

Wozu 125/127 [139] Register? **Historische, technische, politische, musikalische, ästhetische und psychische** **Motivationen für den Bau von Monumentalorgeln**

In meinem Vortrag will ich versuchen, den genannten Punkten nachzugehen. Dabei werde ich diese in zwei Gruppen zusammenfassen, nämlich in historische, technische und politische Aspekte sowie musikalische, ästhetische und psychische Aspekte. Damit kann, denke ich, eine Lücke in der bisherigen Forschung zu Monumentalorgeln zwar nicht geschlossen, aber doch ein wenig verkleinert werden, denn bisher gibt es hierzu noch kaum Untersuchungen¹.

Historische, technische und politische Aspekte

Prinzipiell hat jede Orgel „Größe“, und das auf zweifache Weise, materiell und ideell: Sie benötigt einerseits Raum, also irgendwie Platz als rein technische Anlage; sie ist oftmals das größte „Möbel“ im Gebäude (Kirche, Saal, Salon etc.). Sie steht andererseits für das Erhabene, also für das irgendwie Stauenen-machende; sie läßt sich leicht mit dem Attribut des „Machtvollen“ verbinden. Beide Komponenten werden schon seit den Anfängen der Orgelgeschichtsschreibung miteinander in Beziehung gesetzt: Man denke an den Einsatz des Instruments in den Legionen des Imperium Romanum, an den Transformationsprozeß vom kaiserlichen zum ekklesiastischen Signum in der sogenannten Karolingischen Renaissance oder an die im Mittelalter berühmte Orgel zu Winchester, bei deren Erklängen angeblich die Frauen in der Stadt in Ohnmacht gefallen sind. Die Orgeln der protestantischen Reichs- und Hansestädte dienten mit ihrer imposanten Größe ebenso der Repräsentation geistlichen wie weltlichen Herrschaftsanspruchs wie die der katholischen Abteien und Klöster im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation².

Es galt schon immer die Devise: Wer sich eine große Orgel leisten kann, der hat etwas zu sagen, der bringt seine Meinung nicht nur leise, sondern auch laut zum Ausdruck, der will, daß andere ihn hören und vor allem auch auf ihn hören. Ob Staat oder Kirche, Kirche oder Staat – pro organo werden noch immer immense finanzielle Mittel eingesetzt, deren Gegenwert als ein Glanzpunkt der gesamtgesellschaftlichen Kulturation empfunden wird. Solches allerdings nicht zuletzt auch deshalb, weil diese Spitzenleistung menschlicher Denk- und Tatkraft dem Instrument die Fähigkeit zum Transzendieren, zum gleichsam geistigen Entrücken aus aller irdischen Bindung, zur Rückbindung (= religio) an eine ursprünglichere Seins- und Wesensart zu eröffnen vermag.

Es hat also schon immer Tendenzen gegeben, im doppelten Sinne große Orgeln zu bauen. Während der ideellen Größe ausschließlich Grenzen bei der Qualität gesetzt worden sind und werden können (Auch eine kleine Orgel mit nur wenigen Registern kann „erheben“, eine noch so große ohne „Seele“ wird das nicht!), standen der materiellen Größe jedoch lange Zeit die Gesetze der Hebelkraft entgegen: Solange die Mechanik als einzige Verbindung zwischen Taste und Ventil existierte, endeten die Dispositionen bei etwa 60 bis 80 klingenden Stimmen. Größer ging es einfach nicht, ohne die Funktion zu gefährden. Mit dem Aufkommen mechanisch-pneumatischer Apparate im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (sogenannter Barker-Hebel) ließ sich die wohl als magisch empfundene Schwelle von 100

¹ Als einer der wenigen Organologen beschäftigte sich Friedrich Jakob, von 1967 bis 2000 Direktor von Orgelbau Kuhn, CH-Männedorf, mit dem Phänomen. Vgl. Friedrich Jakob, *Die Orgel und der Größenwahn*, Männedorf 1988.

² In diesem Zusammenhang sei auf die Herangehensweise in der Darstellung der Orgelgeschichte von Roland Eberlein verwiesen, die, fußend auf dem geschichtsphilosophischen Ansatz von Friedrich Meinecke (1862-1954), eine Ideengeschichte des Orgelbaus anhand von Hauptentwicklungslinien verfolgt. Vgl. Roland Eberlein, *Die Geschichte der Orgel*, Köln 2011.

Registern erreichen bzw. überschreiten. Die Entwicklung zuverlässiger pneumatischer und erst recht elektrischer Systeme gegen Ende des 19. bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlaubte nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch eine deutliche Vervielfachung des Registerbestands und damit der zur Verfügung stehenden Klangfarben und ihres Gebrauchs durch rasche Wechsel der Registrierung. Seit der Einführung elektronischer Bauteile zur Steuerung der Ton- und Registerstrukturen erscheinen die Möglichkeiten zur Erzeugung von Klängen schier unbegrenzt, so daß im wahrsten Sinne des Wortes immer wieder „Unerhörtes“ von solchen Orgeln an unser Ohr zu dringen vermag.

Folgen wir der Fährte der Technisierung, so können Stationen in einer Chronologie von Großorgeln in etwa wie folgt aussehen, wobei hier nur einige Beispiele aus einer langen Liste von Instrumenten³ angeführt werden sollen, um das Gesagte zu verdeutlichen:

