

Neues Trierisches Jahrbuch

2003



43. Band

– 54. Band alter Folge –

Herausgegeben vom Verein Trierisch im Selbstverlag

Hergestellt von:
RaabDruck, Trier
Buchbinderei Wolfgang Schwind, Trier

ISSN 0077-7765

Der Komponist Hermann Schroeder (1904-1984)

Anmerkungen zum 100. Geburtstag aus Trierer Perspektive

Von Rainer Mohrs

Der 100. Geburtstag von Hermann Schroeder am 26. März 2004 ist Anlass, auf das Werk des in Bernkastel-Kues geborenen Komponisten hinzuweisen, der auch zu Trier ein besonderes Verhältnis hatte. Schroeder zählt zu den "führenden deutschen katholischen Kirchenkomponisten"¹ des 20. Jahrhunderts und schrieb Werke für alle wesentlichen Bereiche der Kirchenmusik: über 100 Orgelwerke, ein Konzert für Orgel und Orchester, über 40 lateinische und deutsche Messen, ein "Te Deum" und ein "Magnificat" für gemischten Chor und Bläser, vier deutsche Passionen, ein Requiem, etwa 30 Motetten (darunter "In stiller Nacht" nach einem Text von Friedrich v. Spee), geistliche Kantaten sowie über 100 Choral- und Kirchenliedbearbeitungen für Chor. Weniger bekannt ist, dass Schroeder auch ein umfangreiches "weltliches" Werk hinterlassen hat: eine Oper, zahlreiche Orchesterwerke (darunter eine Sinfonie und mehrere Solokonzerte), bedeutende weltliche Chorwerke wie die „Sechs Mörike-Chöre“ und den "Rilke-Zyklus" sowie etwa 20 Klavierwerke. Besonders hervorzuheben ist sein umfangreiches kammermusikalisches Werk, darunter 11 Solosonaten für alle wichtigen Streich- und Blasinstrumente, 3 Streichtrios, 3 Klaviertrios, 5 Streichquartette, ein Klarinettenquartett, ein Bläserquintett und -sextett sowie ein Sextett für Klavier und Bläser.

Schroeder studierte 1926-1930 an der Kölner Musikhochschule und unterrichtete dort von 1946-1981 selbst als Professor für Musiktheorie, Komposition und Chorleitung. Zusammen mit seinem Lehrer Heinrich Lemacher veröffentlichte er musiktheoretische Lehrbücher, die weite Verbreitung fanden: *Lehrbuch des Kontrapunktes*, Mainz 1950 (Schott); *Harmonielehre*, Köln 1958 (Gerig), *Formenlehre der Musik*, Köln 1962 (Gerig). 1958-1961 war er Stellvertretender Direktor der Kölner Musikhochschule, außerdem 1946-1972 Lektor für Musiktheorie an der Universität Bonn. Besondere Anerkennung fand er auch als Dirigent und leitete den "Madrigalchor" der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, den "Kölner Bach-Verein" (1946-1961) und den "Rheinischen Kammerchor" Köln (1962-1969). Im Archiv des WDR und des SWR liegen zahlreiche Aufnahmen mit Schroeder als Dirigent, darunter Werke von Bach, Brahms, Mozart, Schubert, Schumann, Schütz, Karlheinz Stockhausen und – besonders aufschlussreich – Interpretationen eigener Werke. Für sein pädagogisches und kompositorisches Wirken erhielt er zahlreiche Auszeichnungen: 1952 den Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf, 1955 den 1. Preis des Orgelkompositionswettbewerbs in Haarlem (Holland), 1956 den Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz, 1974 die Ehrendoktorwürde der Universität Bonn, 1975 das Bundesverdienstkreuz und 1976 die Auszeichnung "Mérite Européen" durch den Europatag in Luxemburg. Seit 1999 findet alle zwei Jahre im Rahmen des "Kultursommer Rheinland-Pfalz" der "Internationale Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis" statt, der jungen Interpreten

die Gelegenheit gibt, sich mit Orgelwerken Hermann Schroeders und anderen Werken des 17.-20. Jahrhunderts zu profilieren.

Leben und Werk Hermann Schroeders sind in besonderer Weise mit der Mosel und Trier verbunden. In meinem Beitrag möchte ich mich daher ein wenig in die Lokalgeschichte vertiefen, obwohl Schroeder kein Komponist mit bloß regionaler Bedeutung ist: vor allem als Orgelkomponist hat er einen festen Platz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Andererseits ist es für eine biographische und künstlerische Entwicklung grundsätzlich immer von Bedeutung, wo man "herkommt": die Eltern, die Eindrücke der Kindheit und Jugend, die Schule, die wichtigen Lehrer und persönlichen Vorbilder – all dies prägt die Persönlichkeit eines Menschen. Bei Hermann Schroeder stehen am Beginn seines Lebens die Städte Bernkastel-Kues und Trier im Mittelpunkt. In Bernkastel verbringt er seine Kindheit, in Trier lebt er ab 1919 als Oberstufenschüler und macht dort 1923 das Abitur.

Trier ist besonders wichtig in einer konkreten künstlerischen Frage: hier war Hermann Schroeder am intensivsten in der Praxis des Orgelspiels tätig, 1938/39 als Domorganist und nach dem Krieg 1945/46 als Organist und Chorleiter an St. Paulin. Er gab 11 Orgelkonzerte in Trier, damit liegt eine Sammlung von Konzertprogrammen vor, die wichtige Aufschlüsse über seinen musikalischen Geschmack und seine Vorlieben in der Orgelmusik ermöglicht. Auch sind wichtige Kompositionen in und für Trier entstanden und dort aufgeführt worden: die *Missa brevis* (1935), die dem Trierer Domchor gewidmet ist, das 1. Streichquartett c-moll (1939), die "Pauliner Orgelmesse", die unter seiner Leitung erstmals Ostern 1946 in St. Paulin aufgeführt wurde, die vier "Responsorien der Karwoche", 1954 vom Trierer Domchor unter Johannes Klassen uraufgeführt, schließlich zwei Kompositionsaufträge zur Erneuerung des Doms 1974: die "Trierer Dom-Messe", uraufgeführt unter Klaus Fischbach, sowie das Orgelstück "Te Deum trevirense", uraufgeführt beim Einweihungskonzert der neuen Klais-Orgel von Wolfgang Oehms.

Im Folgenden geht es also um das künstlerische Werk Hermann Schroeders und um die regionalen biographischen Bezüge, um die Frage, wie dieser "rheinische" Komponist geprägt wurde und wo sich in Trier Spuren seines Wirkens aufspüren lassen.

Kindheit und Jugend in Bernkastel-Kues und Trier

Hermann Schroeder wurde am 26. März 1904 in Bernkastel geboren.² Seine Jugend fiel in eine bewegte Zeit: das Ende des Kaiserreiches, der 1. Weltkrieg und die Anfänge der Weimarer Republik waren die Eckpunkte der politischen Entwicklung; musikalisch begann nach Spätromantik und Impressionismus die Neue Musik mit Schönbergs Zwölftontechnik und dem Neoklassizismus Strawinskys und Hindemiths, der für Schroeder stilbildend wurde. Aber auch die Musik von Max Reger, Joseph Haas und Josef Rheinberger war noch präsent und hatte Einfluss auf das Schaffen des jungen Schroeder.



Abb. 1: Hermann Schroeder am Harmonium (1916)

Hermann Schroeder wuchs in einem katholischen, der Musik sehr aufgeschlossenen Elternhaus auf. Alle vier Kinder lernten ein Instrument und auch der jüngere Bruder Felix Schroeder studierte später Musik und wurde in Köln zum Doktor der Musikwissenschaft promoviert. Die musikalische Begabung stammte von den Großeltern: der Großvater war Organist und Lehrer in Schweich bei Trier, der Großvater mütterlicherseits Bäcker und Winzer in Bernkastel, aber auch ein engagierter Sänger im Kirchenchor. Ein Vetter von Schroeders Großmutter war Domkapellmeister in Trier: Michael Hermesdorff, eine bedeutende Figur in der Kirchenmusik des späten 19. Jahrhunderts (auf ihn komme ich noch zurück).

Hermann Schroeder interessierte sich schon früh für alles, was mit Musik und Kirche zusammenhing, war Meßdiener und erhielt zunächst Klavierunterricht bei einer Volksschullehrerin. Mit seiner älteren Schwester Cilly hat er damals auch viel vierhändig musiziert. Da er aber weniger am "braven" Klavierüben als am Improvisieren interessiert war, durfte er mit 11 Jahren endlich Unterricht auf der Orgel nehmen, die ihn schon seit langem faszinierte. In seinem eigenhändig verfassten Lebenslauf erinnert sich Schroeder (mit dem für ihn typischen Humor): "Der erste Klavierunterricht war ständig von einem freien Präludieren 'bedroht', in das ich mich aus den Stücken der Klavierschule, aus den bekannten Übungs-sonatinen usw. immer wieder hinausstahl und das mir den häufigen Tadel des Vaters zuzog: 'Du sollst üben und nicht immer auf dem Klavier orgeln!' Solange ich noch nicht selbst auf der Orgelbank sitzen durfte, stand ich aber immer neben dem Organisten (einem gew. Bohn aus einer bekannten rheinischen Musikerfamilie), bis endlich die ersten Versuche glückten, wenn auch die Beine kaum bis zum Pedal reichten. Im Ersten Weltkrieg war ich dann mit dem Rad auf die verschiedenen umliegenden Dörfer zumal sonntags unterwegs, und

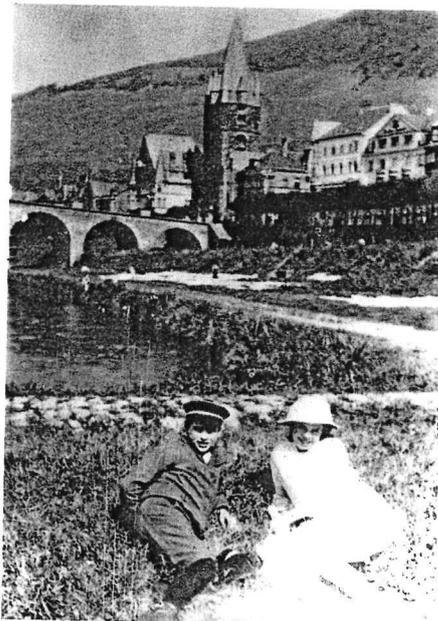


Abb. 2: Die Geschwister Hermann und Cilly Schroeder in Bernkastel (1917)

spielte auch an Werktagen wohl hunderte von Totenmessen für die Gefallenen, oft schon zwei vor dem Schulbeginn.“³

Der erwähnte Johann Bohn, Schroeders erster Orgellehrer, war Lehrer und Organist an St. Michael in Bernkastel. Sein Bruder Peter Bohn (1833–1925) war Choralforscher und Mitarbeiter bei den kirchenmusikalischen Fachzeitschriften “Caecilia“ und “Gregoriusblatt“.

