

NICHT MEHR NEU UND NOCH NICHT ALT: DIE KIRCHENMUSIK VON HELMUT BORNEFELD (1906–1990)

Dieser Aufsatz ist keine Werbung für einen einzelnen «Helden», sondern ein Beitrag zur Wahrnehmung der Musik einer ganzen Generation, einer Musik, die heute als «nicht mehr neu und noch nicht alt» gilt, weshalb ihr nur selten die Chance eingeräumt wird, ihre unverwechselbaren Farben und ihre Vitalität zu zeigen.



Stuttgart, 1986

Von Matthias Wamser

Nein! Hier erfolgt kein Bekehrungsversuch mit dem Ziel, möglichst viele Leserinnen und Leser mögen in naher Zukunft hauptsächlich oder zumindest regelmässig Musik des porträtierten Komponisten aufführen. Ebenso geht es in diesem Artikel nicht um Entdeckerstolz, der mit heroischer Geste einen «zu Unrecht Vergessenen» auf den Schild heben möchte, auch nicht um den Versuch, aus Anlass eines runden Geburts- oder Gedenktags mit einer gelehrten «Leben-und-

Werk»-Studie klaffende Bildungslücken zu schliessen. Es soll ausserdem keineswegs der Zweck verfolgt werden, durch ein Sympathisieren mit mutigen Aufbrüchen früherer Zeiten die empfundene eigene Fortschrittlichkeit unter Beweis zu stellen oder mit einem leicht verfügbaren Patentrezept die Welt (oder zumindest einen Teil davon) zu retten. Stattdessen will der Autor dieses Aufsatzes vor allem einige praktisch erprobte musikalische Konzepte vorstellen. Diese können als behutsam erwogene Alternative zum gängigen Repertoire die Farbigkeit des musikalischen

schen Angebots erhöhen; manche von ihnen nutzen Besetzungen, für die sonst nur wenig Literatur vorhanden ist, manche zeichnen sich durch Variabilität aus: Sie ermöglichen eine Anpassung an unterschiedliche Aufgaben bzw. Aufführungsmöglichkeiten, indem einzelne Sätze frei kombiniert oder die Stimmen eines Satzes verschiedenen Stimmlagen und/oder Instrumenten zugewiesen werden können.

Bornefelds Weg zum «Choralwerk»

Nach seinem Studium mit den Hauptfächern Tonsatz und Klavier war Helmut Bornefeld ab 1931 in seiner Heimat Esslingen am Neckar als Klavierlehrer sowie als Chor- und Ensembleleiter tätig. Die von ihm gegründeten Ensembles «Esslinger Kammerchor» und «Esslinger Spielgruppe» unterhielten eine eigene Konzertreihe, in der neben Musik aus dem 17./18. Jahrhundert frühe Kompositionen Bornefelds und Werke von Carl Orff, Paul Hindemith, Igor Strawinsky und Joseph Haas aufgeführt wurden. Obwohl einige der Konzerte in Kirchen stattfanden, obwohl Bornefeld bereits ab 1929 erste Orgelwerke komponiert hatte und manche seiner Konzertkritiken aus der Esslinger Zeit auf eine intensive Beschäftigung mit Orgelbau und Orgelmusik schließen lassen, deutete zunächst nichts darauf hin, dass er für den grössten Teil seines Berufslebens als Kantor, Organist und Orgelsachverständiger der Evangelischen Landeskirche tätig werden sollte.

Nachdem seine Arbeit in Esslingen von nationalsozialistischen Kulturfunktionären angegriffen worden war, entschloss er sich zu einem Kirchenmusikstudium, da die Kirchenmusik von der Reichsmusikkammer der Nazis weitgehend unabhängig war. 1937 legte er die A-Prüfung ab und ging als hauptamtlicher Kirchenmusiker nach Heidenheim an der Brenz. Darin, dass er erst spät zur Kirchenmusik gelangt ist, liegt eine Parallele zum Werdegang einiger anderer Komponisten jener Zeit, die heute allgemein als Exponenten der evangelischen Kirchenmusik wahrgenommen werden, dadurch jedoch eine sehr einseitige Würdigung erfahren¹.

Von dieser Zeit an bis etwa 1960 arbeitete Bornefeld vor allem an seinem «Choralwerk», das seit 1949 in über 50 Heften publiziert wurde². Es handelt sich dabei um ein Kompendium der choralbezogenen Kirchenmusik, als Vorbild dürfen die kirchenmusikalischen Veröffentlichungen von Michael Praetorius gelten. Bornefeld bemühte sich, alle relevanten Funktionen, Formen und Besetzungen einzubeziehen und ordnete seine Publikation in mehreren Reihen: Kantoreisätze (6 Hefte, insgesamt 200 Stücke), Begleitsätze (6 Hefte, 175 Stücke), Orgelchoralsätze (3 Hefte, 54 Stücke), Choralvorspiele (2 Hefte, 46 Stücke), Choralmotetten, Choralkantaten und Choralpartiten.