1361+1495	Nicolaus Faber / Gregor Kleng, Halberstadt (Dom)	III+P, Blockwerk
1687	Arp Schnitger, Hamburg (Großer Michael)	IV+P, 67
1715 / 1719	<i>Mauritius Vogt: Entwürfe</i>	IV+P, 92 / III+P, 100
1735-50	Joseph Gabler, Weingarten (Abteikirche)	IV+P, 63 [66]
1766ff	<i>Dom Bedos de Celles: Entwurf</i>	V+P, 83
1833	Eberhard Friedrich Walcker, Frankfurt am Main (Paulskirche)	III+P, 74
1856	Eberhard Friedrich Walcker, Ulm an der Donau (Münster)	III+P, 100
1862	Aristide Cavallé-Coll, Paris (St. Sulpice)	IV+P, 100
1872	Henry Willis, London (Royal Albert Hall)	IV+P, 111
1884	Karl Walcker, Riga (Dom)	IV+P, 124
1885	Barnim Grüneberg, Libau / Liepaja (Dreifaltigkeitskirche)	IV+P, 131
1904-1930	Los Angeles Art Organ Company, Philadelphia (Wanamaker department store)	VI+P, 140-374
1907-2010	Ernst Seifert, Kevelaer (Marienbasilika)	IV+P, 112-135
1912	Oscar Walcker, Hamburg (Großer Michel)	V+P, 167
1913-1938	Wilhelm Sauer, Inh. Oscar Walcker, Breslau (Jahrhunderthalle)	V+P, 187-222
1926	Karl und Paul Goll; Engelberg (Abteikirche)	IV+P, 135
1928	Johannes Steinmeyer, Passau (Stephansdom)	V+P, 206
1930	Hans Steinmeyer, Trondheim (Nidarosdom)	IV+P, 125/127 [139]
1936	Oscar Walcker, Nürnberg (Reichsparteitagshalle)	V+P, 220
1980/1993	Ludwig Eisenbarth, Passau (Stephansdom)	V+P, 233
2010	Roman Seifert, Speyer (Dom)	IV+P, 126

Da der Platzbedarf solch gewaltiger Instrumente enorm ist, konnten und können diese kaum als ein Ganzes aufgestellt werden, sondern müssen aus räumlichen und akustischen Gründen oft in verschiedene „Portionen“ aufgeteilt werden. Damit ist nicht nur der selbstverständliche Aufbau der Register in einzelnen Funktionsordnungen oder Werkzuordnungen gemeint, sondern die Kombination aus verschiedenen Orgelwerken, die jede für sich eine in sich geschlossene Orgel darstellen. So besteht bspw. die ursprünglich 1928 von der Firma G. F. Steinmeyer & Co., Oettingen, errichtete und 1980 von der Firma Orgelbau Eisenbarth, Passau, umgebaute und 1993 von ihr nochmals überarbeitete Orgelanlage im Dom zu Passau heute aus 233 Registern, die in fünf Instrumenten zu finden sind und über einen zentralen Spieltisch miteinander gespielt werden können: Hauptorgel, Evangelienorgel, Epistelorgel, Fernorgel und Chororgel⁴. Solche Aufteilungen erscheinen nicht nur aufgrund der oftmals nicht vorhandenen Platzverhältnisse, sondern auch aus Gründen der Akustik und einer umfassenden Beschallung des Raums musikalisch sinnvoll.

³ Eine (unvollständige) Aufstellung von Monumentalorgeln nach Ländern findet sich auf folgender Internet-Seite: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Gro%C3%9Forgeln.

⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_des_Domes_St._Stephan_%28Passau%29

Aber gleich wie Großorgelanlagen im Detail ausgestaltet sind, eines ist ihnen stets gemeinsam: Es gibt mindestens eine Fassade, an der sich erschließen läßt, wie gewaltig das dahinterstehende Werk ist. Damit kommen wir wieder auf einen entscheidenden Faktor zurück, nämlich den der Repräsentation. Dieser Gedanke lies sich u. a. vorzüglich auch politisch in Dienst nehmen. Es scheint nicht von ungefähr, daß die beiden 100-Register-Orgeln von Eberhard Friedrich Walcker (Ulm, Münster, 1856) und Aristide Cavaillé-Coll (Paris, St. Sulpice, 1862) zeitlich so eng beieinander lagen. Hierfür dürfte das Konkurrenzdenken in den beiden Nationen Deutschland und Frankreich eine entscheidende Rolle gespielt haben, wenn es auch keine direkten Zeugnisse beider Orgelbauer dafür gibt oder wenigstens bisher keine bekannt sind. Doch war in der Mitte des 19. Jahrhunderts in beiden Ländern die Pflege der „Erbfeindschaft“ zum jeweils anderen auf dem Höhepunkt und damit der Druck sich gegenseitig zu überbieten gewaltig, bis der Kessel 1870 schließlich im deutsch-französischen Krieg explodierte. Das kulturelle Wettrüsten von Deutschen und Franzosen ging sozusagen dem militärischen voraus; die Orgel war vorne mit dabei. Und die Engländer als imperiale Großmacht mit Kolonien in allen Teilen der Welt legten wenige Jahre später mit einer monumentalen Konzertorgel von Willis nach, nicht zufällig in einem dem König gewidmeten Saal (London, Royal Albert Hall, 1872). Vielleicht geht meine Interpretation etwas weit, doch könnte es durchaus sein, daß dem ursprünglich von Großbritannien mit eindeutig pejorativer Absicht auf deutsche Produkte als Sigel vergebenen „Made in Germany“ (1862/1887) im Orgelbereich ein sicht- und hörbares „Made in Great Britain“ entgegengestellt werden sollte. Es dürfte zudem weiter kein Zufall sein, daß man in dem zum Zarenreich gehörenden Baltikum zwei Monumentalorgeln von Walcker (Riga, Dom, 1884) und Barnim Güneberg (Libau, Dreifaltigkeitskirche, 1885) genau dann bauen ließ, als die Gesetze zur Russifizierung der innerhalb der Grenzen lebendenden verschiedenen Ethnien vorbereitet wurden, aufgrund derer auch die deutsche Sprache durch die russische ersetzt werden sollte, so wie es 1887 dann tatsächlich geschehen ist. Möglicherweise waren diese Instrumente ein Aufbäumen der baltendeutschen Oberschicht zur Kenntlichmachung ihrer kulturellen Eigenständigkeit.

Gehen wir von der Annahme aus, daß meine Auslegung der eben genannten Fakten zutreffend ist, so scheint sich in Orgeln, insbesondere in großen, eine Bestätigung der nationalen Identität auszudrücken. Dafür könnte auch Folgendes als Beleg gelten: Betrachtet man die Baujahre von Großorgeln, so ist festzustellen, daß eine ganze Menge davon zu Beginn des 20. Jahrhunderts errichtet worden ist und daß im Konzert der Nationen nun auch die Vereinigten Staaten von Amerika eine eigene Rolle übernahmen. Dieses Bestreben zur Repräsentation über immer größere Orgeln wäre somit in den allgemeinen Wettbewerb der Mächte um Einflußsphären auf dem Erdball einzuordnen. Dem widerspricht auch nicht die Tatsache, daß in den 1920er und 1930er Jahren weiterhin solche Werke zahlreich gebaut worden sind, waren doch diese beiden Dezennien eigentlich nichts anderes als ein Waffenstillstand der Kriegsparteien zwischen zwei Weltkriegen.