Mit der Obertertia endete die Höhere Knabenschule in Bernkastel und damit auch die erste Phase der Kindheit Hermann Schroeders. Der Wechsel nach Trier auf das traditionsreiche “Friedrich-Wilhelm-Gymnasium“ im Jahre 1919 brachte eine Erweiterung des Erfahrungshorizontes mit sich, vor allem auch in musikalischer Hinsicht. Hermann wohnte hier im Konvikt hinter dem Dom (heute ein Teil des Generalvikariates), also im Wohnheim, in dem auch die Theologiestudenten des Priesterseminars wohnten. Er fuhr nur in den Ferien oder an Wochenenden nach Hause: “Neue musikalische Nahrung bekam ich durch die Fortsetzung der gymnasialen Studien in Trier: hier gingen stärkste Anregungen aus, vor allem von der aktiven Teilnahme am Domchor und der starken musikalischen Betätigung im Knabenkonvikt (ein Streichorchester, ein Blasorchester, gemischter Chor sowie ein ‘Sinfonieorchester‘ am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium). So war die Freizeit – und auch manche Stunde, die etwa griechischer Grammatik oder mathematischen Formeln gewidmet sein sollte – herrlich ausgefüllt. In diese Zeit fallen die ersten schüchternen kompositorischen Versuche. Von den städtischen Sinfoniekonzerten hinterließ eine Aufführung des Brucknerschen *Te Deum* den stärksten Eindruck“.⁴

Als Schüler (“Konviktorianer“) sang Hermann Schroeder im Trierer Domchor mit und erhielt prägende Eindrücke durch die bedeutende kirchenmusikalische Tradition an Deutschlands ältester Bischofskirche.⁵ Hier kam er erstmals mit dem Cäcilianismus in Berührung, der als Idealformen der Kirchenmusik die Gregorianik und die Klassische Vokalpolyphonie vor Augen hatte. Eine wichtige Rolle in der Geschichte der Trierer Dommusik spielte im 19. Jahrhundert der Trierer Domkapellmeister und Gregorianikforscher Michael Hermesdorff (1833-1885), der bereits erwähnte Vetter von Schroeders Großmutter Katharina Hermesdorff. Ein Jahr nach der Gründung des “Allgemeinen Cäcilien-Vereins“ (ACV) in Bamberg durch Franz Xaver Witt rief Hermesdorff 1869 den Trierer Diözesan-Cäcilien-Verein ins Leben. Besonders wichtig war sein Eintreten für den gregorianischen Choral. 1872 gründete er den “Verein zur Erforschung alter Choralhandschriften“, dem bedeutende Choralexperten angehörten.⁶

Das von Hermesdorff begründete hohe Niveau der Musikpflege am Trierer Dom bildet den historischen Hintergrund der Jugendzeit Hermann Schroeders. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die zentrale Bedeutung der Gregorianik für Schroeders Chor- und Orgelmusik hier ihren Anfang nahm, außerdem lernte er als Mitglied des Trierer Domchores die klassische Vokalpolyphonie kennen und lieben. Domkapellmeister war damals Wilhelm Stockhausen (1872–1951), der in Regensburg bei Michael Haller (1840-1915) studiert hatte und mit dem Trierer Domchor neben Wer-

ken Palestrinas oder Orlando di Lassos auch "Cäcilianer" wie Haller und Franz Xaver Witt sang,⁷ jedoch dem z. T. oft dogmatischen und engstirnigen Denken des Cäcilien-Vereins keineswegs unkritisch folgte. Es war bezeichnend für seine fortschrittliche Stilauffassung, dass er auch Werke Rheinbergers aufführte (der in Kreisen des Cäcilianismus einen schweren Stand hatte),⁸ ebenso die ersten modernen Werke von Heinrich Lemacher und (zu Beginn der 30er Jahre) von Hermann Schroeder. Stockhausen (nicht verwandt mit dem gleichnamigen Kölner Komponisten!) hat mit dem Domchor Schroeders Messe c-moll op. 10 und die Missa dorica op. 15 aufgeführt und sich mit Rezensionen in kirchenmusikalischen Fachzeitschriften sehr für die Werke des 28jährigen Komponisten eingesetzt.⁹

Auch auf der Orgel hörte Schroeder häufig Werke Josef Rheinbergers, denn der damalige Trierer Domorganist Ludwig Boslet (1860-1951) war Rheinberger-Schüler.¹⁰ Als er 1938 in den Ruhestand trat, wurde Schroeder sein Nachfolger als Domorganist in Trier. Ein Blick auf die frühen Orgelwerke Schroeders zeigt, dass eine stilistische Nähe zu Rheinberger und Reger nicht zu leugnen ist. Beide Komponisten schätzte Schroeder sehr.

Die Studienzeit

1923 bestand Schroeder in Trier das Abitur. Im Zeugnis vom 19.02.1923 lassen die Fächer Musik (sehr gut) und Religion (gut) aufmerken. Auffallend viele Mitschüler studieren Theologie: neun werden später geweihte Theologen, darunter drei Domkapitulare und der spätere Bischof von Trier, Dr. Bernhard Stein. Nach dem Abitur geht Schroeder 1923 nach Innsbruck an das "Canisianum", einer bedeutenden und weithin bekannten theologischen Ausbildungsstätte der Jesuiten. Er studiert Theologie und belegt gleichzeitig an der Universität Philosophie und Musikwissenschaft. Nun war es aber keineswegs so, dass Schroeder Priester werden wollte. Vielmehr hatte er, wie er selbst in seinem Lebenslauf schreibt, "als Lebensziel die Kirchenmusik vor Augen, die ich über das theologische Studium erreichen wollte."¹¹



Abb. 3: Theologiestudent in Innsbruck (1923)

Dieser Umweg über das Theologiestudium mag nach heutigem Verständnis befremdlich sein, für die damalige Zeit war es das keineswegs. Schroeder sah die Kirchenmusik in enger Verbindung mit ihrem liturgischen Auftrag und ging von dem Grundsatz aus, dass „Musik im Gottesdienst eine Funktion hat, und zwar eine dienende (...)“¹² „Ausgangspunkt für die Kirchenmusik ist die Liturgie. Musica sacra im engsten Sinne

ist keine "Verschönerung" des Gottesdienstes, sondern sie ist selbst Liturgie. Man singt nicht zur Messe, sondern betet im Gesang *die* Messe."¹³ Diese Verknüpfung von Kirchenmusik und Liturgie war für Schroeder entscheidend und daher ist es verständlich, dass er den Wunsch nach einer fundierten, über die bloße kirchenmusikalische Fachausbildung hinausgehenden theologischen Ausbildung verspürte. Andererseits spielte wohl auch ein "handfesteres" Motiv eine Rolle: Schroeder hatte damals vermutlich das Ziel, Domkapellmeister in Trier zu werden,¹⁴ und dies war damals nur unter der Voraussetzung möglich, dass der Domkapellmeister gleichzeitig auch geweihter Theologe war. Bis 1973 bekleideten in Trier nur Theologen das Amt des Domkapellmeisters (bis auf eine Ausnahme im 19. Jahrhundert), der erste "Laie" in diesem Amt war Domkapellmeister Klaus Fischbach.

Nach drei Jahren brach Hermann Schroeder das Theologiestudium in Innsbruck ab, weil er nicht mehr länger auf das Musikstudium warten wollte¹⁵ und studierte ab 1926 in Köln Kirchen- und Schulmusik. An der 1925 unter Oberbürgermeister Konrad Adenauer gegründeten Kölner Musikhochschule erhielt er eine vielseitige und fundierte Ausbildung bei erstklassigen Lehrern wie Heinrich Lemacher und Walter Braunfels (Komposition), Hermann Abendroth (Dirigieren), Domorganist Hans Bachem (Orgel), Dominicus Johner (Gregorianischer Choral) und Edmund Joseph Müller (Musikpädagogik). 1930 absolvierte er das Schulmusik-Examen und erhielt in Komposition und Orgel das Prädikat "mit Auszeichnung". Im Examen spielte er seine erste eigene Orgelkomposition: Präludium und Fuge über "Christ lag in Todesbanden" (1930, Schott), ein temperamentvolles, hochvirtuoses und kunstvoll-kontrapunktisches Werk, mit dem er gleich zu Beginn seiner kompositorischen Tätigkeit ein Bekenntnis zu alten Formen und Satztechniken und vor allem zu Johann Sebastian Bach ablegt. Aus dieser Zeit stammt auch die Toccata c-moll op. 5a (1930, Schwann), ein virtuosos Konzertstück, dessen kühne Harmonik den Einfluss Regers spüren lässt. Schroeder spielte diese Toccata im Juni 1931 bei der Einweihung der neuen Klais-Orgel in der Trierer Kirche St. Martin. Bei diesem Konzert war auch Domkapellmeister Wilhelm Stockhausen anwesend; er schrieb 1932 in einer Rezension über das im Verlag Schwann erschienene Stück: "Eine moderne Orgeltoccata mit reichem Läuferpassagenwerk. Ihr hervorstechendes Merkmal ist freie, kühne Harmonik. Dem Melodischen gibt Verwertung der Ganztonleiter (1. Takt), dem Akkordischen namentlich der mit Vorliebe gebrauchte übermäßige Spannungsdreiklang und geladene Alteration die Sondernote. Auch Quinten- und Quartenparallelen fehlen natürlich nicht als zeitgenössische Färbungs- und Ausdrucksmittel. Dass Hermann Schroeder die Toccata seinem Orgellehrmeister Bachem gewidmet hat, läßt erkennen, dass er sein ganzes respektables orgeltechnisches Können für dies Opus eingesetzt hat. Als der Komponist es bei der Vorführung der neuen Klais-Orgel in St. Martin zu Trier vortrug, hatte ich als Zuhörer Gelegenheit, festzustellen, daß es von glänzender Wirkung ist."¹⁶

Interessanterweise gibt es ein Gutachten Hermann Schroeders über die neue Orgel von St. Martin, das neben dem Gutachten des amtlichen Orgelsachverständigen der Diözese Trier Stockhausen in der Broschüre "Die Orgel von St. Martin zu Trier"¹⁷ überliefert ist. Der Text Schroeders ist vor allem deswegen interessant, weil er einiges über seine

TOCCATA

Wichtig Herm. Schroeder, op. 5a

Orgel

ff

ten.

largo *ruhig gehend*

rit. *mf* *mf* *p*

pp *rit.*

Beispiel 1: Toccata c-Moll op. 5a (1930), Anfang



Abb. 4: Hermann Schroeder an der Orgel (um 1934)

Auffassung von Orgelbau überliefert: "Königin der Instrumente" nannte Praetorius 1619 die damalige Orgel, die sich uns aus Beschreibungen und einzelnen erhaltenen Werken als ein Instrument höchster Eigenkultur, geheiligt im sakralen Gebrauch einer Zeit überragenden religiösen Empfindens, offenbart. Nach dem Wandel der Jahrhunderte erblickte Richard Strauss 1905 in der Orgel nur mehr eine Ergänzung oder Imitation des Orchesters. (...) Unser Jahrhundert hat aber auch die künstlerischen Probleme der Orgel wieder aufgegriffen und zwar gerade in Deutschland. Traditionsgebunden, aber frei von sklavischer Nachahmung erstreben wir wieder eine klare eigengesetzliche Tongebung, insbesondere im Dienste polyphoner Musik durch die eigentümliche Entwicklung jeder Pfeifenreihe in ihrer Bauart (variable Mensur), ferner einen obertönigen, pyramidenartigen Aufbau nach den akustischen Klanggesetzen, endlich durch eine klare individuelle Ausbildung der einzelnen Manuale (Werk-Prinzip). Bevor diese Forderungen durch große Tagungen in die Öffentlichkeit gebracht wurden, waren sie von dem Bonner Orgelbaumeister Johannes Klais in die Tat umgesetzt worden. So hat Klais z.B. in der Orgel der Messehalle zu Köln (90 Register, 5 Manuale, erbaut 1923) ein Werk von außerordentlich klarer Tongebung trotz schwierigster Raumakustik geschaffen. Mit feinem Kunstsinn, unterstützt durch eigene historische und

klangwissenschaftliche Forschungen, erreichte er – bescheiden und unbeirrbar sein Ziel verfolgend – neben höchster Klangindividualität der einzelnen Stimmen eine einzig dastehende Verschmelzungsfähigkeit. Dies beweist erneut sein jüngstes Werk in Trier – St. Martin. (...) Der elektrische Spieltisch zeigt die für Klais bekannten Vorzüge vornehmer Ausstattung, gediegener Konstruktion und präzisen Anschlags. (...) Die Disposition weist eine begrüßenswerte Neuheit auf. Neben den drei Klavieren Hauptwerk I, Schwellwerk II und Brustwerk III ist noch ein Bombardwerk vorhanden, das auf verschiedene Klaviere angekoppelt werden kann und spieltechnisch ein 4. Manual bringt. In großer Verschiedenheit grenzen sich die einzelnen Werke voneinander ab und formen sich trotzdem zu dem Tutti einer abgerundeten Klangpracht und Fülle. Neben den kernigen Principalen, den weichen Gedackten, begeistern vor allem die vielen zarten Aliquot- und Mixtur-Register, deren ideale Verschmelzung zu immer neuen Klangkombinationen reizt. Hier ist höchste Feinheit der Intonation erreicht, sie zeigt die schöpferische Kraft und künstlerische Gewissenhaftigkeit des Erbauers. Köln, Juni 1931, gez. Hermann Schroeder, Dozent an der Staatlichen Musikhochschule”.

