

Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Heft 6

September 2015

ISSN 1612-0574

Impressum

Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V.

Heft 6, August 2015

Herausgeber:

Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V.

Geschäftsstelle: Goethestr. 5, 55270 Zornheim

Redaktion:

Hans-Ulrich Adamek, Dr. Rainer Mohrs

Satz und Layout:

Hans-Ulrich Adamek

Auflage:

250 Exemplare

Druck:

PRINT:COMM Druckservice Jürgen Brandau

Heinrich-Hoerle-Str. 23 (im Hof), 50737 Köln, Tel.: 0221 745467

Inhalt

Editorial	5
Rudolf Ewerhart: Begegnungen mit Hermann Schroeder <i>Vortrag auf der 15. Tagung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft in Trier am 24. September 2011</i>	8
Hans-Joachim Erwe: "Sechs Mörike-Chöre" von Hermann Schroeder <i>Anmerkungen zu einem Brief vom 30. Juli 1980</i>	35
Ekkehart Strehler: Hermann Schroeder und Hans Mersmann <i>Versuch einer vergleichenden Gegenüberstellung</i>	50
Heribert Koll: Hermann Schroeder und der Chor "Capella Vocale Köln"	61
Ferdinand Henkemeyer: Hermann Schroeder	72
Franz Schultz: Hermann Schroeders Orgelpartita "Veni creator spiritus" <i>Stilistische Analyse und Vergleich mit Bearbeitungen des gleichen c.f. von Ahrens, David, Pepping und Roeseling</i>	75
Heinrich Jacobs: Wie ich mit meinem Kirchenchor ein neues Werk einstudiere <i>Grundsätzliche Überlegungen am Beispiel von Hermann Schroeders "Missa brevis"</i>	88
Hermann Schroeder: Die Ganzheit der musikalischen Bildung <i>Vortrag vor Studenten des 1. Semesters an der Kölner Musikhochschule (um 1950)</i>	93
Hermann Schroeder: Die Improvisation des Organisten <i>(aus: Musica sacra, 1935)</i>	99

Rainer Mohrs:

Formen, Farben, Töne

Bilder von Johannes M. Dietz über Musik von

Hermann Schroeder 104

Rainer Mohrs:

Nachruf auf Benno Morsey 112

Rainer Mohrs:

Nachruf auf Ferdinand Henkemeyer 114

Aktuelles aus der Hermann-Schroeder-Gesellschaft 117

Editorial

Mehr als zwanzig Jahre sind vergangen seit der Gründungsversammlung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft am 24. September 1994 in Köln. Über 100 Personen, vor allem ehemalige Schüler und Kollegen Hermann Schroeders, trafen sich dort um die Ziele der Gesellschaft zu diskutieren und ihr entsprechend dieser Ziele eine Satzung zu geben. Am gleichen Tag fand anlässlich des 10. Todestages (7. Oktober 1984) von Hermann Schroeder auch ein Gedächtnis-Gottesdienst in der romanischen Kirche St. Georg statt, in dem ein aus ehemaligen Studenten Hermann Schroeders zusammengestellter Chor unter Leitung von Ferdinand Henkemeyer Schroeders "Requiem" und seine Motette "In stiller Nacht" sang. Wir begingen also im vergangenen Jahr 2014 nicht nur den 30. Todestag von Hermann Schroeder (1904-1984) sondern feierten auch das zwanzig-jährige Bestehen unserer Gesellschaft.

Als wichtigstes Ziel der Hermann-Schroeder-Gesellschaft wurden von Anfang an zwei Aufgaben formuliert: erstens die Einrichtung eines Hermann-Schroeder-Orgelwettbewerbs, bei dem junge Organisten (neben anderen Werken des 17. bis 20. Jahrhunderts) Musik von Hermann Schroeder spielen, und zweitens die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schroeders Leben und Werk, die in regelmäßigen Tagungen und durch die Gründung eines Publikationsorgans befördert werden sollte. Beide Aufgaben hat die Gesellschaft kontinuierlich verfolgt und so fand im September 2014 in Trier der 7. Internationale Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis statt.

Das vorliegende Mitteilungsheft enthält wieder mehrere Beiträge von Autoren, die Hermann Schroeder noch aus unmittelbarer Begegnung persönlich kannten. Mit ihren niedergeschriebenen Erinnerungen liefern sie wichtige Bausteine zu seiner Biographie und Persönlichkeit. Rudolf Ewerhart ist einer der längsten Wegbegleiter Hermann Schroeders: schon als Abiturient sang er bei der Uraufführung der "Pauliner Orgelmesse" (Ostern 1946) in der Trierer Kirche St. Paulin mit und hatte dort bei ihm Orgelunterricht. Er war vermutlich Schroeders einziger Orgelschüler und wurde von ihm damals auf die Aufnahmeprüfung an der Kölner Musikhochschule vorbereitet. Später war er dann viele Jahrzehnte lang

Schroeders Kollege als Professor und Leiter des Instituts für Katholische Kirchenmusik der Kölner Hochschule.

In direktem Kontakt zu Schroeder stand auch Hans-Jachim Erwe, als er in den 1980er Jahren seine Dissertation über das Thema "Mörrike-Vertonungen im 20. Jahrhundert" schrieb und mit Hermann Schroeder korrespondierte. Sein Beitrag beschäftigt sich mit Schroeders "Mörrike-Chören", auch im Hinblick auf die berühmte Vertonung Hugo Distlers, dessen "Mörrike-Liederbuch" natürlich auch Schroeder kannte. Ekkehart Strehler beschäftigt sich in seinem Beitrag mit Hans Mersmann und Hermann Schroeder, die er in seiner Studienzeit in den 1950er Jahren als zwei herausragende Lehrer der Kölner Musikhochschule erlebt hat. Heribert Koll zeigt am Beispiel verschiedener Konzerte seines Chores "Capella vocale Köln" dass der Komponist eng mit bestimmten Musikern und Ensembles zusammen arbeitete und seine Werke bewusst für konkrete Anlässe schrieb. Der Kontakt zu diesen Interpreten blieb dabei oft über Jahrzehnte hinweg bestehen. Ferdinand Henkemeyer hat nicht nur bei Hermann Schroeder studiert sondern auch unter seiner Leitung im Kölner Bach-Verein gesungen. 1969 übernahm er den von Hermann Schroeder gegründeten "Rheinischen Kammerchor" als dessen Nachfolger und leitete ihn viele Jahre lang. In seinem Beitrag über Hermann Schroeder zeichnet er ein sehr lebendiges Portrait des Komponisten und seiner Zeit im Kölner Umfeld der zeitgenössischen Musik nach dem 2. Weltkrieg. Am 14. Februar 2015 ist Ferdinand Henkemeyer im Alter von 86 Jahren verstorben. Er hat als 2. Vorsitzender (1994-2014) die Arbeit der Hermann-Schroeder-Gesellschaft über 20 Jahre maßgeblich geprägt.

Zwei ältere Texte werden im vorliegenden Mitteilungsheft wieder verfügbar gemacht: Franz Schultz hat sich in seiner Examensarbeit mit Orgelwerken beschäftigt, die den cantus firmus "Veni creator spiritus" verarbeiten. Dabei hat er Werke von Joseph Ahrens, Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Kaspar Roeseling und Hermann Schroeder behandelt. Der hier abgedruckte Ausschnitt beschäftigt sich mit Schroeders Partita "Veni creator spiritus". Der Beitrag von Heinrich Jacobs "Wie ich mit meinem Kirchenchor ein neues Werk einstudiere" erschien 1939 und 1952 in einem Buch über "Musikalische Gegenwartsfragen". Der Text ist interessant, weil Schroeders

damals viel gesungene "Missa brevis" als Beispiel für eine exemplarische Probenmethodik ausgewählt wurde.

Auch in diesem Mitteilungsheft werden wieder zwei Originaltexte Schroeders abgedruckt: ein bisher unveröffentlichter Vortrag "Über die Ganzheit der musikalischen Bildung", den er 1950 vor Erstsemestern der Kölner Musikhochschule gehalten hat, und ein Text über "Die Improvisation des Organisten", der 1935 in der Zeitschrift "Musica sacra" erschien. Beide Texte sind wichtige Dokumente, nicht nur für Schroeders Denken, sondern auch als Zeugnisse der damaligen Zeit.

Ein Rückblick auf die Kunstaussstellung "Bilder von Johannes M. Dietz über Musik von Hermann Schroeder" bei der Bernkasteler Tagung 2012 sowie aktuelle Hinweise und Nachrichten aus der Arbeit der Gesellschaft beschließen das Heft.

Ein herzlicher Dank gilt Hans-Ulrich Adamek (Köln), der das Mitteilungsheft nun schon zum sechsten Mal gestaltet und den Textsatz, das Layout sowie die Herstellung der Notenbeispiele mit Akribie und großem Zeitaufwand übernommen hat.

Ihnen allen wünsche ich viel Freude bei der Lektüre der vielfältigen Beiträge.

Rainer Mohrs

Rudolf Ewerhart

Begegnungen mit Hermann Schroeder

Als Hermann Schroeder im Frühsommer 1945 aus nur kurzer Kriegsgefangenschaft nach Trier zurückkehrte, wird er beglückt gewesen sein, Bekannte und Freunde anzutreffen, die ihm zu einem passenden Erwerbszweig die Wege weisen konnten. Einen von ihnen fand er in dem amtierenden Pfarrer Dr. Peter Weins von St. Paulin, der später zum Generalvikar des Bistums und zum Weihbischof aufsteigen sollte. Der wunderbare Barockbau der ehemaligen Stiftskirche, von Balthasar Neumann entworfen und 1756 geweiht, beherbergte eine schöne, von Romanus Benedikt Nollet errichtete Orgel, die im 19. Jahrhundert durch den aus Westfalen eingewanderten Heinrich Wilhelm Breidenfeld, im 20. Jahrhundert dann durch Johannes Klaiss prägende Änderungen und Erweiterungen erfahren hatte. Seit 1935, dem Zeitpunkt der Eingriffe des Bonner Orgelbauers, waren Kirche und Orgel zu beliebten Stätten von musikalischen Darbietungen geworden, an denen der Domchor unter seinem damaligen Kapellmeister Johannes Klassen oft beteiligt war. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich gerne diverser Konzerte Anfang der vierziger Jahre, die er als Domchorsänger auf der Orgelempore miterleben konnte. Da fiel auch mal eine kleine Solopartie für Rudi ab, den jungen Sopranisten des Domchores, der im Herbst 1942 bei der Hochzeit seiner Schwester in St. Paulin ein letztes Mal mit einer Bach-Arie aufwarten konnte.

Den irgendwann während der Kriegsjahre zum Wehrdienst eingezogenen Pauliner Organisten Jakob Bechtel hatten zwischenzeitlich gutwillige und helfende Kräfte an der Orgel und bei der Leitung des Chores vertreten. Als die Rückkehr von Hermann Schroeder nach Kriegsende 1945 in der Moselstadt bekannt wurde, ergab sich schon bald – vermutlich auf Anregung von Pfarrer Dr. Weins – für den Heimkehrer die Gelegenheit, die vakante Stelle als Organist und Chorleiter in St. Paulin zu übernehmen und damit eine bescheidene Existenzgrundlage zu finden.