Wie sehr Orgel und Politik offensichtlich zusammenhängen können, möchte ich an zwei Großorgeln anklängen lassen, die beide aus der Werkstatt Walcker in Ludwigsburg stammen: Paulskirche Frankfurt (1833)⁵ und Reichsparteitagshalle Nürnberg (1936)⁶. Die eine ist verbunden mit der Revolution 1848/49

⁵ Willibald Gurlitt, *Die Frankfurter Paulskirchen-Orgel von 1827*, in: *Frankfurter Zeitung* Nr. 5 vom 7. Januar 1940; Evelyn Hills-Brockhoff und Sabine Hock, *Die Paulskirche – Symbol demokratischer Freiheit und nationaler Einheit*, Frankfurt am Main 1998; Hermann Fischer, *Die Orgeln der Paulskirche*, in: Roman Fischer (Hrsg.), *Von der Barfüßerkirche zur Paulskirche*, Frankfurt am Main 2000, S. 401-421; Michael Doering, *Das sperrige Erbe – Die Revolutionen von 1848/49 im Spiegel deutscher Schulgeschichtsbücher (1890-1945)*, Münster 2008.

⁶ E. F. Walcker & Cie. (Hrsg.), *Das Orgelwerk für die Kongreßhalle der Reichsparteitage Nürnberg der Stadt der Reichsparteitage*, Ludwigsburg o. J. (1937); Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Bericht über die Zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juni 1938*, Kassel 1939; Albrecht Riethmüller, *Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Orgel und Ideologie*, Murrhardt 1984, S. 28-69; Michael Gerhard Kaufmann, *Orgel und Nationalsozialismus – Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“*, Kleinblittersdorf 1997; Stefan Zöllner, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 1999; Michael Gerhard Kaufmann, *Die politische Symbolik der Orgel im „Dritten Reich“*, in: *Acta Organologica* 28, S. 401-410; Alfred Reichling, *Orgelklänge unter dem Hakenkreuz: Feiern – Feiterräume – Feierorgeln*, in: *Acta*

und dem ersten demokratisch gewählten Parlament auf deutschem Boden, die andere mit den Schrecken des „Tausendjährigen Reichs“, der nationalsozialistischen Diktatur und dem Verlust sämtlicher humanitärer Ideale. Im ersten Falle sangen die versammelten Delegierten aus den einzelnen Ländern des im Bestreben zur nationalen Einheit befindlichen Deutschlands unter der Orgel ihre patriotischen Lieder und debattierten über die Grundsätze der Verfassung. Im zweiten Falle spielte die Orgel ab 1936 auf den Parteitagen der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) und umrahmte mit ihren Klängen die Zeremonien zum Aufmarsch der im Wortsinne schlagkräftigen „braunen Bataillone“.

Grundsätzlich fungierte das Musikinstrument Orgel vor und während und auch noch nach dem „Dritten Reich“ als Symbol der „Volksgemeinschaft“, jener von der „braunen“ Propaganda vielbeschworenen, ewig fiktiven Größe, durch deren pseudo-sozialistische Auslegung die für die Weimarer Zeit konstatierte klassengesellschaftliche Spaltung verdrängt werden sollte⁷. Explizit deutlich wird dies in der bewußten Vereinnahmung des Instruments in einem der wohl berühmtesten und propagandistisch wirkungsvollsten filmischen Machwerke in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur, dem Unterhaltungs- und Kriegsfilm *Wunschkonzert*, der unter der Regie von Eduard von Borsody nach einem gemeinsam mit dem Autor Felix Lützkendorf verfaßten Drehbuch 1940 entstanden ist⁸.

„Die kleine Liebesgeschichte des Fliegerleutnants, später Hauptmanns Koch, eines Helden mit ‚Führernatur‘, der das Mädchen Inge bei der Berliner Olympiade von 1936 kennenlernte, dann aber in geheimer Mission nach Spanien abkommandiert wurde, gab nur den äußeren Rahmen für die breite Schilderung dessen, was das ‚Dritte Reich‘ unter ‚Volksgemeinschaft‘ verstand. ... (Es) erschien eine in sich geschlossene, konfliktlose Gemeinschaft, die mit ihrem ‚Führer‘ und seinen Kriegszielen aufs engste verwachsen war: heroische Haltung der Bevölkerung, perfekte Zusammenarbeit zwischen allen Waffengattungen, und nur ein einziger Toter – ein junger Musiker, der in einer französischen Kirche bei Nacht Orgelmusik anstimmte, um seinen Frontkameraden den richtigen Weg zu zeigen, und der dadurch das feindliche Feuer auf das Gotteshaus lenkte.“⁹

In der bewußten Verwendung der metaphysischen Klanglichkeit des Instrumentes zur Erzeugung der mystischen Vereinigung des deutschen Volkes vollzieht sich die „Volksgemeinschaft“. Daß man überhaupt solch eine Szene in einen Erfolgsfilm hatte aufnehmen können, beweist einerseits die Wertschätzung und den Bedeutungsgrad, den die Orgel in den traditionell kirchlich geprägten bürgerlichen Kreisen allgemein besaß und auch in den parteilichen Organisationen inzwischen gewonnen hatte, andererseits steigerte der heldenhafte Tod des die Orgel spielenden Kameraden, der in der brennend zusammenstürzenden Kirche dafür gleichsam mit einem ihn ehrenden Scheiterhaufen entsprechend den lodernen Flammenstößen der nordisch-germanischen Ahnen belohnt wurde, nicht zuletzt die kulthafte Weihe des Kriegs und entrückt ihn somit jeder Realität auf eine sakrale Ebene. Die im Propagandafilm visuell so effektiv inszenierte Verknüpfung der soldatischen Pflichterfüllung mit der Rolle des Organisten war im theoretischen Bereich dem Heidelberger Organisten und Chefideologen der Orgelarbeitsgemeinschaft der Hitler-Jugend Herbert Haag (1908-1977) in perfekter Weise gelungen:

„Gerade der Organist muß schon allein von seinem Instrument her mehr als jeder andere Instrumentalist der Forderung entsprechen, Künstler und Soldat zugleich zu sein. Sein Instrument verlangt von ihm höchste Ordnung, Disziplin und Genauigkeit. ... Diese Organisten müssen im besten Sinn ‚Fanatiker der Orgel‘ sein, weil die Orgel in der nationalsozialistischen Feier Kündlerin, nicht nur Instrument ist.“¹⁰

Organologica 28, 411-444; Michael Gerhard Kaufmann, *Nationalsozialismus*, in: Hermann Joseph Busch und Matthias Geuting, *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007, S. 486-488.