Dieser Text ist aufschlussreich, weil er etwas über die Reformbestrebungen sagt, die seit Mitte der 20er Jahre den Orgelbau und die Orgelmusik erfassten und gemeinhin mit dem Begriff “Orgelbewegung” umschrieben werden.

Hermann Schroeders Auffassung von Orgel- und Kirchenmusik

Ziel der Orgelbewegung¹⁸ war es seit den 20er Jahren, die Orgel unter Berufung auf barocke Vorbilder wieder auf ihre wesentliche Substanz zurückzuführen. Man verstand die Orgel als polyphones Instrument, nicht als Ersatz für ein Orchester. Da die Orgel von Natur aus einen “statischen” Ton besitzt, ist sie nur begrenzt und durch technische Hilfsmittel (wie Schweller und andere im 19. Jahrhundert entstandene Spielhilfen) in der Lage, eine differenzierte Einzelton-Dynamik zu erzeugen, was für die Instrumente des Orchesters leicht zu erreichen ist. Daher legte die Orgelbewegung Wert auf eine plastische Gegensätzlichkeit der einzelnen “Spielwerke” (Hauptwerk, Brustwerk, Oberwerk, Rückpositiv, Pedal), damit ein kontrastreiches Konzertieren möglich wurde, zum Beispiel bei Werken der Renaissance und des Barock. Die neuen Ideale des Orgelbaus waren verwandt mit den neuen Ideen der jungen Kirchenkomponisten: auch der neue Kompositionsstil entstand z.T. durch Rückbesinnung auf alte Formen und Satztechniken. In Schroeders Person, in der Personalunion von Komponist und Organist, wird die Parallele zwischen Orgelbau und neuem Kompositionsstil sehr deutlich (“neu” bedeutet hier zum Teil paradoxerweise Rückbesinnung auf Altes). Schroeder, der mit dem Bonner Orgelbauer Johannes Klais befreundet war (siehe oben), hat bereits als 29jähriger das gewandelte Orgelideal und die gegenseitige Verflechtung von Orgelbau und Kompositionsstil klar zum Ausdruck gebracht: “Die Auffassung der Orgel als Instrument höchster Eigenkultur war der Zeit unserer großen deutschen Orgelmeister selbstverständlich. In der einseitigen Entwicklung der Musik zur Priorität des Klanglichen wurde auch die Orgel mitgerissen, sie verlor immer mehr von ihrer Eigenart und war bis zu einer (ziemlich schlechten) Imitation des Orchesters herabgesunken. Die Entwicklung der neuen Musik (Beschränkung auf Wesenhaftes,

Betonung des Linearen, Anknüpfung an frühere polyphone Epochen, Schlichtheit und Herbheit im Ausdruck, Eigengesetzlichkeit der Musik je nach Instrument [Materialgerechtigkeit] usw.) brachte auch unsere Orgelbauer wieder auf den Weg zu einem arteigenen Orgelklang. Dabei wurde die Abgrenzung der Kultorgel vom Kinoorgeltyp z.T. mit großer Heftigkeit von verantwortungsvollen Orgelbauern und Liturgen erkämpft. So sind auch von dieser Seite die Vorbedingungen geschaffen, die die Komponisten zu neuer, echter Orgelmusik anregen konnten.”¹⁹

Aus diesen Worten Schroeders spricht die feste Überzeugung, dass für die neue Orgelmusik die gleichen Kompositionsideale gelten sollten, die auch für die weltlichen Werke Strawinskys, Bartoks oder Hindemiths galten und die man gemeinhin mit den Begriffen “Neoklassizismus” oder “Neue Sachlichkeit” in Verbindung bringt. Es gibt also eine geistige Nähe zwischen dem Kunstideal der “Neuen Sachlichkeit” und manchen Ideen der Orgelbewegung bzw. der kirchenmusikalischen Reformer: Hier wie da ging es zunächst um die Distanzierung von der unmittelbar zurückliegenden Epoche der Romantik, die man durch Verzicht auf übermäßigen Ausdruck und durch Rückbesinnung auf alte Formen und Satztechniken zu überwinden gedachte.²⁰ Ziel Schroeders war also, dass die Orgelmusik wieder Anschluss an die zeitgenössische Musik finden sollte.

Ebenso wie in der Orgelmusik gab es auch in der Kirchenmusik seit Ende der 20er Jahre eine Erneuerungsbewegung, an der Schroeder engagiert teilnahm. Ausgangspunkt war das Papstwort zur Kirchenmusik “Motu proprio” (1903), in dem Pius X die Gregorianik, die klassische Vokalpolyphonie und die zeitgenössische Kunst als wesentliche Ausdrucksformen der Kirchenmusik bezeichnete. Träger der Reformbestrebungen war z. T. der “Allgemeine Cäcilien-Verein” (ACV), auf dessen Tagungen und Fortbildungsveranstaltungen Schroeder zusammen mit seinem Lehrer Heinrich Lemacher auftrat, aber auch die 1927 gegründete “Internationale Gesellschaft für Erneuerung der Katholischen Kirchenmusik” (IGK).²¹ Wesentliches Ziel der Reformer war, die Kirchenmusik aus ihrer liturgischen Funktion zu begreifen und neue Kompositionen aus dem Geist der Gregorianik und der Vokalpolyphonie zu schaffen.

Auch Schroeder und Lemacher haben sich seit Beginn der 30er Jahre für die neue Kirchenmusik eingesetzt, auf Seminaren und Fortbildungsveranstaltungen in Köln, Aachen, Münster, Saarbrücken sowie in Trier: auf der Generalversammlung des Diözesan-Cäcilien-Vereins am 28. bis 31. Juli 1935. An dieser Trierer Tagung wirkten neben Lemacher und Schroeder der Trierer Domkapellmeister Dr. Johannes Klassen und sein Vorgänger Wilhelm Stockhausen mit (der damals noch Präses des Trierer Diözesan-Cäcilien-Vereins war). Schroeder sprach hier über die “Entwicklung der Kirchenmusik aus ihren ersten Anfängen bis auf die heutige Zeit” und nahm auch zu praktischen künstlerischen Fragen wie der Begleitung des Kirchenliedes und der musikalischen Programmgestaltung Stellung. Es gibt einen Bericht über die Trierer Tagung von 1935, in dem Schroeders Vortrag in Stichpunkten wiedergegeben wird: “Gegenstand des Vortrages war die Entwicklung der Kirchenmusik aus ihren ersten Anfängen bis auf die heutige Zeit, unter besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. Der Redner greift auf die vorchristliche Zeit zurück,

erwähnt, welche Bedeutung die christliche Kirche für die Entwicklung der musikalischen Kunst habe. Begegnung des Christentums mit dem alten Germanentum – Entstehung des Chorals – der Gregorianische Choral - Palestrina, Orlando di Lasso, Bach, Händel, Bruckner. Auf diesem Wege werden die Verdienste der Klöster und Stifte, die zeitweilig allein die Musikpflege ausübten, gestreift. Kirchliche Gesetzgebung, Stilentwicklung, Kirchenmusik contra weltliche Musik. ‘Was ist überhaupt echte Kirchenmusik?’ Der Redner erläutert diese Frage und geht auf die Verdienste der Cäcilienvereine über, deren eifriger Arbeit zu danken ist, daß Palestrina nicht vergessen wurde, ja, dass er uns heute weit näher steht als manchen vergangenen Zeitepochen. Abschluß bildete das, was anzustreben und zu erreichen ist, um eine vollkommen ideale Kirchenmusik zu bekommen.”²² Der Inhalt solcher Vorträge kann leicht rekonstruiert werden aus Aufsätzen Schroeders, die in den frühen dreißiger Jahren in kirchenmusikalischen Zeitschriften erschienen und ihn nach und nach in Deutschland bald als Fachmann in Fragen einer zeitgemäßen kirchenmusikalischen Praxis bekannt machten.²³

In Abgrenzung zur unmittelbaren Epoche der Romantik bemühte sich Schroeder um eine Kirchenmusik, die weniger gefühlsbetont war. Dies hängt zusammen mit einem bestimmten Verständnis von liturgischer Musik. In der auf Gemeinschaft zielenden Liturgie soll das persönliche Gefühl in den Hintergrund treten, so Schroeder 1958 in seinem Aufsatz “Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart”: “Unter liturgischer Haltung versteht man neben der absoluten Ausschaltung jedes Profanen (nil profanum) auch das Ausschalten des religiösen Individualismus: für persönliche Gefühle und religiöse Affekte ist hier kein Platz; der Begriff der Liturgie umschließt den der Gemeinschaft. Der Wille zur Objektivität bedeutet aber nicht Aufgabe einer persönlichen Aussage, sondern Ein- und Unterordnung in den liturgischen Dienst. Für den schöpferischen Künstler bedeutet das weder Fessel noch Einengung, sondern Entfaltung seiner Persönlichkeit im höchsten Dienst...”²⁴. In dieser Auffassung folgte Schroeder dem bedeutenden Theologen Romano Guardini (1885–1968).²⁵

Schroeders Verständnis der Kirchenmusik als “Gebrauchsmusik im höchsten Sinne”²⁶ zeigt sich zum Beispiel in seiner “Missa brevis” op. 17, die am Christkönigs-Sonntag 1935 im Dom unter Johannes Klassen uraufgeführt wurde und dem Trierer Domchor gewidmet ist. Das knapp angelegte Werk verzichtet auf Textwiederholungen und nimmt das Adverb “brevis” ernst: der zeitliche Ablauf der Messfeier wird nicht unnötig in die Länge gezogen. Schroeder achtet auf leichte Singbarkeit und knüpft nahtlos an die Tradition der klassischen Vokalpolyphonie an, allenfalls die kirchentonale Melodik und der bewusste Verzicht auf Chromatik kündigen die Loslösung von der Dur/Moll-Tonalität an. Deutlich spürbar ist der Verzicht auf emotionalen Ausdruck im Sinne der Romantik, was auch durch die bewusst von der Linie ausgehende Stimmführung unterstrichen wird, der sich die schlichte Harmonik unterzuordnen hat (zum Beispiel im “Sanctus”). Anlässlich der Uraufführung schrieb die Trierische Landeszeitung: “Das Werk ist eine kleine, für einfachen vierstimmigen Chor ohne Stimmteilung komponierte Messe, kurz sowohl in den einzelnen Themen als auch in der Gesamtanlage. Die rein diatonische, frei schwingende Linie zeugt von einer Meisterschaft, die nur aus echtem musikalischen und liturgischen Erlebnis des Chorals möglich ist. Nicht allein,

erwähnt, welche Bedeutung die christliche Kirche für die Entwicklung der musikalischen Kunst habe. Begegnung des Christentums mit dem alten Germanentum – Entstehung des Chorals – der Gregorianische Choral - Palestrina, Orlando di Lasso, Bach, Händel, Bruckner. Auf diesem Wege werden die Verdienste der Klöster und Stifte, die zeitweilig allein die Musikpflege ausübten, gestreift. Kirchliche Gesetzgebung, Stilentwicklung, Kirchenmusik contra weltliche Musik. ‘Was ist überhaupt echte Kirchenmusik?’ Der Redner erläutert diese Frage und geht auf die Verdienste der Cäcilienvereine über, deren eifriger Arbeit zu danken ist, daß Palestrina nicht vergessen wurde, ja, dass er uns heute weit näher steht als manchen vergangenen Zeitepochen. Abschluß bildete das, was anzustreben und zu erreichen ist, um eine vollkommen ideale Kirchenmusik zu bekommen.”²² Der Inhalt solcher Vorträge kann leicht rekonstruiert werden aus Aufsätzen Schroeders, die in den frühen dreißiger Jahren in kirchenmusikalischen Zeitschriften erschienen und ihn nach und nach in Deutschland bald als Fachmann in Fragen einer zeitgemäßen kirchenmusikalischen Praxis bekannt machten.²³

