“, „der sich [wie er selbst] von einem Klangideal freigemacht hat, das gegen die Jahrhundertwende in schwelgerischer Selbstgenügsamkeit gelandet war“¹⁰ und regt daher zum musikalischen Umdenken, zu einem regelrechten Neubeginn an.

Unschwer ist in solchen Gedanken Distlers ästhetische Beheimatung in den Kreisen der Orgelbewegung zu erkennen – jener so facettenreichen Strömung innerhalb der Orgelmusikgeschichte, die sich während der 1920er und 1930er Jahre gleichsam der Suche nach dem wahren Wesen der Orgel verschrieben hatte und sich dabei in ihrem Streben nach dem Zeitgemäßen explizit auf historische Vorbilder stützte. Mit ihr forderte Distler¹¹ eine Abkehr von einem Zeitgeist, dessen

ästhetisch-künstlerische, religiöse und ethische Forderungen dem Wesen der Orgel [und damit – weil die Orgel zum Sinnbild eines neuen musikalischen Verständnisses werden sollte – dem Musikleben als Ganzem] nicht mehr entsprachen.

7 Die sogenannte „Stellwagen-Organ“ ist zusammen mit der Schnitger-Organ in der Hamburger St. Jakobikirche eines der zentralen Bezugsinstrumente der Orgelbewegung, die übereinstimmend – sicherlich nicht zu Unrecht – als eines der bedeutendsten Orgelbaudenkmäler Deutschlands gewertet wurde. Sie geht in ihrer Grundsubstanz zurück auf das 16. Jahrhundert, wurde von Friedrich Stellwagen im 17. Jahrhundert erheblich erweitert und nach mehrfachen Umbauten schließlich während Distlers Dienstzeit in Lübeck nach den Maßstäben und dem Kenntnisstand seiner Zeit restauriert. Eine Beschreibung des Instruments findet sich bei Karl-Heinz Götter u. Eckhard Isenberg, *Orgelbauführer Deutschland*, Kassel 2/1998, S. 24–28.

8 Vorwort zur *Partita* „Nun komm, der Heiden Heiland“ (op. 8/1).

9 H. Distler, *Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck. Bericht über den Umbau 1935*, Lübeck 1935, S. 7.

10 Ebd., S. 18.

11 Distler (wie Anm. 4), S. 151.

Es waren Hermann Grabner, Friedrich Högner und Günther Ramin, die Distler während seines Studiums (wohl nicht nur zu seinem Besten) mit den Grundideen der Orgelbewegung vertraut und zu einem (zeitweise ideologisch verblendeten, zeitweise an seiner Aufgabe schier verzweifelnden) Kämpfer für eine neue Orgelmusik gemacht haben¹². Als einem seiner vielversprechendsten Kompositionsschüler hat Hermann Grabner Distler, der ursprünglich nicht mit dem Ziel nach Leipzig gekommen war, Kirchenmusiker oder auch nur Organist zu werden, eine über seinen Nürnberger Orgelunterricht hinausführende weitere Beschäftigung mit der Orgel nahegelegt. Grabner, so berichtet Distler seiner Jugendfreundin Ingeborg Heinsen, sage der „Orgel und der orgelentsprechenden Kompositionsweise – eben der polyphonen – eine gewisse Zukunft“¹³ voraus und deswegen wolle auch er sich künftig zum Kreis der „Einsichtigen“¹⁴ zählen dürfen. Neben der Anerkennung der besonderen Rolle der Orgel bedeute dies zugleich, wie Grabner „als Allermodernstes die Rückkehr zur asketischen Kunst der vorbachschen Zeit“¹⁵ als Modell anzuerkennen.