St. Paulin war zu dieser Zeit schon seit Jahrzehnten die Heimatpfarrei der Familie Ewerhart und Sohn Rudi diente dort über viele Jahre als eifriger Ministrant. So war es nur natürlich, daß Hermann Schroeder als neuer

Mann an der Orgel auf den Jüngling Ewerhart traf, der damals schon regelmäßig auf diesem Instrument üben durfte. Der Meister und sein späterer Eleve waren, wenn man so sagen darf, „alte Bekannte“. Wie das? Neben seiner Tätigkeit als Pauliner Meßdiener war der Sextaner 1937 Sänger im Trierer Domchor geworden und dort schon bald, nach nur wenigen Wochen Teilnahme an der sogenannten Vorschule, zu einer Stütze des Chores geworden. Als nun Hermann Schroeder 1938/39 als Organist der Domkirche angenommen wurde, hatte er während des Studienaufenthaltes des später für dieses Amt vorgesehenen Paul Schuh in München nicht nur Proben mit dem Chor abzuhalten, sondern auch an zahlreichen Sonntagen das Hochamt in der Bischofskirche musikalisch zu leiten. Kein Wunder, daß er dabei Rudi als zuverlässigen Blattsänger und sichere Stimmstütze kennen und schätzen lernte. Daß diese Tätigkeit Schroeders nur von kurzer Dauer war, ist allgemein bekannt.

Es muß etwa 1942 gewesen sein, daß der Jüngling Ewerhart verstärktes Interesse an Orgel und Orgelspiel erkennen ließ. Bei einem pensionierten Oberlehrer in „Zelawen“ (Zurlauben) erlernte der seinerzeit schon geschickte Klavierspieler die Anfangsgründe des Orgelspiels auf einem Pedal-Harmonium. Der Krieg entließ den Luftwaffenoberhelfer in die Hoffnungslosigkeit der Nachkriegszeit. Aus späterer Sicht war das Zusammentreffen mit Hermann Schroeder in St. Paulin ein ausgesprochener Glücksfall für ihn, wurde er doch nun Schroeders Schüler im Orgelspiel wie auch in Musiktheorie.

Zu vermuten ist, daß ich Schroeders einziger Orgelschüler war und blieb. Nach kleineren Tests begann der Unterricht sogleich mit leichteren Werken von Bach, dessen Orgelmusik ich bis dahin nur vom Radio her kannte (während des Krieges waren lediglich Sendungen aus dem Großmünster Zürich zu empfangen), denn wer spielte damals in Trier schon Bach auf der Orgel? Ich erinnere mich noch gut an die h-moll-Fuge nach Legrenzi, später war es dann die sogenannte „Quintenfuge“, die ich neben einfachen Choralvorspielen als Pensum zu studieren hatte.

Eines Tages geriet ich beim Unterricht gehörig ins Schwitzen: Schroeder stellte mir eigene Werke aufs Notenpult, spielte mir einige von ihnen vor

und ermunterte den halb erstarrten Schüler mit leisem Zwang zur Nachahmung. Es waren die „Kleinen Praeludien und Intermezzi“, deren Noten mit Schroeders Namenszug ich auch heute noch wie einen kleinen Schatz hüte. Schroeders Unterricht schloß das liturgische Orgelspiel nicht vom Unterricht aus. Seine strengen Prinzipien der Liedbegleitung und seine knapp bemessenen Vorspiele zu Kirchenliedern lernte ich schätzen und bis heute anzuwenden. Der Praktiker in ihm hatte schon früh eingesehen, daß für kleine Fughetten als Vorspiele im Gottesdienst kaum einmal Zeit blieb, vom Beherrschen dieser Technik ganz zu schweigen. Sein Muster waren kleine Vorspiele in der von ihm vertretenen „Freistimmigkeit“; es galt, in wenigen Takten Tonart, Tempo und Charakteristik des Liedes vorzugeben.



Schroeders Orgelschüler an der Orgel von St. Paulin 1945

Ich hatte damals viel Zeit zum Üben; die Schulen begannen allüberall erst im Herbst 1945 wieder mit dem Unterricht. Für Kriegsheimkehrer wurden sogenannte Sonderlehrgänge eingerichtet, von denen ich den ersten auf meiner alten „Penne“ belegen konnte, um dann im Verbund mit zahlreichen,

bis zu zehn Jahre älteren Kameraden zu Ostern 1946 das Abiturzeugnis zu erhalten.

Aus diesen an Erlebnissen, aber auch an unvorstellbaren Entbehrungen reichen Monaten gäbe es viel, sehr viel zu berichten; ich muß mich auf einiges beschränken. Da gab es die von Hermann Schroeder gestalteten Konzerte in St. Paulin, deren Programme mir immer noch gewärtig sind. Größtenteils bestanden diese aus Orgelspiel des Meisters, garniert mit vokalen und instrumentalen Vorträgen einzelner Solisten. Mit Selbstverständlichkeit amtierte der Scholar als Registrant, und dieser mühte sich, die von Schroeder klug eingesetzten Klang-mischungen der mehr als vierzig Register in Erinnerung zu behalten. Diese Konzerte mit Besucherzahlen bis zu achthundert bedeuteten der kriegs-müden und vielseitig gebeutelten Bevölkerung der Stadt eine dankbar empfundene Bereicherung.

Von manchen der Konzertstücke durfte ich mir des Meisters Finger- und Fußsätze und auch die Registrierungen abschreiben und in meine Noten – oft genug waren diese handschriftlich kopiert – übertragen. Schroeder schenkte mir gegen Ende meiner „Lehrzeit“ bei ihm sein stark angegriffenes Exemplar der Peters-Ausgabe des „Orgelbüchleins“, aus dem für ihn wichtige Blätter herausgerissen waren. Dabei handelte es sich um die Titel, die er in St. Paulin und anderswo regelmäßig im Programm hatte, wie „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ und „Herzlich tut mich verlangen“. Das mir heute noch gehörige Buch enthält zu fast allen Liedern Schroeders Eintragungen bezüglich der Melodien und Texte und deren Verfasser.

Ein weiteres Aufgabenfeld hatte sich Schroeder durch die Übernahme des Chores von St. Paulin eröffnet. Es war eine alteingesessene Sängerguppe, aufgehellet durch die schöne Stimme von Luzie Schulz, die von Schroeder bei seinen Konzerten als Solistin eingesetzt und von ihm bis zur Ausbildung an der Kölner Hochschule gefördert wurde. Der Pauliner Chor war gewohnt, sich seinen Vortrag – und dies wohl stets – durch Mitwirkung der Orgel erleichtern zu lassen. Da der Erwerb von Noten zu dieser Zeit allenfalls durch Wunder möglich war, mußte Hermann auf das im Notenschränk vorhandene Repertoire des Chores zurückgreifen, und dieses bestand zu größten Teilen aus Musik von Cäcilianern, Kompositionen also,

denen Schroeder ihre Daseinsberechtigung geradezu absprach. Zum Mitspielen der Chorstimmen und der Ausführung gelegentlich auftretender Zwischenspiele war der junge Studiosus ausersehen, während der Meister dirigierend versuchte, der ungeliebten Musik etwas abzugewinnen. Irgendwann beim Anhören eines solch biedereren zwei- oder viertaktigen „Intermezzos“ platzte ihm dann der Kragen: mit einem für ihn typischen Ausbruch („unmöglich anzuhören!!!“) eilte er zum Notenpult des verdatterten Scholaren und begann die einfachen Akkordfortschreitungen durch auszierende Melodiekoloraturen in Diskantlage zu beleben. Es blieb dann nicht bei diesem einen Mal; mehrere der Messen von Mitterer und seinen Zeit- und Sinnesgenossen mußten solche Eingriffe hinnehmen und gewannen so in der Paulinuskirche ein neues Gesicht. Schroeders Zusätze und Auszierungen cäcilianischer Messen könnten uns interessante Aufschlüsse vermitteln, hätte nicht ein späterer Amtsinhaber in St. Paulin im Übereifer sämtliche Chornoten dieser Epoche aus dem Notenschrank aussortiert und „entsorgt“.

Schroeder war sich bewußt, daß diese aus seiner Sicht sterile Kost nur durch bessere Literatur abgelöst werden konnte; hin und wieder schrieb er alte Chorsätze ab und ließ sie in einem der damals technisch möglichen Verfahren vervielfältigen (geätzte Platten). Ein solches Blatt mit dem Satz „Wenn Christus der Herr zum Menschen sich neigt“ bewahre ich noch auf. Für den Pauliner Chor schrieb Schroeder damals die beiden liedhaften Sätze „Laßt die Kindlein zu mir kommen“ und „Jesu, Jesu, komm zu mir“, (nicht zum ersten Mal) aufgeführt am Weißen Sonntag 1946.

Wenig oder gar nicht bekannt ist die Tatsache, daß Schroeder während der Monate seiner Tätigkeit an St. Paulin gleichzeitig auch den Chor von St. Bonifatius in Kürenz betreute. Man muß wissen, daß diese am Stadtrand liegende, damals noch stark bäuerlich gefärbte Pfarrei erst um 1930 von St. Paulin abgepfarrt worden war und eine eigene Kirche erhalten hatte. Für ein reibungsloses Nebeneinander waren Proben und Aufführungen in beiden Kirchen aufeinander abzustimmen. Hartnäckig hält sich das Gerücht, daß Schroeder sich den dortigen Dienst in Naturalien vergelten ließ.

Im Spätherbst des Jahres 1945 kam dann auch der Pauliner Organist Bechtel aus Kriegsgefangenschaft nach Hause und plötzlich hatte St. Paulin

zwei musikalische Stelleninhaber. Schroeder überließ nun den täglichen Orgeldienst seinem Amtskollegen, leitete aber weiter den Chor und schrieb in den Wintermonaten seine „Pauliner Orgelmesse“. Einen Satz daraus, ich glaube, es war das Kyrie, konnte die Gemeinde schon zu Weihnachten 1945 hören, die gesamte Messe wurde zu Ostern 1946 erstmals aufgeführt. Ich bin mir absolut sicher mit dem Gedanken, daß die geschilderte „Flickarbeit“ an cäcilianischen Messen am Notenpult des jugendlichen Organisten der Ausgangspunkt für diese Messe mit konzertierender Orgel war. Einer nicht nur für Schroeder völlig neuen Manier, die Orgel in Vokalwerken als Begleit- wie als Soloinstrument zu Wort kommen zu lassen. Den Orgelpart hätte Bechtel nicht bewältigen können, so saß bei der Ausführung der Messe Schroeder stets selbst an der Orgel; seinem jungen Adlatus fiel neben dem Mitsingen wieder die Aufgabe des Blätterns und Registrierens zu.