In Abgrenzung zur unmittelbaren Epoche der Romantik bemühte sich Schroeder um eine Kirchenmusik, die weniger gefühlsbetont war. Dies hängt zusammen mit einem bestimmten Verständnis von liturgischer Musik. In der auf Gemeinschaft zielenden Liturgie soll das persönliche Gefühl in den Hintergrund treten, so Schroeder 1958 in seinem Aufsatz “Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart”: “Unter liturgischer Haltung versteht man neben der absoluten Ausschaltung jedes Profanen (nil profanum) auch das Ausschalten des religiösen Individualismus: für persönliche Gefühle und religiöse Affekte ist hier kein Platz; der Begriff der Liturgie umschließt den der Gemeinschaft. Der Wille zur Objektivität bedeutet aber nicht Aufgabe einer persönlichen Aussage, sondern Ein- und Unterordnung in den liturgischen Dienst. Für den schöpferischen Künstler bedeutet das weder Fessel noch Einengung, sondern Entfaltung seiner Persönlichkeit im höchsten Dienst...”²⁴. In dieser Auffassung folgte Schroeder dem bedeutenden Theologen Romano Guardini (1885–1968).²⁵

Schroeders Verständnis der Kirchenmusik als “Gebrauchsmusik im höchsten Sinne”²⁶ zeigt sich zum Beispiel in seiner “Missa brevis” op. 17, die am Christkönigs-Sonntag 1935 im Dom unter Johannes Klassen uraufgeführt wurde und dem Trierer Domchor gewidmet ist. Das knapp angelegte Werk verzichtet auf Textwiederholungen und nimmt das Adverb “brevis” ernst: der zeitliche Ablauf der Messfeier wird nicht unnötig in die Länge gezogen. Schroeder achtet auf leichte Singbarkeit und knüpft nahtlos an die Tradition der klassischen Vokalpolyphonie an, allenfalls die kirchentonale Melodik und der bewusste Verzicht auf Chromatik kündigen die Loslösung von der Dur/Moll-Tonalität an. Deutlich spürbar ist der Verzicht auf emotionalen Ausdruck im Sinne der Romantik, was auch durch die bewusst von der Linie ausgehende Stimmführung unterstrichen wird, der sich die schlichte Harmonik unterzuordnen hat (zum Beispiel im “Sanctus”). Anlässlich der Uraufführung schrieb die Trierische Landeszeitung: “Das Werk ist eine kleine, für einfachen vierstimmigen Chor ohne Stimmteilung komponierte Messe, kurz sowohl in den einzelnen Themen als auch in der Gesamtanlage. Die rein diatonische, frei schwingende Linie zeugt von einer Meisterschaft, die nur aus echtem musikalischen und liturgischen Erlebnis des Chorals möglich ist. Nicht allein,

Betonung des Linearen, Anknüpfung an frühere polyphone Epochen, Schlichtheit und Herbheit im Ausdruck, Eigengesetzlichkeit der Musik je nach Instrument [Materialgerechtigkeit] usw.) brachte auch unsere Orgelbauer wieder auf den Weg zu einem arteigenen Orgelklang. Dabei wurde die Abgrenzung der Kultorgel vom Kinoorgeltyp z.T. mit großer Heftigkeit von verantwortungsvollen Orgelbauern und Liturgen erkämpft. So sind auch von dieser Seite die Vorbedingungen geschaffen, die die Komponisten zu neuer, echter Orgelmusik anregen konnten.”¹⁹

Aus diesen Worten Schroeders spricht die feste Überzeugung, dass für die neue Orgelmusik die gleichen Kompositionsideale gelten sollten, die auch für die weltlichen Werke Strawinskys, Bartoks oder Hindemiths galten und die man gemeinhin mit den Begriffen “Neoklassizismus” oder “Neue Sachlichkeit” in Verbindung bringt. Es gibt also eine geistige Nähe zwischen dem Kunstideal der “Neuen Sachlichkeit” und manchen Ideen der Orgelbewegung bzw. der kirchenmusikalischen Reformer: Hier wie da ging es zunächst um die Distanzierung von der unmittelbar zurückliegenden Epoche der Romantik, die man durch Verzicht auf übermäßigen Ausdruck und durch Rückbesinnung auf alte Formen und Satztechniken zu überwinden gedachte.²⁰ Ziel Schroeders war also, dass die Orgelmusik wieder Anschluss an die zeitgenössische Musik finden sollte.

Ebenso wie in der Orgelmusik gab es auch in der Kirchenmusik seit Ende der 20er Jahre eine Erneuerungsbewegung, an der Schroeder engagiert teilnahm. Ausgangspunkt war das Papstwort zur Kirchenmusik “Motu proprio” (1903), in dem Pius X die Gregorianik, die klassische Vokalpolyphonie und die zeitgenössische Kunst als wesentliche Ausdrucksformen der Kirchenmusik bezeichnete. Träger der Reformbestrebungen war z. T. der “Allgemeine Cäcilien-Verein” (ACV), auf dessen Tagungen und Fortbildungsveranstaltungen Schroeder zusammen mit seinem Lehrer Heinrich Lemacher auftrat, aber auch die 1927 gegründete “Internationale Gesellschaft für Erneuerung der Katholischen Kirchenmusik” (IGK).²¹ Wesentliches Ziel der Reformer war, die Kirchenmusik aus ihrer liturgischen Funktion zu begreifen und neue Kompositionen aus dem Geist der Gregorianik und der Vokalpolyphonie zu schaffen.

Auch Schroeder und Lemacher haben sich seit Beginn der 30er Jahre für die neue Kirchenmusik eingesetzt, auf Seminaren und Fortbildungsveranstaltungen in Köln, Aachen, Münster, Saarbrücken sowie in Trier: auf der Generalversammlung des Diözesan-Cäcilien-Vereins am 28. bis 31. Juli 1935. An dieser Trierer Tagung wirkten neben Lemacher und Schroeder der Trierer Domkapellmeister Dr. Johannes Klassen und sein Vorgänger Wilhelm Stockhausen mit (der damals noch Präses des Trierer Diözesan-Cäcilien-Vereins war). Schroeder sprach hier über die “Entwicklung der Kirchenmusik aus ihren ersten Anfängen bis auf die heutige Zeit” und nahm auch zu praktischen künstlerischen Fragen wie der Begleitung des Kirchenliedes und der musikalischen Programmgestaltung Stellung. Es gibt einen Bericht über die Trierer Tagung von 1935, in dem Schroeders Vortrag in Stichpunkten wiedergegeben wird: “Gegenstand des Vortrages war die Entwicklung der Kirchenmusik aus ihren ersten Anfängen bis auf die heutige Zeit, unter besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. Der Redner greift auf die vorchristliche Zeit zurück,

Sanctus

11

Zeitdauer: 1 Min. 20 Sek.

Ruhige Halbe 5

San - ctus, San - ctus,

San - ctus San - ctus, San - ctus,

San - ctus, San - ctus Do - mi - nus

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

Frisches Zeitmaß

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li,

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li,

cae - li, et ter - ra rit.

cae li, et ter - ra glo - ri - a tu -

et ter - ra glo - ri - a

ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho -

ruhiger 30 *pp*

25 *rit.*

a. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

Beispiel 2: Missa brevis (1935), Sanctus

dass das Werk in seiner tonalen Haltung (phrygische Tonart) dem Choral verpflichtet ist, auch seine Themen sind, wenn nicht gar wörtliches Zitat, so doch ganz choralhaft, im fließenden Rhythmus der gregorianischen Melodien erfunden. (...) Von ganz besonderem Eindruck unter den einzelnen Messesätzen sind die Rahmenstücke der hl. Wandlung, Sanctus und Benedictus, die in ihrer Weihestimmung an die Adagios unserer großen Meister erinnern. Das Wesentliche des neuen Werkes darf man wohl darin sehen, dass es dem Komponisten gelungen ist, eine Messe zu schaffen, die den einfachsten Verhältnissen zugänglich ist, ohne im geringsten von seiner sonstigen stilistischen Eigenart abgewichen zu sein. Die 'Missa brevis' hat der Autor dem Trierer Domchor gewidmet, mit dem ihn seit seiner aktiven Tätigkeit als Domsänger eine herzliche Freundschaft verbindet."²⁷

Was sich hier stilistisch bei dem 31-jährigen Komponisten andeutet, entwickelt sich nach dem Krieg zum ausgereiften Personalstil: mit einer konsequenten Anwendung der "erweiterten Tonalität" im Sinne Hindemiths, einer dissonanten, mit Quart-, Sekund- und Septimen gewürzten Harmonik, mit vitaler Rhythmik und einer freitonalen Melodik, die zum Teil der Gregorianik nachempfunden ist und die konventionelle Dur/Moll-Tonalität überwindet. Ein Beispiel für diese unsentimentale, herbe Kirchenmusik ist das "Magnificat" für Chor und acht Blechbläser (1951). Es gibt davon eine WDR-Aufnahme mit dem Madrigalchor der Kölner Musikhochschule unter Hermann Schroeder aus dem Jahre 1970 und eine Einspielung auf CD mit dem Trierer Domchor unter der Leitung von Klaus Fischbach.