Leicht fiel Distler dies nicht, auch wenn er von Beginn an die neuen Möglichkeiten schätzte, die ihm durch Grabner eröffnet erschienen. Freilich war ihm immer auch die Gefahr eines Verlustes an künstlerischer Persönlichkeit bewusst, den die Orientierung an übergeordneten, vergleichsweise diffusen, aber dennoch auf Objektivität abzielenden Idealen der Vergangenheit mit sich bringen könnte¹⁶:

Oft [...] wurden und werden noch heftige Angriffe gegen sie [= die zeitgenössische Musik] erhoben in der Richtung, als verleugne sie die Persönlichkeit. Darauf wäre zu antworten, daß diese Gefahr zunächst einmal in der Tat vorhanden war und noch immer ist, und zwar bei der großen Zahl derer, die zwar die äußeren Zeichen der jüngsten Entwicklung gesehen und erkannt haben, nicht aber jene innere Berufung in sich verspüren, aus der heraus eine neue Gesinnung einzig erwächst; die Zahl solcher Mitläufer nun ist zu *allen* Zeiten beträchtlich gewesen, jedenfalls größer als die Zahl der Berufenen.

Doch überzeugt von seiner „Berufung“, experimentierte Distler in einer ihm zunächst „uneigenen Kompositionsweise [...] und erst überm Schreiben taste[te]“¹⁷ er sich dem eigenen Benehmen nach hinein. Er erkannte, dass trotz aller Forderungen nach „einem neuen künstlerischen Ethos, das seine letzte Sinnggebung und Erfüllung [...] nicht mehr in jener Selbstherrlichkeit [sieht], die schließlich die Ideologie eines utopischen ‚Gesamtkunstwerks‘ erfand, sondern im Amt frommer Verkündigung“ und dem „Bekennnis zur Knechtgestalt jeglicher Kunst“¹⁸ letztlich doch auf die Fähigkeiten des Einzelnen ankomme – auf dessen persönliche Gestaltungskraft¹⁹:

Die letzte Entscheidung wird abhängen von den Einzelpersönlichkeiten, die den Geist und die Sprache und die Formgebung unserer Zeit mit den Elementen der strengen Kunst der Alten zu verschmelzen vermögen.

12 Wie die Orgelbewegung als Ganzes verstand auch Distler sich stets als Vertreter einer musikalischen Avantgarde, die im Anknüpfen an eine große Vergangenheit und an einer Übertragung von deren Formsprache in die Gegenwart ihr progressives Potential ausmachte.

13 Brief an Ingeborg Heinsen, 21. Januar 1928.

14 Brief an Waltraut Thienhaus, 18. Oktober 1932.

15 Brief an Ingeborg Heinsen, 29. Februar 1928.

16 H. Distler, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: ZfMw 102 (1935), S. 1325–1329, hier S. 1326.

17 Ebd.

18 Distler (wie Anm. 9), S. 20.

19 Zitiert nach Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks II: Geistliche Musik*, Kassel u. a. 1952, S. 179.

Im Vertrauen darauf also, dass eine „Bekanntnis zur Knechtgestalt“ nicht einer individuellen künstlerischen Erfüllung im Wege stehen muss, erhob Distler nach und nach die Rückkehr zu einer historisch geprägten Kompositionsweise – eine offensichtlich rückgewandte Haltung²⁰ – zu seinem künstlerischen Leitbild. Unumwunden räumte er ein, dass sein „Schaffen wesentlich durch die Beschäftigung mit älterer Musik seine Ausrichtung empfangen“²¹ habe. Er bekannte sich zu dem – besonders im Bereich der Orgelmusik spürbaren – „erzieherischen Einfluß alter Musik“, unter dem sich schließlich das „gesamte musikalische Klangbild [der Epoche] langsam“ würde wandeln können.

Die Orgel als Leitbild für die Erneuerung des Musiklebens

Die Hoffnungen, die Distler mit der Orgel verband, werden besonders in dem Vorwort zu seiner *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2) deutlich. Selbstbewusst fordert er den „Weg zu einer neuen Orgelmusik [...], die sich bemüht, aus der Gebundenheit des bloß Zeitgemäßen wieder [] vorzustoßen in das Reich des Endgültigen.“²² Seine Beschäftigung mit der Orgel weist demnach (nicht nur für Distler) weit über das Instrument selbst hinaus. Sie ist ihm eine Verpflichtung, sein Beitrag zu der – von ihm nicht zuletzt auch politisch begrüßten – Zeitenwende²³, mit der sich ein regelrechtes kultur- und schließlich sogar gesellschaftsrevolutionäres Potential verbindet. Als „Künderin neuer ästhetischer, künstlerischer, kultischer, [und] ethischer Forderungen“²⁴ käme es der Orgel zu, „eine der traurigsten Verfallserscheinungen einer hinter uns liegenden Zeit“²⁵ wettzumachen und einen Neuanfang zu ermöglichen. Entsprechend groß war der missionarische Eifer, mit dem Distler vorging – war sein Ziel doch nichts weniger als ein „ganz großer Aufschwung von historischer Tragweite“²⁶.