Während sich die Musik in St. Paulin für geraume Zeit zu kaum geahnten Höhen aufschwang, galt es für den wieder schulpflichtig gewordenen Assistenten, sich allmählich für einen Beruf zu entscheiden. Angefacht durch einen vorbildhaft agierenden Lehrer, dessen Unterstützung bei den Eltern zu der nicht leicht getroffener Entscheidung für ein Musikstudium führte, wurde im Herbst 1945 auch der theoretische Unterricht intensiviert. Schroeder wohnte, möglicherweise bereits in der Vorkriegszeit, in einer schönen Wohnlage auf halber Höhe oberhalb der Stadt Richtung Petrisberg und dorthin führte allwöchentlich der Weg des Schülers zum Unterricht. Ziel war zunächst die Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule in Köln, zu der Schroeder seit seiner Studienzeit enge Beziehungen unterhielt, an der er zwischen 1930 und 1938 Lehrtätigkeit ausgeübt hatte, und an der er sich nach deren Wiedereröffnung eine Anstellung erhoffte.

Ich erinnere mich nicht daran, zu irgendeiner Zeit Hermann Schroeder im Auftrag meiner Eltern für seinen Unterricht Geld übergeben zu haben. Zu vermuten ist, daß ihm als Entgelt für die Lehrstunden Naturalien ausgehändigt wurden; gelegentlich hatte ich zum Unterricht Päckchen mit mir unbekanntem Inhalt mitzunehmen.

Hier ist noch von einer anderen Institution zu sprechen, der Schroeder ebenfalls leibliche Unterstützung in Form von Lebensmitteln verdankte.

Seine Gegenleistung bestand in kleinen Kompositionen, die der Singkreis der Kath. Jugend zur ersten Aufführung erhielt. Ich erinnere mich noch gut an die Passionsfeierstunde in der Fastenzeit 1946, bei der in der Krypta des Trierer Domes Schroeders Choralkantate über das Spee-Lied „Bei stiller Nacht“ erstmals erklang. Auch mit dieser Komposition, die meines Wissens bis heute ungedruckt blieb, betrat Schroeder Neuland. Er stellte zwischen die Strophen des Gemeindegesangs, zu dem er eine für ihn typische Harmonisierung beisteuerte, kurze, sich in ihrer Intensität steigernde Chor-Rufe von 5-7 Takten. Die beiden Schlußstrophen sangen Chor und Gemeinde gemeinsam; dabei war der Cantus firmus im Alt versteckt. Für den frischgebackenen Abiturienten, der sich als Begleiter in der Domkrypta mit einem Harmonium bescheiden mußte, stellte diese Kantate ein musikalisches Erlebnis besonderer Art dar. Wenn sie nicht anderswo, etwa von der Hand Schroeders, überliefert ist: ich bewahre die Partitur in einer eigenen Abschrift, die das Datum 1. Juli 1946 trägt. Das kleine Werk würde auch heute noch den Druck lohnen, aber wo singt man noch dieses Lied?

Diese Vertonung für den Trierer Singkreis blieb kein Einzelstück. Schroeder führte es ab 1946 von Köln aus immer wieder nach Trier und Peter Düntzer, damals Leiter des kleinen Jugendchores, wußte sich mehrfach hübsche Sätze über bekannte Weihnachtslieder zu erbitten. Schroeder, ermuntert durch den Erfolg der „Pauliner Orgelmesse“ mit der obligaten Begleitung, setzte in den Liedbearbeitungen diese Technik fort. An die ersten Wiedergaben von „Auf, ihr Hirten, von dem Schlaf“ (26. 12 1947, Bischof Korum-Haus), „Freu dich, Erd und Sternenzelt“, „Singen wir mit Fröhlichkeit“ (28. 12. 1947, St. Paulin), „Es reiten durchs dunkle Judäa“ (6. 1. 1948, St. Martin), auf den Programmzetteln jeweils mit dem hehren Vermerk „*Uraufführung*“ gekennzeichnet, und andere, von uns viel-gesungene Sätze denke ich gerne zurück. Schroeder hat die meisten von ihnen Jahre später in einem ansehnlichen Heft mit dem Titel „Singen wir mit Fröhlichkeit“ zusammengefaßt und bei Schwann im Druck veröffentlicht. Die obligate Begleitung für Orgel oder drei Instrumente unterscheidet die Bearbeitungen von anderen Weihnachtsliedern des Meisters, die schon vor Kriegsbeginn durch Schott gedruckt worden waren. Ein ungelöstes Rätsel wartet bis heute auf seine Klärung: Was hat es mit dem „Alttrierischen

Osterlied“ auf sich, mit dem der Name Hermann Schroeder auf dem Programmzettel eines Konzerts vom 30. März 1948 aufleuchtet, das als „Geistliche Ostermusik“ deklariert war?

Der Singkreis der kath. Jugend
der Stadt Trier

Weihnachtssingen

am 28. Dezember 1947, um 16 Uhr

in St. Paulin

Weihnachtssingen

Girolamo Frescobaldi (1583-1644)	Toccata in G
Adrian Willaert (um 1480-1562)	O magnum mysterium
Cristobal Morales (1553)	Puer natus est nobis
G. P. da Palestrina (1525-1594)	Dies sanctificatus
Domenico Zipoli (geb. 1675)	Pastorale
W.A.Mozart (1756-91) aus der Orgelsolomesse in C Dur kv 259	
Gloria, Credo, Benedictus	
F. X. A. Murschhauser (1663-1738)	
Laßt uns das Kindlein wiegen (Chor u. Variationen, Orgel)	
A. Scharrenbroich (1908-1942)	Hodie Christus natus est
Th. B. Rehmann (geb. 1895)	Ecce virgo concipiet
H. Schroeder (geb. 1904)	
In dulci júbilo für Orgel	
In dulci júbilo für Chor	
Freu dich Erd und Sternenzelt (Uraufführung)	
Singen wir mit Fröhlichkeit (Uraufführung)	

Weihnachtssingen des Trierer Singkreises am 28. Dezember 1947 in St. Paulin

Bei aller Fremdheit des Hörerlebnisses war das Echo auf die „Pauliner Orgelmesse“ äußerst positiv. Doch kaum waren am Ostersonntag 1946 beim Hochamt in St. Paulin die letzten Töne verklungen, galten die Sorgen sowohl des Komponisten als auch seines lernbegierigen Schülers anderen Plänen und Verpflichtungen. Am Dienstag dieser Woche, also nur zwei Tage später, stand in Köln die Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule an und Schroeder nahm beglückt die Möglichkeit wahr, den Weg nach Köln mitzumachen. Vater Ewerhart, aufgrund seines Berufes nicht nur mit einem kleinen Transportauto, sondern auch mit ausreichenden Benzinrationen versehen und durch seltene Ausweise legitimiert, die streng kontrollierten Zonengrenzen zu passieren, hatte sein Gefährt zur Verfügung gestellt. Man muß wissen, daß die direkte Eisenbahnstrecke nach Köln durch die Eifel unpassierbar, der Weg über Koblenz äußerst zeitraubend und anstrengend war. Die Bahnreise nach Köln führte im Sommer 1946 reisewillige Studenten über Saarbrücken (dort „Übernachtung“ in einem Hausflur, mit dem Koffer als Kopfkissen), Idar-Oberstein, Bingen und Koblenz und war in knapp 24 Stunden zu bewältigen.

So kam das Angebot von Vater Ewerhart gerade recht, das kleine Trüppchen in dem luftdicht von der Außenwelt abgeschlossenen Kastenwagen nach Köln und zurück zu transportieren. Für Schroeders Ehegattin Gisela war neben dem Fahrer Platz, den sie gerne einnahm; alle übrigen Passagiere mußten im Gehäuse mit einem (nicht befestigten) Stuhl vorlieb nehmen. Dies waren neben Meister Hermann und seinem Scholaren auch Elisabeth Rikl („Etta“), eine Arzttochter, die die Aufnahme in eine Klavierklasse anstrebte und später Schülerin von Karl Hermann Pillney wurde. Die Reise fand am Ostermontag statt; für ein Quartier am Zielort mußte jeder vorher gesorgt haben. Die enge Kabine und der noch von der Rundstedt-Offensive und ihren Folgen zutiefst angegriffene Zustand der Eifelstraßen zwangen zu mehreren Verschnaufpausen. Um es vorweg zu sagen: sowohl Rudi als auch Etta bestanden die Prüfung und durften sich als zukünftige Studenten fühlen.

Was uns jungen Leuten damals entging: jeder der erwachsenen Teilnehmer der Fahrt suchte die seltene Gelegenheit zu Gesprächen mit Freunden und Bekannten zu nutzen. Schroeder mußte in erster Linie darum bemüht sein,

die Weichen für eine Anstellung in der Domstadt auszurichten. Zu diesem Zweck traf er sich mit seinem früheren Lehrer und späteren Kollegen Heinrich Lemacher, den sein Alter vor Kriegsdienst bewahrt hatte. Vater Ewerhart spähte die Möglichkeiten aus, – und nur dadurch war von den französischen Besatzern eine Reisegenehmigung zu erhalten – zugunsten der unterernährten Stadt Trier über die Zonengrenze alte Geschäftsverbindungen wieder aufnehmen zu können, ein schier vergebliches Unterfangen. Allseits zufrieden mit den Ergebnissen der Fahrt waren die mit ihr verbundenen Unannehmlichkeiten und Anstrengungen bald vergessen.

An dieser Stelle sei ein kurzer Seitenblick auf Hermann Schroeders Ehefrau Gisela gestattet. Da mein Theorieunterricht in Trier in Schroeders Wohnung stattfand, waren Kontakte und gelegentliche Gespräche mit dem jungen Eleven nur natürlich. Mir war Gisela Faßbinder als Verfasserin etlicher Liedtexte bekannt, die Schroeder dann vertonte, und die ich mir abschrieb (und auch gelegentlich sang: „Du meines Lebens Freud und Wonn“). Offenbar empfand die nicht überall beliebte Dame Sympathien für mich, entfuhr ihr doch einmal der Ausruf: „Rudi, du könntest mein Sohn sein!“

Für mich als angehenden Studenten war der Gedanke, in Zukunft auf Schroeder als Orgellehrer verzichten zu müssen, fast unerträglich, zumal mir der Name von Josef Zimmermann, damals noch Organist an St. Marien in Bad Godesberg, nicht einmal bekannt war. Ich mußte mich fügen und mit dem Trost begnügen: „Bei Josef Zimmermann bist du in besten Händen!“

In Köln waren für einen Studienanfänger nach heutigen Gesichtspunkten unvorstellbare Bedingungen zu meistern. Vom steten Hungern wollen wir gar nicht erst sprechen; doch wo in der total zerbombten Stadt eine Unterkunft finden, wie an Möglichkeiten zum Üben kommen? Für die ersten Wochen konnte ich bei Bekannten meines Vaters, im Haus des damaligen Direktors der Universitätsbibliothek, Unterschlupf finden, ehe ich eine Bude bei einem älteren, kinderlosen Ehepaar in einem entlegenen Vorort mieten konnte, die dann für Jahre mein Kölner Domizil blieb. Ein benutzbares Klavier war 2 Kilometer entfernt, eine Orgel zum Üben hingegen etwa 10 Kilometer. Zum Orgelunterricht in entlegenes rechtsrheinisches Terrain betrug die Entfernung gar 20 Kilometer, der zeitliche Aufwand für eine

Unterrichtsstunde: ein voller Tag. Ein von Trier mitgebrachtes Fahrrad diente mir als unentbehrliches Beförderungsmittel, insbesondere im ersten in Köln verbrachten, extrem strengen und langen Winter 1946/47, als sogar Vater Rhein zufror.