Domorganist und Leiter der Musikschule in Trier

Nach seinem Orgelkonzert 1931 sowie den Vorträgen und der Uraufführung 1935 war Hermann Schroeder in Trier kein Unbekannter mehr. Seit Februar 1937 wirkte er bereits bei Prüfungen der Trierer Kirchenmusikschule mit (nach dem Tode des bisherigen Leiters Gustav Erlemann) und orientierte sich allmählich von Köln aus stärker nach Trier. Unter der Überschrift "Hermann Schroeder nach Trier berufen" heißt es in der Koblenzer Volkszeitung vom 9. Februar 1937: "Als Nachfolger für den unlängst verstorbenen Direktor Erlemann der Kirchenmusikschule in Trier wurde der gegenwärtig in Köln ansässige Hermann Schroeder berufen. Der neue Direktor, ein Sohn der Mosel, studierte an der Hochschule für Musik in Köln und hat sich in der Folge als eine der stärksten Begabungen unter den jungen Kirchenmusikern erwiesen. Zahlreiche Werke für die verschiedensten kirchlichen Gelegenheiten haben Schroeder auch als Tonsetzer einen Namen gemacht. Durch seine Lehrtätigkeit an der Rheinischen Musikschule in Köln und an der Kölner Hochschule für Musik erwarb er sich auch pädagogische Verdienste um den Nachwuchs der Kirchenmusiker im deutschen Westen."²⁸

Am 1. Oktober 1938 nahm Schroeder eine Berufung als Domorganist in Trier an, nebenher unterrichtete er 7 Stunden Musik am Augusta-Viktoria-Gymnasium. Von Anfang an war allerdings Schroeders Tätigkeit als Domorganist nur als Übergangslösung gedacht, da der vorgesehene Kandidat und Theologe Paul Schuh zum Studium an der Päpstlichen Kirchenmusikschule in Rom weilte. Im Anstellungsvertrag Schroeders war daher eine Rückkehr in den Staatsdienst garantiert.²⁹

Am 1. April 1939 wurde er Leiter der von der Stadt Trier neu gegründeten Musikschule, die neben der Grundausbildung auch eine berufliche Musikausbildung ermöglichte und eine kirchenmusikalische Abteilung hatte. Den Instrumental-Unterricht erteilten Mitglieder des Städtischen Orchesters, Schroeder unterrichtete die Fächer Musikgeschichte, Formenlehre und Kontrapunkt. In Trier lernte er seine Frau Gisela Faßbinder kennen, die Schauspielerin am Theater war. Ihr Onkel, der Mathematiklehrer Faßbinder, war Lehrer am Augusta-Viktoria-Gymnasium, wo auch Schroeder unterrichtete.³⁰ Sie heirateten am 26. März 1940 im Bonner Münster. Damals begann in Trier die kompositorische Arbeit an der Oper "Hero und Leander".³¹

Als Trierer Domorganist veranstaltete Schroeder im Winter 1938/39 eine Reihe von fünf Orgelkonzerten in der Kirche St. Paulin,³² die großen Zuspruch fand.³³ Die Programme sind erhalten, der am meisten vertretene Komponist ist Johann Sebastian Bach. In einer Kritik heißt es über Schroeders Orgelspiel (gemeint sind Bachs Präludium und Fuge D-Dur BWV 532): "Was immer wieder lobend hervorzuheben ist: Schroeders ausgereifte Technik und seine geradezu wundervollen Registermischungen (...). Nicht zu vergessen die geistige Durchdringung des Werkes. Sein Übergang am Schluss des Präludiums aus Dur in den großgebauten Moll-Akkord wirkte geradezu erschütternd, es war ein Übergang von tiefer Dramatik. Ungemein zu Herzen gehend war die schlichte und dennoch so tiefgründige Wiedergabe der Choralvorspiele. Man erkannte, dass hier ein Meister am Spieltisch sitzt, dessen Seele ganz in der Orgel lebt."³⁴

Um Abwechslung zu schaffen, zog Schroeder zu all diesen Konzerten weitere Instrumente hinzu, zum Beispiel Violine und Querflöte.³⁵ So komponierte er 1938 für ein Konzert in St. Paulin das Werk "Präludium, Kanzone und Rondo" für Violine und Orgel. Da er gute Kontakte zu Musikern aus Orchestern in Trier und Köln hatte, entstand hier die Idee, die Orgel als Kammermusik-Partner einzusetzen. In der Klassik und Romantik hatte es kaum Literatur für Orgel mit anderen Instrumenten gegeben, erst Rheinberger (1888), Theodor Kirchner (1890) und Karg-Elert (1911) entdeckten die Kombination Orgel plus Melodie-Instrument neu, die in der Generalbasszeit übliche Praxis war. Schroeder leistete einen wichtigen Beitrag für dieses Repertoire und schrieb insgesamt 18 Werke für Orgel mit Violine (4x), mit Cello (2x), Oboe (3x), Trompete (3x), Querflöte, Horn, Posaune und Cembalo (je 1x). Er betrachtete diese Werke nicht als Kirchenmusik, sondern ausdrücklich als Kammermusik (auch wenn die Musik in der Kirche erklingt). Hintergrund dieser Idee war, die Programmfolge abwechslungsreicher zu gestalten. Hermann Schroeder schrieb dazu: "Für Nichtfachleute wirkt der Orgelton sehr leicht ermüdend. Deshalb sollte ein Orgelwerk nicht zu lange dauern. Das Konzert selbst sollte eine Vielzahl von Stilrichtungen enthalten, und wenn möglich sollte das Klangspektrum durch die Teilnahme eines weiteren Solisten (Sänger oder Instrumentalist) erweitert werden. Aus diesem Grunde habe ich in den letzten Jahren eine Reihe von Werken für Orgel mit anderen Instrumenten geschrieben."³⁶ Charakteristisch für dieses Werk sind die Spielfreude und die neobarocke Anlage der Motivik:

Präludium, Kanzone und Rondo

I Präludium

Hermann Schroeder

Allegro moderato (♩ = 100-108)

Violine

Orgel

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with the violin playing a melodic line and the organ providing harmonic accompaniment. The second system continues the melodic development in the violin and the harmonic support in the organ. The third system shows the continuation of the piece, with the violin playing a more active melodic line and the organ providing a steady accompaniment. The score is marked with a tempo of *Allegro moderato* and a metronome marking of ♩ = 100-108. The time signature is 4/4. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into three systems, with measures 1-4, 5-8, and 9-12. Measure 10 is marked with a '10' above the staff.

Beispiel 3: Präludium, Kanzone und Rondo für Violine und Orgel (1938), Anfang

Über die Uraufführung³⁷ von "Präludium, Kanzone und Rondo" am 23.1.1939 schrieb die Trierische Landeszeitung: "Wie überall in seinem Schaffen geht Hermann Schroeder auch in diesem Werk seine eigenen Wege. Manchem Laien wird diese Musik vielleicht ein wenig herb und unzugänglich erscheinen – der Musiker aber bewundert auch hier wieder die absolute Sicherheit Schroeders im Aufbau wie im Klanglichen, außerdem die Echtheit und Unbestechlichkeit seiner musikalischen Überzeugungen. Er sucht keine äußerlichen Effekte, alles Billige wird streng vermieden. Auch hier ist die rein musikalische Substanz sehr reich, und bei aller Eigenart des melodischen Flusses ist dennoch (zum Beispiel in dem sehr bewegten Rondo) alles ganz selbstverständlich und zwangsläufig und vollzieht sich in einer Folge, wie sie kaum anders sein könnte."³⁸

Überraschenderweise hat Schroeder seine Tätigkeit als Domorganist schon nach wenigen Monaten wieder aufgegeben. Sein Weggang hinterließ am Trierer Dom allgemeines Bedauern. Generalvikar Dr. von Meurers schrieb am 25. Januar 1939 an Paul Schuh (den späteren Domorganisten): "Beim Spiel des Herrn Schroeder fiel es so angenehm auf, daß auch das kleinste Zwischenspiel eigentlich ein Kunstwerk war, und zwar vollkommen aus dem Geist des Chorals und auch in den Choraltonarten. Auch die Vorspiele zu den Messen oder die Nachspiele nach dem Ite waren fast immer freie Improvisationen über den Introitus, ein Ite oder eine sonstige Chormelodie." (Personalakte Schuh, Nr. 2173 Blatt 47).

Die Gründe für diesen Rücktritt können nur annähernd rekonstruiert werden. Möglicherweise gab es damals eine Absprache mit Schroeder, dass er die Arbeit als Domorganist und Domkapellmeister nur vorübergehend ausüben sollte, bis der Theologe Paul Schuh seine Ausbildung als Kirchenmusiker beendet hatte. Schuh erhielt am 28. März 1936 in Trier die Priesterweihe und wurde vom Bistum für ein Studium an der Päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik beurlaubt (ab 1. Oktober 1937).³⁹ Meine persönliche Vermutung, die auch durch einige Gespräche mit Zeitzeugen (u.a. mit Gustav Bereths) bestätigt wird, ist, dass ihm nach Rückkehr in den Staatsdienst bei der Übernahme der Leitung der Musikschule untersagt war, die Domorgel zu spielen. Es war klar, dass die Kirchenmusik nach 1939 keine Entwicklungschancen mehr hatte. Die Nazis erließen damals ein generelles Verbot für Lehrer, sonntags in der Kirche Orgel zu spielen. Hermann Schroeder hat sich trotzdem weiterhin für die Kirchenmusik eingesetzt und erreicht, dass an der Trierer Musikschule ein Kirchenmusikstudium möglich war. In seinem kompositorischen Werk spielte sie aber nach 1938 erst einmal keine Rolle mehr. Im Juli 1941 wurde Schroeder zum Militär einberufen, im August 1942 an den Soldatensender Belgrad versetzt, wo er die Leitung der Sinfoniekonzerte übernahm und an der Belgrader Oper "Figaros Hochzeit", "La Bohème", "Tosca" und "Rigoletto" dirigierte. Am Kriegsende 1945 kehrte er in seine Heimatstadt Bernkastel zurück.

Die Nachkriegszeit

Nach dem Kriege knüpfte Schroeder zunächst wieder dort an, wo er zuletzt gewirkt hatte: in Trier. Hier widmete er sich noch einmal der praktischen kirchenmusikalischen Arbeit, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit unter erschwerten Bedingungen neu

ST. PAULLIN, TRIER

Sonntag, den 25. November 1945, 17 Uhr

Drittes Orgelkonzert

Hermann Schroeder, Orgel

Wilhelm Junker, Flöte
Leo Dautzenberg, Violine

Dietrich Buxtehude (1637—1750)

Clecona C-Moll

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

- a) Sonate für Flöte und Orgel Es-Dur
- Allegro moderato — Siciliano — Allegro
- b) Fuge G-Moll (Quintenfuge)

Jean Marie Leclair (Lyon 1697—1764)

Triosonate für Flöte, Viola und Orgel D-Dur
Adagio-Allegro

Thomas Augustine Arne (London 1710—1778)

Preludium und Variationen

Johann Joachim Quantz (1697—1773)

Alto und Allegro aus dem Flötenkonzert G-Dur

Max Reger (1874—1916)

Toccata D-Moll

Josef Haas (1879)

Kirchensonate D-Moll für Violine und Orgel

Hermann Schroeder (1904)

Toccata C-Moll

Voranzelge:

Viertes Orgelkonzert (Adventskonzert) Sonntag, den 16. Dez. 1945

ST. PAULLIN, TRIER

Sonntag, den 16. Dezember 1945, 17 Uhr

Viertes Orgelkonzert

Adventsmusik

Maria Comes-Strauß, Trier, Sopran
Hedwig Emmel, Köln, Violine
Hermann Schroeder, Trier, Orgel

Heinrich Weber (1901)

Choraltvorspiel „O Heiland, reiß die Himmel auf!“

Hermann Schroeder (1904)

Choraltvorspiel und Lied „Es flog ein Taublein weiß.“

Richard Trunk (1879)

Advent.

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

- a) Choraltvorspiel „Nun kommt der Heiden Heiland.“
- b) Sonate für Violine und Orgel, H-moll.
- c) Derische Toccata.

Hermann Schroeder

Zum ersten Advent.

Armin Knab (1831)

Marienlegende.

Heinrich Kaminski (1886)

Canzona für Violine und Orgel.

Flor Peeters (1904)

Variationen über ein altflämisches Lied, op. 90.

Voranzelge:

Fünftes Orgelkonzert (Weihnachtsmusik) Sonntag, den 30. Dez. 1945

beginnen musste: viele Kirchen hatten in den Bombenangriffen schwere Schäden erlitten, auch der Trierer Dom und die Domorgel.⁴⁰ Die Kirchenchöre waren durch die große Zahl der gefallenen oder in Gefangenschaft festgehaltenen Mitglieder stark dezimiert. Viele Kirchenmusikerstellen waren unbesetzt. So auch an St. Paulin, der herrlichen, nach Plänen Balthasar Neumanns errichteten Barockkirche, deren Organist und Chorleiter Jakob Bechtel⁴¹ schon in den ersten Kriegstagen zum Militärdienst eingezogen worden war. Schroeder spielte die Gottesdienste und baute den Chor wieder auf. Als Jakob Bechtel im September 1945 zurückkehrte, kam man überein, die Arbeit aufzuteilen, bis Schroeder seine Lehrtätigkeit an der Kölner Musikhochschule wieder aufnehmen konnte. Schroeder beschränkte sich in der Folgezeit auf die Leitung des Chores und die Gestaltung der Konzerte.