Es ging ihm – und es muss bei diesen Überlegungen im Blick bleiben, dass Distler die Orgel nur als besonders eindringliches Sinnbild einer allumfassenden kulturellen Entwicklung sah²⁷ – um eine Wiederherstellung, die Rückführung auf einen Zustand, der einst geherrscht, sich aufgrund kultureller „Verfallserscheinungen“²⁸ der jüngeren Vergangenheit je-

20 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

21 H. Distler, *Warum neue Musik für alte Instrumente*, in: *Zs für Hausmusik* 8 (1939), S. 188–189, hier S. 189. Dort auch das folgende Zitat.

22 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

23 Distler (wie Anm. 4, S. 152) bemerkt in diesem Zusammenhang: „Es bedurfte nicht mehr und nicht weniger als einer Umwandlung der gesamten abendländischen Weltanschauung von Grund auf; es bedurfte des Bankrotts der individualistischen Ordnung, des furchtbaren Erlebens des Weltkrieges mit seinen einschneidenden Folgeerscheinungen, es bedurfte eines neuen Gemeinschaftsethos, eines neuen religiösen Erwachens und kultischen Formwillens, es bedurfte schließlich der tatkräftigen Wiederbesitzergreifung der altüberkommenen, jahrhundertlang verschütteten geistigen Besitztümer aus der höchsten Blütezeit unserer nationalen Kultur“.

24 Ebd., S. 147.

25 Ebd., S. 152.

26 Distler (wie Anm. 16), S. 1325.

27 Ausdrücklich schreibt Distler (wie Anm. 4, S. 151), nirgends könne man „die sich mehrenden Zeichen eines zunehmenden Verfalls [so genau] erkennen wie an der Geschichte der Orgelbaus der letzten zwei Jahrhunderte“.

28 Ebd., S. 152. Dort auch das folgende kurze sowie das sich anschließende längere Zitat.

doch verloren habe. Die „beschämende Entwicklung“ der letzten Jahrzehnte habe die Orgel zu einem „bloßen ‚Geräusch‘- und ‚Lärminstrument‘“ jenseits aller kultischen Verwendungsmöglichkeiten verkommen lassen. Als ein Schauplatz virtuoser Eitelkeiten von Interpreten und Orgelbauern habe dieser Orgeltypus mit der Würde seiner historischen Vorbilder nichts mehr gemein, vielmehr habe er zu

munifizierten Instrumente[n] in den meisten unserer Kirchen [geführt], die zum allergrößten Teil vielleicht noch ihre prächtige, edle Außenseite bewahrt haben, deren ursprüngliche Klangkörper [...] jedoch längst – oder unlängst – entfernt und durch Surrogate ersetzt [wurden, denen man allenfalls aus] oberflächlicher, traditionsgebundener Gewohnheit, aus Gleichgültigkeit, Unvermögen oder Unlauterkeit in der ethischen und ästhetischen Musikbeurteilung, oft sogar als ironische Aeußerung einer bewußten oder unbewußten Feindschaft gegen alles Kirchlich-Kultische, wohl auch in pietätvoller Rücksichtnahme auf die ruhmreiche Vergangenheit des Instruments [...] eine Scheinwürde zu[gestand], die zu tragen ihm [= dem Instrument] längst nicht mehr zukam.