Mit seinem Choralwerk³ verfolgt der Komponist unter anderem das pädagogische Anliegen, Zugänge zu schaffen; er versucht sich an einer «neuen Musik von Anfang an»: Die einfacheren Formen der Begleit-, Kantorei- und Orgelchoralsätze sollen es allen möglich machen, sich an der Ausführung (damals) neuer Musik aktiv zu beteiligen und sich neue Klänge zu erschliessen. Es bestehen enge Beziehungen zwischen diesen Kleinformen, die oft als Gebrauchsmusik bezeichnet werden, und den grossen, ausdrucksstarken, aber auch sperrigen Werken⁴. Dabei träumt Bornefeld von einer neuen Kultur der Freiheit, Offenheit und Bescheidenheit. Er tritt der weit verbreiteten Tendenz zur Restauration entgegen und legt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Konzepte für einen Neuanfang vor – einen Neuanfang zumindest im Bereich der Kirchenmusik, die er mit der Moderne versöhnen möchte.

Kantoreisätze

Im Choralwerk Bornefelds treten u.a. zwei neuartige Satztypen mit neuen Bezeichnungen auf: zum einen der «Kantoreisatz», zum anderen der «Orgelchoralsatz». Der Kantoreisatz versteht die ausführende «Kantorei» als vokal und instrumental gemischt besetztes Ensemble. Die Sätze lassen viele Besetzungsvarianten zu, dies geschieht durch die variable, vom Komponisten nicht festgelegte oder

nur angedeutete Mischung von Instrumenten und Singstimmen sowie durch Freiheiten in der Verteilung der komponierten Stimmen auf die verschiedenen Stimmlagen. Zur Nutzung dieses «Baukastens» schreibt der Komponist⁵: «Die Kantoreisätze [...] können vom kleinen Ensemble bis zu grossem Apparat besetzt werden und sollen mit anderen Stücken des Choralwerks (Begleitsätzen, Orgelchoralsätzen) zu kantatenartigen Formen gereiht werden. [...] Als Klangmittel kommen alle Lagen von Singstimmen, Blockflöten, Streichern und Holzbläsern, manche Blechbläser und Tasteninstrumente (Orgel, Positiv, Cembalo, Klavier) in Betracht. Dabei gelten folgende Regeln:

1. Der Cantus muss immer klar erkennbar bleiben.
2. Alle Stimmen können nach oben und oft auch nach unten oktaviert werden, wobei aber immer ein geschlossenes Ganzes anzustreben ist. Werden Stimmen und Instrumente gekoppelt, so müssen sich Letztere in ihrer

Spielweise genau der Textierung anpassen. Bei grösserer Besetzung können auch Quinten mitgespielt werden.

3. Wenn eine Grundstimme da ist, dann darf diese nicht durch Sub-Koppelung von Oberstimmen entwertet werden. Das Vertauschen und Verschränken von Oberstimmen hingegen ist erwünscht und oft besonders reizvoll. Tasteninstrumente übernehmen zwei Stimmen, die griffmässig günstig liegen. Viele Sätze können auch mit Bordunquinten oder -akkorden unterlegt werden, die dann von der Linken (an der Orgel vom Pedal) zu spielen sind. [...]

Bei dezenter Behandlung können auch Schlaginstrumente eingesetzt werden. [...]»

162. Was Gott tut, das ist wohlgetan I

1947

1. { Was wie er fängt mei - ne Sa - chen an, will ich ihm hal - ten
 3. { Was er als mein Arzt und Wun - der - mann wird mir nicht Gift - ein -
 5. { Was der bit - ter ist nach mei - nem Wahn, laß ich mich doch - nicht

Beispiel 1: Der cantus firmus kann in hoher oder tiefer Lage gesungen (und gespielt) werden. Wird er in tiefer Lage gesungen (also mit oktavierendem Violinschlüssel gelesen), kann er trotzdem in hoher Lage (also gemäss Violinschlüssel) mitgespielt werden.

109. Ein feste Burg ist unser Gott I (Psalm 46)

1940

1. Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf -
 frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof -
 1. Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf -
 frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof -

Beispiel 2: Die beiden textierten Stimmen können nach unten verdoppelt werden, so dass Sopran und Tenor bzw. Alt und Bass einander stützen. Die trotzig instrumentale Oberstimme sollte wohl in der hohen Lage verbleiben.