Schon bald traf ich Hermann Schroeder in den Räumlichkeiten der Hochschule wieder. Der in der Schulmusik-Abteilung als Lehrer tätige Meister eröffnete mir die Möglichkeit, auch an Übungen und Seminaren dieser damals noch als Elite geltenden Ausbildung teilzunehmen. Auf diese Weise wurde ich Kommilitone zahlreicher älterer Studienkollegen wie etwa Bernd Alois Zimmermann, stieß aber auch auf Jahrgangsgenossen wie Karlheinz Stockhausen, bei dem damals noch nichts von seiner später erlangten Sonderstellung zu erkennen war. Als einzigen Kirchenmusikstudenten und jüngstes Mitglied rief mich Schroeder in seinen schon bald gegründeten und zu hohem Ansehen kommenden Madrigalchor, der damals stimmlich den vielleicht höchsten Standard seiner langen Geschichte aufwies. Als Schroeder nach dem Tod von Heinrich Boell die Leitung des Bachvereins übernahm, war ich auch dort sogleich mit von der Partie. Oft genug stand ich bei Aufführungen neben der Orgel, die regelmäßig mein Lehrer Josef Zimmermann aus dem Klavierauszug spielte. Die bei der Toten-ehrung für Boell am 30. Oktober 1947 in der Dreikönigen-Kirche Köln-Bickendorf aufgeführte Bach-Kantate „Schauet doch und sehet“, wahrscheinlich die erste, die ich singend kennenlernte, blieb mir zeitlebens unvergessen. Hermann Schroeder war zu dieser Zeit für mich ein prägendes Vorbild; meine Verehrung für den vielseitigen Lehrer war schier unbegrenzt. Bei meinem Staatsexamen als Kirchenmusiker im Sommer 1949 habe ich sowohl Schroeders damals noch ungedruckte Sonate a-moll für Klavier vorgetragen wie auch sein repräsentatives Orgelwerk über „Christ lag in Todesbanden“; auch bei meiner Gesangsprüfung standen Werke von Schroeder auf dem Programm.

1948, noch während meiner ersten Kölner Studienzeit, hatte ich in Trier die Leitung des erwähnten Singkreises übernommen. In unseren Programmen bis 1956 kamen immer wieder Werke von Hermann Schroeder zu Gehör, dessen Name auf diese Weise in der Stadt lebendig blieb, nachdem der Domchor sich seinen Kompositionen verschlossen hatte.

In der Zwischenzeit, von 1949 bis 1951, hatte ich vier Semester Studium in Freiburg verbracht, wo der Name von Hermann Schroeder allenfalls katholischen Kirchenmusikern geläufig war. Als ich nach Köln zurückkehrte, hatte ich nicht nur eine Spezialausbildung im Dirigieren hinter mir, sondern auch die ersten vier Semester des Studiums der Musikwissenschaft, beides verbracht unter der Anleitung renommierter Professoren. In Köln gedachte ich mein wissenschaftliches Studium zu Ende zu bringen; an der Hochschule hatte ich mich in einer Gesangsklasse eingeschrieben. Auch Schroeders Madrigalchor frequentierte ich noch über Jahre; Schroeder war so freundlich, mich nach meiner Promotion im Sommer 1953 vor versammeltem Chor mit einer kurzen Laudatio zu ehren.

In diese Zeit fällt auch eine aus unserer damaligen Sicht Heiterkeit erregende Anekdote, die allerdings Schroeders zornige Reaktion herausforderte. Niemand hatte bis dahin jemals Hermann Schroeder als Autofahrer erlebt, und so erregte Hermann beträchtliches Aufsehen bei seinen Madrigalisten, als er zu einer Rundfunkaufnahme mit einem Motorwagen vorfuhr. Man muß sich daran erinnern, wie gering die Zahl der damals zugelassenen Fahrzeuge war. Die Rundfunkaufnahme mit mir nicht mehr rememberlichem Programm stand in St. Pantaleon an; es war ein später Sommernachmittag, zu dem die Sänger sich auf dem Vorplatz der edlen Kirche versammelt hatten. Wie fast immer war der Haupteingang verschlossen, zum Eintreten mußte die Pforte auf der Südseite benutzt werden.

Während der Abhörpausen wich die anfänglich gezeigte Neugier auf das Gefährt dem Gedanken an einen Schabernack; und so kam es schließlich zu dem waghalsigen Attentat auf das schicke, seitlich vor der Kirche abgestellte Modell. Nach meinen Erinnerungen handelte es sich um einen mit Schiebedach versehenen, wohl gebraucht erworbenen sportlichen Zweisitzer der Marke Auto-Union, später Audi genannt, gewiß ein Exemplar, für das heutzutage Liebhaberpreise geboten würden.

Wer auch immer die Idee hatte, das rüde Volk männlicher Sänger ließ sich zu einem Gewaltakt hinreißen. Vielleicht bestand zunächst nur die Absicht zu einem kleinen Streich, der sich aber alsbald ausweitete. Mit vereinten Kräften – vorne drei oder vier Mann an der Stoßstange, eben so viele am Hinterteil anpackend – gelang es, den Wagen zu hieven und durch kleine

Hopser seitlich zu bewegen. 10 bis 12 Meter dürften es gewesen sein bis zum Haupteingang der Kirche, und bis dahin stemmten die Bösewichter das Gefährt. Im paradiesartigen Vorhof wurde der Wagen schließlich geparkt. Verließ man die Kirche durch das Seitenportal, war das Auto am neuen Standort nicht sichtbar. Hermann Schroeder muß mehr als einen gelinden Schock erlitten haben, als er beim Verlassen des Gotteshauses sein Auto nicht mehr vorfand. Das verdächtige Schmunzeln seiner Sängerschar muß ihn zusätzlich aufgebracht haben. Ich erinnere mich nicht, Schroeder jemals ähnlich zornig erlebt zu haben wie bei diesem Bösejungen-Streich.

Wenn ich in späteren Jahren das Glück hatte, in den letzten Herbstwochen mit dem Auto die Eifeler Landstraßen zu durchqueren, kam mir immer wieder die Reise in den Sinn, die den Madrigalchor in einem dieser Jahre – es muß 1952 oder 1953 gewesen sein – zunächst nach Trier, sodann ins saarländische Schwalbach führte. In St. Paulin gab es ein erstes Konzert; Gastfreundschaft genossen wir im Saarland, wo mit Pfarrer Hellbrück ein alter Bekannter wirkte. Die Begegnung mit dem freundlichen Pfarrherrn weckte bei Schroeder wie bei mir Erinnerungen an St. Paulin, wo Hellbrück in den vierziger Jahren als Kaplan tätig war. Mein früherer Meßdiener-Kaplan hatte Schroeder in dessen Dienstjahren 1945/46 als guter Freund zur Seite gestanden. Wie in St. Paulin war mir in Schwalbach die ehrenvolle Gelegenheit geboten, einen Anteil des musikalischen Programms mit Orgelmusik zu bestreiten. Hin- und Rückfahrt im Bus blieben neben dem Musizieren in bleibender Erinnerung durch die unglaubliche Farbenpracht, die die Natur in der Eifel zu dieser Jahreszeit präsentiert.

Im gebührend gefeierten Marianischen Jahr 1954 trat der Trierer Motettenchor, aus dem schon erwähnten Singkreis erwachsen, in der Moselstadt mit drei Veranstaltungen unter dem Titel „Marienlob der Zeiten“ an die Öffentlichkeit. Im dritten Programm mit „Marienlob unserer Zeit“ nahm Schroeders Werk sowohl bei der Orgelmusik wie beim Chorvortrag eine zentrale Stellung ein. Das Programm sollte zugleich eine Ehrung für den gerade fünfzigjährigen Meister darstellen. Der ausführende Chor hatte in den Jahren zuvor solche Wertschätzung erlangt, daß der Südwestfunk

ihn mehrfach mit Aufnahmen bedacht und damit im ganzen Land bekannt gemacht hatte. Auch die Konzerte mit marianischer Musik wurden aufgenommen, das Konzert mit Werken Schroeders am Marienfeiertag 8. Dezember 1954 ausgestrahlt. Als großes Lob empfand ich die anerkennenden Äußerungen von Schroeder über die vorausgegangene Mozart-Sendung des Motettenchores, die er mit kritischem Ohr am Radio verfolgt hatte.

Nach vielseitiger beruflicher Tätigkeit in Trier und Köln verschlug es mich im Herbst 1955 nach Münster, wo ich an der dortigen Kirchenmusikschule als Lehrer für diverse Fächer tätig wurde. Münster, im Bewußtsein vieler Zeitgenossen eine stark traditionell ausgerichtete Bischofsstadt mit großem räumlichen Umfeld (Münsterland), war auch in der Kirchenmusik stark an der Vergangenheit orientiert; Schroeder und seine Kompositionen waren zumindest in der Stadt zwar bekannt, aber kaum einmal aufgeführt. Schon bald ergaben sich auch in Münster erste Ausblicke auf neue gottesdienstliche Musik. Für den Juni des Jahres 1957 war die Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienverbandes nach Münster einberufen worden. Die Tagung stand noch ganz unter dem Eindruck der Enzyklika „*Musicae sacrae disciplina*“ von 1955, die den hohen Rang der Kirchenmusik und die Aufgaben all derer betont hatte, die ihr als Vermittler dienten. Als zwei der beherrschenden Themen standen in Münster neue Psalmenlieder und liturgische Musik „*cum populo activo*“ auf dem Programm. Von kirchlicher Seite angestoßen und als Folge der im Jahr zuvor in Salzburg stattgefundenen Komponistentagung des ACV hatte sich Schroeder zu einem neuen Weg entschlossen: seine Messe für Chor und Orgel mit Beteiligung der singenden Gemeinde sollte ihre erste Bewährungsprobe erleben. Während das traditionelle Pontifikalamt im Dom unter Mitwirkung des Domchores stattfand, war Schroeders Messe mit dem Titel „*Missa Gregoriana*“ in einer der Pfarrkirchen der Stadt zu erleben, die über ein geeignetes Orgelinstrument verfügte. Die Aufführung in St. Antonius am Sonntag, dem 16. Juni 1957, geriet für den Komponisten zu einem ungewöhnlichen Erfolg. Wer sich über Schroeders Intentionen zu diesem Werk näher informieren möchte, sei auf seinen Artikel „*Cum populo activo. Gedanken zur Missa gregoriana*“ hingewiesen. (CVO 1957, S. 176f.)

Dirigent der Aufführung war Rudolf Ewerhart, Schroeders früherer Eleve, dem es gelungen war, innerhalb weniger Monate mit den Schülern der Kirchenmusikschule einen schlagkräftigen Chor aufzubauen, der Schroeders Werk zu eindrucksvollem Profil verhalf. Als Ergebnis dieser ersten Aufführung ermunterte die „Missa Gregoriana“ in den Folgejahren Gemeinden in zahlreichen Städten des deutschen Sprachraums zu singendem Mittun bei Aufführungen dieser und ähnlich geformter Messvertonungen.