Sein Ziel war eine „fruchtbare Auswertung des alten, barocken und vorbarocken Klangideals“²⁹, die jedoch nicht zu einem „neuen ‚akademischen‘ Nazarenertum“³⁰ führen dürfe. Die Rückschau solle keine „bloße ‚Bluttransfusion‘“³¹, also eine nur um ihrer selbst Willen vollzogene Rückbesinnung auf die Geschichte sein, sondern vielmehr der zum Nutzen der Gegenwart dienende kreative Umgang mit ihr. Es ging ihm nicht um das Kopieren, sondern um das von der Vergangenheit inspirierte Fortschreiben. In diesem Sinne könne es auch nicht mit der „Wiederentdeckung und Inbetriebsetzung und dem Nachbauen der alten Orgel“³² getan sein³³:

M[eines] E[rachtens] wird die alte Orgel nur dann ihre Mission, die sie zweifellos unserer Zeit schuldet, erfüllen, wenn sie sich noch als zeugungsfähig genug erweist, um die zeitgenössische Produktion vor neue Ziele zu führen und sie bestimmend zu beeinflussen.

Distler wollte in die Zukunft hineinwirken. Die Überzeugung aber, in der Alten Musik etwas „Geistesverwandtes“³⁴ zu erkennen und zu dieser in einer Art „Wahlverwandtschaft“³⁵ zu stehen, machte ein Anknüpfen an diese, an ihre „lapidare Ausdruckskraft, die tief verwurzelt ist im Volkstümlichen, Heimatlichen, Nationalen“ letztlich nötig, um bei der Schaffung einer adäquaten neuen Musik wiederum an der „Ursprünglichkeit, Echtheit, Schlichtheit, [und] Deutschheit“³⁶ der alten anknüpfen und dadurch das Überwinden zu können, was Fehlentwicklungen nicht nur im Orgelbau angerichtet hätten. Eine überbordende Betonung der Einzelpersonlichkeit, ein Hang zu ausuferndem Subjektivismus, Selbstgefälligkeit, Dekadenz und ein blinder Glaube an die Fortschrittbarkeit der menschlichen Zivilisation waren in den Augen Distlers ebenso Teil dieses Degenerationsprozesses wie eine als solche empfundene Entfremdung des Menschen von sich selbst und der ihm zugewiesenen Rolle.

29 Ebd.

30 Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* (op. 12).

31 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

32 Distler (wie Anm. 4), S. 153.

33 Vorwort zur *Partita* „Nun komm, der Heiden Heiland“ (op. 8,1).

34 H. Distler, *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: Lübeckische Blätter 74 (1932), S. 54–56, hier S. 55.

35 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

36 Distler (wie Anm. 34), S. 55.

Die Liste der Negativcharakterisierungen, die Vertreter der Orgelbewegung für das 19. Jahrhundert mit großer Emphase vortrugen und die sie für einen generellen gesellschaftlichen und kulturellen Niedergang verantwortlich machten, ist lang und spiegelt sich auch in der bekannten Erklärung von Mai 1933 wider, die Distler mitunterzeichnete. Unter anderem heißt es dort³⁷:

Wir bekennen uns zu der kultischen Verwurzelung aller Kirchenmusik. [...] Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die im Konzertsaal beheimatet ist. Die Orgel darf nicht zum Schauplatz virtuoser Eitelkeit werden. [...] Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden. Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft herausgeboren ist. [...] Wir bekennen uns zu der volkhafte Grundlage aller Kirchenmusik [...]. Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nicht-bodenständige kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird. Wir lehnen es weiter ab, daß die auf dem Grunde der besonderen Eigenart des deutschen Volkstums in einer einzigartigen reichen Geschichte erwachsene eigenständige deutsche Orgelbaukunst durch unnatürliche Angleichung an fremdländische Erzeugnisse und Kunstanschauungen verfälscht wird. [...] Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine geistig-reaktionäre Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die keine lebenszeugende Kraft besitzt, sondern sich als Kind einer vergangenen geistigen Epoche erweist [...].

Neben aller politischen und ideologischen Verblendung zeigt dieses Dokument eindringlich den Wunsch der führenden Vertreter der Orgelbewegung, mit dem eigenen Tun der Gesellschaft und damit dem Volk als Ganzem zu dienen. Auch Distler verstand seine Bemühungen um die Orgel als Dienst, als Teil eines gleichsam vaterländischen Auftrages. So bemerkte er in einem Brief während des Krieges³⁸:

Ja: ich betrachte es als eine Fügung Gottes, daß ich nicht draußen zu stehen brauche, sondern dem Vaterland hier, wie ich weiß, besser nützen kann, als draußen.

