

Anton Heiller als Pädagoge

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Künste
(Mag.art.)

im Rahmen der Studienrichtung
Instrumental-(Gesangs-)Pädagogik

vorgelegt von:
Sigrid Maria GARTNER

an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz /
Institut Oberschützen

Betreuung: O.Univ.Prof. Bernhard Klebel

Graz/Oberschützen, 2004

Inhalt

| | Seite |
|---|-------|
| Prolog | 4 |
| Einleitung | 6 |
| Der junge Pädagoge | 8 |
| Definition des Begriffs der Schule im musikalischen Bereich | 11 |
| Die Stellung Duprés, Straubes und Anton Heillers im eigenen Land | 18 |
| Das Phänomen der Heiller-Schule | 21 |
| Die Wurzeln der Heiller-Schule | 33 |
| Zur Wiederentdeckung der mechanischen Schleifladenorgel | 46 |
| 1. Früheste Ereignisse | 46 |
| 2. Die Rolle Anton Heillers | 51 |
| 3. Die Entwicklung in Österreich | 52 |
| 4. Prägungen in Heillers Kindheit und Jugend | 55 |
| 5. Der Einfluß der „Neuen Sachlichkeit“ auf Anton Heiller | 63 |
| 6. Meilensteine | 70 |
| 7. Einflüsse durch den Schweizer, den Niederländischen und den Dänischen Orgelbau | 76 |
| Anton Heiller als Lehrender an der Akademie | 80 |
| Die Haarlemer Orgelschule | 89 |
| Pädagogische Schriften und Vorträge | 98 |
| Protokolle von Heillers Kurstätigkeit | 102 |
| Studentenlisten – Kirchenmusik | 120 |
| Studentenlisten – Konzertfach | 129 |
| Gespräch mit Michael Radulescu | 149 |
| Epilog | 169 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Quellen- und Literaturverzeichnis | 170 |
| Fotoverzeichnis | 173 |
| Abbildungsverzeichnis | 174 |

Anhang

| | |
|---|-----|
| 1. Erhaltene Konzertprogramme – Collegium musicum | 177 |
| 2. Reifeprüfungszeugnis – Cembalo | 182 |
| 3. Die Bach-Zyklen im Mozartsaal | 185 |
| 4. Standesausweis | 195 |
| 5. Lehrplan – Improvisationskurs Haarlem | 199 |
| 6. „Bericht ueber die erste Internationale Sommerakademie fuer Orgel in Haarlem“ | 201 |
| 7. „Versuch eines anfahenden Organisten in der Kunst des Improvisierens zu dilettieren“ | 204 |
| 8. Einführung zur Klavierübung, III. Teil Joh. Seb. Bachs | 210 |
| 9. Reifeprüfungsprogramme für Orgel - Vorschlag Anton Heiller - Erhaltene Prüfungsprogramme | 215 |
| Kurzbiographie der Verfasserin | 222 |
| Erklärung | 223 |



Foto 1: Anton Heiller im November 1963

Prolog

*Ich bin allhier erst kurze Zeit,
Und komme voll Ergebenheit,
Einen Mann zu sprechen und zu kennen,
Den alle mir mit Ehrfurcht nennen.*

Johann Wolfgang von Goethe, Faust I,
Verse 1868 – 1871

Diese Verse aus Johann Wolfgang von Goethes Faustdrama spiegeln die Situation zu Beginn meiner Diplomarbeit wider.

Im Unterricht, dann auf Kursen und Seminaren, nicht zuletzt in persönlichen Gesprächen fiel gelegentlich der Name Anton Heiller. Was ich auf Fragen zur Antwort bekam, machte mich neugierig. Ich merkte, daß Anton Heiller auf viele Persönlichkeiten meiner Studienrichtung großen Einfluß ausgeübt haben muß.

Damals war ich auf der Suche nach einem Thema für meine Diplomarbeit. Bald faßte ich den Entschluß, eine Arbeit über Anton Heiller zu schreiben. Bereits erste tiefere Gespräche und eine Sichtung des Nachlasses faszinierten mich.

In den folgenden Monaten vertiefte ich mich in mein Vorhaben. Bald kristallisierte sich Heillers pädagogische Tätigkeit als Schwerpunkt heraus. Meine ursprünglichen Bedenken, die Arbeit könnte zu kurz ausfallen, erwiesen sich als unbegründet.

Ich will hier nicht verabsäumen, Heillers ehemaligen Schülern für ihre Unterstützung zu danken. Allen voran danke ich jenen Professoren, die sich Zeit für Interviews über Anton Heiller nahmen. Es sind dies vor allem Sibyl Kneihls-Urbancic, Peter Planyavsky, Michael Radulescu und Roman Summereder. Auch nach den Interviews waren sie immer wieder zu aufschlußreichen Gesprächen bereit.

Weiters danke ich Prof. Jon Laukvik und Prof. Dr. Ludger Lohmann, mit denen ich aufgrund der größeren Distanz neben Gesprächen hauptsächlich e-mail Kontakt unterhielt.

Die Mitarbeiter der Archive der Österreichischen Nationalbibliothek, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie des Konzerthauses Wien gewährten stets freundliche Unterstützung bei Materialsichtung und Quellensuche.

Ich möchte auch der Familie Heiller danken. Stellvertretend nenne ich Dr. Bernhard Heiller, der stets hilfsbereit war und auch das verwendete Bildmaterial zur Verfügung stellte.

Einleitung

Anton Heiller, Organist, Cembalist, Dirigent, ... und Lehrer gilt als einer der herausragenden Orgelpädagogen des 20. Jahrhunderts.

Die vorliegende Arbeit will den Versuch einer Dokumentation von Heillers pädagogischer Tätigkeit und interpretatorischer Sicht wagen.

Die Frage stellt sich, ob man von einer Heiller-Schule sprechen kann. Begriffe wie Dupré- und Straube-Schule sind in der Orgelwelt definitive Begriffe. Für die Heiller-Schule trifft dies nicht zu. Um diese Thematik zu behandeln, soll zunächst der Begriff der Schule für den musikalischen Bereich definiert werden.

In diesem Zusammenhang wird zunächst auf Kompositionsschulen, dann auf Interpretationsschulen eingegangen. Daß Anton Heiller als Interpret, nicht als Komponist schulbildend war, muß wohl nicht eigens erwähnt werden. Auch Duprés und Straubes Schulen sind Interpretationsschulen, was eine Gegenüberstellung mit Anton Heiller ermöglicht, ja sogar interessant macht.

Es soll vorausgeschickt werden, daß sich die Heiller-Schule weit weniger konkret und greifbar zeigt, als dies bei den beiden genannten Interpretationsschulen der Fall ist.

Das Phänomen dieser Schulbildung kann wohl am besten durch Heillers Schüler nahe gebracht werden. Deshalb sollen in diesem Abschnitt der Arbeit Heillers Schüler vermehrt zu Wort kommen.

Um das Mosaik aus diesen persönlichen Berichten und Erfahrungen zu erweitern, werden die Wurzeln der Heiller-Schule dargelegt. Dieses Kapitel will sich mit Charakteristika jener Persönlichkeiten auseinandersetzen, die Heiller geprägt haben.

Weiters wird die Rückführung zur mechanischen Schleifladenorgel als Fundament der Heiller-Schule dargelegt. In diesem Kontext müssen zunächst Geschehnisse und Entwicklungen, die zeitlich vor Heillers pädagogischer und interpretatorischer Tätigkeit liegen, formuliert werden. Nur so kann der Wandel nachvollzogen und Heillers Verdienst gebührend Rechnung getragen werden. Es darf auch nicht verabsäumt werden, speziell die Entwicklung in Österreich zu untersuchen.

Die Dokumentation der weichenstellenden Geschehnisse aus Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter ist besonders interessant. Will man sich von Heillers Persönlichkeit ein Bild machen, ist sie unerlässlich.

Als nächstes soll detailliert auf Heillers pädagogische Tätigkeit direkt an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien eingegangen werden. Personalakten und Jahresberichte geben ein aufschlußreiches Bild. Die aus letztgenannten Berichten sowie aus erhaltenen Konzertprogrammen gefilterten Studentenlisten sprechen für sich.

Als exemplarisches Beispiel für Heillers pädagogisches Wirken außerhalb der Akademie wird die Internationale Sommerakademie Haarlem (NL) herausgearbeitet. Dort hat Heiller regelmäßig Kurse gehalten.

Heillers Nachlaß enthält von Studenten verfaßte Protokolle, die Aufschluß über Heillers Vorgangsweise im Kursgeschehen zeigen. Diese Schriftstücke, die sich auf einen Kurs in Hannover beziehen, zeigen auch die subjektive interpretatorische Sicht Anton Heillers. Die von Heiller selbst verfaßten pädagogischen Schriften und Vorträge bleiben hingegen rein objektiv. Diese Haltung spricht für sich. Die Achtung vor der Musik als erhabene Kunst tritt deutlich zu Tage.

Der junge Pädagoge

Die 1945 begonnene Lehrtätigkeit an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst (damalige Reichshochschule, später Akademie, dann Hochschule für Musik und darstellende Kunst) erstreckt sich über mehr als 30 Jahre. Sie umfaßt die Hauptfächer Orgel für Konzertfach und Kirchenmusik, Improvisation, kirchliche Komposition (ab 1969) und für kurze Zeit (1951/52) auch Cembalo sowie das Nebenfach „Collegium musicum“ für zeitgenössische Musik.¹ Seine Ausbildung an der damaligen Reichshochschule für Musik Wien absolviert Heiller inmitten aller Kriegswirren in bloß zwei Jahren. Sie beginnt 1941. Als Hauptfächer belegt Heiller Orgel, Klavier, Cembalo und Theorie und schließt 1942 seine Reifeprüfung in Cembalo und Orgel mit vorzüglichem Erfolg ab.² Die Auseinandersetzung mit dieser frühen Jugendzeit und der davor liegenden Kindheit soll in einem eigenen Kapitel erfolgen.

22-jährig tritt Anton Heiller seinen Dienst an und ist nicht nur unter seinen Orgelkollegen der jüngste, sondern auch jünger als der Großteil seiner eigenen Studenten. Vorhergehendes Erfahrungsammeln im Unterrichten kann man aufgrund der politischen Umstände wohl ausschließen.

In welcher Diskrepanz Heillers Beginnen als Lehrer zu heutigen Verhältnissen steht, muß wohl nicht näher erläutert werden. Wer würde heute seine Hoffnungen in jemanden stecken, der mit „Heillerschen Bedingungen“ seinen Dienst als Pädagoge antritt? Dennoch trägt Heillers Unterrichten schon bald die ersten Früchte und Studenten strömen zu ihm.

¹ Siehe Anhang Nr.1: Erhaltene Konzertprogramme – Collegium musicum, S. 177

² Siehe Anhang Nr.2: Reifeprüfungszeugnis – Cembalo, S. 182

Im Jahre 1945 an die Musikakademie berufen, beflügelt vom Aufbruchgeist nach Diktatur und Krieg, begann Heiller eine von Grund auf erneuerte Spielkultur zu prägen.³



Foto 2: Anton Heiller ca. 1950/51

Jene Frage, die heute wohl das Interesse von so vielen nach Heillers Lehrzeit Geborenen auf sich zieht, ist jene nach der Erläuterung dieser erneuerten Spielkultur, nach der Definition dieser gewissermaßen schulbildenden Rolle.

Daß Anton Heiller eine schulbildende Rolle als Pädagoge innehatte, darüber ist sich die Orgelwelt heute einig. Der Wiener Organist und Pädagoge Thomas Schmögner (geb. 1964) bezeichnet Heiller charmant und unverfänglich als *unübersehbare Erscheinung der österreichischen Orgelwelt der Nachkriegszeit*.⁴

³ Summereder, 1995, S. 308

⁴ Singende Kirche, 1993, 40. Jg. Heft 3, S. 121

Er weist auch auf die Polaritäten hin, die Heiller in sich vereint.

Steht seine Vorreiterrolle auf dem Gebiet der Interpretation doch in gewissem Gegensatz zu seinem kompositorischen Schaffen. Dieses repräsentiert ihn im Vergleich mit Komponisten seiner Generation, wie etwa György Ligeti (geb. 1923), Luigi Nono (geb. 1924), Pierre Boulez (geb. 1925), Friedrich Cerha (geb. 1926) und Karl-Heinz Stockhausen (geb. 1928) eher als Traditionalist denn als Avantgardist. Im kirchenmusikalischen Schaffen, das von der Avantgarde weitgehend unbeeinflusst und unberührt blieb, wurde Heiller jedoch von den Zeitgenossen die Rolle eines avantgardistischen Vorreiters zuerkannt. Seine beiden in Zwölftontechnik komponierten Messen galten im kirchlichen Umfeld zu Beginn der 60er-Jahre als völlig außerhalb der Norm stehend. Keiner seiner kirchlichen Komponistenkollegen hätte es damals gewagt oder für eine künstlerische Herausforderung angesehen, die Reihentechnik für kirchliche Komposition anzuwenden.

Eine großartige Kontrapunktik bestimmt Heillers Schaffen, und der gleicherweise in der weltlichen Kunstmusik sich bewegende Komponist wendet auch in beiden Sparten, in der Kirchenmusik und im weltlichen Schaffen, modernste satztechnische Mittel an, die er auch der liturgischen Musik nutzbar macht. ... Mit seiner letzten Messe hat er den Rubikon der Dodekaphonie eindeutig überschritten.⁵

Ernst Tittel, sein langjähriger Kollege an der Akademie, fügt diesen Worten noch hinzu:

Ob sein (Heillers) Schaffen schulbildend werden wird, oder als großer genialer Einzelfall zu werten sein wird, muß der Zukunft überlassen bleiben⁶.

Nach mehr als vier Jahrzehnten kann man sich dieser Frage nun stellen.

⁵ Tittel, Ernst: Österreichische Kirchenmusik. Werden – Wachsen – Wirken, Wien 1961

⁶ a. a. O.

Definition des Begriffs der Schule im musikalischen Bereich

Im Zusammenhang mit dem Begriff „Schule“ sind folgende Fragen zu stellen:

1. Muß eine Schule auf revolutionär Neuem bauen oder kann sie sich auch auf bereits Vorhandenes oder gar auf traditionelle Elemente stützen?
2. Soll der Begriff Schule hier neutral, rein als Erkenntnisse vermittelnd, oder doch sehr kritisch, etwa auf streng dogmatische Forderungen pochend, verstanden werden?
3. Wird die Schule von einem oder mehreren Initiatoren geschaffen, denen dann eine schulbildende Rolle zugesprochen wird, oder können auch Schüler, die aus der Retrospektive Schulbildendes zu erkennen glauben, sich im Nachhinein zu einer Schule formieren und ihrem Lehrer (oft posthum) die Rolle eines schulemachenden Pädagogen zusprechen?

Im Verlaufe dieser Arbeit wird auf diese Fragen Bezug genommen und versucht, dieses Thema aufzuarbeiten. Es werden der Vollständigkeit halber sowohl Kompositions- als auch Interpretationsschulen zur Dokumentation herangezogen.

In der Musikgeschichte wird der Begriff Schule häufig mit den Niederländern, also der frankoflämischen Schule, die sich von der ersten Hälfte des 15. Jh. bis 1600 erstreckt, mit den Vertretern der Vorklassik, der sogenannten I. Wiener Schule, der Mannheimer Schule und der Berliner Schule Mitte des 18. Jh. sowie im 20. Jh. mit dem Schönbergkreis, der II. Wiener Schule in Verbindung gebracht.

Die eben erwähnten Schulen gehören definitiv zur Gruppe der Kompositionsschulen, mit Ausnahme der Mannheimer Schule. Diese nimmt quasi eine Zwitterstellung ein.

Zu den wesentlichen Errungenschaften der Mannheimer Schule gehören eine bis dahin unerhörte Orchesterdisziplin (gleicher Bogenstrich, Mannheimer Crescendo – spricht für Interpretationsschule) sowie in der kompositionstechnischen Anlage die definitive Abkehr von der früheren Vorherrschaft des Generalbasses zu Gunsten der melodieführenden Stimmen (spricht für Kompositionsschule).⁷

Dieses Beispiel demonstriert die Schwierigkeit der Zuordnung, die in vereinzelt Fällen auftritt.

Der Beginn der frankoflämischen Schule kann wohl kaum als revolutionärer Einschnitt in der Geschichte gesehen werden, was den Verdienst der führenden Komponisten und Musiker jedoch keineswegs schmälern soll.

Da die Musiker viel reisen, besonders nach Italien, kommt es zu einer Erweiterung des französisch - gotischen Gesichtsfeldes und einer Verschmelzung mit englischen und italienischen Einflüssen.⁸

Demnach muß eine Schule nicht auf revolutionär Neuem bauen. Sie kann durchaus noch Bezug zu Vorhergehendem aufweisen.

Die Vorklassik bricht mit den Musikanschauungen des Barock und führt zur sogenannten Wiener Klassik, mit Haydn, Mozart und Beethoven als Hauptvertreter. Barock und Vorklassik können - überspitzt formuliert - als Gegenpole gelten.

Der Wechsel erfolgt natürlich nicht abrupt, sondern vielschichtig und setzt bereits vor dem Tod Bachs ein, der ja bekanntlich als Höhe- und zugleich Endpunkt der Epoche des deutschen Hochbarock angesehen wird. So gesehen kann die Vorklassik als deutlicher Einschnitt in der Musikgeschichte gelten. Auch ihr wird der Begriff Schule zugeordnet.

⁷ Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 1975, Bd 15, S. 576, Spalte 1

⁸ dtv-Atlas Musik, 2000, S. 237, Spalte 1

In der von Schönberg gegründeten II. Wiener Schule kann nun wirklich von revolutionärem Geist gesprochen werden. Noch nie war der Bruch zu Vorhergehendem so deutlich, noch nie zuvor hat ein Einzelner den endgültigen Bruch mit der Tonalität gewagt. In Frage gestellt wurde diese natürlich bereits Jahre zuvor (Wagner – Tristan Akkord, vielmehr noch Debussy durch die Arbeit mit Klangakkorden, u.s.w.)

Die musikalisch – kompositorische Bedeutung der II. Wiener Schule besteht darin, daß sie einerseits die Harmonik der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts gleichsam zu Ende gedacht hat (z.B.: Schönberg, Kammer-sinfonie op. 9) und daß sie andererseits aus dieser Endsituation heraus die Grundlagen zur Ausbildung der Neuen Musik fand.⁹

Die drei genannten Beispiele zum Stichwort Schule beziehen sich vornehmlich auf epochale Änderungen. Dies gilt vor allem für die ersten beiden Exempel. Das 20. Jahrhundert, das Jahrhundert der sogenannten Neuen Musik, soll gesondert betrachtet werden. Es schafft einen Stilpluralismus wie keine Zeit davor. Somit ist der Schönbergkreis eine von mehreren oft sogar parallel laufenden Strömungen. Es gibt diese Einheitlichkeit nicht mehr, die all die vorhergehenden Epochen noch kennzeichneten, aber verschiedene Schulen.

Somit wäre die erste Frage nun beantwortet. Die drei großräumig angesetzten Beispiele zeigen, daß das revolutionär Neue kein zwingendes Charakteristikum einer neu aufkeimenden Schule ist. Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, wie uns Schönberg nur allzu deutlich beweist.

⁹ Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 1975 Bd 25, S. 346, Spalte 2

Mit den hier behandelten Schulen kann die sogenannte Heiller-Schule, wenn es sie gibt, natürlich nicht „eins zu eins“ verglichen werden. Neben diesen epochal orientierten Kompositionsschulen gibt es noch jene Schulen, die sich eben vor allem durch ihre Interpretationsansichten, ihr musikalisches Verständnis, sowie durch den Umgang mit dem Instrument auszeichnen, beziehungsweise unterscheiden. Wenn jedoch in den epocheschaffenden Schulbildungen kein zwingender Grund für revolutionär Neues vorliegt, so kann dies auch nicht für jene national oder von bestimmten Personen geprägte Schulen gelten, die einen Teil dieser epochalen Schulen darstellen.

Die Heiller-Schule ist natürlich eine reine Interpretationsschule. Bachs Werk erscheint als Zentrum. Der Wiener Domorganist Peter Planyavsky geht sogar so weit, von der *ersten durchdachten Bach-Interpretation in Österreich* zu sprechen.¹⁰

Natürlich gilt dieses revidierte Bach-Spiel nicht als einziges Verdienst dieser Schule. Nähere Ausführungen folgen in den weiteren Kapiteln.

Sehr charakteristische Interpretationsschulen, die hier der Vollständigkeit halber erwähnt werden sollen, sind die Russische sowie die Wiener Violin- und Violoncellschule. Leopold von Auer (1845 – 1930) wird von Geigern gerne als Begründer der Russischen Violintradition angesehen.

Aus der nach ihm benannten Auer-Schule gingen berühmte Geiger wie beispielsweise Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein und Efrem Zumbaloff hervor.

In weiterer Folge wird diese Russische Violintradition durch Persönlichkeiten wie David Oistrach, Igor Oistrach, Gidon Kremer, Boris Kuschner, Julian Rachlin, Lydia Baich, Zakhar Bron, Maxim Vengerov und viele mehr repräsentiert.

¹⁰ Interview mit der Verfasserin, Wien, 29. 8. 2003

Als besondere Charakteristika dieser Schule gelten zum einen ein großes, schnelles und vor allem durchgehendes Vibrato der linken Hand. Zum anderen wird der Bogen mehr aus dem Arm geführt als dies beispielsweise bei der Wiener Schule der Fall ist. In der Russischen Tradition sind die Finger der Bogenhand (rechte Hand) eher passiv auch beim Bogenwechsel am Frosch. Das Eigengewicht des Armes soll auf den Bogen übertragen werden, um einen möglichst großen Ton hervorzubringen. Deshalb wird auch immer mit möglichst allen Bogenhaaren gespielt.

Für den Wiener Streicherklang kann Fritz Kreißler als Pendant zu Leopold von Auer angeführt werden. Weitere Repräsentanten sind Ernst Morawec, Franz Samohyl und Willi Boskowsky. Alle drei wirkten in Wien und gehören Heillers Generation an. Im Gegensatz zur Russischen Tradition strebt die Wiener Schule nach einem weitaus transparenteren Klang. Hier können durchaus Parallelen zu Anton Heiller gezogen werden. Auch er wollte weg vom dicken Klang der romantischen Interpretationsschule. Auch er verlangte nach Transparenz, nach der Durchhörbarkeit der einzelnen Stimmen. Die Wiener Geigenschule versucht ihren Idealklang durch aktivere Finger der rechten Hand zu erreichen. Es wird also im Vergleich zur Russischen Schule weniger aus dem Arm gespielt. Während unter den Charakteristika der Russischen Tradition das Spiel mit möglichst allen Bogenhaaren angeführt wird, verlangt die Wiener Schule vermehrtes Kanten des Bogens. Das heißt, hier wird nicht mit allen Bogenhaaren gespielt.

Die nun dargelegte kurz gehaltene Beschreibung der beiden Violinschulen läßt vermuten, Geiger der Wiener Schule wären eher prädestiniert für Zusammenspiel in Form von Kammermusik und Orchester.

Ein Blick auf die internationale Bühne der Geigenwelt bestätigt dies. Das Alban Berg Quartett, das Quatuor mosaïque, das Küchl Quartett, nicht zuletzt das Wiener Streichtrio und -sextett, all diese renommierten Ensembles wurzeln in der Wiener

Schule. Eben dies gilt für einen Großteil der Geiger aus den Reihen der Wiener Philharmoniker und Sinfoniker.

Andererseits sind die bekanntesten Geigensolisten aus der Russischen Schule hervorgegangen.

Oft tauchen die großräumig gefaßten Begriffe einer deutschen und französischen Schule auf. Selbst Anton Heiller verwendet diese Begriffe.

1955 schreibt er in einem Bericht über die erste Internationale Sommerakademie für Orgel in Haarlem: *Es war fuer mich eine besondere Ehre und Freude, bei der vom 9. bis 30. Juli 1955 in Haarlem tagenden Sommerakademie fuer Orgel als Dozent fuer Improvisation (deutsche Schule) taetig gewesen zu sein.*¹¹

Später (4. Absatz) berichtet er:

*Die allergroesste Bedeutung des Kurses aber liegt in dem Umstand, dass die Teilnehmer hier Gelegenheit hatten, in gleicher Weise eine deutsche und französische Schule in Interpretation und Improvisation mitzumachen.*¹²

Die detaillierte Ausführung der Charakteristika für die deutsche beziehungsweise für die französische Schule sprengt den Rahmen dieser Arbeit.

Als dritte Ausprägungsform von Schulbildung - zuvor bereits angedeutet - ist jene, die sich innerhalb dieser deutschen und französischen Schule vollzieht und oft von einzelnen Personen getragen wird.

Der Organist wird hier wohl gleich an den Begriff einer Straube- oder einer Dupré-Schule denken. In diesem Zusammenhang soll nun auch auf die zweite Frage, ob der Begriff Schule hier positiv als Erkenntnisse vermittelnd, oder negativ, auf dogmatische Forderungen pochend, zu verstehen sei.

¹¹ F 125 Heiller – 691/4

¹² a. a. O.

Die Schulen dieser Art - Karl Straube (1873 - 1950), Marcel Dupré (1886 - 1971), aber auch Fernando Germani (1906 - 1998), Jacques-Nicolas Lemmens (1823 - 1881), Günther Ramin (1898 - 1956) und viele andere - strebten natürlich immer an, für damalige Verhältnisse neue Interpretationssichten, Erkenntnisse und Strömungen zu vermitteln. Die Anhänger der jeweiligen Schulen sahen diese kraft ihrer persönlichen Überzeugung natürlich als positiv. Erst in übersteigerter Form, wenn es zu einer Einengung auf eine gewisse Interpretationsweise kommt, welche die Studierenden dann kritiklos übernehmen müssen, wie dies bei Marcel Dupré durchaus der Fall war, dann kann die Schule mit Sicherheit als einseitig und nicht umfassend genug postuliert werden. In den meisten Fällen läßt sich eine Schule erst dann objektiv bewerten, wenn sie weiter in die Vergangenheit gerückt ist. Nicht nur, daß dann schon „Resultate“ dieser Schule überblickt werden können, die Schule kann auch im geistig kulturellen sowie politischen Umfeld betrachtet werden, was meist ein weitaus komplexeres Bild entstehen läßt.

Die Stellung Duprés, Straubes und Anton Heillers im eigenen Land

Bei Marcel Dupré war es sicherlich so, daß er eine monopolähnliche Stellung in Frankreich inne hatte. Seine Orgelklasse des Pariser Conservatoires war die einzig anerkannte in Frankreich. Somit war es maßgeblich und für junge Organisten mehr als erstrebenswert, einen Abschluß aus dieser Klasse vorweisen zu können. Die aus seiner Position herrührende stellenpolitische Macht Duprés kann nun sicherlich erkannt werden.

Straubes Stellung in Deutschland war eine ähnliche, aber doch nicht eine so ausgeprägte und weitreichende wie die Duprés. Mit Sicherheit kann er jedoch als tonangebender Orientierungspunkt in der damaligen Organistenwelt angesehen werden. Die Ämter als Thomasorganist (ab 1903) und als Thomaskantor (ab 1918) in Leipzig, sowie seine Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium werden das ihre dazu beigetragen haben.

Anton Heillers Stellung in Österreich, besonders in Wien, unterscheidet sich von den Positionen der oben erwähnten Organisten. Als Komponist kann er nämlich sowohl als Avantgardist als auch als Traditionalist bezeichnet werden. Besonders in den 50-er und 60-er Jahren steht Heiller an der Spitze der kirchenmusikalischen Avantgarde in Österreich. Die Kirchenmusik ist auch sonst stets das Element, in dem er - im wahrsten Sinne des Wortes - tonangebend bleibt. Die Bandbreite reicht von der 1944 entstandenen Mixolydischen Messe über die 1960/61 komponierten Zwölftonmessen bis zur Vesper von 1978, die in einer völlig frei, intuitiv gehandhabten polychromatischen Tonsprache gehalten ist.

Seitens Interpretation und Pädagogik weiß man heute, daß Anton Heiller zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört. Denkt man an sein Bach-Spiel, bleibt es unfafßbar, zu welchem frühem Zeitpunkt er sich von der gängigen romantischen Tradition aber auch von der besonders in Deutschland um sich greifenden „Objektivität“ oder „Neuen Sachlichkeit“ gelöst hat. Heute weiß man, daß Anton Heiller einer der ersten war, der zwischen diesen beiden extrem liegenden Polen einen gesunden Mittelweg einschlug. Doch hat man seine bedeutende Rolle als Interpret und Pädagoge schon zu Lebzeiten gebührend anerkannt? Hier gehen die Meinungen doch auseinander. In den Zeitungsrezensionen der von ihm gespielten oder geleiteten Konzerte wird Heiller meist als genialer, akzeptierter, bis aufs höchste bewundernswerter Musiker gefeiert. Er wird als Allroundgenie dargestellt. In den folgenden Kapiteln werden Beispiele solcher Rezensionen eingearbeitet.

Die Jahresberichte der damaligen Musikakademie (heute Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien) zeigen, daß seit Anfang der 50-er Jahre, gerade als Heiller beginnt im Ausland zu konzertieren und Kurse zu geben, großer Zustrom von Studenten aus diesen Ländern zu verzeichnen ist. Die Zahl der österreichischen Studenten hingegen blieb vorerst gering. Man könnte die Worte aus der Bibel zitieren: „Kein Prophet wird in seiner Heimat anerkannt“. Verkannt wurde er jedoch nicht. Die Bibelstelle kann man jedoch nur im Hinblick auf die Anzahl der Studenten zitieren. Freilich fand Heiller auch in Wien Anerkennung, doch zu spät, meinen seine Schüler. Die *Wiener Arbeiter Zeitung* trifft diesen Punkt genau. In einer Konzertkritik vom 16. Mai 1954 ist zu lesen, „Wien weiß nicht, was es an diesem eminenten Musiker besitzt, weiß es noch immer nicht“.

Es ist doch eigentlich kaum verwundernswert, daß einer, der aus Intuition, quasi aus dem Bauch heraus - so berichten jedenfalls seine Schüler (nähere Ausführungen dazu im Kapitel *Das Phänomen der Heiller-Schule*) - , seinen individuellen Weg wählt, im allerersten Augenblick viel eher die Skepsis seiner Zuhörerschaft auf sich zieht, als

jemand, der durch fixe, objektive Grundsätze untermauert, dem Publikum etwas Bekanntes, etwas traditionell Gefestigtes, vielleicht mit modischen Affekten garniert, präsentiert. Die allgemeine öffentliche Meinung kann sehr träge sein und es ist immer leichter und unverfänglicher, sich der Mehrheit anzuschließen.

Dupré und Straube waren keine Einzelkämpfer, die mit einem Mal emporschossen. Sie waren Gipfelpunkte einer über mehrere Generationen andauernden Entwicklung. Heiller für sich ist natürlich auch ein Gipfelpunkt, doch er ist - setzt man diese bildliche Sprache fort - vor allem ein Anfangspunkt, ein Ausgangspunkt. Natürlich knüpft er an Verschiedenes, vor ihm Gewesenes an, doch er verläßt die ausgefahrene Bahn und stellt die Weichen neu. Anton Heiller brachte einen Stein ins Rollen, der noch heute rollt und der bereits „lawinenähnliche“ Ausmaße angenommen hat.

glaubt nicht. Auf der anderen Seite war seine Interpretation demnach überaus - zumindest im 19. J. - daß ich, und ich glaube, ich war nicht der Einzige, vielmehr ich selbstverständlich, fast als ein Evangelium akzeptiert habe. Jetzt weiß ich, daß das nicht das „allum Seligmachende“ sein kann. Aber es war seine ganze Persönlichkeit, die Überzeugungskraft, die so auf uns gewirkt hat. Was wunderbar war, ... (nach letztem Verfahren) er war nie dogmatisch. Das heißt, alles wurde aus dem musikalischen Satz erklärt, bei einer Chorbearbeitung aus dem Text wie aus dem Satz. Daraus wurde auch herausgefunden, warum man Beispiel mancher Registrierungen nicht geben konnte.

Die Heiller-Schule ist bekannt charakterisiert, daß es keine „Heiller-Schule“ gibt. Es war nicht eine Schule im Sinne von Straube - wir spielen 3/4 - sondern er hat uns die Augen geöffnet, die Pforten zu versuchen. Das ist natürlich viel viel wichtiger, als wenn man sagt, er ist der Meister, wir die Schüler und wir haben bestimmte Regeln zu befolgen.

¹¹ Interview mit der Verfasserin, Köln, 5. 6. 2007

Das Phänomen der Heiller-Schule

Im bisherigen Verlauf dieser Arbeit ist noch nicht geklärt, ob es nun eine Heiller-Schule gibt oder nicht. Um dieser Frage näherzukommen, wird es wohl das Beste sein, Heillers Schüler selbst sprechen zu lassen.

Michael Radulescu, ein ehemaliger Schüler Heillers, meint in einem Interview mit der Verfasserin:

M.R.: Er (Heiller) hat sehr vieles von mir akzeptiert, was anders war, als er es gemacht hatte. Auf der anderen Seite war seine Interpretation dermaßen überzeugend - zumindest zu 95 % - daß ich, und ich glaube, ich war nicht der Einzige, vieles für selbstverständlich, fast als ein Evangelium akzeptiert habe. Jetzt weiß ich, daß das nicht das „allein Seligmachende“ sein kann. Aber es war seine ganze Persönlichkeit, die Überzeugungskraft, die so auf uns gewirkt hat. Was wunderbar war, (nach kurzem Verharren) er war nie dogmatisch. Das heißt, alles wurde aus dem musikalischen Satz erklärt, bei einer Choralbearbeitung aus dem Text und aus dem Satz. Daraus wurde auch herausgelesen, warum zum Beispiel manche Registrierungen nicht gehen können.

Die Heiller-Schule ist dadurch charakterisiert, daß es keine „Heiller-Schule“ gibt. Es war nicht eine Schule im Sinne von Straube - wir spielen so - sondern er hat uns die Augen geöffnet, die Partitur zu verstehen. Das ist natürlich viel viel wichtiger, als wenn man sagt, er ist der Meister, wir die Schäflein und wir haben bestimmte Regeln zu befolgen.¹³

¹³ Interview mit der Verfasserin, Wien, 5. 6. 2003

S.G.: Gab es nun innerhalb der Heiller-Schule eine bestimmte Spielweise, die sich zu anderen Schulen absetzt?

M.R.: De facto war es natürlich so, daß es eine ganz besondere Art des Spiels war, die damals eigentlich bahnbrechend war.

S.G.: In welcher Weise war sie bahnbrechend?

M.R.: Er [Heiller] und Gustav Leonhardt waren die ersten, die anfangen auf der Orgel zu artikulieren. Ursprünglich war alles perfektes Legato, nur bei den Trios, da hieß es, man soll trennen. Da fing das Pedal an non legato zu spielen. Das Argument Heillers basierte auf der Spielweise, beziehungsweise auf der Bogenführung des Cellos im Continuospiel.

Dann kam er eines Tages und sprach vom „Schnellen“. Was soll das, dachten wir uns. Es war ein alter Begriff, den er inzwischen gelernt hatte [aus den Quellen hervorgeholt hatte, Anm. d. Verf.]. Allmählich wurde im Manual geschneilt, eben getrennt vor Betonungen.

Es gibt sie also, die Heiller-Schule. Natürlich basiert diese Feststellung nicht auf dem alleinigen Standpunkt einer einzelnen Person. Auch andere ehemalige Studenten berichten im Verlauf von Interviews und Gesprächen von der Heiller-Schule aus jeweils persönlicher Sicht. Ausschnitte dieser Interviews werden im Verlauf der Arbeit immer wieder eingebracht. Die doch sehr unterschiedlichen, jedoch nicht gegensätzlichen Standpunkte der ehemaligen Studenten bezeugen das breite Spektrum innerhalb der Heiller-Schule.

Radulescus Bericht läßt erkennen, daß Heiller seinen Standpunkt in Bezug auf Interpretation nicht nur standhaft vertreten, sondern auch fundiert begründet hat. Dabei unterlag er Radulescus Ausführungen nach nie der Versuchung, die Grenze zum

Dogmatischen zu überschreiten. Natürlich verhält es sich so, daß Vieles heute bereits anders gemacht wird. Zum einen standen ihm Quellen nur spärlich zur Verfügung, zum anderen waren der Zeitgeist, das politisch kulturelle Umfeld und Klima ein anderes.

Ein Beispiel ist der Begriff des Schnellens, der bereits bei Carl Philipp Emanuel Bach in „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ zu finden ist.

...der zuletzt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnellt; dieses Schnellen allein macht ihn würcklich, und geschiehet mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit, so, daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören. Hieraus entsteht eine gar besondere Schärfe, gegen welche auch der schärfste Triller von anderer Art in keinen Vergleich kommt. ... Er macht den Vortrag besonders lebhaft und glänzend.¹⁴

Im II. Hauptstück der eben zitierten Quelle findet sich ein Kapitel, betitelt mit 8. Abteilung. *Von dem Schneller.*

1. §. *Den kurzen Mordent in der Gegen-Bewegung, dessen höchsten Ton man schnellt, und die übrigen beyden mit steifen Finger vorträget, habe ich jederzeit, ohne Veränderung, so angedeutet, wie wir Tab. VI. und Fig. XCIV. Sehen. Wegen dieses Schnellens kann man diese noch sonst nicht bemerkte Manier gar wohl den Schneller nennen. ...*
2. §. *Dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemahls anders als bey gestossenen und geschwinden Noten vor, welchen er einen Glantz giebt, und wo er just zur Ausfüllung zureicht.*

¹⁴ Carl Philipp Emanuel Bach, 1972, S.51

3. §. ... Dem ohngeachtet unterscheidet er sich von den Trillern dadurch, daß er niemahls angeschlossen und bey Schleifungen vorkommen kan.¹⁵

Roman Summereder verweist in seinem Buch *Aufbruch der Klänge* zusätzlich auf Gustav Leonhardt und dessen Traktat *The Art of Fugue – Bach's last Harpischord-Work* (Den Haag 1952). Zu den von Bach gesetzten Bögen über je vier zu einem Viertelschlag gehörenden Sechzehntel in Contrapunktus VIII, Takt 119 – 121 schreibt Leonhardt: *They indicate that the last notes of the groups of four semiquavers before the ending notes should be „geschnellt“* (S. 32).¹⁶

Eine weitere Studentin Heillers, Sibyl Kneihs-Urbancic, wurde ebenfalls mit der bereits gestellten Frage, ob sie denn Heiller eine schulbildende Rolle als Pädagoge zuschreiben würde, konfrontiert. Ihre Antwort:

S.K-U.: Ja, aus verschiedenen Gründen würde ich Anton Heiller solch eine Rolle zuschreiben. Vielleicht in erster Linie deshalb, weil zu der Zeit, in der ich zu ihm kam [*Kneihs-Urbancic studierte von 1959-1969 bei Heiller*], er eigentlich als erster und einziger angefangen hat zu verbreiten, was er durch Nachforschen und durch seinen Kontakt zu Gustav Leonhardt und Luigi Ferdinando Tagliavini herausgefunden hat. Das klingt jetzt furchtbar wissenschaftlich orientiert. Heiller war jedoch kein wissenschaftlicher Typ. Er hat sich intensivst mit stilistischen und aufführungspraktischen Fragen auseinandergesetzt. Das war eigentlich total neu. Er war Pionier! Was Bach-Interpretation betrifft - vielleicht sollte ich es nicht Interpretation sondern vielmehr Aufführungspraxis nennen - war er ganz bestimmt bahnbrechend. Ich würde sagen, so wie Sie es formuliert haben, er trug eine schulbildende Rolle als Pädagoge.¹⁷

¹⁵ a. a. O., S.77

¹⁶ nach Summereder, 1995, S. 216

¹⁷ Interview mit der Verfasserin, Wien, 15. 7. 2003

S.G.: Kann man dann sagen, es gibt eine Heiller-Schule, wie es eine Dupré-Schule gibt?

S.K-U.: Er hätte das nicht gerne gehört, wenn man das so genannt hätte. Es ist jedoch schon so.

Anscheinend wird der Begriff der Heiller-Schule von den Heiller-Schülern nicht geliebt, sobald er in einem Atemzug mit der Dupré- oder Straube-Schule genannt wird. Die gänzlich unterschiedliche Musikauffassung Heillers gegenüber Dupré und Straube, auch die ganz andere Umgangsweise mit Musik können als einleuchtende Erklärung dafür gelten.

S.K-U.: Er wollte nie irgendetwas als einzige Wahrheit züchten, sondern hat eigentlich versucht, uns zu erziehen, die Ohren offen zu haben und alles anzuhören, egal wer wie wo was spielt, aber kritisch und mit Hinterfragen.

Roman Summereder, der von 1972 - 1979, also bis zu Heillers Tod bei diesem studierte, antwortet auf die Frage, ob er Heiller eine schulbildende Rolle als Pädagoge zuweisen würde, folgendes:

R.S.: Ja, das war auf jeden Fall eine ganz bestimmte Schule, sowie es eine Dupré-Schule, eine Straube-Schule und eine Ramin-Schule gegeben hat, so war das auch eine ganz typische Heiller-Schule, von der alle Generationen - es waren ja zwei, drei Generationen, die bei ihm studiert haben - geprägt sind.¹⁸

Interessanterweise hat Roman Summereder Heillers pädagogisches Wirken tatsächlich als eine Art Schule erlebt, die er in direkten Vergleich zur Schule eines Dupré, Straube und Ramin stellt. Hier soll noch einmal auf die zuvor bereits angeführten

¹⁸ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

Interviewausschnitte mit Michael Radulescu und Sibyl Kneihs-Urbancic verwiesen werden. Beide möchten anscheinend die sogenannte Heiller-Schule nicht mit der eines Straube verglichen wissen. Die drei bisher gebrachten Aussagen sind nicht exakt auf einen Nenner zu bringen, was auch nicht angestrebt werden soll. Die Unterschiede liegen wohl im subjektiven Erfahrungsbereich sowie vor allem in der persönlichen Definitionsweise.

Im weiteren Verlauf des Interviews gibt Roman Summereder zu bedenken:

R. S.: In den verschiedenen Lebensphasen hat sich Heiller natürlich interpretatorisch weiterentwickelt. Der Anton Heiller von 1948 ist nicht der Anton Heiller von 1972.¹⁹

S.G.: Was waren diese besonderen Charakteristika der Heiller-Schule, die sie im Vergleich zur Dupré-Schule absetzen?

R.S.: Ich kann jetzt nur von jener Zeit sprechen, die ich bei ihm verbracht habe, nämlich die 70er Jahre. Es war eine Zeit des Umbruchs. In den Siebzigern kam jenes mißverständliche Schlagwort vom Non-Legato-Spiel auf. Gerade der „Stil“ der Haarlemer Schule hat dabei von Haarlemer Außenseiter Klaas Bolt (1927 – 1990), der nicht zum Dozentenkreis der Sommerakademie gehörte, ziemliche Konkurrenz bekommen. Er war an sich kein guter Organist, hat aber phantastisch im „alten Stil“ improvisiert, ganz großartig den Gemeindegesang harmonisiert und begeistert, und war ein profunder Kenner des historischen niederländisch-norddeutschen Orgelbaus. In Haarlem wurde er aber ob seiner Ungeschicklichkeit im Literaturspiel und mangelhaften Technik immer etwas belächelt. Er hatte aber Einfluß auf die jüngere Generation, etwa auf den Heiller-Schüler Jean-Claude Zehnder und auf Harald Vogel, die mit Erfolg die alten Fingersätze zu praktizieren begannen. Zur „neobarocken“ Orgel, wie zum Beispiel zum Marcussen-Typ, den Heiller doch sehr geschätzt hat, hielten diese Leute Distanz. Sie ließen nur die

¹⁹ a. a. O.

„historische Orgel“ in ihren verschiedenartigen landschaftlichen Ausformungen als Lehrmeisterin gelten. Freilich hatte auch Heiller eine Affinität zur Historischen Orgel, vor allem hat er die großen holländischen Orgeln des 18. Jahrhunderts ja alljährlich bespielt.

S.G.: Sie sagten, Heiller schätzte die sogenannte Historische Orgel. Wie stand er dann zu Historischen Spielweisen?

R.S.: An einer Historischen Spielweise – wieder so ein Schlagwort – hatte er kein Interesse. Künstlerische Bedeutung hatten für ihn – mit Recht! – Klarheit und Musikalität. Von einer großen modernen Orgel erwartete er, daß man darauf Reger, Messiaen, Alain – und Heiller spielen kann.

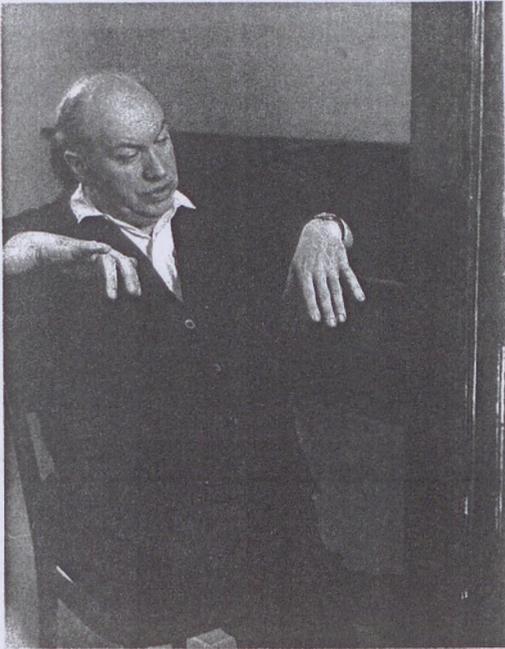


Foto 3: Anton Heiller während eines
Kurses ca. 1968/69

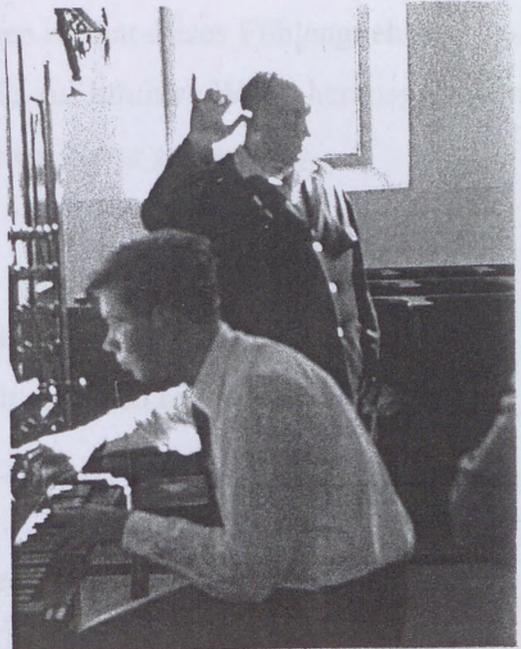


Foto 4: Anton Heiller während eines
Kurses ca. 1968/69

Historische Windversorgung, Tastenmessungen, Stimmungen stellten für ihn zu große Einschränkungen dar. Über diese Komponente hat er im Unterricht nie gesprochen. Klar: diese Dinge, die wir heute als selbstverständlich auffassen, waren damals ein ziemlich unbekanntes Terrain. Heiller verhielt sich da eher abwartend und kritisch distanziert.

Das Typische für Heiller war - von Anfang an - daß er seine Spielweise auf der Physiologie der mechanischen Schleifladenorgel aufgebaut hat. Das heißt, der Spieler nimmt Fühlung mit dem Druckpunkt, mit der Ventilöffnung, mit der Pfeifenansprache. Das ist etwas, was Ende der 40er Jahre nicht selbstverständlich war. Die damalige Organistengeneration war eigentlich eingeschworen auf die elektropneumatische oder elektrische Spielweise, die eine völlig andere Tonbildung zur Grundlage hat. Auch die Dupré-Schule oder französische Orgelschule war entweder von der Elektrik beeinflusst oder eben von der Barkermechanik. Zu Duprés Zeit eigentlich mehr von der Elektrik, das heißt von einer sehr glatten, mechanisch-technizistischen, automatischen Spielweise. In der Elektrik gibt es eben nur: Taste - Ton ein - Ton aus, aber keinen Ansatz des Tones, das ist nicht möglich. Heiller, der schon sehr früh w i e d e r mit der mechanischen Traktur in Berührung gekommen ist, hat dieses Fühlungnehmen des Ventilaufgangs mittels sensitiven Tastendrucks auf intuitive Weise herausgefunden und hat es - ich möchte sagen - zu seiner zweiten Natur gemacht.

Die Intuition Heillers, die Summereder hier zur Sprache bringt, tritt in den einzelnen Interviews immer wieder zu Tage. Es handelt sich demnach nicht um die subjektive Empfindung eines Einzelnen.

R.S.: Wie er mir selbst erzählte, habe er dieses Fühlungnehmen nur deshalb herausgefunden, weil er schon als Kind das Glück hatte, auf einer mechanischen Orgel üben zu können, nämlich auf jener 1934 von Zika und Mertin erbauten kleinen Orgel in der Dornbacher Pfarrkirche. Diese Orgel, die bis heute ein Torso geblieben ist, war im „elektropneumatisch-katholischen“ Wien der Zwischenkriegszeit ein absolutes Novum, sozusagen die kleine Schwester der Orgel in der Evangelischen Christuskirche zu Wels, die Wilhelm Zika 1930 auf Johann Nepomuk Davids Initiative erbaut hatte. Einmal sagte mir Heiller mit einem tiefen Seufzer: „Kinderl, ohne diese Orgel wäre ich nicht geworden, was ich heute bin“. Dieser Satz erklärt e i n f a c h a l l e s !

Über diese damals neue Orientierung hinsichtlich Spielkultur äußert sich Summereder im von ihm verfaßten Buch *Aufbruch der Klänge*:

Er verwarf die bisher auf elektrischen Trakturen geübte klopfende Spielweise und die daraus folgende musikalisch unsinnige Überartikulation und bildete eine Spielweise mit Druckpunkt nehmenden, die Tasten nicht verlassenden Fingern und Füßen aus, die er als klanglich vorteilhaft erkannte.²⁰

Unter „Überartikulation“ versteht Summereder jenes, von Straube abgeleitete Zerpflücken einer Phrase in kleine Einheiten, ohne Zusammenhang mit Musik und Akzentuierung; eine Artikulation, die sozusagen die Musik „interessant“ machen soll. Im Vergleich dazu soll Heillers Spiel geradliniger gewesen sein, des weiteren wird es mit „leicht, federnd und rhythmisch“ charakterisiert.