⁷ Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, München – Wien 1991, S. 37ff.

⁸ Vgl. den Ausschnitt aus dem Film: <https://www.youtube.com/watch?v=6Svon6R7fgc>.

⁹ Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945 – Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, S. 396.

¹⁰ Herbert Haag, *Die neuen Aufgaben und Forderungen für Orgelspiel und Orgelmusik*, in: Guido Waldmann (Hrsg.), *Die Orgel in der Gegenwart*, Wolfenbüttel – Berlin 1939, S. 14f.

Für diese Art der Darstellung bietet sich wohl kaum eine bessere Formel an als „Tod und Verklärung“ – durch die Orgel.

Musikalische, ästhetische und psychische Aspekte

Damit stellt sich nun die Grundsatzfrage, die im Titel des Vortrags anklingt: Wozu benötigt man eine solche Anzahl von verschiedenen Stimmen? Würden nicht etwa 80 davon ausreichen, diese so intoniert, daß sie vielfältig einsetzbar sind, einmal mehr für barocke, andersmal mehr für romantische und schließlich auch für zeitgenössische Musik geeignet? Wäre dieses universelle Konzept nicht viel ökonomischer als eine Addition von Grundtonstimmen mit vielfachen Doppelungen in den Registerfamilien?

Dem ersten Anschein nach, müßte man die soeben gestellte Frage mit einem klaren Ja beantworten: Ökonomie wäre in vielerlei Hinsicht gegeben: Ersparnis von Raum für die Aufstellung, Ersparnis von Kosten für die Anschaffung (Bau) und deren Folgen (Pflege und Stimmung), Ersparnis von Vorbereitung beim Einregistrieren etc. Somit entspräche ein solches Konzept der heutigen Forderung nach Effizienz der eingesetzten Mittel und müßte sich nicht einem Vorwurf der Verschwendung in jeder Hinsicht (Platz, Geld, Zeit etc.) aussetzen. Doch dieses Denken aus dem Geiste der Orgelbewegung bzw. ihrer Überwindung durch franko- und germanophile Romantismen oder eine historisch informierte Aufführungspraxis ist hier nicht angemessen. Die den Monumentalorgeln zugrundeliegende Ästhetik ist eine andere und wurzelt im musikalisch-symphonischen Denken der Epoche der Romantik, deren Ende in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg, nämlich um 1950 mit dem Tode von Richard Strauss (1864-1949), anzusetzen ist, auch wenn bereits um die drei Jahrzehnte zuvor deutliche Gegenströmungen zu verzeichnen sind: Reduktion der eingesetzten Mittel in einer sogenannten Neuen Sachlichkeit in Komposition (Arnold Schönberg, Paul Hindemith) und Interpretation vom Subjektivismus der Spätromantik zum Objektivismus einer historisierenden Aufführungspraxis (Wanda Landowska, Max Seifert).

Mit Strauss ist einer der unmittelbarsten Zeugen für eine Klangästhetik feinsten symphonischer Schattierungen benannt, wie sie in seinen Werken für oder mit Orchester expressiv zum Ausdruck kommt. Man denke nur an den Beginn seiner Symphonischen Dichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 (1896) und dessen Verwendung in Stanley Kubricks *Science Fiction 2001: A Space Odyssey* (deutsch *2001: Odyssee im Weltraum*)¹¹.

Wie bei keinem anderen Komponisten aus der Phase der Spätromantik lassen sich die von Strauss seinen Werke zugrunde liegenden Parameter der Orchestrierung nachverfolgen: Strauss zeichnete nämlich als Bearbeiter des von Hector Berlioz 1844 verfaßten des *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* (deutsch 1845 unter dem Titel *Die moderne Instrumentation und Orchestration*), die 1904 im Peters Verlag, Leipzig erschien. Im „Vorwort“ dazu schrieb er:

„Der unvergängliche Wert von Berlioz' Buch liegt nun aber darin, daß Berlioz[,] der als erster die schwierige Materie geordnet und bearbeitet hat, sofort mit größter Beharrlichkeit nicht nur die mechanische Seite behandelte, sondern durchweg die ästhetischen Fragen der Orchestertechnik in den Vordergrund rückte. [...]

Die Pietät für das in sich durchaus einheitliche Berliozsche Meisterwerk gebot mir, an Berlioz' Text nicht das Geringste zu verändern (mit einziger Ausnahme des Kapitels „Orgel“, welches durch Herrn Prof. Ph[ilipp]. Wolfrum, Heidelberg, dem Stande der Neuzeit entsprechend teilweise umgearbeitet, bezw. [sic!] ergänzt wurde).“¹²

¹¹ Vgl. Trailer zum Film: <https://www.youtube.com/watch?v=N6ywMnbef6Y>.

¹² Hector Berlioz/Richard Strauss, *Instrumentationslehre*, 2 Bde., Leipzig 1904, S. I.