52. Christ ist erstanden
(Christ fuhr gen Himmel)

1940

1. Christ ist er - stan - den von der Mar - ter al - le, des
 2. Wä r er nicht er - stan - den, so wä r die Welt ver - gan - gen;
 1. Christ ist er - stan - den von der Mar - ter al - le, des
 2. Wä r er nicht er - stan - den, so wä r die Welt ver - gan - gen;

Beispiel 3: Die Dreiklangs-Verschiebungen, die sich in wechselnder Verteilung auf die drei Stimmen ergeben, dürften niemand erschrecken. Sie können komplett in hoher und zugleich in tiefer Lage ausgeführt werden, wobei die beiden textierten Stimmen nicht in beiden Lagen gesungen werden müssen, sondern auch in jeweils einer der beiden Lagen instrumental ausgeführt werden können (wofür es verschiedene Möglichkeiten gibt).

119. Nun bitten wir den Heiligen Geist

1947

Nun bit-ten wir den Hei - li - gen Geist

Nun bit-ten wir den Hei - li - gen Geist

Nun bit-ten wir den Hei - li - gen Geist um den

Beispiel 4: Bei diesem Satz hat es sich bei der Ausführung durch gemischte Chöre bewährt, dass die Männer den cantus firmus (im mittleren System) übernehmen.

62. O komm, Du Geist der Wahrheit

〈Lobt Gott in allen Landen〉

〈Lobt Gott getrost mit Singen〉

1946

1. { O komm, Du Geist der Wahr - heit, und keh - re bei uns ver - brei - te Licht und Klar - heit, ver - ban - ne Trug und

4. { Du heil' - ger Geist, be - rei - te ein Pfingst - fest nah und mit Dei - ner Kraft be - glei - te das Zeug - nis von dem

Beispiel 5: Der Satz wirkt auf den ersten Blick etwas unausgegoren-naiv. Er lädt zur grosszügigen Umverteilung ein, die in den drei Strophen unterschiedlich realisiert werden kann, ohne dass dadurch der Aufwand an Probenzeit steigt. Dabei kann auch elegant der heute meist zur alten Melodie gesungene Text (RG 843) unterlegt werden: Beispiel 6

Ver - traut den neu - en We - gen, auf die uns Gott ge - sandt. Er

Ver - traut den neu - en We - gen, auf die uns Gott ge - sandt. Er

Ver - traut den neu - en We - gen, auf die uns Gott ge - sandt. Er

Ver - traut den neu - en We - gen, auf die uns Gott ge - sandt. Er

Einige Kritikpunkte am Konzept der Kantoreisätze bzw. einige Vorbehalte gegen die Nutzung durch heutige Ensembles liegen nun «auf der Hand»: Oft muss vor einer Ingebrauchnahme eine kreative Lösung für die Zuordnung der Stimmen bzw. die Besetzung gefunden werden, was die übliche Vorbereitungszeit für ein kurzes cantus-firmus-bezogenes Gebilde übersteigt. Dass die fantasievolle Nutzung der Partituren oft mit den

setzung ist mit «eingekauften» Virtuosinnen und Virtuosen kaum möglich, es gelingt eher mit Instrumentalistinnen bzw. Instrumentalisten aus der Gemeinde oder aus den Reihen des Chors – genau diese wünscht sich Bornefeld als Mitglieder seiner Kantorei.

Begleitsätze und Orgelchoralsätze

Bornefelds Begleitsätze wurden ursprünglich für Tasteninstrumente konzipiert, können

37. Christ ist erstanden [75]

(Christ fuhr gen Himmel) (90)

1. Christ ist er - stan - den, so von der Mar - ter al - - le; des solln wir al - le
2. Wär er nicht er - stan - den, wär die Welt ver - gan - gen; seit daß er er -

Beispiel 7: Hier zeigt sich sowohl die Eigengesetzlichkeit bzw. Unabhängigkeit der zweiten und dritten Stimme gegenüber dem cantus firmus als auch die (hier taktweise wechselnde) Parallelführung.

120. Nun danket all und bringet Ehr II

Er - mun - tert euch und singt mit Schall — Gott, un - serm höch - sten Gut — — — — — , der

Beispiel 8: Für Bornefeld ist die Bildung von Ostinato-Modellen in verschiedenen Stimmen bzw. die komplementäre Ergänzung zweier Stimmen typisch. Die Begleitsätze können mit Vorteil auch als Intonationen verwendet werden.