Heiller hat eben intuitiv erkannt, daß das „Druckpunktnehmen“ bei der mechanischen Orgel und der daraus folgende sensitive Anschlag beim Orgelspiel ein wesentliches musikalisches Ereignis ist. Deswegen hat er Pneumatik und Elektrik verworfen. Das Spiel auf diesen Trakturen wirkt und ist tot. Zum Ausgleich wurde eben „überartikuliert“, um ein „interessantes“ Spiel zu erreichen, d.h. mit oberflächlichen Mitteln. Die elektrische Traktur verleitet auch zum „Klopfen“. Druckpunktnehmen hätte keinen Sinn, weil es in der Elektrik keinen Druckpunkt gibt. Es gibt nur Ton an bzw. Ton ab. Im Vergleich dazu ist die Pneumatik „sensibler“. Ihre Ungleichmäßigkeit begünstigt geradezu ein agogisches Spiel wie Straube es gepflegt hat.²¹

Die resoluteste Antwort auf die Frage nach der pädagogischen Rolle Anton Heillers stammt vom Wiener Domorganisten Peter Planyavsky, der 1959, im Alter von zwölf Jahren in Heillers Klasse kam und bis 1967 bei ihm studierte.²²

²⁰ Summereder, 1995, S. 308

²¹ E-mail an die Verfasserin, 1. 10. 2003

²² Interview mit der Verfasserin, Wien, 29. 8. 2003

P.P.: Absolut! In jedem amerikanischen Bundesstaat finden Sie jemand, der gesagt hat, Heiller habe ihn beeinflusst, habe ihm einen „Kick“ gegeben! Die Bach-Interpretation Heillers war in Österreich etwas Neues. Meiner Meinung nach war das in Österreich die erste durchdachte Bach-Interpretation, die ein gewisses interpretatorisches Konzept gehabt hat, was auch eine Generationensache war. ... Heiller hatte auch früh Kontakte in die Schweiz und nach Holland. Vor allem, was viele vergessen, Leonhardt hat ein Jahr hier unterrichtet. Da ist viel passiert. Da ist eben auch der Grundstein für diese neue Bach-Interpretation, diese Zurechtrückung gelegt worden.

S.G.: Geschah dies alles noch vor Beginn der Zusammenarbeit Heillers und Leonhardts im Rahmen der Haarlemer Orgelkurse?

P.P.: Ja, das war bereits 1951/52. Ich war jetzt auf einem kleinen Heiller-Symposium in Südtirol. Da hat es Tagliavini genau erzählt, wie diese Anfänge in den frühen 50ern waren. Da ist das Abheben vor dem Akzent gekommen und diese klare Sache, Achtel sind portato zu spielen, Sechzehntel legato. Es war viel einfacher im Gegensatz zu heute, aber das war wirklich etwas Neues. Es hat damals nur Walcha gegeben in Deutschland, der ein sehr esoterisches Bachspiel gepflegt hat. Aber bei ihm war alles unverrückbar. Wenn Heiller Bach gespielt hat, kam zusätzlich zu diesen Artikulationssachen eine unglaubliche Lebendigkeit. Ich nenne das immer „Mikroagogik“. Heute ist das für uns alle selbstverständlich. Das kommt aber eigentlich von Heiller. Zumindest in Österreich hat er damit begonnen.

S.G.: Kann man dann auch sagen, daß es eine Heiller-Schule gibt, sowie es eine Straube-Schule, eine Dupré-Schule gibt?

P.P.: Freilich, das würde ich unbedingt sagen. Das ist auch jetzt bei diesem Symposium bestätigt worden. Heiller war schon mit 25 Jahren eine anerkannte Autorität.

Abschließend soll nun auch die dritte im Kapitel *Definition des Begriffs der Schule im musikalischen Bereich* gestellte Frage beantwortet werden. Der Leser möge entschuldigen, daß diese Frage so spät erst wieder aufgegriffen wird. Eine sofortige Klärung hätte zu viel vorweggenommen und vorausgesetzt. Weiters ist die Beantwortung nach dem Lesen des Vorhergehenden einleuchtender und leichter verständlich.

Jene Frage lautete:

3. Wird die Schule von einem oder mehreren Initiatoren geschaffen, denen dann eine schulbildende Rolle zugesprochen wird, oder können auch Schüler, die aus der Retrospektive Schulbildendes zu erkennen glauben, sich im Nachhinein zu einer Schule formieren und ihrem Lehrer (oft posthum) die Rolle eines schulemachenden Pädagogen zusprechen?

Dem aufmerksamen Leser ist die Antwort bereits bekannt. Trotzdem soll sie hier nochmals deutlich artikuliert werden.

Anton Heiller hat – ohne dies programmatisch anzustreben - eine eigene Schule gegründet. Er verhielt sich hierbei jedoch nicht wie beispielsweise Arnold Schönberg, dem es gerade darum ging, etwas Neues zu schaffen, das sich von allem anderen deutlich abhebt.

Anton Heiller hat aus tiefster innerer Überzeugung heraus gelebt und unterrichtet und dieses Wirken hat Schule gemacht. Er hat vermutlich von sich aus nie von „seiner Schule“ gesprochen. Das paßt nicht in das Bild, das von ihm vermittelt wird. De facto waren es natürlich seine Schüler, die aus seinem Wirken „Schule machten“. Die Heiller-Schule ist aus der Retrospektive entstanden, das bestätigen seine Schüler in Interviews und anderen Gesprächen. Sie hat zweifelsohne eine neue Spielkultur entwickelt. Wird nach den bestimmten Charakteristika gefragt, kommen immer wieder folgende Punkte zum Vorschein.

Schule und somit auch Spielkultur sind geprägt von der überragenden Persönlichkeit Heillers, von dessen tiefen Aufrichtigkeit und von seiner Religiosität.

Die Ehrlichkeit dem Text, der Musik gegenüber, war ihm oberstes Kriterium. Es geht nicht um die Beherrschung technischer Regeln. Heiller wirkt eine Etage höher, es geht um die Gestaltung von Musik. Technik allein macht keine Musik, das war ihm und bald auch seinen Schülern klar. Auch affektbezogenes Spiel läßt sich nicht mit Heillers Text- und Werktreue vereinbaren, weshalb er deutlich Abstand davon nahm. Die Musikalität, also die musikalische Veranlagung des Einzelnen, war für Heiller äußerst wichtig. Es war ihm unverständlich, daß ein Mensch unmusikalisch sein könnte. Heillers Ausgangspunkt war der Gesang, die Gesanglichkeit der Musik.

Die Heiller-Schule läßt sich deshalb schwer beschreiben, weil sie stets im Wandel war und es heute noch ist. Wie zuvor erwähnt, gibt es keine dogmatischen Regeln, die rein objektiv und allumfassend gelten. Es gibt nur gewisse Grundsätze, die sich mit der Zeit herauskristallisieren. Heiller zeichnet sich durch sein ständiges Suchen und Lernen aus. Dies soll ebenfalls als eine dieser Richtlinien gelten. Detailliertere Ausführungen des Unterrichts bei Anton Heiller folgen im beigefügten Gespräch mit Michael Radulescu (S. 149).

Somit steht fest - um noch einmal auf diese dritte Frage zurückzukommen - daß eine Schule sowohl von einem oder mehreren Initiatoren bewußt geschaffen werden kann, daß aber auch der umgekehrte Weg funktioniert, von den Schülern zum Urheber, der den Stein ins Rollen brachte. Wenn Schönberg für das zuerst genannte beispielhaft ist, dann ist es Heiller für das zweitgenannte, ob Kompositions- oder Interpretationsschule ist in dieser Hinsicht zweitrangig.

Die Wurzeln der Heiller-Schule

R.S.: Heiller hat schon viel als junger, als ganz junger Organist von Josef Mertin (1904 - 1998) und Egon Krauss (1905 - 1985) gelernt so Ende der 30er Jahre und auch Ende des II. Weltkrieges.²³

Roman Summereder erwähnt Josef Mertin und Egon Krauss als prägende Personen für den jungen Anton Heiller. In einem Interview berichtet Erna Heiller: *Willi Zika und Josef Mertin bauten die Dornbacher Orgel gemeinsam. Mertin bemerkte bald, wie groß das Interesse und auch die Kenntnis von Toni waren und zeigte sich sehr überrascht. Aus diesem ersten Treffen ist eine langjährige persönliche Freundschaft erwachsen.*²⁴

Über Egon Krauss, den Elektroingenieur bei Siemens und Organologen aus Leidenschaft, berichtet Hans Haselböck: *Er [Egon Krauss] war es gewesen, der schon in den frühen fünfziger Jahren von den Leistungen des schweizerischen und dänischen Orgelbaues schwärmte und Heiller auf etliche Werkstätten und deren neue Instrumente hinwies. Und als 1954 in Wien der Zweite Internationale Kongreß für Katholische Kirchenmusik durchgeführt wurde, hielt denn auch Sybrand Zachariassen (1900-1960), der Inhaber der Werkstätte von Marcussen aus Abenraa/Dänemark, auf Betreiben von Egon Krauss das Hauptreferat für Orgelfragen.*²⁵

²³ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

²⁴ Schmögner, 1989, S. 20

²⁵ Kokits, 1999, S. 13

Erna Heiller fügt hinzu, Egon Krauss sei über die neue Wiener Domorgel [gemeint ist hier die Kauffmann-Orgel, Anm. d. Verf.] unglücklich und böse auf Anton Heiller gewesen, daß er überhaupt auf dem neuen Instrument gespielt hat. Es wäre da fast zu einem Krach gekommen ... Krauss war ja nicht sehr wählerisch mit seinen Ausdrücken. Trotz seines Naturells verband ihn mit meinem Mann eine tiefe Freundschaft und der gemeinsame Kampf für die mechanische Orgel und für das stilgerechte Restaurieren historischer Orgeln.²⁶

R.S.: Von denen [gemeint sind Josef Mertin und Egon Krauss, Anm. der Verf.] glaube ich, hat er organistisch am meisten profitiert, mehr als von Franz Schütz (1892 - 1962), bei dem er ja kurzzeitig gelernt hat und der ja noch völlig auf die elektropneumatische Orgel eingeschworen war und wahrscheinlich mehr als von Bruno Seidlhofer (1905 - 1982), seinem Klavierlehrer. Bruno Seidlhofer ist aber einer druckpunktbezogenen Spielweise schon sehr nahe gekommen.²⁷

Wenn Summereder meint, Heiller habe sich weniger an Franz Schütz orientiert, so liegt das wahrscheinlich nicht nur an seiner nur kurz dauernden Unterrichtszeit bei diesem. Von 1913 bis 1918 gab Karl Straube im Großen Saal des Wiener Musikvereins das jährliche Orgelkonzert. Nach ihm, von 1919 - 1945, führte Franz Schütz diese Konzerte weiter. Von Zeitgenossen wird er vielfach als der „österreichische Straube“ bezeichnet. Dies rührt einerseits daher, daß Schütz - etwa zur selben Zeit wie Straube - für eine ganze Generation „Organistenmacher“ gewesen ist. Andererseits wirkte Schütz als Interpret für Franz Schmidt, den Summereder in diesem Zusammenhang als *Regers österreichischen „Antipoden“*²⁸ bezeichnet, in ebenso bahnbrechender Weise, wie Straube dies für Reger geleistet hat.

²⁶ Schmögner, 1989, S. 24

²⁷ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

²⁸ E-mail an die Verfasserin, 1.10. 2003

Summereder berichtet im bereits zitierten Buch folgendes: *Nichtsdestoweniger wußte er [Franz Schütz] sich als Begründer einer Wiener Orgelschule von Straubes neudeutsch-affektuösem Interpretationsideal zu distanzieren. Er pflegte eine großflächig - geradlinige Spielweise, enthielt sich expressiver Agogik und war ein erklärter Feind raffinierter Registrierkünste.*²⁹

Straubes Interpretation beruht vor allem auf einer raffinierten Registrierkunst unter Einbeziehung sämtlicher technischer Hilfsmittel der „Modernen Orgel“.

(Der Ausdruck „Moderne Orgel“ gilt um 1900 als fixer, stilistischer Begriff. Er steht zu dieser Zeit für die pneumatische, dynamisch-expressive Orgel mit Walze, Schweller, Charakterstimmen und Hochdruckregistern, im Gegensatz zur romantischen, noch mechanischen Orgel aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die um 1900 als veraltet galt.)

Darüberhinaus pflegte Straube eine sehr freie Agogik, die rein melodisch orientiert war; rhythmisch-metrische Disziplin hatte für ihn kaum Bedeutung. So wie Straube von der Dynamik und Agogik eines Reger beeinflusst war, so war Schütz von Schmidt beeinflusst.

*Schmidts Dynamik ist bedeutend bescheidener, rationaler, ruhiger und ökonomischer als die hypersensible Unruhe bei Reger. Man muß nur Kompositionen beider Komponisten vergleichen ...*³⁰

Der Szene um Johann Nepomuk David in Wels blieb Schütz fern. Mit diesen neuen Ansätzen, die im Zeichen der Orgelbewegung standen, sowie mit dem daraus hervorgehenden, oft unreflektierten Historismus, wollte er nicht in Berührung treten. In der Wiener Orgelszene galt er damals dennoch als tonangebend.

²⁹ Summereder, 1995, S. 292

³⁰ E-mail an die Verfasserin, 1. 10. 2003

Schütz setzte sich über die Prägung durch Schmidt hinaus sehr für das Orgelschaffen Max Regers ein. Es fällt auf, daß Heiller den Komponisten Reger und Schmidt ebenfalls sehr zugetan war. In dieser Hinsicht dürften er und sein Lehrer Gleichgesinnte gewesen sein. Des weiteren gibt es in der Geradlinigkeit des Spiels wahrscheinlich eine Verbindung zwischen Schütz und Heiller.³¹

P.P.: Heiller hat sicher sehr viel selbständig gearbeitet. Franz Schütz war nominell sein Lehrer für die Reifeprüfung, aber daß es da sehr viel geregelten Unterricht gegeben hätte, das bleibt zu bezweifeln. Ich glaube, es war eher Bruno Seidlhofer maßgeblich. Um ihn herum gab es einen Kreis von Personen, die gemeinsame musikalische Grundsätze hatten. Heiller hat dort auch seine Frau kennengelernt. Es wurde viel Ensemblesmusik gemacht, besonders das vierhändige Spiel wurde regelmäßig gepflegt.³²

Das spricht eindeutig für die Bedeutung Bruno Seidlhofers. Warum Heiller laut Roman Summereder von Seidlhofers Unterricht nicht so sehr profitiert haben soll, wird nicht ganz verständlich. Berichtet doch Erna Heiller, Seidlhofer *hatte eine sehr lebendige, musikantische Art und feuerte uns mit Singen, Stampfen und Gestikulieren an; ein Gestalten und Phrasieren war ihm wichtiger als die rein technische Umsetzung des Notentextes. Sehr viel Wert legte er auf eine genaue und stilrichtige Ausführung der Verzierungen, sein Interesse am Neuentdecken von Alter Musik war sehr groß. An Zeitgenossen ließ er uns Schmidt, Distler, David und Ahrens spielen.*³³

Peter Planyavsky weist darauf hin, daß Bruno Seidlhofer vor dem II. Weltkrieg durchaus zum Kreis der anerkannten Organisten gehört hat. Er soll erst in der Nachkriegszeit zum „Nur-Pianisten“ geworden sein.³⁴

³¹ a. a. O.

³² Interview mit der Verfasserin, Wien, 29. 8. 2003

³³ Schmögner, 1989, S. 20

³⁴ Interview mit der Verfasserin, Wien, 29. 8. 2003

R.S.: Seidlhofer war zwar Schütz-Schüler und Franz Schmidt-Schüler. Franz Schmidt (1874 - 1939) aber war seinerseits noch immer - bei ihm muß man sagen, noch immer - auf die mechanische Orgel eingeschworen. Schmidt verwarf die „moderne Orgel“ seiner Zeit, brandmarkte sie als „kraftlos brüllendes Ungeheuer“. Nicht umsonst ließ er sich 1908 vom alten konservativen Vincze Moszny aus Pressburg eine vollmechanische Hausorgel bauen. Pneumatik kam für ihn unter keinen Umständen in Frage, wie sein Biograph Alexander Wunderer berichtet. So eine Einstellung konnte damals nur als ewig-gestrige Verschrobenheit aufgefaßt werden; nun zurück zu Bruno Seidlhofer.

Dieser war mit Johann Nepomuk David befreundet; sie hatten einander schon während Davids einjähriger Wiener Studienzeit kennengelernt. David hat Seidlhofer wiederholt nach Wels an „seine“ Orgel eingeladen. Wie mir Seidlhofer erzählte (ich war nicht sein Schüler, habe ihn aber in seinen letzten Lebensjahren ein paarmal getroffen), sei ihm dabei klar geworden, daß eine gute Bach-Interpretation nur auf der mechanischen Schleiflade möglich sei. Da ihm aber in Wien keine derartigen Orgeln zur Verfügung standen, habe er aufgehört, Orgel zu spielen, sei lieber bei Klavier und Cembalo geblieben. Seidlhofer war zwar ein ganz bescheidener Mensch, eigentlich von bäuerlicher Einfachheit und Gemütlichkeit (er ging jeden Abend zum Heurigen und sprach grundsätzlich nur über Musik – oder Wein), in künstlerischen Dingen aber war er äußerst anspruchsvoll und sehr kritisch, auch sehr selbstkritisch. Seidlhofer kam also aus dem Wirkungskreis von Johann Nepomuk David (1895 - 1977), und David hat in Österreich eigentlich die Rückkehr zur mechanischen Schleiflade um 1930 eingeleitet. Auf Johann Nepomuk David gehen Josef Mertin und Egon Krauss zurück. Das wären also die Wurzeln.³⁵

³⁵ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

Die Tatsache, daß Franz Schmidt und Anton Heiller - was die Bauweise einer Orgel betrifft - Gleichgesinnte waren, beweist der so vielfach zitierte Ausspruch Schmidts, in dem er die technisch überfrachtete, als modern anerkannte Fabrik-Orgel als „kraftlos brüllendes Ungeheuer“ bezeichnet. Er lobte die Grundsätze der deutschen Orgelbewegung. Ob jedoch Schmidts Werke auf diesen ganz auf Askese ausgerichteten „Anti-Romantikorgeln“ zur Zufriedenheit ausgeführt werden können, bleibt offen. Eine Orgel, die Schmidts Klangideal mit Sicherheit prägte, ist die ihm von kleinauf vertraute spätbarocke Orgel des Preßburger Franziskanerklosters. Es ist leider nicht bekannt, wer diese Orgel gebaut hat.

Der Oboist Alexander Wunderer (Wiener Philharmoniker und Lehrer an der Akademie), ein Freund Schmidts, weiß auch über dessen Orgelideal zu berichten.

Er [Schmidt] urteilte als Künstler und ich begriff vollständig, daß er abgeneigt war, die scheinbaren Vorzüge elektrischer Orgeln zu überschätzen. Das Fernwerk, der Rollschweller und dergleichen waren ihm unkünstlerische Spielereien und er bedauerte, daß Max Reger sich soweit davon gefangen nehmen ließ, besuchte auch später die Orgelkonzerte des berühmten Straube nicht, weil er wußte, daß dieser alle elektrischen Möglichkeiten bis zur Geschmacklosigkeit ausnützte ...³⁶

Die allgemeinen Grundsätze in klanglich-ästhetischen und orgelbaulichen Anliegen klingen ähnlich wie bei Anton Heiller. Es ist also nicht zu verwundern, daß Heiller Schmidt sehr geschätzt hat. Wie sehr Heiller Franz Schmidt und dessen Werk zugetan war, zeigt auch ein Bericht mit der Überschrift „Franz Schmidt in memoriam“, der als Typoskript im Nachlaß vorliegt. Heiller schreibt hier anläßlich des zehnjährigen Todestages von Franz Schmidt.

Er meint, behaupten zu dürfen, *dass in einigen Jahrzehnten seine [Franz Schmidts] Werke in der ganzen Welt erklingen werden. Muss doch jeder aufgeschlossene Musiker, ja selbst jeder musikliebende Laie, der eines wirklichen Kunsterlebnisses*

³⁶ nach Summereder, 1995, S. 316/16

fähig ist, beim Anhören seiner Werke spüren: hier schuf ein gottbegnadeter Meister aus seinem höchsten Können ...³⁷

In eben diesem Schriftstück zitiert Heiller, was Schmidt unter anderem als Anmerkung zu seinem (Schmidts) ersten in Druck gelangten Orgelwerk 1924 schreibt:

*...Es ist mir von grösster Wichtigkeit, festzustellen, daß ich die Königin der Instrumente im Sinn habe, wie man sie noch als Reste einer hohen Musikkultur in Kathedralen findet, nicht etwa jenes kraftlos brüllende Ungeheuer, welches sich in den heutigen Konzertsälen breit macht und allenthalben als „moderne Orgel“ bezeichnet wird. Für letztere würde ich niemals eine Note geschrieben haben, denn das bloße Anhören eines solchen mit allen den „modernen Errungenschaften“ ausgestattetes Instrument bereitet mir Qual und Ekel ...*³⁸

Heiller fügt diesen Worten noch hinzu:

*Ein zweifaches dürfen wir vielleicht aus diesen Worten entnehmen: erstens die (übrigens jedem Organisten ins Stammbuch zu schreibende) unbedingte Absage an den damals sehr verbreiteten Orgeltyp, der sich im Nachahmen von Orchesterinstrumenten oder in abscheulicher Lärmmacherei nicht genug tun konnte, und zweitens die große Ehrfurcht vor der Orgel an sich, vor der Orgel als erhabenes, geistliches Instrument.*³⁹

Heillers Sympathie für Schmidts Werk zeigt sich auch in den Aufführungen Schmidtscher Werke, die Heiller dirigierte. 1947 leitete Heiller unter anderem Schmidts II., III. und IV. Sinfonie sowie das Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln*, ebenfalls vom gleichen Komponisten. Das letztgenannte Werk brachte Heiller seinen großen Durchbruch als Dirigent.

³⁷ F 125 Heiller – 673

³⁸ a. a. O.

³⁹ a. a. O.

Die Salzburger Volkszeitung berichtet am 23. 6. 1947 auch über das Internationale Musikfest Wien. Ein Journalist namens E. Lorbek schrieb: *Er bewies mit dieser Interpretation einer großen Symphonie [gemeint ist Schmidts IV. Sinfonie, C-Dur, Anm. d. Verf.], daß in ihm ein Dirigent von Format in aller Stille herangereift ist.* Zahlreiche andere Zeitungen berichten ebenfalls von der gelungenen Interpretation und Aufführung.

Man kann nach Einsicht der im Nachlaß gesammelten Rezensionen mit Sicherheit sagen, Heiller habe sich sehr intensiv mit dem Oeuvre Schmidts auseinandergesetzt. Es bleibt nur noch offen, wann diese Auseinandersetzung mit dem Werk Schmidts, aber auch mit den Werken anderer zeitgenössischer Komponisten erfolgt sein soll, wenn Heiller bereits 1947, als 24-jähriger, nur zwei Jahre nach Ende des II. Weltkrieges, solche unglaublichen Leistungen vollbracht hat. Man kann davon ausgehen, daß während des Krieges keine Möglichkeit bestand, in einem öffentlichen Konzert Werke von Strawinsky, Hindemith und dergleichen zu hören. Und dennoch konnte Heiller wie selbstverständlich mit der gesamten zeitgenössischen Literatur umgehen.

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST IN WIEN

ABTEILUNG FÜR KIRCHENMUSIK

Donnerstag, 6. Februar 1964, 19 Uhr Orgel-Saal B

O R G E L A B E N D

der Klasse

Professor Anton H E I L L E R

Werke von Franz Schmidt
(1874-1939)
zum Gedächtnis des 25. Todestages

Vier Choralvorspiele

"O Ewigkeit, du Donnerwort"
"Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit"
"O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen"
"Nun danket alle Gott"

Wilfried GRASEMANN

Variationen und Fuge über ein eigenes Thema

(Königsfanfaren aus der Oper "Fredigundis")

Annemarie FRÜHLING

Chaconne in cis

Peter PLANYAVSKY

Programm: S 1.-

Abb. 1: Orgelabend der Klasse Prof. Anton Heiller, 6. Feb. 1964 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)

S.G.: Sah Heiller in Johann Nepomuk David ein Vorbild?

R.S.: Ja sicher, in vielerlei Hinsicht. Als Komponist, aber auch auf interpretatorischem Gebiet war ihm David ein Vorbild. Soweit ich mich mit ihm damals noch unterhalten habe - obwohl ich mich, als ich Student war, mit diesen Fragen noch nicht so beschäftigt habe - hat er auch immer auf diese Personen Bezug genommen.⁴⁰

Auch Michael Radulescu bestätigt dies in einem Interview.

M.R.: In seiner Jugendzeit stand er noch ganz unter dem Einfluß von David, Johann Nepomuk David und Hugo Distler; dieses Horizontale und die Polyphonie ... Er versucht selbst manchmal trocken „à la David“ zu schreiben, es geht aber doch nicht, Gott sei Dank. Heiller war sehr vom Vertikalen abhängig.⁴¹

Johann Nepomuk David, der sich anfänglich sehr von Neoromantik und Expressionismus geprägt zeigte, besuchte als Musikstudent Privatkurse bei Arnold Schönberg in Mödling. Ausschlaggebend für ihn war hier Schönbergs vehement vertretener Standpunkt, der Forderung, sich dem polyphonen Stil zu widmen, sodaß wie in früheren Epochen die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein würden. Wenn David später nach einer Orgel verlangt, die *polyphone Strukturen* „tragen“ können soll, wird der Ursprung dieses Gedankens klar.⁴²

⁴⁰ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

⁴¹ Interview mit der Verfasserin, Wien, 5. 6. 2003

⁴² Summereder, 1995, S. 294

David begann seine ästhetische Orientierung zu überdenken. Er wandte sich zur Gänze gegen jegliche Subjektivität in Bezug auf das Orgelspiel. Dieses sollte rein, klar und geistig sein, vor allem aber in seiner Objektivität unangetastet. Als Mittel, seine Ziele zu erreichen, sah er den Kontrapunkt und kürte ihn zur obersten Maxime.

Heiller schätzte David nicht nur im Stillen, er spielte dessen Werke zahlreich in seinen eigenen Konzerten beziehungsweise ließ seine Schüler oftmals David spielen. Davon berichten jedenfalls erhaltene Konzertprogramme.

Heiller berichtet 1975:

Ich habe ihn 1946 kennengelernt. Sein Einfluß war sehr stark auf mich, besonders in den 40er Jahren. Beeindruckend war vor allem seine Partita „Schnitter Tod“, die ich in Wien uraufführte. Als David älter wurde, entwickelte er sich immer mehr nach innen und in sich selbst zurück. Es liegt sehr viel Leidenschaft in seiner Musik, Kontrapunkt war seine Leidenschaft. In seiner Art ist er sehr ausdrucksstark und in den späten Jahren dem Stil Anton Weberns nahe. Viele von Davids Ideen beeinflussten meine ersten Choralpartiten und natürlich die beiden Sonaten.⁴³

Hier kommt eher der Einfluß Davids auf den Komponisten Heiller zur Sprache, was vordergründig betrachtet nicht zum Thema dieses Kapitels zu gehören scheint. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß die Komposition bis zu einem gewissen Grad mit der Improvisation, auch mit der Interpretation Hand in Hand geht. Weiters war es wohl die Wertschätzung des Komponisten David, die Heiller dazu veranlaßte, mit seinen Studenten Werke Davids im Unterricht zu erarbeiten.

Johann Nepomuk David nimmt jedoch noch über ein ganz anderes Gebiet Einfluß auf Heiller, über das Gebiet der *Neuen Sachlichkeit*. Dieses soll im Unterkapitel *Der Einfluß der Neuen Sachlichkeit auf Anton Heiller* näher beleuchtet werden.

⁴³ Schmögner, 1989, S. 13

Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien

Wien, I., Singerstraße 26

Donnerstag, 30. November 1961 19 Uhr B-Saal der Abteilung
für Kirchenmusik

O R G E L A B E N D

der Klasse Prof. Anton Heiller

I. Teil: Werke von Joh. Seb. Bach

| | |
|---|--------------------|
| Fantasie und Fuge C-Moll | Lawrence Jamison |
| Fuge G-Dur | Ferdinand Jaggi |
| Triosonate Nr. 5, C-Dur | |
| Allegro | |
| Largo | |
| Allegro | Alfred Mitterhofer |
| Sechs Choralvorspiele aus dem "Orgelbüchlein" | |
| "Nun komm' der Heiden Heiland" | |
| "Das alte Jahr vergangen ist" | |
| "Wer nur den lieben Gott läßt walten" | |
| "O Mensch, bewein' dein' Sünde groß" | |
| "Hilf Gott, daß mir's gelinge" | |
| "In dir ist Freude" | Charles Brown |
| Präludium (9/8 Takt) und Fuge C-Dur | Annemarie Frühling |

II. Teil: Werke von Joh. Nep. David
(zum 66. Geburtstag)

| | |
|--|--------------------|
| "Lobt Gott, ihr frommen Christen" (Partita für Orgel, 5 Sätze) | Karl Kolly |
| "Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang" (Geistliches Konzert für Orgel, 3 Sätze) | Alfred Mitterhofer |

Programm: 50 Gr.

Abb. 2: Orgelabend der Klasse Prof. Anton Heiller, 30. Nov. 1961 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST IN WIEN

Dienstag, den 27. März 1962, 19 Uhr

B-Saal der Abteilung für Kirchenmusik, Wien I, Singerstraße 26

O r g e l a b e n d

der Klasse ANTON H E I L L E R an der Abteilung f. Kirchenmusik

Franz Schmidt: Präludium und Fuge C-Moll Hilde FRANK
(1874-1939)

Joh. Nep. David: 2 kleine Partiten:
(geb. 1895) "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig"
"Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin"
Irmgard HEIMERL

Peter Planyavsky: "Herzliebster Jesu"
(geb. 1947) (Choral mit 4 Variationen) Peter PLANYAVSKY

César Franck: Choral Nr. 2, H-Moll Gertrud GLATZ
(1822-1890)

A. Heiller: In festo Corporis Christi:
(geb. 1923) (4 Stücke zum Fronleichnamfest)
Ante Introitum
Post Offertorium
Post Communionem
Post Benedictionem ("Lauda Sion")
Sibyl URBANCIC

Jean Langlais: Deux paraphrases grégoriennes:
(geb. 1907) Ave maris stella
Te Deum Doris LINSER

Programm: S 1.-

Abb. 3: Orgelabend der Klasse Prof. Anton Heiller, 27. März 1962 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)

Zur Wiederentdeckung der mechanischen Schleifladenorgel

Anton Heiller wird immer wieder als ein konsequenter Verfechter der rein mechanischen Schleifladenorgel dargestellt.

Man kann nicht sagen, er sei der Erste gewesen, der die Vorzüge der mechanischen Schleifladenorgel im Gegensatz zur pneumatischen oder elektrischen Kegelladenorgel erkannt hat. Dennoch aber leistete er in gewissem Sinn Pionierarbeit. Um dies zu erkennen, müssen Geschehnisse und Entwicklungen beleuchtet werden, die sich in Heillers Jugendzeit und davor zugetragen haben.

1. Früheste Ereignisse

..... als Musikinstrument hat die Orgel - bis auf wenige Ausnahmen - um 1900 zu existieren aufgehört, schreibt Roman Summereder in seinem Buch *Aufbruch der Klänge*, und er hat damit sicher nicht Unrecht.⁴⁴

Es war die Industrialisierung, das Zeitalter des technischen Fortschritts, der den Orgelbau - wie man bereits erkannt hat - in eine Sackgasse drängte. Jegliches Kunsthandwerk verlor an Bedeutung und die Massenware trat in den Vordergrund. So auch im Orgelbau, der nach Summereder *zum Exerzierfeld von Ingenieuren verkam* und der jenen *dröhnenden und lärmenden Schallapparat* hervorbrachte, der mit den fein differenzierten, individuell gestalteten, handwerklich geschaffenen Instrumenten früherer Epochen nicht zu vergleichen ist.⁴⁵

⁴⁴ Summereder, 1995, S. 7

⁴⁵ a. a. O.

Vereinzelte erkannten wache Geister die Fehlsteuerung, der die Entwicklung unterlag und begannen auch diese deutlich zu artikulieren. Verschiedene Reformbewegungen dämmerten auf, die alle um eine Orgel bemüht waren, deren Charakteristika der neuen Zeit entsprechen sollten.

Vielerlei Versuche wurden gestartet und dementsprechend unterschiedlich fielen auch die Ergebnisse aus. Allen Untersuchungen lag jedoch der Wille und das Bestreben zugrunde, die zur Maschine degenerierte Orgel wieder in ein klingendes Musikinstrument rückzuverwandeln, ohne historisierend ein bereits vorhandenes Modell zu kopieren.

Das Elsaß galt im ausklingenden 19. Jh. als von konservativen, dem Traditionalismus verschriebenen Orgelbauern besetzt. Der elsässische Orgelbauer Louis Mockers (1859 - 1926) baute 1896 (!) seinen letzten vollmechanischen Neubau! Es war keine leichte und angenehme Zeit für die elsässischen Orgelbauer, wurden sie doch von allen Seiten vom damaligen Fortschrittsglauben bedrängt und unter Druck gesetzt.

Gerade in jenen Jahren, als der Untergang der elsässischen Tradition besiegelt schien, entstand eine Strömung, die gegen diese Entwicklung steuerte: die elsässische Orgelreform, begründet von Emile Rupp und Albert Schweitzer.⁴⁶

Albert Schweitzer und Emile Rupp ging es um eine *Wiederherstellung der besten Seiten des romantischen Orgelbaus.*⁴⁷

Zur kritischen Betrachtung und „in Frage Stellung“ der spätromantischen Vorstellung von Orgelbau und Orgelspiel wurde Schweitzer wohl durch seine intensive Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach und durch sein tiefes Eindringen in die Klangwelt der polyphon geprägten Orgelwerke dieses barocken Meisters veranlaßt.

⁴⁶ Summereder, 1995, S. 11

⁴⁷ Laukvik II, 2000, S. 155

Weiters muß bedacht werden, daß Schweitzer elsässischer Abstammung war und in einer Landschaft aufwuchs, die zeitweise zu Deutschland, zeitweise zu Frankreich gehörte. Somit kam er also sowohl mit dem deutschen, als auch mit dem französischen Orgelbau oft und intensiv in Kontakt. Es muß wohl nicht näher darauf eingegangen werden, daß es sich hierbei um zwei Länder handelt, die in Orgelbau, -komposition und -interpretation, also im gesamten Umgang mit dem Instrument Orgel getrennte Wege einschlugen. In welcher Weise die Kenntnis zweier unterschiedlicher Nationalstile für Schweitzer, natürlich auch für Rupp, vorteilhaft waren, wird in den folgenden Zeilen deutlich. Wird etwas von zwei oder mehreren Seiten beleuchtet, erscheint es deutlicher und ein komplexeres Bild entsteht. Diese Schlußfolgerung wird auch hier Geltung haben.

Sowohl Rupp als auch Schweitzer waren von Kindheit an mit der alt-elsässischen Orgelbauweise vertraut. Zusätzlich werden wohl die Orgeln eines Cavaillé-Coll den in Paris ausgebildeten Schweitzer nachhaltig geprägt haben. Diese sind nämlich in keiner Weise mit der damaligen deutschen „Fabrikorgel“ zu vergleichen, bei der gerade die Verwendung von Hochdruckregistern stark in Mode kam, und somit Klangstärke zugunsten von Klangreichtum der Vorzug gegeben wurde. *Cavaillé - Coll, der mit Charles-Marie Widor 1844 - 1937 und Felix-Alexandre Guilmant (1837 - 1911), den stilbildenden Organisten ihrer Zeit, in Gedankenaustausch stand, blieb in technischer Hinsicht maßvoll konservativ. Er hielt an den akustischen Vorzügen der Schleiflade ebenso fest wie am Etagenaufbau im Orgelinneren und am massiven resonanzfördernden Eichenholzgehäuse ...*⁴⁸

Schweitzers Prophezeiung, die Jahre des industriellen Fortschritts werden *vor der Geschichte einst nicht als die Jahre des künstlerischen Fortschritts dastehen*, scheint aus heutiger Sicht ihre Erfüllung gefunden zu haben.⁴⁹

⁴⁸ Summereder, 1995, S. 12

⁴⁹ Schweitzer, 1906, S. 410

Die Anhänger der elsässischen Reform konnten in der Zeit vor Ausbruch des I. Weltkrieges durchaus Erfolge erzielen, da sich führende Orgelbauer ihren Idealen anschlossen.

Den Reformern ging es nicht darum, den traditionsverbundenen elsässischen Orgelbau zu erhalten oder wiederzubeleben. *Auf der Basis fortgeschrittener industrieller Technologien zielten sie vielmehr auf eine Synthese französischer und deutscher Klanglichkeit des späten 19. Jahrhunderts, deren orchestrale Fülle sie guthießen, deren Grundtönigkeit sie aber durch Anleihen bei Silbermann'schen Dispositionsprinzipien aufzuhellen trachteten.*⁵⁰

Im Zuge des III. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft im Mai 1909 arbeiteten Albert Schweitzer und der Straßburger Münsterorganist und Universitätsdozent Abbé Franz-Xaver Mathias (1871 - 1939) das sogenannte Internationale Regulativ für Orgelbau aus.

Der Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft Guido Adler (1855 - 1941) hatte Schweitzer vorgeschlagen, die Leitung einer Aussprache über Orgelbau zu leiten. Schweitzer schickte nun Fragebögen an Organisten und Orgelbauer europäischer Länder aus. In der Auswertung trat zu Tage, *daß in der Frage nach der Verbindung von Taste und Lade das Resultat der Umfrage vorausszusehen war. Die Franzosen und Romanen traten für Mechanik und Barkerhebel ein, die Deutschen, Österreicher und Schweizer für Röhrenpneumatik.*⁵¹

Die Beweggründe, die Orgelreform und damit verbunden auch das Orgelbauregulativ genau darzustellen, dienen dem Bestreben, die Zeit der Generation von Anton Heillers Lehrern zu beleuchten.

Erstens, weil wohl jeder Schüler in einem gewissen aber unterschiedlichen Maße von seinen Lehrern geprägt wird.

⁵⁰ Summereder, 1995, S. 17

⁵¹ Summereder, 1995, S. 21

Zweitens kann - wie bereits eingangs erwähnt wurde - Heillers innovatives Wirken nur dann erkannt und richtig gedeutet werden, wenn die Möglichkeit zum Vergleich von Vorhergehendem besteht.

In der bereits erwähnten Aussprache über Orgelbau wurden im Orgelbauregulativ wesentliche Richtlinien und Forderungen der Reform festgehalten.

Roman Summereder führt u.a. folgende an:

- klingender Prospekt,
- Etagenaufbau im Inneren,
- Vollständigkeit der Oktavlagen in den Klanggruppen,
- mäßiger Winddruck,
- nicht zu enge Messuren,
- bestes Material für Pfeifen, Laden und Gehäuse,
- übersichtlicher, nicht überladener Spieltisch,
- Der Bau von Rückpositiv und Schwellwerk, das nicht Echowerk, sondern reich besetztes dynamisches Ausdrucksmittel sein soll.⁵²

Im 1927 verfaßten Nachwort über den gegenwärtigen Stand der Frage des Orgelbaues (Leipzig 1927) berichtet Schweitzer vom nahezu heiklen Unterfangen *einem, ach wie vorsichtig abgefaßten Satz im Regulativ Aufnahme zu verschaffen, der die Vorzüge der Schleiflade im Hinblick auf die Tonerzeugung festlegte*. Eine weitere Hürde galt als überwunden, als auch noch der Vorzug der mechanischen Verbindung von Taste und Lade verankert wurde.⁵³

Dies sind nun früheste Zeugnisse, die den Weg zur Wiedereinführung der mechanischen Schleifladenbauweise zeigen.

Die Auswertung von Schweitzers Fragebogen verdeutlicht unweigerlich, daß im deutschsprachigen Raum trotzdem die Röhrenpneumatik Vorrangstellung behielt, weshalb Heiller lange Zeit quasi ein Rufer in der Wüste blieb.

⁵² Summereder, 1995, S. 22

⁵³ Summereder, 1995, S. 23

2. Die Rolle Anton Heillers

Mit Ausbruch des I. Weltkrieges fand Schweitzers Reformidee, die sich zwar auf die mechanische Schleifladenorgel, jedoch nicht auf die rein mechanische, in sich geschlossene homogene Bauweise bezieht, ihr Ende. Wahrscheinlich war für Schweitzer die rein mechanische Bauweise noch unvorstellbar. Die Gründe, warum Heiller für sie einstand, erscheinen heute einleuchtend. Die bereits angedeutete Homogenität innerhalb der Orgel war für Heiller ein entscheidender Faktor. Auf freie Kombinationen und andere Spielhilfen, auf pneumatische oder elektrische Registratur verzichtete er gerne. Die Crescendowalze galt ihm als Greuel.

*... im allgemeinen vermittelt jedenfalls das Spiel mit dem Rollschweller einen Eindruck, den man wirklich als orgelunwürdig bezeichnen muß wohin die Auswüchse bei dessem ständigen Gebrauch führen, kann man an dem beispiellosen Machwerk der mancherorts gepflogenen Gewitterfantasien und dergleichen feststellen, bei denen eben solche Geschmacksverwirrungen gerade die Hauptattraktion darstellen.*⁵⁴

Sicherlich können aus dieser Einstellung Rückschlüsse oder zumindest Vermutungen auf Heillers Interpretationen gezogen werden.

Heiller hat außerdem schon erkannt, daß die Dauerhaftigkeit eines solchen Werkes weit höher ist, als die einer Orgel mit nichtmechanischem Beiwerk, und daß außerdem die Gefahr von nichtigen Fehlerquellen bei einer kompromißlos mechanischen Orgel (- richtige Ausfertigung vorausgesetzt -) weit eher gebannt ist als im anderen Fall.⁵⁵

⁵⁴ Schmögner, 1989, S. 30

⁵⁵ a. a. O.

Es waren natürlich auch musikalische Gründe, welche der rein mechanischen Orgel aus Heillers Sicht den Vorrang einräumten. Ist man bei einer Orgel mit vielen Möglichkeiten und zahlreichen Spielhilfen doch immer in Gefahr klanglichen Effekten zu verfallen.

Ohne im geringsten der hohen Spielkultur von vielen Organisten der romantischen Epoche nahetreten zu wollen (gerade ihre gediegene Orgelkunst hob sich von der allgemeinen Durchschnittlichkeit umso deutlicher ab), muß ja doch zugegeben werden, daß das Orgelspiel in der Zeit der Technisierung der Orgel bzw. in den Ländern, wo diese am meisten platzgegriffen hat, allgemein gesehen auf ein unvergleichlich tieferes Niveau gesunken ist, als es zweifellos in der Zeit des Orgelbaus der Gotik, der Renaissance und des Barock bestanden hat.⁵⁶

In all diesen Belangen werden wir uns ja doch am besten von den alten Orgeln und ihren Möglichkeiten belehren lassen, und wir werden finden, daß die tatsächlich liturgischen Erfordernisse mit diesen beschränkteren Möglichkeiten wahrscheinlich noch besser erfüllt werden können, als es mit bequemer Maschinerie und mit substanzlosen überdifferenzierten Klangmöglichkeiten geschehen kann. Durch diese allgemeine und grundsätzliche Hinordnung zur klassischen Orgel haben wir auch die sicherste Gewähr, daß wir das Spiel auf unserer Orgel wirklich betend in den Dienst der Liturgie stellen und unser Orgelwerk nicht als rituelles Betörungsinstrument mißbrauchen.⁵⁷

3. Die Entwicklung in Österreich

Daß in Österreich diese Umwälzungen im Orgelbau erst später erfolgten als in anderen Ländern, zeigt schon das Einzugsdatum der deutsch-romantischen oder sinfonischen Orgel.

⁵⁶ Schmögner, 1989, S. 29

⁵⁷ Schmögner, 1989, S. 30

In Deutschland gilt das Jahr 1833 als die Geburtsstunde der sinfonischen Orgel. In diesem Jahr baute Eberhard Friedrich Walcker ein monumentales Werk für die Pauluskirche in Frankfurt.

In Wien entsteht erst 1878 - also 45 Jahre, beinahe ein halbes Jahrhundert später - die erste Walcker-Orgel. Die Rede ist von der Orgel der Votivkirche. 1886 errichtet ebendieselbe Firma die Orgel im Stephansdom, die jedoch 1945 im II. Weltkrieg zerstört wurde. Bei beiden Orgeln handelt es sich um gewaltige sinfonisch-romantische Kegelladenorgeln.

Hier soll nochmals an den im Kapitel *Früheste Ereignisse* erwähnten elsässischen Orgelbauer Louis Mockers erinnert werden, der seinen letzten vollmechanischen Neubau 1896, also noch zehn Jahre nach dem Baubeginn der Walcker Orgel im Stephansdom, fertigte.

Weiters zeigen diese Tatsachen, daß die Reformbewegung aus dem Elsaß, welche sich gegen die pneumatische deutsch-romantische Orgel mit ihren Hochdruckregistern, sinnlosen Häufungen der 8'-Lage, ... wendet, in jenen Jahren aufkeimt, in denen in der damaligen Donaumonarchie noch der Einzug der deutsch-romantischen Orgel umjubelt wird. Denn, wäre diese nicht gutgeheißen worden, hätte niemand den Bau der monumentalen Instrumente gefördert und finanziert.

Nun war der Fortschrittsglaube nicht mehr aufzuhalten. Selbst heimische Orgelbauanstalten fügten sich den ausländischen Trendsettern und alles schien auf Kegellade und Röhrenpneumatik ausgerichtet zu sein - zu einer Zeit, in welcher in den Köpfen eines Albert Schweitzers und Emile Rupp schon Reformgedanken blühten.

Spuren der Elsässischen Orgelreform schlugen sich in Österreich erst 1913/14 nieder, als die - für das damalige Verständnis - „hochmoderne“ Riegerorgel im Wiener Konzerthaus erbaut wurde. Mit ihren 5 Manualen und 116 Registern präsentierte sie damals die größte und wahrscheinlich auch modernste Orgel der Donaumonarchie. Auch das Mozarteum in Salzburg erhielt eine solche Rieger-Orgel, nicht jedoch in diesem gigantischen Ausmaß.

Zu beachten bleibt, daß das Baujahr dieser Orgeln (1913/14) zugleich auch jenes Jahr darstellt, in dem die Weiterentwicklung der Elsässischen Orgelreformbewegung stagnierte (I. Weltkrieg).

Trotzdem fanden Orgeln, die nach elsässisch-neudeutschen Reformdispositionsprinzipien gebaut wurden, im österreichischen Raum weiterhin Anklang.

Von der aufkeimenden Orgelbewegung⁵⁸ mit ihren reformierenden Rückgriffen auf die norddeutsche Barockorgel, wie sie der Hamburger Schriftsteller und Orgelreformer Hans-Henny Jahnn (1894-1959) und seine „Ugrino“-Gemeinde⁵⁹ propagierten, wollte im katholisch dominierten Österreich niemand etwas wissen.

Auch der damalige Domorganist zu St. Stephan, Karl Walter, dessen Lehrerkollege Anton Heiller später wird, begeistert sich sehr für die Orgel elsässisch-neudeutscher Prägung. *Walter drang auf vermehrte Disposition von Zungenstimmen und auf ein reich besetztes Schwellwerk. Streicher wollte er nicht missen: „Salicional und Gambe sind Register, die wir im katholischen Gottesdienst unbedingt benötigen.“*⁶⁰

Dieser Ausspruch Walters verdeutlicht nur allzugut, daß Anton Heiller in eine Zeit hineingeboren wurde, in der die romantische Gesinnung - zumindest in seiner Umgebung - noch in voller Blüte stand.

⁵⁸ In der frühen Nachkriegszeit (I. Weltkrieg) meinte A. Schweitzer:

Während mir die monumentale Orgel des 18. Jahrhunderts, wie sie später durch Cavallé-Coll und andere ihre Vollendung erfuhr, in klanglicher Hinsicht als das Ideal gilt, wollen neuerdings Musikhistoriker in Deutschland auf die Orgel zur Zeit Bachs zurückgehen. Diese ist aber nicht die wahre Orgel, sondern nur ihr Vorläufer. Es fehlt ihr das Majestätische, das zum Wesen der Orgel gehört.

Aus: Schweitzer, 1931, S. 155

⁵⁹ nähere Informationen über Hans Henny Jahnn und die Glaubensgemeinde Ugrino in: Summereder, 1995, S. 72 ff;

⁶⁰ Summereder, 1995, S. 290

4. Prägungen in Heillers Kindheit und Jugend

Heiller wird von seinen ehemaligen Studenten und anderen Zeitgenossen als ein ständig Suchender beschrieben. Er war ständig auf dem Weg, auf der Suche tiefer in das Wesen der Musik einzudringen.

Seine Ansichten und Interpretationsweisen vertrat er zwar vehement, setzte sie jedoch nie absolut. Michael Radulescu erzählt, daß Heiller *Zeit seines Lebens zu lernen bemüht war und sich in seinem Unterricht, seinem Spiel und seinen master classes immer zu erneuern und neue Aspekte miteinzubeziehen versuchte. Etwas, was ihn jung gehalten hat. Diese Einstellung hat ihn immer aktuell gehalten; er war nie veraltet.*⁶¹

Es soll nun versucht werden, den Ausgangspunkt des langjährigen Heillerschen Entwicklungsprozesses zu beleuchten. Dazu ist wahrscheinlich grundlegend die Musikszenen seiner Kindheit und Jugend zu betrachten, die durch die Darstellung des Verlaufes von Orgelreform und Orgelbewegung bereits erahnt werden kann. Weiters soll auch untersucht werden, mit welchen Instrumenten Heiller zu dieser Zeit in Berührung kam.

Biographen berichten, daß Heiller über seinen Vater erste Kontakte zur Musik fand. Dieser war neben seinem Beruf als Beamter der Gemeinde Wien ein begeisterter Musiker. Zusätzlich war er aktives Mitglied im Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde.

Erna Heiller, die Witwe Anton Heillers, berichtet in einem Gespräch 1987: *Sein Vater war ein Romantiker aus Leib und Seele, Bruckner und Wagner galt seine größte Liebe. Das hat meinen Mann in seiner Kindheit und Jugend sicher sehr geprägt, ...*⁶²

⁶¹ Schmögner, 1989, S. 51

⁶² Schmögner, 1989, S. 18



Foto 5: Anton Heiller 1935 in Hallstatt

Heiller wuchs also noch ganz vom Geiste der Romantik umweht auf. Jene Interpretationsweise auf der Orgel, die damals in Heillers Jugendjahren *beliebt und höchst publikumswirksam* war, versteht sich laut Hans Haselböck als sogenannte Straube-Schule, die *ihren Hauptvertreter in Deutschland in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts im Leipziger Thomasorganisten und späteren Thomaskantor Karl Straube (1873-1950) hatte.*⁶³ ()

Karl Straube gab 1913 eine Ausgabe von Band II der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs (Peters) heraus, worinnen er dem ursprünglichen Text spätromantische Phrasierungsangaben nach Hugo Riemann in überquellender Fülle hinzugibt. In Heillers Nachlaß ist solch ein Band enthalten, der vermutlich auch ihm gehört hat.