Demnach hatte Strauss die Vorlage bzgl. der Behandlung der Orchesterinstrumente folglich selbständig novelliert. Als Belege für deren Einsatz hatte er Beispiele aus den Werken Richard Wagners (1813-1883) gewählt, denn in ihnen fand er alle Schattierungen des Klangs. Das Vorbild der Wagner'schen Orchesterbehandlung und die daraus resultierende Verschmelzung trug wiederum auch orgelhafte Züge in sich, denn für die im harmonischen Wogen der „unendlichen Melodie“ gleichsam registrierten Klängen wirkte der größtenteils unter die Bühne eingezogene Orchestergraben mit seinem doppelten Schalldeckel in dem vom Meister selbst entworfenen Festspielhaus zu Bayreuth¹³ quasi wie ein gewaltiger Schwellkasten zur Erzeugung einer stufenlosen Dynamik und eines im Raum nicht zu lokalisierenden Mischklangs.

Für den von ihm nicht beherrschten Themenkomplex Orgel hatte Strauss sich einen der seinerzeit bekanntesten Orgelsachverständigen beratend hinzugezogen: Philipp Wolfrum (1854-1919), mit dem er gut befreundet war. Dieser wiederum arbeitete mit der Orgelfabrik Heinrich Voit & Söhne, Durlach, zusammen, die sowohl in technischer als auch in klanglicher Hinsicht führend im Bereich von Konzertsaalorgeln war (erster elektrischer Spieltisch in der Stadthalle Heidelberg 1903/1913; Synthese aus deutschen und französischen Klängen und daraus resultierend Orgelneubau in einem Konzertsaal in Paris 1913)¹⁴. Um die Orgel und ihren Klang gleichsam vor dem Orchester zu rechtfertigen, benötigte Strauss eine Autorität wie Wolfrum, denn Berlioz hatte das Instrument, das dieser wohl nur in seiner französischen Variante mit starken Aliquot- und schmetternden Lingualstimmen kennengelernt hatte, als eher problematisch hinsichtlich eines Einsatzes in orchestralen Zusammenhängen angesehen. Wolfrum kommentierte die Darstellung von Berlioz, indem er sie um die Errungenschaften der zeitgenössischen Orgel ergänzte, die für ihn ausschließlich die nicht mehr mechanisch, sondern pneumatisch (später elektro-pneumatisch oder auch elektrisch) gesteuerte war, wie man sie im modernen Deutschland entwickelt hatte bzw. entwickelte¹⁵.

Folgen wir nun den Passagen aus dem Orgel-Kapitel, das hier zu großen Teilen wiedergegeben wird. Dabei läßt sich im Grunde die Perspektive jedesmal dann wechseln, wenn vom Orchester bzw. Orchesterdirigenten die Rede ist, denn die dort getroffenen Feststellungen können durchaus eins zu eins auf die Orgel bzw. den Orgelspieler übertragen werden:

[Berlioz] „Die Orgel ist ein Instrument mit Klaviatur und Pfeifen von Holz und Metall, welche durch den Wind, den ihnen die Bälge zuführen, zum Erklingen gebracht werden. Die größere oder geringere Menge von Pfeifenserien, verschieden in Klangcharakter und Größe, verleihen der Orgel eine ihrer Anzahl entsprechende Mannigfaltigkeit von Stimmen, wodurch der Organist die Klangfarbe, die Schallkraft und den Umfang des Instrumentes beliebig verändern kann. Durch einen Mechanismus von kleinen Zugvorrichtungen, Register genannt, bringt man diese Stimmen zur Ansprache.

[Wolfrum] [...] Die Arten und Namen aller Orgelstimmen hier aufzuführen, dürfte sich nicht empfehlen, man kann sie in jeder Orgelbaulehre nachlesen. Der feinfühliges Orchesterdirigent dürfte es sich angelegen sein lassen, den Stimmen der gerade für ihn in Betracht kommenden Orgel, genauer nachzugeben, indem er sie ausprobiert und sich nicht schlichtweg auf Namen einläßt. Ein und dasselbe Register wird oft von verschiedenen Orgelbauern verschieden gebaut, wenigstens verschieden intoniert; manche

¹³ Hans-Jürgen Fliedner, *Architektur und Erlebnis – Das Festspielhaus Bayreuth*, Coburg 1999.

¹⁴ Gerhard Wagner, *Die Orgelbauwerkstätte Voit in Durlach bei Karlsruhe*, in: Stadtarchiv Heidelberg (Hrsg.), *Die Voit-Organ in der Stadthalle Heidelberg*, Heidelberg 1993, S. 15-19; Markus Zepp, „...Ein Meisterwerk der bekannten Orgelfabrik H. Voit & Söhne in Durlach...“ – *Die Geschichte der Voit-Organ im Kurhaus Baden-Baden*, in: Michael Gerhard Kaufmann (Hrsg.), in: *Joculator Dei – Festschrift für Andreas Schröder zum 60. Geburtstag*, Freiburg i. Br. 1999, S. 85-101.

¹⁵ Vgl. Emanuelle Janibelli, *Die Orgel in der Instrumentationslehre von Berlioz/Strauss*, in: *Musik und Gottesdienst*, 66. Jg. 2012, S. 26-29. Allerdings unterliegt Janibelli einem Mißverständnis, wenn er die nicht von Berlioz stammenden Ergänzungen im Text als Aussagen von Strauss betrachtet. Es handelt sich dabei nämlich allesamt um Positionen Wolfrums, die sich Strauss nur zu eigen gemacht hat.

Namen besagen auch sehr wenig und einige machen sogar alle philologischen Erklärungsversuche zu schanden [sic!]. [...]

Es zeugt von der Berlioz eigenen[,] feinen Beobachtungsgabe auch hinsichtlich der Orgel, wenn er schreibt:

[Berlioz] Unzweifelhaft vermag man die Orgel mit den verschiedenen Elementen, die das Orchester bilden, zu vermischen, und man hat es auch mehrmals getan; allein, es ist nur eine Herabwürdigung dieses majestätischen Instrumentes, wenn man ihm eine so untergeordnete Rolle zuerteilt; außerdem ist es unverkennbar, daß sein ebenmäßiger, einförmiger Klang niemals mit den an Charakter so verschiedenen Tönen des Orchesters vollständig verschmilzt und daß zwischen diesen beiden musikalischen Mächten eine gewisse geheime Antipathie vorhanden ist. Beide, Orgel sowohl wie Orchester, sind Könige, oder vielmehr: eins ist Kaiser und eins ist Papst; beider Aufgaben sind verschieden, und beider Interessen sind zu umfassend und zu abweichend voneinander, als daß sie miteinander vermischt werden könnten. Auch hat jedes Mal, wenn man diese seltsame Annäherung versuchte, entweder die Orgel das Orchester überragt oder das zu einer übermäßigen Gewalt erhobene Orchester seinen Gegner fast ganz in den Hintergrund gedrängt.