Distlers ambivalentes und bestenfalls als problematisch zu bezeichnendes Verhältnis zum Nationalsozialismus soll an dieser Stelle nicht eingehend thematisiert werden³⁹. Es muss jedoch festgehalten werden, dass er sich in seinem Tun stets von einer (Volks-)Gemeinschaft beauftragt sah und immer wieder die Relevanz seines Wirkens für deren Aufrechterhaltung und Funktionieren zu betonen versuchte. Sein Einsatz für die „wahre Orgel“ wird vor diesem Hintergrund zu einem staatstragenden Akt, zum Kampf für die ideale (völkische) Gemeinschaft, für das rechte Maß an „Deutschheit“ in der Musik und ist in diesem Sinne nicht losgelöst vom politischen Tagesgeschäft denkbar⁴⁰:

Wir sind gewillt, uns einen *neuen*, zeitgemäßen, wenn auch mit vollem Bewußtsein auf der alten Orgel fußenden Typ zu schaffen. Die Entwicklung des neuen Orgelbaues, an deren Anfang wir stehen, wird zu um so selbständigeren Zielen gelangen, sofern auch die *neue Musik* – nicht nur die Orgelmusik – sich ebenso konsequent der Forderung des Tages bewußt wird.

37 Die Erklärung ist abgedruckt in MuK 5 (1933), S. 187–189, auch in ZfM 100 (1933), S. 599–600. Eine gelungene Einschätzung der „Erklärung“ findet sich bei Stefan Zöllner, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/M. 1999, S. 65 ff.

38 Brief an Axel Werner Kühl, 5. Januar 1942.

39 Vgl. hierzu u. a. Stefan Hanheide (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposiums in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, Osnabrück 1997.

40 Distler (wie Anm. 4), S. 153.

Es waren also die „Forderungen des Tages“, nicht die der Vergangenheit, denen Distler sich zu stellen glaubte. Musikalisch bedeutet dies, eine zeitgemäß-moderne Musiksprache zu entwickeln. Gerade in seinen Orgelwerken zeigt er sich daher auch von seiner progressivsten Seite – nicht allein im Bereich der Stimmführung, sondern auch der Klangwirkung und nicht zuletzt des ästhetischen Anspruchs. Es waren gerade die Orgelwerke, mit denen Distler sich auf die Suche nach (musikalisch) Neuem machte. Dass Bruno Grusnick, Distlers langjähriger musikalischer Weggefährte, in seinem „Ringens um den Orgelstil der Gegenwart“ den „überaus folgenschweren Schritt“ einer „Überwindung des klaffenden Zwiespalts zwischen vokalem und instrumentalem Stil“⁴¹ vollzogen sah, lässt erkennen, dass es sich bei Distlers Orgelwerken keineswegs um Randerscheinungen in seinem Schaffen handelt. Sie sind es, in denen sich Distler losgelöst von den Konzessionen an die Aufführbarkeit durch Ensembles am freiesten bewegen und einen fast universell anmutenden Stil kreieren konnte. An unterschiedlicher Stelle hat Distler sich über die Einschränkungen beklagt, die ihm im Bereich der Vokalmusik begegneten. So schrieb er etwa schon 1933 an den Lektor des Bärenreiter-Verlags, Richard Baum⁴²:

Ich kann Ihre Sorge um die Ausführbarkeit meiner Kompositionen verstehen [...]; Sie wissen, daß ich [...] mich bemühe, und man kann wohl sagen, mit Erfolg bemühe – moderne Haltung mit geringstmöglichem Schwierigkeitsgrad zu verbinden [...]. Daß ich neben dieser, ich möchte sagen, kunsthandwerklichen Technik mich bemühe, und bemühen muß, auch für Verhältnisse zu schreiben, die höhere Maßstäbe – nicht die Höchsten! – voraussetzen gestatten, werden Sie verstehen, da ich nur durch derartige Kompositionen in der Lage bin, mich aus den schlichten Verhältnissen und Möglichkeiten eines Nurlaien-Komponisten zu erheben. Sie müssen wohl bedenken, daß ich vom Lebensberuf Komponist bin und gezwungen bin, für möglichst viele Möglichkeiten zu arbeiten [...]. Geben wir doch zu, daß 90% aller alten, ausgegrabenen Musik und in ihrem Geist sich bewegenden neu-gemachten denn doch zu wenig anspruchsvoll (auch inhaltlich, nicht nur technisch) ist, um den Musiker, der im Wandel der Zeiten [...] ganz andere technischen [sic!] und allgemein geistige Voraussetzungen mitbringt wie früher, zu befriedigen.