Lesegewohnheiten der Chorsängerinnen und -sänger kollidiert, kann durch die Verwendung bunter Textmarker aufgefangen werden, jedoch müssen in manchen Fällen Instrumentalstimmen ausgeschrieben werden, da in Zeiten des Computernotensatzes die Bereitschaft vieler Musikerinnen und Musiker, sich auf ungewöhnliche Notenbilder einzulassen, rapide gesunken ist. Das Experimentieren mit verschiedenen Varianten der Be-

nach dem Willen des Komponisten aber auch von Instrumentalensembles ausgeführt werden. Sie sind konsequent linear (also mit einer selbständigen Führung der Stimmen) gearbeitet, wobei oft zwei oder mehr Stimmen zu einer Gruppe zusammengefasst und parallel geführt werden.

Eine Besonderheit von Bornefelds Choralwerk ist der «Orgelchoralsatz», in dem der Chor (oder ein[e] Solist[in]) nur einen cantus firmus

34. Jauchzt, alle Lande, Gott zu Ehren! (Psalm 66) [181]

(Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herren)

1959

Gehende Halbe (♩ bis 72)

1. Jauchzt, al - le Lan - de, Gott zu Eh - ren! Rühmt sei - nes Na - mens Herr - lich - keit,
2. Dir beu - ge sich der Kreis der Er - de, dich be - te je - der wil - lig an,

SW: Gedackt 8' • Flötegedackt 4' (• Sifflöte 1 1/2')

HW: Regalpommer 16' • Gemshorn 4' • Rohrpfife 2'

Beispiel 9: Beispiel eines recht übersichtlichen, schwungvollen Orgelchoralsatzes.

singt, der in den selbständigen, expressiven, bisweilen virtuosen Orgelsatz eingebettet ist, welcher nicht als «Begleitung» missverstanden werden darf⁶.

Natürlich könnte der Einwand vorgebracht werden, dass Bornefelds Choralwerk auf einem Lied-Repertoire aufbaut, dessen Kenntnis und Pflege nicht in jeder heutigen Gemeinde gegeben ist: Es dient den alten Chorälen, die vielerorts als verstaubt angesehen und geschont werden. Dem kann entgegengehalten werden, dass in allen Fällen, in denen dieses traditionelle Liedgut in heutige Gottesdienste eingebunden wird, eine ungewohnte musikalische Beleuchtung und eine noch nicht zur Gewohnheit abgesunkene Betrachtungsweise geeignet sind, einen neuen Zugang und eine neue Legitimation zu schaffen.

Choralkantaten

Hier können nur wenige Beispiele erwähnt werden: Die Kantaten I («O gläubig Herz, gebenedei») und IX («Wachet auf ...») sind für Sopran und Orgel komponiert, wobei in Kantate I ad libitum ein Melodieinstrument und ein Chor hinzutreten können. In der virtuellen und wirkungsvollen Kantate IX werden die drei Strophen des Lieds mit dem Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen⁷ und Texten aus der Offenbarung des Johannes verbunden, wobei der Komponist keine Scheu vor illustrativen Effekten hat. Kantate V («Der Herr ist mein getreuer Hirt») ist ein Trio für hohe Stimme, Quer- oder

Blockflöte und Orgel. In der Kantate VII («Du meine Seele, singe») agiert der Gesangchor einstimmig, er begegnet einem Instrumentalchor, der variabel besetzt werden kann (mit Blechbläsern, Holzbläsern oder Streichern), ausserdem vier Pauken, zwei Solotrompeten und der Orgel. Diese Kantate hat sich zum Geheimtipp bei der Feier der Reformationsjubiläen 2017 und 2019 entwickelt; die symbolische Verbindung von Rückblick (in der Verwendung des alten Chorals) und Ausblick (in der neuzeitlichen Beleuchtung und Ausgestaltung) wurde sofort gut verstanden.

Ausblick

Helmut Bornefeld hat nach 1960 grossformatige freie Werke für Orgel solo sowie zahlreiche Werke für Soloinstrumente bzw. Gesang und Orgel komponiert, ausserdem Kompositionen für Klavier und für Schlagzeug, Kammermusik sowie einige Werke in grösserer Besetzung⁸. In der Musik dieser zweiten Schaffensphase gelingt es ihm, viele Klangeffekte und neue Spielweisen, die *ein* Merkmal der avantgardistischen Musik nach 1960 sind, in seinen Stil zu integrieren, zum Beispiel Cluster, Mehrfachklänge bei Holzbläsern, Vierteltöne, Registerwechsel bei liegenden Klängen, komplizierte Hintergrundklänge, die auf einem Manual der Orgel mit Gewichten gehalten werden. – Bornefeld wagt im Zusammenhang mit einigen solchen Werken engagierte und immer noch aktuelle Äusserungen zu den Themen Gerechtigkeit, Ökolo-

gie, Kulturpolitik, Vergangenheitsbewältigung und Konsumverhalten.