Nur die sanftesten Stimmen der Orgel scheinen sich zur Begleitung der Singstimme zu eignen. Im allgemeinen ist die Orgel zu unbeschränkter Herrschaft geschaffen; es ist ein eifersüchtiges und unduldsames Instrument. In einem einzigen Falle könnte sie, wie mir scheint, sich mit Chor und Orchester verbinden, ohne diesem Abbruch zu tun, allerdings auch hier nur unter der Bedingung, daß sie in ihrer feierlichen Absonderung verharrt. Es wäre dies in dem Falle, wo eine gewaltige Menge von Stimmen im Chor einer Kirche, in beträchtlicher Entfernung von der Orgel aufgestellt, von Zeit zu Zeit ihren Gesang unterbrechen würde, um ihn ganz oder teilweise von der Orgel wiederholen zu lassen: vielleicht auch, wenn der Chor bei einer Trauerzeremonie durch abwechselnd vom Orchester und der Orgel hervor gebrachte Klageklänge von den äußersten Punkten des Tempels aus begleitet würde, derart, daß die Orgel wie ein geheimnisvolles Echo der Orchestertöne erklänge. Eine solche Instrumentationsweise würde sich gewiß zu großartigen, erhabenen Effekten eignen; aber selbst in diesem Falle würde sich die Orgel in Wirklichkeit nicht mit den anderen Instrumenten vermischen, sondern ihnen gegenüber wie Frage und Antwort klingen; nur insoweit wäre ein Bündnis zwischen den beiden rivalisierenden Mächten möglich, falls keine von ihnen etwas von ihrer Würde verlöre. Jedes Mal, wenn ich Orgel und Orchester zusammenwirken hörte, schien es mir von übler Wirkung, und zwar zum Schaden des Orchesters statt im Gegenteil dessen Kraft zu steigern.

[Wolfrum] Was hier Berlioz im Auge hat, ist wohl dasselbe, was wir auch schon in gewissen Orchesterpartituren (z. B. Rubinstein) konstatieren: Ungeschickte, ständige Anwendung der Holzbläser neben dem Blech z. B. gibt eine gewisse trübe, schmutzige Klangfarbe, der Glanz des Orchesters geht verloren, seine Kraft scheint gelähmt. Ähnlich wirkt die Orgel mit ihren vielen Holzbläsern, und auch die Schnarrwerke schädigen oft den Glanz des Orchesterblechs, wobei eine nie gänzlich zu vermeidende kleine Stimmungsdifferenz auch nachteilig mitwirkt.

[...] Es ist zweifellos auch vom Orgelstil manches in den Orchesterstil übergegangen. Dazu kommt nun aber, daß im Orgelbau und seinen mechanischen Teilen in neuester Zeit derartige Fortschritte zu verzeichnen sind, daß jener Absolutismus der Orgel einem künstlerisch konstitutionellen Einvernehmen mit dem Orchester Platz machen konnte; ja durch die Orgel sind dem Orchester unzählige neue Farben und Farbmischungen zugeführt worden. Im Grunde ist die Orgel eben auch nichts anderes als – ein Blasinstrument. [...]

Im übrigen wird die Funktion des Registrierens bei pneumatischen, elektro-pneumatischen (und den vor der Türe stehenden rein elektrischen) Orgeln außeror-

dentlich erleichtert durch die große Zahl jener ‚Register‘, die als mechanische Hilfszüge den klingenden Registern zur Seite treten. Sie [...] ermöglichen die rascheste Folge der zahllosen Kombinationen von Registern. [...]

Auf dieses ‚Instrumentieren‘ der Tonstücke durch die Orgel verwendet man leider viel zu wenig Sorgfalt. So kommt es einerseits, daß durch die Orgel das Orchester oft in seiner Wirkung geschädigt wird, und andererseits, daß die unendlich mannigfaltigen Klangwirkungen, die neuere Komponisten durch Kombination von Orchester und Orgel beabsichtigen, sie aber leider bei der Verschiedenheit der Orgeln nicht genau vorschreiben können, vielmehr häufig der Intelligenz der Organisten überlassen müssen, nicht erreicht werden. Der gewissenhafte Orchesterdirigent wird sich in diesem Punkte mit dem von ihm meist etwas schüchtern behandelten Instrument und seinem unnahbaren Beherrscher, der gerne die Würde einer Majestät mit der Grobheit eines Bälgetreters verbindet, in Zukunft etwas genauer auseinanderzusetzen haben, als dieses bei Werken der Vergangenheit, etwa einem Händelschen Oratorium, geschah und nötig war. Auch die Deutlichkeit, das ‚Blühen‘ Bachscher Melodie und Polyphonie setzt gewissenhafte Orgelnuancierung voraus. Und die großen Bachschen Orgelwerke (Präludien, Fugen, Toccaten etc.) sollten unter Berücksichtigung aller gebotenen Mittel: der Farbenmischung, der Dynamik, des gleichzeitigen Benützens verschiedener und verschieden registrierter Manuale und des Pedals, ähnlich ‚instrumentiert‘ werden, wie es bei einer Symphonie des Orchesters geschieht. Nur so kann das unendlich reiche und weit verzweigte Melos der Bachschen Tonsprache dem Hörer zu Gemüte geführt werden. Aber wir sind oft in der Lage, ein musikalisches Geplärre als ‚Orgeln‘ zu bezeichnen. [...]