In der Zeit von Ende 1945 bis April 1946 veranstaltete Schroeder eine Reihe von 6 Orgelkonzerten, in die wieder verschiedene Instrumentalisten und Sänger miteinbezogen wurden. Einige der Konzertprogramme sind noch erhalten: Drittes Orgelkonzert am 25. November 1945, Viertes Orgelkonzert am 16. Dezember 1945, Fünftes Orgelkonzert am 30. Dezember 1945, Sechstes Orgelkonzert am 7. April 1946. Am 16. Dezember fand die Uraufführung der "Sechs Weihnachtslieder" für zwei Singstimmen und Orgel statt, mit Cordula Scharrenbroich-Dahm und Luzie Schulz, Sopran und mit dem Komponisten an der Orgel. Auch später kehrte Schroeder von Köln aus häufig zu Konzerten nach St. Paulin zurück: am 29. September 1946, 31. März 1947, 7. Dezember 1947, 13. Mai 1949. Außerdem noch einmal am 22. Juni 1951, damals nahm er dort einige Werke für den Südwestfunk auf. Seine Nachkriegsprogramme in St. Paulin umfassten neben der traditionellen Literatur eine Vielzahl moderner Werke: Flor Peeters' Variationen über ein altflämisches Lied,⁴² Hindemiths 2. Orgelsonate, Heinrich Kaminskis Canzone für Violine und Orgel sowie Werke von Armin Knab, Hugo Distler, Joseph Haas und Heinrich Lemacher. Am 22. Juni 1951 spielte er die Passacaglia für Orgel (1944) seines Kölner Hochschulkollegen Frank Martin.

In St. Paulin war Schroeder zum letzten Mal in der praktischen Kirchenarbeit tätig. Im Mai 1946 kehrte er nach Köln zurück, wo er an der Musikhochschule eine Professur für Tonsatz, Formenlehre, Musikgeschichte und Dirigieren übernahm. Im Vordergrund seines Wirkens standen nun das Komponieren, das pädagogische Wirken und die Tätigkeit als Dirigent des Kölner Bach-Vereins und des Madrigalchores der Musikhochschule.

Ostern 1946 wurde im Gottesdienst seine "Pauliner Orgelmesse" für gemischten Chor mit Orgel⁴³ uraufgeführt, ein Werk von "fast erschütternder Aussagekraft", offensichtlich "unter dem Eindruck der furchtbaren Ereignisse des gerade beendeten Krieges geschrieben."⁴⁴

Was ist das Besondere der "Pauliner Orgelmesse"? Hermann Schroeder hat in seinem kurzen Text "Gedanken zur Pauliner Orgelmesse" hervorgehoben, dass das Werk sich an den liturgischen Anforderungen der Messfeier orientiert und seine "wesentlichen Impulse aus zwei Quellen" erhält: aus der Gregorianik und aus den linear geführten Einzelstimmen, die im polyphonen Ganzen ihre Eigenständigkeit behalten. "Die Mu-

sik in der heiligen Messhandlung darf am allerwenigsten in persönliche, subjektive Gefühle ausarten. Nirgendwo sonst muß ihre Haltung so selbstlos sein wie gerade dort. Dies allein ist es, was man als 'Geist des gregorianischen Chorals' von ihr verlangt: es kommt nicht auf das Choralzitat an, nicht auf die gleichen musikalischen Elemente, also auf Imitation von Rhythmus, Melodik, Tonalität usw. des Chorals, sondern auf seinen Geist, d. i. seine liturgische Haltung. Mit der Überwindung der subjektiven Haltung der Musiksprache des 19. Jahrhunderts kommen wir von der musikalischen Seite dieser Forderung mit einem neuen polyphonen Stil entgegen. So muß die Musik als ein für die Gemeinschaft geformtes Gebet empfunden werden. (...) Die Sätze mit geringem Text sind sämtlich so kurz gehalten, daß sie außer der liturgischen Zeit keine eigene beanspruchen. In ihrer Stilistik bleibt die Messe bei der Anwendung zeitgenössischer Mittel außerordentlich maßvoll. Wer aus der musikalischen Linie heraus singt und musiziert, kann den Stil nicht verfehlen."⁴⁵

Der Stil der Pauliner Orgelmesse ist typisch für Schroeders lateinische Messen.⁴⁶ Die Klangsprache ist ernst und herb, die Melodik schlicht und stufenweise geführt (auch in der Orgelbegleitung), die Harmonik streng und mit Dissonanzen angereichert, die sich aus der Logik der linear geführten Einzelstimmen ergeben. Schroeder schielt nicht auf äußere Klangeffekte und virtuose Brillanz, seine Musik ist konzentriertes, ernstes Gebet. Schlicht und doch voller Intensität beginnt das Kyrie mit der Quinte d-a, die sich mit ruhiger Kraft aus dem Grundton d erhebt. Mit diesem Grundton d beginnen in Takt 1 und 2 alle Stimmen (auch in der Orgel), aus dem "Einklang" wird die Mehrstimmigkeit "entfaltet":

Ein weiteres Chorwerk sei noch erwähnt, weil es ebenfalls im Zusammenhang mit Trier entstanden ist: die "Responsorien der Karwoche", komponiert 1954 im Auftrag des Südwestfunks für den Trierer Domchor. Sie wurden 1955 unter der Leitung von Domkapellmeister Johannes Klassen in Baden-Baden aufgenommen und uraufgeführt. Der anspruchsvolle Zyklus besteht aus den vier Motetten "In monte Oliveti – Tristis est anima mea – Caligaverunt – Tenebrae factae sunt" und gehört zum Besten, was Schroeder an geistlicher Chormusik geschrieben hat.⁴⁷



Abb. 5: Hermann Schroeder (1954)

Musik zur Neueinweihung des Trierer Domes 1974

Eine weitere Station auf der Reise durch Trier ist das Jahr 1974. Damals erteilte das Trierer Domkapitel Hermann Schroeder anlässlich der Neueinweihung des seit 1966 geschlossenen Trierer Domes zwei Kompositionsaufträge. Die "Trierer Dom-Messe" für Chor, Gemeinde, Orgel und Bläser ad lib. wurde am 1. Mai 1974 unter der Leitung von Domkapellmeister Klaus Fischbach uraufgeführt. Entsprechend dem Wunsch des II. Vatikanischen Konzils (1962-65), das Volk stärker in das musikalische Geschehen einzubinden, handelt es sich um eine "Missa cum populo activo". Neben dem Chor und einer Schola ist auch die Gemeinde mit einstimmigen Gesängen aktiv in die Komposition einbezogen. Die Messe ist in deutscher Sprache vertont und folgt auch hier einer Empfehlung des Konzils, nämlich der Muttersprache einen größeren Raum in der Liturgie einzuräumen.

Schroeder hat sich den Neuerungen des Konzils nicht verschlossen, war allerdings nicht mit allen Entwicklungen einverstanden und blieb im Herzen ein Anhänger der "Missa latina, deren künstlerische Gültigkeit unbestritten ist."⁴⁸ Für ihn war die lateinische Messe, insbesondere die mehrstimmige a-capella-Messe die Idealform für eine anspruchsvolle musikalische Gestaltung des Gottesdienstes. Auch dem Repertoire der gregorianischen Melodien gehörte seine besondere Liebe. Insofern betübte es ihn am Ende seines Lebens, dass (entgegen der Absicht des Konzils) der gregorianische Gesang und die lateinische Sprache im Gottesdienst sehr bald an Bedeutung verloren. Notgedrungen übertrug er einige seiner lateinischen Motetten in die deutsche Sprache, z. B. wurde aus "Rex pacificus" (1935) die deutsche Motette "Herr, der Frieden gibt" (1971), denn natürlich wollte er, dass diese Werke weiterhin im Gottesdienst aufgeführt wurden. Aber er komponierte auch weiterhin Werke in lateinischer Sprache, zum Beispiel die Motette "Laudate pueri Dominum" (Psalm 112) für achtstimmigen Doppelchor, ein formal und technisch anspruchsvolles Werk, das vor allem für den Einsatz im geistlichen Konzert gedacht ist. "Wenn die Kirche (im Gottesdienst) das Latein nicht mehr will, müssen wir es im Konzertsaal erhalten" sagte er einmal zum Trierer Domkapellmeister Klaus Fischbach, in einer für Schroeder typischen, etwas überspitzten Formulierung (vgl. Einführungstext zur CD "Hermann Schroeder, Chor- und Orgelmusik aus dem Trierer Dom").

Der zweite Kompositionsauftrag galt der neuen Klais-Orgel, die seit 1974 als sog. "Schwalbennest-Orgel" an der Seitenwand des Trierer Domes hängt und erstmals bessere akustische Verhältnisse für das Orgel-

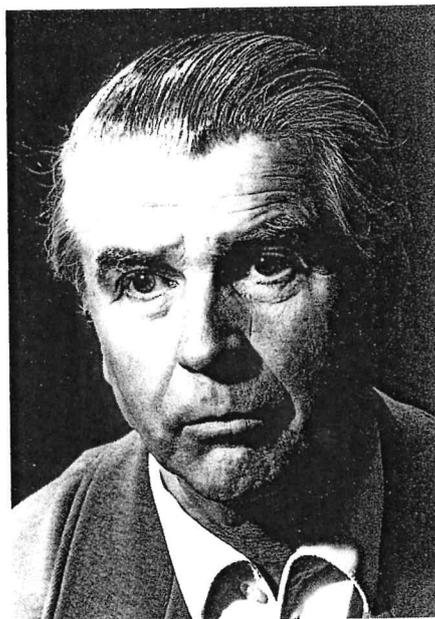


Abb. 6: Hermann Schroeder (1974)

IV. Sanctus

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system includes vocal staves for Soprano (Er-), Alto (Er-), and Tenor (Er-), all marked with a forte (*f*) dynamic. Below them is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a G-clef. The lyrics for the first system are: "Hei-lig, hei-lig, hei - - - lig Herr al-ler Mächte und Gewalten. Er-". The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "füllt sind Him - mel und Er - - de von dei-ner gro-Ben". The piano accompaniment in the second system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. There are rehearsal marks '5' and '10' above the vocal lines, and a '30' below the piano accompaniment.

Beispiel 5: Trierer Dom-Messe (1973/74), Sanctus

spiel im Dom brachte. Im ersten Konzert auf der neuen Orgel spielte Wolfgang Oehms am 12. Mai 1974 in Anwesenheit des Komponisten das "Te Deum trevirensis" für Orgel, ein dreisätziges Stück, das seine Thematik aus dem gregorianischen "Te Deum laudamus" bezieht. Später hat Oehms das Stück auch auf Schallplatte eingespielt.⁴⁹ Über die Uraufführung schrieb der Trierer Musikhistoriker Gustav Bereths: "Das besondere Interesse, besonders der Fachwelt, galt dem neuen Opus Hermann Schroeders, einem Auftragswerk des Trierer Domkapitels. Das bei Anwesenheit des Komponisten aufgeführte Werk verarbeitet im ersten Satz, der in fünf Teile gegliedert ist, das aus drei Tönen bestehende gregorianische Anfangsmotiv des Te Deums. Der zweite Satz (ABA-Form) ist ein Trio mit cantus firmus im Pedal (Salvum fac populum tuum, Domine). Mit einem weitausholenden Pedalsolo beginnt der letzte, betont konzertante Satz. Nach einer Generalpause erklingt im Piano, in schlichtester Harmonisierung und einfachster melodischer Fassung das 'Non confundar in aeternum'. Mit einer prallerähnlichen Figur beginnend, setzt der virtuos-konzertante Schlußteil ein. In der Wiedergabe des 'Trierischen Te Deums' bewies Domorganist Oehms seine außerordentliche Befähigung in der Gestaltung moderner Musik, darüber hinaus brachte er während des ganzen Konzertes das neue Orgelwerk in seiner imposanten Klangfülle ins Spiel, so daß die Hörer voller Befriedigung über die neue Domorgel und über das soeben erlebte Konzert den Dom verließen. Das neue Werk Hermann Schroeders kann ohne Abstrich allen über dem Durchschnitt stehenden Organisten zum Studium und zur Aufführung wärmstens empfohlen werden."⁵⁰

43 Jahre nach der frühen Toccata c-Moll geschrieben, zeigt die Komposition aus dem Jahre 1973, dass Hermann Schroeder sich von den spätmantischen Einflüssen gelöst und einen eigenständigen, persönlichen Stil gefunden hat. Die Tonalität hat sich vollständig von der Dur/Moll-Harmonik gelöst und schöpft den gesamten Zwölftonraum aus, bleibt aber (wie bei Hindemith) nach wie vor an Grundtöne ("tonale Zentren") gebunden und unterscheidet sich so von der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs, der "Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen". Trotzdem stellt auch Schroeders freitonale Melodik und seine dissonante, mit Sekund-, Quart- und Septklängen angereicherte Harmonik einige Ansprüche an den Hörer. Die einleitende Toccata beginnt wie eine spontane Improvisation ("quasi improvisando"), mit virtuosem Laufwerk, das in dissonante Akkorde mündet. Im Pedal wird zweimal das Anfangsmotiv des gregorianischen "Te Deum" zitiert, zunächst in a, dann in e. Dadurch entstehen tonale Zentren, die im freitonalen Kontext Orientierung bieten.