Straube geht nicht vom dogmatischen Dauerlegato eines Marcel Dupré aus, bezeugen doch eine Vielzahl von Quellen, daß sich in Deutschland nie solch eine Tradition des vehement vertretenen Dauerlegatos entwickelt hatte.

⁶³ Kokits, 1999, S. 11

Auch wenn Straube für differenzierte Artikulation eintritt - man soll im Hinterkopf behalten, welch ein dehnbarer Begriff jener der differenzierten Artikulation ist - so wird doch deutlich ersichtlich, daß er die Bachschen Praeludien und Fugen wie romantisch-sinfonische Großwerke behandelte. Weiters orientiert sich Straube an der pneumatischen Kegellade, nicht an der mechanischen Schleiflade. Dies erfordert einerseits eine völlig andere Behandlung des Instruments und führt auch zu einem gänzlich anderen Klangresultat, da beide Systeme unterschiedlich reagieren. Wie ähnlich sieht doch das Notenbild in Straubes Bach-Ausgabe, jenem der romantisch-sinfonischen Monumentalwerke!

Straube überträgt das romantische Pathos (auch) auf alte Musik und schreibt 1904 bei der Herausgabe eines Sammelbandes mit Werken alter Meister im Vorwort: *Als Mensch der Gegenwart habe ich mich nicht gescheut, alle Ausdrucksmittel der modernen Orgel heranzuziehen, um eine Wiedergabe „den Affekten“ gemäß zu ermöglichen.*⁶⁴

Mit dieser Einstellung und Gesinnung der Kunst gegenüber wird Heiller vor allem in Kindheit und Jugend, aber auch später wohl oft konfrontiert worden sein. Dennoch hat er zu einem unfaßbar frühen Zeitpunkt seiner Entwicklung begonnen, dieser als selbstverständlich angenommenen Tradition abzusagen und einen auf persönlicher Überzeugung beruhenden Weg einzuschlagen.



Foto 6: Anton Heiller ca. 1946

⁶⁴ Straube, 1904, aus dem Vorwort

Charakteristisch für die von Heiller abgelehnte Interpretationsweise waren zahlreiche Klangwechsel durch Zuziehen und Abstoßen von Registern sowie durch Manualwechsel, dynamische Steigerungen (besonders beliebt bei Fugen), „dicke“, mulmige Registrierungen (oft durch die zur Verfügung stehenden Instrumente intendiert) u. a..

Die Einschnitte, durch die zahlreichen Klangwechsel bedingt, fanden nicht selten mitten im Verlauf einer musikalisch zusammengehörenden Phrase statt. Anstoß daran fand jedoch damals niemand, glaubte man doch, durch solche Einschnitte die Struktur der Stücke zu verdeutlichen und den Hörer von klanglicher Eintönigkeit bewahren zu können.

Das Potential Heillers hat schon relativ früh Aufmerksamkeit erregt. Ein gewisser L. Schmid schreibt in der Ausgabe des *Neuigkeits-Welt-Blatt* vom 1.11.1940 über ein Konzert in der Kalvarienbergkirche, welches der 17-jährige Anton Heiller an der Orgel bestreitet.

(Die Tatsache, daß der Journalist die Orgel hier *als Mitgestalterin der großen Fest- und Feierstunden des deutschen Volkes* bezeichnet, spiegelt etwas vom damaligen Zeitgeist wider.)

In letzter Zeit nun war einem Kreis von Musikfreunden in Wien mehrfach Gelegenheit gegeben, einen hoffnungsvollen jungen Organisten kennenzulernen. Anton Heiller heißt er, ist etwa 17 Jahre alt und erhält bei Wilhelm Mück seine Ausbildung. Es hieß den Grundsätzen einer ernsten Musikbetrachtung zuwider handeln, wollte man hier bereits von einer Vollendung reden, die ja schon in Anbetracht des jugendlichen Alters kaum möglich wäre. Was er uns aber in seinem letzten Konzert in der Kalvarienbergkirche und früher schon öfter in kleinen Kreisen hat miterleben lassen, ist geneigt, die Aufmerksamkeit auf diesen jungen Künstler zu lenken. Die feingefeilte Technik seines Spiels, die stilistische Einfühlung, dazu die Kraft und der

*Gedankenreichtum seiner Improvisationen, nicht zuletzt aber auch der hohe, sittliche Ernst seiner Kunstauffassung im persönlichen Gespräch, lassen uns in A. Heiler (sic) einen heranreifenden Orgelkünstler erkennen, der eine herrliche Ernte verspricht ...*⁶⁵

Das damalige Konzertleben an der Orgel kann im Vergleich zu heute als eintönig betrachtet werden. Franz Schütz spielte im Musikverein (von 1919 - 1945), Karl Walter, der Domorganist, natürlich im Stephansdom. Nach diesen tauchten am häufigsten noch die Namen Walter Pachs, der später Heillers Lehrerkollege wird, und Wilhelm Mücks, Heillers erstem Orgellehrer, auf.

Zu erwähnen bleibt noch die Figur Karl Richter (1926 – 1981) . Er entsprach anscheinend vollends den Erwartungshaltungen des Publikums. In einem Interview mit der Verfasserin antwortete Michael Radulescu auf die Frage, wie das Verhältnis zwischen Anton Heiller und Karl Richter gewesen sei:

M.R.: Es war so gut wie inexistent. Das waren zwei verschiedene Welten. Es war nicht schmerzfrei für Heiller. Richter kam, spielte immer seine fünf, sechs Stücke und der Saal war bis zum letzten Platz gefüllt. Es waren Riesenerfolge ... Heiller spielte im Mozartsaal ... halber Saal .. dreiviertel Saal ... nicht mehr. Ausverkauft war der Saal nie. Das hat ihm sehr zu schaffen gemacht, eigentlich bis zum Schluß.⁶⁶

Es ist anzunehmen, daß die erste Orgel, mit der Heiller vertraut wurde, jene seiner Heimatpfarre Dornbach war, die 1933/34 von Wilhelm Zika und Josef Mertin als eine zweimanualige Orgel geplant worden war, von der allerdings nur ein Teilbau, nämlich

⁶⁵ L. Schmid, Neuigkeits-Welt-Blatt, 1. 11. 1940

⁶⁶ Interview mit der Verfasserin, Wien, 5. 6. 2003

das Positiv (8 von 9 geplanten Registern) und ein Subbaß 16' realisiert wurden.

Aufgrund von Geldmangel mußte der Bau unterbrochen werden. Die Fertigstellung aller damals vorgesehenen Register (insgesamt 26) wurde bis zum heutigen Tag nicht durchgeführt.

Erwähnenswert bei diesem - vielleicht für unscheinbar gehaltenen - Instrument ist seine mechanische Bauweise. Initiator des Orgelneubaus war Josef Mertin. Sein Wille nach authentischer Aufführungspraxis Alter Musik, aber vor allem seine anticäcilianistische Gesinnung (so berichtet Roman Summereder) ließen ihn sein Augenmerk auf jenen Orgeltypus richten, der den in Österreich etablierten Typus der Orchester-Orgel überwindet und der sich an Grundsätzen der Orgelbewegung orientiert. Der Orgeltypus im reformcäcilianistisch geprägten Österreich nämlich entspricht dem pneumatischen System, der „gefühlvollen Orgel“ - sie wurde tatsächlich so genannt - , die sich eben dieses Imitieren von Orchesterinstrumenten zum Ziel setzt.

Johann Nepomuk David, der später noch detaillierter behandelt werden soll, hatte es in der Welser Christuskirche zu Wege gebracht, eine Orgel, in ähnlicher Gesinnung wie die Orgelbewegung sie fordert, durchzusetzen.

Beim Bau der Orgel in Dornbach trat Mertin daher mit David in Kontakt. Auf der Suche nach einem für dieses Projekt geeigneten Orgelbauer empfahl David Wilhelm Zika, *denn er war der einzige, der auf die Bedingung Tonkanzelle damals eingestiegen ist.*⁶⁷

Vielleicht stellt sich mancher Leser die Frage, ob es denn Zufall sein kann, daß solch ein - für die damalige Zeit - außergewöhnliches Projekt gerade in jener Pfarrgemeinde durchgeführt wird, in der die Genialität eines Zehnjährigen noch schlummert.

Anton Heiller berichtet 1972:

*Seit meinem zehnten Lebensjahr, also seit 1933, spielte ich eine mechanische Orgel in meiner Heimatpfarre, deshalb weiß ich auch seit damals, daß die mechanische Traktur die einzig mögliche Bauart für eine gute Orgel darstellt.*⁶⁸

⁶⁷ Summereder, 1995, S. 301

⁶⁸ Schmögner, 1989, S. 16

Das kirchenmusikalische Leben in seiner Heimatpfarre übte eine ungemeine Faszination auf ihn aus. 1934 wurde eine neue Orgel gebaut; jede freie Minute verbrachte Toni in der Kirche und verfolgte das Entstehen des Instruments, während seine Schulkollegen ganz anderen Freizeitbeschäftigungen nachgingen und ihn ob seiner Leidenschaft für die Orgel oft auslachten.⁶⁹

Diese Orgel sollte noch weitreichendere Bedeutung erlangen. Laut Hans Haselböck liegt in diesem Instrument auch der Keim des später so individuell und neuartig empfundenen Interpretationsstils Heillers.

Seinen ganzen Bach habe er so sagte er mir, soweit es sich nicht um Stücke „à 2 Clav“, also auf zwei Manualen zu spielende Kompositionen handelte, auf der Orgel seiner heimatlichen Pfarrkirche in der Wiener Vorstadtkirche von Dornbach studiert und eingeübt Während Franz Schütz im Musikverein und auch Karl Walter im Stephansdom durch Manual- und Registerwechsel einen dynamisch und koloristisch reichen Bach boten und nicht zuletzt die eigenen Schüler und die Erwartungshaltung des Publikums prägten, machte Heiller die Entdeckung, daß die Bachsche Musik diese Klangwechsel gar nicht benötigte ... Interessant wäre es, sich auszudenken, was damals aus Heiller geworden wäre, wenn er schon in jungen Jahren etwa eine große mehrmanualige und klangreiche Orgel in seiner Heimatstadt zur Verfügung gehabt hätte⁷⁰

Es wird wohl noch andere Beweggründe für Heiller gegeben haben, die publikumswirksame Tradition zu verwerfen und ein interpretatorisches Außenseitertum vorzuziehen.

⁶⁹ Erna Heiller, nach Schmögner, 1989, S. 20

⁷⁰ Kokits, 1999, S. 12

Es soll noch bedacht werden, daß Heiller - nachdem er die Werke an der Orgel in Dornbach einstudiert hatte - zum Unterricht bei Wilhelm Mück, damals Organist im Dom zu St. Stephan, ging. Zumindest dabei hatte Heiller eine große mehrmanualige und klangreiche Orgel zur Verfügung.

Wenn nun Heiller schon zu einem dermaßen frühen Zeitpunkt die Entdeckung gemacht haben sollte, daß die Bachsche Musik diese Klangwechsel gar nicht benötigt⁷¹, wie es Hans Haselböck formuliert, bleibt die Frage offen, warum er solche Klangwechsel dennoch durchgeführt hat. Die im Nachlaß befindlichen Bach-Noten zeugen bei verschiedenen Plenumwerken (Praeludien, Fantasien, Toccaten und Fugen) von zahlreichen Wechsel von Registern, auch von Manualwechsel. Demnach ist anzunehmen, daß Heiller in seiner frühen Jugend nun doch noch farbige, abwechslungsreiche Registrierungen beim Bach-Spiel bevorzugte. Mit Sicherheit spiegelt sich hier der Einfluß des Lehrers wider. Auch Heiller war schließlich Kind seiner Zeit.

Andere Quellen berichten, daß Heillers große Wende erst Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre begann. In jedem Fall jedoch kann angenommen werden, daß die Orgel in Dornbach entscheidenden Einfluß auf Heiller hatte. In welchem Ausmaß, das bleibt abzuwägen. Vielleicht sollte der Einfluß der Dornbacher Orgel auf Anton Heiller mehr von der Perspektive der mechanischen Bauweise her gesehen werden, als vom Blickwinkel der anti-romantischen Bachinterpretation. Die angeführten Zitate Anton und Erna Heillers (Seite 60/61) weisen jedenfalls in diese Richtung.

Ein weiteres Instrument, mit dem Heiller schon sehr früh in Verbindung trat, war - wie bereits angedeutet - die große Walcker-Orgel im Stephansdom. Mit elf Jahren schon hatte Heiller seinen ersten Orgelunterricht bei Wilhelm Mück, der im Stephansdom Organist war.

⁷¹ a. a. O.

Welchen Eindruck muß wohl diese monumentale Orgel auf den Schuljungen Heiller gemacht haben, der die unfertige Orgel seiner Heimatpfarre Dornbach „gewohnt“ war. Mück dürfte sehr zufrieden mit seinem Scholaren Heiller gewesen sein, ließ er ihn doch bald schon manche 12-Uhr-Messe im Stephansdom spielen.

Anton Heiller berichtet später:

Im großen und ganzen brachte ich mir das Orgelspielen selbst bei, hatte allerdings ab dem elften bis zum achtzehnten Lebensjahr einigen Unterricht bei dem Wiener Stephansdomorganisten Wilhelm Mück. In jener Zeit lernte ich den größten Teil meines Repertoires.⁷²

Erna Heiller erzählt, ihr Mann habe zahlreiche Orgelwerke Bachs schon vor seinem Eintritt in die Akademie, also während der Unterrichtszeit bei Wilhelm Mück, erarbeitet.⁷³

Somit ist anzunehmen, daß Heillers frühe Auseinandersetzung mit dem Orgelwerk Bachs an den beiden eben erwähnten Orgeln stattgefunden hat, ist doch belegt, daß Mück keine andere als die Walcker-Orgel zum Unterricht zur Verfügung hatte.

5. Der Einfluß der „Neuen Sachlichkeit“ auf Anton Heiller

Parallel zur Weiterführung der romantischen Tradition in Österreich entwickelte sich in Deutschland eine konträr laufende Richtung, die beeinflusst von der Orgelbewegung (= Rückbesinnung auf barocke Vorbilder) den Begriff der Objektivität als ihr Motto erwählt. Sie nennt sich „Neue Sachlichkeit“ und will die Reduktion auf das Wesentliche erreichen.

⁷² Schmögner, 1989, S. 11

⁷³ nach Schmögner, 1989, S. 19

*Auch in der Musik regte sich ein neuer Gestaltungsgeist, der sich gegen den subjektiven Ausdruck und den schönen Schein auflehnte und dem philosophisch verbrämten Wagnerismus den Kampf ansagte. Pathos und Klanggeräusche waren passé, klare, reine, lichte Musik sollte entstehen!*⁷⁴

In den 1904 beziehungsweise 1907 herausgegebenen Sammelbänden *Alte Meister des Orgelspiels* und *Choralvorspiele alter Meister* von Karl Straube ist dieses Objektivitätsideal freilich noch nicht vorzufinden.

Im Vorwort zum erstgenannten Band erklärt Straube, dieser sei als Anregung zu verstehen, *sich eingehender als bisher mit der großen Kunst der ewig jungen, alten Meister zu beschäftigen ... Daß die Erreichung eines solchen Zieles nicht ohne einen stärkeren Einschlag subjektiven Empfindens zu ermöglichen ist, weiß ein jeder, der an ähnlichen Aufgaben sich versucht hat.*⁷⁵

Die hier noch herrschende, für die deutsche Romantik durchaus charakteristische Subjektivität, wird auch durch die folgende Sentenz, ebenfalls aus dem Vorwort der 1904 veröffentlichten Ausgabe, deutlich.

*Als Mensch der Gegenwart habe ich mich nicht gescheut, alle Ausdrucksmittel der modernen Orgel heranzuziehen, um eine musikalische Wiedergabe „den Affekten“ gemäß zu ermöglichen.*⁷⁶

Straube scheint sich in diesem Vorwort für seine allzu persönlichen und subjektiven Eingriffe rechtfertigen zu wollen. Weiters läßt sich herauslesen, daß er sich durchaus berechtigt und auf richtigem Pfade glaubt, den Werken seinen persönlichen Stempel aufzudrücken. Die Registrieranweisungen, die sich an der Leipziger Thomasorgel orientieren, lassen klar und deutlich erkennen, daß Straube zu dieser Zeit noch ganz und gar von romantisch orchestraler Klangauffassung durchdrungen ist.

⁷⁴ Summereder, 1995, S. 225

⁷⁵ Straube, 1904, aus dem Vorwort

⁷⁶ a. a. O.

Straubes Zeugnis soll die Gesinnung seiner Generation widerspiegeln. Dies ist zwar nicht die Generation Anton Heillers, jedoch die seiner Lehrer und Eltern.

Die Richtung der „Neuen Sachlichkeit“ beginnt sich erst Mitte der 20er Jahre zu formieren. Seinen Ursprung soll der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ übrigens von einer 1925 präsentierten Ausstellung der Kunsthalle Mannheim haben. Die Ausstellung trug den Titel *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei nach dem Expressionismus*.⁷⁷

1929 publiziert Straube eine „Neue Folge alter Meister“. Die sogenannte Orgelbewegung und besonders das Spiel auf der Freiburger Praetorius-Orgel 1921/22, die nach den Idealen der Orgelbewegung konzipiert wurde, sowie die Tuchföhlung mit der Schnittger-Orgel in Hamburg, St. Jacobi führten in Straube ein Umdenken, oder besser gesagt ein „Neuüberdenken“ hervor.

Er wandte sich im großen und ganzen von der spätromantischen Orgel mit ihrer orchestralen Klangvorstellung ab und schlug den Weg in Richtung Objektivität und Werktreue, natürlich dem damaligen Stand der Wissenschaft entsprechend, ein. Somit stand seine Gesinnung ganz im Dienste der Orgelbewegung.

Das Vorwort von 1929 zeigt eine völlig gewandelte Einstellung des Verfassers. In nur 25 Jahren gelangte Straube vom Extrem der feinst differenzierten Subjektivität zu einer durchaus klaren und sachlichen Objektivität.

Jede Stilperiode aus ihrem eigenen organisch gewordenen Wesen - mit den sich daraus ergebenden Gesetzmäßigkeiten an Ausdrucksform und Ausdrucksart - klar zu erfassen, ist der fördernde und befruchtende Wille unserer Tage ... Von solchem Gesichtspunkt aus muß die Einstellung der Vorrede zum I. Band der „Alten Meister“ vom Sommer 1904, die alle Ausdrucksmittel der modernen Orgel heranziehen will, ... abgelehnt werden, dennoch behält der Band seine historische Bedeutung als

⁷⁷ Summereder, 1995, S. 225

*Dokument einer Zeit, die noch in engen Beziehungen zu dem Geistesleben der Romantik stand.*⁷⁸

Als weitere Vertreter, die sich objektive Werktreue als oberstes Kriterium gesetzt haben, sind Helmut Walcha (1907 - 1991) und Hugo Distler (1908 - 1945) zu nennen. Beide waren überzeugt, der Ansatz der Interpretation müsse von der Architektur des Werkes ausgehen. Spätromantische Übergangsdynamik war ihnen verpönt, Durchsichtigkeit galt als oberstes Gebot.⁷⁹

Helmut Walcha erkannte, daß es mit solch alten Instrumenten (gemeint sind hier sächsische Silbermann-Orgeln) eine andere Bewandnis hat als mit den romantischen Rollschwellermonstren, die den eigentlich statischen Orgelklang dynamisch überformen und dadurch verfremden.⁸⁰

Für Heiller hatten diese Grundsätze ebenfalls Gültigkeit.

Als wohl einer der ersten erkennt Helmut Walcha den physischen Kraftaufwand, den die mechanische Traktur im Gegensatz zur elektrischen dem Spieler abverlangt, nicht als negativ. *Es sei natürlich, weil er dem Vorgang im Inneren der Orgel entspricht und so Anschlagsart und Zeitmaß sich gleichsam von selbst regeln.*⁸¹

Interessanterweise äußert sich auch Anton Heiller mit ähnlichen Worten.

Während bei einer mechanischen Orgel das Organo pleno - Spiel auf gekoppelten Manualen durch den naturgegebener Weise etwas stärkeren Tastendruck in allzu

⁷⁸ Straube, 1929, aus dem Vorwort

⁷⁹ Anmerkung: Straube unterrichtete Ramin, Ramin unterrichtete Walcha und Distler;

⁸⁰ Ellen Kohlhaas: Sehen durch Hören. Ein Gespräch mit Helmut Walcha, FAZ; 24. 12. 1987

⁸¹ Walcha, 1938, S. 193 ff

*schnellem Tempo nicht möglich ist, kann man technisch gesehen auf einem leicht gehenden elektromagnetischen Instrument die schnellsten Passagen und Akkordfolgen mit sämtlichen Kopplungen im vollen Werke nach Belieben auf- und ab-rasen: zur eigenen Berausung und zu der meist allgemeinen Verblüffung der Zuhörer. Ob dies wirklich wahrer Orgelkunst entspricht? Bildet nicht vielmehr gerade eine etwas schwer gehende Kopplungsmechanik eine Maßgabe vertretbarer Tempomöglichkeiten im gekoppelten organo pleno (sic.)?*⁸²

Die mechanische Schleifladenorgel hat sowohl für Walcha wie auch für Heiller als einzige Gültigkeit. Ebenso denkt Hugo Distler.

Als Organist der Stellwagen-Orgel in Lübeck/St. Jacobi hatte Distler im Gegensatz zu vielen Gleichgesinnten dieser Zeit wirklich ein Instrument griffbereit, welches ihm das Experimentieren mit Tonan- und -absprache mittels mechanischer Traktur ermöglichte. Es bleibt zu bedenken, daß, auch wenn führende Stimmen bereits wieder die mechanische Schleiflade vertraten, die vorhandenen andersartigen Orgeln trotzdem großteils erhalten blieben. Geringe Kosten und das „mehr“ an Größe und Registern sind nur zwei der vielen Faktoren, die für das elektrische und pneumatische System sprachen.

Distler geht in seinem Objektivitätsideal so weit, daß er eine Spielweise fordert, *die unter dem Aspekt von Schlichtheit, Klarheit und Werktreue in ihrer Grundtendenz unwillkürlich affektlos und deren Agogik völlig unexpressiv sei, also eine regelrechte Negation des Expressivo darstellt.*⁸³

Dieses Ideal schlägt sich natürlich auch in Distlers Kompositionen nieder, in denen Linearität und polyphone Gestaltungsweise als die Durchhörbarkeit begünstigende Komponenten obersten Stellenwert einnehmen. Zusätzlich stellt diese klare Polyphonie noch den Gegensatz der in der Romantik oftmals favorisierten Homophonie dar.

⁸² Schmögner, 1989, S. 30

⁸³ Summereder, 1995, S. 207

Heiller, dessen liturgisch gebundene Werke den Puls der Zeit widerspiegelten und die Spitze der kirchenmusikalischen Avantgarde ausmachten, verlangt eine *Haltung in der Musik, die von betont Subjektivem wegstrebt, zu allgemein objektivem Wert ... Wer einmal erkannt hat, daß die Geisteshaltung und Ausdrucksweise der vergangenen Stilepoche (eben der Spätromantik) unserem heutigen Wesen fremd geworden ist, wird bejahen, daß ein solcher neuer Stil notwendig war.*⁸⁴

*Die Sprache, die der heutigen Menschheit not tut, ist weniger eine machtvolle, pathetische oder fromm betrachtende und süße, vielmehr eine klare, herbe, auf alle Not und Bedrängnis der Zeit eingehende, aufrüttelnde Sprache, die vor allem kompromißlos wahr ist, aus der viel Liebe, Entsagung und Opferwille spricht und die nur dadurch befähigt ist, wirklich zum Herzen der Menschen zu dringen.*⁸⁵

Diese Herbheit und Klarheit in Tonsprache der Komposition aber auch im Klang der Instrumente war man in Österreich scheinbar nicht gewohnt. Auf Kritik und Skepsis, die oftmals folgten, konterte Heiller mit dem Argument, *daß die neue Kirchenmusik Gott mehr zu gefallen suche als den Menschen.*⁸⁶

Die Interpretationsweise der Anhänger der *Neuen Sachlichkeit*, vor allem Hugo Distlers, soll keineswegs als historisch und ausschließlich rückwärtsgerichtet angesehen werden. Letztgenannter schlug weder diesen, noch den vollkommen subjektiven Weg des frühen Straube ein.

*Distler entschied sich für einen dritten Weg: die zeitlos-gültige, abstrahierende Darstellungsweise. Dieser Wille zur Askese kam aus einer oppositionellen Haltung gegen die Überfeinerung einer rubatosüchtigen romantischen Vortrags- und koloristischen Registrierkunst, wie der frühe Straube sie pflegte.*⁸⁷

⁸⁴ F 125 Heiller – 683, erschienen in: *Musica Orans*, II/1950/4, 5, S. 16

⁸⁵ a. a. O.

⁸⁶ a. a. O.

⁸⁷ Summereder, 1995, S. 207

Heiller wächst in dieser spannungsgeladenen Zeit auf. Von romantischer Tradition geprägt, aber auch durch die Musik Distlers und Davids beeinflusst, beginnt er, die für ihn brauchbar erscheinenden Momente beider gegensätzlicher Pole herauszufiltern. Auf seine persönliche Weise, auch durch Zugabe persönlicher Erkenntnisse oder vielmehr Intuitionen, stellt er die Weichen für seine eigene Interpretationssicht. Wohlgedacht, er beginnt sie zu stellen, und wird sie in den kommenden Jahren immer wieder stellen, stets Neuem aufgeschlossen, und im Willen am Puls der Zeit zu bleiben. Heiller sucht einen Weg, der zwischen diesen beiden Extremen liegt, zwischen dem polarisiert romantischen und dem asketisch herben.



Foto 7: Anton Heiller vor dem Orgelprospekt der Dornbacher Pfarrkirche 1956

6. Meilensteine

Biographen berichten, Heiller spielte am 8. Dezember 1948 eine Orgelweihe in der Wallfahrtskirche Absam bei Innsbruck. Dies ist insofern von enormer Bedeutung, da es sich hierbei um die rein mechanische Wiederherstellung der zweimanualigen, mit 23 Registern bestückten Aigner-Orgel von 1840 handelte. Diese Reaktivierung wurde von Johann Pirchner d. Ä. durchgeführt. Roman Summereder sieht in diesem Projekt *den Ausgangspunkt einer positiven Entwicklung des österreichischen Orgelbaus nach dem II. Weltkrieg.*⁸⁸

*In der Überzeugung, ... daß die mechanische Werk-Orgel universal einsetzbar ist, ... spielte Heiller, assistiert von zwei Registranten, beim Einweihungskonzert ... neben Werken von Bach und Leyding auch Regers Wachtet auf und Schmidts Chaconne.*⁸⁹

Man könnte die Programmauswahl durchaus als gewagt bezeichnen. Heiller stellte sich dieser Herausforderung, um die universale Einsetzbarkeit der mechanischen Schleifladenorgel zu demonstrieren.

An Heillers Ausbildungsstätte gab es zu seiner Studienzeit noch keine einzige mechanische Orgel. Auch als Heiller zu unterrichten begann, war noch kein solches Instrument vorhanden. 1957, nachdem Heiller also schon zwölf Jahre als Lehrer gewirkt hatte, kam endlich das erste mechanische Instrument.

Die Entstehungsgeschichte dieser Orgel ist durchaus interessant. Im Jahr 1953 wurde die Erzdiözese Wien beauftragt, den *2. Internationalen Kongress für Katholische Kirchenmusik* durchzuführen. Die große und überaus wichtige Aufgabe erforderte natürlich auch den Einsatz von Professoren und Studenten der Abteilung für Kirchenmusik. Diese ließen sich nicht zweimal bitten und gestalteten ein Programm,

⁸⁸ Summereder, 1995, S. 309

⁸⁹ a. a. O.

welches große Bewunderung hervorrief. Als Dank für diesen tatkräftigen Einsatz wollte das Unterrichtsministerium der Kirchenmusikabteilung eine neue Orgel widmen.

*Prof. Anton Heiller (1923 - 1979), der seit 1945 an der Akademie Orgel unterrichtete, übernahm einvernehmlich mit Msgr. Dr. Franz Kosch und Prof. Walter Pach Planung und Disponierung und sorgte dafür, dass nicht irgendein Instrument die Abteilung beglücken sollte, sondern nur eines, das wegweisend für den zukünftigen Orgelbau in Österreich werden sollte.*⁹⁰

Als Orgelbauer wurde Johann Pirchner jun. (Steinach am Brenner) ausgewählt. Heiller hielt ihn nämlich für einen Orgelbauer, der in der Lage ist, eine mechanische Schleifladenorgel seinen Erwartungen gemäß zu bauen. Einem Briefwechsel zwischen Heiller und Pirchner ist folgendes zu entnehmen: *Selbstverständlich erwarten wir von Ihnen in allen technischen und klanglichen, wie auch in materialmäßigen Belangen erstklassige Ausführung; diese Orgel muß in jeder Hinsicht ein Musterstück werden.*⁹¹

Die Orgel wurde zweimanualig mit Pedal konzipiert. Neben dem Hauptwerk hat sie ein in den Raum stehendes Rückpositiv. Ihre 14 Register sind verteilt auf fünf Register je Manual und vier Register für das Pedal. Das für die damalige Zeit ungewohnte, in den Raum stehende Rückpositiv sollte gemeinsam mit der Disposition den Werkcharakter dieser Orgel unterstreichen.

Als die Orgel 1958 der Musikakademie, genauer gesagt der Abteilung für Kirchenmusik, übergeben wurde, erregte sie großes Aufsehen.⁹²

⁹⁰ Singende Kirche, 50. Jg. 2003, Heft 1, S. 9

⁹¹ Archiv Orgelbau Pirchner, Steinach am Brenner, 19. 10. 1957

⁹² Heute hat diese Orgel bereits einen neuen Standort und neue Aufgaben. Sie wurde in die Pfarrkirche St. Josef-Sandleiten (Wien 16.) übertragen. Nähere Informationen über diese Heiller-Orgel und ihre Übertragung sind in: Singende Kirche, 50. Jg 2003, Heft 1, S. 9 – 11 dargelegt.

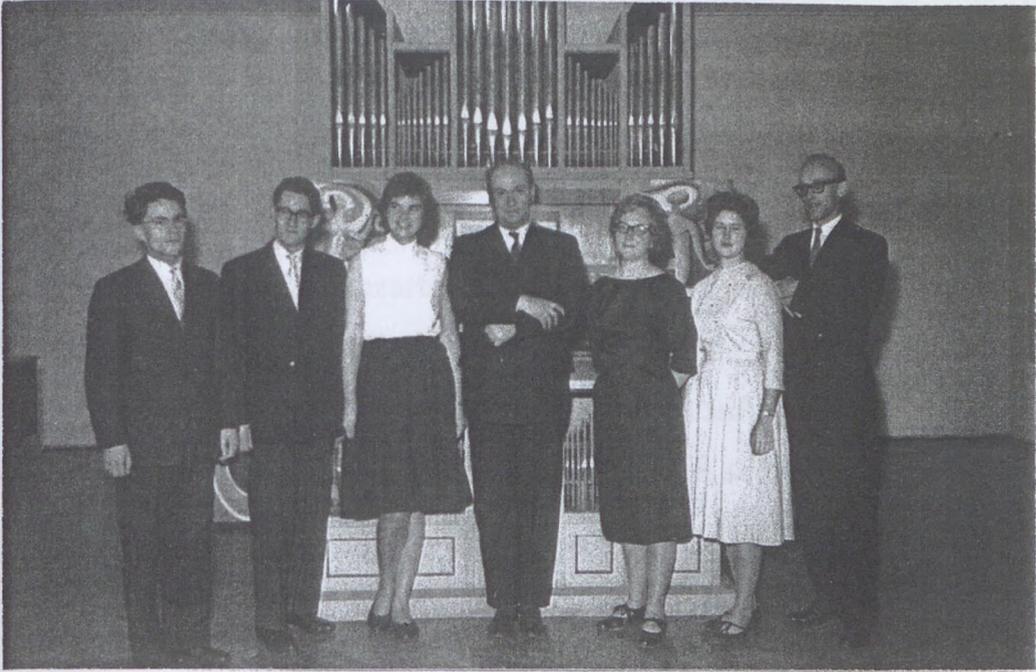


Foto 8: Orgelkonzert der Klasse Anton Heiller mit Werken von Dietrich Buxtehude am 9. Dezember 1960 (auf dem Foto von li. nach re.: Karl Kolly, Arwed Henking, Brigitta Riechel, Anton Heiller, Elizabeth Paul, Clara Tilton, Victor McCorry)

Sie diente Heiller als Unterrichtsinstrument. Natürlich wurde sie auch für Vortragsabende verwendet. Peter Planyavsky erinnert sich:

P.P.: Der Orgelpark generell war grauenvoll bis eben 1957 (!!), da kam wie gesagt diese erste und einzige mechanische Orgel, die dann auch von früh bis spät in Betrieb war. Alles andere waren pneumatische Kisten aus der Zwischenkriegszeit. Es fand dann eine sukzessive Erneuerung statt. Walckers Serienorgeln kamen, so mit sieben oder acht Registern und dann wurde noch einmal ein Instrument von Hradezky aufgestellt. Erst 1968, nach dem Umzug hierher *[1966 übersiedelte die Abteilung für Kirchenmusik in das adaptierte Ursulinerinnen-Kloster mit der Adresse Wien 1., Seilerstätte 26. Davor befand sich die Abteilung in Wien 1., Singerstraße 26, Anm. d. Verf.,]* ist die Orgel in St. Ursula in Betrieb gegangen. *[Planyavsky spricht hier von der zum Klosterkomplex gehörenden St. Ursula-Kirche. Der Eingang befindet sich in der Johannesgasse 8, Anm. d. Verf..]⁹³*

⁹³ Interview mit der Verfasserin, Wien, 29. 8. 2003

Die zuletzt erwähnte Orgel, eine Hradezky-Orgel, zweimanualig, mit 28 Registern, steht den Orgelstudenten auch heute noch in St. Ursula zur Verfügung. Auch sie diente Heiller als Unterrichtsorgel und verdrängte die Pirchner-Orgel von ihrer „Vorrangstellung“. Kurz vor der Entstehung dieser Hradezky-Orgel sorgte in Wien eine weitere Hradezky-Orgel für internationales Aufsehen. Die Rede ist hier von der 1965 entstandenen Orgel im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses. Diese zweimanualige Orgel sollte mit ihren 25 Registern eine Werkorgel von überzeitlicher Klanglichkeit darstellen. Aufsehen erregte sie vor allem aufgrund ihrer vollmechanischen Bauweise, was für die 60er Jahre doch sehr ungewöhnlich war. In den Jahren 1965 bis 1967 sowie 1971 bis 1973 spielte Heiller in zwei Sonderzyklen an dieser Orgel Bachs Gesamtwerk.⁹⁴

Abb. 4: Programm aus dem Nachlass der Wiener Konzerthausgesellschaft für 31. Juli 1973 (Quelle: Wiener Konzerthausgesellschaft)

⁹⁴ Siehe Anhang Nr.3: Die Bach-Zyklen im Mozartsaal, S. 185

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

ZUM HEUTIGEN KONZERT

Mozart-Saal

Mittwoch, 31. Jänner 1973, 19.30 Uhr

„DAS ORGELWERK VON J. S. BACH“

9. Abend

Es spielt:

ANTON HEILLER

Präludium und Fuge A-Dur, BWV 536

Sonate Nr. 3, d-moll, BWV 527

Andante

Adagio

Vivace

Zwei Choralvorspiele:

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“, BWV 738

„In dulci jubilo“, BWV 751

Sieben Choral-Fughetten:

„Nun komm' der Heiden Heiland“, BWV 699

„Christus wir sollen loben schon“, BWV 696

„Gelobet seist du, Jesu Christ“, BWV 697

„Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn“, BWV 698

„Gottes Sohn ist kommen“, BWV 703

„Lob sei dem allmächtigen Gott“, BWV 704

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“, BWV 701

Choralvorspiel: „In dulci jubilo“, BWV 729

□

Pastorale F-Dur, BWV 590

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ (per canones),

Autograph-Fassung

Canon all' Ottava

Canon alla Quinta

Canon al roverscio

Canon alla Settima

Canon all' Ottava per augmentationem

Präludium (9/8) und Fuge C-Dur, BWV 547

Die Orgel wurde gebaut von der Firma

GREGOR HRADETZKY – Krems

IM ZYKLUS DER ORGELWERKE BACHS ergibt sich insofern eine Verschiebung, als Anton Heiller mit dem heutigen Abend sein wegen Krankheit verschobenes Konzert vom 13. Dezember 1972 nachholt. Deshalb ist die Thematik des heutigen Konzerts auf Weihnachten ausgerichtet. Die folgenden Angaben stützen sich zum Teil auf Ausführungen des Künstlers.

PRÄLUDIUM UND FUGE A-DUR, BWV 536. Das Werk wird mit etwa 1716 datiert. Der typische Rhythmus des Fugenthemas – und nicht nur dieser – ist im Allegro des Concerto vorgebildet, das die Kirchenkantate am Sonntag nach Weihnachten von 1715 einleitet. Schon dadurch, aber auch durch das auf Akkord-Arpeggien beruhende Präludium dürfte der Sinnbezug gesichert sein.

DIE TRIOSONATE D-MOLL, BWV 527, gehört zur Sammlung von sechs Werken dieser Art, die nach Forkel der Thomaskantor am Beginn seiner Leipziger Zeit, also kurz nach 1723, für seinen Sohn Wilhelm Friedemann anlegte. Doch scheinen viele dieser Sonaten aus einer früheren Zeit zu stammen. Verschiedene Sätze sind auch in der Kammermusik Bachs zu finden, so beispielsweise der Adagio-Satz der Sonate in d-moll als Mittelteil des a-moll-Tripelkonzerts, BWV 1044. Es handelt sich bei diesen Werken um Weiterbildungen der italienischen Trio-Sonate für zwei gleichberechtigte konzertierende Instrumente und Baß (aber ohne Continuo-Füllung).

DIE CHORALBEARBEITUNG „VOM HIMMEL HOCH“, BWV 738, in D-Dur, läßt, obwohl wahrscheinlich schon in Arnstadt entstanden, bereits die Beschäftigung mit der musikalischen Symbolik begreifen, die dann in BWV 769 so reiche Frucht brachte. Die Kolorierung ist teilweise in den Cantus firmus einbezogen, wie auch „In dulci jubilo“ BWV 729.

„IN DULCI JUBILO“, BWV 751, ist eine wahrscheinlich frühe Verarbeitung des Weihnachtsliedes. Seine gelegentlich angezweifelte Authentizität hält Anton Heiller wenn nicht für erwiesen, so doch für möglich.

DIE SIEBEN CHORALFUGHETTEN, BWV 699, 696, 697, 698, 703, 704 und 701 (in der Reihenfolge des Vortrags) stammen aus Kirnbergers Sammlung und sind für Positiv (also ohne Pedal) geschrieben. Die letzte ist eine weitere Abwandlung des „Vom-Himmel-hoch“-Chorals. Das Tertium comparationis dieser kleinen Werke ist darin zu sehen, daß sie in Abwesenheit eines Cantus firmus das Thema des Chorals selbst fugieren.

Abb. 4: Programm aus dem Bachzyklus der Wiener Konzerthausgesellschaft für 31. Jan. 1973 (Quelle: Wiener Konzerthausarchiv/ Programmarchiv)

„IN DULCI JUBILO“, BWV 729, ist (wie BWV 738) ein Beispiel für Bachs Begleitung des Gemeindegesanges, wobei das harmonische Fundament – nicht immer zum Beifall der singenden Gemeinde – stark koloriert wurde.

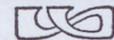
Die PASTORALE, BWV 590, ein frühes Stück, das hörbar von der Idee weihnachtlicher Hirtenmusik inspiriert ist, wird zum überwiegenden Teil manualiter gespielt. Die Themenähnlichkeit zwischen dem letzten der vier Stücke und dem Schlußsatz des 3. Brandenburgischen Konzerts ist evident.

„VOM HIMMEL HOCH, DA KOMM' ICH HER“ per Canones, BWV 769. Bach schrieb dieses „Kunststück“ 1746/47 anlässlich seiner Aufnahme in Lorenz Christoph Mizlers „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“. Ob es tatsächlich schon 1748 im Druck vorlag und ob diese Druckfassung von Bach anerkannt wurde, ist nicht erwiesen. Friedrich Smend, der bekannte Bach-Forscher, hat das Werk jedenfalls 1933 in einer Form vorgelegt, die der Reihenfolge der Stücke in der Erstausgabe widerspricht, aber viele „innere“ Wahrscheinlichkeit besitzt. Anton Heiller hält sich an diese Anordnung. (Das erhaltene Autograph gibt über die Reihenfolge der Stücke keine Auskunft, da es aus einzelnen Blättern besteht.) Sie stellt den Umkehrungskanon (Nr. 5 im Druck) als Nr. 3 in die Mitte, den Septimenkanon (Nr. 3) an die 4. Stelle und schließt mit dem Vergrößerungskanon (Nr. 4). Auf diese Weise erhält das Zentrum die stärkste geistige Konzentration, da dieser Kanon aus dem Chormaterial selbst „al rovenscio“ dargestellt und zudem jede Strophe in einem anderen Abstand verfolgt wird (Sexte, Terz, Sekund, None).

Das erste Stück entwickelt das für das ganze Werk typische Abstiegsmotiv (das dem letzten Vers des Chorals entspricht) über dem Pedal-Cantus-firmus als Oktavkanon, das zweite läßt die beiden Oberstimmen im Quintabstand über dem Cantus firmus duettieren. Der an 4. Stelle erscheinende Septimen-Kanon hat den Cantus firmus in der Oberstimme und läßt darunter den Alt „cantabile“ über den beiden kanonisch einander folgenden tieferen Stimmen sich entwickeln. Der Vergrößerungskanon – jetzt am Schluß – hat, korrespondierend mit dem ersten, den Cantus firmus als Mittelstimme im Pedal. Die gegen Schluß einsetzende Vergrößerung der Sopranstimme durch die kanonisch folgende Baßstimme ist von starker innerer und äußerer Finalwirkung. Folgerichtig wird dieses Stück als einziges unter den fünf zum absoluten Ruhepunkt des Schlußakkordes geführt. Bezeichnend für Bachs Proportionsgefühl ist der Umstand, daß in dieser Folge die Stücke 1 und 2 mit 41 Takten gegenüber 42 des Stückes 5

die Waage halten, beide Außenteile mit zusammen 83 Takten wiederum den Stücken 4 und 5 mit ebenfalls 83 Takten entsprechen.

PRÄLUDIUM UND FUGE C-DUR, BWV 547. Wie die Identität des Fugenthemas mit dem Thema der „Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (BWV 677) lehrt, muß die C-Dur-Fuge als Exaltation des „Gloria in excelsis“ gedeutet werden. Dem aufsteigenden Gesang der Hirten wird von oben mit der Umkehrung des Themas geantwortet, bis schließlich die Synthese herbeigeführt und durch die Vergrößerung des Themas befestigt wird, ad majorem Dei gloriam. Weihnachtlichen Charakter hat auch das Präludium, was u. a. durch das Auftauchen des Abstiegsmotivs („Vom Himmel hoch“) im 2. Teil des Stückes belegt ist. Das 3 mal 3 des Rhythmus kann durchaus im symbolischen Sinn als Glorifizierung der Dreieinigkeit aufgefaßt werden, wie denn auch in aller Bescheidenheit (und deshalb diskret auf Mittelstimmen verteilt) die Unterschrift des BACH weder im Präludium noch in der Fuge fehlt.



ORGELN VOR DEN TOREN WIENS

Hans Haselböck: Barocker Orgelschatz in Niederösterreich. Mit 12 Federzeichnungen von Hubert Hölzl, 32 Bildtafeln, davon 8 in Farben, 1 Karte, 6 Textillustrationen, 2 Faksimilebeilagen. Manutius-Druck, Wulf Stratowa Verlag, Wien und München.

Osterreich gilt nicht als ausgesprochene „Orgellandschaft“. Es hieße indessen die musikalische Tradition dieses Landes unterschätzen, würde der Bestand und die Besonderheit der heimischen Orgeln von vornherein als „quantité negligeeable“ behandelt. Hans Haselböck, wohlbekannt als hervorragender Organist und Pädagoge, hat durch die Vorlage dieses Buches mehr als die notwendige Korrektur herbeigeführt: er hat vom Vorhandensein eines Schatzes in einer Weise überzeugt, durch die der Leser selbst zum Schatzgräber wird. Daß dieses Buch auf Niederösterreich beschränkt bleibt, läßt die Vermutung zu, daß die in jenem Gebiet so lohnende Tätigkeit demnach auch auf andere Bundesländer ausgedehnt wird.

Die Organisten werden in erster Linie die berufenen Leser sein, und manches mag nur ihnen verständlich werden. Es ist wenig neben der Fülle an kulturgeschichtlich interessantem Stoff, der weit über den engeren Kreis der Musiker hinausreichend, ein Bild von einem wahrhaft universalen Gewerbe gibt: denn die Orgelbau die verschiedensten materiellen Handfertigkeiten (Bearbeitung von Metall, Holz, Häu-

7. Einflüsse durch den Schweizer, den Niederländischen und den Dänischen Orgelbau

Planyavsky weist darauf hin, daß Heiller sehr früh bereits in Kontakt mit Orgeln in der Schweiz kam.

P. P.: Das waren zwar auch keine rein mechanischen Orgeln, aber es waren für damalige Verhältnisse qualitativ gute Instrumente.⁹⁵

Heillers erste Konzertreise in die Schweiz erfolgte bereits 1947. In diesem Zusammenhang soll vor allem auf die Kuhn-Orgeln in Thalwil, Wald und St. Maurice hingewiesen werden. Auf diesen spielte Heiller 1952 das Gesamtwerk der Bachschen Orgelwerke ein. In eben diesem Jahr entsteht auch ein Typoskript Anton Heillers, welches den Titel *Einige Bemerkungen zum heutigen Schweizer Orgelbau* trägt. Als positive Charakteristika des Schweizer Orgelbaus formuliert Heiller folgende Punkte:

1. *Die Grundvoraussetzung einer neuen Orgel, die eine eben wirklich gute Orgel werden soll, ist zunächst allein durch die Basis der mechanischen Schleifladenbauweise gegeben.*
2. *Zwei in klanglicher Hinsicht an sich völlig gegensätzliche Orgelideale, das barocke deutsche und das der Hochblüte des französischen Orgelbaus, werden zu einer zeitgemäßen sozusagen „synthetischen Einheit“ verschmolzen, wobei zumeist der labiale Teil der Orgel gewissermaßen „deutscher“ und der linguale Teil „französischer“ orientiert ist.*

⁹⁵ a. a. O.

3. Aus beiden Punkten ergibt sich von selbst die allgemeine Grundforderung, die der Schweizer Orgelbau an seine neuen Werke stellt:

- a) Garantierung der Grundlagen für seine Qualität und Dauerhaftigkeit in technischer, klanglicher und allgemein künstlerischer Hinsicht,
- b) größtmögliche Universalität in der Verwendbarkeit.⁹⁶

In einer weiteren, von Heillers Hand verfaßten Quelle, tritt wiederum Heillers Bewunderung für den Schweizer Orgelbau zutage.

So besteht, um nur ein Beispiel zu nennen, auf dem Gebiete des Schweizer Orgelbaues derzeit eine Hochblüte, wie sie sonst höchstens noch in Frankreich zu finden ist, während in fast allen anderen Ländern entweder nach traditionell "romantischen" oder extrem radikalen Gesichtspunkten gearbeitet wird.⁹⁷

Heiller kommt 1952 auch mit der Christian Müller-Orgel (1738) der Groote of St. Bavokerk in Haarlem (NL) in Berührung. Er nimmt dort am Internationalen Orgelconcours teil und wird 1. Preisträger um die „Silberne Tulpe“. Diese Orgel mit ihrem gesamten Umfeld nimmt auch in den folgenden Jahren entscheidenden Einfluß auf Anton Heiller. Weitere Ausführungen dazu folgen im Kapitel *Die Haarlemer Orgelschule*.

Im Bericht über den Improvisationswettbewerb am 11. Juli 1956 - Heiller war hier Jurymitglied - legt er seine Bewunderung für die holländische Orgeltradition dar. Es spricht für die allgemeine hervorragende Orgeltradition Hollands, die sich in Orgelkomposition, Orgelspiel und besonders auch im Orgelbau in bedeutender Weise kundgibt, dass (sic) die beiden ersten Plätze von den beiden holländischen Teilnehmern eingenommen wurden.⁹⁸

⁹⁶ nach Summereder, 1995, S. 324

⁹⁷ F 125 Heiller - 685/1

⁹⁸ F 125 Heiller - 693/3

Neben der Schweiz und Holland übte auch der Orgelbau in Dänemark prägenden Einfluß auf Anton Heiller aus. Für die Instrumente der Firma Marcussen aus Aabenraa zeigte Heiller große Bewunderung.

Die zuvor erwähnte Christian Müller-Orgel in Haarlem (NL) wurde von eben dieser dänischen Firma restauriert, wodurch sie sehr von dieser für Marcussen typischen „Neo-Schnitger-Konzeption“ geprägt ist. Heiller hat sich sicher viele solche Orgeln für Österreich gewünscht. In einem Typoskript aus dem Nachlaß, 1954 von Heiller verfaßt, kommt dieser zum Schluß, es wäre *außerordentlich wünschenswert, wenn man von zentraler Stelle aus eine Studienreise von österreichischen Orgelbauern und Organisten nach Dänemark anregen und veranstalten würde, damit der dortige Stand der Orgelkultur studiert werden könnte. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse könnten den Orgelbau unseres Landes vor manchen weiteren Irrwegen und Sackgassen bewahren und einen Weg zur Hebung unserer gesamten Orgelkunst zeigen.*⁹⁹

1968 erhielt der neue Dom in Linz eine viermanualige Marcussen-Orgel mit 70 Registern. Auf dieser Orgel entstanden die heute bereits legendären Reger-Aufnahmen, die Anton Heiller 1971 einspielte. Er trat somit, wie schon 1948 in Absam/Tirol, den Beweis an, daß eine gut gebaute mechanische Orgel universal, für Musik aller Epochen hervorragend geeignet ist.

*Heiller revidierte Karl Straubes auch auf Reger angewandtes Objektivitätsideal und legte dar, daß Übergangsdynamik, unter Mithilfe von Registranten auch auf der Werkorgel realisierbar ist.*¹⁰⁰

Heillers Begeisterung für die Linzer Marcussen-Orgel ging so weit, daß er mit dem Gedanken zu spielen begann, in Linz ein „österreichisches Haarlem“ entstehen zu lassen. Aufgrund fehlender Unterstützung ließ sich dieser Wunschtraum jedoch nie verwirklichen.¹⁰¹

⁹⁹ Summereder, 1995, S. 328

¹⁰⁰ Summereder, 1995, S. 314

¹⁰¹ a. a. O.