Aus diesen Sätzen sprechen Verbitterung, Ärger über die aufgezwungene Reduktion der musikalischen Möglichkeiten und Frustration darüber, dem künstlerischen Gestaltungswillen nicht freien Lauf lassen zu können. Entsprechende Konzessionen an die Aufführbarkeit waren im Bereich der Orgelmusik nicht – oder sehr viel weniger – nötig. Relativ uneingeschränkt konnte sich Distler in ihnen so zeigen, wie es ihm vorschwebte, konnte er seine ästhetischen Vorstellungen in Musik übertragen. Umso mehr dürfte ihn die eher zurückhaltende Rezeption seiner Orgelwerke enttäuscht haben. Im Gegensatz zu seinen fast durchweg positiv aufgenommenen Chorkompositionen riefen sie „als eine Zumutung an die Musikalität der Hörer“⁴³ zuweilen massiven Protest hervor. Letztlich waren vielleicht sogar sie es, die nach und nach für einen öffentlichen Stimmungswandel gegenüber Distler sorgten. In den Augen seiner Kritiker veränderte er sich von einer „großen Hoffnung der deutschen Kirchenmusik, der deutschen Musik schlechthin“⁴⁴ zu einem Komponisten, der sich hoffentlich als „entwicklungsfähig“ genug erweise, um „seine Manier der Instrumentalkomposition [...] zugunsten gesunder Ungekünsteltheit abstoßen zu können“⁴⁵.

41 Bruno Grusnick, *Hugo Distler*, in: ZfM 102 (1935), S. 1317–1324, hier S. 1322.

42 Brief an Richard Baum, 24. Februar 1933.

43 Rudolf Scharnberg, *Erste Evangelische Kirchenmusikertagung in Hamburg 6.–9. Mai*, in: ZfM 103 (1936), S. 860–871, hier S. 871.

44 Jörg Erb, *Die Kasseler Musikertage 1935*, in: *Lied und Volk* 5 (1935), S. 96.

45 Scharnberg (wie Anm. 43), S. 871.

Vermeintliche Freunde Distlers wie Oskar Söhngen, der sich auch nach Distlers Tod als dessen Freund und Wohltäter zu inszenieren versuchte, warnten ihn in vor dem Hintergrund dieser Entwicklung⁴⁶:

Ich glaube, Sie müssen damit rechnen, daß Ihr Schaffen heute in seiner öffentlichen Beurteilung in eine gewisse Krisis eintritt. Es sind eine Reihe von Komponisten herangewachsen, die es den Zuhörern leichter machen als Sie [...]. Ihre Musik gilt als ‚problematisch‘, als ‚verschwommen‘, ‚überladen‘, ‚maniert‘ und wie die Prädikate sonst lauten mögen.

Unmissverständlich teilte der einflussreiche Söhngen Distler mit, dass man von ihm eine gewisse Anpassungsleistung erwarte, wenn er seine Position nicht gefährden wollte. Ob man darin wie Hans Prolingheuer den Versuch sehen muss, Distler „endgültig das musik-ästhetische Genick“⁴⁷ zu brechen, sei dahingestellt. Zweifelsohne aber deutet diese Bemerkung eine weitverbreitete Kritik an Distlers Instrumentalwerken an, die seinem künstlerischen Selbstbewusstsein durchaus schadete und ihn auch im Bereich der Orgelmusik an sich zweifeln ließ. An seinen ehemaligen Schüler Jan Bender schrieb er bereits Ende 1938: „Mein Auto könnte ich ihnen billig verkaufen, auch meine Orgel. Mir ist alles verflucht gleichgültig [...]“⁴⁸