Die Resonanz der Neuheit blieb nicht auf Deutschland beschränkt. Anlässlich einer Sängerwallfahrt nach Rom im Herbst 1957, an der sich u.a. die Domchöre von Köln und Münster beteiligten, wurde Schroeders lateinische „Missa Gregoriana“ als international gültiges Muster einer neuen Messeform in der Ewigen Stadt vorgestellt. Am 16. Oktober erklang sie in der alt-ehrwürdigen Kirche S. Cecilia in Trastevere bei einem feierlichen Hochamt, das vom unvergessenen Prälaten Higinio Anglès zelebriert wurde; musikalische Leitung: Rudolf Ewerhart. Die vom Rezensenten in der Zeitschrift „Musica Sacra“ zitierte „*Chorgruppe aus Münster*“ bestand aus Freiwilligen des Domchores, die sich diesem Werk nicht verschließen wollten. Der ungenannte Berichterstatter fand für Werk und Ausführung große Worte: „*Diese Meßform, die in vorbildlicher Weise gregorianischen Choral und moderne lineare Satzkunst verbindet, hinterließ den stärksten Eindruck*“.

In meiner Partitur der „Missa Gregoriana“ fand ich einen Laufzettel, der in äußerster Genauigkeit Auskunft gibt über die Rundfunk-Übertragung eines Gottesdienstes aus der Petrikirche zu Münster, die am 3. August 1958 über die Sender des WDR Köln ausgestrahlt wurde. Neben einer zur Kommunion gesungenen Motette von Kaspar Roeseling (*Caro mea vere est cibus*) war innerhalb der Liturgie Schroeders „Missa Gregoriana“ zu hören. Musikalisch Tätige waren Domorganist Heinrich Stockhorst sowie Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster unter meiner Leitung. Auf diese Weise wurde Schroeders noch junges Werk weit verbreitet und regte manchen Komponisten zur Nachahmung an.

Entscheidende Einschnitte für die Kirchenmusik markierte das Jahr 1964. Das Zweite Vatikanische Konzil mit seinen auf dem Feld der Liturgie

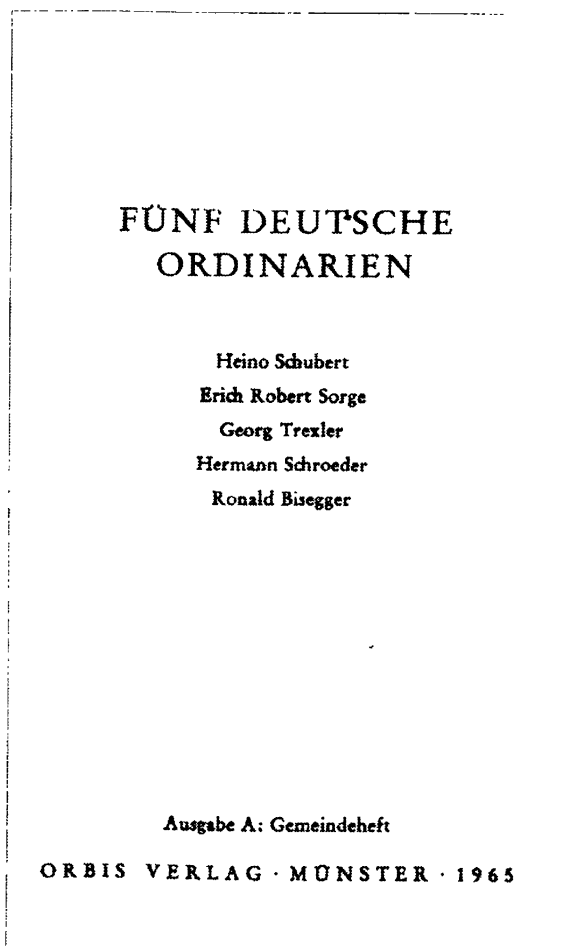
revolutionären Beschlüssen öffnete unter anderem der Volkssprache wesentliche Anteile am liturgischen Geschehen. Vom 20.–25. Mai 1964 fand in Brixen die 32. Generalversammlung des ACV statt. Aus Köln waren neben einer klerikalen Elite Hermann Schroeder und Domorganist Josef Zimmermann mit der Bahn angereist; der Schreiber dieser Zeilen kam mit dem Auto von Münster. Bei den Sitzungen standen erste Ansätze zum Umgang mit der deutschen Liturgiesprache zur Debatte. Hermann Schroeders „Deutsche Epistel zum Fest der allerheiligsten Dreifaltigkeit“, abgedruckt im CVO 1964, S.211, fand allgemeine Zustimmung, seine gelungene Lektionsformel aber nur selten den Weg in die Praxis oder gar in die offiziellen Drucke. Dabei wären seine überzeugenden Muster bei entsprechender Anwendung auf sämtliche Episteltex te anwendbar gewesen.

Der Aufenthalt in der süd tiroler Bischofsstadt ließ Zeit zu mancherlei Ausflügen. Das mitgebrachte Fahrzeug erlaubte Exkursionen zu dritt an wertvolle, unbekannte Orgeln; besonders beeindruckt war der Fahrer vom weitberühmten Bozener Markt, den die beiden älteren Kollegen als sachkundige Führer mit mir durchstreiften.

In der Folgezeit führten Versuche zur praktischen Umsetzung der neuen Verlautbarungen an manchen Orten zu stellenweise primitiven Ansätzen deutschsprachigen Singens. Jedermann fühlte sich berufen, zum neuen Singgut seinen Anteil beizusteuern. Gemeinsam mit derartigen Produkten verbreitete sich das geflügelte Wort: „Hier ein Tönchen, da ein Tönchen, fertig ist das Antiphönchen.“ Während der Cäcilien-Verband mit seinem wortgewaltigen Anführer Prälat Overath alle Versuche des Singens auf gregorianische Art in deutscher Sprache verurteilte und diese Haltung noch über Jahre zu vertreten wußte, gab es Stimmen, die versuchten, den neuen Möglichkeiten das Beste abzugewinnen. Zu einem der Wortführer wurde ich, zu dieser Zeit gerade zum neuen Direktor der Kirchenmusikschule Münster ernannt. Mit meinen Initiativen stellte ich mich in Gegensatz zu den vom ACV vertretenen Ansichten, mit deren Durchsetzung man noch längere Zeit glaubte, die ausufernden Neuerungen eindämmen zu können.

Eine starke Hilfe stand mir in dem in Münster neugegründeten Orbis-Verlag

zur Seite, dessen Programm ich schon bald und dann über Jahre praktisch dirigierte, und dessen Lektor ich blieb, solange der Verlag florierte und existierte. Nach Vorgesprächen schlug ich zunächst eine Sammlung von Vertonungen des deutschen Ordinariums vor, dessen einheitlich gültige Textfassung soeben von der Deutschen Bischofskonferenz abgesegnet worden war. Unter den fünf von mir zur Mitarbeit angesprochenen Komponisten kam einer aus Österreich, einer aus der Schweiz; Deutschland stellte drei Persönlichkeiten. Sämtliche Adressaten zeigten sich bereit, Kompositionen beizusteuern, und so erschien 1965 im Orbis-Verlag die Sammlung „Fünf deutsche Ordinarien“. Unterschiedliche Stile und unterschiedlicher Anspruch kennzeichneten die einzelnen Vertonungen des gleichen Textes.



24

Ordinarium 4

KYRIE Hermann Schroeder

J. 1

V Herr, er - bar - - me dich!
S Herr, er - bar - - me dich!
A Herr, er - bar - - me dich!

V Chri - stus, er - bar - - me dich!
S Chri - stus, er - bar - - me dich!
A Chri - stus, er - bar - - me dich!

V Herr, er - bar - - me dich!
S Herr, er - bar - - me dich!
A Herr, er - bar - - me dich!

GLORIA

P Eh - re sei Gott in der Hö - he
S und auf Er - den Frie - de den Men - schen,
die gu - ten Wil - lens sind. A Wir lo - ben dich.
S Wir prei - sen dich. A Wir be - ten dich an.
S Wir ver - herr - li - chen dich. A Wir sa - gen dir
Dank ob dei - ner gro - Ben Herr - lich - keit.

Deutsches Ordinarium, Erstdruck 1965, Gemeindeheft

Die Partituren waren so angelegt, daß die Gesänge nach Bedarf unter Mitwirkung des Chores auszuführen waren, nach dem Vorbild von Schroeders „Missa Gregoriana“. Auf diese Weise waren Gebilde von neuem Zuschnitt entstanden, nicht nur Melodien für die Gemeinde; die

Ergebnisse verdienten den Namen von Kompositionen und dadurch markierte das Quintett der Orbis-Mitarbeiter, sämtlich Kompositionslehrer an Hoch- oder Fachschulen, natürlich erste Wahl.

FÜNF DEUTSCHE ORDINARIEN

4

Hermann Schroeder

DEUTSCHES ORDINARIUM

für

Vorsänger, Schola (oder Chor), Gemeinde und Orgel

Partitur
zugleich Orgelstimme

ORBIS VERLAG · MÜNSTER

Deutsches Ordinarium

Kyrie

Hermann Schroeder

Chorpartitur

d = 1

© 1900 by Orbis Verlag · Münster

FÜNF DEUTSCHE ORDINARIEN · Ausgabe B 4

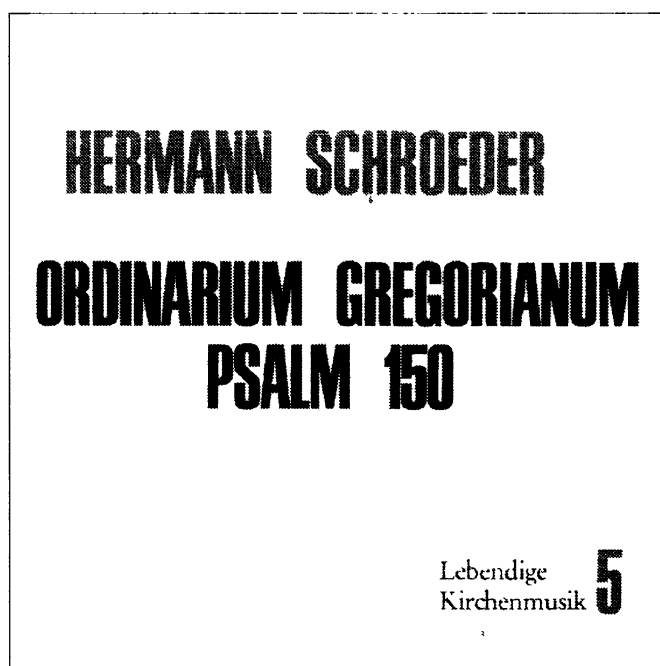
Erste Seite der Partitur

Für die Ordinarien von Hermann Schroeder und Heino Schubert wurde bald der Wunsch laut, zusätzlich Fassungen mit Bläserbegleitung zur Verfügung zu stellen, ein Ansinnen, dem die Komponisten und der Verlag gerne nachkamen. Die Edition geriet zu einem geradezu überwältigenden Erfolg; das für die singende Gemeinde bestimmte Heftchen, das die fünf Ordinarien im Gesangbuchformat abdruckte, erlebte eine Auflage von mehr als einer Million Exemplare!