Hans Haselböck berichtet, Heiller schätzte neben dem neoklassischen Orgeltyp der Jahrhundertmitte (20. Jh.) im eigenen Land in erster Linie die alten Instrumente aus dem Barock (Schlägl 1634, Klosterneuburg 1642, Wien-Franziskanerkirche 1642). Dem süddeutsch-österreichischen Orgeltyp des 18. Jh. hingegen soll er sich weit weniger verpflichtet gesehen haben. Haselböck mutmaßt, diesem Verhalten läge die von Albert Schweitzer vertretene Meinung zugrunde, welche besagt, daß das höchste, ja alleinige Qualitätskriterium für eine Orgel letztlich doch der Umstand sei, wie gut man auf ihr die Werke Bachs wiedergeben könne.¹⁰²

Die sogenannte kurze Oktave (d.h.: kein vollständig chromatisch ausgebautes Pedal, dadurch bedingte Abweichung in Anordnung der Pedaltasten) vieler süddeutsch-österreichisch geprägten Orgeln läßt dies nur in äußerst geringem Umfang zu.



Foto 9: Anton Heiller am Spieltisch der Freundt-Orgel der Stiftskirche Klosterneuburg im Herbst 1971

¹⁰² Kokits, 1999, S. 14

Die Beschäftigung mit der Musik Bachs wurde in Heillers Jugendzeit bei weitem noch nicht in dem Ausmaß wie heute betrieben. Daß Heiller sich dem Bachschen Oeuvre von Kindheit an widmete, stellte eher eine Ausnahme dar. Erna Heiller berichtet, die Studierenden spielten während des Krieges praktisch nur die Komponisten der Klassik, Vorklassik und Romantik. An modernen gab es Debussy, Ravel, Reger, Schmidt, Distler, David und Ahrens. Paul Hindemith, Schönberg und Berg kamen nicht vor. Daß Mendelssohn ab 1938 totgeschwiegen wurde, muß wohl nicht eigens erwähnt werden.¹⁰³

Festzustellen ist nicht nur, daß Erna Heiller keinen vorbachschen Meister erwähnt, sondern daß Bach selbst keinerlei Erwähnung findet.

Anton Heiller als Lehrender an der Akademie

Im Juli 1945 wird Anton Heiller als Lehrbeauftragter für Orgel an die Abteilung für Kirchen- und Schulmusik der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien berufen. Sein Personalakt enthält ein Schreiben der Österreichischen Volkspartei, in dem er gemeinsam mit anderen jungen Musikern lobend erwähnt und für eine Anstellung wärmstens empfohlen wird.

¹⁰³ Schmögner, 1989, S. 20, 21



REPUBLIK OESTERREICH
 Staatsamt für Volksaufklärung,
 für Unterricht und Erziehung,
 und für Kultusangelegenheiten

WIEN, DEN 10. Juli 1945.
 I, REITSCHULGASSE 2
 RUF R 27 2 52, R 21 4 18

Zl. 2 0 8 0 - II/45

An den
 Herrn Präsidenten der Staatsakademie für Musik
 und darstellende Kunst
 in W i e n

Betrifft: Bewerbungen um Lehrstellen an der Staats-
 Akademie.

Beiliegend wird eine Anzahl von Gesuchen von Be-
 werbern um Lehrstellen an der Staatsakademie für Musik und dar-
 stellende Kunst zur Prüfung und allfälligen Verwertung für ihre
 Anträge auf Erneuerung des Lehrkörpers übermittelt.

Auf die Vorschläge der österreichischen Volkspartei
 für Anton H e i l l e r u. Gen. wird besonders aufmerksam ge-
 macht, da es sich hier um sehr berücksichtigungswürdige junge
 Künstler handelt, die zum Teil aus der Staatsakademie hervorge-
 gangen sind und nach ihrer Begabung und ihren bisherigen Leistun-
 gen die Eignung mitbringen dürften, an der Staatsakademie für Musik
 und darstellende Kunst nunmehr als Lehrkräfte oder Hilfslehrkräfte
 zu wirken.

Für den Staatssekretär:

Thomasberger.

Regionaltat:

Gehreiber.

Abb. 5: Schreiben der Österreichischen Volkspartei vom 10. Juli 1945 (Quelle: Archiv
 der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)

- Anton Heiller, geb. am 15.9.1923, Wien, 17., Heuberggasse 26: gegebenenfalls Hausorganistenstelle im Musikvereinsaal bzw. Konzerthaus, Lehrkanzel für Orgel an der Staatsakademie, Befähigungsnachweise: Reifeprüfungszeugnisse aus Orgel und Cembalo, Verleihung des Josef Marx-Preises für 1942, wiederholte Konzerte als Organist in Wien, Passau, St. Florian, uxx.
- Gillesberger Hans, etwa 34 Jahre alt, derzeit mit Wiener Sängerknaben in Tirol, wohnt Wien VIII., Piaristengasse 45: Wiener Sängerknaben (als Leiter), eventuell Leitung des Staatsoperchoros (bisher fallweise Einstudierung dortselbst für Staatsoperchorkonzerte),
- Dr. Josef Nebois, ca. 29 Jahre alt, wohnt Wien 9., Sechschimmelgasse 12: eventuell Hausorganistenstelle Konzerthaus, ~~Reifeprüfung~~ Befähigungsnachweise: Konzerte in Wien, Reifezeugnis in Orgel
- Kurt Rapp, 22 Jahre alt, Wien, XIII., Anton Langergasse 53: Befähigungsnachweise: Reifezeugnisse für Orgel, Dirigentenklasse, Klavier (?), währte zu fördern als Konzertpianist, eventuell Korrepetitorstelle an der Staatsoper bzw. Chormeister einer Wiener Chorvereinigung,
- Kurt Lepperger, XXI., Scheffelstrasse 21, 23 Jahre alt, Als Komponist zu fördern, Befähigungsnachweise Reifeprüfung aus Orgel, Komposition und Dirigentenklasse.
- Isolde Ahlgrimm, eventuell Lehrkanzel für Cembalo an der Akademie
- Fritz Scherödter, Wien, III., Ölzeltgasse 3, ca 55 Jahre, eventuell Lehrkanzel für Gesang an der Staatsakademie.

Als Vorschlag für eventuell frei werdende Direktorenstelle der Staatsakademie bzw. Kompositionsklasse (Lehrkanzel) als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten: Johann Nepomuk David, zuletzt Leiter der Reichshochschule für Musik in Leipzig (bedeutender in Österreich bisher sehr wenig bekannter Komponist, obwohl Österreicher).

Dr. Edmund Weissensteiner, ev. Leitung der kirchenmusikalischen Abteilung

Universaledition.

Vorschläge der österr. Volkspartei
für Personalumbesetzungen

Abb. 6: Beilage zum Schreiben der Österreichischen Volkspartei vom 10. Juli 1945
(Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)

Ein Blick in Standesausweis und Jahresbericht bestätigt die Einstellung Heillers. Im Jahr 1947 wird der Lehrbeauftragte für Orgel Vertragslehrer an der Abteilung für Kirchenmusik. 1950 übernimmt er das „Collegium musicum für zeitgenössische Musik“ an der Musikakademie.¹⁰⁴

Dr. Hans Haselböck berichtet in einem Gespräch mit Thomas Schmögner (5. Nov. 1988) über die Orgelstellen in den 40er und 50er Jahren in Wien.

*An der Musikhochschule gab es während des Krieges zwei Professuren für Orgelspiel: die eine an der Konzertsachabteilung hatte Schütz inne, die andere an der Abteilung für Kirchenmusik Karl Walter. Nach Kriegsende wurde durch den Austritt von Schütz Walter mit der Leitung der Konzertsachklasse betraut und der erst zweiundzwanzigjährige Heiller übernahm dessen Stelle an der Kirchenmusikabteilung. 1952 wurde ... Walter Pach an die Abteilung berufen.*¹⁰⁵

Diese Aussage ist nicht zur Gänze deckungsgleich mit den Informationen, welche die Papiere der Personalakte darlegen. Heiller war mit seinem Hauptfach Orgel zu dieser Zeit tatsächlich ausschließlich an der Abteilung für Kirchen- und Schulmusik beschäftigt. Ab 1947 werden die beiden Abteilungen getrennt geführt und Heiller gehört zur Abteilung Kirchenmusik.

Prof. Karl Walter hingegen war nach 1945 nicht ausschließlich an der Abteilung Tasteninstrumente tätig. In einem Schreiben vom 14. August 1945 an die Leitung der Akademie zu Händen Prof. Dr. Karl Kobald teilt der damalige Leiter der Abteilung für Kirchen- und Schulmusik Dr. Josef Lechthaler mit, *der auf 24 Wochenstunden lautende Lehrvertrag von Professor Karl Walter solle in der Weise geändert werden, dass im Schuljahre 1945/46 nur 13 Stunden zu Lasten der Abteilung für Kirchen- und Schulmusik und 11 Stunden zu Lasten der Hauptanstalt fallen.* Weiters ersucht Dr. Josef Lechthaler, *daß grundsätzlich die Bindung Professor Walters an die Abteilung für Kirchen- und Schulmusik nicht gelöst wird.* Zuvor schreibt Lechthaler, *Herr Anton*

¹⁰⁴ Siehe Anhang: Standesausweis, S. 195

¹⁰⁵ Schmögner, 1989, S. 43

Heiller wolle für das Hauptfach „künstlerisches Orgelspiel“ im Ausmasse von 13 Wochenstunden, für das Hauptfach „kirchliches Orgelspiel“ (= Improvisation) im Ausmasse von 4 Wochenstunden und für die Führung des zu errichtenden Knabenchores mit einer Lehrverpflichtung von 3 Wochenstunden bestellt werden.

Nach gebührendem Lob von Heillers zahlreichen Begabungen kommt Dr. Josef Lechthaler zum Schluß, *Alle diese Eigenschaften lassen ihn als aussichtsreichen jüngeren Nachwuchs des Lehrkörpers der Abteilung erscheinen.*¹⁰⁶

Prof. Alois Forer, der bereits ab 1943 Dienstverträge vorweisen kann, war ausschließlich an den Abteilungen für Pädagogik und Tasteninstrumente tätig, nicht aber an der Abteilung für Kirchenmusik.

Von Dr. Josef Lechthaler, dessen Dienstverträge aus den Jahren 1924 bis 1939 sowie 1945 bis 1948 vorliegen, ist kein Beleg aufzufinden, der bestätigt, er habe ab 1945 eine Orgelklasse geführt. Die Tatsache, daß er in dieser Zeit Abteilungsleiter für die Fachgruppen Kirchen- und Schulmusik war, läßt vermuten, daß er aus zeitlichen Gründen die Arbeit des Unterrichtens seinen Kollegen überlassen mußte. Trotzdem wird in den Jahresberichten der frühen Nachkriegszeit Orgel als eines seiner Hauptfächer deklariert.

Dies also ist die Situation, in der der erst 22-jährige Anton Heiller seine Laufbahn als Pädagoge antritt. Die Konzertfachstunden wurden von Karl Walter und Alois Forer unterrichtet. An der Kirchenmusikabteilung hingegen waren sowohl Heiller als auch Walter, später auch Walter Pach, beschäftigt. Die Kenntnis der Lehrenden, sowie die genaue Kenntnis ihrer Abteilungszugehörigkeit ist für die richtige Interpretation der Auflistung der Studierenden in den Jahresberichten von enormer Wichtigkeit.

¹⁰⁶ Archiv der Universität für Musik und darst. Kunst Wien, Personalakte Anton Heillers

In diesen Auflistungen, die natürlich alle Studienrichtungen beinhalten, steht bei Studenten der Studienrichtung Orgel stets der Hauptfachlehrer vermerkt. Es finden sich in den Jahren von 1945 bis 1955 ausschließlich die Namen Walter und Forer vermerkt, Heiller nicht. Dies stimmt mit den zuvor dargelegten Untersuchungsergebnissen der Abteilungszugehörigkeit der Lehrenden überein.

Bei Studenten der Studienrichtung Kirchenmusik hingegen wird der Orgellehrer in den Jahresberichten nicht angegeben. Zusätzlich fehlen die Lehrerkataloge, der an der Abteilung für Kirchenmusik beschäftigten Lehrenden Heiller, Pach (ab 1952) und Walter fast zur Gänze. Von Heiller sind von den Jahren 1945 bis 1970 nur die Kataloge der Studienjahre 1945/46 sowie 1946/47 erhalten. Ab 1970/71 sind sie vollständig erhalten. In der Regel enthalten diese Kataloge Namen und Beurteilung der Studierenden. Auch die Studienblätter der einzelnen Studenten sowie Protokolle der Aufnahmeprüfungen ergeben keinerlei Auskunft zu dieser Frage. Somit kann das Unterfangen, die Kirchenmusikstudenten den jeweiligen Orgellehrern zuzuordnen und vollständige Schülerlisten von Heiller und seinen Kollegen zu erstellen, als kaum durchführbar betrachtet werden.

Zur Einstellung Walter Pachs, der damals Organist der Votivkirche war, gibt ein Protokoll über die Sitzung des Lehrerkollegiums am Mittwoch, dem 12. September 1951 nähere Auskunft. *Die Abteilung für Kirchenmusik benötigt dringend einen zusätzlichen Orgellehrer (große Schülerzahl, durch Übernahme des Cembalounterrichts muß Prof. Heiller auch Schüler abgeben). Es wird die Berufung des Organisten Walter Pach einstimmig beschlossen.*¹⁰⁷

Zwischen 1951 und 1953 ist auch Paul Kundi, ehemals Walter-Schüler, als Vertragsassistent mit Hauptfach Orgel tätig.

Im Studienjahr 1951/52 wird Anton Heiller bei sechs Cembalostudenten als Hauptfachlehrer angegeben. Als weitere Cembalolehrer sind Isolde Ahlgrim-Fiala, Gustav Leonhardt und Bruno Seidlhofer angeführt. Leider ist in den

¹⁰⁷ a. a. O.

Veranstaltungskalendern des Jahresberichts 1951/52 nie ein Cembaloabend der Klasse Heillers angeführt.

Anhand von erhaltenen Konzertprogrammen sowie den beiden erhaltenen Lehrerkatalogen konnten zu guter Letzt dennoch Kirchenmusikstudenten, die Heiller zwischen 1945 und 1955 im Fach Orgel unterrichtet hat, ausfindig gemacht werden (siehe Kapitel *Studentenlisten*).

Zusätzlich konnten rund 20 Kirchenmusikstudenten Prof. Karl Walter zugeordnet werden, 7 Studenten lassen sich - ebenfalls anhand von Programmen - als Walter Pach - Schüler identifizieren.

Diese Angaben erheben natürlich in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit. Schockierend bleibt, daß knappe hundert Kirchenmusikstudenten aus den Jahren 1945 bis 1955 nicht zugeordnet werden können. Sicherlich hat Heiller auch eine große Anzahl von ihnen unterrichtet.

Die Frage, wie drei Studenten Heillers schon im Sommersemester 1945 bei ihm studieren konnten, wo dieser doch erst im Juli 1945 an die Abteilung berufen worden war, macht vorerst stutzig. Es handelt sich keineswegs um einen Irrtum. Das Sommersemester dauerte damals nämlich bis Ende August.

In den 50er Jahren setzt bereits Heillers Auslandstätigkeit ein. Zu erwähnen sind Italientourneen mit den Wiener Symphonikern unter Herbert von Karajan im Juni und September 1950. Erna Heiller berichtet, Karajan habe ihren Gatten *als Leiborganisten und -cembalisten entdeckt*.¹⁰⁸

1952 folgen zusätzlich zu den Konzerten in Österreich Konzerte in der Schweiz, 1953 zusätzlich Konzerte in Holland, später auch Konzerte in Dänemark. 1955 leitet Heiller erstmals den Improvisationskurs in Haarlem, er betreibt forthin also auch pädagogische Tätigkeit im Ausland. Auf die Kurstätigkeit soll später eingegangen werden.

¹⁰⁸ Schmögner, 1989, S. 24

Faktum ist, daß sich dieses vermehrte Auftreten im Ausland auch auf seine Schülerlisten niederschlägt. Das Verzeichnis der Studierenden aus dem Jahresbericht der Studienjahre 1955/56 bis 1964/65 zeigt einen deutlichen Einschnitt. Zum einen betreut Heiller ab 1955 auch Konzertsachstudenten, obwohl sich in seinem Standesausweis für dieses Jahr kein Hinweis auf eine zusätzliche Beschäftigung an der Abteilung für Tasteninstrumente findet. Solch ein Hinweis findet sich erst 1957, wo in jener Spalte, in der Dienstort oder Dienstbereich vermerkt sind, nur „Akademie für Musik Wien“ geschrieben steht.¹⁰⁹ Zuvor befand sich stets noch der Zusatz „Abt. Kirchenmusik“ in jener Spalte. Heiller erhält in diesem Jahr den Professorentitel. Die Liste der Studierenden zeigt einen internationalen Zustrom, besonders aus jenen Ländern, in denen Heiller häufig konzertierte und Kurse gab.

Die Liste der Jahrgänge 1955/56 bis 1964/65 spricht für sich (siehe Kapitel *Studentenlisten*). Die internationale Reputation Heillers als Organist und Pädagoge hatte sich enorm gesteigert. Natürlich müssen auch die sozialen und politischen Verhältnisse berücksichtigt werden. Unmittelbar nach Kriegsende war Wien wohl kaum eine attraktive Stadt um zu studieren.

Weiters fällt auf, daß die Schülerzahlen Walters stark zurückgehen. Während Walter in den Studienjahren 1945/46 bis 1954/55 rund 80 Konzertsachstudenten betreut hat, sinkt die Zahl in den Studienjahren 1955/56 bis 1958/59 auf 18 Studenten. Es soll jedoch gleich hinzugefügt werden, daß Walter im Studienjahr 1958/59 in den Ruhestand getreten ist.

Der Jahreskatalog weist in diesem Jahr noch 8 Konzertsachstudenten auf, die in Walters Klasse waren. Die Zusammenfassung der Jahrgänge 1945/46 bis 1954/55 sowie 1955/56 bis 1964/65 wurde deshalb gewählt, weil die Jahreskataloge (also insgesamt nur 2) so angelegt sind. Erst ab 1965/66 erschien ein Katalog pro Studienjahr. Für die Studentenlisten Heillers wurde diese Anordnung übernommen.

¹⁰⁹ Siehe Anhang Nr.4: Standesausweis, S. 195

Heillers Kurstätigkeit führte ihn nicht nur in europäische Länder, sondern rund um den Erdball. Die Anzahl der Kurse ist unüberschaubar.

Stellvertretend für diese verdienstvolle Kurstätigkeit soll „Haarlem“ erwähnt werden.

Diese „Internationaale Zomer Academie voor Organisten“ nimmt mit Sicherheit einen bedeutenden Stellenwert in Heillers pädagogischer Tätigkeit ein. Mehr darüber folgt im Kapitel *Die Haarlemer Orgelschule*.

Des Weiteren wird auf den Kurs in Hannover 1975 hingewiesen, der im Kapitel *Protokolle über Heillers Kurstätigkeit* ausführlich beschrieben ist.

Die Haarlemer Orgelschule

Im holländischen Haarlem hatte man sich um die Jahrhundertmitte des 20.

Jahrhunderts das Ziel gesetzt, die Kunst der Orgelimitation neu zu beleben. Auf Initiative des in Holland lebenden Österreichers Dr. Joseph Obermayer (1896 – 1965) wurde 1951 der Improvisationswettbewerb um die *Silberne Tulpe* ins Leben gerufen. Austragungsort dieses Ereignisses wurde die Müller-Orgel in der Grote of St. Bavo-Kerk im Stadtzentrum Haarlems.

Alljährlich sollte dieser Wettbewerb stattfinden. Als erster Preisträger ging der Niederländer Louis Toebosch (geb. 1916) in die Chronik ein.

Ein Jahr später, also 1951, taucht zum ersten Mal der Name Anton Heillers im Zusammenhang mit der Haarlemer Orgelwelt auf. Die Jury, bestehend aus Flor Peeters, Pierre Segond und Albert de Klerk kürte ihn zum ersten Preisträger. Die Aufgabenstellung war damals ein von Flor Peeters gegebenes Thema in einer Sonatenform zu verarbeiten.

Jeder Preisträger muß auch heute noch seine Positionierung in den beiden folgenden Jahren verteidigen. Erst wer dreimal hintereinander als erster Preisträger den Wettbewerb für sich entscheidet, wird endgültiger Preisträger. Nach Heiller gewann der Niederländer Piet Kee (geb. 1927) dreimal hintereinander den Haarlemer Improvisationswettbewerb. Somit wurde er Gewinner (und Besitzer) der von der Stadt Haarlem gestifteten *Silbernen Tulpe*.

1956 taucht abermals der Name Anton Heillers im Zusammenhang mit diesem Wettbewerb auf. Diesmal jedoch ist Heiller Jurymitglied (gemeinsam mit Sam Dresden und Fin Viderö).

Auch Thema und Form sind von Heiller gegeben: Er verlangt eine Improvisation in freier Form mit anschließender Fuge über den Choral *Aus tiefster Not*. In den folgenden Jahren ist Heiller noch mehrmals Mitglied der Jury.

1958 gibt er zum zweiten Mal Thema und Form vor: diesmal wünscht Heiller eine Hexachordphantasie und eine Fuge.

Nicht nur die Improvisationswettbewerbe verbinden Heiller mit Haarlem.

Bald reifte der Plan, neben dem Improvisationswettbewerb ein "internationales Forum für die jungen Talente unter den Organisten" zu begründen. Der Reichtum der Niederlande an einzigartigen historischen Orgeln sollte einer lebendigen Gegenwartskultur zugutekommen. So fand im Juli 1955 erstmals die heute noch bestehende „Internationale Zomer Academie voor Organisten“ statt. Die ursprüngliche Zielsetzung bestand darin, Studierenden Gelegenheit zur „höchsten künstlerischen Bewährung, zur ersten pädagogischen und kritischen Auseinandersetzung mit einem Meister ihres Faches und zur gegenseitigen Messung der Kräfte zu geben“.¹¹⁰

Bei dieser ersten Sommerakademie hielten Jeanne Demessieux und Friedrich Bihn die Interpretationskurse, Gaston Litaize und Anton Heiller die Improvisationskurse. (Anscheinend hat auch der niederländische Komponist Henk Badings einen Kurs geleitet.)

Die folgende Liste der *Deelnemers. Zomer Academie voor Orgel* sowie ein „Stundenplan“ geben darüber Aufschluß.

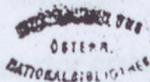
¹¹⁰ Summereder, 1995, S. 209

DEELNEMERS
ZOMER ACADEMIE VOOR ORGEL

8-10⁴

DE MESSIEUX BIHN LITAIZE HEILLER BADINGS LEZINGEN

| | | | | |
|---|---|---|------|---|
| ✓ SOLBERG <i>2. inlyf. P. d. v. d. K.</i> | X | X | 1914 | X |
| ✓ SLOGEDAL <i>3. inlyf. S. d. d. d. d.</i> | X | X | 1927 | X |
| ✓ SALVESEN <i>4. inlyf. S. d. d. d.</i> | X | X | 1915 | X |
| ✓ VANDRO <i>1. inlyf. S. d. d. d. Tenor</i> | X | X | 1914 | X |
| □ DRAUT <i>Chapman</i> | X | ⊗ | | X |
| ✓ BOERSMA <i>gut thematisch</i> | | ⊗ | 1920 | X |
| □ WAASDORP | X | ○ | | X |
| □ FISCHER | X | ○ | | X |
| ✓ BOLT | X | X | 1927 | X |
| KLINKHAMER | | X | 1925 | X |
| DRAGT <i>(Arie, Tante) gut</i> | | X | 1930 | X |
| SCHURMAN MEJ. | | | | X |
| ✓ Jenny | | X | | |



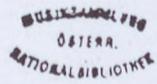
F 125 Heiller - 691/1

Abb. 7: Teilnehmerliste der ersten Sommerakademie für Orgel in Haarlem 1955
(Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

| | grote | Kerk | Konzert Gebouw | | Teyler |
|-----------|--|-------------------|----------------|------------|------------------------------|
| | 10 - 12 | 2 - 4 | 8 - 9,30 | 12,30-1,45 | |
| 11/7 Mndg | Heiller | Bihn | Litaize | Demessieux | 4 - 6 Badings 8 Leonhardt |
| 12/7 Dsdg | Litaize | | Bihn | Heiller | 8 Leonhardt |
| 13/7 Wsdg | Bihr. | Heiller | Litaize | Demessieux | 4-6 Badings 3 Schcuten |
| 14/7 Indg | | | Bihn | Demessieux | 8 Konzert |
| 15/7 Vrdg | Bihn (9-11) | Heiller | Litaize | Demessieux | 4-6 Badings 3 Symposium |
| 16/7 Ztdg | E x c u r s i e : Alkmaar, Flentrop, NCRV Studio | | | | |
| 18/7 Mndg | Heiller | Bihn | Litaize | Demessieux | 4-6 Badings 8 Krauss |
| 19/7 Dsdg | Bihr. | | Litaize | Demessieux | 8 Fokker |
| 20/7 Wsdg | Heiller | Bihn | Demessieux | Litaize | 4-6 Badings 8 Schcuten |
| 21/7 Dsdg | Demessieux | <u>Bihn</u> 15-17 | Heiller | Litaize | 8 Fokker |
| 22/7 Vrdg | Bihr. | Heiller | Litaize | Demessieux | 4-6 Badings 8 Symposium |
| 23/7 Ztdg | E x c u r s i e : Loenen, Gouda, den Haag | | | | |
| 25/7 Mndg | Heiller | Bihn | Litaize | | 4-6 Badings 8 Dufourcq |
| 26/7 Dsdg | Litaize | | Bihn | Heiller | 8 Dufourcq |
| 27/7 Wsdg | Heiller | <u>Bihn</u> | Litaize | | 4-6 Badings 8 Tones |
| 28/7 Indg | Bihn | <u>Heiller</u> | Litaize | | 8 Symposium |
| 29/7 Vrdg | Heiller | Bihn | Litaize | | 8 Tones Amsterdam |

116

OPENING ZOMER ACADEMIE: Zaterdag 9 Juli 10.30 Stadhuis Haarlem
 Sluiting : Zaterdag 30 Juli 10.30 Stadhuis Haarlem



F 125 Heiller - 691/1

Abb. 8: Stundenplan der ersten Sommerakademie für Orgel in Haarlem 1955
 (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Beide Schriftstücke wurden Heillers Nachlaß entnommen. Daraus kann man schließen, daß hinzugefügte Notizen aus Heillers Hand stammen. Die Anzahl der Teilnehmer läßt schmunzeln, wenn man an aktuelle Teilnehmerlisten dieses Kurses denkt. Mittlerweile zählen diese um die hundert Studenten pro Veranstaltungsjahr.

(Die Kurse finden im Zweijahresrhythmus statt. Derzeit ist eine Umstrukturierung im Gange.)

Von den dreizehn hier angeführten TeilnehmerInnen besuchten zehn Heillers Improvisationskurs. Die Leistungen der übrigen vier Dozenten soll nicht geschmälert werden. Trotzdem ist ein geringerer Zustrom zu deren Kursen nicht zu leugnen.

(„Lezungen“ bedeutet Lesungen.)

Der „Stundenplan“ läßt erkennen, daß als Veranstaltungsorte die Groote Kerk (=Groote of St. Bavo, in der sich die Christian Müller-Orgel befindet), das Konzert Gebouw (beherbergt eine elektrifizierte Cavallé-Coll Orgel), sowie das Teyler Museum gewählt wurden.

Der Anhang enthält weitere, dem Nachlaß entnommene Schriftstücke, zum einen eine Art „Lehrplan“, ein Konzept, welches die Inhalte des Improvisationskurses auflistet.¹¹¹

Der von Heiller verfaßte *Bericht ueber die erste Internationale Sommerakademie fuer Orgel in Haarlem* kann ebenfalls Einblick in das Kursgeschehen geben. Es wurde bereits im Kapitel *Definition des Begriffs Schule im musikalischen Bereich* daraus zitiert.¹¹²

Als letztes Schriftstück zu diesem Kapitel liegt ein Gedicht vor, welches von Kursteilnehmern verfaßt wurde. Da es auf amüsante und humoristische Art Einblick ins Kursgeschehen gibt, wurde es in den Anhang mit aufgenommen.¹¹³

¹¹¹ Siehe Anhang Nr.5: Lehrplan – Improvisationskurs, S. 199

¹¹² Siehe Anhang Nr.6: Bericht ueber die erste Internationale Sommerakademie fuer Orgel in Haarlem, S. 201

¹¹³ Siehe Anhang Nr.7: Versuch eines anfahenden Organisten ... , S. 204

Das Lehrprogramm wurde 1957 erweitert: Anton Heiller begann einen Bach-Interpretationskurs, den er bis 1977 kontinuierlich weiterführte, Cor Kee (geb. 1900) übernahm die Improvisationsklasse, Marie-Claire Alain (geb. 1926) wurde als Dozentin für französische Orgelmusik, Gustav Leonhardt (geb. 1928) für norddeutsche, niederländische und englische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts gewonnen; 1959 begann Luigi Ferdinando Tagliavini (geb. 1929) einen Kurs für altitalienische und altspanische Orgelmusik, 1962 folgte Siegfried Reda ... mit einem Kurs für Reger und zeitgenössische Orgelmusik, Gustav Leonhardt bot ergänzend einen Cembalo-Kurs an. Gerade weil die Dozenten verschiedenen Kulturkreisen und Schulen entsprossen, konnte sich ein fruchtbarer, grenzenloser Dialog der Kulturen entfalten.¹¹⁴

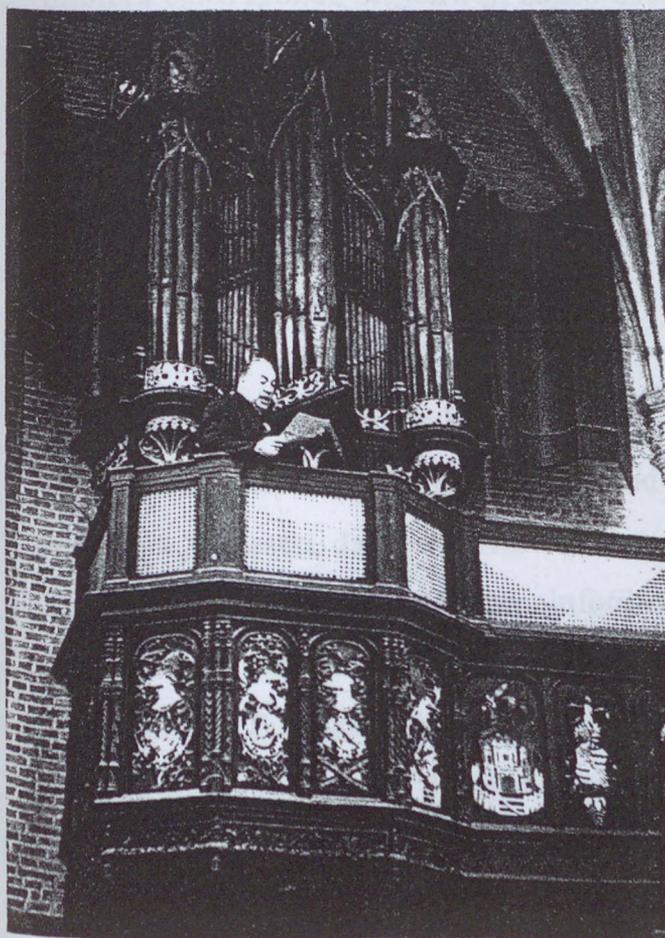


Foto 10: Anton Heiller 1968 in der St. Laurenskerk in Alkmaar (NL) an der ältesten spielbaren Orgel Hollands (Jan van Covelen 1511, von Flentrop 2000 saniert)

Foto 11: Elsa Bolzonella-Zoja (I) mit Anton Heiller in Haarlem ca. 1966/67



¹¹⁴ a. a. o.

Dieses Umfeld übte entscheidenden Einfluß auf Anton Heiller aus. In diesem Zusammenhang soll auf jene Unterkapitel von *Die Rückführung zur mechanischen Schleifladenorgel* verwiesen werden, die den Zeitraum um die Jahrhundertmitte beleuchten, war dies doch die Zeit eines grundlegenden Wandels in Heillers Interpretationsweise.

R.S.: Der Gedankenaustausch war für Heiller eine wesentliche Quelle in der Beschäftigung mit Musik, vor allem der Gedankenaustausch bei der Sommerakademie in Haarlem. Da gab es – besonders für die alte Musik – Gedankenaustausch mit Tagliavini, Marie-Claire Alain und Gustav Leonhardt. Tagliavini und Leonhardt waren musikwissenschaftlich gebildet. Heiller hingegen war kein ausgebildeter Musikwissenschaftler. Er hat aber der Musikwissenschaft insofern einen großen Stellenwert zugeordnet, als sie Dinge herausfinden kann, die für das praktische Musizieren von grundlegender Bedeutung sind, nicht aber als Selbstzweck oder als Spekulation.¹¹⁵

S.G.: Welche konkreten, damals neuen Ansätze hat Heiller nun von solchen historischen Quellen abgeleitet?

R.S.: Na ja, ... einerseits das Registrieren ... was heißt *Organo pleno* ... inwieweit kann man Registrierungen in Praeludien und Fugen wechseln ...
Man muß ja wissen, daß diese Praeludien und Fugen seit Albert Schweitzer, über Straube und Ramin hinweg, immer sinfonisch aufgefaßt wurden, das heißt in Klanggruppen unterteilt wurden. ... Diese große Einheitlichkeit, die zum Beispiel eine Bachsche Fuge hat, Einheitlichkeit in der Registrierung sowie im Klang, das wurde ihm natürlich durch den Kontakt mit diesen alten holländischen Instrumenten klar.

¹¹⁵ Interview mit der Verfasserin, 22. 5. 2003



Foto 12: Anton Heiller 1974 in Haarlem (rechts außen Elli Kooiman und Jacques van Oortmerssen von li. nach re.)

Ohne den oft unreflektierten Historismus der Orgelbewegung zu teilen, waren es vor allem Tagliavini und Leonhardt, die als systematische Musikwissenschaftler historische Quellen und Traktate auswerteten und praktisch erprobten. Leonhardt ... wandte sich entschieden von neobarocker Objektivität ab und brachte die Gesetze der musikalischen Prosodie, der klassischen Rhetorik und der barocken Affektenlehre wie auch die stilsichere Ausführung der Diminutionen und Ornamente als Wesenselemente der Aufführungspraxis alter Musik zu neuer Geltung. Die Auswertung französischer, italienischer und spanischer Quellen führte zu einer Revitalisierung der verschütteten Praxis des „inégalen“ Spiels, wodurch neobarocke Motorik überwunden, Rhythmik und Akzentuierung eine neue Dimension erhielten.¹¹⁶

¹¹⁶ Summereder, 1995, S. 210

Die Christian Müller-Orgel in St. Bavo stellt für die Haarlemer Schule ein Instrument von überzeitlicher Klanglichkeit dar. Solche Klanglichkeit verlangte man als grundlegendes Kriterium für den zeitgemäßen Orgeltyp. Natürlich blieben die bisher allgemein verfochtenen Wesenszüge der Orgel unverändert.

Als Wesenszüge nannte Heiller, neben Schleiflade und mechanischer Traktur, „reichhaltigen Obertonaufbau, klangfarbenmäßige Verschiedenheit der Registerfamilien“ und eine „ökonomische Aufstellung, die jedem Werk eine gute und breite Aussprachemöglichkeit“ sichert.¹¹⁷

Die Christian Müller-Orgel wurde 1960 von der Firma Marcussen (Abenraa/Dänemark) restauriert. Dies war nicht der einzige Eingriff, welcher an der Orgel vorgenommen wurde. Für die Haarlemer Schule hat dieses Instrument noch heute zentrale Bedeutung.

¹¹⁷ Summereder, 1995, S. 211

Pädagogische Schriften und Vorträge

Heiller hat immer wieder pädagogische Schriften verfaßt. Die meisten werden wohl im Zusammenhang mit Kursen und Seminaren entstanden sein. Im Nachlaß befindet sich ein Schriftstück, in welchem Heiller das Werk *Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm' ich her“* von Johann Sebastian Bach behandelt. Nach dem eigentlichen Text, der in diesem Fall nicht mehr als eine halbe mit Schreibmaschine geschriebene Seite ausmacht, fügt Heiller hinzu: *Einen schönen und angenehmen Kurs*, was den Zweck dieses Schriftstücks, den Grund seines Entstehens deutlich macht.

Zu: "Vom Himmel hoch".

im ersten Satz melodische Ähnlichkeit zw. dem Beginn der 1. und 4. Verszeile der Choralweise, bringt Wiederaufnahme bereits vorhandener Kontrapunkte. (Dietrich: bringt auch Beispiele von Pachelbel; "Allein Gott in der Höh sei Ehr", im Zusammenhang mit Periodisierung der Kontrapunkte.) 1. Var. ein Kontrapunktkanon, 2. Var (Quintenkanon) Übergangsform von Kp.- Kanon und themat. Kanon. Formbestimmende Aufgabe der ersten Choralzeile. Rhythm. Veränderungen des C.F. Auch in den Kontrapunkten synkopiert wiederkehrend. In den dem Autograph entsprechenden Quellen stehen statt der ganzen Noten zwei Halbe Noten mit Ligatur am Ende jeder Verszeile des D.F. im Baß. Im 3. Satz (Autograph) sind die Abstände zwischen den Choralzeilen verschwunden, der äußeren Verdichtung entspricht die innere Intensivierung. Viermalige Behandlung im "Canon contrario motu". Im Takt 27 ~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~ wird die bisherige Dreistimmigkeit durch Hinzutreten einer zweiten freien Stimme vierstimmig. In der Mitte des Takt 36/ vierfach verkürzte erste Verszeile von a weg. Ebenso Takt 52 und 53. In den letzten 3 Takten alle Melodiezeilen in Überschneidung. (Im 4. Satz im Kontrapunkt die zweite Melodiezeile enthalten (Takt 11)) Schlußverszeile in Takt 10 und 11 koloriert und rhythmisch zerdehnt. im Var. 4. Viermal erklingt die erste Choralzeile in jeder Stimme. 5. Satz Vergrößerungskanon, in den kanonischen Stimmen der C.F. nur wenig verwendet. Sment findet, daß über dem Orgelpunkt c am Schluß Anklänge an Var. 1 bestehen, in der Mittelstimme tritt in Takt 39 b-a-c-h- auf.

Einen schönen und angenehmen Kurs!

Abb. 9: Ausführungen über Johann Sebastian Bachs Werk *Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm' ich her“* (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Beim Lesen dieses Textes, der nicht vollständig ausformuliert ist, sondern in Wortgruppen wichtige Fakten auflisten will, wird deutlich, daß Heiller hier nur wirklich handfeste Tatsachen anführt. Er bleibt streng objektiv und verliert sich nicht in der Beschreibung seines persönlichen Zuganges zu diesem Werk. Der Leser erfährt kein Wort über Interpretation und auch keinerlei Andeutung über die eigentlich nicht greifbare Zahlensymbolik.

Auch in einem weiteren Schriftstück aus dem Nachlaß wird dies deutlich. Es trägt den Titel „Choralpartiten“. Heiller bezieht sich hier auf Fritz Dietrich (Bach-Jahrbuch 1929) und legt dessen Ansichten über Form und Technik von Bachs Orgelbüchlein dar. Es soll hier jedoch nicht Sinn und Zweck sein, eine Inhaltsangabe dieses Schriftstücks zu liefern. Die knappe Beschreibung soll lediglich ein Bild des Texttyps darlegen. Im weiteren Verlauf werden Vorläufer der Bachschen Partiten genannt und Partiten von Böhm und Bach notiert, die Heillers Ansicht nach Parallelen aufweisen. In weiterer Folge führt Heiller Variationswerke Bachs mit kurzen Beschreibungen (z.B.: Entstehungszeit, -ort, Text des Chorals, Reihung, etwaige Besonderheiten, ...) in knapper Form an.

Erstaunlich ist, daß diese Schriften Heillers nicht als veraltet oder überholt gelten können, obwohl sie wohl bald ein halbes Jahrhundert alt sind. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß einerseits das Bachspiel in Interpretation und Aufführungspraxis in Heillers früher Zeit eigentlich noch in Kinderschuhen steckten und daß andererseits die Wissenschaft in den letzten Jahrzehnten unglaubliche Erkenntnisse gewonnen hat.

Die beiden eben angeführten Schriftstücke scheinen dafür angefertigt worden zu sein, um im Rahmen eines Kurses auch direkt an Studenten weitergegeben zu werden. Im Gegensatz dazu steht ein weiteres Schriftstück, welches ebenfalls dem Nachlaß entstammt. Schon die ersten Zeilen geben Aufschluß über den Entstehungs- und Verwendungszweck. Nach der Überschrift „Einführung zur Klavierübung, III. Teil Joh. Seb. Bachs“ beginnt ein komplett ausgeführter Vortrag:

*(Verehrte Anwesende! Gestatten Sie mir vor Beginn des heutigen Abends einige Erläuterungen zu Bachs Klavierübung III. Teil.) Die Klavierübung ...*¹¹⁸

Auf diesen Vortrag scheint sich Heiller besonders gut vorbereitet zu haben. Nach Beschreibung der Teile I und II bringt Heiller folgendes:

*1739 kam der III. Teil heraus; mit Ausnahme von 4 Klavierduetten, die wahrscheinlich aus Versehen in den Stich geraten sind, offensichtlich nicht zum Aufbau dieser Werkfolge passen und darum auch beim heutigen Abend weggelassen werden, enthält er wie gesagt ausschließlich Orgelwerke, nämlich das Präludium und die Tripelfuge in Es-dur, sowie 21 Choralvorspiele.*¹¹⁹

Heiller vertrat demnach zu dieser Zeit die Ansicht, daß die vier Klavierduette von Bach nicht für diese Sammlung vorgesehen waren und klammerte sie konsequenter Weise aus seinem Vortrag aus. Weiters bezeichnet er die Es-Dur Fuge als Tripelfuge, worüber sich die Fachwelt heute nicht mehr einig ist.

(Wird doch eine Tripelfuge oftmals folgendermaßen charakterisiert, daß alle drei Themen parallel verwendet werden müssen, was bei BWV 552/II nicht der Fall ist.)

Heiller geht anschließend auf die Reihung der Choralvorspiele ein und stellt den Bezug zu Luthers großem und kleinem Katechismus dar. Des weiteren kommt Heiller zum Schluß, eine genaue Ausdeutung symbolischer Momente im einzelnen ließe *natürlich immer die Gefahr eines Irrtums offen, nie dürfen wir uns anmaßen, die innersten und geheimsten Gedankenzusammenhänge des Genius Bach restlos ergründen zu können; wenn ich nun abschließend 3 Beispiele aus den Werken, die Sie heute hören werden und die meiner Ansicht nach dafür charakteristisch sind, herausgreife und zu erklären versuche, dann soll damit keineswegs der Anspruch auf unbedingte Richtigkeit dieser Deutung erhoben werden.*¹²⁰

¹¹⁸ F 125 Heiller – 663

¹¹⁹ a. a. O.

¹²⁰ a. a. O.

In diesen Zeilen tritt die demütige Haltung, die Heiller zur Musik allgemein - hier natürlich speziell zu Bachs Musik - einnahm, deutlich zu Tage. Auch seine Schüler betonen immer wieder, Heiller maßte sich nie an, die Lösung gefunden zu haben. Er war immer ein Suchender.

Die drei Choralbearbeitungen, die Heiller hier als Beispiele anführt, sind die jeweils großen Bearbeitungen des *Kyrie*, *Gott Heiliger Geist*, *Dies sind die heiligen zehn Gebot* und *Vater unser im Himmelreich*.¹²¹

Im Zusammenhang mit Heillers pädagogischen Schriften soll auch der von ihm herausgegebene „Auswahlband für Orgel“ erwähnt werden. Dieser Band, der ausschließlich Werke Johann Sebastian Bachs enthält, erschien im Juli 1946 im Verlag Doblinger. (Heillers Studenten zufolge habe sich Heiller in seinen späteren Wirkungs Jahren von diesem doch sehr früh entstandenen Notenband distanziert.) Im Vorwort schreibt Anton Heiller folgendes:

Der vorliegende Auswahlband soll der momentanen Knappheit an Notenmaterial Bachscher Orgelliteratur etwas abhelfen und für Studierende ein nach Schwierigkeitsgraden geordneter Lehrbehelf sein. Der erste Teil besteht aus Choralvorspielen, die bei ihren verhältnismäßig kurzen Formen die mannigfaltigsten Arten der Orgeltechnik erfordern. Im zweiten Teil sind aus der großen Anzahl der Präludien, Toccaten, Fugen usw. Werke ausgewählt, die einige spezielle Arten Bachschen Orgelstils darstellen. Ein Anfänger, der Bachs zwei- und dreistimmige Inventionen beherrscht und über die Grundbegriffe der Pedaltechnik verfügt, kann mit dem Studium der ersten Choralvorspiele und ungefähr nach dem Schwierigkeitsgrad des 10. bis 14. Choralvorspiels mit den ersten Stücken des 2. Teils beginnen, um bei der Triosonate bzw. der Dorischen Toccata und Fuge das Stadium einer mittleren Reife zu erreichen.

Der Text des Bandes hält sich im allgemeinen an die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft in Leipzig. Nur einige Stellen, die von der wohl am meisten verbreiteten Petersausgabe zu stark abweichen, bzw. dort glaubwürdiger erscheinen, wurden nach Peters gedruckt, jedoch in Fußnoten die Lesart der Leipziger Gesamtausgabe vermerkt. Alle Bindebogen, Tempo- und Registrierungsangaben sind original. Es wurde von jeglichen eigenen Bezeichnungen (auch Finger- und Fußsatz) abgesehen, um das klare Notenbild des Urtextes zu wahren und außerdem dem Lehrer, bzw. dem Schüler die Gestaltung seiner eigenen Auffassung frei zu überlassen. (Niemand kann mit Sicherheit behaupten, daß seine Auffassung die einzig mögliche und richtige sei.) Auch lernt erfahrungsgemäß der Schüler durch gewissenhaftes selbständiges Zusammenstellen des Finger- und Fußsatzes mehr, als wenn er sich an vorgedruckte Bezeichnungen hält.

Abb. 10: Anton Heillers Vorwort zu seinem Auswahlband für Orgel (Quelle: Privatbesitz)

¹²¹ Siehe Anhang Nr.8: Einführung zur Klavierübung, III. Teil Joh. Seb. Bachs, S. 210

Protokolle von Heillers Kurstätigkeit

Die im Nachlaß vorliegenden Protokolle über Heillers Kurstätigkeit stellen zweifelsohne interessante Quellen zur Erforschung von Heillers Lehre dar.

Berichte und Interviews, die heute über damalige Geschehnisse verfaßt werden, beinhalten nicht nur das Risiko des Irrtums und der verkümmerten Erinnerung. In der Retrospektive wird das Geschehene in einen anderen Blickwinkel gebracht.

Die Protokolle jedoch - in diesem Fall von Studenten verfaßt - sind Zeugnisse aus der unmittelbaren Erlebniszeit und erhalten neben greifbaren Fakten, in der Art wie auch Heiller sie in seinen pädagogischen Schriften zu Papier gebracht hat, zusätzlich noch viel Subjektives, wie Interpretationsanweisungen, Vermutungen über Zahlensymbolik und dergleichen.

Will man die pädagogische Tätigkeit einer Person näher umleuchten, muß sowohl Objektives als auch Subjektives Eingang finden. Macht doch gerade die Subjektivität das Reizvolle der Persönlichkeit aus.

Der Orgelkurs, den Anton Heiller vom 20. bis 25. Oktober 1975 in der Pauluskirche in Hannover hielt, ist besonders gut dokumentiert.¹²²

Abb. 11: Protokoll des Orgelkurses in Hannover 1975, Dienstag, 21. Okt. vormittags
(Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

¹²² F 125 Heiller – 699/1

Referent: Prof. Anton Heiller

Nach der Mette begann um 9.30 Uhr der erste Arbeitsabschnitt an der Orgel der Pauluskirche / Hannover-Süd.

Prof. Heiller setzte als Motto über die Arbeitswoche

"Musik fängt an, wo die Sprache aufhört"

und gab eine Einführung in den Zyklus der 17 bzw. 18 Choräle. (Ob der 18. Choral zum Zyklus gehört, ließ er noch dahingestellt.)

Heiller zog auch die anderen Bachschen Choralvorspielzyklen zum Vergleich heran (Orgelbüchlein, Clavierübung III und Schüblerchoräle) und zeigte auf, daß diese Werke nicht bloße Sammlungen sind, sondern daß jedes Mal ein Gesamtplan vorliegt, der mannigfaltige musikalische und inhaltliche Beziehungen zwischen den einzelnen Bearbeitungen aufweist.

Heiller betonte, daß auch die 17 Choräle nach solch einem Plan angeordnet sind, zum Beispiel bilden Beginn und Schluß Anrufungen des Heiligen Geistes die Mitte "Nun komm, der Heiden Heiland".

Die Stücke liegen einer sehr späten Leipziger Handschrift vor, 1-15 autograph, 16 u. 17 von Altnikol nach Diktat geschrieben, das Fragment 18 von einem unbekanntem Schreiber.

Für alle Stücke gibt es mindestens eine frühere Fassung aus Bachs Weimarer Zeit, die in vielen Fällen nicht wesentlich von der späten Fassung abweicht.

Heiller wies darauf hin, daß auch formale Überlegungen bei der Zusammenstellung entscheidend waren: Die Zahl 3 (Trinität) tritt überall auf: Es gibt 3 Plenumstücke, 3 Trios, 3 mit koloriertem C.F., 3 mal mit G.F. im Tenor, 3 Triptychen etc. Herr von Loeffelholz ergänzte, daß diese Dreiergruppen aber immer als 2+1 zu verstehen seien, was erhebliche inhaltliche und formale Konsequenzen habe.

Das 1. Stück, die Fantasie "Komm Heiliger Geist" wurde von einem Kursusteilnehmer vorgetragen. Danach analysierte Heiller das Stück und gab Hinweise zur Interpretation. Er wies nach, daß das ganze musikalische Geschehen sich aus der 1. Choralzeile und dem Halleluja ableiten läßt, daneben aber mannigfache andere Figuren, z.B. Kreuzfiguren, Arpeggios (wie in "Herr Jesu Christ...." aus dem OB.) BACH-Zitate etc. vorkommen.

Beim Vergleich der Lesarten fiel auf, daß keine der vorhandenen Ausgaben einen befriedigenden Text bringt, vor allem nicht die Neue Bach-Ausgabe. Da Bach die Stücke wohl noch einmal überarbeiten wollte (oder es schon teilweise getan hatte, Handschrift M?) ist bei vielen Stellen nicht eindeutig, ob es sich um versehentliche Inkonssequenzen, Schreibfehler oder Absicht handelt, wenn Parallelstellen Abweichungen aufweisen. Nach ausgiebiger Diskussion spielte Prof. Heiller das Stück selbst.