Deutlicher könnte die durch den Umstand, mit seinen Orgelwerken unverstanden zu sein, hervorgerufene (partielle) Entfremdung und Abkehr von dem einstmals geliebten Instrument kaum sein. Zwar verkaufte Distler seine Hausorgel nicht und veröffentlichte im Folgejahr noch die soeben fertiggestellte *Sonate* op. 18,2, weitere Kompositionen jedoch sollten nicht mehr folgen. Es scheint fast so, als habe Distler der Mut verlassen, seinen Weg im Bereich der Orgelmusik fortzusetzen. Er muss gespürt haben, dass seine Orgelmusik, die wie alle seine künstlerischen Äußerungen „nicht gewollt, sondern gemußt“⁴⁹ war und demnach nur sehr bedingt veränderten Rezeptionsgewohnheiten angepasst werden konnte, nicht in das Musikleben seiner Zeit passte, dass seine Vorstellungen eben doch nicht mit dem „Wollen und Empfinden des Volksganzen“ in Einklang zu bringen waren. Man hatte ihn spüren lassen, dass die „Erneuerung deutscher Musik [...] aus anderen Quellen“⁵⁰ als den seinen fließen müsse. Auch die überzogenen Erwartungshaltungen vermeintlicher Freunde verbesserten seine Situation nicht. So schrieb etwa Oskar Söhngen⁵¹:

Ich bin unbesorgt, daß Sie diese Krise auf die Dauer überwinden werden. Es ist ja eigentlich ein Jammer, daß es gerade die musikalischen Qualitäten, die Substanzhaltigkeit Ihres Schaffens sind, die diese Krise entscheidend mit herangeführt haben, aber ich glaube immerhin, daß Ihre Veröffentlichungen der nächsten Zeit von ganz besonderer Verantwortlichkeit sein werden.

Solche – womöglich tatsächlich unterstützend gemeinten – Appelle dürften von Distler nur mehr als zusätzlicher Druck verstanden worden sein, dass er der vermeintlichen Krise seines Schaffens endlich entkommen müsse, weil dies von ihm erwartet wurde. Dass sich diese auf die Orgelmusik bezog, belegt die auch Ende der 1930er Jahre noch immer wohl-

46 Oskar Söhngen an Hugo Distler, 25. Januar 1938.

47 Hans Prolingheuer, *Hugo Distler (1908–1942) – Der Zeitgenosse und seine Legende*, in: *Der Kirchenmusiker* 46 (1995), S. 161–176, hier S. 168.

48 Brief an Jan Bender, 27. November 1938.

49 Brief an Axel Werner Kühl, 27. Mai 1937.

50 Friedrich W. Herzog, *Das junge Deutschland in der Musik*, in: *Die Musik* 25 (1933), S. 917.

51 Oskar Söhngen an Hugo Distler, 25. Januar 1938.

wollende Rezeption seiner Vokalmusik. War Distler auf diesem Gebiet noch immer weitestgehend unumstritten, wusste er wohl, dass sein von ihm selbst mindestens ebenso maßgeblich erachtetes Instrumentalwerk als „unbequem“⁵² galt und aus „Mißgunst und Unverständnis“⁵³ zunächst nicht die gewünschte Wirkung erzielte. Der Rückzug aus diesem Bereich seines Schaffens ist letztlich nur eine logische Konsequenz.