Die Trennung der zwei Schaffensphasen ist nur ein grobes Raster, da sie viele Werke unbeachtet lässt. So hat Bornefeld bis 1987 weiterhin Sätze in der Art des Choralwerks geschrieben, ist aber andererseits in einigen Werken aus der Zeit vor 1960 bereits in neue Klangbereiche vorgestossen, etwa in den «Hirtenliedern» (1955/57) für tiefe Stimme und Orgel, in denen die Intensität der Vertonung rumänischer Volksliedtexte bis zum Schrei gesteigert wird. In seiner späten Publikation «Die Orgel als Schicksal»⁹ bezeichnet er trotz aller Wandlungen und Experimente die Begleitsätze des Choralwerks als «Keimzelle» seiner «Lebensarbeit».

Die Musik jener Generation von Komponistinnen und Komponisten zeichnet sich meist durch eine unerschrockene Herbeheit aus. Diese steht im Kontrast zu dem, was heute als Mainstream gelten darf, doch besteht die Gefahr, dass die süffigen Klangwelten, die wir alle schätzen und die allgemein als zeitgemäss angesehen werden, ohne die Freiheit des erwähnten Kontrasts als romantisierend-anbiederndes Krisenmanagement missverstanden werden. So könnte die noch tonal verankerte Musik aus dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts, die oft sehr vital und schwungvoll daherkommt, aus der einseitigen Pflege des klassisch-romantischen Repertoires etwas herausführen – auch dort, wo spätere «neue Musik» heute kaum Chancen hat. Eine erste Beschäftigung mit der Musik Bornefelds könnte zu der Einschätzung führen, dass diese Musik – wie viele andere, die etwa gleichzeitig entstanden ist – zumindest besser als ihr Ruf ist.

¹ Der vermeintliche Kirchenkomponist Ernst Pepping (1901–1981) komponierte u.a. Lieder, Klaviermusik, drei Symphonien und weitere Orchesterwerke; Johann Nepomuk David (1895–1977) wurde auch durch Kammermusik und Orchesterwerke (u.a. elf Symphonien) bekannt.

² Das gesamte Choralwerk erschien zunächst im Bärenreiter-Verlag, ist jedoch seit geraumer Zeit vollständig im Carus-Verlag Stuttgart greifbar, wo auch zahlreiche weitere Kompositionen Bornefelds erschienen sind und das umfangreiche Werkverzeichnis publiziert wurde (Bornefeld-Werke-Verzeichnis [BoWV], herausgegeben von Joachim Sarwas, CV 24.028)

³ Auch J.N. David verwendet die Bezeichnung «Choralwerk» für seine zwischen 1929 und 1973 erschienene Reihe choralgebundener Orgelmusik. Der Begriff erscheint im Untertitel der Sammlung «Das Heilige Jahr» (1952) von Josef Ahrens (1904–1997) sowie als Name der bereits 1928 erschienenen Folge von 26 Chorsätzen von Waldemar von Bauszner (1866–1931).

⁴ «[Wenn den Liedern] eine neue Form gegeben wird – nicht funktionell nivelliert, sondern linear und melodisch angereichert, rhythmisch und klanglich aktiviert – dann verkörpern sie damit ein Stück «neue Tonalität», die für den Hörer einen Zugang schaffen kann zu den abenteuerlichen Bereichen autonomer Progressivität.» («Die Orgel als Schicksal» [vgl. Anmerkung 10], S. 21)

⁵ Zitiert nach dem Vorwort zum Heft «Kantoreisätze II» (Carus CV 29.002)

⁶ In Zeiten abnehmender Mitgliederzahl vieler Chöre, jedoch eines allgemein recht hohen Ausbildungsniveaus im Bereich Orgelspiel bieten die Orgelchoralsätze interessante Alternativen.

⁷ Diese naheliegende Verbindung findet sich auch im geistlichen Konzert «Das Gleichnis von den zehn Jungfrauen» (1939) von Adolf Brunner (1901–1992).

⁸ Hierzu gehören z.B. «Das Buch Versammler» (1971) für 17 Singstimmen, zwei Sprecher und Orgel und «Die Heimsuchung» (1973) für Sopran- und Tenorsolo, Sprecher, Oboe, Trompete, Posaune, zwei Orgeln und Positiv, gewidmet den Opfern des Vietnam-Krieges.

⁹ Heidenheim 1986 (Privatdruck)