In der gleichen Weise wurde mit dem zweiten Stück "Komm Heiliger Geist" (a 2 Clav. e Ped.) verfahren.

Hier gab Heiller neben der Analyse, die ergab, daß auch diese Bearbeitung motivisch sehr dicht und konzentriert gearbeitet ist, vor allem spieltechnische Hinweise. Er erklärte den Begriff des "Ansetzens" sowie des "Schnellens" am Schluß des Trillers (Ph.E.Bach). Er vertrat überzeugend die Auffassung, daß der Nachschlag in das Tempo des Trillers einzubeziehen also nicht wie notiert zu spielen sei, und daß Vorausnahmen im "letzten Augenblick" gebracht werden müssen.

Die Besprechung dieses Stückes nahm noch einen Teil des Nachmittags in Anspruch (ab 15 Uhr). Anschließend spielte Prof. Heiller auch diese Bearbeitung selbst.

Erhard Jgidi

Heiller sprach im Rahmen dieses Kurses also über die sogenannten „Leipziger Choräle“. Heute ist diese Choralsammlung immer wieder in Kursprogrammen zu finden. Heiller war jedoch der erste, der über Choralsammlungen dieser Art als Zyklen sprach, als Zyklen, die nach einem bestimmten Plan angeordnet sind, die eine Gesamtkonzeption verfolgen. Heiller setzte die Arbeitswoche unter das Motto: „Musik fängt an, wo die Sprache aufhört.“

Dieses Motto trifft den Punkt, der in Gesprächen mit Heillers Schülern wieder und wieder zur Sprache kommt. Musik ist etwas Erhabenes, das als Weiterführung der Sprache natürlich auch Sprechen und in überhöhter Form auch Singen soll.

Heiller hat sich mit Artikulation befaßt, um das oftmals als Maschine angesehene Instrument nicht nur zum Klingen, sondern auch zum Singen zu bringen. Mit dieser Einstellung war er in seiner Generation einer der ersten.

Um Musik verständlich zu machen, muß sie sprechen, muß sie singen. Das muß es gewesen sein, was Heiller dazu bewegt hat, einen für die damalige Zeit unkonventionellen Weg der Interpretation einzuschlagen. Heillers langjährige Studentin Sibyl Kneih-Urbancic berichtet, Heiller habe zur Dupré-Schule gemeint,

S. K.-U.: ... sie würde nicht zum Verständnis der Musik an sich beitragen. So hat er begonnen, sich mit der Artikulation auseinanderzusetzen. Die Musik hat ihm nämlich anderes gesagt. Aus solchen „In-Frage-Stellungen“ sind seine Nachforschungen hervorgegangen.¹²³

Weiters soll auf die bereits zitierten Worte Roman Summereders hingewiesen werden, der beschreibt Heiller habe seine Spielweise, seine Ideologie auf der Physiologie der mechanischen Schleifladenorgel aufgebaut. Hier gibt es nämlich die Fühlungnahme mit dem Druckpunkt, sodaß Pfeifenan- und -absprache maßgeblich beeinflusst werden können. In der im wesentlichen von der Elektrik geprägten Zeit eines Dupré hingegen ist eine sehr glatte automatisierte Spielweise vorherrschend.¹²⁴

¹²³ Interview mit der Verfasserin, Wien, 15. 7. 2003

¹²⁴ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

Heiller formulierte eines seiner Grundanliegen demnach als Motto des Kurses. Dem kritischen Betrachter fällt auf, daß der Protokollführer nicht näher auf dieses Motto eingeht. Heiller wird sicher über seine persönlichen Beweggründe referiert haben, um auch zu begründen, warum er gerade diese Worte als Motto aufgestellt hat. Beim Lesen des Protokolls fällt auf, daß Heiller nicht nur enorm mit der Materie vertraut war, sondern daß auch hier, wie bei den im vorigen Kapitel behandelten pädagogischen Schriften, seine Worte keineswegs überholt sind und durchaus noch Geltung haben.

In diesen Protokollen wird immer wieder ein gewisser Herr von Loeffelholz erwähnt. Seine Aussagen werden immer im Zusammenhang mit Zahlensymbolik zitiert.

Klaus Freiherr Loeffelholz von Colberg (1923 – 1977), Sohn eines Pfarrers, genoß schon als Schüler eine vorzügliche und umfassende musikalische Ausbildung (Klavier, Violine, Cello, Harmonielehre und Kontrapunkt).

Als Jugendlicher erlebte er schwere Kriegsjahre, zumeist an vorderster Front. 1945 wurde er aus der italienischen Kriegsgefangenschaft entlassen.

Es folgten Studienjahre in Heidelberg (Kirchenmusik, Musikwissenschaften und Philosophie). *Klaus Loeffelholz war Kirchenmusiker in Hildesheim, sodann Dozent an der nicht mehr bestehenden Kirchenmusikschule der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover, und dort auch in der „Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik“ tätig. In dieser Eigenschaft hat er Kurse mit Heiller organisiert (1975 – Leipziger Choräle, 1978 – Clavierübung III. Teil). Diese Fortbildungskurse ... bestehen auch heute noch.*¹²⁵

Im 7. Absatz beschreibt der Protokollführer die Vorgangsweise im Kursgeschehen. Nach einer allgemeinen Einführung über die gesamte Choralsammlung läßt Heiller das erste Stück daraus vortragen. Nach einer Analyse gibt Heiller Hinweise zur Interpretation. Schade, daß hier diese Hinweise nicht näher ausgeführt sind. Aber

¹²⁵ E-mail an die Verfasserin, 27. 10. 2003

schon die Tatsache, daß das Wort „Hinweise“ und nicht beispielsweise „Anweisungen“ hier Verwendung findet, läßt bei diesem sprachlich doch sehr bewanderten Protokollisten darauf schließen, Heiller habe wirklich nur Möglichkeiten der Interpretation aufgezeigt und nicht mehr.

Im Folgenden werden auch verschiedene Notenausgaben verglichen, was Heillers Text- und Werktreue zeigt. Radulescu spricht von *unwahrscheinlicher Akribie*, die seines Erachtens für die damalige Zeit einzigartig war. So hat Heiller sämtliche Quellen durchforstet.¹²⁶

Sibyl Kneihs-Urbancic berichtet:

S. K.-U.: ... er war sehr kritisch, was Notenausgaben betrifft, und wollte auch immer, daß man mit früheren Ausgaben oder sogar mit Originalen, wenn vorhanden, vergleicht. Aber auch in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik war ihm die Werktreue ganz besonders wichtig. Er [Heiller] ist gerade in der Zeit auf seinem Wirkungshöhepunkt gewesen, wo dies durch Harnoncourt, durch das Zustandekommen von Concentus Musicus und anderen solchen Ensembles allmählich wirklich sehr stark in den Vordergrund gerückt ist. Diese Personen waren es, die damals anfangen, sich mit aufführungspraktischen Dingen und mit dem, was man Werktreue nennt, zu befassen. Das war Neuland, neues Gebiet. Man ist bis zu meiner Zeit sehr romantisch mit diesen Dingen verfahren.¹²⁷

¹²⁶ Interview mit der Verfasserin, Wien, 5. 6. 2003

¹²⁷ Interview mit der Verfasserin, Wien, 15. 7. 2003

Roman Summereder erinnert sich:

R.S.: In meiner Zeit, in den 70ern, hat er [Heiller] es nicht mehr geduldet, daß man sogenannte Einrichtungen oder Bearbeitungen von Alter Musik in den Unterricht mitbringt. Es hat ja jede Menge Dupré- und Straube-Ausgaben gegeben; „Alte Meister des Orgelspiels“ und wie diese Bände alle nur geheißen haben. Alles war eingerichtet mit Phrasierungsbögen und Registrierungen. Er wollte schon immer zurück auf den Urtext und auch zurück zu den Registrierquellen. Es war ihm wichtig, möglichst authentisch zu registrieren, möglichst nahe heranzukommen an die historischen Orgellandschaften.¹²⁸

Im vorletzten Absatz des Protokolls ist vermerkt, daß Heiller über den Begriff des „Ansetzens“ sowie des „Schnellens“ sprach. Mit „Ansetzen“ ist sicherlich die Tonansprache bei der mechanischen Schleifladenorgel gemeint. Es soll nun erneut das Motto des Kurses, „Musik fängt an, wo Sprache aufhört“, in Erinnerung gerufen werden. Bezüglich „Schnellens“ wird auf das Kapitel *Das Phänomen der Heiller-Schule* dieser Arbeit verwiesen.

In einem Protokoll einer folgenden Kurseinheit wird der Beginn des Trios *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* analysiert.

Wie die rechte Hand, beginnt auch die linke mit den charakteristischen Tönen der ersten Zeile. Genauso behandelt, folgt die dritte vom 8. Ton an, die zweite und vierte Zeile vom 12. bis 15. Ton. Diese Teile müssen durch die Artikulation hörbar gemacht werden.

Der letzte Satz nimmt wieder Bezug auf das allgegenwärtige Motto des Kurses. Das Sprechen und Singen der Musik trägt wesentlich zur Transparenz bei. Heiller wurde oft für sein transparentes Spiel gelobt. Bereits 1946 erscheint eine Konzertkritik in der

¹²⁸ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

Österreichischen Zeitung (od. Wiener Illustrierten) in der ein gewisser Dr. Hajas unter anderem schreibt:

*Heillers Bach-Spiel ist bar jeder Effekthascherei: mit geringem Registeraufwand läßt er den makellosen Bau der Stimmen aufklingen, wissend, daß die Gewalt dieser Musik nicht in überwältigenden Tonmassen, sondern in der Klarheit der Linienführung begründet ist.*¹²⁹

Man muß bedenken, daß dieser Artikel zu einer Zeit entstand, in der auch häufig noch Worte folgender Art zu lesen waren:

*Ein ganzer Orgelabend ist eine gefährliche Sache, denn Orgel kann sehr erhaben, aber auch eintönig wirken; das hängt zum Teil wohl von der Registration ab, der Kunst der klanglichen Differenzierung durch möglichst abwechslungsreiche Instrumentierung.*¹³⁰

Im letztgenannten Artikel spiegelt sich sicher noch die allgemein in der Öffentlichkeit vorherrschende Meinung wider. Um ein Orgelkonzert möglichst interessant zu gestalten, sollten demnach viele effektvolle Klangkombinationen zu Gehör gebracht werden. Heiller hat erkannt, dass klangliche Differenzierung zwar unbedingt notwendig, jedoch nicht auf kuriosere Registerwahl beruhen sollte. Sie sollte durch Artikulation und mit der daraus resultierenden Transparenz erreicht werden.

Roman Summereder bestätigt dies. Auf die Frage, worauf Heiller bei der Interpretation der Bachschen Orgelwerke (und sicherlich auch bei der Interpretation der übrigen Orgelliteratur) besonderen Wert legte, nennt er ohne Umschweife die

R.S.: ... gesangliche Durchbildung jeder einzelnen Stimme

und die

R.S.: ... Transparenz des Klanges, bedingt durch eine sehr feinfühlende Spielweise.¹³¹

¹²⁹ F 125 Heiller – 192/c

¹³⁰ Welt am Montag mit Sport, 27. 5. 1946

¹³¹ Interview mit der Verfasserin, Wien, 22. 5. 2003

Es handelt sich keineswegs nur um eine sogenannte melodische, linear gedachte
Transparenz, sondern auch um eine harmonische. Im vierten Absatz des zuvor zitierten
Protokolls (= Protokoll vom Mittwoch, 22.10.1975, vormittags) findet sich folgender
Vermerk:

*Quartvorhalte im Durchgang, wie im Takt 58 auf 3 und später [es handelt sich immer
noch um das Trio Herr Jesu Christ, dich zu uns wend] werden am besten durch einen
Absatz vorher deutlich gemacht.*

Damit ist wohl gemeint, man solle vor dem Vorhaltston absetzen und nicht
hineinbinden. An dieser Stelle soll auf das Kapitel *Gespräch mit Michael Radulescu*
verwiesen werden. Dort kommt Heillers Umgang mit der Artikulation und ihr
konkreter Gebrauch zur Sprache. Heiller geht natürlich noch von einer
Legatospielweise aus,

R.S.: ... wie man es halt vom Klavier kennt wengleich auffällt, daß es ein sehr
klares Legato ist. Es gibt nichts, das irgendwie verunklarend oder klebrig gespielt
ist.¹³²

Diesem Legatospiel wurde das sogenannte Schnellen, das Trennen vor betonten
Taktzeiten, hinzugefügt. In der Regel befinden sich Vorhaltstöne auf betonter Taktzeit.
Durch das Absetzen oder Schnellen konnten also auch harmonische Schwerpunkte
erzeugt werden. Dies war der Weg, das harmonische Geschehen hörbar zu machen,
Spannung von Entspannung zu unterscheiden und die Musik lebendig zu gestalten.

Auch der letzte Absatz des vorher erwähnten Protokolls zeigt ein Charakteristikum in
Heillers Interpretationsweise auf.

¹³² a. a. O.

Der Gebrauch eines 16' wurde vermieden, weil sich, als Vergleich, zwei Spieler von höheren Instrumenten nur einen Baß besorgen. Eine Oktave 8' ist meist grundtönig genug. Nur wenn ein Subbaß präzise anspricht, ist ein Gebrauch möglich.

Demnach zog Heiller das Triospiel mit 8' als tiefste Fußtonlage im Pedal vor. Michael Radulescu berichtet, daß dieser es nicht nur preferierte, sondern daß es für ihn nur so schlüssig war.¹³³

Egal ob Choralbearbeitung in Form eines Trios oder Triosonate, den 16' wollte er partout nicht dabeihaben. Zeugnis davon geben auch seine Bachnoten, die sich als Teil des Nachlasses in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befinden. Heillers Triosonatenband (Peters I) enthält zahlreiche interessante, für die damalige Zeit charakteristische Registrierangaben. Neben den Bach-Bänden enthalten natürlich auch die herangezogenen Protokolle weitere Registrierangaben.

Der folgende Protokollauszug erteilt Auskunft über *O Lamm Gottes unschuldig*.

Im Vers 2 muß der c.f. durch ein besonderes Legato abgesetzt werden, damit er trotz seiner Mittellage herauszuhören ist.

Es stellt sich nun die Frage, was der Protokollführer mit *besonderem Legato* meint.

Man muß wohl davon ausgehen, daß zu Heillers Zeit die den c.f. begleitenden Stimmen legato gespielt wurden. Um nun die Altstimme durchhörbar zu machen, gibt es vermutlich nur jenen Weg, sie portato also sehr breit zu spielen. Die entgegengesetzte Möglichkeit, ein Überlegato statt eines Portatos, kann hier keinen Sinn ergeben. Zum einen wäre dies vom fingersatztechnischen Standpunkt aus sehr kompliziert. Zum anderen würde dies im Gegensatz zu Heillers Gesinnung stehen, da es den Klang verunklaren, klebrig machen würde. Mit einem Portatospiel erreicht man hingegen eine sprechende, deutliche Gestaltung des c.f..

Das nun folgende Protokoll (Mittwoch, 22. Oktober, nachmittags) wurde abgedruckt, da es als Ganzes interessant zu lesen ist.

¹³³ Interview mit der Verfasserin, Wien, 5. 6. 2003

Orgelkursus mit Professor Heiller

Protokoll vom Mittwoch, dem 22. Oktober 1975, nachmittags

Der Nachmittag beginnt mit dem Vorspiel von "Nun danket alle Gott", das kaum Veränderungen gegenüber der Weimarer Fassung aufweist. Einige unklare Stellen werden besprochen: man einigt sich nicht ganz, ob T.2 der Pralltriller mit f^{oder} fis^{zu spielen} sei, ebenso, ob T.43 dem angebundenen cis^{ein c^{oder} cis^{folgen} soll. Klag hingegen scheint zu sein, daß T 38 secunda volta - eine 3/4 Note im cantus steht.}

Kritische Anmerkung: muß beim Spiel des Freudenrhythmus' so stark abgesetzt werden?

Es folgt "Von Gott will ich nicht lassen".

Hauptfrage: ob man J.C.Oley's Niederschrift für verbindlich halten soll, der 1.) in T.5 im c.f. eine Durchgangsnote als auch 2.) die Anmerkung "c.f. 4'" zufügt.

Prof.Heiller spricht für die Übernahme der Oley'schen Version, obgleich beide Stellen autograph anders notiert sind bzw. nicht vorliegen. Man wisse wenig über Oley's Verhältnis zu Bach, doch sei es möglich oder wahrscheinlich, daß O. Bach erlebt und gehört habe. Herr von Loeffelholz fügt überzeugend hinzu, daß durch das as im c.f. die Zahl der c.f. Töne auf 58 (2 x 29) erhöht werde, zwei symbolische gleichermaßen wichtige Zahlen. Ebenso ergibt sich, von den Kursteilnehmern dankbar empfunden, Übereinstimmung in der Frage der Fußtonlage des c.f.

Prof. Heiller stellt, rein vom Harmonischen ausgehend, dar, daß durch den Gebrauch des 8' im c.f. in T.26 ein mißlicher 6 Akkord, in T.30 Quintparallelen entstünden.

Herr v.Loeffelholz sekundiert ihm, von ganz anderem Standpunkt kommend, mit der Feststellung, daß, sicher nicht unbeabsichtigt, beim Gebrauch des 4' im c.f. 17 x sich der Cantus über den Sopran (Supremus) erhebe, (17 = 10 + 7 Gesetz und Evangelium) 47 x unter dem Sopran bliebe (J.S.Bach unter dem Höchsten).

Als letztes wird die Frage:"c.f. mit labial - oder Zungenstimme" gestellt. Prof. Heiller zieht als Vergleich die Schüblerschoräle heran.

Es bleibt die Frage für jeden offen, ob er der Eigenständigkeit der Orgel oder dem Nachahmen der Kantatenfassung den Vorzug geben will.

Maria Egidi.

Abb. 12: Protokoll des Orgelkurses in Hannover 1975, Mittwoch, 22. Okt. nachmittags
(Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Das Augenmerk soll vorerst auf den 3. Absatz gelenkt werden.

Kritische Anmerkung: muß beim Spiel des Freudenrhythmus` so stark abgesetzt werden?

Zum einen zeigen diese Worte, daß Heiller nicht nur bemüht war, die Figurenlehre in Bachs Werk zu erkennen und zu deuten. Er wollte sie auch hörbar machen, indem er sie von der noch verankerten Grundartikulationsart des Legato absetzte, sie artikulatorisch differenziert gestaltete. Zum anderen wird diese kritische Anmerkung der Kursteilnehmerin wohl auch bedeuten, daß diese Spielweise noch kein gewohntes Hörerlebnis war. Natürlich läßt sich heute nicht mehr genau nachvollziehen, wie *Nun danket alle Gott* bei diesem Kurs erklingen ist.

Die Protokollangaben zu *Von Gott will ich nicht lassen*, bestätigen unter anderem auch, was im Kapitel *Das Phänomen der Heiller-Schule* bereits erwähnt wurde, nämlich Heillers Intuition. Heiller stimmt für Oleys¹³⁴ Version, obgleich das Autograph anderes aufweist. Er war also keiner jener, die unter Werktreue den starren und kompromißlosen Gehorsam zu dem, was schwarz auf weiß notiert ist, verstehen. Wie seine Schüler es immer wieder betonten, war er in erster Linie Musiker. Heute hat sich Oleys Version weitgehend durchgesetzt, was für Heillers Intuition spricht. Die Gründe, die Heiller und auch Loeffelholz dazu bewegten, für Oleys Version zu stimmen sind im zuvor abgedruckten Protokoll nachzulesen.

Diese Zeilen stellen Anton Heiller und Herrn von Loeffelholz als zwei doch sehr unterschiedliche Persönlichkeiten dar. Beide kommen hier zu gleichen Ergebnissen, die Kursteilnehmer können von Glück reden. Dennoch ist nicht zu verbergen, daß ihre Argumentation eine grundlegend verschiedene ist. Heiller beruft sich keinesfalls

¹³⁴ Johann Christoph Oley (getauft am 3. Juni 1738; gest. 20. Jan. 1789), deutscher Organist und Komponist, ist den Organisten durch seine Abschriften Bachscher Werke bekannt. Es gibt Hinweise, Oley habe bei Bach kurze Zeit studiert (wahrscheinlich 1749).

nur auf seine hervorragende Intuitionsgabe. Er geht vom Stück aus, von der Harmonik, wie Radulescu sagt,

M.R.: ... er war nie dogmatisch. Das heißt, alles wurde aus dem Satz erklärt, bei einer Choralbearbeitung aus dem Text und aus dem Satz. Daraus wurde auch herausgelesen, warum zum Beispiel manche Registrierungen nicht gehen können.¹³⁵

Der Name Loeffelholz fällt in diesen Protokollen ausschließlich im Zusammenhang mit Zahlensymbolik. Ob dies als gesundes Fundament genügen kann, soll dahingestellt bleiben.

Man fragt sich wohl, wie die Studentin das nun folgende Protokoll verfassen konnte. Wenn sie keine geübte Stenographin war, muß sie auf alle Fälle mit Tonband- oder einem anderen Aufzeichnungsgerät gearbeitet haben. Interessant ist, daß sie offenbar Heiller zitiert. Zusätzlich ist die Akribie, mit welcher Heiller an diesem Stück gearbeitet hat, beachtenswert.

¹³⁵ a. a. O.

Protokoll von Freitag, 24.10.75 - 9.00 - 12.30 Uhr, Pauluskirche, Meterstr. 8, Fehling, Hannover

Thema: Johann Sebastian Bach '12 Leipziger Choräle'

Choral Nr. 12: "Allein Gott in der Höh sei Ehr", BWV 662

Das Stück wird zunächst einmal von KMD Baumann-Hildesheim vorgespielt.

Alsdann werden alle wichtigen Details von Prof. Heiller und den Teilnehmern des Seminars herausgearbeitet, wobei nach einigen einleitenden Bemerkungen von Prof. H. jeder Fakt vorgenommen wird.

Prof. Heiller: 'Ein himmlisches Stück von drei Stimmen. Gerade dieser Tonalitätskreis A - G - A und der Charakter des gesamten Stückes macht es ungeheuer weihnachtlich, himmlisch-schwebend, schön. - Zu diesen schwebenden, schönen Dingen gehören nun eben auch alle Ornamente, die darin vorkommen, alle Triller, Verzierungen, Mordente etc., und die sind nun gerade in diesem Stück nicht sber sorgfältig klar placiert und auch nicht mehr überall von Bach konsequent hingeschrieben. Eine Anforderung an die zwei Individuen: Sopran und Mittelstimme (Baß trillert ja nicht), die Verzierungen konsequent und sinngemäß zu ergänzen. Es ist wichtig, klar zu untersuchen, mit welchen Noten, welche Verzierungen zu machen sind (Halb- oder Ganztonschritte etc.). - Das soll jetzt vorgenommen werden:

- T. 2: l.H.: ist in der Peters-Ausgabe falsch gedruckt als Praller, muß natürlich ein Mordent sein, konsequenterweise wie das 4. Viertel des T.1, r.H., lt. Autograph;
- T. 3: l.H.: 2. Viertel: Triller auf dem Leitton, danach kommt der Schlußton A, dann eine Pause. Somit hat dieses Gis kadenzierende Funktion; von daher der Vorschlag: Triller mit Nachschlag (mit der oberen Nebennote beginnend);
- T. 5: r.H.: 3. Viertel: Dis mit Mordent (- nach E-Dur), Dis war auch schon beim 2. Viertel vorhanden;
- T. 6: r.H.: 2. Viertel: Triller mit Nachschlag
Die Achtel des Pedals und der Hände durchaus kontinuierhaft absetzen (T.8 + 9) - harmonische und bogenlängenmäßige Koordination;
- T. 9: l.H.: 3. Viertel: kleines Ansetzen auf dem 3. Takteil (nachdem das D quasi durchgängig-vorhaltig wieder gebracht wird, braucht es eine kleine Betonung);
- T. 10 + 11 : Pedal bringt das Thema; das sollte der Zuhörer merken, die bloße Continuo-Funktion des Pedals wird zusätzlich thematisch ergänzt; Vorschlag: je 2 und 2 Achtel zusammenzufassen;
bei Cis, T.11, ist ja etwa Schluß, dort Kadenz wieder separieren;
- T. 12: r.H.: 3. Viertel: leichtes Ansetzen;
Rhythmische Verschiebung: Zählzeit 3 = 1
("Es ist wesentlich, daß man spürt, wo gewisse größere Betonungen mehr auf dem dritten als auf dem ersten Takteil sind; es geht immer um dieses wirklich erfüllte, gedankenvolle Spiel
Weiterer wichtiger Punkt: Versetzungszeichen;
Anknüpfungspunkt: T.12, wo ein Hauptabschnitt zu Ende ist;
mit Auftakt: es beginnen die Modulationen;
r.H.: 2. Viertel: Mordent auf H mit A (-fis-moll)

- 2 -

- F. 14: l.H.: 2. Viertel: Mordent auf E mit D (-h-moll)
- F. 15: r.H.: 2. Viertel: Mordent auf A mit Gis (cis-moll/Fragschl.)
- l.H.: 3. Viertel: Mordent auf E mit Dis ergänzen (Fotografisch zu F. 2, l.H., braucht konsequenterweise einen Akzent von der Figur her, weil es genauso erreicht wird);
- F. 17: Pedal: thematischer Eintritt des Pedals (mit Auftakt):
zwei Achtel und zwei Achtel zusammenfassen;
im Autograph 1887 die Basslinie mit je zwei Achtel unter einem Balken notiert (These wird dadurch unterstrichen) - auch die Art der Notierung hatte große Bedeutung (an dieser Stelle Hinweis auf neue Frescobaldi-Ausgabe!);
- F. 20: l.H.: 2. Viertel: Mordent auf Fis mit E (-cis-moll)
- r.H.: 4. " Mordent auf Cis mit Eis (hier erreichen wir noch das Cis-moll mit erhöhter 7. Stufe);
- F. 21: erst jetzt vollzieht sich die Modulation auf dem H (-fis-moll)
- r.H.: 2. Viertel: Mordent auf H mit A
- F. 22: l.H.: 4. " Mordent mit Eis auf Fis (da noch in fis-moll)
- l.H.: 2. " Mordent auf E mit D (-h-moll) - Ergänzung!
- r.H.: 4. " Mordent auf H mit Ais (sind noch in h-moll)
- F. 23: r.H.: 2. " Mordent auf A (mit Cis)
- F. 24: l.H.: 3. " Mordent auf E
- r.H.: 3. " Mordent auf A
- F. 25: r.H.: 2. " Triller auf Cis
- F. 26: r.H.: 1. " Triller auf E (ohne Nachschlag);
soll weder von unten noch von oben begonnen werden, es liegt kein Ausdruck darin, es ist nur eine Entladung von dem immer intensiveren Rhythmus ("dadurch, daß gleich 2 Stimmen gepaart spielen, ein Jubel, der einfach weitergeht");
- F. 37: (mit Auftakt): l.H. u. Ped. müssen sehr koordiniert sein in den Bögen mit kleiner Betonung des guten Taktalles;
- F. 38: 5-letztes Sechzehntel heißt A (Analog: T. 59, l.H.),
doch 8. Note T. 38 = Fis; Parallelstelle T. 59: 8. Note = D!
("Es kann eine harmonische Konstellationsverschiedenheit sein; denn wir dürfen nicht vergessen, daß die Oberstimme eine andere Reizwirkung ausübt als z.B. die linke Hand; die Verschiedenheit braucht Bach für die harmonische Zusammenstellung - doch, es kann auch ein Versehen sein!")
- F. 39: l.H.: 3. Viertel: ununterbrochener Trillerketten-Vorschlag;
daß eine Trillerkette gemeint ist, erkennt man im Autograph daran, daß dieser Takt mit einem Triller beginnt, dann kommt das Ende der Zeile und über der übergehaltenen Note steht der Triller noch einmal, was bedeutet, daß durchautrillert ist;
- F. 43: (Glaubenstakt!) l.H.: 2. Viertel: auf Eis Triller (ohne Nachschlag)
- F. 44: l.H.: im Autograph: zwei Achtel unter einem Balken (2 + 2);
(Klotz schreibt vier Achtel unter einem Balken!)
- F. 45: l.H.: 2. Viertel: Mordent auf E mit A (-fis-moll)
im Ped. Kreuz-Zeichen ("zu spielen im Wissen, daß es ein Kreuz ist, doch ohne es besonders zu betonen")
- F. 46: r.H.: 2. Viertel: Triller auf Eis (mit Nachschlag)
- F. 47/48: r.H.: 1. u. 3. Viertel: einfacher Praller von oben
- Pedal: Durchgänge zu dem nun folgenden Zwischenspiel
- F. 49: 4. Note in T. 48 heißt Cis (nicht D, lt. neuer Bachausgabe!)
Zahlensymbolische Bedeutung?
Läßt man jedes 2. Sechzehntel fort und spielt r.H. und l.H. nur Achtel, so hört man deutlich die Überschneidungen; von daher vermeide man an dieser Stelle das Detaché-Spiel (Parallelstelle 'Sei begrüßet, Jesu gütig'); einen Eindruck davon, daß das Ganze eine ununterbrochene Spiegelung ist, bekommt man nur dann, wenn man die Achtel relativ legato spielt, auch dgr symbolische Wert ist von Bedeutung;

- 1.57: 1.H.: 1. Viertel: Triller auf A (mit Hauptnote beginnend)
 1.H.: Druckfehler: 2. Sechzehntel heißt G (nicht Dis),
 Parallelstelle: F.36 (laut Autograph nicht aufgelöst)
- T.59: 1.H.: achte Sechzehntelnote heißt D und die fünfletzte A (lt. Autograph)
- T.60: Trillerkette mit der Hauptnote beginnend (ohne Nachschlag),
- T.64: Triller auf Ais (r.H.),
- T.65: r.H. je zwei und zwei Achtel zusammengefaßt
- T.66: r.H.: 2. Viertel: Mordent auf E mit D
 1.H.: 4. " Mordent auf E
- T.79: dichtere Rhythmik und Harmonik (diese geniale rhythmische Steigerung führt in diesem Takt wieder zu dem Anfang des gesamten Stückes zurück);
- T.80: r.H.: 4. Viertel: Mordent
- T.81: r.H.: 2. " Mordent auf D
 1.H.: 3. " Mordent auf A
- T.82/ 1.H.: 2. " Triller mit Nachschlag
- T.83: 1.H.: 3. " Mordent auf H
- T.84: 1.H.: 2. " Mordent auf A
 r.H.: 4. " Mordent auf D (mit Dis) - d-Dur
- T.85: r.H.: 2. " Mordent auf D
 1.H.: 4. " Mordent auf A
- T.91: r.H.: 4. " Mordent auf A
- T.92: 1.H.: 2. " Mordent auf D (kein Ais beim Letzten 16. !)
- T.96: 1.H. 3. " Triller mit späterem kurzen Nachschlag
 (nicht mit H der r.H. zusammen)

Registrierung: (Orgel der Paulus-Kirche):

BW: (r.H.): Gedackt 8', Gedacktpflöte 4', Waldpflöte 2', Oktave 1'
 HW: (l.H.): Gedackt 8', Gemshorn 2', Quinte 1 1/3'
 Ped.: Oktave 8'

Prof. Heidler spielt das ganze Stück mit obiger Registrierung noch einmal vor

P a u s e

Choral Nr. 15: "Jesus Christus, unser Heiland, der von uns", BWV 665
 (sub Communione)

In Weimar wurde dieses Stück von Bach mit 'Organo pleno' überschrieben, in Leipzig dann nicht mehr, was nicht bedeutet, daß er es sich anders überlegt hätte. Doch ist es hier eine andere Art Plenum als die anderen Pleno-Stücke (nr. 1, 11 u. 17), die von 8' ausgehen u. von dort alle Höhenbereiche durchmassen

'Jesus Christus, unser Heiland,' hat aber einen ganz kompletten Manualsatz, zudem das Pedal immer gerade im Zentrum eines Abschnittes hinzutritt. Das Pedal ist keine sehr bewegte Figur; von daher wäre bei der Pedalregistrierung sehr gut ein 32' (labial- oder zungenmäßig) zu gebrauchen. Dadurch ergibt sich, durch die großen Manualsätze, die Möglichkeit, diese Manualabschnitte mit einem 16' auszuführen, wodurch eben dann dem Ganzen eine besonders große Gravität verliehen wird. ("Ich glaube, daß es das einzige Stück ist, das man innerhalb dieses Zyklusses mit gutem Gewissen mit Manual 16' spielen kann." - Prof.H.) Doch sollte auf dieser Basis eine gewisse Beschränkung in der Höhe vorhanden sein ("das Ganze soll nicht dröhnen, sondern wirklich gravitatisch-mächtig einherschreiten").

1. Abschnitt: 'Jesus Christus, unser Heiland,'
2. " 'der von uns den Zorn Gottes wandt'
3. " 'durch das bittere Leiden sein'
4. " 'half er uns aus der Höllen Pein'.

Jeder Abschnitt wird zuerst ganz klar abgeschlossen und der nächste neu begonnen. Die Ausnahme bildet der T.38, wo der 3. Abschnitt sogleich in den 4. übergeht, was bedeutet, daß nach dieser unheimlichen Steigerung mit der absteigenden Linie im Schlußakkord (T.38) natürlich das D Legato zum E geführt werden muß.

Es ist zu beachten, 'Jesus Christus, unser Heiland', steht im Mittelpunkt in zweifacher Hinsicht. Jede Zeile wird intoniert von einer Mittelstimme und in jedem Abschnitt kommt die Hauptstimme (Pedal) in der Mitte und nach dem c.f. im Pedal folgt noch der Sopran, der das Ganze abschließt.

- Das Stück wird zunächst einmal von Kt.Lindenberg, Hannover, vorgespielt.

Es wird die Frage gestellt, ob das Stück mit dieser Registrierung tatsächlich 'sub communiōne' gespielt werden kann.

"Ich habe immer gedacht, in der lutherischen Kirche seien da nicht so viele Hindernisse wie auf katholischer Seite. Es ist ein so professionales Schreiten in dem ganzen Stück (in der Mensur des geraden Taktes), daß es untragbar wäre, hier leiser zu registrieren (ohne Mixtur natürlich, doch keinesfalls ohne Zungen)."

Die verschiedenen Abschnitte beziehen sich ganz offensichtlich sehr wörtlich auf den Text, vor allem die 3. und 4. Zeile. Aber auch schon der erste Ton mit den folgenden bringt den Kreuzstand ganz gesondert, auch melodisch kann man das als eine Kreuzfigur sehen (verm.Dreiklang, der Spannung und Qual ausdrückt).

Typisch ist, daß wieder die Quinte ('Menschen-Intervall') im Vordergrund steht, solange vom Heiland und vom Gotteszorn die Rede ist, erst bei der 4.Zeile 'Hilf' half er uns ...' ist die ganze Oktave aufgezeichnet (Hexachord abwärts) und geht dann in die Quinte, die ja in die Oktave integriert ist. Zu Beginn haben wir genau genommen (obwohl 4/4 vorgezeichnet ist) einen 3/2 Takt vor uns.

T.6: Interessant die Form des Rhythmus: dreimal Herre-Gott-Rufe (wie in 'Nun komm der Heiden Heiland'), doch hier in den verminderten bzw. Moll-Dreiklang aufgelöst

T.8: schließt der Baß auf 1; die drei des Soprans aber ist als 1 zu verstehen, denn sein Abschluß ist in T.11;

T. 9: ungeheuer intensiv dieser Kreuzstand (Bartok'sche Sexte);

T.11: den Triller ohne Nachschlag (Komplementärfigur viel wichtiger als das Abkadenzieren);

T.12/13: Arpeggiando

T.13: Akkord: im Autograph fehlt in der Oberstimme das E; es ist in der Weinarer Fassung vorhanden und hier offensichtlich vergessen (Arpeggiando-Technik wie im Orgelbüchlein 'Nun komm der Heiden Heiland'); T 13 schließt ab mit einem sehr strahlend sieghaften Dur;

T.14: G = gewollter Gegensatz ('der von uns'), doch die Technik des Komplementären nimmt noch mehr zu
Zu beachten: kurze Note wird an lange angebunden, was bei Bach sehr selten vorkommt;

T.15: Interessant: hinsichtlich der Intervallabstände ergibt sich hier praktisch das gleiche Bild wie in der 'Clavierübung' ('Jesus Christus, unser ...'); kein Zufall, und man sieht daraus, daß dieser Intervallabstand etwas wesentliches in der Grundidee aussagt (symbolische Grundaussage), der 'Zorn Gottes' wird durch die weite Distanz, die der Grundton von seinem obersten Terzton hat, ausgedrückt, und diese Distanz (Zorn Gottes) verringert sich immer mehr;

- T. 26: der zweite Abschnitt endet wieder mit einem Dur-Schluß, wobei es möglich wäre, auch an dieser Stelle (z.B. 'sub communiōne' das Stück abzubrechen (Frage, ob Bach da nicht tatsächlich dem Organisten eine gewisse Freiheit geben wollte);
- T. 27: Beginn wieder mit der Moll-Terz, dann geht es weiter mit einem erschütternden Leidgeschehen (chromatische 5-Ton-Skala abwärts, aber bereits mit der Gegenbewegung einer diatonischen Skala - Leiden, nicht um seiner selbst willen!)
- T. 28: 3. und 4. Viertel: Freudenrhythmus
- T. 37: sehr intensiv: Sexten der absteigenden Linie und die Terzen der aufsteigenden Linie;
3. Viertel: eine Viertelnote;
- T. 38: Das Viertelmotiv (das quasi immer nach unten ging, T.20 usw.) wird jetzt als das Symbol des Herausreißen in steigender Weise ('half er uns ...') eingesetzt;
- T. 46: Pedal hört nicht mit dem letzten Ton auf, sondern es steigt nach aufwärts und sekundiert dem Sopran;
- T. 49: Tenor D statt Dis,
den Abschluß bildet ein plagal gefärbter Schluß.

Registrierung (Orgel der Pauluskirche):

Quintade 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Oktave 4', Quinte 2 2/3' (Hauptwerk);

Prinzipal 16', Oktave 8', Posaune 16', Trompete 8' (Pedal).

Zum Abschluß spielt Prof. Heiller die Choralbearbeitung noch einmal mit obiger Registrierung.

Fehling, Kirchenmusikerin

Es wurden nun einzelne Protokolle oder zumindest verschiedene Absätze der Protokollsammlung dieses 1975 in Hannover abgehaltenen Kurses dokumentiert und zu interpretieren versucht. Mit Sicherheit stellt diese Sammlung eine wichtige Quelle für all jene dar, die Anton Heiller nie kennenlernen konnten und trotzdem etwas über seine persönlichen subjektiven Interpretationsansätze erfahren möchten. Daß sie von mehreren Studenten und nicht von einer einzelnen erstellt wurden, erhöht den Farbenreichtum ihrer Darstellung.



13: Anton Heiller mit Matt Cvetic während eines Seminars (Church Music Workshop) im August 1962

Studentenlisten

Die Vorgehensweise zur Erstellung der folgenden Studentenlisten wird im Kapitel *Anton Heiller als Lehrender an der Akademie* (konkret auf Seite 84 ff.) dargelegt.

Kirchenmusik

Kirchenmusikstudenten von 1945/46 bis 1954/55

| Name: | Geburtsort | Studienjahr |
|-----------------------------|------------------|---------------------|
| 1. Antolič, Hans | Wien | 1945/46 |
| 2. Beneder, Friederike | Gföhl | 1945/46 bis 1951/52 |
| 3. Czirny, Anton | Wien | 1945/46 |
| 4. Ellmerich, Ilse | Krems | 1951/52 bis 1954/55 |
| 5. Gerényi, Ilse | Wien | 1948/49 bis 1951/52 |
| 6. Göbl, Dr. Otto | Wien | 1946/47 |
| 7. Gollini, Herbert | Wien | 1948/49 bis 1953/54 |
| 8. Grasmann, Wilfried | St. Pölten | 1951/52 bis 1953/54 |
| 9. Grausam, Josef | Baden bei Wien | 1946/47 bis 1948/49 |
| 10. Groybeck, Annemarie | Loosdorf | 1948/49 bis 1954/55 |
| 11. Hiller, Regina | Bregenz | 1951/52 bis 1952/53 |
| 12. Hinterberger, Margarete | Brunn am Gebirge | 1945/46 bis 1946/47 |
| 13. Hölzl, ? | ? | ? |
| 14. Hutter, Hedwig | ? | ? |

| | | |
|--------------------------------------|-----------------------|------------------------------|
| 15. Kocsis, Stefan | Unterpullendorf | 1946/47, 1949/50 bis 1951/52 |
| 16. Kremer, Rudolf | St. Louis, USA | 1952/53 |
| 17. Laister, Elfriede | Gars | 1949/50 bis 1954/55 |
| 18. Losert, Gerda | Schrems | 1946/47 |
| 19. Pawlik, Gertrude | Ratibor, Polen | SS 1945 bis 1946/47 |
| 20. Petek, Antonia | Linz | 1945/46 bis 1947/48 |
| 21. Plohovich, Gottfried | Korneuburg | 1946/47 bis 1949/50 |
| 22. Pongracz, Johann | Wien | 1945/46 bis 1954/55 |
| 23. Prilisauer, Richard | St. Pölten | 1946/47 bis 1949/50 |
| 24. Rebernic, Adolfine | Klosterneuburg | SS 1945 bis 1948/49 |
| 25. Richter, Helmuth | St. Pölten | 1946/47 bis 1954/55 |
| 26. Romanovsky, Dr. Erich | Wien | 1947/49 bis 1951/52 |
| 27. Salis-Samaden, Johanna | Salzburg | 1953/54 bis 1954/55 |
| 28. Schimmerl, Maria | Hörschig | 1946/47 bis 1947/48 |
| 29. Schitzhofer, Franz | Neufeld | 1954/55 |
| 30. Schmid, Otto | Wr. Neustadt | 1945/46 bis 1948/49 |
| 31. Schmölz, Alfred | Wien | 1946/47 |
| 32. Schönbaum, Jeanot | ? | 1945/46 |
| 33. Schubert, Walter | Wien | 1946/47 |
| 34. Simčik, Aloisia | Wien | 1945/46 bis 1946/47 |
| 35. Tremmel, Rosa | Wien | 1945/46 |
| 36. Wanitschek, Anna | Groß Olbendorf, Polen | SS 1945 |
| 37. Wawrzik, Dr. Johann | Turin, Italien | 1945/46 bis 1954/55 |
| 38. Weissenberger, Emil | Wien | 1946/47 bis 1948/49 |
| 39. Winter, Robert | Wien | 1948/49 bis 1952/53 |
| 40. Worofka, Hedwig | Wien | 1946/47 bis 1948/49 |
| 41. Zdaril, Leopold | Brobrek, Polen | 1945/46 |
| 42. Zitz, Stefanie (auch Amabilis) ? | ? | ? |

Kirchenmusikstudenten 1955/56 bis 1964/65

| | | |
|----------------------------|------------------|--|
| 1. Ateneder, Irmgard | Haibach | 1955/56 bis 1960/61 |
| 2. Brosch, Franz | Wien | 1959/60 bis 1960/61 |
| 3. Carls, Judith | Minneapolis, USA | 1960/61 |
| 4. Crawford, Gerald | St. Josef, USA | 1963/64 |
| 5. Frank, Hildegard | Klagenfurt | 1957/58 bis 1963/64 |
| 6. Friedl, Leopold | Kittsee | 1956/57 bis 1959/60 |
| 7. Fuller, Rob Ray | Torell, USA | SS 1961 |
| 8. Gabriel, Johann | Klagenfurt | 1964/65 |
| 9. Gant, Richard | Chicago, USA | 1960/61 bis 1962/63 |
| 10. Gerten, Barbara Jeanne | St. Paul, USA | SS 1963 |
| 11. Glatz, Gertrude | Bad Vöslau | 1957/58 bis 1962/63 |
| [12. Gollini, Herbert | Wien | SS 1956 |
| | | bei Heiller seit 1948/49] ¹³⁶ |
| [13. Grasemann, Wilfried | St. Pölten | 1955/56 bis 1959/60 |
| | | bei Heiller seit 1951/52] |
| 14. Handel, Bernhard | Gosau | 1959/60 bis 1960/61 |
| 15. Harris, Ruth | Macon, USA | 1964/65 |
| 16. Haselböck, Franz | Maria Langegg | SS 1961 |
| 17. Heimerl, Irmgard | Wien | 1958/59 bis WS 1962/63 |
| 18. Hengsberger, Leopold | Wien | 1961/62 bis 1963/64 |
| 19. Henking, Arwed | Magdeburg (DDR) | 1957/58 |
| 20. Kimble, Jo Anna | Steubeville, USA | 1960/61 |
| 21. Kremer, Marie | St. Louis, USA | 1964/65 |
| 22. Lasz, Theodor | Langscheid, BRD | SS 1964 bis 1964/65 |
| 23. Leazer, Lilly | Madison, USA | 1955/56 bis 1957/58 |

¹³⁶ Eckige Klammern sind dann gesetzt, wenn der betreffende Student bereits zu einem früheren Zeitpunkt sein Studium bei Anton Heiller begonnen hat und auf einer der Listen bereits aufscheint. Er ist also nicht neu in Heillers Klasse.

| | | |
|-----------------------------|-------------------|--------------------------|
| 24. Lindahl, William | Boston, USA | WS 1955/56 |
| 25. Linser, Dorothea | Innsbruck | 1960/61 bis 1963/64 |
| 26. Mogensen, Marilyn | Ontario, USA | 1962/63 |
| 27. Morgan, Conrad | Dallas, USA | 1955/56 |
| 28. Planyavsky, Peter | Wien | 1959/60 bis 1961/62 |
| 29. Pleschberger, Johann | Rennweg | 1964/65 |
| 30. Preisenhammer, Herbert | Witkowitz, (CSSR) | SS 1959 bis 1959/60 |
| 31. Richter, Helmuth | St. Pölten | 1955/56 |
| 32. Safar, Josef | Wien | 1955/56 bis 1960/61 |
| [33. Salis-Samaden, Johanna | Salzburg | 1955/56 bis 1959/60 |
| | | bei Heiller seit 1953 ?] |
| 34. Schultz, James | Oakland, USA | 1957/58 bis 1958/59 |
| 35. Teti, Carol | Philadelphia, USA | 1964/65 |
| [36. Triembacher, Henriette | ? | ?] |
| 37. Tschümperlin, Otto | St. Gallen, CH | 1956/57 bis 1960/61 |

Kirchenmusikstudenten 1965/66

| | | |
|--------------------------|---------------------|------------------------------------|
| 1. Black, Melissa | Philadelphia, USA | |
| 2. Corrinth, Hans Martin | Schwelm, BRD | (im Jahreskatalog erst ab 1969/70) |
| [3. Gabriel, Johann | Klagenfurt | bei Heiller seit 1964/65] |
| [4. Lasz, Theodor | Langscheid, BRD | bei Heiller seit SS 1964] |
| 5. Lindkvist, Birgit Eva | Stockholm, Schweden | |
| 6. Masoner, Gottfried | Brixen, I | |
| [7. Pleschberger, Johann | Rennweg | bereits 1964/65 bei Heiller] |

8. Villiger, Andre Einsiedeln, CH

9. Zumstein, Hans Baden, CH

Kirchenmusikstudenten 1966/67

1. Batle-Pons, Francesco

Lloseta, Spanien

[2. Black, Melissa

Philadelphia, USA

bei Heiller seit 1965/66]

[3. Gabriel, Johann

Klagenfurt

bei Heiller seit 1964/65]

4. Gullo, Danielle

Nizza, F

[5. Heimerl, Irmgard

Wien schon 1958/59 bis WS 1962/63 bei Heiller]

[6. Lasz, Theodor

Langscheid, BRD

bei Heiller seit 1965/66]

[7. Planyavsky, Peter

Wien

schon 1959/60 bis 1961/62 bei Heiller]

8. Ruhl, Marian

Omaha, USA

(nicht auf Heillers USA-Liste)¹³⁷

9. Schwarb, Egon

Eiken, CH

10. Soinne, Paavo

Kuopio, Finnland

11. Zessar, Walter

Leoben

Kirchenmusikstudenten 1967/68

[1. Batle-Pons, Francesco

Lloseta, Spanien

bei Heiller seit 1966/67]

[2. Gabriel, Johann

Klagenfurt

bei Heiller seit 1964/65]

3. Martinez, Maria

Reus, Spanien

¹³⁷ siehe S. 141 ff.

- | | | |
|-----------------------------|--------------------|---------------------------|
| [4. Pleschberger, Johann | Rennweg CH | im Studienjahr 1965/66] |
| 5. Radulescu, Michael | Bukarest, Rumänien | |
| [6. Zessar, Walter | Leoben | bei Heiller seit 1966/67] |
| [7. Zumstein, Hans | Baden, CH | im Studienjahr 1965/66] |
| [8. Hirose, Miyako | Tokio, Japan | seit 1964/65] |
| [9. Humer, August | Ried im Innkreis | seit 1966/67] |
| [10. Martinez, Maria Teresa | Reus, Spanien | seit 1967/68] |
| [11. Zessar, Walter | Leoben | seit 1966/67] |

Kirchenmusikstudenten 1968/68

- | | | |
|----------------------------|------------------|---|
| [1. Batle-Pons, Francesco | Lloseta, Spanien | seit 1966/67] |
| 2. Fisher, Michael | Milwaukee, USA | (nicht auf Heillers USA-Liste) ¹³⁸ |
| [3. Gabriel, Johann | Klagenfurt | seit 1964/65] |
| 4. Henking, Monika | Winterthur, CH | |
| 5. Hirose, Miyako | Tokio, Japan | seit 1964/65] |
| 6. Humer, August | Ried im Innkreis | seit 1966/67] |
| [7. Martinez, Maria Teresa | Reus, Spanien | seit 1967/68] |
| [8. Pleschberger, Johann | Rennweg | bei Heiller schon im Jahr 1965/66 und 1967/68] |
| 9. Schönhorn, Irit | Tel Aviv, Israel | |
| [10. Zessar, Walter | Leoben | seit 1966/67] |

Kirchenmusikstudenten 1969/70

- | | | |
|---------------------------|------------------|---------------------------|
| [1. Batle-Pons, Francesco | Lloseta, Spanien | bei Heiller seit 1966/67] |
|---------------------------|------------------|---------------------------|

¹³⁸ siehe S. 141 ff.

| | | |
|----------------------------|------------------|---------------|
| 2. Cantieni, Roman | Viervier, CH | |
| 3. Corrinth, Hans Martin | Schwelm, BRD | |
| 4. Gerhard, Wiltrud | Heidelberg, BRD | |
| [5. Henking, Monika | Winterthur, CH | seit 1968/69] |
| [6. Hirose, Miyako | Tokio, Japan | seit 1968/69] |
| [7. Humer, August | Ried im Innkreis | seit 1968/69] |
| [8. Martinez, Maria Teresa | Reus, Spanien | seit 1967/68] |
| [9. Zessar, Walter | Leoben | seit 1966/67] |

Kirchenmusikstudenten 1970/71

| | | |
|----------------------------|------------------|---------------|
| [1. Corrinth, Hans Martin | Schwelm, BRD | seit 1969/70] |
| [2. Humer, August | Ried im Innkreis | seit 1969/70] |
| 3. Koch, Carol | Pittsburgh, USA | |
| [4. Martinez, Maria Teresa | Reus, Spanien | seit 1967/68] |

Die folgenden Studentenlisten für Kirchenmusik sind anhand der sogenannten Klassen- oder Lehrerkataloge erstellt worden, also nicht wie bisher mit Hilfe von Jahreskatalogen und Konzertprogrammen.