Klavier- und Kammermusik

Werfen wir abschließend einen Blick auf die nichtkirchlichen Kompositionen, also auf die in Trier entstandene Klavier- und Kammermusik. Hier sind zunächst einige Werke zu nennen, die in Zusammenhang mit Schroeders Wirken als Leiter der Städtischen Musikschule stehen und einen pädagogischen Hintergrund haben: "Musik für drei Geigen" (Juli 1939) sowie "Die vier Jahreszeiten", 4 leichte Stücke für Violine und Klavier mit den Satzüberschriften "Frühlingsregen – Abendlied im Sommer – Herbstweise – Wintersturm" (Dezember 1940), erschienen im 3. Spielbuch für Geige und

Te Deum trevirense

für Orgel / for Organ

I. Toccata

Hermann Schroeder, 1973

Allegro maestoso

sf quasi improvisando

rit.

rit. *in tempo*

Beispiel 6: "Te Deum trevirense" für Orgel (1973), Anfang

Klavier, hrsg. von Wilhelm Isselmann, Köln 1941 (Tonger). Außerdem entstanden zwei kleine Klavieretüden ("Duolen gegen Triolen" und "Zweistimmige Fughette"), komponiert Anfang 1941 und erschienen in dem Sammelband "Geist und Technik der zeitgenössischen Klaviermusik", Band 1, hrsg. von Walter Georgii (Köln 1941, Tonger). Ebenfalls einen pädagogischen Hintergrund haben die "Minnelieder für Klavier" (komponiert im November/Dezember 1938). Entstehungsanlass war die Behandlung des Themas "Variation" im Unterricht, damals war Schroeder noch Assessor an einem Kölner Gymnasium). Schroeder war der Meinung, dass die Schüler die Variations-techniken am besten verfolgen könnten, wenn ihnen das Thema bekannt sei. Daher wählte er als Ausgangspunkt für eine Unterrichtsstunde ein Volkslied ("Ich hab die Nacht geträumt", also das spätere 2. Stück des Zyklus). Im Unterricht hat er das Lied zunächst mit den Schülern gesungen und anschließend die Variationen vorgespielt und besprochen.⁵¹

Auch wenn die "Minnelieder" einen pädagogischen Entstehungsanlass haben, so gehen sie doch weit darüber hinaus: als künstlerische Auseinandersetzung mit dem Volkslied. Dies entsprach einer Tendenz der Zeit, denn das Volkslied wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häufig Gegenstand von Klavierstücken. Es begann mit Béla Bartóks "Thema und Variationen" aus den "15 ungarischen Bauernliedern" (1914-1917), weitere Variationszyklen schrieben u. a. Hermann Reutter (1928), Wilhelm Maler (1933) und Karl Marx (1940). Da Schroeder Brahms sehr schätzte, kannte er natürlich auch dessen 2. Klaviersonate in C-Dur; ihr 2. Satz ist überschrieben mit "nach einem alten Minnelied" und verwendet die Melodie "Verstohlen geht der Mond auf". Schroeder betrachtete diese Brahms-Sonate als besonders wichtiges Beispiel für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Volkslied in der Klaviermusik.⁵²

Schroeders "Minnelieder", 1939 bei Schott erschienen, machten den Komponisten auch außerhalb der Orgel- und Kirchenmusik bekannt. Von kaum einem Werk liegen so viele Besprechungen vor. Walter Georgii empfahl sie in seiner "Geschichte der Klaviermusik" als einen der besten zeitgenössischen Beiträge zur Klaviermusik über Volkslieder: "Der 1904 geborene Rheinländer Hermann Schroeder stellt sich in seinen 'Minneliedern' (1939) mit so vollendeter Natürlichkeit und einem so warmen Herzenston auf altdeutsche Liebeslieder ein, daß man fast vergessen könnte, welche Reife der formalen und satztechnischen Meisterschaft zu solcher Behandlung des Stoffes gehört."⁵³ Im "Handbuch der Klaviermusik" schreibt Klaus Wolters über die "Minnelieder": "In ihrer spontanen, ganz ungekünstelten Art bezaubernde Paraphrasen über fünf alte Lieder in lockerem, schön liegenden Klaviersatz. Darf wohl zu den schönsten Volksliedverarbeitungen gezählt werden."⁵⁴

Die Besonderheiten der künstlerischen Auseinandersetzung Schroeders mit dem Volkslied sind: lineare Stimmführung, Vorliebe für ostinate Begleitfiguren und kontrapunktische Satztechniken sowie eine sensible Harmonik, die auf die modale Tonalität und den besonderen Charakter der alten Lieder aus dem 15.-17. Jahrhundert Rücksicht nimmt.

1. All mein Gedanken

All mein Ge-dan-ken, die ich hab, die sind bei dir. — Du aus-er-wähl-ter

ein-z' ger Trost bleib stät bei mir. — Du, du, du sollt an mich ge-

den-ken; hätt ich al-ler Wünsch Ge-walt, von dir wollt ich nicht wen-ken.

Ruhige Halbe

p

mf

rit.

Detailed description: This is a piano score for the piece 'All mein Gedanken' from 'Minnelieder für Klavier' (1938). The score is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system includes the title and the first line of lyrics. The second system includes the second line of lyrics. The third system includes the third line of lyrics. The fourth system is marked 'Ruhige Halbe' and begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth and sixth systems continue the piano accompaniment, with the sixth system ending with a *rit.* (ritardando) marking. The score features a variety of musical textures, including block chords, arpeggiated figures, and flowing sixteenth-note passages in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment.

Beispiel 7: Minnelieder für Klavier (1938), Anfang

Ein ebenfalls in Trier entstandenes, bedeutendes Werk ist das 1. Streichquartett c-Moll op. 26 (September/Oktobre 1939). Es ist das erste von insgesamt fünf Quartetten und ein großangelegtes, temperamentvolles Werk der Frühzeit, darin vergleichbar mit der eingangs erwähnten Toccata c-Moll für Orgel. Die aufwändige Spieltechnik (Doppelgriffe, Oktavierungen, virtuose Läufe) und das teilweise bis zur Achtstimmigkeit ausgeweitete Klangvolumen geben diesem frühen Quartett einen pathetischen, fast "sinfonischen" Charakter. Vieles spricht dafür, dass Schroeder dieses Quartett als Vorstufe zur 1940/41 in Trier komponierten Sinfonie d-Moll op. 27 betrachtet hat, vor allem als intensive Auseinandersetzung mit der Sonatenform. Nach seiner Überzeugung "soll sich der junge Komponist nicht früher an große Werke wagen, ehe er in kleinen Besetzungen Technik und Form nach und nach hat reifen lassen."⁵⁵ Das 1. Quartett ist eines der letzten Werke, das noch den Zusatz "Moll" im Titel trägt, nach 1945 hat Schroeder auf eine solche Festlegung des Tongeschlechtes verzichtet, weil er später in "freier Tonalität" komponiert und die letzten Spuren der Dur/Moll-Systeme hinter sich lässt. Insofern unterscheidet sich das 1. Quartett sehr stark von den späteren Quartetten und steht stilistisch als Sonderfall da.

Es ist hier nicht der Ort, das 1. Streichquartett ausführlich zu analysieren.⁵⁶ Auf zwei Gesichtspunkte sei besonders hingewiesen:

- 1.) Schroeder legt Wert auf Klarheit der Form. Der 1. Satz folgt der Sonatenhauptsatzform und besitzt einen ausgeprägten Themendualismus. Das 1. Thema ist kraftvoll energisch, mit einem temperamentvollen Sechzehntel-Aufschwung im forte, mit markanten Oktavgriffen in der 1. Violine und rhythmischen Synkopen-Einwürfen der Unterstimmen. Dagegen bringt das 2. Thema – ganz klassisch - einen lyrischen Kontrast im Piano; es ist linear und sehr gesanglich angelegt.

Typisch für Schroeder ist, dass der Kontrast des 2. Themas nicht nur durch einen stimmungsmäßigen und dynamischen Gegensatz entsteht, sondern mit einem Wechsel der Satztechnik einhergeht (1. Thema = homophon, 2. Thema = polyphon). Die Satztechnik wird also als bewusstes Mittel zur Formgestaltung eingesetzt: Das 2. Thema ist als Fugato gesetzt und durchwandert alle vier Stimmen. Dabei kommt es zu mehreren kunstvollen Engführungen, z. B. zwischen Cello und 2. Violine in Takt 32-33.

Polyphone Satztechnik spielt auch im 3. Satz (Allegro vivace) eine wichtige Rolle, der als Doppelfuge mit zwei obligate Themen angelegt ist. Das klingt traditionell, führt aber zur zweiten wichtigen Beobachtung:

- 2.) Schroeder findet einen durchaus persönlichen Zugang zu klassischen Formen. Er benutzt die Modelle der Tradition, findet aber auch eigene, individuelle Lösungen. Im 3. Satz verbindet er z. B. die beiden Formen Rondo und Fuge zu einer interessanten Mischform. Besonders gelungen ist, wie das Fugenthema in einer kurzen Einleitung (T. 1-27) motivisch vorbereitet wird: alles entsteht aus einer einfachen, aber wirkungsvollen Repetition des Tones c, der in der Einleitung dreimal, im Fugen-

Streichquartett c moll

I.

Hermann Schroeder

Werk 26

Allegro marcato

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 1-4. The score is in C minor, 3/4 time, and marked *Allegro marcato*. The Violin I part begins with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line with accents and slurs. The Violin II part enters in measure 2 with a forte (*ff*) dynamic. The Viola and Cello parts provide harmonic support with a moderate dynamic of mezzo-forte (*mf*).

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 5-8. The Violin I part continues with a melodic line, marked with a crescendo (*cresc.*) and reaching a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violin II part also features a crescendo and fortissimo dynamic. The Viola and Cello parts maintain a moderate dynamic of mezzo-forte (*mf*). The Cello part includes the instruction *sul D u. G.* (sul tasto).

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 9-12. The Violin I part continues with a melodic line, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violin II part also features a mezzo-piano dynamic. The Viola and Cello parts maintain a moderate dynamic of mezzo-piano (*mp*).