Zermürbend wirkten auf Distler die stets wiederholten Vorwürfe, er komponiere zu „neutönerisch“, agiere gleichzeitig aber aufgrund seiner ästhetischen Haltung angeblich rückwärts-gewandt. Das Dilemma ist augenscheinlich: Gleichzeitig als atonal und als zu rückwärts-gewandt abgelehnt, fehlte ihm ein gültiger Bezugsrahmen für sein (Instrumental-)Schaffen. Bot ihm zunächst die Anerkennung Grabners und anderer Lehrer Halt, wurde seine Situation problematischer, als sich einstige Förderer von ihm abwandten. Deren vergleichsweise diffus geäußerte Erwartungen konnten letztlich nur experimentell beantwortet werden. Wenn diese Versuche aber nicht – gewissermaßen zufällig – zu einem offiziell geduldeten oder gar gewünschten Ergebnis führten, wurde ihm ein Abgleiten in eben bloß Experimentelles vorgeworfen. Fast zwangsläufig folgten Vorwürfe einer in seinem Instrumentalwerk zu stark ausgeprägten Intellektualität, die den Menschen der Gegenwart nicht ansprechen könne. Im Fall der Chormusik war diese Gefahr aufgrund Distlers Verständnis, als „aus einer *Mitte* heraus“ agierender „Sänger einer neuen [...] Gemeinschaft“ zu fungieren, und der damit verbundenen Ausrichtung seiner Werke auf eben diese „Gemeinschaft von Menschen“⁵⁴ sehr viel geringer.

Noch 1938 wollte Distler „neue Wege der Orgelkomposition“⁵⁵ beschreiten. Stets bemühte er sich darum, „modern in der Haltung“⁵⁶ zu sein – eine Modernität an der Tag zu legen, die ihm jenen angestrebten Vorstoß „in das Reich des Endgültigen“ ermöglichen sollte. Ob ihm dies wirklich gelungen ist, hat Distler selbst allem Anschein nach bezweifelt und auch die sporadische aktuelle Rezeption seiner Orgelmusik spricht eine andere Sprache. Gehindert an seinem ehrgeizigen Ziel hat ihn nicht allein sein politisches Umfeld, auch das einengende ideologische Paradigma der Orgelbewegung dürfte ihm im Weg gestanden haben. Einige Jahre vor seinem selbstgewählten Tod zog Distler sich als Komponist von der Orgel zurück. Darin eine bloße Zufälligkeit zu sehen, greift zu kurz. Er vollzog diesen Schritt ganz bewusst, hatte wohl erkannt, dass die ihm durch Ausbildung und Umfeld in nicht unerheblichem Maße angetragene Ästhetik, die sich in der Orgel so eindrücklich konkretisierte, nicht weiterbringen würde. Zwar hatte ihn sein bisheriges Schaffen und die in ihm verwirklichte „Ökonomie in der Technik wie im Inhalt“ durchaus eine gewisse Zeit „vor Flachheit oder Erlahmung“⁵⁷ geschützt, aber letztlich doch in eine Sackgasse befördert. Auf diesem Weg waren durchaus einige wichtige und gewichtige Werke entstanden, eine Möglichkeit zur Einlösung seines Anspruchs sah Distler jedoch nicht.

Ausgehend von der Orgel, die durchaus als Kulminationspunkt seiner Ästhetik, Mittelpunkt seines Schaffens und Ausgangspunkt seines Künstlertums verstanden werden kann, hat er versucht, ein neues „Lebens- und Gestaltungsprinzip“ zu entwickeln, sah sich jedoch nicht in

52 Brief an Oskar Söhngen, 27. Januar 1938.

53 Ebd.

54 Distler (wie Anm. 16), S. 1327.

55 Brief an Oskar Söhngen, 25. September 1938.

56 Brief an Ingeborg Heinsen, 19. Februar 1936.

57 Distler (wie Anm. 34), S. 55.

der Lage, dieses konsequent zu Ende zu führen. Distler war sich bewusst, dass zukunftsweisende und impulssetzende Musik noch ganz anders hätte aussehen müssen, wusste aber genauso, dass ihm dazu in einem doppelt reaktionären System aus politischem Faschismus und einer ihm in seiner Ausbildung eingebläuten und Zeit seines Lebens durch sein Umfeld vorgelebten historischen Rückbesinnung nicht die Möglichkeit eröffneten würde. Dass die Avantgarde der Orgelmusik ebenso wie die grundlegende Ästhetik nach 1945 ganz anders aussehen würde, hat Distler schon zu Lebzeiten vermutet und damit tatsächlich recht behalten: „Wir werden [...] nach dem Krieg ganz von vorn anfangen müssen, zu arbeiten, zu erleben, zu genießen, zu hoffen.“⁵⁸

58 Brief an Familie Wex, 1. April 1942.