Kirchenmusikstudenten 1971/72

1. Glass, Judith
2. Maramba, Manuel
3. Peters, Cheryl

Kirchenmusikstudenten 1972/73

1. Frittum, Oskar [Gunnar]
2. [Glass, Judith] [Roman]
3. Rainey, William
4. Summereder, Roman

Kirchenmusikstudenten 1973/74

Kirchenmusikstudenten 1973/74

1. Ampt, Robert [Golfgang]
2. Murata, Aoi
3. Pertersson, Per-Gunnar
4. van Putten, Henk

Kirchenmusikstudenten 1974/75

1. Nelson, Steven
2. Norman, Terence
3. [Petersson, Per-Gunnar]
4. [van Putten, Hank]

Kirchenmusikstudenten 1975/76

1. [Nelson, Steven]
2. [Petersson, Per-Gunnar]
3. Prunner, Orthulf
4. Summereder, Roman

Kirchenmusikstudenten 1976/77

1. [Pettersson, Per-Gunnar]
2. [Summereder, Roman]

Kirchenmusikstudenten 1977/78

1. Gutdeutsch, Walter
2. Jowers, Florence
3. Kreuzhuber, Wolfgang

Anton Heiller hat bis zu seinem Tod 1979 unterrichtet. Trotzdem sind für das Studienjahr 1978/79 keine Lehrer- beziehungsweise Klassenkataloge erhalten, die auf seinen Namen lauten.

| Name | Geburtsort | Jahr |
|------------------------|---------------------|-----------------------------|
| 1. Abrahamowicz, Maria | Roma, Italien | 1956/57 |
| 2. Begin, Michelle | Lincoln, USA | 1955/56 |
| 3. Bojagade, Jose | St. Gerome, Kanada | 1956/57 |
| 4. Bofay, Bernad | Miami, USA | 1952/53 |
| 5. Bliss, Alice | Zürich, CH | SS 1953 - 1960/61 |
| 6. Bläckli, Imelda | Adams, USA | 1954/57 |
| 7. Bouton, Pierre | Illinois, CH | 1963/64 - 1964/65 |
| 8. Bourgois, Françoise | Longueuil, CH | SS 1954 - 1957/58 |
| 9. Brosch, Christa | Paris, F | SS 1958 |
| 10. Brosch, Franz | Wien | 1961/62 - 1964/65 |
| 11. Brown, Charles | Wien | 1958/59 - 1961/62 - 1962/63 |
| 12. Brumby, Jane | Reston, USA | 1961/62 - 1962/63 |
| 13. Calkins, Joan | Regina Sask, Kanada | 1956/57 |
| 14. Conry, Victor | Paris, USA | 1964/65 |
| 15. Conry, Victor | Nichols, Kanada | 1959/60 - 1960/61 |

Studentenlisten

Konzertfach

Konzertfachstudenten 1955/56 bis 1964/65

| Name | Geburtsort | Jahr |
|--------------------------|---------------------|----------------------------|
| 1. Abrahamowicz, Maria | Rom, Italien | 1956/57 |
| 2. Andersen, Per Günther | Odense, Dänemark | SS 1958 |
| 3. Barron, Mortimer | Orange, USA | 1961/62 |
| 4. Becker, Paul | Lincoln, USA | 1955/56 |
| 5. Begin, Mireille | St. Gerome, Kanada | 1956/57 |
| 6. Belaunde, Jose | Miami, USA | 1955/56 |
| 7. Billeter, Bernhard | Zürich, CH | SS 1958 – 1960/61 |
| 8. Bliss, Alice | Atlanta, USA | 1956/57 |
| 9. Blöchli, Imelda | Thalwil, CH | 1963/64 – 1964/65 |
| 10. Boulenaz, Pierre | Lausanne, CH | SS 1956 – 1957/58 |
| 11. Bourgeois, Françoise | Paris, F | SS 1958 |
| 12. Brosch, Christa | Wien | 1961/62 – 1964/65 |
| 13. Brosch, Franz | Wien | 1958/59, 1961/62 – 1962/63 |
| 14. Brown, Charles | Rossville, USA | 1961/62 – 1962/63 |
| 15. Bruning, Jone | Regina Sask, Kanada | 1956/57 |
| 16. Callahan, James | Farga, USA | 1964/65 |
| 17. Corry, Victor | Halifax, Kanada | 1959/60 – 1960/61 |

| | | |
|--|----------------------|-------------------|
| 18. Curry, Dorren | Orangeville, Kanada | 1960/61 |
| 19. Day, Carolyn | Omaha, USA | 1963/64 |
| 20. Drooker, Deborah | Cambridge, USA | 1955/56 |
| 21. Ellmerich, Ilse | Krems | 1955/56 – 1956/57 |
| 22. Flynn, Gregory Lee | Jacksonville, USA | 1959/60 |
| 23. Francis, Patricia Marie | Kenora, Kanada | WS 1962/63 |
| 24. Frühling, Annemarie | Klagenfurt | 1960/61 – 1964/65 |
| 25. Graham, Stewart | New York, USA | WS 1957/58 |
| 26. Grasmann, Wilfried* ¹³⁷ | St. Pölten | 1960/61 – 1964/65 |
| 27. Mc Guire, Ruth Young | Baltimore, USA | 1962/63 |
| 28. Guite, Lucette Marie | New Richmond, Kanada | 1959/60 – 1960/61 |
| 29. Handel, Bernhard* | Gosau | 1961/62 |
| 30. Handsome, Titus Ray | Emanuel Country, USA | 1962/63 – 1964/65 |
| 31. Harmon, Thomas Fredric | Springfield, USA | 1963/64 |
| 32. Harris, Ruth* | Macon, USA | 1964/65 |
| 33. Henking, Arwed* | Magdeburg, D | SS 1959 – 1960/61 |
| 34. Hiller, Regina | Bregenz | 1960/61 |
| 35. Hills, Arthur | Vancouver, USA | 1961/62 |
| 36. Hiss, Ellen | Flensburg, D | 1956/57 |
| 37. Jaggy, Ferdinand | Goppenstein, CH | 1960/61 – 1962/63 |
| 38. Jamison, Lawrence Norman | Ithaca, USA | 1961/62 |
| 39. Joop, Olaf | Salzburg | 1957/58 – 1959/60 |
| 40. Kastner, Dr. Gert | Wien | 1960/61 – 1964/65 |
| 41. Klump, Barbara | Elmhurst, USA | 1962/63 |
| 42. Klump, George | Plendale, USA | 1962/63 |
| 43. Kolly, Karl | Giffers, CH | SS 1959 – 1961/62 |
| 44. Kono, Masahiro | Nagoya, Japan | SS 1965 |
| 45. Lagace, Bernhard | Gurke, Kanada | 1956/57 |
| 46. Lutz, Verena | Zürich, CH | WS 1963/64 |
| 47. Meyer, Franz Xaver | Wien | 1955/56 |

¹³⁷ Die mit * gekennzeichneten Studenten studierten bei Heiller im selben Zeitraum auch Kirchenmusik

| | | |
|-----------------------------|----------------------|----------------------|
| 48. Miller, Max | Fullteron, USA | 1961/62 |
| 49. Mitterhofer, Alfred | Linz | 1958/59 – 1962/63 |
| 50. Mogensen, Marilyn* | Ontario, USA | 1963/64 |
| 51. Nielsen, Niels | Kopenhagen, Dänemark | SS 1957 |
| 52. Nilsson, Torsten | Höör, Schweden | WS 1960/61 |
| 53. Olsen, Mary | Chicago, USA | WS 1955/56 – 1956/57 |
| 54. Osborne, Kenneth | New Sharon, USA | SS 1957 |
| 55. Paul, Elisabeth | Jacksonville, USA | 1960/61 |
| 56. Panyavsky, Peter* | Wien | 1962/63 – 1964/65 |
| 57. Preisenhammer, Herbert* | Wilkowitzs, CSSR | 1960/61 – 1962/63 |
| 58. Riechel, Brigitta | Gardelegen, D | WS 1960/61 |
| 59. Rumsey, David | Sydney, Australien | 1964/65 |
| 60. Russ, Harald | München, D | 1964/65 |
| 61. Salis Samaden, Johanna* | Salzburg | SS 1961 |
| 62. Sattler, Gertraud | Gmunden | 1957/58 – 1961 |
| 63. Schatkin, Jane Helen | New York City, USA | 1964/65 |
| 64. Schlaefrig, Helga | Wien | 1958/59 – 1962/63 |
| 65. Schmitzer, Gertrude | Wien | SS 1956 – 1956/57 |
| 66. Schneck, Ekkehard | Köslin, Polen | SS 1961 |
| 67. Skelton, John | Winchedon, USA | 1963/64 |
| 68. Stroh, Gertrud | Pfaffenhofen | 1964/65 |
| 69. Thiessen, Walter | Rosthern, Kanada | 1956/57 |
| 70. Thoma, Erven | St. Louis, USA | 1960/61 |
| 71. Tilton, Clara | Lang Branch, USA | 1960/61 |
| 72. Urbancic, Sibyl | Graz | 1963/64 – 1964/65 |
| 73. Wimmer, Margareta | Krems | 1955/56 – 1958/59 |
| 74. Wise, Eduard | Milwaukee, USA | WS 1956/57 |
| 75. Zehnder, Jean Claude | Zürich, CH | SS 1963 – 1964/65 |

Konzertfachstudenten 1965/66

- | | | |
|---------------------------|----------------------|---------------|
| 1. Bergant, Hubert | Kammnik, Jugoslawien | |
| [2. Blöchliger, Imelda | Thalwil, CH | seit 1963/64] |
| [3. Brosch, Christa | Wien | seit 1961/62] |
| [4. Frühling, Annemarie | Klagenfurt | seit 1960/61] |
| [5. Grasemann, Wilfried | St. Pölten | seit 1960/61] |
| [6. Handsome, Titus Ray | Emanuel Country, USA | seit 1962/63] |
| 7. Kaspar, Peter Paul | Wien | |
| [8. Kastner, Dr. Gertrude | Wien | seit 1960/61] |
| [9. Kneihs, Sibyl | Graz | seit 1963/64] |
| 10. Planyavsky, Peter | Wien | |
| 11. Radulescu, Michael | Bukarest, Rumänien | |
| 12. Rumsey, David | Sydney, Australien | |
| [13. Russ, Harald | München, D | seit 1964/65] |

Konzertfachstudenten 1966/67

- | | | |
|---------------------------|------------------|---------------|
| 1. Davies, Stephen Robert | Amthill, England | |
| [2. Grasemann, Wilfried | St. Pölten | seit 1960/61] |
| 3. Haselauer, Elisabeth | Linz a. d. Donau | |
| 4. Henking, Monika | Winterthur, CH | |
| 5. Kasling, Kim | Chicago, USA | |
| [6. Kastner, Dr. Gertrude | Wien | seit 1960/61] |
| [7. Kneihs, Sibyl | Graz | seit 1963/64] |

8. Martinez, Maria Theresa Reus, Spanien
 9. Peterson, Jay H. Bellaire, USA
 [10. Radulescu, Michael Bukarest, Rumänien seit 1965/66]
 11. Richardson, Cheryl Diane Schenectady, USA
 [12. Russ, Harald München, D seit 1964/65]

Konzertfachstudenten 1967/68

1. Aeschlimann, Hanspeter Luzern, Ch
 2. Bozemann, Dr. George Pampa, Texas, USA
 [3. Davies, Stephen Robert Amthill, England seit 1966/67]
 4. Elizondo, Esteban San Sebastian, Spanien
 5. Franklin, Byron Baytown, USA
 [6. Grasemann, Wilfried St. Pölten seit 1960/61]
 7. Gullo, Daniele Nizza, F
 [8. Haselauer, Elisabeth Linz seit 1966/67]
 [9. Henking, Monika Winterthur, CH seit 1966/67]
 [10. Kasling, Kim Chicago, USA seit 1966/67]
 [11. Kneihs, Sibyl Graz seit 1963/64]
 12. Krimm, Konrad Stuttgart, D
 [13. Martinez, Maria Reus, Spanien seit 1966/67]
 14. Quintal, Michelle Charlemagne, F
 15. Regnaud, Denis St. Hyacinthe, Kanada

Konzertfachstudenten 1968/69

- [1. Aeschlimann, Hanspeter Luzern, CH seit 1967/68]
- [2. Elizondo, Esteban San Sebastian, Spanien seit 1967/68]
- [3. Gullo, Daniele Nizza, F seit 1967/68]
- [4. Henking, Monika* Winterthur, CH seit 1966/67]
5. Hirose, Miyako* Tokio, Japan
6. Humer, August* Ried
- [7. Kneihs, Sibyl Graz seit 1963/64]
- [8. Martinez, Maria Theresa* Reus, Spanien seit 1966/67]
- [9. Quintal, Michelle Charlemagne, Kanada seit 1967/68]
- [10. Regnaud, Denis St. Hyacinthe, Kanada seit 1967/68]
11. Schönhorn, Irit* Tel Aviv, Israel
12. Wartenweiler, Christoph St. Gallen, CH
13. Zumstein, Hans Baden, CH

Konzertfachstudenten 1969/70

1. Cantieni, Roman* Viervier, CH
- [2. Elizondo, Esteban San Sebastian, Spanien seit 1967/68]
3. Gendron, Monique Montreal, Kanada
4. Gerhard, Wiltrud* Heidelberg, D
- [5. Hirose, Miyako* Tokio, Japan seit 1968/69]
6. Hopkins, Neva Jane Montreal, Kanada
- [7. Humer, August* Ried seit 1968/69]

| | | |
|-------------------------------|-----------------------|---------------|
| 8. Kelly Clark | Little Rock, USA | |
| 9. Lawrence, Raymond | Melbourne, Australia | |
| [10. Martinez, Maria Theresa* | Reus, Spanien | seit 1966/67 |
| [11. Quintal, Michelle | Charlemagne, Kanada | seit 1967/68] |
| [12. Regnaud, Denis | St. Hyacinthe, Kanada | seit 1967/68] |
| 13. Schmid, Marcel | Zürich, CH | |
| [14. Wartenweiler, Christoph | St. Gallen, CH | seit 1968/69] |
| [15. Zumstein, Hans | Baden, CH | seit 1968/69] |

Ab dem Studienjahr 1970/71 werden die Studentenlisten anhand von Lehrer- beziehungsweise Klassenkatalogen erstellt.

Konzertfachstudenten 1970/71

1. Bellabona, Anna
2. Elizondo, Esteban
3. Gendron, Monique
4. Hirose, Miyako
5. Hopkins, Neva Jane
6. Humer, August*
7. Kooiman, Petronella
8. Lawrence, Raymond
9. Regnaud, Denise
10. Schmid, Marcel
11. Serafin, Josef
12. Wartenweiler, Christoph
13. Westenholz, Elisabeth

Konzertfachstudenten 1971/72

1. Bailey, Thomas
2. [Gendron, Monique]
3. Girard, Robert
4. [Hirose, Miyako]
5. [Hopkins, Neva Jane]
6. [Humer, August]
7. [Kooiman, Petronella]
8. O'Connor, Sherrill
9. [Regnaud, Denis]
10. [Serafin, Josef]

Konzertfachstudenten 1972/73

1. [Bailey, Thomas]
2. Beekman, Abraham
3. Corrie, John
4. Desroches, Jacques
5. [Girard, Robert]
6. [Hirose, Miyako]
7. [Hopkins, Neva Jane]
8. Lekkerkerker, Gysbertus
9. Norland, Barbara
10. [Serafin, Josef]
11. Summereder, Roman*
12. Vance, Virginia
13. Vermillion, Mary

Konzerfachstudenten 1973/74

1. [Bailey, Thomas]
2. [Desroches, Jacques]
3. Filippi, Maria
4. [Hopkins, Neva Jane]
5. Hummer, August
6. Jensen, Jesper
7. Mueller, Paul
8. [Norland, Barbara]
9. Parkins, Robert
10. Roberts, Stephen
11. [Summereder, Roman]

Konzertfachstudenten 1974/75

1. Ampt, Robert
2. [Bailey, Thomas]
3. [Desroches, Jacques]
4. [Hopkins, Neva Jane]
5. [Mueller, Paul]
6. [Summereder, Roman]
7. Walch, Dorothea

Konzertfachstudenten 1975/76

1. Adams, Gwen
2. [Ampt, Robert]

3. [Desroches, Jacques]
4. Hellmers, Grant
5. Lücker, Martin
6. Lutz-Gutscher Rudolf
7. Nelson, Stevan*
8. van Putten, Henk
9. Rakich, Christa
10. Rollins, Joan
11. Stevens, Bruce
12. Tweeten, Ruth
13. [Walch, Dorothea]

Konzertfachstudenten 1976/77

1. [Ampt, Robert]
2. [Desroches, Jacques]
3. [Hellmers, Grant]
4. [Hopkins, Neva Jane]
5. [Lücker, Martin]
6. Murao, Shigeo
7. [Nelson, Steven]
8. Owen, William
9. [van Putten, Henk]
10. [Rakich, Christa]
11. [Stevens, Bruce]
12. [Summereder, Roman]*
13. de Vries, Henriette
14. [Walch, Dorothea]

Konzertfachstudenten 1977/78

1. [Ampt, Robert]
2. Apple, Warren
3. [Desroches, Jacques]
4. Pietrzykowski, Leszek
5. [Summereder, Roman]
6. Vignai, Claudia
7. [de Vries, Henriette]
8. [Walch, Dorothea]

Wie auch bei Kirchenmusik enden Heillers Kataloge mit dem Studienjahr 1977/78.

Von 1977 bis 1979 war Dr. Ludger Lohmann Privatschüler Anton Heillers. Der Unterricht fand – so berichten Dr. Ludger Lohmann und Dr. Bernhard Heiller – an der Hausorgel Anton Heillers statt. Dieses Instrument wurde 1975 von OBM Herbert Gollini, einem ehemaligen Schüler Heillers, fertiggestellt. Es befindet sich nach wie vor im Geburts-, Wohn- und Sterbehaus Anton Heillers in Wien-Hernals.¹³⁸

Dieses Kapitel runden Schriftstücke aus Heillers Besitz ab. Sie sind wiederum dem Nachlaß entnommen und stellen zusätzliche Dokumente der Heillerschen Studenten dar.

¹³⁸ Nähere Informationen über die Hausorgel Anton Heillers in: Singende Kirche 2004, 51.Jg. Heft 1, S. 36

ORGEL - KONZERTFACH

K. Schumann

*Black Reg. m.
Zumberg Ham
Waldkind Brigit
Wlliger Andre*

Prof. Heiller

a. o. Patzk.

Prof. Heiller

| | | |
|-----------------------|---------------------------------------|-----------|
| ✓ Kaspur Peter Paul | Wien 14., Stannbaustr. 25 b. Schwarz | |
| ✓ Dobson John Charles | Wien 14., Diesterwegg. 5 b. Pfarrhaus | |
| Guss Harald | Wien 1., Wolfenstorferstr. 4 | |
| Rumsey David | Wien 19., Krottenbachstr. 27 | 36 55 123 |
| Blöckliger Inelda | Wien 17., Ottakringerstr. 13/1 | 42 58 792 |
| Planyavsky Peter | Wien 1., Sibirstr. 3/11 | |
| Brosch Christa | Wien 19., Döbl. Hauptstr. 70/25 | 36 62 452 |
| Mandsome Titus | Wien 12., Fuchselhofg. 7/7 | |
| Kneiss Sibyl | Maria Enzersdorf Karlhuberg. 2 | |
| Dr. Kastner Gertrude | Wien 14., Cumberlandstr. 9/1 | |
| Grasemann Wilfried | | |
| Frühling Annemarie | | |
| <i>Redlman</i> | | |

Prof. Dr. Haselböck

| | | |
|-------------------|------------------------------------|-----------|
| Kandler Kunigunde | Wien 10., Hintere Südbahnstr. 1/42 | |
| Gottlieb Susanne | Wien 21., Gretelweg 5 | |
| Böck Josef | Wien 2., Rochardg. 17/9 | 72 59 902 |
| Ortner Erwin | Wien 6., Schadekg. 14 b. Lindner | |
| Stroh Gertrude | Wien 10., Favoritenstr. 61/12-13 | 54 54 235 |
| Brosch Franz Edh. | Wien 19., Jesseng. 11 | 36 28 334 |
| Hollmann Gerhard | | |

Prof. Pach

| | | |
|-----------------------|--------------------------------------|-----------|
| Hochstrasser Alois | Wien 10., Ettenreichg. 16/14 | 54 63 462 |
| Hirose Myako | Eisenstadt Wolfgarten | |
| Urbanek Hans | Tulln Langenlebernstr. 48 | |
| Graf Franz | Wien 3., Kubeckg. | 72 48 325 |
| Sichler Elisabeth | Wien 13., Mantlorg. 17/1/4 | 32 68 143 |
| Dr. Becherer Karl | Linz, Breitwiesengutstr. 50 | 52 43 5 |
| Kainrath Peter | Wien 10., Trambauerstr. 10/2/12 | |
| Haselauer Elisabeth | Klosterneuburg, Andreas Hofenstr. 37 | |
| Dr. Seidelmann Ulrich | Wien 3., Wasserg. 31/5 | 73 77 155 |
| Schwarz Ingrid | WIEN 3., ZIERER PL. 8/11 | 73 04 982 |
| Gold Hans | | |
| OTREWELHARGITTA | | |

Abb. 14: Auflistung von Konzertfachstudenten der Klassen Prof. Heiller, Prof. Dr. Haselböck und Prof. Pach (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN WIEN

Studierende der Klassen Kirchenmusik und Orgel-konzertfach, Klasse
Anton Heiller
Studienjahre 1954/55 bis 1977/78

U S A

Gwen ADAMS
Robert AMPT
Warren APPLE

Thomas BAILEY
Paul BECKER
Jose BELAUNDE
Melissa BLACK
Alice BLISS
George BOZEMANN
Charles BROWN

James CALLAHAN
Judith CARLS
Gerald CRAWFORD
John CORRIE

Carolyn DAY
Deborah DROOKER
Miriam DUNCAN

Gregory Lee FLYNN
Byron FRANKLIN
Rob Ray FULLER

Richard GANT
Barbara Jeanne GERTEN
Dwain GLASS
Judith GLASS
Stewart GRAHAM

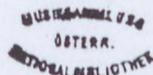


Abb. 15: Auflistung von Heillers Kirchenmusik- und Konzertfachstudenten aus den USA und aus Canada (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Titus Ray HANDSOME
Thomas Fredric HARMON
Ruth HARRIS
Arthur HILLS

Lawrence Norman JAMISON

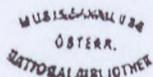
Kim KASLING
Clark KELLY
Jo Anne KIMBLE
Barbara KLUMP
George KLUMP
Carol KOCH
Marie KREMER
Rudi KREMER
Lilly LEAZER
William LINDAHL

Max MILLER
Laura MINK
Marylin MOGENSEN
Conrad MORGAN
Paul MUELLER

Steven NELSON
Barbara NORLAND

Mary OLSEN
Kenneth OSBORNE
William OWEN

Robert PARKINS
Elisabeth PAUL
Cheryl PETERS
Jay H. PETERSON



Miller - 700/5

Christa RAKICH

Cheryl Diane RICHARDSON

Stephen ROBERTS

Joan ROLLINS

Fiona SAVAGE

Jane Helen SCHATKIN

Steve SCHOENIKE

James SCHULTZ

John SKELTON

Bruce STEVENS

Phyllis STRINGHAM

Carol TETI

Erven THOMA

Clara TILTON

Rick TREECE

Robert TRIPLETT

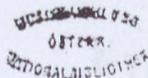
Ruth TWEETEN

Virginia VANCE

Mary VERMILLION

Eduard WISE

Wallace ZIMMERMANN



700/5

CANADA

Mireille BEGIN
Jone BRUNING
Victor CORRY
Dorren CURRY
Patricia Marie FRANCIS
Monique GENDRON
Robert GITARD
Michael GORMLEY
Madeleine GROOS
Lucette Marie GUILTE
Bernard LAGACE
Denis REGNAUD
Walter THIESSEN

1969: Sch...
P...

1970: Sch...
E...

1971: Sch...
R...

1972: Sch...
P...

1973: Sch...
J...

1974: Sch...
P...

1975: Sch...
P...

03.12.1975

F 120 - 700/5

196 +

Schülerliste

1968

1969

Son E. Erli

Robert Nilsson

~~Robert Beinpfelder~~

~~D. Künzler Australien~~
Mabelle Künzler
Sollmann

Fischer
Corriant

Müller Füllbeut

~~D. Künzler Australien~~

D. Künzler

Wetterlicher Christoph
(Wetterlicher!)

Schmidt?

Contiotti

Montfort Christian (St. Louis)

Schmidt

Corriant

Mrs. Viken
Berg?

Wetterlicher

Corriant

Schmidt

Wetterlicher?

1970 Forsythe (Australien)

1969: Scherwin Richard Scherwin (Wilmund
Gerhardt)

~~Renn Richard Heitfeld~~

Trimmberg. Lawrence,

Scherwin

Corriant, Jostesen, Contiotti, Lang Jensen

Sch. Elly Koenigmann Febr 1971: Bob Trappelt

Elisabeth 70/71
Werkhale
Frank Weber

July 1971

1972
Kypriote Venice
Bellabona
Beckmann
Müller

1971

Girard!

1971 Sch. O'Connor (Forsythe)

Tripplet

February 1971

1971: Megvint!

1972: Peggy Nicolai, Tony Elaine King

Jan Treghier, Shante

James Douglas, Feb 1972

James Desroches, 1972-1974

2x 2 Schwerte Coleman Chazy

Cover 1971

Abb. 16: Schülerliste Anton Heillers (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Brown
 Crawford
 Chelupka
 Almeric Dickson
 Michael Fisher
 Madeline Folts (Mrs. Fisher)
 To-Hanson

20

(R)

Art Harris
 Yuko Haysashi

Russ Keen

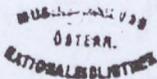
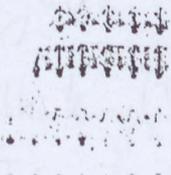
Peterson Jay
 Denise Rull (Mrs. Heiler)
 Bertha Lopez
 Clara New
 (Mrs. Heiler) Lashly Shultz

Carl Smith

Carroll Teo

Tr. Bob Triplett

John Van



F 125 Heiller - 700 / 5

Abb. 17: Schülerliste Anton Heillers (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)



4507 BROOKLYN AVENUE N.E. • SEATTLE, WASHINGTON 98105 • PHONE 633-0222

Names of most excellent young ^{evolution and English} American organists, students of Anton Heiller, highly recommended by Anton Heiller for recitals in St. Mark's Cathedral, Seattle

- alphabetical order:
- Charles Brown (some management in Los Angeles)
 - Gerald Crawford, 223 Academy Avenue, Pittsburgh, Pennsylv. 15228
 - Mrs. (Elisebeth) Chalupka - Paul (the girl, who was 1761 in Healden) ^{female}
 - Diakon Fisher 1519 Hinman Ave. Apt. 5-D, Evanston, Illinois 60201
 - Tom Harmon (Assistant prof. in UCLA) 2315 Overland Avenue, Los Angeles, Calif. 90064
 - Yuko Harjashi (Teacher in New England Conservatory)
 - Rudolph Kemer 13 Poissnett Dr. Route #3 Chapel Hill, N.C. Woodstock Av. Brookline, Mass. 02146
 - Bernard Legace } 5212 Mountain Sight Ave. Montreal 29, Canada
 - Mireille Legace }
 - Mrs. John (Carolyn) Skelton 85 Fernwood Ave. N.D. N. Br. N. Mass. 01845
 - Carol Teti (Teaches at Madison College, Harrisburg)
 - Johann Weir (Lilien Kunstge Management)

- alphabetical order ^{young} most excellent European Artists, student of Mr. Heiller:
- Daniela Gullo (several 1st prizes in International Orgel competitions) ^{female} (name)
6 Rue Clément Rissol, 06. NICE France
 - Donika Henking (Switzerland) Friedenstrasse 12, CH-8400 Winterthur, Switzerland
 - Denia Teresa Martinez (Spain) Schweisshem, Reissstrasse 4, A-1030 Vienna Austria
 - Peter Plenzersky (1st prize in Improvisation-competition 1968 in Amherst)
Krottenbachstrasse 27/6 A-1170 Vienna Austria
 - Michael Radulera (Romania-Gemany) (assistant of A. Heiller at his Academy)

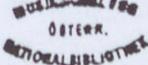
D. I. Felander  Symbol of Superior Motor Hotel Service and Accommodations
 **F 125 Heiller - 700/6** ^{Heiller Tower in Spring 1969 with Ulla Kunstge} _{Great Management}

Abb. 18: Auflistung amerikanischer und europäischer Studenten aus Heillers Klasse (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Prof. Anton Heiller
 Hubergasse 26
 1170 Wien

Namen und Adressen von jungen, in der Schweiz lebenden Organisten aus meinem Schülerkreis, die vorzügliche Leistungen aufzuweisen haben und die bei der Gestaltung von geistlichen Abendmusiken der Pfarre St. Josef in Zürich heranzuziehen wären:

(in alphabetischer Reihenfolge, ohne jegliche Wertreihung)

- Peter Aeschlimann Riehenweg 26, 4000 Basel
- Erhard Billeter Fortunastrasse 22, 8001 Zürich
- Helda Blöchliger Dorfstrasse 17, 8800 Thalwil
- Christinette Extermann Le Pommier, 1218 Grand Saconnex (Genève)
- Ulrika Henking Friedenstrasse 12, 8400 Winterthur
- Erhard Henking ---"- Paul Kolly Alpsteinweg 5 (oder Lehrerseminar) 7000 Chur
- Erhard Mitterhofer 6, Crêt du Chêne, 2000 Neuchâtel
- Walter Tschümperlin kath. Kirche ~~Steinen~~ Steinen, Schwyz
- Claude Zehnder Spannerstrasse 23, 8500 Frauenfeld
- Marie Zehnder ---"- Walter Zumstein Pilatusstrasse 12, 5430 Wettingen
- Ilse Huber-Jérenyi Tödiweg 3, 8802, Kildiberg
- Verena Lutz Langensteinerstrasse 3, 8057 Zürich

Abb. 19: Auflistung von schweizer Studenten aus Heillers Klasse (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Gespräch mit Michael Radulescu

(Anmerkungen der Verfasserin sind *kursiv* und in runde Klammern gesetzt. Wie bisher erscheinen auch Werkzitate in *kursiver* Schrift.)

Dieses Interview wurde am 5. Juni 2003 in Wien geführt. Teile daraus sind in vorhergehende Kapitel bereits eingearbeitet.

S.G.: Sehr geehrter Herr Professor Radulescu! Im März 2004 jährt sich zum 25. Mal der Todestag ihres früheren Orgellehrers und späteren Lehrerkollegen Anton Heiller. Ich freue mich, daß Sie trotz Ihrer vielseitigen Beschäftigung Zeit für ein Gespräch gefunden haben.

Warum wollten Sie eigentlich bei Anton Heiller studieren?

M.R.: Ich habe mir von Anton Heiller erhofft, aus erster Hand Informationen über Paul Hindemith zu erhalten. Ich war nämlich – wie soll ich sagen – ein fast fanatischer Hindemith-Verehrer. Hindemith selbst sprach nämlich nie über seine Musik.

S.G.: Dann haben Sie Heiller nicht gewählt, um Bach zu studieren?

M.R.: Es war noch nicht so offenbar. Ich kam zu ihm und es war wie eine Fügung, wie ein unglaubliches Glück. In der ersten Stunde haben wir Bachs Passacaglia durchgenommen. Zuerst habe ich sie gespielt, dann hat er sie mir vorgespielt. In dieser Stunde gab es noch eine gewisse Distanz. Ich habe ihn dann gebeten, mit Bachs Clavierübung fortsetzen zu dürfen. Ab der zweiten Stunde – wir haben tatsächlich mit der Clavierübung begonnen – hat sich eine tiefe Sympathie abgezeichnet. Er hat sehr vieles von mir akzeptiert, was anders war, als er es gemacht hatte. Auf der anderen Seite war seine Interpretation dermaßen überzeugend – zumindest zu 95 % - daß ich, und ich glaube, ich war nicht der Einzige, vieles für selbstverständlich, fast als ein

Evangelium akzeptiert habe. Jetzt weiß ich, daß das nicht das „allein Seligmachende“ sein kann. Aber es war seine ganze Persönlichkeit, die Überzeugungskraft, die so auf uns gewirkt hat. Was wunderbar war, (nach kurzem Verharren) er war nie dogmatisch. Das heißt, alles wurde aus dem musikalischen Satz erklärt, bei einer Choralbearbeitung aus dem Text und aus dem Satz. Daraus wurde auch herausgelesen, warum zum Beispiel manche Registrierungen nicht gehen können.

Die Heiller-Schule ist dadurch charakterisiert, daß es keine „Heiller-Schule“ gibt. Es war nicht eine Schule im Sinne von Straube – wir spielen *so* – sondern er hat uns die Augen geöffnet, die Partitur zu verstehen. Das ist natürlich viel viel wichtiger, als wenn man sagt, er ist der Meister, wir die Schäflein und wir haben bestimmte Regeln zu befolgen.

S.G.: Gab es nun innerhalb der Heiller-Schule eine bestimmte Spielweise, die sich zu anderen Schulen absetzt?

M.R.: De facto war es natürlich so, daß es eine ganz besondere Art des Spiels war, die damals eigentlich bahnbrechend war.

S.G.: In welcher Weise war sie bahnbrechend?

M.R.: Er und Gustav Leonhardt waren die ersten, die anfangen, auf der Orgel zu artikulieren. Ursprünglich war alles perfektes Legato, nur bei den Trios, da hieß es, man soll trennen. Da fing das Pedal an, non legato zu spielen. Das Argument Heillers basierte auf der Spielweise, beziehungsweise auf der Bogenführung des Cellos im Continuospiel.

Dann kam er eines Tages und sprach vom „Schnellen“. Was soll das, dachten wir uns. Es war ein alter Begriff, den er inzwischen gelernt hatte. Allmählich wurde im Manual geschnellt, eben getrennt vor Betonungen.

S.G.: Hat er sich diesbezüglich auf bestimmte Quellen bezogen?

M.R.: Es waren vor allem sehr interessierte und interessante Gespräche mit Gustav Leonhardt, mit Luigi Ferdinando Tagliavini und mit Marie-Claire Alain, die ihn in dieser Hinsicht prägten. Er hat selbst dann mit einer unwahrscheinlichen Akribie – und das war damals ziemlich einzigartig – Photokopien der Handschriften Bachs studiert. Er hat mir diese Kopien auch zur Einsicht geborgt. Es war sehr interessant.

Es war diese Strenge, diese Treue dem Text gegenüber, die ihm außerordentlich wichtig war. Natürlich mußte alles atmen, es mußte singen.

Ich hatte eine ziemlich mechanistische Phase damals als Jugendlicher, als ich zu ihm kam. Ich wollte einfach perfekt sauber spielen, perfekt im Takt. Dann habe ich Kollegen gehört, die bei ihm schon studiert hatten. Es war Paul Hofhaimers *Salve Regina*, das ich gehört habe und das klang so: ta ta .. ta ta .. ta (*singt agogisch frei, etwa inegal*). Ich fand das anfangs entsetzlich (*lacht*), bis ich dann ihn selbst gehört habe. Er spielte im Mozartsaal auf der Hradezky-Orgel, die er selbst disponiert hatte, im Rahmen einer *master class*. Natürlich waren alle Studenten da. Er hat gesprochen und das gesamte Orgelbüchlein gespielt. Ich habe *O Mensch beweine dein Sünde groß* und *O Lamm Gottes unschuldig* gehört und ich muß sagen, das hat mir ganze Welten eröffnet. Die Maschine fing regelrecht an zu singen.

Er war natürlich eine enorm starke Persönlichkeit, natürlich auch mit den Schattenseiten. Er hat in seinem Leben sehr viel gelitten, vieles auch sehr subjektiv betrachtet. Das Verhältnis zu Wien war mehr als problematisch.

S.G.: War er damals in Wien ein anerkannter Organist?

M.R.: Kaum, überall in der ganzen Welt, hier in Wien nicht.

S.R.: Wie war das Verhältnis zu Karl Richter?

M.R.: Es war so gut wie inexistent. Das waren zwei verschiedene Welten. Es war nicht schmerzfrei für Heiller. Richter kam, spielte immer seine fünf, sechs Stücke und der Musikvereinssaal war bis zum letzten Platz gefüllt. Es waren Riesenerfolge. ... Heiller

spielte im Mozartsaal ... halber Saal ... dreiviertel Saal ... nicht mehr. Ausverkauft war der Saal nie. Das hat ihm sehr zu schaffen gemacht, eigentlich bis zum Schluß.

S.G.: Der Stellenwert Bachscher Orgelmusik war sicherlich ein zentraler Punkt in Heillers Unterricht ...

M.R.: Das war der Mittelpunkt, das Zentrum. Es war eine glückliche Fügung, daß wir zusammenkamen, daß ich sein Schüler wurde. Er hat mich als erster auf diese verborgene Seite der Musik, auf die Zahlensymbolik, aufmerksam gemacht. Er war gefesselt von den Schriften eines Friedrich Smend. Smend war der erste, der damals darüber schrieb. Heiller war sehr offen für diese Fragen.

Ich gestehe, damals als Knabe, war ich natürlich skeptisch doch im „*Vater unser*“ der Clavierübung, im Takt 41, wo das Pedal ... (*singt*) spielt, war das für mich einfach die Offenbarung. Ich habe mir gedacht, das kann kein Zufall sein, daß in diesem 41. Takt (J. S. Bach = $9+18+2+1+3+8 = 41$) der Komponist förmlich selbst zu klagen beginnt. Gerade mit diesem Stück, da kamen wir uns sehr sehr nahe. Er war ein enorm intelligenter Mann, mit einem unglaublich großem Herz. Es waren Stunden manchmal, da war er in Tränen.

S.G.: War Barockmusik allgemein ein Schwerpunkt im Unterricht oder war es speziell die Musik Bachs?

M.R.: Es wurde nicht nur die Musik Bachs gespielt, sondern auch Sweelinck, Hofhaimer, Froberger, sehr viel Buxtehude, Bruhns, ...¹³⁸

S.G.: Wie war Heillers Stellenwert zu historischen Quellen?

M.R.: Auf historische Quellen hat er sich weniger bezogen. Erstaunlich war, daß er in den meisten Fällen schlicht und einfach die richtige Intuition hatte. Es war so.

¹³⁸ das Unterrichtsrepertoire betreffend siehe Anhang Nr.9 : Reifeprüfungsprogramm für Orgel (Vorschlag Anton Heiller), S. 213

Plötzlich kam dann die Welle der Quellen, historische Quellen für die Registrierung der Triosonaten und dergleichen. Er wollte es nicht akzeptieren, bis zum Schluß nicht, eine Triosonate mit 16' im Pedal zu spielen.

S.G.: Das habe ich in seinen Noten gesehen. Er hat immer wieder Registrierungen eingetragen. Bei den Triosonaten steht nie ein 16' notiert.

M.R.: Nie, nie ... im Gegenteil, und dafür stieg er auf die Barrikaden. Das ist eine rührende Inkonsequenz, denn gerade in der Clavierübung bei *Christ unser Herr zum Jordan kam*, diese eine Stelle, wo das Pedal die Choralzeile auf „d“ schließt. Die linke Hand spielt das „g“ darüber, das heißt, es entsteht ein Quartsextakkord, der sich nicht auflöst.

„Wenn ihr im Pedal 8' habt, müßt ihr im Manual, im Baß, 16' haben. Wenn nicht, könnt ihr das Pedal nur mit 4' registrieren“, bekamen wir immer wieder zu hören.¹³⁹

Ich habe es ihm damals natürlich abgekauft. Bei den Triosonaten betonte er immer wieder, bei Stimmkreuzungen höre man den Baß als solchen, auch wenn man ihn auf 8' Basis registriert.

Er war Kind seiner Zeit. Er hat seine Meinung mit vollster Überzeugung vertreten. Auch die sogenannte „Trioregistrierung“ war selbstverständlich zu dieser Zeit. Man spürt dieses Vorurteil manchmal heute noch. Eine Orgel mußte Flöten 8' und 2' haben, irgendwo, damit man Trios spielen kann. Diese Trioregistrierung verlangte für die linke Hand Flöten 8' und 2', für die rechte Hand Flöten 8', 4' und 1 1/3', das war einfach so.

Wenn es keine Flöte 2' gab, oder kein Gemshorn 2', glaubte man schon, man könne keine Trios spielen. Womit er wirklich aufgeräumt hat, waren diese kratzigen Registrierungen mit Sept, Non und dergleichen. Er ging vom Gehör aus, eben von der Sanglichkeit. Anfangs hatte er ein bißchen Mühe mit den „*Schönberg Variationen*“ ...

S.G.: Das Verhältnis zu Schönberg war ja nicht ...

¹³⁹ Michael Radulescu zitiert Anton Heiller

M.R.: Ja, diese Musik hat ihm offensichtlich nicht genug gesungen und sie kam viel weniger von der Klangsinnlichkeit her, als er es sich eben wünschte. In seiner Jugendzeit stand er noch ganz unter dem Einfluß von David, Johann Nepomuk David und Hugo Distler; diese horizontal-lineare Polyphonie ... Er versuchte selbst manchmal trocken-herb „à la David“ zu schreiben, es ging aber doch nicht, Gott sei Dank. Heiller war sehr vom Vertikalen, von der Harmonik abhängig.

Herbert Tachezi hat immer wieder bei Prüfungen, wenn jemand Heiller gespielt hat, gemeint, „*Ich weiß nicht, was es ist. Egal, wie diese Akkorde sind, sie können noch so voll sein, noch so schräg, man hört immer eine Tonart heraus.*“¹⁴⁰

Das stimmt meiner Meinung nach, es ist alles intuitiv. Es gibt da natürlich auch die Kehrseite der Medaille. Ich habe Jahre nach seinem Tod mit Schülern, die ihn nicht persönlich gekannt, die ihn nicht improvisieren gehört hatten, interessante Erfahrungen gemacht. Es tauchten nämlich immer wieder Fragen auf, wie zum Beispiel „*Warum gerade diese Harmonie und nicht eine andere?*“

Heillers *Salve Regina* und sein Orgelkonzert habe ich für meine Abschlußprüfung gewählt. Ich muß zugeben, ich war damals so dreist, daß ich auch gefragt habe, „*Warum diese Noten?*“

„*Ja*“, fing er an, „*ja schau, es klingt besser.*“¹⁴¹ Mit dieser Antwort hat er mich nie ganz überzeugt (*lacht*). Er hat solche Fragen immer akzeptiert und respektiert. Jetzt erkenne ich, daß er in seiner Jugendzeit hauptsächlich am Schreibtisch komponiert hat und dann immer mehr, vom „Griff“ ausgehend, am Instrument gearbeitet hat.

Heiller war Zeit seines Lebens gegen ein ganz in sich geschlossenes, perfektes System. Es mußte alles offen sein. Seine Zwölftönigkeit ist eher von Frank Martin beeinflusst, der auch vom Klang ausgeht. Es geht eigentlich um „Zwölftonmodelle“. So formulierte Heiller es auch. Seine Zwölftonmessen verwenden Zwölftonmodelle, das Orgelkonzert basiert auf Zwölftonreihen, ... aber die Zwölftönigkeit ist stets horizontal, melodisch zu verstehen. Das heißt, das Vertikale, der Zusammenklang, wird nicht von der Reihe bestimmt. Die Reihe wird melodisch, thematisch und motivisch verwendet. Diese

¹⁴⁰ Michael Radulescu zitiert Herbert Tachezi

¹⁴¹ M. Radulescu zitiert A. Heiller

Vorgangsweise hat ihm von seiten eingefleischter „Zwölfötner“ natürlich allerhand Kritik eingebracht. Sein Prinzip ist gänzlich anders, als jenes Anton Weberns und Arnold Schönbergs.

Symptomatisch für Heiller war auch, daß er sich der Musik Alban Bergs näher gefühlt hat als diesem Aufschrei der Musik Schönbergs. Gerade in den 50er und 60er Jahren, wo eigentlich Anton Webern unser Idol war und nicht Alban Berg. Berg galt uns oft als viel zu „romantisch“.

S.G.: Wie war nun aber seine Art, seine Methodik des Unterrichtens ?

M.R.: Seine Art zu unterrichten war sehr persönlich. Er ging vom Werk aus, vom Singen, ein bißchen auch von seiner persönlichen Beziehung zum jeweiligen Stück. Er war Gott sei Dank kein streng systematischer Schulmusiker, der glaubt, die gelernten Didaktikregeln anwenden zu müssen (*lacht*).

Er war im Unterricht wie ein Vulkan. Es kam natürlich auch vor, daß er ein „sehr müder“ Vulkan war. Manchmal hat man gemerkt, er war todmüde. Dann fing er Feuer und war wieder voller Energie. Manche Stunden dauerten zehn Minuten, manche aber auch eineinhalb Stunden.

S.G.: Haben Sie Konzertsfach bei ihm studiert?

M.R.: Konzertsfach und das dritte Jahr Kirchenmusik Seine Unterrichtsmethodik barg eine gewisse Gefahr in sich, nämlich daß man alles so machte, wie er es verlangte. Es war manchmal doch so, daß jeder Takt, jeder Ton so kommen mußte, wie er es für richtig empfand. Ich weiß jetzt, warum. Es mußte für ihn in sich eine Linie ergeben. Hat nun jemand zum Beispiel einen Ton breiter gespielt, hat das zumindest für Heiller selbst diese Linie, den Bogen, gestört.

Ich habe sehr vieles auch durch seine Art des Unterrichtens gelernt. Sehr oft hat er, während der Schüler gespielt hat, dirigiert. Das hat natürlich oft dazu geführt, daß derjenige, wenn eine Hand nichts zu spielen hatte, selbst auch den Takt mitgeschlagen hat.

S.G.: Machen Sie das auch, daß Sie mitdirigieren?

M.R.: Ja, ich mache das sehr oft und ich muß sagen, ich habe damit erstaunliche Erfahrungen gemacht. Wenn gespielt wird und ich dirigiere mit, fängt die Orgel plötzlich an zu singen. Das hat mich wirklich erstaunt. Jetzt sehe ich diese Verbindung zwischen Orgenspiel und Gestus. Jetzt erkenne ich, daß für mich der wichtigste Stimulus diesbezüglich von Heiller kam.

Was Heiller ausgezeichnet hat, war diese absolute Ehrlichkeit dem Kunstwerk gegenüber. Er zeigte einen wirklich unerbittlichen und tiefen Respekt vor dem Werk und vor dem Komponisten. Ich kann wirklich von Glück reden, einen solchen Lehrer gehabt zu haben. Ich muß sagen, ich bin sehr sehr dankbar.

Alles, was Oberfläche war, was nur Karriere, nur Rausch war, war ihm ein Greuel, mit Recht. Er war in der Orgelwelt eigentlich eine moralische Instanz. Seine „Ideologie“ hat er nicht nur vertreten, sondern auch gelebt, bis zum Schluß. Er hat nie, niemals dumme Zugeständnisse ans Publikum gemacht, niemals.

Sehr schmerzhaft für mich war die Tatsache, daß Heiller sich immer mehr zurückgezogen hat. Er wurde immer deprimierter. Es war wirklich sehr traurig, das miterleben zu müssen. Aber ich habe gesehen, wie er immer gesucht hat. Er war nie selbstzufrieden, sodaß er meinte, die Lösung gefunden zu haben. Er hat immer weitergesucht, alles immer – wie es jetzt heißt – hinterfragt.

Ich weiß noch, wir waren alle ziemlich entsetzt, als es plötzlich hieß, man solle non-legato spielen. „Wenn die Akustik groß ist, sollt ihr non-legato spielen“, hieß es¹⁴². Er ging nicht mit der Zeit, er hat sozusagen nicht mit den Wölfen geheult, war aber immer offen, wenn ihm etwas entsprochen hat.

Ein ehemaliger Student Heillers, der nach dem Studium jahrelang keinen Kontakt mehr zu Heiller hatte, hat hier in Wien eine Orgel eingeweiht. Ich hörte ihn und konnte nur lachen. Es klang wirklich wie eine Konserve von Heiller aus den 60er Jahren, natürlich ohne die Größe und die Spontanität von Heiller; ... die gleichen Registrierungen, die gleiche Artikulation, alles wie der Meister es damals gesagt hatte.

¹⁴² a. a. O.

Natürlich birgt die Art des Unterrichts, wie Heiller sie praktiziert hat, diese Gefahr in sich. Hat der betreffende Schüler eine schwache Persönlichkeit, geht es schief. Wer aber halbwegs eine Persönlichkeit hat, geht trotzdem seinen Weg. Nach Heillers Tod waren wir hier im Haus (*gemeint ist die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*) drei, die bei ihm studiert hatten, Alfred Mitterhofer, Peter Planyavsky und ich. Nach dem traurigen Ableben von Alfred Mitterhofer trat Roman Summereder als weiterer Heiller-Schüler die Nachfolge an. Wie verschieden wir waren und es auch sind, wir haben alle aus der gleichen Quelle geschöpft. Das kann man als das Universale im Unterrichten Heillers verstehen.

S.G.: Das Repertoire betreffend, ... welche Unterrichtsschwerpunkte neben Bach und der alten Musik konnten Sie feststellen ?

M.R.: Er hat Jehan Alain über alles geliebt. Ich habe Alain damals gehaßt, gut, es war mein Problem (*lacht*). Olivier Messiaen hat er sehr geachtet, hat ihn aber nicht so geschätzt wie Alain. Jehan Alain kam ihm doch sehr entgegen, weil dieser manchmal auch ein System andeutet, es aber dann doch durchbricht. Bei Messiaen ist alles in sich schlüssig, was mich damals natürlich viel mehr interessiert hat (*lacht*). Dieses Spontane bei Alain hat ihm gefallen, Messiaen hingegen war ihm fast zu durchdacht. Er hielt Alain – bildlich gesprochen – für einen Kometen. Es war natürlich auch die Bekanntschaft, die Freundschaft mit Alains Schwester Marie-Claire Alain, die hier ausschlaggebend war.