[Berlioz] Es ist nicht der Ort, auf die Behandlungsweise der Orgel für sich allein, als ein, ein besonderes orchesterbildendes Instrument näher einzugehen. [...] Die Kunst des Orgelspiels, d. h. die Kunst, die verschiedenen Register auszuwählen und sie einander gegenüberzustellen, beruht auf dem Talent des Organisten, von dem man, dem Gebrauch gemäß, erwartet, daß er auch im Improvisieren geübt ist. Im anderen Falle, wenn der Organist nur Virtuos ist, der ein vorgeschriebenes Werk auszuführen hat, muß er sich streng nach den Angaben des Komponisten richten, der deshalb die besonderen Hilfsmittel des Instrumentes genau kennen und sie gut anzuwenden verstehen muß. Aber kein Komponist, falls er nicht selbst ein tüchtiger Organist ist, wird unserer Meinung nach mit diesen so vielseitigen und zahlreichen Hilfsmitteln genügend vertraut sein.“¹⁶

Auch oder gerade wenn man Wolfrums Ausführungen als einen für eine Instrumentationslehre geschriebenen Text betrachtet, so kann man aus ihnen eine Ästhetik für die Orgel allein ableiten, denn wie das Orchester arbeitete sie mit Klangfarben, die durch einzelne Stimmen und deren kombinierten Wechsel mit anderen der Darstellung eines von dynamischen und agogischen Prozessen getragenen musikalischen Ausdruckswillens diene. Dabei galten alle Regeln die im 18. Jahrhundert bspw. von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) proklamiert und das 19. Jahrhundert bestimmend waren: der gute Geschmack, die Nachahmung der Natur und der Ausdruck der Empfindung als Kennzeichen hoher Kunst¹⁷. Das Instrument (= Organon) war dabei nur Mittel zum Zweck (= Werkzeug), nämlich zum Erlebbarmachen des Gefühls. Psychisch sollte die vollkommene Verschmelzung der Tonwahrnehmung stattfinden¹⁸, wobei bspw. in einer Tonmalerei oder Tondichtung¹⁹ sich das Abbild des Seeli-

¹⁶ Berlioz/Strauss, a. a. O., S. 260ff.

¹⁷ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1806], hrsg. von Fritz und Margot Kayser, Hildesheim u. a. 2002.

¹⁸ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863; Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883/1890; Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931; Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985; Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter (Hrsg.), *Musikpsychologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 3), Laaber 2004.

schen zu spiegeln suchte. Um dieses in allen Schattierungen erlebbar zu machen, bedurfte es eines gewaltigen orchestralen Apparats. Dabei ist festzustellen, daß die Orchestergröße in etwa der Orgelgröße und ihrem steten Wachsen entspricht: Für eine symphonische Besetzung galten in der Regel mehr als 100 Spieler als normal; insofern ist eine Überhöhung des Ganzen bei Gustav Mahler (1860-1911) in seiner Symphonie Nr. 8, genannt die „Symphonie der Tausend“²⁰, nur eine konsequente Fortsetzung dieses Willens zur expressiven Darstellung.

Und damit wären wir bei der zentralen Frage: Für welche Art von Musik wurden solche gewaltigen Orgeln gebaut? In Ergänzung der Angaben Wolfrums sind dies neben Originalkompositionen für Orgel: Konzerte mit Orchester oder Oratorien mit Chor, Symphonien (originale oder Bearbeitungen orchestraler Werke), Transkriptionen jedweder Couleur, die Werke Johann Sebastian Bachs und zeitgenössischer Komponisten (allen voran Max Reger (1873-1916), mit dem Wolfrum ebenfalls befreundet gewesen ist, aber auch bspw. Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), der besonders im anglo-amerikanischen Raum populär war), Improvisationen. Damit ist bisher aber nur die deutsche Tradition benannt. Als internationales Beispiel für den historischen und aktuellen Gebrauch sei die Orgel des Wanamaker Department Store angeführt:

„We had originally planned to use this space to write deep profundities, but were pleasantly sidetracked by news from what used to be Wanamaker’s department store in Philadelphia. The store’s Grand Court Organ — the largest functioning pipe organ in the world — was recently restored, and can now [2008] be heard again in full glory for the first time in 27 years.

[...]

The Grand Court Organ has attracted the attention of numerous musicians over the years, including soloists Charles Courboin, Louis Vierne, Nadia Boulanger, Marco Enrico Bossi, and Alfred Hollins. Marcel Dupré was inspired by the organ to compose in 1924 his ‚Symphonie-Passion‘, and in 1926 Joseph Jongen wrote his ‚Symphonie Concertante‘²¹ for the Wanamaker organ. This piece was featured at the organ’s first post-restoration concert on September 27, 2008, along with Bach’s ‚Tocatta and Fugue‘ in D Minor, Dupré’s ‚Cortege and Litany for Organ and Orchestra‘, and a fanfare by Howard Shore, who wrote the music for the ‚Lord of the Rings‘ movies.“²¹

Wenden wir uns abschließend einem Dokument zu, das die von der Orgel geforderte Klangästhetik zusammenfaßt. Es handelt sich dabei um einen Auszug aus der Festschrift zur Einweihung der Steinmeyer-Orgel in der Marienkirche zu Landau in der Pfalz (III+P, 72 [74]), die 1924 unter Johannes Steinmeyer erbaut worden ist, also um eine etwas ältere und wesentlich kleinere Schwester der Trondheim-Steinmeyer-Orgel²²:

„Der höchste Ruhm der Orgel aber wird ihre klangliche Schönheit bleiben. Bei näherer Würdigung der Disposition wird uns sofort klar, daß sie zu vermitteln sucht zwischen zwei in der historischen Entwicklung sich scharf gegenüberstehenden Typen der Orgelbaukunst. [...] Die Disposition suchte demnach klassische Durchsichtigkeit, klassischen Silberglanz und moderne Farbenpracht zu vereinigen. [...] Demnach haben wir in der Orgel Prinzipale von besonderer Schönheit. Es sei da besonders auf das Prinzipal 16‘ im 1. Manual hingewiesen, ein Ton wie dunkler Samt; wir haben Streicher schönsten Gelingens: die sattreichende Gamba, die zart ätherisch klingenden Aeoline und Vox

¹⁹ Vgl. Max Reger, *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* op. 128: <https://www.youtube.com/watch?v=8MDaOat6gPc>.

²⁰ Christian Wildhagen, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler – Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt am Main u. a. 2000; Renate Ulm (Hrsg.), *Gustav Mahlers Symphonien – Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel 2001; Gerd Indorf, *Mahlers Sinfonien*, Freiburg im Breisgau u. a. 2010.