Hermann Schroeder für die Beteiligung an dieser Aktion zu gewinnen, war für mich alles andere als einfach. Die Grundhaltung des Komponisten zu den durch die Liturgiereform geschaffenen Schritten war vorauszusehen. Schroeders Vertrautheit und sein liebevoller Umgang mit den Melodien-schatz der Gregorianik, in Köln erworben in der Ägide der großen

Persönlichkeit von P. Dominicus Johner, waren allgemein bekannt. Nämliches gilt für die Schätze der klassischen Polyphonie. Verdeutschungen etwa von Akklamationen und anderen liturgischen Gesängen, wie sie in den dreißiger Jahren mehr und mehr in der aufkeimenden liturgischen Bewegung um sich griffen, waren Hermann Schroeder ein Greuel.

Zugleich mit den erwähnten Notenausgaben startete der Orbis-Verlag eine Schallplattenreihe mit dem Titel „Lebendige Kirchenmusik“. Diese heute völlig vergessene Serie, aus der einzelne Titel sogar den Weg in den Katalog der angesehenen Firma „harmonia mundi“ fanden, umfaßte mindestens acht kleine Platten zu 17 oder 25 cm. Ziel dieser Edition von Klangbeispielen war es, bereitwillige Chöre und Gemeinden an die neuartige Musik heranzuführen. Schroeders „Deutsches Ordinarium“, als Nr. 2 der Reihe veröffentlicht, fand das größte Interesse. Als Ausführende sind genannt: Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; eine Bläsergruppe; Leitung: Rudolf Ewerhart. Weitere Kompositionen Schroeders im Sog der Liturgiereform sind in der Plattenreihe vertreten: als Nr. 5: Ordinarium Gregorianum und Psalm 150; Ausführende wie bei Nr. 2; statt der dort mitwirkenden Bläsergruppe spielte Erich Robert Sorge die Orgel. Schallplatte Nr. 6 stellte Schroeders „Deutsches Proprium der dritten Weihnachtsmesse“ vor, Nr. 7 sein „Deutsches Proprium von Pfingsten“, beide Werkgruppen ausgeführt vom Madrigalchor der Hochschule für Musik Köln unter Leitung des Komponisten.



HERMANN SCHROEDER**ORDINARIUM GREGORIANUM
PSALM 150**

I Kyrie XVIII - Gloria VIII
II Sanctus X - Agnus Dei ad lib. II - Psalm 150

Ausführende:

Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster
Erich Robert Sorge, Orgel; Leitung: Rudolf Ewerhart

HERMANN SCHROEDER (geb. 1904), Professor an der Hochschule für Musik in Köln, gehört zu den profiliertesten Köpfen der katholischen Kirchenmusik. Bereits in den Jahren um 1930 war er als einer der Schrittmacher der neuen Kirchenmusik bekannt geworden; seither hat er sich durch seine Chor- und Orgelkompositionen internationales Ansehen erworben.

Mit seiner – zuerst 1957 in Münster aufgeführten – »Missa Gregoriana« betrat er formales Neuland, indem er erstmals eine Ordinariums-Vertonung schuf, die neben dem Chor auch der Gemeinde die ihr zukommenden Melodieabschnitte zuwies. Das gleiche Prinzip ist seither vielfach nachgeahmt worden, nach der Liturgiekonstitution des Konzils auch bei Kompositionen in deutscher Sprache. Schroeders 1967 entstandenes »Ordinarium Gregorianum« weist manche Parallelen zu dem ältesten Werk auf, doch geht es in seiner formalen Haltung auf manche Forderungen der Liturgiereform ein: So ist das Sanctus in einer Gestalt vertont, die das durchgehende Mitsingen der Gemeinde erlaubt. Von besonderem musikalischem Reiz ist die klangvolle Schlußcoda des Gloria.

Der in Falsibordoni-Art komponierte Psalm 150 kann nach der Anregung der *Instructio* vom Mai 1967 als Danksagung nach der Kommunion gesungen werden. Er ist hier in Verbindung mit Orgelversetten gebracht.

ORBIS VERLAG MÜNSTER

Weitere Schallplattenaufnahmen in der Reihe
»Lebendige Kirchenmusik«

- 1 **HEINO SCHUBERT**
Deutsches Ordinarium
Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; Heino Schubert, Orgel; Leitung: Rudolf Ewerhart
HMS 17 079 Stereo (mono abspielbar) 17 cm
- 2 **HERMANN SCHROEDER**
Deutsches Ordinarium
Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; eine Bläsergruppe; Leitung: Rudolf Ewerhart
GEORG TREXLER
Deutsches Ordinarium
Schola der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; Winfried Schlepphorst, Orgel; Leitung: Rudolf Ewerhart
HMS 17 080 Stereo (mono abspielbar) 17 cm
- 3 **HEINO SCHÜBERT**
Deutsches Marien-Ordinarium und Deutsches Marien-Proprium
Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; Heino Schubert, Orgel; Leitung: Rudolf Ewerhart
HMS 25 167 Stereo (mono abspielbar) 25 cm
- 4 **HEINO SCHUBERT**
Missa Choralis
Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; Heino Schubert, Orgel; Leitung: Rudolf Ewerhart
LK 6701 Stereo (mono abspielbar) 17 cm
- 5 **HERMANN SCHROEDER**
Ordinarium Gregorianum und Psalm 150
Schola und Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster; Erich Robert Sorge, Orgel.
Leitung: Rudolf Ewerhart
LK 6702 Stereo (mono abspielbar) 17 cm
- 6 **HERMANN SCHROEDER**
Deutsches Proprium der dritten Weihnachtsmesse
Madrigalchor der Hochschule für Musik Köln;
Leitung: Hermann Schroeder
LK 6703 Stereo (mono abspielbar) 17 cm
- 7 **HERMANN SCHROEDER**
Deutsches Proprium von Pfingsten
Madrigalchor der Hochschule für Musik Köln;
Leitung: Hermann Schroeder
LK 6704 Stereo (mono abspielbar) 17 cm
- 8 **JOSEF FRIEDRICH DOPPELBAUER**
Deutsches Liedproprium
(Morgenglanz der Ewigkeit · O Jesu Christe, wahres Licht ·
Lobt den Herrn, denn was er tut · Preis, meine Seele.
Gott den Herrn · Lobet den Herren)
Chor der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster;
Erich Robert Sorge, Orgel; Leitung: Rudolf Ewerhart
LK 6705 Stereo (mono abspielbar) 17 cm

ecclesia

Die Notenausgaben zu allen hier aufgeführten Schallplatten sind im ORBIS-Verlag, 44 Münster, erschienen.

© Copyright 1967 by ORBIS Wort und Bild GmbH,
44 Münster. Auslieferung: FONO-Schallplattengesellschaft mbH, 44 Münster. Printed in Germany

Nr. 5 der Schallplattenreihe 'Lebendige Kirchenmusik'

Solange es bei der Neuvertonung von deutschsprachigen Ordinarien um einstimmige Melodien ging, allenfalls mit Orgelbegleitung veröffentlicht, mußte sich Hermann Schroeder – wie übrigens auch Heino Schubert – mit starker Konkurrenz auseinandersetzen. Genannt seien an dieser Stelle Heinrich Rohr aus Mainz sowie Erhard Quack aus Speyer, die bereits Jahrzehnte vor der Liturgiereform einfache Ordinariumsmelodien nach gregorianischen Vorbildern verfaßt hatten; es handelte sich um Melodien, die vielerorts schon eingebürgert waren. Ihre Verlage genossen gegenüber dem gerade erst gegründeten Orbis-Verlag die größere Reputation. Neu waren nunmehr die vorgeschriebenen, kirchlich approbierten Textfassungen, an die sich die Komponisten zu halten hatten. Daß diese Versionen einige Jahre später seitens der Kirche revidiert und leicht verändert wurden, hat

allen diesen Neukompositionen, soweit sie umgearbeitet und den erneuerten Texten angepaßt wurden, in ihrer Substanz geschadet.

Als Jahre später die Entscheidung darüber anstand, welche der schon existierenden Ordinariumsmelodien in das 1975 ausgegebene neue Gesangbuch „Gotteslob“ aufzunehmen seien, standen dank der Zusammensetzung der beschließenden Kommission die Namen Rohr und Quack im Vordergrund. Dennoch kamen die Mitglieder dieses Rates nicht daran vorbei, Melodien von Schroeder und Schubert zu berücksichtigen. Aus Hermann Schroeders Deutschem Ordinarium wurden zwei Sätze ins Gotteslob übernommen: Kyrie („Herr, erbarme dich“, Nr. 443) und Sanctus („Heilig, heilig, heilig“, Nr. 445) haben sich in vielen Gemeinden eingebürgert und werden bis heute gesungen. Der außergewöhnliche Erfolg der Fünfer-Sammlung aus dem Orbis-Verlag, aber auch die Übernahme einzelner Melodien in das offizielle Gesangbuch müssen für Schroeder mit lukrativen Einnahmen verbunden gewesen sein.

Aus heutiger Sicht erwiesen sich die Jahre nach 1964 als die Zeit engen Kontaktes zwischen Schroeder und Ewerhart, der sich auch in dem von Schroeder angebotenen, freundschaftlichen „Du“ äußerte. Bei mehreren Anlässen hatte ich in diesen Jahren die Möglichkeit, auf die Vergabe von Kompositionsaufträgen Einfluß zu nehmen. Als man sich in Münster daran machte, für die Jubiläumsfeierlichkeiten des Domes passende Musik zu finden, konnte ich mich für Hermann Schroeder einsetzen und den Auftrag zur Komposition vermitteln. Schroeder entschied sich für das damals noch verbreitet bekannte Ordinarium „Alme Pater“, in der Editio Vaticana als Nr. X geführt, und komponierte es für „Schola, Gemeinde, Chor und Orgel“, so die Titelaufschrift der Partitur, die auch in dieser Gestalt gedruckt wurde. Im Inneren der Ausgabe war dann zu lesen: „Die originale Besetzung des Werkes sieht anstelle der Orgel Blechbläser vor“. Sekundiert wurde die Komposition durch die Vertonung des Propriums vom Kirchweihfest mit dem bekannten Text „Terribilis est locus iste“. Bedeutete die musikalische Umsetzung der Texte des Ordinariums für Schroeder nichts Neues, so hatte er mit der Propriums-Vertonung seine Schwierigkeiten. Die Schroeder von mir vorgelegten Texte waren in völlig neue Schemata umzusetzen, die ihn als eminent formenkundigen Komponisten reizen mußten. So erhielten

nicht nur die Antiphonen zum Introitus und zur Communio Psalmverse, deren Eigenart Schroeder mithilfe von „Falsibordoni“ meisterte, auch das Offertorium erhielt Verse, die der Komponist klanglich durch a-cappella-Satz vom Corpus absetzte. Beide am 11. September 1965 uraufgeführten Werke wurden 1965 durch mein Eintreten im Kölner Verlag Edmund Bieler in würdigen Ausgaben gedruckt. Aus meiner Sicht bemerkenswert die Angabe, daß die Drucke als „Veröffentlichungen der Bischöflichen Kirchenmusikschule Münster“ (Nr. 8 und 9) firmierten.