César Franck hat er anfangs nicht akzeptiert, schätzte ihn aber später doch sehr. Ein Komponist, bei dem unsere Meinungen auseinandergingen, auseinandergehen mußten, ist Franz Schmidt. Heiller war bis zum Schluß ein glühender Verehrer Franz Schmidts. Von mir kann ich das leider nicht behaupten. Leider! Das ist aber mein Problem, eine Geschmacksfrage.

Heiller hat Franz Schmidt sehr gerne und viel unterrichtet und auch selbst gespielt. „Das Buch mit sieben Siegeln“ hat er dirigiert. Ich habe es unter ihm gehört. Es war wirklich enorm eindrucksvoll.

S.G.: Wie war Heiller als Improvisationslehrer?

M.R.: Das Improvisieren ... es war wieder typisch für ihn, daß er es nicht ausgehalten hat, wenn seine Schüler sich herumplagten und nicht weiterkamen. Er hat sie dann einfach zur Seite geschoben und gesagt „*So, mach es so!*“¹⁴³ Dann hat er improvisiert. Natürlich kann das lähmend sein für einen Schüler. Sonst hat er aber immer aufmerksam zugehört, Kommentare abgegeben und Vieles vorgezeigt. Das ist natürlich ein möglicher Weg zu unterrichten, aber ich glaube, gerade für Leute, die anders denken oder die in Improvisation minderbegabt sind, birgt es Gefahren in sich.

S.G.: Hatten Sie auch Improvisationsunterricht bei Heiller?

M.R.: Ja, hatte ich auch: der Unterricht war glücklicherweise nie wirklich „didaktisch“ und systematisch. Er war meistens so ein bißchen an den Literaturunterricht angehängt. Heiller hat auch eine Zeit lang kirchliche Komposition unterrichtet. Auf der einen Seite sagte er immer wieder: „*Schreibts, wie euch der Schnabel gewachsen ist.*“ Auf der anderen Seite kamen dann oft folgende Worte: „*Das klingt nit.*“¹⁴⁴

Auch in dieser Hinsicht war Heiller Kind seiner Zeit. Er wurde groß in der Zeit der sogenannten freien Tonalität. Das heißt, alles wäre erlaubt, vorausgesetzt „es klingt gut“. Heiller war grundsätzlich gegen offene Oktavparallelen, die ja Hugo Distler zum Beispiel sehr oft verwendet. Heiller schreibt solche Parallelen nicht.

Es ist eindeutig, daß vieles in seiner Musikauffassung phantastische Entsprechung in der alten und ältesten Musik findet und daß viele seiner Ansichten – gerade die Aufführungspraxis betreffend – fast prophetisch waren. Vieles, das heute nur durch Quelle „*So und so*“ untermauert werden soll und untermauert wird (und dann kommt schließlich oft nur Papier heraus), das hat er intuiert.

S.G.: Das heißt, er hat nicht bestimmte Spieltechniken, Spielarten von Quellen hergeleitet?

¹⁴³ a. a. O.

¹⁴⁴ a. a. O.

M.R.: Kaum, das hat ihn auch weniger interessiert. Wir hatten ja damals in den 60er Jahren noch nichts. Später kam zum Beispiel das Buch von Susanne Diederich heraus über altfranzösische Registrierungen und dergleichen. Der Druck ist entsetzlich, aber das Buch sehr wertvoll. Da gab es vorher eine Publikation in der Reihe „Etudes Grégoriennes“ in Paris, in der alle alten Registrierungen genau synoptisch aufgelistet waren. Dieses Heft hat Heiller uns weitergegeben. Ich habe jetzt noch das zusammengeheftete Exemplar. Auch ich habe es jahrelang meinen Schülern kopiert und weitergegeben.

S.G.: Er hat ja angeblich auch Bachwerke herausgegeben, als Schule aufgebaut. Kennen Sie diese Ausgabe?

M.R.: Ja, aber er hat sich ziemlich bald schon davon distanziert. Er war noch ziemlich jung, als er diesen Auswahlband herausgegeben hat. Er hat angefangen, den Text zu korrigieren und weiß Gott was, alles, damit es logischer wird. Später hat er sich davon wie gesagt losgesagt, Gott sei Dank. Es war eine – vielleicht notwendige – Sackgasse, er hat diese Linie nicht weitergeführt.

Aber welche Intuition und welche phantastische Art zu unterrichten ist es, vom Orgelbüchlein auszugehen! Das erkannt zu haben, ist großartig. Er als Katholik kommt mit dieser lutherischen Musik daher und empfiehlt sie ausdrücklich und sieht sie als die beste Orgelschule an ... welche Weisheit! Und dann, vom Text des Chorals ausgehend ... wirklich eine Interpretation fundierend und nicht nur eine Exekution, das ist der Unterschied. Es sind nicht Wiedergaben, „Exekutionen“ – die man auch als Guillotine verstehen kann – sondern wirklich Interpretationen, die als Bezugspunkt stets den Text und Affekt des Chorals haben.

Er war natürlich auch sehr offen für das Studium der alten Quellen. Einer der ersten damals, der diesbezüglich ziemlich Furore gemacht hat, war Jakobus Kloppers. Dieser ist ein südafrikanischer Organist und Musikwissenschaftler, der bei Walcha studiert und in Frankfurt a. M. noch Musikwissenschaft studiert hat. Er kam auch in Kontakt mit Heiller. Kloppers war hier und hat Heiller besucht. Er hat ein Buch geschrieben – seine erweiterte Dissertationsarbeit – mit dem Titel „Zur Interpretation und

Wiedergabe der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs“. Das Werk hat heute noch hohe Aktualität und Gültigkeit. Kloppers war einer der ersten, die anfangen auch über Zahlensymbolik zu schreiben. Er war vor allem der erste, der wieder auf die Rhetorik zurückgriff, auf rhetorische Figuren, auf den rhetorischen Aufbau eines Werkes. Es gibt in seinem Buch eine Analyse der dorischen Toccata: Die ist mustergültig. Ich würde dieses Werk jedem empfehlen. Heiller sprach immer wieder davon Jakobus Kloppers und Friedrich Sment waren damals die großen Bezugspunkte.

S.G.: Könnten Sie vielleicht noch auf Heiller als konsequenten Verfechter der mechanischen Schleifladenorgel eingehen?

M.R.: Er hat sich mit dieser Überzeugung ziemliche Feindschaften eingehandelt, weil er über manche Leute – in diesem Zusammenhang – nicht positiv gesprochen hat. Damals war der Kampf wirklich virulent. Mechanisch, das heißt bei Heiller rein mechanisch. Ich muß sagen, er hat eigentlich bis zum Schluß die elektrische Registertraktur zur mechanischen Spieltraktur der Orgel nicht akzeptiert. Mit Recht! Die Orgel sollte als rein mechanisches Instrument in sich eine Einheit bilden. Für ihn war dies nicht eine Laune, es war einfach eine Selbstverständlichkeit, eine moralische Frage, eine ethische Haltung.

S.G.: Hat er bestimmte Spielweisen oder Interpretationsarten vom mechanischen Orgelbau abgeleitet?

M.R.: Absolut! Die Artikulation, das Schnellen, den Anschlag, alles war auf die mechanische Orgel bezogen. Natürlich, er hat lange auf schrecklichen elektrischen Orgeln unterrichten müssen. Am Anfang gab es keine mechanische Orgel an der hiesigen Kirchenmusikabteilung.

S.G.: Wie stand Heiller zu der Frage der alten Fingersätze?

M.R.: Das hat ihn nicht so sehr interessiert. Manchmal gab er den dritten über den vierten Finger, „*damit man besser schnell*“. Er sagte immer: „*Gscheit san die Leit, gscheit san die Leit, ... i bin zu olt dafür, laß mas.*“¹⁴⁵

Ich muß sagen, ich verstehe ihn. Er war ja alles andere als ein Dogmatiker. Das ist natürlich etwas Phantastisches. Gerade heute, wo alte Fingersätze noch so aktuell sind! Für Heiller war die Hauptsache, daß es gut klingt. Seine Methodik war unheimlich erfrischend.

S.G.: Hatte Heiller bestimmte Grundprinzipien, wie er unterrichtete?

M.R.: Zuhören, Hören, Singen ... Er hat oft sehr viel im Unterricht vorgespielt. Er setzte sich hin und spielte einfach. Heute weiß ich aus eigener Erfahrung, aus selbstgemachten Dummheiten, daß es schlecht für ihn war, spontan viel vorzuspielen. Es kann schädlich für die Technik sein, sich einfach hinzusetzen und Stücke zu spielen, die man jahrzehntelang nicht mehr angerührt hat. Der Fingersatz ist improvisiert, irgendwie, so daß man durchkommt.

Es war furchtbar zuzusehen, wie er immer mehr Schwierigkeiten hatte und wie er gegen Ende zu praktisch unfähig war, richtig geduldig zu üben. Er konnte nicht üben, es mußte gehen. Er war gewohnt, daß alles ging. Er hatte einfach nicht mehr die Geduld mit sich selbst. Mit den Schülern hingegen war er meistens enorm geduldig, meistens – manchmal wurde er laut, mit Recht (*lacht*)!

S.G.: Wie war nun das persönliche Verhältnis zu seinen Schülern?

M.R.: Mit den meisten Studenten war sein Umgang so, daß man sagen könnte, wir waren eine Familie. Er war von großer, allergrößter Herzlichkeit. Er half, wo es nur ging. Er war von einer unwahrscheinlichen Großzügigkeit und Güte. Natürlich wurde er manchmal ungeduldig, wenn einer schlicht und einfach von zu bescheidenem Geist war. Da wurde er ein bißchen ungeduldig, da wurde er zu dem Betreffenden auch manchmal ungemütlich. Das heißt, für Amusikalität hatte er kein Verständnis und ich

¹⁴⁵ a. a. O.

muß sagen, als Musiker soll man kein Verständnis dafür haben (*lacht*). Wir, damit meine ich die ganze Klasse, wir waren sehr oft mit ihm zusammen, sehr oft. Es gab zum Beispiel auch Heurigenfeiern nach Prüfungen. Wir gingen dort immer gemeinsam hin. Natürlich haben wir auch unwahrscheinlich viel Blödsinn gemacht und manchmal auch viel gelacht. Das war wirklich wunderbar. Es ist wirklich eine Familie gewesen. Heiller behandelte jeden mit gleichem Respekt. Aber jeder war für ihn als Mensch etwas Spezielles.

Aber wie gesagt, Methoden und bestimmte Prinzipien zum Unterrichten hatte er kaum. Prinzipien hat er ziemlich abgelehnt.



Foto 14: Heidi Decker, Anton Heiller und Elli Kooiman (von li. nach re.) ca. 1970

S.G.: Welchen Stellenwert hatte eigentlich sein eigenes Schaffen im Unterricht?

M.R.: Soviel ich weiß, hat er seine eigenen Sachen so gut wie nie selbst gespielt. Ich habe ihn nie eine eigene Komposition spielen hören. Aber er hat es geduldet, wenn Studenten seine Stücke gespielt haben. Bei mir war es so, daß er mir vorgeschlagen hat, sein *Salve Regina* zu spielen. Ich tat es sehr sehr gerne. Auch bei seinem Orgelkonzert war es so. Seine Kompositionen waren aber bei weitem nicht der Kernpunkt im Unterricht.

Eine Begebenheit war für mich sehr frappierend. Ich hatte 1967 meine Abschlußprüfung gespielt. Da habe ich, wie bereits erwähnt, das *Salve Regina* gespielt. Ich hatte es natürlich zuvor mit ihm durchgenommen.

Heillers letzter Absolvent 1978/79 war Roman Summereder. Der hat das gleiche Stück gespielt. Ich muß sagen, ich habe es kaum wiedererkannt. Alle schnellen Tempi waren viel langsamer. Roman hatte aber das Stück ebenfalls mit dem Komponisten studiert. Das spricht für die Großzügigkeit Heillers, nicht im Sinne von Zugeständnisse machen, sondern im Sinne von sich selbst entwickeln.

Die Metronomzahlen bei Heillers Werken stimmen so gut wie nie. In seinen späteren Jahren sagte er immer öfter: „*Ich will mehr hören, ich will Details hören, Harmonien verstehen ... ich hör nichts, wenn ihr zu schnell spielt!*“¹⁴⁶

Ich war anfangs recht entsetzt, als ich das *Salve Regina* von Roman Summereder hörte, weil ich es ganz anders im Ohr hatte. Mir wurde wirklich manches klar. Es tritt hier diese nicht zu beantwortende Frage auf, wo denn die Wahrheit sei. Ist der Komponist in den späteren Jahren kompetenter, oder ist der Komponist zum Zeitpunkt der Entstehung dem Werk näher? Ich muß sagen, darauf habe ich keine Antwort. Beide Standpunkte sind legitim. Heiller hatte viel schnellere Tempi in seiner Jugend. Dann hat sich vieles wirklich dramatisch verändert, was uns auch sehr überrascht hat. Bei seinem Bachzyklus im Mozartsaal zum Beispiel hat uns manches erstaunt. Er hat viel mehr non-legato gespielt, als es für frühere Verhältnisse „erlaubt“ gewesen wäre. Er hat die Tempi zurückgeschraubt. Es war phantastisch, wie er uns *so* manchmal überrascht hat.

Heiller hat sich sehr für alte Stimmungen interessiert. Er vertrat aber den Standpunkt, daß ein neues Instrument unbedingt gleichschwebend sein sollte. Auch darin war er Kind seiner Zeit.

Für uns ist es müßig, die Frage zu stellen, wie Heiller wohl gedacht hätte, wäre er älter geworden. Trotzdem muß die Frage gestellt werden. Hätte er tatsächlich die Klosterneuburger Orgel so geschätzt, wie sie jetzt ist, nämlich mitteltönig?

Im Januar 1966 hat er dort für eine Fernsehaufnahme gespielt. Es waren schreckliche Kälten. Ein guter Freund von mir, ein Schweizer, und ich, wir waren die Registranten.

¹⁴⁶ a. a. O.

Es hat geheißen, wir sollten uns sehr warm anziehen. Natürlich mußten wir ein weißes Hemd tragen, einen schwarzen Anzug und Krawatte. Unterm Hemd hatten wir zwei Pullover an. Wir kamen kugelrund daher (*lacht*). Das war übrigens mein Fernsehdebüt als Registrant.

Heiller spielte die erste Toccata von Georg Muffat, die Passacaglia von Johann Kaspar Kerll, Werke von Johann Jacob Froberger und anderes. Es war für uns damals phantastisch, großartig ihn beim Spielen zu erleben. Natürlich machte Heiller manches, zum Beispiel gewisse Manualwechsel, die wir heute nicht machen würden. Aber ich habe damals erkannt, daß er immer den Instrumenten gegenüber offen war.

Heiller wurde durch Holland sehr stark geprägt, vor allem durch Haarlem, mit der Orgel der Groote of St. Bavo, die ja eigentlich eher ein Marcussen-Instrument ist als eines von Christian Müller.

Dieser monumentale Orgelbau, überhaupt der Orgelbau durch Marcussen, durch Metzler, der hat ihn geprägt. 1968 fand die Einweihung der Linzer Domorgel statt (*ebenfalls ein Instrument von Marcussen, Anm. d. Verf.*). Es war ein Ereignis. Heiller, Hans Haselböck und Gaston Litaize haben gespielt. Man könnte sagen, das war ein wirklich sensationelles Fest.

S.G.: Welchen Stellenwert hatten nun Aufführungen, insbesondere Uraufführungen seiner Werke direkt in der damaligen Zeit?

M.R.: Schau, es gab manche Sachen, die Furore machten, wie zum Beispiel „*François Villon*“. Auch die *Psalmenkantate*, die er selbst dirigiert hat, ist so ein Fall. Es waren wichtige Meilensteine für Heiller, für das Musikleben.

Du hast wahrscheinlich gelesen, was auch Robbins Landon schreibt, daß Heiller immer wieder mit Messen „daherkam“. Das Problem ist folgendes. Heute ist der Großteil dieser Messen liturgisch nicht mehr gut aufführbar. Im Konzertsaal verfehlen sie meistens ihre Wirkung und die Kirche akzeptiert sie nicht mehr. Wie schade! Es muß auch das im Zusammenhang mit den 60er Jahren, mit den ersten Jahren nach dem Vaticanum gesehen werden. In den 60er und 70er Jahren glaubten wir wirklich alle, es wäre nur eine Frage von Monaten, von Jahren, bis wir alle vereint wären. Wir hatten

die Möglichkeit, Zwölfton- auch Avantgardemusik aufzuführen. Die Kirchen waren voll, die Geistlichen – zumindest die, die ich damals kannte – waren offen für Neues. Es war eine Aufbruchsstimmung, die heute absolut unvorstellbar ist. All diese Zwölftonmessen, das Deutsche Ordinarium, die Messen Paul Hindemiths und Igor Strawinskys, all das entstand vom Geist einer Erneuerung angeregt. Wenn man jetzt so etwas aufführt, verfehlt es meist die Wirkung.

S.G.: So gesehen, hat sich das Verständnis für Heillers Werk also sehr geändert.

M.R.: Ja, natürlich. Ich finde das in diesem Zusammenhang sehr bedauerlich. Es bleibt zu hoffen, daß sich die Einstellung der Nachwelt ein bißchen verschiebt.

Voraussetzung dafür ist natürlich, Heillers Werke als cantable Musik verstehen zu können und zu wollen. Ich muß sagen, es ist nicht einfach, das Leuten zu vermitteln, die Heiller nicht gekannt haben. Oft schreibt Heiller dicke Akkorde im *fff*, voll registriert. Das soll noch singen? Eben dies zum Singen zu bringen, das ist nicht einfach, doch eine lohnende Herausforderung.

Der Ausgangspunkt Heillers ist die Gregorianik. Der ganze Duktus seiner Musik, sehr oft mit Taktwechsel, kommt aus der unregelmäßigen Folge von Zweier- und Dreiergruppen, wie es in der Gregorianik der Fall ist. Für jene, die nie etwas mit Gregorianik zu tun hatten, ist dies schwer nachzuvollziehen. In dieser Hinwendung zur Gregorianik zeigt sich auch eine große Verwandtschaft Heillers zu Hindemith. Dieser ließ nämlich vor jedem Kompositionsunterricht seine Klasse Gregorianik singen, „um die Ohren zu reinigen“.¹⁴⁷

S.G.: Glauben Sie, daß sich diese intensive Beschäftigung mit dem Werk Bachs in Heillers eigenem Schaffen niedergeschlagen hat?

M.R.: Ja, bestimmt. In den frühen Stücken ist eine gewisse neobarocke Motorik festzustellen. Bach ist für Heiller der Mittelpunkt. So sollte es eigentlich – wie Hindemith sagt – für jeden sein, der Musik ernst nimmt.

¹⁴⁷ M. Radulescu zitiert Paul Hindemith

Umso erstaunlicher war für mich damals, als ich gerade sein Schüler geworden war, zu erfahren, wie Heiller eigentlich sein Debut als Dirigent hatte: mit einem Werk von Hector Berlioz! Er dirigierte „*Faust Verdammnis*“. Er sprang eine oder zwei Nächte vor dem Konzert ein! Zuvor kannte er das Stück gar nicht! Ist das nicht unglaublich!

S.G.: Gab es ein besonderes Ereignis während Ihrer Unterrichtszeit, das Sie in Ihrer Beziehung zu Anton Heiller besonders geprägt hat?

M.R.: Gerade die bereits erwähnte Auseinandersetzung mit Bachs Clavierübung III. Teil war für mich solch eine Besonderheit. Etwas, was mich enorm beeindruckt hat, war ein Konzert, in dem er die V. Sinfonie Anton Bruckners dirigierte. Im Konzerthaus gab es da einen stupiden Zyklus, der hieß: *Die V. Sinfonie*, offensichtlich weil die V. Sinfonie Beethovens so berühmt ist. Was dirigiert wurde, waren die V. Sinfonie Schuberts und Bruckners. Blöderweise scheiden da Johannes Brahms' und Robert Schumanns Sinfonien schon aus, und das sind weiß Gott Sinfonien ... Die V. Bruckners wurde also Heiller anvertraut. Ich war enorm beeindruckt. Natürlich waren wir – also seine Studenten – bei Proben und auch beim Konzert dabei. Seine Art zu proben war sehr freundlich, natürlich auch sehr sicher, denn er wußte, was er wollte. Er hat wirklich enorm viel bewirkt. Ohne ihn wären wir heute nicht, wo wir sind.

S.G.: Wurde er damals als Traditionalist gesehen oder eher als Avantgardist?

M.R.: Sowohl das eine als auch das andere. Einerseits sahen viele Heiller als einen Komponisten, der „nur“ Kirchenmusik schreibt. Auf der anderen Seite galt er auch vielen als sogenannter Neutöner, gerade in den 50er Jahren. Die Toccata für zwei Klaviere war damals sehr erfolgreich. Bei der Uraufführung hörten Furtwängler und Karajan zu, die beiden Kontrahenten. Beide waren von diesem Werk sehr angetan. Karajan hätte ihn angeblich zum Dirigieren „holen“ wollen, Heiller jedoch wollte bei der Orgel bleiben.

S.G.: Die Orgel hat bei ihm demnach einen höheren Stellenwert eingenommen als alle seine anderen Begabungen.

M.R.: Ja, ja. Aber er war nie ein „Nur-Organist“!

S.G.: Er war Musiker.

M.R.: Genau, Spezialistentum für – weiß Gott – 1700 oder so, das war ihm unerträglich.

Ein nicht ausgesprochenes, aber praktiziertes Credo war: Wir spielen jetzt, für uns, und wir müssen jetzt bewegen, nicht nur alte Fingersätze, alte Rezepte wieder aufgreifen. Es ist symptomatisch zu sehen, daß er als

„Schallplattenmensch“ eigentlich keine große Karriere gemacht hat. Marie-Claire Alain zum Beispiel nahm die gesamten Bachwerke für Orgel mit Heiller durch. Sie hat Aufnahmen gemacht, von ihm aber gibt es das gesamte Bachwerk nicht auf CDs oder LPs. Das war ihm auch nicht so wichtig. Was er gesät hat, ist viel viel wichtiger als ein paar CDs, das muß man sagen. Es ist auch dieses Unmittelbare, das bei seinem Spiel faszinierte. Es war dieser Augenblick, der den höchsten Wert hatte, die höchste Konzentration, und das ist der wahre Wert. Das andere ist eine Quantität, die ihren Wert verliert, gerade heute, wo soviel geschnitten und manipuliert wird.

Als Heiller starb – es war ein Sonntag – war das für mich ein schwarzer Tag. Ich hatte gerade meine Hausorgel von Jürgen Ahrend bekommen. Heiller war erst 56 als er starb! Plötzlich war mir alles fremd. Ich habe mir gedacht, „*Was ist Wien ohne Heiller, das geht doch nicht!*“

Es sollte große Dankbarkeit übrig bleiben, ohne ihn nachahmen zu wollen, das kann man nicht. Man sollte einfach versuchen, in diesem Sinne weiterzuleben, ungeachtet aller Versuchungen von rechts und links, aller Idiotien, die heute noch viel bedrohlicher sind als damals.

Ich frage mich wirklich manchmal, was dieser Mensch heutzutage wohl sagen würde...



Foto 15: Anton Heiller 1978 in Arnheim (NL)

Epilog

*Eritis sicut Deus scientes bonum et malum.*¹⁴⁸

Johann Wolfgang von Goethe, Faust I, V 2048

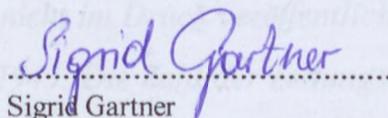
Mit der vorliegenden Arbeit erhebe ich in keiner Weise den Anspruch, das Wirken Anton Heillers auch nur annähernd erschöpfend dargestellt zu haben. Ich war aber bemüht, seine hervorragende Stellung als Pädagoge aufzuzeigen.

Zu Beginn faßte ich meine Arbeit eher als eine Verpflichtung auf, der ich zum Abschluß meines Studiums eben nachkommen muß. Natürlich hat es mich einige Mühe gekostet. Aber bald empfand ich die Arbeit an meinem Thema als eine spannende und interessante Herausforderung. Immer wieder tauchten Fragen auf, die zwar im Zusammenhang mit der Person Anton Heillers von Interesse waren, die aber im Rahmen meiner Arbeit dann doch nicht weiter erforscht werden konnten. Ich möchte zum Ausdruck bringen, daß sich mir in diesen Monaten viel Neues eröffnet hat.

Wenn ich im Prolog vor allem Heillers ehemaligen Studenten und seiner Familie gedankt habe, so danke ich nun Anton Heiller selbst. Durch die Beschäftigung mit seinem Wirken als Pädagoge habe ich viel gelernt, mein Horizont hat sich erweitert. Viele Fragen werden mich sicher noch lange beschäftigen. Ich empfinde sie förmlich als Auftrag. Dieser steht, so meine ich, nunmehr in meinem Stammbuch.

Die Regieanweisung Goethes an den Schüler lautet:

Macht's ehrerbietig zu und empfiehlt sich.


.....
Sigrid Gartner

¹⁴⁸ Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist (I. Mose, 3-5). Diese Worte schrieb Mephistopheles dem Schüler ins Stammbuch. Dieser hielt ihn für den verehrten Professor Dr. Faustus.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Als Hauptquellen dieser Diplomarbeit können zum einen der Nachlaß des Komponisten, zum anderen von der Verfasserin geführte Interviews und Gespräche mit Heillers Schülern angegeben werden.

Der umfangreiche Nachlaß wurde vom Wiener Organisten und Orgelpädagogen Mag. Thomas Schmögner gesichtet und befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Zitate aus dem Nachlaß sind wie folgt gekennzeichnet:

F 125 Heiller - . . . / .

(Die Punkte stehen für eine bestimmte Ziffernkombination, welche die konkreten Schriftstücke kennzeichnet.)

In musikalischer Hinsicht gehört der Nachlaß Anton Heiller zu den wichtigsten Personalarchiven in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Er besteht im wesentlichen aus einem Notenarchiv, aus einer Sammlung von Kritiken und Zeitungsberichten und aus einer umfangreichen Korrespondenz. Unter den etwa 300 Heiller-Autographen und Handschriften-Fotokopien finden sich viele Skizzen, Entwürfe und Jugendwerke, aber auch bislang nicht im Druck veröffentlichte vollständige Kompositionen aus der Zeit nach 1943. Die Zahl der Zeitungsausschnitte beläuft sich auf über eintausend, und nicht geringer ist die der Briefe.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Kokits 1999, S. 19

Die erwähnten Interviews wurden in Wien mit

1. Sibyl Kneihls-Urbancic (15. Juli 2003)
2. Peter Planyavsky (29. August 2003)
3. Michael Radulescu (5. Juni 2003) und
4. Roman Summereder (22. Mai 2003) durchgeführt.

Weiters wurde auch folgende Literatur zur Erstellung der Diplomarbeit herangezogen:

- BACH C. Ph. E. (1972): Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals, Berlin 1759 und 1762, 8. Auflage.
- HEILLER Anton (1950): Neue Kirchenmusik – Ihre Bedeutung für die praktische Chorarbeit. In: Musica Orans. Jg. 2 (1950/4, 5), S.15 f.
- KOKITS Zsigmond (1999): Musikalische Dokumentation Anton Heiller. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Institut für Österreichische Musikdokumentation. Tutzing.
- LAUKVIK Jon (2001): Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen in drei Teilen. In Teil 2: Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor. Carus-Verlag, Stuttgart (2000). 2. Auflage.
- MEYERS ENZYKLOPÄDISCHES LEXIKON (1975) in 25 Bänden. Bibliographisches Institut AG, Mannheim.
- MICHELS Ulrich (2000): dtv-Atlas Musik. München (1977). 19. Auflage.
- ROTTER Herbert (2003): Eine „Heiller-Orgel“ in der Pfarrkirche St. Josef-Sandleiten in Wien. In: Singende Kirche 50. Jg./Heft 1, S. 9-11.
- ROTTER Herbert (2004): Die Hausorgel Anton Heillers. In: Singende Kirche 51. Jg./Heft 1, S. 36.

- SCHMÖGNER Thomas (1989): In Memoriam Anton Heiller (1923 – 1979).
 Publikation des Österreichischen Orgelforums. Herausgegeben von Günter Lade.
- SCHMÖGNER Thomas (1993): Anton Heiller – ein Komponist der Widersprüche. In:
 Singende Kirche 40. Jg./Heft 3, S. 121-126.
- SCHWEITZER Albert (1955): Aus meinem Leben und Denken. Leipzig und Bern
 (1931). Hier zitiert nach der Taschenbuch-Ausgabe Frankfurt am Main.
- SCHWEITZER Albert (1927): Deutsche und französische Orgelbaukunst und
 Orgelkunst (1906)/Nachwort über den gegenwärtigen Stand der Frage des
 Orgelbaues (1927). Leipzig.
- SUMMEREDER Roman (1995): Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder,
 Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert. Edition Helbling
 Innsbruck.
- STRAUBE Karl (1929): Alte Meister des Orgelspiels. Leipzig (1904). Neuauflage.
- TITTEL Ernst (1961): Österreichische Kirchenmusik. Werden – Wachsen – Wirken.
 Wien.
- WALCHA Helmut (1938): Das Gesetz der Orgel – Ihre Begrenzung. In: Musik und
 Kirche X.

Fotoverzeichnis

Die in der Arbeit abgedruckten Fotos stammen zur Gänze aus dem Familienarchiv Heiller und wurden von Dr. Bernhard Heiller zur Veröffentlichung freigegeben. Die Datierung, die oft nur ungefähr vorgenommen werden konnte, erfolgte in Zusammenarbeit mit Dr. Bernhard Heiller.

- Foto 1: Anton Heiller im November 1963 (S. 3)
- Foto 2: Anton Heiller ca. 1950/51 (S. 9)
- Foto 3: Anton Heiller während eines Kurses ca. 1968/69 (S. 27)
- Foto 4: Anton Heiller während eines Kurses ca. 1968/69 (S. 27)
- Foto 5: Anton Heiller 1935 in Hallstatt (S. 56)
- Foto 6: Anton Heiller ca. 1946 (S. 57)
- Foto 7: Anton Heiller vor dem Orgelprospekt der Dornbacher Pfarrkirche 1956 (S. 69)
- Foto 8: Orgelkonzert der Klasse Anton Heiller mit Werken von Dietrich Buxtehude am 9. Dezember 1960 (auf dem Foto von li. nach re.: Karl Kolly, Arwed Henking, Brigitta Riechel, Anton Heiller, Elizabeth Paul, Clara Tilton, Victor McCorry) (S.72)
- Foto 9: Anton Heiller am Spieltisch der Freundt-Organ der Stiftskirche Klosterneuburg im Herbst 1971 (S. 79)
- Foto 10: Anton Heiller 1968 in der St. Laurenskerk in Alkmaar (NL) an der ältesten spielbaren Orgel Hollands (Jan van Covelan 1511, von Flentrop 2000 saniert) (S. 94)
- Foto 11: Elsa Bolzonella-Zoja (I) mit Anton Heiller in Haarlem ca. 1966/67 (S. 94)
- Foto 12: Anton Heiller 1974 in Haarlem (rechts außen Elli Kooiman und Jacques van Oortmerssen von li. nach re.) (S. 96)
- Foto 13: Anton Heiller mit Matt Cvetic während eines Seminars (Church Music Workshop) im August 1962 (S. 119)
- Foto 14: Heidi Decker, Anton Heiller und Elli Kooiman (von li. nach re.) ca. 1970 (S. 162)
- Foto 15: Anton Heiller 1978 in Arnheim (NL) (S. 168)

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Orgelabend der Klasse Prof. Anton Heiller, 6. Feb. 1964 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)
- Abb. 2: Orgelabend der Klasse Prof. Anton Heiller, 30. Nov. 1961 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)
- Abb. 3: Orgelabend der Klasse Prof. Anton Heiller, 27. März 1962 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)
- Abb. 4: Programm aus dem Bachzyklus der Wiener Konzerthausgesellschaft für 31. Jan. 1973 (Quelle: Wiener Konzerthausarchiv/ Programmarchiv)
- Abb. 5: Schreiben der Österreichischen Volkspartei vom 10. Juli 1945 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)
- Abb. 6: Beilage zum Schreiben der Österreichischen Volkspartei vom 10. Juli 1945 (Quelle: Archiv der Univ. für Musik und darst. Kunst Wien)
- Abb. 7: Teilnehmerliste der ersten Sommerakademie für Orgel in Haarlem 1955 (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)
- Abb. 8: Stundenplan der ersten Sommerakademie für Orgel in Haarlem 1955 (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)
- Abb. 9: Ausführungen über Johann Sebastian Bachs Werk *Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm' ich her“* (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)
- Abb. 10: Anton Heillers Vorwort zu seinem Auswahlband für Orgel (Quelle: Privatbesitz)
- Abb. 11: Protokoll des Orgelkurses in Hannover 1975, Dienstag, 21. Okt. vormittags (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)
- Abb. 12: Protokoll des Orgelkurses in Hannover 1975, Mittwoch, 22. Okt. nachmittags (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)
- Abb. 13: Protokoll des Orgelkurses in Hannover 1975, Freitag, 24. Okt. vormittags (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Abb. 14: Auflistung von Konzertfachstudenten der Klassen Prof. Heiller, Prof. Dr.

Haselböck und Prof. Pach (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Abb. 15: Auflistung von Heillers Kirchenmusik- und Konzertfachstudenten aus den

USA und aus Canada (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Abb. 16: Schülerliste Anton Heillers (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der

Österr. Nationalbibliothek)

Abb. 17: Schülerliste Anton Heillers (Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der

Österr. Nationalbibliothek)

Abb. 18: Auflistung amerikanischer und europäischer Studenten aus Heillers Klasse

(Quelle: aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Abb. 19: Auflistung von schweizer Studenten aus Heillers Klasse (Quelle: aus dem Nachlaß

Anton Heiller/ Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek)

Zitate sind daran zu erkennen, daß sie kursiv gesetzt sind. Eine Ausnahme stellen die von der Verfasserin aufgezeichneten und eigens transkribierten Interviews mit Schülern Anton Heillers dar. Die eingearbeiteten Ausschnitte aus diesen Interviews sind – um sie deutlich von Zitaten aus literarischen Quellen zu unterscheiden – eingerückt und in normaler Schrift gestaltet.

Des weiteren erscheinen Kapitelnamen und Werktitel, sofern sie innerhalb des kohärenten Textes eingearbeitet sind (etwa um auf ein jeweiliges Kapitel zu verweisen), in kursiver Schrift.

Die eingearbeiteten Schriftstücke stammen größtenteils aus dem Nachlaß. Die Verfasserin konnte Sie mit Hilfe einer Kopiererlaubnis – unterzeichnet von Dr. Bernhard Heiller – in ihre Arbeit einbringen.

Einzelne Schriftstücke sind auch aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Die entsprechende Quelle ist jeweils angegeben.

1. Erhaltene Konzertprogramme – Collegium musicum

(aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

ANHANG

Donnerstag, den 6. Februar 1951, 18 Uhr 30, im Vortragssaal

Vortragabend des Collegium musicum F. Schütz'sche Musik

Lehrer: Prof. Anton H. ...

1. Erhaltene Konzertprogramme – Collegium musicum

(aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Georg Matthies Heuser: 3 Soliflütenspiele für Kammerorchester
(Das Lehrkörper der Akademie gewidmet)
Uraufführung 2 Sätze

Paul Schiebler: Aus den "Musicalischen Psalter" für Gesang und Klavier:

Du bist das Meer
Herr, ich höre dich
Im brücher, Herr, einet in meinen Tag
Du kommst zu mir in weißen Brot
Herr, aus feinen Mund
Als tiefen Lehrgesang ruhet du in mir
Ich bin auf großer Wanderfahrt
Du bist das reine Licht

Alfred Panyavsky, Tenor
Norbert Scherlich, Klavier
(Kl. Schulhofer)

Paul Hindemith: Sonate für Flöte und Klavier:

Heiter bewegt
Sehr langsam
Sehr lebhaft - Marsch

Elisabeth Schnafflein, Flöte
(Kl. Niederwieser)
Dr. Gerhard Witsch, Klavier
(Kl. Cieslka)

P a v e s

J. S. Bach: Trio in G-Dur für Violine, Viola und Violoncello

Allegretto
Moderato
Allegretto leggiero
Adagio deciso

Paul Furtak, Violine
(Kl. Boskowsky)
Hans Stadler, Viola
(Kl. Sackyl)
Ludw. Hutterauer, Violoncello
(Kl. Araber)

Donnerstag, den 8. Februar 1951, 18 Uhr 30, im Vortragssaal

Vortragsabend des Collegium musicum f. zeitgenöss. Musik

Leitung: Prof. Anton Heiller

Programm :

Josef Matthias Hauer: Zwölftonspiel für Kammerorchester
(Dem Lehrkörper der Akademie gewidmet)
Uraufführung 2 Sätze

Armin Schiebler: Aus dem "Häuslichen Psalter" für Gesang und Klavier:

Du bist das Meer
Herr, ich höre dich
Du brachst, Herr, einst in meinen Tag
Du kommst zu mir im weißen Brot
Herr, aus deinem Mund
Als tiefes Schweigen ruhest du in mir
Ich bin auf großer Wanderfahrt
Du bist das reine Licht

Alfred Planyawsky, Tenor
Norbert Scherlich, Klavier
(Kl. Seidlhofer)

Paul Hindemith: Sonate für Flöte und Klavier:

Heiter bewegt
Sehr langsam
Sehr lebhaft - Marsch

Elisabeth Schaeftlein, Flöte
(Kl. Niedermayer)
Dr. Gerhard Wunsch, Klavier
(Kl. Czaczkes)

P a u s e

J.N. David: Trio in G-dur für Violine, Viola und Violoncello

Allegretto
Moderato
Allegretto leggiero
Allegro deciso

Paul Fürst, Violine
(Kl. Boskovsky)
Hans Stadlmeir, Viola
(Kl. Samohyl)
Ludw. Matzenauer, Violoncello
(Kl. Brabec)

Paul Hindemith: Sonate für Klavier zu vier Händen (1938)

Mäßig bewegt
Lebhaft
Ruhig bewegt - Sehr lebhaft - ruhig bewegt

Norbert Scherlich) Klasse
Herbert Gollini) Seidlhofer

Paul Hindemith: Sonate für Violine und Klavier (1939)

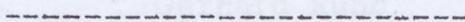
Lebhaft
Langsam - Lebhaft - Langsam
Fuge, ruhig bewegt

Karl Rauter, Violine
(Kl. Morawec)
Norbert Scherlich, Klavier
(Kl. Seidlhofer)

Paul Hindemith: Acht Stücke für zwei Geigen, Bratsche und Violoncello.

op. 44/ I

Ein kleines Streichorcheste



Klavier: Bösendorfer
Programm: 50 Groschen.

Nächste Veranstaltungen:

- 9.2. Aufführung der Operettenklassen, Akademietheater, 19 Uhr
- 16.2. Orgelkonzert Ilse Gerényi (Max Reger), Festsaal
- 20.2. D.Brass: 1.Vortrag über "Englische Musik" (mit Schallplatten) 19 Uhr
- 21.2. Virtuose Musik, 19 Uhr
- 23.2. Vortragsabend der Klavierklassen, 19 Uhr
- 26.2. 1.Konzert des Konzertsorchesters der Akademie im Akademietheater, 19 Uhr.

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST

Samstag, den 19. Mai 1951, 18 Uhr 30, im Vortragssaal

VORTRAGSABEND DES COLLEGIUM MUSICUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Leitung: Professor Anton Heiller

Programm:

- Frank Martin (geb. 1890): Ballade für Posaune und Klavier (1940)
Hans Tschedemnig (Posaune)
Norbert Scherlich (Klavier)
- Hans Erich Apostel (geb. 1901): Kubiniana, op. 13, für Klavier
(zum 50. Geburtstag)
Hans Kann
- Alban Berg (1885-1935): Vier Stücke für Klarinette und Klavier
Rolf Eichler (Klarinette)
Gerhard Rühm (Klavier)
- Arnold Schönberg (geb. 1874): Klavierstück, op. 33a
Gerhard Rühm
- Vier Lieder aus dem "Buch der hängenden Gärten" (St. George), op. 15:
Als Neuling trat ich ein in dein Gehege
Da meine Lippen reglos sind und brennen...
Saget mir, auf welchem Pfade...
Das schöne Beet betracht' ich mir im Harren
Elfriede Hofstätter (Gesang)
Klavierbegleitung: Gerhard Rühm
-
- Igor Strawinski (geb. 1882): Suite de "L'histoire du soldat"
für Klarinette, Violine und Klavier
Marche du soldat
Le violon du soldat
Petit concert
Tango, Valse, Rag
La Danse du Diable
Rolf Eichler (Klarinette)
Fritz Altmann (Violine)
Norbert Scherlich (Klavier)
- Paul Hindemith (geb. 1895): Fünf Stücke für Streichorchester, op. 44/IV
(aus dem Schulwerk des instrumentalen Zusammenspiels)
Das Streichorchester des Collegium musicum

- Klavier: Bösendorfer Programm: 50 Groschen
- 10.5. Pfitzner-Liederabend (Dr. Werba), 19.30 Uhr, Vortragssaal
11.5. "Junge österr. Komponisten". Vortr. Abend des Collegium musicum für
zeitgenöss. Musik (Leitung: Prof. Heiller), 19.30 Uhr; Vortragssaal
12.5. Klavierabend der Klasse Prof. Hinterhofer, Schuberts. (Konz. H.), 19 Uhr
15.5. Vortragsabend der Gesangsklasse Prof. Waldner, 19 Uhr, Vortragssaal.

Montag, den 21. Mai 1951, 19 Uhr 30, im Vortragsaal

Junge österreichische Komponisten

Vortragsabend des Collegium musicum für zeitgenössische Musik

Leitung: Prof. Anton HEILLER

Programm:

Ernst Vogl: Streichquartett ~~in einem Satz~~ (1. Satz)

Alfred Altenburger (1. Violine),
Eva Prix (2. Violine),
Hans Stadlmair (Bratsche),
Ludwig Matzenauer (Violoncello)

Augustin Kubizek: Vier Lieder für Sopran, Flöte, Klarinette und Bratsche

Mädchenlied (O. J. Bierbaum)

Bodensee (R. M. Rilke)

Die Frösche (Goethe)

Bildstock (J. Weinheber)

Traute Skladal (Sopran), Adolf Scherbaum (Flöte),
Rolf Eichler (Klarinette), Hans Stadlmair (Bratsche)

Hans Stadlmair: "Es geht eine dunkle Wolk'...".

Partita für Klavier zu vier Händen

Norbert Scherlich
Herbert Gollini

Helmut Eder: Streichquartett

Schwungvoll und kräftig

Variationen (Thema: Volkslied aus dem Jahr 1510)

Intermezzo

Langsam, getragen - Fuge

Alfred Altenburger (1. Violine), Eva Prix (2. Violine),
Hans Stadlmair (Bratsche), Ludwig Matzenauer (Violoncell)

Klavier: Bösendorfer

Programm: 50 Groschen

Nächste Veranstaltungen:

22.5. Klavierabend der Klasse Prof. Hinterhofer, Schubertsaal (Konz. H.), 19

23.5. Vortragsabend der Kammermusikklasse Prof. Steinbauer /

25.5. Vortragsabend der Gesangsklasse Prof. Waldner,

auf Dienstag, 18. Juni verschoben.

2. Reifeprüfungszeugnis – Cembalo

(aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Künstlerische Reife



Reifezeugnis

Herr Anton Heiller

geboren in Wien, am 15. September 1923 hat an der
Reichshochschule für Musik Wien die lehrplanmäßigen Studien in der
Schule für Cembalo

beendet, sich den Schulvorschriften entsprechend verhalten, die pflichtmäßigen
Übungen besucht und sich den Prüfungen aus den verbindlichen Nebenfächern mit
dem zur Erlangung dieses Reifezeugnisses erforderlichen Erfolge unterzogen.

Genannter Schüler hat am 17. Juni 1942 die Reifeprüfung aus dem

Hauptfach Cembalo

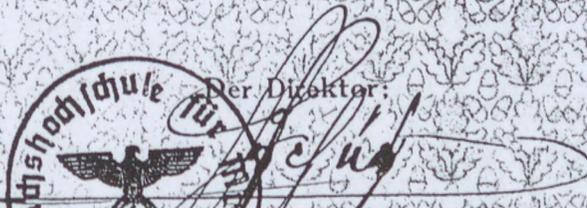
mit vorzüglichem Erfolge abgelegt.

Gemäß § 18 der Verordnung des Bundesministeriums für Unterricht vom
31. Mai 1933, B. G. Bl. Nr. 220, wird daher dem genannten Schüler die

Künstlerische Reife

zuerkannt.