²¹ http://themagazinist.com/Wanamaker_s_Organ.html.

²² Hermann Fischer, *Die Orgelbauerfamilie Steinmeyer in Oettingen*, Berlin 2011, S. 244-245 und 275-277.

coelestis und die äußerst warmen Salicional und Dolce; wir haben Flöten, die der wirklichen Orchesterflöte kaum nachstehen; wir nennen besonders die Konzertflöte des 2. Manuals. Wir haben Charakterstimmen wie Nachthorn 16', Quintatön 8', Gemshorn 8' in eigenartiger Klangfarbe; wir haben Gedeckte verschiedener Stärken mit ihren nervenberuhigenden Tönen, tadellos durchgearbeitet in allen Lagen; wir haben Aliquot- und gemischte Stimmen in reich abgestufter Auswahl, die einerseits Klarheit und silbernen Klang geben, andererseits unter sich selbst oder in Verbindung mit 8' und 16' Klangwirkungen von besonderem Reize bieten; wir haben endlich Zungen, deren wundervoller, weicher Schmelz nicht leicht mehr überboten werden kann. Die besondere Wärme einzelner zarter Soloregister, die hinauf in die höchsten Lagen prickelnde Intonation der Aliquotstimmen, die herrlich wirkenden Klangmischungen, die das Werk in sich birgt, all dies, entsprechend nüanciert durch die Jalousieschweller, wird auf die Zuhörer einen solchen Eindruck machen, daß sie dem Werke, wie dem Erbauer, die wohlverdiente Anerkennung nicht versagen werden.

Das Gesamtwerk gießt eine majestätische Pracht und Fülle in die weiten Hallen unserer Kirche.²³

Die Beschreibung einschließlich des abschließenden Satzes dürfte für beide Werke aus dem Hause Steinmeyer austauschbar sein.

Ganz am Schluß darf ich noch einmal „politisch“ werden, ja als Deutscher muß ich das sogar: Mit dem – man darf ruhig sagen – weltweiten „Endsieg“ der sogenannten Orgelbewegung nach 1945 war die Zeit der Monumentalorgeln vorbei. Das puristische Ideal von klanglicher Objektivität widersprach dem Typus der orchestralen Klanggestaltung ebenso wie die Doktrin über die ausschließlich mechanisch zu bauenden Trakturen. Die meisten der großen Orgeln traf daher dasselbe Schicksal: Der Verlust der künstlerischen Persönlichkeit durch Veränderungen. Wieder einmal hatte – und hier darf ich frei mit Friedrich Nietzsche (1844-1900) argumentieren – der „Übermensch“ die „Vorsehung“ selbst in die Hand genommen und im wahrsten Sinne des Wortes „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“²⁴ eingeleitet. Dem konnte auch nicht entgegenwirken, daß Albert Schweitzer (1875-1965) auf der Basis der von ihm aus dem Geiste des christlich-abendländischen Denkens entwickelten Kulturphilosophie gemäß dem Titel seiner Schrift „Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst“²⁵ mit einem humanistischen Habitus einen Ausgleich zwischen den Kulturen gesucht hatte. Ein Denken in dieser Stringenz der Zerstörung erscheint somit konsequent logisch: Wagner – Nietzsche – „Götterdämmerung“. Aber auch die Wendung ist aus der Geschichte selbst begründbar: Wagner – Schweitzer – „Ehrfurcht vor dem Leben“. Insofern spiegeln sich beide Seiten der die Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts wesentlich bestimmenden Wagnerschen Medaille auch in Trondheim wider.

²³ Katholische Pfarrgemeinde St. Maria Landau (Hrsg.), *Fest-Schrift zur Einweihung der neuen Orgel in der Marienkirche zu Landau am 26. Oktober 1924*; Landau 1924, S. 11-12; vgl. Rudolf Peter und Gabriele Rothmund-Gaul, *Die Steinmeyer-Orgel von 1924 in der Pfarrkirche St. Maria in Landau in der Pfalz*, Öhringen 2014 (Buch mit zwei Tonträgern).

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.

²⁵ Albert Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig 1906, Nachwort 1927.

Michael Gerhard Kaufmann, geboren 1966 in Landau/Pfalz, Studium der Schul- und Kirchenmusik, Germanistik und Musikwissenschaft an der Musikhochschule und Universität in Karlsruhe, Promotion zum Dr. phil., ist Honorarprofessor an der Hochschule für Musik (HfM) Trossingen und Dozent für Musikwissenschaft an der Hochschule für Kirchenmusik (HfK) Heidelberg, an der er auch die Aus- und Fortbildung von Orgelsachverständigen und Glockensachverständigen in Deutschland leitet. Zudem unterrichtet er im Rahmen der Ausbildung von Restauratoren im Orgelbauhandwerk an der Oscar-Walcker-Schule – Bundesfachschole für Orgelbau in Ludwigsburg. Für das Erzbistum Freiburg ist er als Erzbischöflicher Orgelinspektor tätig. An der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ist er an der Entwicklung des Projekts „KunstKlangKirche“ beteiligt und für den Fachbereich Organlogie verantwortlich. Er ist Mitglied des Präsidiums der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD). Eine europaweite Tätigkeit als Referent bei Symposien und Tagungen ergänzt sein Wirken als Wissenschaftler und Hochschullehrer.

Kaufmann hat zahlreiche Veröffentlichungen zu musikhistorischen und -ästhetischen Themen (vgl. *Autorenhandbuch Musik*), Schriften zur Orgel und ihrer Musik sowie Editionen süddeutscher Orgel- und Klostermusik (u. a. *Ochsenhauser Orgelbuch* ausgezeichnet mit dem Deutschen Musikeditonspreis 2005) sowie Aufnahmen auf Tonträgern, für Rundfunk und Fernsehen (vornehmlich mit dem *Südwestrundfunk*) und eine internationale Konzerttätigkeit vorzuweisen. Die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Forschungen liegen beim Instrument Orgel, in der Musik Johann Sebastian Bachs und Max Regers sowie allgemein in der Kirchenmusik, die seiner künstlerischen Tätigkeiten im Bereich der sogenannten Alten Musik und Historisch Informierten Aufführungspraxis (16. bis 20. Jahrhundert).