Zu der von mir initiierten Reihe von Chorsätzen zu Kirchenliedern, erschienen als Ausgabe der Kirchenmusikschule Münster im Verlag Bieler, hat Schroeder mehrere Liedmelodien vierstimmig gesetzt. Für mich und für von mir betreute Ausgaben steuerte er auch vereinzelte Orgelkompositionen bei; genannt seien das Choralvorspiel „O Jesu, all mein Leben bist du“ und die Partita über „O Christ, hie merk“ (beide 1965); im folgenden Jahr erschienen, ebenfalls bei Bieler gedruckt, „Du hast, o Herr, dein Leben“ und „Wir weihn der Erde Gaben“. Einen Hinweis verdient der 1969 bei Orbis gedruckte „Orgelpsal“, ferner 6 Stücke für Violine und Orgel mit dem Titel „Duo da chiesa“ (1970). Auch die Drucklegung des Psalmes 112 „Laudate pueri Dominum“, Motette für Doppelchor (8 stimmig) im Orbis-Verlag (1970) wurde von mir in die Wege geleitet. Generell ist zu sagen, daß sämtliche im Orbis-Verlag erschienenen Werke Schroeders auf mein Anerbieten zurückgehen. Es sind dies (ich versuche eine chronologische Ordnung ohne Anspruch auf Vollständigkeit):

1965 Deutsches Ordinarium

Lobe den Herren für Gemeindegesang, gem. Chor und Bläser,
1968 auch als Chorpartitur

1966 Deutsches Proprium der dritten Weihnachtsmesse

Deutsches Proprium von Pfingsten

1967 Ordinarium Gregorianum

1968 Deutsches Proprium vom höchsten und ewigen Priestertum

Jesu Christi

Caecilien-Messe (deutsche Faassung)

Psalm 150

1969 Psalm 112 Laudate pueri Dominum

- 1970 Deutsches Proprium für das Fest vom hl. Kreuz und
Gründonnerstag
- 1975 Albertus-Messe (Neufassung des Deutschen Ordinariums
von 1965)
- 1980 Liedsätze für den Berliner Katholikentag

Kurz zurückkommen möchte ich auf die mittels Schallplatte verbreiteten deutschen Proprien, eine Werkgruppe, von der damals anzunehmen war, daß sie in Zukunft verstärkt von Chorleitern als Alternative zu den hergebrachten „Messen“ (Ordinarium) aufgegriffen würden. Diese Voraussetzung hat sich nicht erfüllt; das mehrstimmige Proprium – ob lateinisch oder deutsch, ob von alten Meistern oder Zeitgenossen komponiert – blieb bis heute ein Stiefkind der Kirchenchöre.

1967 entstand, wiederum auf mein Ersuchen, Schroeders „Ordinarium Gregorianum“. Zugleich mit der Notenausgabe erschien im Orbis-Verlag die schon genannte 17er Schallplatte. Aus derem Kurzkomentar entnehme ich folgende, wohl von mir stammenden Sätze. „Mit seiner – zuerst 1957 in Münster aufgeführten – „*Missa Gregoriana*“ betrat er [Schroeder] formales Neuland, indem er erstmals eine Ordinariums-Vertonung schuf, die neben dem Chor auch der Gemeinde die ihr zukommenden Melodieabschnitte zuwies. Das gleiche Prinzip ist seither vielfach nachgeahmt worden, nach der Liturgiekonstitution des Konzils auch bei Kompositionen in deutscher Sprache. Schroeders 1967 entstandenes „Ordinarium Gregorianum“ weist manche Parallelen zu dem älteren Werk auf, doch geht es in seiner formalen Haltung auf manche Forderungen der Liturgiekonstitution ein: So ist das Sanctus in einer Gestalt vertont, die das durchgehende Mitsingen der Gemeinde erlaubt (.....).“

1968 fand der Deutsche Katholikentag in Essen statt. Von Münster aus als Leiter der vorbereitenden und durchführenden Musikkommission berufen, konnte ich auch zu dieser Gelegenheit einen Auftrag an Hermann Schroeder vergeben. Schon im Vorfeld dieses Ereignisses kam es für das Bistum Essen zum Druck eines Gemeindeheftes mit dem Titel „MESSGESANG“, dessen Inhalt so angelegt war, daß es auch in anderen Bistümern verwendbar war. Aus den „Fünf deutschen Ordinarien“ waren die Vertonungen von Heino Schubert und Hermann Schroeder übernommen

worden.

Man schrieb das Jahr 1971. Mit dreien unserer Kinder und deren Freundin aus der Nachbarschaft hatte ich im Jahr zuvor ein kleines Quartett zum gemeinsamen Musizieren gegründet; drei Blockflöten und ein Cello spielten jede Woche alle erdenkliche Literatur. Mit Ehrgeiz wollte man alsbald beim Wettbewerb „Jugend musiziert“ dabeisein. Da die Bedingungen zur Teilnahme auch ein Stück neuerer Musik verlangten, kam mir die Idee, Hermann Schroeder um ein kurzes Werk in dieser für ihn ungewohnten Besetzung zu bitten. Er sagte mir sogleich zu, erkundigte sich aber auch, in welcher Tonhöhe und mit welchen Schlüsseln Partien für Blockflöten zu notieren seien. Das ihm fremde und nicht ganz geheuer erscheinende Instrument der Jugendbewegung geriet so erstmals in seinen Gesichtskreis. Genaue Kenner des Schroeder'schen Oeuvres werden wissen, ob die Blockflöte in seinem Schaffen jemals wieder Verwendung fand. Auf diese Weise kam es zur Komposition der schönen Variationen über das alte Tanzlied „Kommt, ihr G'spielen“. die das jugendliche Quartett mit Eifer studierte und später auch vortrug. Als Belohnung gab es den ersehnten Preis. Schroeders Manuskript betrachtete ich einige Jahr als Geschenk, bis der Verfasser für das Werklein in Mainz einen interessierten Verleger fand und die Partitur zurückverlangte. So blieb der Familie nur eine Fotokopie zur Erinnerung an eine nette Geste der Freundschaft.

Nach Trier kam Schroeder in den 60er und 70er Jahren nur selten. Ich weiß nicht mehr, was ihn und mich einmal in Trier zusammenführte; jedenfalls wurde ich durch Zufall Augen- und Ohrenzeuge seiner ersten Begegnung mit der 1974 neu installierten Orgel des Domes, die ihm als sogenanntes „Schwalbennest“ vorgestellt wurde. Schroeders Reaktion. „Ach was, Schwalbennest, ein Elefantennest!“. Standort und monumentale Größe des Neubaues waren dem ehemaligen Domorganisten zuwider.

Im Programm der von mir von 1964 bis 1974 geleiteten Kirchenmusikschule in Münster fiel der Fortbildung der schon im Dienst stehenden Kirchenmusiker eine wichtige Rolle zu. Die Teilnahme an unseren Chorproben und -konzerten war den „Ehemaligen“ freigestellt und wurde fleißig wahrgenommen. Unsere immer reicher besetzte Bibliothek sollte auch der Praxis zugute kommen; die Ausleihe wurde erleichtert. Wichtig vor allem

für die erfahrenen Kirchenmusiker des Bistums waren die sich über mehrere Tage erstreckenden Fortbildungskurse. Als Referenten kamen illustre Gäste von weither; Professoren auswärtiger Hochschulen reisten gerne ins Münsterland. Hans Haselböck (Wien) hielt ein Seminar zum Thema Orgelimprovisation; Josef Friedrich Doppelbauer kam aus Salzburg zu Referaten nach Münster, und Hermann Schroeder behandelte diverse aktuelle Fragen zur Kirchenmusik. Dessen Eröffnung der ersten Sitzung bleibt mir unvergessen, brachte er doch die Anwesenden unerwartet in arge Verlegenheit. Schroeder muß in schlechter Laune angetreten sein; denn statt der erwarteten Begrüßung stand sein Verlangen, sich erst einmal mit dem musikalischen Standard der Hörschaft vertraut zu machen. Da die Anwesenden naturgemäß höchst unterschiedlich ausgebildet waren und man Wissen und Können der einzelnen Teilnehmer nicht im Gesicht ablesen konnte, trafen Schroeders direkte Fragen die Zuhörer unvermittelt. Am Klavier spielte er Melodien von 12 bis 15 Tönen unter Verwendung charakteristischer Wendungen in diversen Kirchentonarten vor und wollte von einzelnen Gästen sogleich wissen, um welche Tonart es sich handelt. Auf derartige „Prüfungs“-Fragen war das interessierte Auditorium überhaupt nicht vorbereitet, und der Referent schaffte sich mit derart direkter Konfrontation wenig Sympathien.

Den Schulmusik-Studenten der Kölner Musikhochschule war bekannt, daß sie in der Prüfung bei Schroeder auf ausgefallene Fragen gefaßt sein mußten. Dann blitzte für kurze Zeit sein auf vielen musikalischen Gebieten enormes Wissen auf; Schroeder galt als ein gefürchteter Prüfer. Wehe dem Kandidaten, der nicht die Tonarten der Beethoven-Symphonien fehlerlos abspulen konnte! Mehr Herzlichkeit zeigte der Professor, wenn ihm ein Gesicht von den Proben seines Madrigalchores her als engagiert in Erinnerung war. So war vor allem bei den Damen das Streben nach Mitwirkung in diesem erlesenen Ensemble unverkennbar; es gab genug Fälle, wo nicht stimmliche Qualität und Musikalität den Ausschlag für die Aufnahme in den Chor gaben. Mit dieser Entscheidung war dann auch zumeist das Bestehen der theoretischen Prüfungen gesichert. Wie sehr solche Überlegungen in späterer Zeit die Existenz des Chores bestimmt haben und welche Enttäuschungen Schroeder dabei hinnehmen mußte, sei zum Abschluß dieser Darstellung aufgeführt.

Hermann Schroeder muß seine Tätigkeit als Lehrer geliebt haben; einen Rückzug auf die Position eines Pensionärs konnte er sich kaum vorstellen. So hätte der 1904 Geborene im Jahre 1969 seine Lehrtätigkeit in Köln aufgeben müssen, obgleich die diesbezüglichen Vorschriften noch nicht die Strenge der heutigen Zeit aufwiesen. Schroeders vielseitige Verdienste um die Kölner Hochschule, sein Ruf als Komponist und Ausbilder gestatteten ihm, seine Lehrtätigkeit noch über viele weitere Jahre auszuüben, wenn auch in beschränktem Umfang. Was er aufgeben mußte, war seine Mitwirkung als Prüfer bei den Examina der Schulmusik. So kam es zu der bemerkenswerten Situation, daß Schroeder ab 1972 auch in der Abteilung Katholische Kirchenmusik Übungen und Seminare abhielt, in einer Sektion der Hochschule also, deren Leitung mir in diesem Jahr 1972 übertragen worden war. Noch geraume Zeit, bis 1981, war Schroeder als Lehrer an der Kölner Hochschule tätig. Ähnlich großzügige Unterrichtserlaubnis bis ins hohe Alter war meines Wissens nur dem Organisten Michael Schneider sowie dem Geiger Max Rostal, beide als Lehrer in aller Welt geschätzt, zugestanden worden.

Doch Schroeders Drang zum Unterrichten war mit dem Ausscheiden aus dem Kölner Lehrkörper noch nicht am Ende; von 1981 bis 1983 reiste er allwöchentlich nach Regensburg, um an der dortigen Kirchenmusikschule in reduziertem Umfang Unterricht in Musiktheorie zu erteilen.