Wien, am 17. Juni 1942

Der Direktor:

Der Hauptfachlehrer:




Notenskala für den Prüfungserfolg:

vorzüglich
gut

Besuchte verbindliche Nebenfächer:

~~Klavier - Hauptfach~~

~~Viola~~

~~Allgemeine Musiklehre~~

~~Harmonielehre~~

~~Formenlehre~~

~~Instrumentenkunde~~

~~Allgemeine Musikgeschichte und~~

~~Ästhetik der Tonkunst~~

~~Sprech- und Vortragsübung~~

~~Musiktheorie Hauptfach~~

~~Deutsche Literaturgeschichte~~

~~und Dramaturgie~~

~~Rhythmische Gymnastik~~

~~Fechten~~

~~Orchesterübungen~~

~~Akademiechor~~

~~Streicher Gesamttübungen~~

~~Bläser Gesamttübungen~~

~~Kammermusik~~



März 1970

Saison 69/70

| | | | |
|---|---------------------|--|---|
| 18. 3. 1970, Mittwoch | 19:30 Mozart-Saal | Anton Heiller, Orgel | |
| Zyk: 7/6 Kon: Cod: S, - bis S, - Staffel: | Anton Heiller Orgel | Girolamo Frescobaldi Francisco Correa de Arauxo François Couperin Jehan Alain *** Johann Sebastian Bach | Bergamasca (Fiori musicali) Quinto Tiento de medio registro de tiple de septimo tono Dialogue sur les Trompettes (Messe à l'usage des paroisses) Tierce en taille (Messe à l'usage des paroisses) Offertoire sur les Grands Jeux (Messe à l'usage des paroisses) Le jardin suspendu Fantaisie Nr. 1 Fantaisie Nr. 2 Litanies *** Präludium und Fuge E-Dur BWV 566 Präludium und Fuge A-Dur BWV 536 O Gott, du frommer Gott BWV 767 (Partite diverse) Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 691 Valet will ich dir geben BWV 736 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709 Fantasie und Fuge g-moll BWV 542 |

November 1971

Saison 71/72

| | | | |
|--|---------------------|---|--|
| 23. 11. 1971, Dienstag | 19:30 Mozart-Saal | Anton Heiller, Orgel | |
| Zyk: BACH/1 Kon: Cod: S, - bis S, - Staffel: | Anton Heiller Orgel | Johann Sebastian Bach *** Johann Sebastian Bach | Allabreve D-Dur BWV 589 Vater unser im Himmelreich BWV 636 (Orgel-Büchlein) Durch Adam's Fall ist ganz verderbt BWV 637 (Orgel-Büchlein) Es ist das Heil uns kommen her BWV 638 (Orgel-Büchlein) Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639 (Orgel-Büchlein) Toccat und Fuge F-Dur BWV 540 *** Präludium und Fuge e-moll BWV 533 Fuge h-moll über ein Thema von Corelli BWV 579 In dich hab' ich gehoffet, Herr BWV 640 (Orgel-Büchlein) Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641 (Orgel-Büchlein) Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 642 (Orgel-Büchlein) Alle Menschen müssen sterben BWV 643 (Orgel-Büchlein) Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644 (Orgel-Büchlein) Toccat und Fuge d-moll BWV 565 |

«Das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach»

Dezember 1971

Saison 71/72

15. 12. 1971, Mittwoch 19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/2
Kon:
Cod:
S, - bis S, -
Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

- Präludium und Fuge a-moll BWV 551
- Nun komm' der Heiden Heiland BWV 599 (Orgel-Büchlein)
- Gott, durch deine Güte BWV 600 (Orgel-Büchlein)
- Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn BWV 601 (Orgel-Büchlein)
- Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602 (Orgel-Büchlein)
- Puer natus in Bethlehem BWV 603 (Orgel-Büchlein)
- Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604 (Orgel-Büchlein)
- Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605 (Orgel-Büchlein)
- Vom Himmel hoch, da komm' ich her BWV 606 (Orgel-Büchlein)
- Fantasie G-Dur BWV 572
- ***
- Fantasie C-Dur BWV 570
- Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607 (Orgel-Büchlein)
- In dulci jubilo BWV 608 (Orgel-Büchlein)
- Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 609 (Orgel-Büchlein)
- Jesu, meine Freude BWV 610 (Orgel-Büchlein)
- Christum wir sollen loben schon BWV 611 (Orgel-Büchlein)
- Wir Christenleut' BWV 612 (Orgel-Büchlein)
- Helft mir Gottes Güte preisen BWV 613 (Orgel-Büchlein)
- Das alte Jahr vergangen ist BWV 614 (Orgel-Büchlein)
- Präludium und Fuge a-moll BWV 543

Johann Sebastian Bach

«Das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach»

Jänner 1972

Saison 71/72

| | | | |
|--|--------------------------|------------------------------|--|
| 19. 1. 1972, Mittwoch | 19:30 Mozart-Saal | Anton Heiller, Orgel | |
| Zyk: BACH/3 Kon: Cod: S,- bis S,- Staffel: | Anton Heiller Orgel | Johann Sebastian Bach | Präludium und Fuge d-moll BWV 539 In dir ist Freude BWV 615 (Orgel-Büchlein) Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin BWV 616 (Orgel-Büchlein) Herr Gott, nun schließ den Himmel auf BWV 617 (Orgel-Büchlein) O Lamm Gottes unschuldig BWV 618 (Orgel-Büchlein) Christe, du Lamm Gottes BWV 619 (Orgel-Büchlein) Fantasie und Fuge c-moll BWV 537 *** |
| | | *** Johann Sebastian Bach | Präludium und Fuge G-Dur BWV 541 Triosonate Nr. 4 e-moll BWV 528 Toccat, Adagio und Fuge C-Dur BWV 564 |

«Das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach»

Februar 1972

Saison 71/72

| | | | |
|--|--------------------------|------------------------------|--|
| 23. 2. 1972, Mittwoch | 19:30 Mozart-Saal | Anton Heiller, Orgel | |
| Zyk: BACH/4 Kon: Cod: S,- bis S,- Staffel: | Anton Heiller Orgel | Johann Sebastian Bach | Fuge c-moll über ein Thema von Giovanni Legrenzi BWV 574 Christus, der uns selig macht BWV 620 (Orgel-Büchlein) Da Jesus an dem Kreuze stund' BWV 621 (Orgel-Büchlein) O Mensch, beweine dein' Sünde groß BWV 622 (Orgel-Büchlein) Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623 (Orgel-Büchlein) Hilf Gott, daß mir's gelinge BWV 624 (Orgel-Büchlein) Sei begrüßet, Jesu gütig BWV 768 (Partite diverse) *** |
| | | *** Johann Sebastian Bach | Präludium a-moll BWV 569 Triosonate Nr. 5 C-Dur BWV 529 Präludium und Fuge e-moll BWV 548 |

«Das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach»

März 1972

Saison 71/72

| | | | |
|--|---------------------|-----------------------|---|
| 17. 3. 1972, Freitag | 19:30 Mozart-Saal | Anton Heiller, Orgel | |
| Zyk: BACH/5 Kon: Cod: S, -- bis S, -- Staffel: | Anton Heiller Orgel | Johann Sebastian Bach | Präludium und Fuge E-Dur BWV 566 Christ lag in Todesbanden BWV 625 (Orgel-Büchlein) Jesus Christus, unser Heiland BWV 626 (Orgel-Büchlein) Christ ist erstanden BWV 627 (Orgel-Büchlein) Erstanden ist der heil'ge Christ BWV 628 (Orgel-Büchlein) Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629 (Orgel-Büchlein) Heut' triumphieret Gottes Sohn BWV 630 (Orgel-Büchlein) O Gott, du frommer Gott BWV 767 (Partite diverse) |
| | | *** | *** |
| | | Johann Sebastian Bach | Präludium G-Dur BWV 568 Triosonate Nr. 2 c-moll BWV 526 Toccatà und Fuge d-moll BWV 538 «Dorische» |

«Das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach»

April 1972

Saison 71/72

| | | | |
|--|---------------------|-----------------------|--|
| 13. 4. 1972, Donnersta | 19:30 Mozart-Saal | Anton Heiller, Orgel | |
| Zyk: BACH/6 Kon: Cod: S, -- bis S, -- Staffel: | Anton Heiller Orgel | Johann Sebastian Bach | Fantasie und Fuge c-moll BWV 562 Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 631 (Orgel-Büchlein) Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 632 (Orgel-Büchlein) Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633 (Orgel-Büchlein) Liebster Jesu, wir sind hier BWV 634 (Orgel-Büchlein) (Variante) Dies sind die heil'gen zehn Gebot' BWV 635 (Orgel-Büchlein) Trio d-moll BWV 583 Präludium und Fuge g-moll BWV 535 |
| | | *** | *** |
| | | Johann Sebastian Bach | Fuge c-moll BWV 575 Christ, der du bist der helle Tag BWV 766 (Partite diverse) Fantasie und Fuge g-moll BWV 542 |

«Das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach»

Oktober 1972

Saison 72/73

12. 10. 1972, Donnersta 19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/7
Kon:
Cod:
S,- bis S,-
Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge C-Dur BWV 531
 Wer nur den lieben Gott läßt walten
 BWV 691
 Wer nur den lieben Gott läßt walten
 BWV 690
 Canzona d-moll BWV 588
 Wo soll ich fliehen hin BWV 694
 Fantasia super Jesu, meine Freude
 BWV 713
 Liebster, Jesu, wir sind hier BWV 730
 Liebster, Jesu, wir sind hier BWV 731
 Präludium und Fuge c-moll BWV 549

Johann Sebastian Bach

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV
 645 (Schübler Choräle)
 Wo soll ich fliehen hin BWV 646
 (Schübler Choräle)
 Wer nur den lieben Gott läßt walten
 BWV 647 (Schübler Choräle)
 Meine Seele erhebt den Herrn BWV
 648 (Schübler Choräle)
 Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ
 BWV 649 (Schübler Choräle)
 Komm du nun, Jesu, vom Himmel
 herunter BWV 650 (Schübler Choräle)
 Passacaglia c-moll BWV 582

«Das Orgelwerk von J. S. Bach» 2. Teil;

November 1972

Saison 72/73

15. 11. 1972, Mittwoch 19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/8
Kon:
Cod:
S, -- bis S, --
Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

- Fantasia super Komm, heiliger Geist Gott BWV 651 (Schübler Choräle)
- Komm, heiliger Geist BWV 652 (Schübler Choräle)
- An Wasserflüssen Babylon BWV 653
- Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654
- Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 655
- O Lamm Gottes unschuldig BWV 656
- Nun danket alle Gott BWV 657
- Von Gott will ich nicht lassen BWV 658
- Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659
- Trio super Nun komm' der Heiden Heiland BWV 660
- Nun komm, der Heiden Heiland BWV 661
- ***
- Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 662
- Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 663
- Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664
- Jesus Christus, unser Heiland BWV 665
- Jesus Christus, unser Heiland BWV 666
- Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667
- Wenn wir in höchsten Nöten sein / Vor deinen Thron tret' ich hiemit BWV 668

Johann Sebastian Bach

«Das Orgelwerk von J. S. Bach» 2. Teil;

Jänner 1973

Saison 72/73

31. 1. 1973, Mittwoch

19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/9
 Kon:
 Cod:
 S,-- bis S,--
 Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge A-Dur BWV 536
 Triosonate Nr. 3 d-moll BWV 527
 Vom Himmel hoch, da komm ich her
 BWV 738
 In dulci júbilo BWV 751
 Nun komm, der Heiden Heiland BWV
 699
 Christus wir sollen loben schon BWV
 696
 Gelobet seist du, Jesu Christ BWV
 697
 Herr Christ, der einig Gottes Sohn
 BWV 698
 Gottes Sohn ist kommen BWV 703
 Lob sei dem allmächtigen Gott BWV
 704
 Vom Himmel hoch, da komm ich her
 BWV 701
 In dulci júbilo BWV 729

Johann Sebastian Bach

Pastorale F-Dur BWV 590
 Eine canonische Veränderungen über
 das Weynacht Lied, Vom Himmel
 hoch da komm ich her BWV 769
 Präludium und Fuge C-Dur BWV 547

«Das Orgelwerk von J. S. Bach» 2. Teil;

März 1973

Saison 72/73

7. 3. 1973, Mittwoch

19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/10
 Kon:
 Cod:
 S,-- bis S,--
 Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge f-moll BWV 534
 Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV
 711
 Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV
 717
 Triosonate Nr. 1 Es-Dur BWV 525
 An Wasserflüssen Babylon BWV 653
 Wir Christenleut habn jetzund Freud
 BWV 710
 Präludium und Fuge c-moll BWV 546

Johann Sebastian Bach

Fantasie und Fuge a-moll BWV 561
 Fantasia con imitatione h-moll BWV
 563
 Fuge g-moll BWV 578
 Fuge G-Dur BWV 577
 Ach Gott und Herr BWV 714
 Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt
 BWV 707
 Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt
 BWV 708
 Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV
 721
 Herzlich tut mich verlangen BWV 727
 Präludium und Fuge h-moll BWV 544

«Das Orgelwerk von J. S. Bach» 2. Teil;

April 1973

Saison 72/73

4. 4. 1973, Mittwoch 19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/11
Kon:
Cod:
S,- bis S,-
Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge G-Dur BWV 550
Triosonate Nr. 6 G-Dur BWV 530
Jesus, meine Zuversicht BWV 728
Christ lag in Todes Banden BWV 718
Fantasia super Christ lag in
Todesbanden BWV 695
In dich hab ich gehoffet, Herr BWV
712
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
BWV 709

Johann Sebastian Bach

Meine Seele erhebet den Herren /
Fuge über das Magnificat BWV 733

Präludium und Fuge C-Dur BWV 545
Eine feste Burg ist unser Gott BWV
720
Nun freut euch, liebe Christen gmein
BWV 734
Fantasia super Valet will ich dir geben
BWV 735
Valet will ich dir geben BWV 736
Präludium und Fuge D-Dur BWV 532

«Das Orgelwerk von J. S. Bach»; 2. Teil;

Mai 1973

Saison 72/73

9. 5. 1973, Mittwoch

19:30 Mozart-Saal

Anton Heiller, Orgel

Zyk: BACH/12
Kon:
Cod:
S, -- bis S, --
Staffel:

Anton Heiller Orgel

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge pro organo pleno
Es-Dur BWV 552 «St. Anne»
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 669
(Clavier-Übung III)
Christe, aller Welt Trost BWV 670
(Clavier-Übung III)
Kyrie, Gott heiliger Geist BWV 671
(Clavier-Übung III)
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit BWV 672
(Clavier-Übung III)
Christe, aller Welt Trost BWV 673
(Clavier-Übung III)
Kyrie, Gott heiliger Geist BWV 674
(Clavier-Übung III)
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV
675 (Clavier-Übung III)
Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV
676 (Clavier-Übung III)
Fughetta super Allein Gott in der Höh
sei Ehr BWV 677 (Clavier-Übung III)
Dies sind die heiligen zehen Gebot
BWV 678 (Clavier-Übung III)
Fughetta super Dies sind die heiligen
zehen Gebot BWV 679 (Clavier-
Übung III)
Wir glauben all an einen Gott BWV
680 (Clavier-Übung III)

Johann Sebastian Bach

Fughetta super Wir glauben all an
einen Gott BWV 681 (Clavier-Übung
III)
Vater unser im Himmelreich BWV 682
(Clavier-Übung III)
Vater unser im Himmelreich BWV 683
(Clavier-Übung III)
Christ, unser Herr, zum Jordan kam
BWV 684 (Clavier-Übung III)
Christ, unser Herr, zum Jordan kam
BWV 685 (Clavier-Übung III)
Aus tiefer Not schrei ich zu Dir BWV
686 (Clavier-Übung III)
Aus tiefer Not schrei ich zu dir a 4
BWV 687 (Clavier-Übung III)
Jesus Christus, unser Heiland, der
von uns den Zorn Gottes wandt BWV
688 (Clavier-Übung III)
Fuga super Jesus Christus unser
Heiland BWV 689 (Clavier-Übung III)
Fuga a 5 con pedale pro organo pleno
Es-Dur BWV 552

«Das Orgelwerk von J. S. Bach»; 2. Teil;

Standesausweis

mit Laufbahn

Geburtsdatum (Zählweise) nach 30. 1955 1. 1

4. Standesausweis

(aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Vorname: Anton
 Geburtsdatum: 15. 9. 1923 in Wien
 Religion: röm. kath.
 Staatsbürgerschaft: Österreich von Geburt
 Familienstand: verh.
 Wohnungsanschrift: Wien, 17., Raubergasse 20

1. Dienstort
2. Dienststellung
3. Dienstzeit
4. Dienstort
5. Dienststellung
6. Dienstzeit
7. Dienstort
8. Dienststellung
9. Dienstzeit
10. Dienstort
11. Dienststellung
12. Dienstzeit
13. Dienstort
14. Dienststellung
15. Dienstzeit
16. Dienstort
17. Dienststellung
18. Dienstzeit
19. Dienstort
20. Dienststellung
21. Dienstzeit
22. Dienstort
23. Dienststellung
24. Dienstzeit
25. Dienstort
26. Dienststellung
27. Dienstzeit
28. Dienstort
29. Dienststellung
30. Dienstzeit

| Zeitraum und Vermerk | Geburtsdatum | Tag der Einbürgerung | Vermerk und Dienstort | Dienststellung |
|----------------------|--------------|----------------------|-----------------------|----------------|
| 1923 | 15. 9. 1923 | | Wien | |

| Zeitraum und Vermerk | Geburtsdatum | Tag der Einbürgerung | Vermerk |
|-------------------------------------|--------------|----------------------|---------|
| Haller Alois | 24. 12. 1954 | | |
| Haller Gerhard Anton-K. (Haller) | 14. 9. 1957 | | |

Standesausweis

mit Laufbahn

Grund-Nr.

Gehalt (Entlohnung) nach GG. 1956 L 1

Angeschlossen ist:

1. Anrechnungsblatt A
begonnen am
2. Anrechnungsblatt B
begonnen am
3. Urlaubs- und Krankheitsblatt
begonnen am
4. Geldblatt
begonnen am
5. Disziplinarblatt
begonnen am

1. Zuname: Hei l l e r

geborene
(gegebenenfalls auch: verwitwete)

Vorname(n): Anton

2. Geboren am 15.9.1923 in Wien

3. Religion: röm. kath.

4. Staatsbürgerschaft*): Österreich seit Geburt

5. Familienstand: verh.

6. Wohnungsanschrift: Wien, 17., Heuberggasse 26

Tel.-Nr. 66 29 723

7. Verehelicht mit

| Zuname und Vorname | Geboren am | Tag der Eheschließung | Beruf und Dienstgeber | Anmerkung |
|--------------------|------------|-----------------------|-----------------------|-----------|
| Hladik Erna ✓ | 5.4.1922 | 16.11.45 | Haushalt | |
| | | | | |
| | | | | |

8. Kinder:

| Zuname und Vorname | Geboren am | Versorgt seit | Anmerkung |
|--------------------------------|------------|---------------|-----------|
| Heiller Birgit | 24.10.1954 | unvers. | |
| Heiller Bernhard-Anton-Michael | 19.9.1957 | " | |
| | | | |
| | | | |

9. Gestorben am in

*) Frühere Staatsbürgerschaften und deren Dauer sind in der Rubrik „Anmerkungen“ einzutragen (Punkt 22).

24. Laubbahn im Zivil-Bundes(Staats)dienstverhältnis:

| Post-zahl | Verfügbare Stelle, Zahl und Datum der Verfügung | Inhalt der Verfügung, Ereignung, Wirksamkeitsbeginn | Diensteigenschaft, bzw. Funktion (Amtstitel) | Dienstort oder Dienst(Verwaltungs)bereich |
|-----------|--|--|--|---|
| 1 | St.f.V.f.U.u. E.u.f.K.A. 3915-II/2 17.10.45 | Lehrauftrag im Hauptfach Orgel ab 1.10.45-30.9.46 an der Abt.f.Schulmusik 13 Wst., Abt.f.Kirchenmusik 4 Wst. zu S 158.75 pro Jwst. Weiterverwendung unter den gleichen Bedingungen bis 31.12.1946 | Lehrbeauftragter | Akademie f.Musik Abt.f.Kirchen- u.Schul- musik |
| 2 | BMU 51223-Pr. III-C/47 31.1.1947 | Entlohnung ab 1.1.1947 baw. für 19 Wst. Hauptfach Orgel (13 Wst. an der Abt. Schulmusik, 6 Wst. Abt. Kirchenmusik) zu S 300.- pro Jwst. | " | " |
| 3 | BMU 18950- II-5/48 20.3.1948 | Dienstvertrag ab 1.X.1947 baw. 19 Wst. HF Orgel zu S 300.- pro Jwst. | Vertragslehrer | Akademie f. Musik Abt.Ki.Mus. |
| 4 | BMU 22890- II-5/49 19.5.1949 | Dienstvertrag ab 1.3.1949 baw. 23 Wst. HF Orgel zu S 300.- pro Jwst. | " | " |
| 5 | BMU 74554- II/5/49 12.1.1950 | Additionalartikel ab 16.2.1950 baw. 23 Wst. HF Orgel zu S 300.- pro Jwst. 2 Wst. NF Collegium mus. f.zeitgenöss.Musik zu S 280.- pro Jwst. | " | " |
| 6 | BMU 5116-II-5 51 v.31.1.51 | Neuer Dienstvertrag ab 1.1.1951 baw. gleichbl.Lehrverpflichtung | " | " |
| 7 | BMU 9628-II-5 10.3.1951 | Additionalartikel ab 14.2.1951 baw. 22 Wst. HF Orgel zu S 300.- pro Jwst. 2 Wst. NF Collegium mus. f.zeitgenöss.Musik zu S 280.- pro Jwst. | " | " |
| 8 | BMU 61651-II 5a/54 24.8.1954 | Additionalartikel ab 1.10.1954 baw. 24 Wst. HF Orgel zu S 300.- pro Jwst. | " | " |
| 9 | BMU 66549-5/57 21.11.1957 | Ernennung mit 1.I.1958 z. auf einen Dienstposten Lehrer L 1 a.d.Akademie Geh.St. 1 d.Verw.Gr. L 1, n.V. 1.1.1960 Pflichtenangelobung am 18.12.1957 | prov.Prof. | Akademie f.Musik Wien |

| Post- zahl | Verfügende Stelle, Zahl und Datum der Verfügung | Inhalt der Verfügung, Ereignung, Wirksamkeitsbeginn | Diensteigenschaft, bzw. Funktion (Amtstitel) | Dienstort oder Dienst(Ver- waltungs)bereich |
|---------------|---|---|--|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 10 | BMU Z.70763-5 /57 v.16.5.58 | Anrechnung v.Vordienst- zeiten f.d.Vorrückung in höhere Bezüge. Mit 1.1.58: 8 J., 10 M., 22 T., Fikt. Anst.T.: 9.2.49.- L 1/5, n.V.: 1.1.1959. | prov.Prof. | Musikakadem Wien |
| 11 | BMU 64603-5/ 58 v.12.6.58 | Dienstzeitenanrechnung f.d. Bemessung des Ruhegenusses: 14 J., 10 M., 1 T. | " | " |
| 12 | BMU 67910- 5/58 v.30.6.58 | Dienstverhältnis mit 19.6.1958 gem.§ 5 Abs.1 GÜG, BGBl.Nr.22/47, definitiv. Zur Führung d. Titels "Professor" be- rechtigt. Ablegung d.Diensteides am 30.9.1958. | Professor | " |

- 1.) Choralbearbeitung über evangelische Choräle:
(Vater unser im Himmelreich, Lobet den Herren, den höchsten König,
Christ ist anständig, Erhalt uns Herr, bei deinem Wort, Efeu dich
seh, o meine Seele)

5. Lehrplan – Improvisationskurs Haarlem

(aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek)

- 2.) Imitationsübungen über Liedmelodiesteile.
Versatz: a) über 1. Verszeile
b) über alle Verszeilen als Versatzfolge.
Fugato über 1. Verszeile.
- 3.) Fuga über 1. Verszeile: Thema: notengetreu
b) rhythmisch und melodisch verändert
Zwischensätze: a) aus dem Thema
b) frei
c) aus den anderen Verszeilen
- 4.) Fugata: a) Diatonisch-Trio, 4-stimm. Satz
b) 3- oder 4-stimm. Satz-Diatonisch-Trio (o. f. 4' Ped.) - Flauto.
c) Ebene-Induktions-fühiger Trio, schattiges Trio
o. f. Sopr. oder Tenor versiert, -Fuge
- 5.) Freie Thesen:
3-teilige Liedform (in 3/4, 3/4 und 3/8 Takt)
auch auch melodische Übungen
- 6.) Präludium, Fantasie und Tocatta (3 oder 2 teilig)
Bildung von Fügen-Thesen aus dem gegebenen Präludienthema.
- 7.) Invertierte Übungen (Exposition, Episodenbildungen aus dem Thema oder
Transposition, Funktioneller Aufbau in großen)
Übungen mit Umkehrung, dem Einföhrung, Verkürzungen (Episoden) und
Vergrößerung des Themas, Kontraktionsmöglichkeiten von
rectus und Inversus, von Vergrößerung kontraktionsmöglichkeiten
kombiniert mit zweimaligen auf verschiedenen Stufen erfol-
genden Ablauf des normalen Themas.
- 8.) Fugae, Doppelfuge (vorgew. behaltener Kernpunkt)
Themenbildungsmöglichkeiten für ein Präludium aus gegebenem Fügen-
thema.
- 9.) Präludium und Fuge über das gleiche Thema
- 10.) Gregorianische Themen: (Introitus "Gloria" "Deus in excelsis" aus der
K. Gregorianer), Hymnus "Agnus Dei",
Sequenz "Victime pascale laudes")
a) freirhythmisch (Präludium)
b) melodisch und rhythmisch verändert, zweifach barock (Fuge)
- 11.) Freie Durchführungen des Hymnus und der Sequenz (Meditation)
- 12.) Freie Thesen: Schattensform mit gegeb. 2 Themen
- 13.) Aseco selbst, Psalmenglieder, - Intermezzo (freier rezeptions-
schillernder Mittelteil oder 1-teilige Form)
- 14.) dreiteilige Orgelzyklen (o. f. Sonettwerk, Intermezzo, Fuge)

Improvisationskurs 1955 in Haarlem.

- 1.) Choralbearbeitung über evangelische Choräle:
(Vater unser im Himmelreich, Lobet den Herren, den mächtigen König,
Christ ist erstanden, Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, Freu dich
sehr, o meine Seele)
2-stimm. (ohne und mit Ped, ohne und mit Vor- u. Zw. spiele) (8Var.)
3-stimm. (je 3 Var.)
- 2.) 3stimm. man., c.f. im Alt; 3-stimm. mit 4' im Pedal.
4-stimm. mit Pedal (C.f. im Sopr. Ten. und Baß)
verzierter c.f. im 2-, 3-, u. 4-stimm Satz, im 4-stimm. S. nun auch
im Alt c.f. verziert (siehe "Christum wir sollen loben schon")
- 3.) Imitationsübungen über Liedmelodieteile. *Moderation*
Versetze : a) über 1. Verszeile
b) über alle Verszeilen als Versetfolge.
Fugato über 1. Verszeile.
- 4.) Fuge über 1. Verszeile: Thema: a) notengetreu
b) ~~rhythmisch~~ und melodisch verändert
Zwischensätze: a) aus dem Thema
b) frei
c) aus den anderen Verszeilen
- 5.) Partita: a) Bicinium-Trio, 4-stimm. Satz
b) 3- oder 4-stimm. Satz-Bicinium, -Trio (c.f. 4' Ped.) -Pleno.
c) Pleno-Indroduktion, ruhiges Trio, schnelles Trio.
c.f. Sopr. oder Tenor verziert, -Fuge

- 6.) freie Themen:
3 teilige Liedform (im 4/4, 3/4 und 5/4 Takt) *frei Moderation*
 ~~dabei auch canonische Übungen~~
- 7.) Präludium, Fantasie und Toccata (3 oder 2 teilig)
Bildung von Fugen-themen aus den gegebenen Praeludienthemen.
- 8.) fugierte Übungen (Exposition, Episodenbildungen ~~aus~~ dem Thema oder
Transposition, funktioneller Aufbau im großen) *frei*
Übungen mit Umkehrung, ~~xxx~~ Engführung, Verkürzungen (Episoden!) und
Vergrößerung des Themas, Kombinationsmöglichkeiten von
rectus und inversus, von Vergrößerung ~~xxxxxxx~~
kombiniert mit zweimaligen auf verschiedenen Stufen erfol-
genden Ablauf des normalen Themas.
- 9.) Fuge- Doppelfuge (vorerst beibehaltener Kontrapunkt)
Themenbildungsmöglichkeiten für ein Präludium aus gegebenen Fugen-
themen.
- 10.) Praeludium und Fuge über das gleiche Thema

- 11.) gregorianische Themen: (Introitus "Gaudeamus" "Ite missa est" aus der
X. Choralmesse), Hymnus "Adoro te devote",
Sequenz "Victimae pascali laudes")
a) ~~frei xxx durchfantasieren~~ freirhythmisch (Präludium)
b) melodisch und rhythmisch verändert, metrisch geformt (Fuge)
- 12.) Freies Durchfantasieren des Hymnus und der Sequenz (Meditationen)
- 13.) freie Themen: Sonatenform mit gegeb. 2 Themen
- 14.) Basso ostinato, Passacaglia, -- Intermezzo (freier recitativisch
meditierender Mittelsatz oder 3-teilige Form)
- 15.) dreisätzig Orgelsymphonie (z.B. Sonatensatz, Intermezzo, Fuge)

6. „Bericht über die erste internationale Sommerakademie fuer Orgel in Haarlem“

(aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek)

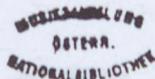
B e r i c h t ueber die
erste Internationale Sommerakademie fuer Orgel in Haarlem

Es war fuer mich eine besondere Ehre und Freude, bei der vom 9. bis 30. Juli 1955 in Haarlem tagenden Sommerakademie fuer Orgel als Dozent fuer Improvisation (deutsche Schule) taetig gewesen zu sein. Der Verlauf dieses Kurses war in jeder Hinsicht sehr zufriedenstellend, das Ergebnis war ein voller Erfolg.

Ueber die Kursteilnehmer kann gesagt werden, dass sie von recht unterschiedli Begabung waren, dass aber die hollaeudischen Studenten durchwegs hohes Niveau hatten. Es musste auch dem Umstand Rechnung getragen werden, dass die norwegischen Teilnehmer bisher noch keine Grundschulung auf dem Gebiet der Improvisation erhalten hatten. Deshalb hielt ich es fuer notwendig, in meinem Kurs eine spezielle Sparte der Improvisation in aller erster Linie zu behandeln, naemlich die der Choralvorspiele, Choralpartiten, Choralversetten und Choralfugen, da auf dieser Linie sowohl Anfanger als auch Fortgeschrittenen ganz besonders wesentliche Gesichtspunkte fuer das Studium der Improvisation vermittelt werden koennen. Es bedeutet fuer mich eine wahre Freude, mit welcher Interesse und mit welcher Begeisterung alle Studenten am Unterricht teilnahmen und wie sehr sie jede Anregung zu schuetzen wussten.

Besonders bedeutsam fuer das Gel ingen der Sommerakademie waren die allabendlichen Vortraege im Teylasmusou, welche allen Teilnehmern ausserordentliche Aspekte, sowohl allgaeiner als auch spezifischer Art, vermittelten. Ebenso muss auch die Veranstaltung von Orgelexcursionen als besonders dankenswert bezeichnet werden, da sie den Studenten die Koeglichkeit geben, interessante alte und neue Orgeln kennen zu lernen, an denen Holland einen ganz grossen Reichtum besitzt, der speziell hinsichtlich seiner Dicht mit keinem Land der Welt ~~musikk~~ zu vergleichen ist.

Die allegrosste Bedeutung des Kurses aber liegt in dem Umstand, dass die Teilnehmer hier Gelegenheit hatten, in gleicher Weise eine deutsche und franzoesische Schule in Interpretation und Improvisation mitzumachen. Hier bot ausserdem die Gelegenheit, dass Haarlem sowohl eine Barockorgel in der "Grote Kerk" als auch eine Cavallé-Goll Orgel im Konzertgebouw besitzt, eine geradezu einmalige Voraussetzung. Dies ist wa das allerwesentliche Verdienst dieser Sommerakademie, fuer deren Initiative dem Direktor des Kurses Herrn Dr. J. F. Obenaeyr besonders grosser Dank gebuehrt, dass hier wirklich internationale Aspekte in jeder Hinsicht vermittelt wurden, was sowohl fuer die Docenten, als auch fuer die Studenten von gresster Bedeutung war.



F 125 Heiller - 691/4

Es besteht die begründete Hoffnung, dass im folgenden Jahr der Kurs in noch umfangreicherem Masse und mit grösserer Teilnehmerzahl als in diesem Jahr durchgeführt werden kann. Wenn es von staatlicher Seite aus möglich wäre, künftighin einigen unbesittelten ausländischen Studenten, d. h. jungen Organisten durch Stipendien aus Kulturfonds die Möglichkeit zu geben, die Haarlemer Sommer-Akademie zu besuchen, so würde das von grosser fruchtbringender Bedeutung sein.

Haarlem, 30 Juli 1955

Anton Heiller

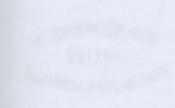
Anton Heiller

Prof. an der Hochschule für
Musik u. darstellende Kunst, Wien

7. „Versuch eines anfahenden Organisten in der Kunst des
Improvisierens zu dilettieren“

(aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österreichischen
Nationalbibliothek)

Handwritten text, likely a musical score or manuscript, is visible but extremely faint and illegible.



125 Heiller - 69/14

Versuch eines erfahrensten Organisten
in der Kunst der poetischen Improvisation zu diktiertem

Lieber Heiller, wir wär'n hier,
Dich und dein Wort anzu hören.

Schnellen, Trillerübten wir,
Plenumwerk mit allen Chören,
dass wir, wenn wir gut zuhörten,
jezt zu Bedr gezogen werden.

Mensch, sag bloß, wo könnt' ich über,
dass nicht andre mich vertrieben!
Mensch, und wenn ich wüßte, wann,
dass ich's Stück endli verpiel'n kann!
Auf Mistgebaur, dem Organum?
Mensch, da fragst Du wohl, werum!

Man muß neue Orgeln bauen!
Habst zu Heiler nur Vertrauen.
Da zu breuchst unan, sagt er uns,
vor allem gutes Orgelbier;
und dem auch nicht zu vergessen,
adrette öfter zum Chinesen,
würr mit Scharf und mit Mixturen
alles, was man dort setzt zur.

2

Schleifhände ist der Vogel Tier
Schlafplaste aber brechen wir;
hat Taglierini ohn' Verzagen
gespröchen über Triller fragen
und Heiller Stundenlang gewerkt
und uns mit Bach'schem Geist gestärkt,
denn eilen einige zu Cor Kee,
die andern üben in der Näh.

Dieweil sie auf der Straße gehen,
sieht man sie ihre Finger drehen,
doch nicht etwa aus Langeweile -
man kann wohl gut die Zeit einteilen;
man überquert die Strad' den Platz
und öbt dabei den Fingersatz.

Am Mund erlt man unverdrossen
nach M'Knesser, doch wird Kunst gemessen
und Knecht dabei vielleicht der Mezen
in hohen oder tiefen Lagen,
dann mecht das nicht, der lieben Leute,
denn seid ihr auch des Hungers Bente,
die andern fragen höchstens denn:
„welche Register zog der Mann?“

Die Kunst macht, sagt man, mit der Zeit,
ob, die sie liehen, sehr zerstreut.
Auch diese Verhet lernten wir
am Beispiel Taglievinis hier.

Er kommt aus südlichen Gefilden,
da ist es leicht, sich einzubilden,
man brauche gar nicht sich hegenemen
erst einen Mantel mitzunehmen.

Ja; doch in Holland regnet's leider
recht häufig, drum wär es geschickter,
man macht sich dennoch Mantelsorgen.

Taglievini drum beschließt, zu bringen
ein gutes Stück, zwar von Herrn Peter.

Darauf hin zum Chinesen geht er
und präsentiert sich lächelnd diese
dem dort versammelten Freunde Kreise.

Der Mantel ist zwar etwas lang,
doch Taglievini ist nicht bang,
weil ^{er} eben Künstler ist
solche Sachen er vergißt.

Doch sein Schreck ist riesen groß,
denn nach dem Vortrag, denkt er doch bloß,
da wurd' der Mantel viel zu lang,
nun werd' dem Taglievini bang.

4
Was wird denn nun Frau Peters sagen?
so hätte man ihn ängstlich fragen.
Der Mantel um die Beine rennt;

„Mir scheint, ich habe ihn vertauscht!“

So sind die Künstler! Stets zerstreut —
den andern dient's zur Heiterkeit.

Dummer gab's etwas des Schönen:
einen Organist „te Wenen“,
der spricht englisch, ganz perfekt
doch seine größte Kunst versteckt
er, zeigt sie denn erst nach der Stunde.
Drum vernimmt jetzt die Kunde,
was der Heiler an der Bech
sonst nicht unterrichten mag:

Improvisation mit Jungen,
Carmen, Scaramouche, deren Klängen
leise aus dem Schnupftuch Tröpfeln,
den Pilgerschwarzen ganz ausschöpfend,
die Senfzer aus dem Venusberg;
das ist Hellers Meisterwerk.

Velet will id. nun geben
 des ist uns allen leid,
 der Orgel kunn in Heerlern
 wer eine schöne Zeit.

fer interessante Sechen
 lerten wir mit Begier
 und hörte man wol echen,
 denn war'n es sicher wir.
 Dozenten und Studenten
 sei da für herrlich Dank
 Der orgelude Poete
 beendet seinen Seng.

8. Einführung zur Klavierübung,

III. Teil Joh. Seb. Bachs

(aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek)

Einführung zur Klavierübung, III. Teil Joh. Seb. Bachs.

(Verehrte Anwesende! Gestatten Sie mir vor Beginn des heutigen

^{Erläuterungen}

~~bands~~ ~~bands~~ einige ~~Bemerkungen~~ zu Bachs Klavierübung III. Teil, ~~den sie heute hören~~ ~~werden.~~) Die Klavierübung gehört zu den relativ ganz wenigen Werken bzw.

Werkfolgen, die schon zu Lebzeiten ihres Schöpfers in Druck erschienen. Ihr

III. Teil besteht aus den 6 Klavierpartiten, welche Bach zwischen 1726 und 1731

schrieb. Er wählte damals den Titel "Klavierübung" wohl in Anlehnung an seinen

Vorgänger Kuhnau, der 1689 und 1695 ebenfalls je 2 Sammlungen von je 7 Partiten

als Klavierübung zusammengefasst hatte. Unter dieser Bezeichnung versteht Bach

ineswegs nur ein technisches Studienwerk; ~~immerwieder~~ wie in vielen seiner

anderen Werke weist er auch ^{besonders der Übersicht} im Titel der "Klavierübung" darauf hin, dass sie

den Kennern und Liebhabern zur Gemuethsergötzung verfertigt ist. 1735 ~~erschien~~

erschien der II. Teil, bestehend aus dem Italienischen Konzert und der h moll -

Partita; 1739 kam der III. Teil heraus; ~~welcher~~ mit Ausnahme von 4 Klavier-

Stücken, die wahrscheinlich aus Versehen in den Stich hineingeraten sind, offen-

bar nicht zum Aufbau dieser Werkfolge passen und darum auch beim heutigen

Aufbau weggelassen werden, ^{wie folgt} ~~er~~ enthält er ausschliesslich Orgelwerke, nämlich das

Präludium und die Tripelfuge in Es dur, sowie 21 Choralvorspiele. Die Heraus-

gabe des IV. Teiles erfolgte etwa 1740 und umfasste wieder ein Klavierwerk, und

war die Goldbergvariationen.

Im Gegensatz zum "Orgelbüchlein", welches nach den Zeiten des Kirchen-

chors geordnete Orgelchoräle beinhaltet, handelt es sich beim Aufbau des

III. Teils der Klavierübung um grosse bzw. kleine Choralbearbeitungen der soge-

nannten Katechismuslieder, unter ~~denen~~ welchen man damals eine kleine Sammlung

klassischer Lieder über die Hauptstücke des christlichen Glaubens verstand.

Nach stellt ausserdem das Kyrie und Gloria des Leipziger Gottesdienstes an den

Beginn dieser Choralvorspielfolge, die sich daher folgendermassen gliedert:

Das Kyrie und Gloria als Hymne an die göttliche Dreifaltigkeit: "Kyrie, Gott

Vater in Ewigkeit", "Christe, aller Welt Trost", "Kyrie, Gott Heiliger Geist";

darauf in 3 Versionen "Allein Gott in der Höh` sei Ehr`". ^{Bearbeitungen der} Nun folgen die

Katechismuschoräle; zunächst über das Lied "Dies sind die heil`gen 10 Gebot",

darauf
darauf folgen die beiden wichtigsten Gebete, das Credo und das Pater noster
in den Chorälen "Wir glauben all`an einen Gott, Schöpfer - " und "Vater unser
im Himmelreich", zuletzt folgen die Lieder zu 3 sakramentalen Riten: "Christ
unser Herr zum Jordan kam" als Tauflied, "Aus tiefer Not schrei ich zu dir"
als Beist- und Busslied, und schliesslich "Jesus Christus, unser Heiland, der
von uns den Zorn Gottes wand" als Abendmahlslied. Mit Ausnahme der dreifachen
Version von "Allein Gott in der Höh` sei Ehr`" werden alle übrigen Choräle in
zweifacher Weise behandelt, als grosse und als kleine Choralbearbeitung.
Schweitzer sieht darin eine Analogie zu Luthers grossem und kleinen Kathe-
chismus; wörtlich schreibt er: "Im grossen Katechismus legt Luther das Wesen
des Dogmas dar, im kleinen redet er zu Kindern. Der musikalische Vater des Lu-
thertums fühlt sich gedrungen, dasselbe zu tun. In den grossen Choralbearbei-
tungen ^{hervor} eine weltüberfliegende, einzig auf die Zentralidee des betreffenden
Lehrstücksgerichtete Tonsymbolik, die kleinen hingegen sind von bezaubernder
Einfachheit". Zu erwähnen ist noch, dass man dieser Sammlung auch den Titel
Orgelmesse gegeben hat, der freilich nur relativ verstanden werden kann. Somit
sind aber auch die grossen Rahmenstücke, am Beginn das Präludium und am Schluss
die Tripelfuge in Es dur gewissermassen als Ein- bzw. Auszug im weiteren Sinne
des Wortes zu verstehen.

Nun sei noch ein wenig auf die unerhört tiefsinnige Tonsymbolik dieser
musikalischen Lehrstücke näher verwiesen. Wie eben Schweitzer sehr richtig be-
merkt, ist das symbolische Moment vor allem in den grossen Bearbeitungen deut-
licher ersichtlich, denn hier will Bach dem gläubig denkenden, besser gesagt
gläubig nachdenkenden Menschen den betreffenden lutherischen Glaubenssatz
analytisch und gleichzeitig wieder synthetisch erklären, er will ihn geradezu
musikalisch predigen. Dies tut er nun ~~vorzüglich~~ in allererster Linie mit
kontrapunktischen Mitteln; man darf beispielsweise annehmen, dass Umkehrungen,
Ausführungen, Vergrösserungen und dergl. immer neben der rein musikalischen Ab-
sicht auch einen geistigen Hintergrund haben; ~~früher~~ daneben sind auch Harmonie,
und Rhythmus oftmals in den Dienst symbolischen Ausdrucks gestellt. In den klein-
en Bearbeitungen hingegen verfolgt Bach meist weniger komplizierte Gedanken-

ange; obwohl auch hier Tonsymbolik in verschiedensten Formen auftritt, spricht vielmehr aus der Einfachheit des Herzens zur gläubigen Einfalt des Herzens.

Eine genaue Ausdeutung symbolischer Momente im einzelnen läßt natürlich immer die Gefahr eines Irrtums offen, nie dürfen wir uns anmaßen, die innersten und geheimsten Gedankenzusammenhänge des Genius ~~des~~. Bach restlos ergründen zu können; wenn ich nun abschließend 3 Beispiele aus den Werken, die Sie heute hören werden, ^{und die} als meiner Ansicht nach dafür charakteristisch ~~sind~~, herausgreife und zu erklären versuche, dann soll damit keineswegs der Anspruch auf unbedingte Richtigkeit dieser Deutungen erhoben werden.

In der großen Bearbeitung des Chorals "Kyrie, Gott Heiliger Geist" finden wir eine ständige, das ganze Stück durchziehende Engführung der ersten Verszeile mit deren Umkehrung, nie erscheint die normale Form oder die Umkehrung selbständig, sondern immer nur in der erwähnten Verbindung. Könnte hier nicht die beständige und wechselseitige Liebe zwischen Gott-Vater und Gott-Sohn ausgedrückt sein, die Liebe, welche eben der Heilige Geist als 3. göttliche Person verkörpert?

Andererseits wieder vermögen wir in der grossen Bearbeitung des Liedes "Dies sind die heiligen 10 Gebot" zwei gegensätzliche musikalische und eben auch geistige Komponenten erkennen, ~~die~~ ~~die~~ die in dem freudige teilweise fanfarenartig anmutenden Thema des Beginns und dem ~~dem~~ gleich darauf im 3. Takt einsetzenden etwas wehmütig lastenden musikalischen Gedanken ausgedrückt sind. Beide lösen einander ständig ~~ab~~ in den verschiedenartigsten Formen ab. Vielleicht dürfen wir darin den menschlichen Widerstreit zwischen dem Geist, der die Gebote als den wahren Weg freudig bejaht, und dem Fleisch, das die als drückende Last empfindet, ^{erkennen} ^{wunderbar} wie nun Bach diese Gegensätzlichkeiten miteinander zu einer überaus innigen Synthese führt, wie er gewissermaßen diesen inneren Konflikt schlichtet, vermag man kaum in Worten auszudrücken; es war eben wohl der Begriff des "süßen Jochs", der Bach dabei vorschwebte.

Als letztes Beispiel sei die ~~grosse~~ rhythmisch und kontrapuntisch unerhört reichhaltige grosse Choralbearbeitung "Vater unser ~~im~~ im Himmelsreich" erwähnt. Vermutlich ^{wollte} ~~wollte~~ Bach damit die Mannigfaltigkeit und Ver-

schiedenheit unserer Gebetsanliegen sehen, die wir in unsere Vaterunser-Bitten hineinlegen.

Somit dürfen wir den III. Teil der Klavierübung J.S.Bachs in der Tat als ~~ein~~ ^{Lehre} musikalisches Glaubensbekenntnis auffassen, und in diesem Sinne wollen wir nun das Werk selbst zu uns sprechen lassen.

9. Reifeprüfungsprogramme für Orgel

- Vorschlag Anton Heiller

(aus dem Nachlass Anton Heillers Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek)

- Erhaltene Prüfungsprogramme

(aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

RECHENKUNST
081228
1930

Heiller - 663

9. Reifeprüfungsprogramme für Orgel

- Vorschlag Anton Heiller

(aus dem Nachlaß Anton Heiller/ Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek)

- Erhaltene Prüfungsprogramme

(aus dem Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Kapitelprogramm für Orgel
(Vorschlag Hubert Heller)

1. Gruppe: 2 Werke aus folgender Auswahl: (beide)

a) Buxtehude: Präludium al Fine g-moll, e-moll (die große)
Toccata al Fine F-dur, (die große), Ciaccona al Fine
Magnificat primo toni Te Deum, oder mehrere
Choralphantasien,

Bach: Präludium al Fine e-moll (die große) al Fine

Scheidt: "Herrn beibehalt du dich, mein Herr, Passenesso,
Fantasia auf D, von Bach
oder ein anderes früheres Werk diese Kategorie

Sweetinck: eine aus wohl rarer Toccaten

Sweetinckbeck: Präludium al Fine E dur, g-moll, d-moll
Choralvariationen, Non solo mein Seel. ^{Herrn}

Bach: Präludium al Fine g-moll
Eine der schönsten Choralphantasien

b) Frescobaldi: aus dem Buch der Toccaten: Toccata ^{I, III,}
^{V, VI,} Bergamasca.

~~Nicht zugehörig zu einer rarer Toccaten~~

Couperin: Offertoire sur les grands jeux (in C)

oder mehrere andere aus rarer Werke, oder Herr Couperin

H. de Jigny: Fenge Couperin-Variationen oder ein anderes
früheres Werk

Cléroubeault: eine rarer Suiten

Kerll: Passacaglia (in Verbecht mit einem anderen Stück
ähnlich Couperin)

Troberger: mehrere rarer Toccaten

(bei umfangmäßig kürzeren Werken wählen in dieser
Kategorie Toccaten septime, duodecime oder andere mehr)

Gruppe stellt 2 mehrere Werke zusammen wählen, oder

etwa Kerll, Frescobaldi, Couperin, oder Sweetinck, in Einwirkung
des Beauf

und der Prüfungskommission kann auch eines von mehreren Werke
anderer Komponisten gewählt werden, doch sind mindestens
eines der hier genannten Werke wählbar. Kompositionen zusammen wählbar

3. J. Mollen
Orgelwerk

Nicht zugehörig zu einer rarer Toccaten
nicht zugehörig zu einer rarer Toccaten
nicht zugehörig zu einer rarer Toccaten

25 Heller-
700/14

2. Gruppe: ² Werke folgender Auswahl:

- J. S. Bach: a) Präludien und Fugen:
- G-dur (II, IV)
 - e-moll (II)
 - b-moll (II)
 - C-dur 1/2 (II)
 - a-moll (II)
 - E-dur (III)
 - D-dur (IV)
- Pasceaglia ~~et Fug~~ C-moll
- Toccaten und Fugen
- d-moll (IV)
 - F-dur (III)
 - in d-moll (IV)
 - C-dur (III)
- Fantasia und Fuge g-moll (II)
- Partita: „Si je jouët, j'en jouët“ (V)

Die „Schöne Aussicht“ und „Jedes Kinderscheitel“
 Die Klavierübung III. Teil.

~~Ein Fülle der Welt die Klavierübung kann als 2 Werke~~

3. Gruppe: eine ~~Wahl~~ ^{ein Werk} von J. S. Bach

4. Gruppe: ^{ein Werk} ~~Wahl~~ Werke folgender Auswahl: Franck: Abschied b-moll oder a-moll

- Grandpiece symphonique
- Widors: eine seiner Symphonien
- Vierne: — — —
- Reger: Absolutphantasien: „Ein falscher Buz“
- „Wecket auf“
- „Alle Menschen“
- „Hellehujie“
- Fantasia und Fuge d-moll op. 135 d
- Introduktion - l. Pasceaglia f-moll

Fortsetzung 4. Gruppe: Reges: Furtner - l. Fuge über BACH
 Symphonie - l. Furtner - l. Fuge,
 Verintoren - l. Fuge op 73,
 Dukastriktion, Pansenghe - l. Fuge op 127

F. Schmidt: Toccata (oder solo As über
 Chaconne
 Tretguths Konzeptionen.
 Produktion - l. Fuge (oder mit Es über
 oder "Kell" ist erfinden" (über große)

Es sollten Werke verschiedener Komponisten ange-
 wählt werden.

5. Gruppe: ein bzw. 2 Werke freier Auswahl:

David: Chaconne

Chordwerke VIII, IX, X, XII

Hindemith: I. Sonate oder II. und III. Sonate zusammen

Dieter: ein größeres Werk
 Pepping: ein größeres Werk (Orgel Konzerte)

Burkhardt ein größeres Werk

Martin: Passacalle

Herrmann: Dien parmi nous, bzw. eine Auswahl aus "Le Petit" oder "L'Ascension" ^{mehrere Stücke}

Alain: Litanies, ~~zwei~~ Suite, bzw. eine Auswahl ^{mehrere} anderer Stücke

Schönberg: Variationen

6. Gruppe: ein Werk freier Wahl (eventuell auch ein Orgel Konzert ^{oder} mit ^{oder})
 oder eine Improvisation

sollten 2 Werke
 aus der Gruppe sein:
 ein größerer Komponist
 gewählt werden, so kann
 hier nicht gemacht
 werden davon auch von einem
 gewählt werden
 zusammen ~~oder~~ gewählt
 gemeinsam ist, sofern das
 Werk in Druck oder in
 die Prüfungskommission
 die Reifeprüfung geeignet
 gefunden hat.

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST IN WIEN

Abteilung für Kirchenmusik

Freitag, 23. Juni 1961 19 Uhr Orgelsaal B

ÖFFENTLICHE REIFEPRÜFUNG

O r g e l

Klasse Prof. Anton Heille r

A R W E D H E N K I N G

Dietrich Buxtehude Tedeum laudamus

Johann Sebastian Bach Triosonate C-Moll, Nr. 2

Vivace

Largo

Allegro

Präludium und Fuge E-Moll

Max Reger

Intruduktion, Passacaglia
und Fuge in E-Moll, op. 127

Programm: 40 Gr.

Treten auch Sie, bitte, dem Verein der Freunde der Staatlichen
Musikakademie bei, Sie helfen damit unseren Studierenden !

Anmeldungen: Akademie-Präsidium, Zimmer 113, und Wien III,
Metternichgasse 8 (Frau Hoffmann)

Mittwoch, 26. Juni 1963, 19 Uhr

Orgel-Saal B

ÖFFENTLICHE REIFEPÜFUNG

H e r b e r t P r e i s e n h a m m e r

Klasse Prof. Anton Heiller

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Toccata, Adagio und Fuge C-Dur

Paul Hindemith
(geb. 1895)

I. Sonate (1937)

Mäßig schnell, sehr lebhaft
Sehr langsam, Phantasie, ruhig bewegt

Max Reger
(1873-1916)

Phantasie und Fuge op. 46
über den Namen BACH

Programm: S 1.-

Weitere Veranstaltungen der Musikakademie Wien:

Donnerstag, 27.6. KAMMERMUSIKABEND
Vortrag-Saal Klasse Irene Barbag-Drexler
18 Uhr Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann

Donnerstag, 27.6. ORGELABEND
Abt. f. Kirchenm. Klasse Anton Heiller
Orgel-Saal B Charles B r o w n spielt Werke von J.S. Bach

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN
ABTEILUNG FÜR KIRCHENMUSIK

Dienstag, 22. Februar 1966, 18.30 Uhr

Orgel-Saal B

ÖFFENTLICHE REIFEPRÜFUNG

O r g e l

Klasse ao. Prof. Anton Heiller

CHRISTA BROSCH

N. Bruhns Präludien und Fuge E-Moll
(1665-1697)

A. Vivaldi - J.S. Bach
(1675-1741 1675-1750)

Concerto A-Moll
(Tempo ordinario)
Adagio
Allegro

A. Heiller Kleine Partita über
geb. 1923 "Freu dich sehr, o meine Seele"

C. Franck Choral Nr. 3, A-Moll
(1822-1890)

ANNEMARIE FRÜHLING

P. Hofhaimer Salve Regina
(1459-1537)

J. Alain Variations sur un thème de Clément Jannequin
(1911-1940)

F. Martin Passacaille
geb. 1890

J.S. Bach Aus der "Clavier-Uebung" III. Teil
"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit"
"Christe, aller Welt Trost"
"Kyrie, Gott heiliger Geist"

DAVID RUMSEY

N. Bruhns Präludium und Fuge E-Moll

J.S. Bach Aus den "Achtzehn Chorälen"
drei Choralbearbeitungen über
"Nun komm' der Heiden Heiland"

J. Reubke Sonate über den 94. Psalm
(1834-1858)

Kurzbiographie der Verfasserin

Sigrid Gartner wurde 1981 in Wien geboren. Ihren ersten Orgelunterricht erhielt sie mit 8 Jahren bei Elfriede Stadelmann am Joseph Haydn-Konservatorium in Eisenstadt. Seit 1991 studiert Sigrid Gartner bei Ulrike Wegele-Kefer, zuerst am Joseph Haydn-Konservatorium, ab Oktober 1999 an der Kunstuniversität Graz, Institut Oberschützen. Ihre Matura absolvierte sie im Juni 1999 mit Auszeichnung.

Im Juni 2001 legte Sigrid Gartner die Erste Diplomprüfung in Konzertfach-Orgel mit einstimmiger Auszeichnung ab, im Juni 2003 folgte die Erste Diplomprüfung in Instrumentalpädagogik-Orgel.

1993, 1996 und 1998 wurde Sigrid Gartner jeweils mit den 1. Preisen bei den Landes- und Bundeswettbewerben Prima la musica ausgezeichnet. 1999 erreichte sie den 3. Platz beim Wettbewerb Gradus ad Parnassum.

Seit mehreren Jahren nimmt Sigrid Gartner an zahlreichen Meisterkursen teil, unter anderem bei Jean Boyer, Jon Laukvik, Ludger Lohmann, Michael Radulescu und Wolfgang Zerer.

Erklärung

Ich erkläre hiermit, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der genannten Materialien angefertigt habe. Alle aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Erlaubnis zur Verwendung aller durch Copyright geschützten Produkte wurde von mir nachweislich eingeholt.

Außerdem habe ich die Arbeit einer sorgfältigen Korrektur unterzogen.

Illmitz, April 2004