Beispiel 8: Streichquartett c-Moll (1939), 1. Satz, Anfang

(T) *a tempo* 30
leggiere
pp
pp
pp sempre
 35
p leggiere
pp
pp sempre
 40
pp
pp
p leggiere
 45
pp
pp
pp
arco
p leggiere
segue

Beispiel 9: Streichquartett c-Moll, 3. Satz, Beginn der Fuge

thema sechsmal wiederholt wird. So entwickelt sich das Fugato ganz natürlich und organisch aus dem Vorhergehenden und wirkt keineswegs als akademische Anwendung eines traditionellen Formschemas.

In der motorischen Anlage des Fugenthemas wird das neoklassizistische "Spieldmusik-Ideal" des frühen 20. Jahrhunderts deutlich, wie es sich z. B. bei Fortner (Fuge im letzten Satz des 2. Streichquartetts, 1938) auch oder bei Hindemith (Fugato im 5. Streichquartett, 1943) findet. Über dieses Spieldmusik-Ideal ist oft geringschätzig geurteilt worden. Man sollte aber nicht vergessen, dass es sich hier um Stilmerkmale einer Epoche handelte, die sich durch vitale Rhythmik, strenge Kontrapunktik und musikantische Spielfreude von der Romantik abgrenzen wollte. Gerade die polyphon-kontrapunktische Satzkunst galt hier als ein "Mittel, Konventionen der Gattung zu überwinden" und einen unverbrauchten, "frischen Tonfall" anzuschlagen.⁵⁷

Mitten im motorischen Geschehen tritt dann in der 2. Fugendurchführung ein herrliches zweites Thema auf: cantabel, in ruhigen Notenwerten, wie ein cantus firmus über dem bewegten Untergrund schwebend. Man spürt die Handschrift des Orgelkomponisten, der gewohnt ist, Themen auch in der Vergrößerung in die Satzkonstruktion einzubauen. Motivisch ist dieses Thema mit dem ersten Fugenthema verwandt (die Intervalle Grundton, Terz, Quart bilden eine Art motivischer Substanzgemeinschaft des 1. und 2. Fugenthemas). Vor allem aber besitzt es melodische Prägnanz und erinnert an Themen aus Tanzsätzen der Bachzeit. Ein besonderer Höhepunkt ist die Kombination beider Themen (T. 132ff in Violine 1 und 2).

Schroeder erhielt 1941 für das 1. Streichquartett den Kunstpreis des Dresdener Tonkünstlerverbandes. Anlässlich einer Aufführung des Quartettes schrieben damals die *Dresdner Neuesten Nachrichten*: "Schroeder macht keine Umschweife, schon nach ein paar Takten weiß man, wen man vor sich hat. Er ist ein klarer Kopf. Kristallklar ist auch seine Musik. Die Schroedersche Musik hat etwas vom Wein des Mosellandes, aus dem der Komponist stammt: er ist kraftvoll und voll Temperament, er hat etwas Spritziges und hinterlässt einen klaren Kopf."⁵⁸

Anmerkungen

- ¹ Riemann Musiklexikon, Personenteil, Artikel Hermann Schroeder, Mainz 1961, 634.
- ² Zum folgenden vgl. Rainer Mohrs, Hermann Schroeder (1904-1984), Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 138) Kassel 1987, 9ff. Weitere empfehlenswerte Literatur: Raimund Keusen, Die Orgel und Vokalwerke von Hermann Schroeder (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 102), Köln 1974.
- ³ Maschinenschriftlicher Lebenslauf des Komponisten (im Nachlass), in weitgehend identischer Fassung erschienen als "Komponisten-Selbstbildnis", in: *Sinfonia sacra* 1, 1947, 65.
- ⁴ Ebenda.
- ⁵ Vgl. Gustav Bereths, Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Band 15), Mainz 1974.
- ⁶ Vgl. R. Mohrs, Hermann Schroeder und Trier, in: *Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft*, Heft 1, 1998, 21f.
- ⁷ Vgl. Bereths, 168-179.

- ⁸ Vgl. Hans-Josef Irmen, Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts), Regensburg 1970.
- ⁹ Musica sacra 62, 1932, 31 (Toccata op. 5a für Orgel); Musica sacra 62, 1932, 91 (Messe op. 2); Musica sacra 64, 1934, 155 (Zwei Kommunionlieder f. gem. Chor); Musica sacra 64, 1934, 225ff. (Messe c-Moll op. 10 und Missa dorica op. 15). Auch später, als Stockhausen im Ruhestand als Geistlicher am "Nikolaus-Cusanus-Stift" in Bernkastel-Kues wirkte (seit 1934), blieb er in freundschaftlichem Kontakt zu Schroeder.
- ¹⁰ Vgl. Bereths, 54 ff.
- ¹¹ Lebenslauf, zit. nach Mohrs, 19.
- ¹² H. Schroeder, Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik, in: Schwarz auf weiss, Informationen und Berichte der Kölner Künstler-Union Köln, Heft V/1, 15. Februar 1973.
- ¹³ H. Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Kontrapunkte, Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart, Band 2: Die Stimme der Komponisten, hrsg. von Heinrich Lindlar, Rodenkirchen 1958, 104.
- ¹⁴ Auskunft der älteren Schwester des Komponisten Cilly Hermann geb. Schroeder.
- ¹⁵ Vgl. dazu ausführlich Mohrs, 23f.
- ¹⁶ W. Stockhausen, Hermann Schroeder, Toccata op. 5a, in: Musica sacra 62, 1932, 31.
- ¹⁷ Die Orgel von St. Martin in Trier, Trier 1999, 6.
- ¹⁸ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, Die Orgelbewegung, Stuttgart 1967; Rainer Mohrs, Hermann Schroeder als Komponist für Orgel, Zur Philosophie und Ästhetik der katholischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts, in: Musica sacra 109, 1989, 275-292.
- ¹⁹ H. Schroeder, Neuerscheinungen für die Orgel, in: Gregoriusblatt 57, 1933, 41.
- ²⁰ Vgl. Mohrs, 159f. und 366f.
- ²¹ Vgl. Mohrs, 30-37; Joseph Dahlberg, Ecclesia semper reformanda – oder: Hat die IGK die Kirchenmusik erneuert? In: Musica sacra 111, 1991, 370-376 und 475-480.
- ²² Vgl. Heinrich Tiaden, Generalversammlung des Diözesan-Cäcilien-Vereins Trier und des Diözesanverbandes des Reichverbandes katholischer Kirchenangestellter e.V. am 31. Juli 1935, in: Musica sacra 65, 1935, 209-212.
- ²³ Aus den Schriften (vgl. Mohrs, 434f.) sei hier genannt: Die Funktion der Orgel bei der Begleitung des deutschen Kirchengesanges (1932), Vom Geist der neuen Kirchenmusik (1934), Was können kleinere Chöre an zeitgenössischer Kirchenmusik singen? (1935), Die Improvisation des Organisten (1935), Über das Einstudieren eines neuen Chorwerkes (1936), Grundsätzliche Bemerkungen zur Orgelbegleitung des gregorianischen Chorals (1937).
- ²⁴ H. Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik (vgl. Anm. 13), 104.
- ²⁵ Vgl. Mohrs, 21.
- ²⁶ H. Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik, 108.
- ²⁷ Trierische Landeszeitung vom 26.10.1935, zit. nach Klaus Fischbach, Hermann Schroeder – Persönliche Erinnerungen und Erfahrungen, in: Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, Heft 1, 1998, 16.
- ²⁸ Vgl. Koblenzer Volkszeitung vom 9. Februar 1937.
- ²⁹ Bistumsarchiv Trier, Personalakte Hermann Schroeder, vgl. Bereths, 55.
- ³⁰ Gespräch mit Frau Peters-Scholtes (Birresborn) am 6. Juni 1987; sie war Schülerin am Augusta-Viktoria-Gymnasium bei Hermann Schroeder.
- ³¹ Vgl. Hans-Elmar Bach, "Hero und Leander". Erinnerung an eine vergessene Oper von Hermann Schroeder, in: Musik – Kultur – Gesellschaft, Dietrich Kämper zum 60. Geburtstag (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 156), Kassel 1996, 132ff.
- ³² Am 8. November und 12. Dezember 1938, 23. Januar, 13. Februar und 19. März 1939.
- ³³ Kritiken in der Trierischen Landeszeitung vom 9.11. und 14.12.1938, 26.01, 16.02, und 21.03.1939.
- ³⁴ Heinrich Tiaden, Fünfter Orgelabend in St. Paulin, in: Trierische Landeszeitung vom 21. März 1939.
- ³⁵ Bei den Konzerten wirkten mit: Wilhelm Junker, Querflötist im Trierer Städt. Orchester, mit Schroeder schon aus der Zeit seines Kölner Kammerorchesters bekannt, sowie die Geigerin Hedwig Emmel (Köln).
- ³⁶ H. Schroeder in einem Brief (11. Februar 1975) an den amerikanischen Musikwissenschaftler J. C. Campbell. Vgl. Mohrs, S. 312-314.
- ³⁷ Bei der Uraufführung spielte Hedwig Emmel Violine.
- ³⁸ Heinrich Tiaden, ebenda.
- ³⁹ Vgl. Bereths, Trierer Dommusik, 56.

- ⁴⁰ Vgl. ebenda, 106.
- ⁴¹ Herrn Bechtel, der bis 1967 als Organist und Chorleiter an St. Paulin wirkte, sei für die folgenden Informationen herzlichst gedankt.
- ⁴² Vgl. Rainer Mohrs, Eine belgisch-deutsche Freundschaft. Flor Peeters und Hermann Schroeder, in: *Musica sacra* 123, 2003, 15-19.
- ⁴³ Düsseldorf 1948 (Schwann).
- ⁴⁴ Karl Kremer, Die Vertonung des "Ordinarium Missae" von Hermann Schroeder, in: *Musica sacra* 84, 1964, 69.
- ⁴⁵ Hermann Schroeder, Gedanken zur "Pauliner Orgelmesse», unveröffentlichtes Manuskript.
- ⁴⁶ Vgl. R. Mohrs, Die Messen Hermann Schroeders, in: *Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart*, Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag, hrsg. von Heribert Klein und Klaus Wolfgang. Niemoeller, Köln 1998, 303-329 (mit Verzeichnis der Messen).
- ⁴⁷ Eine vorzügliche Analyse findet sich bei R. Keusen (vgl. Anm. 2), 108-115.
- ⁴⁸ Vgl. R. Mohrs, Altes und Neues im Blick, Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 86, 2002.
- ⁵⁰ G. Bereths, Orgelkonzerte auf der neuen Trierer Domorgel, in: *Musica sacra* 94, 1974, 397.
- ⁵¹ Gespräch mit H. Schroeder am 13. Januar 1984, vgl. Mohrs 218-28.
- ⁵² Gespräch am 13. Januar 1984, vgl. Mohrs, 216f.
- ⁵³ Walter Georgii, *Geschichte der Klaviermusik*, 1. Auflage Zürich 1941, 393.
- ⁵⁴ Klaus Wolters, *Handbuch der Klavierliteratur*, 5. Auflage Mainz 2002, 570.
- ⁵⁵ Schroeder, *Komponisten-Selbstbildnis* (vgl. Anm. 3).
- ⁵⁶ Vgl. Mohrs, 288-295.
- ⁵⁷ Vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 6), Laaber 1984, 171.
- ⁵⁸ Karl Laux, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 15.6.1941.

Hinweis:

Wer sich für weitere Informationen zu Leben und Werk Hermann Schroeders interessiert, kann sich an folgende Anschrift wenden.

Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V.

c/o. Dr. Rainer Mohrs

Goethestraße 5

55270 Zornheim

Drogerie und Fotohaus	
Manfred Jacobi	GEGR.1890
Fleischstraße 49	● REITSPORT
54290 Trier	● FOTO
Telefon 7 34 56	● DROGERIE
	● KERZEN
Vorverkaufsstelle des Verein Trierisch	