Das Festhalten Schroeders an liebgewonnenen Gewohnheiten bescherte auch dem traditionsreichen Madrigalchor ein verhängnisvolles Ende. Mit seinem Ausscheiden aus der Prüfungskommission wurde für das Fach Chorleitung in der Schulmusik eine andere Lehrkraft eingestellt, was zu lebhaften Gerangel führte. Nicht zuletzt unter dem Aufbegehren selbstbewußter und aufmüpfiger Studenten büßte der ältere Schroeder an Autorität ein, die Studierenden wandten sich verstärkt jüngeren Gruppierungen zu. Schon bald nach meiner Anstellung in Köln äußerte sich Schroeder mir gegenüber „Du kriegst den Madrigalchor“. Meine Hoffnungen, die Tradition dieses Markenzeichens von Schroeders musikalischem Tun fortsetzen zu können, wurden dann aber bitter enttäuscht, weil er dieses Wort nicht hielt. In jedem Semester, und dies über Jahre, erschien im Vorlesungsverzeichnis die Ankündigung „Madrigalchor“. Als

durch das Ausscheiden älterer Mitglieder und geringer werdende Bekanntheit des ehemals so geschätzten Chores Nachfrage und Interesse bereitwilliger Erstsemester nachließen (Schroeder war nie ein Freund kleiner Vokalensembles), traf man sich zwar zum Semesterbeginn, um dann die Arbeit für das laufende Semester gar nicht erst aufzunehmen. Und dieser Vorgang wiederholte sich von Semester zu Semester solange, bis der einmal gefeierte Dirigent mit einigen wenigen Unverdrossenen allein blieb. Ein wahrhaft unwürdiges und trauriges Ende einer über Jahrzehnte währenden Initiative. Für mich als designierten Nachfolger bedeutete das merklich schwindende Interesse an Schroeders Chorarbeit auch eine spürbare Trübung des über so lange Zeit freundschaftlichen und fruchtbaren Verhältnisses zu meinem Lehrer.

Es passt in dieses Bild, daß ich von Schroeders Tod erst Wochen später erfuhr. Zur Schande der Kölner Hochschule sei gesagt, daß sie sich nicht verpflichtet fühlt, altgediente Lehrkräfte so zeitig vom Ableben eines Kollegen zu informieren, daß diese an dem Totengedenken teilnehmen können. So war ich genötigt, wie in anderen Fällen am Grab des Verstorbenen stillen Abschied zu nehmen.

Schatten aus früheren Jahren waren längst vergangen, als das von mir geleitete Andernacher Vokal-Ensemble und Willy Precker an der Orgel als erstes Gedenken des Jubiläumsjahres 2004 in der Pfarrkirche zu Wassenach ein Konzert mit Weihnachtsmusik von Hermann Schroeder ausführten, ein gewichtiger und gelungener Auftakt zu den zahlreichen Würdigungen, die dem Komponisten aus Bernkastel in diesem Jahr zuteil wurden.

(Vortrag auf der 15. Tagung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft in Trier am 24. September 2011)

Hans-Joachim Erwe

„Sechs Mörike-Chöre“ von Hermann Schroeder

Anmerkungen zu einem Brief des Komponisten vom 30. Juli 1980

Im Jahre 1964 erschienen beim Mainzer Schott-Verlag „Sechs Mörike-Chöre“ von Hermann Schroeder. Die Chöre tragen den Untertitel: „Ein Zyklus nach sechs Gedichten von Eduard Mörike für gemischten Chor a cappella“. Uraufgeführt wurden sie am 8. Juli 1964 im Rahmen eines Konzertes mit Chor- und Kammermusik von Hermann Schroeder, das anlässlich seines 60. Geburtstags, den er bereits am 26. März feiern konnte, in der Aula der Musikhochschule Köln stattfand. Der Madrigalchor der Staatlichen Hochschule für Musik sang unter Leitung des Komponisten. Der Rezensent des Kölner Stadt-Anzeigers urteilte, der Mörike-Zyklus verrate „den klaren und sicheren Satz einer theoretisch meisterlich geschulten Hand“ (-ky- 1964). Anschließend erklangen in dem Konzert die Solo-Sonate für Violine, das Violinkonzert und als weitere Uraufführung das 2. Trio für Violine, Horn und Klavier op. 40.

Die folgenden Gedichte hat Schroeder in seinem Mörike-Zyklus vertont:

Ein Stündlein wohl vor Tag

Das verlassene Mägdlein

Verborgeneheit

Jägerlied

Agnes

Heimweh

„Liebesleid kann die Überschrift für die sechs ausgewählten Lieder von E. Mörike heißen“, ließ Schroeder den damaligen Münsterkantoren von Neuss Heinz Odenthal am 7. Januar 1979 in einem Brief wissen (zit. nach Schepping 2009, S. 96). Daraus lässt sich schließen, dass die Texte, die Schroeder hier vertont hat, ein gemeinsames Thema verbindet, nämlich die enttäuschte, die betrogene, die unerfüllte, die unglückliche Liebe. Dies trifft zweifellos zu auf die Gedichte „Ein Stündlein wohl vor Tag“, „Agnes“ und „Das verlassene Mägdlein“, gilt aber nicht für das „Jägerlied“, das – durchaus positiv gestimmt – die „Gedanken treuer Liebe“ besingt. Dieses Gedicht fügt sich als Gegenbild zur Untreue, die in den anderen Versen

beklagt wird¹, dennoch schlüssig unter das Motto ‚Liebesleid‘ ein. Weiß man um die vom Komponisten vorgeschlagene Überschrift für seine Mörike-Chöre, so rückt der Aspekt des ‚Liebesleids‘ auch bei der Deutung von „Verborgenheit“ und „Heimweh“ in den Vordergrund, obwohl man beide Gedichte zunächst nicht zwingend als Ausdruck von Liebesschmerz auffassen muss.

Unter den von Schroeder für seine „Mörike-Chöre“ herangezogenen Texten finden sich Verse, die nicht zuletzt durch die „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier“ von Hugo Wolf (1860-1903) oder das „Mörike-Chorliederbuch op. 19“ von Hugo Distler (1908-1942) bekannt geworden sind. Wolf hatte im Jahre 1888 nicht weniger als 53 Mörike-Gedichte in Musik gesetzt. Distlers fünfzig Jahre jüngeres Chorliederbuch enthält 48 Vertonungen, untergliedert in 24 Stücke für gemischten Chor und je 12 für Frauen- bzw. Männerchor; einige Texte hat Distler in mehreren Fassungen vertont. Alle sechs Gedichte, die Schroeder ausgewählt hat, hatte auch Wolf schon in Musik gesetzt. In Distlers Sammlung fehlt „Heimweh“, hingegen sind „Verborgenheit“ (Nr. 28 und 42) und „Jägerlied“ (Nr. 27 und 40) jeweils in zwei Versionen für Frauen- bzw. Männerchor vertreten. „Ein Stündlein wohl vor Tag“ (Nr. 2) hat Distler für gemischten, „Das verlassene Mägdlein“ (Nr. 34) für Frauen- und „Agnes“ (Nr. 41) für Männerchor komponiert.

Jeder wohl abwägende Komponist, der nach Hugo Distler Mörike-Gedichte für eine Chorbesetzung vertont, wird sich Rechenschaft darüber ablegen müssen, welche Position er zu den berühmten Vorgängervertonungen aus dem „Mörike-Chorliederbuch op. 19“ einnimmt. Auch Hermann Schroeder hat sich diese Frage gestellt, wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen werden.

Ende der 1970er Jahre begann ich als junger Musikwissenschaftler – angeregt durch die Lieder Hugo Wolfs und das „Mörike-Chorliederbuch op. 19“ von Hugo Distler – reges Interesse an Vertonungen nach Gedichten Eduard Mörikes zu entwickeln. Die Beschäftigung mit Mörike sollte 1987 schließlich in eine Dissertation münden, die von Professor Constantin Floros am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg betreut wurde (Erwe 1987). Im Rahmen meiner umfänglichen Recherchen

schrieb ich zahlreiche Komponistinnen und Komponisten an, die Mörike vertont hatten. Ich fragte nach ihrem Verhältnis zu Mörikes Dichtung und vor allem zur Bedeutung, die herausragende, geradezu maßstabsetzende Mörike-Vertonungen wie die Lieder Wolfs oder die Chöre Distlers für ihre eigene kompositorische Beschäftigung mit Mörike hatten.

So richtete ich am 16. Juli 1980 auch einen mehrseitigen Brief an Hermann Schroeder, auf dessen „Sechs Mörike-Chöre“ ich gestoßen war. Mit Datum vom 30. Juli 1980 erhielt ich eine zweiseitige handschriftliche Antwort, in der Schroeder auf meine Anfrage reagierte. Dieser Brief ist in vorliegendem Heft der von der Hermann-Schroeder-Gesellschaft herausgegebenen „Mitteilungen“ als Faksimile abgedruckt.

In seinem Schreiben datiert der Komponist die Entstehung der „Mörike-Chöre“ auf das Jahr 1963 – vermutlich trägt ihn sein Gedächtnis hier, denn Rainer Mohrs (1987, S. 408; 2006, Sp. 54) gibt als Entstehungsjahr 1962 an. Schroeders eigenhändiges Werkverzeichnis (im Nachlass des Komponisten) nennt als Entstehungszeit „November / Dezember 1962“. Die Chöre seien „ohne Auftrag oder Anregung“ komponiert worden, teilt Schroeder mit. Seine musikalische Mörike-Rezeption erfolgte demnach aus eigener Initiative, ohne dass er auf die Wünsche und Bedürfnisse von Auftraggebern hätte Rücksicht nehmen müssen. Auch eine funktionale Bindung wie in seiner liturgischen Chormusik beeinflusste seine Kompositionsarbeit hier nicht.

Schroeders „Mörike-Chöre“ legen nahe, sie mit den entsprechenden Sätzen aus Distlers genau 25 Jahre zuvor veröffentlichtem „Mörike-Chorliederbuch“ zu vergleichen. Auch Hugo Distler war sich Ende der 30er Jahre schon darüber im Klaren, dass seine Mörike-Chöre an den Liedern Hugo Wolfs gemessen würden. Deshalb hat er mehrfach darauf hingewiesen, er habe seinen eigenen Weg in der Vertonung Mörikes beschritten, einen Weg, der neben Wolf seine Berechtigung habe und nicht zu dessen Klavierliedern in Konkurrenz treten wolle (vgl. dazu Erwe 2004, S. 111f.). Sowohl Distler als auch Schroeder haben Mörikes Gedichte für Chor a cappella komponiert. Angesichts der verwandten Besetzung drängt sich in diesem Falle die Gegenüberstellung der Vertonungen besonders auf.

1969 übersandte Schroeder dem damaligen Organisten an der Basilika St. Johann in Saarbrücken und späteren Domkapellmeister zu Trier, Klaus Fischbach, seine „Sechs Mörike-Chöre“. Schroeder besaß Selbstbewusstsein genug, den Vergleich mit Distler nicht zu scheuen, sondern in seinem Begleitschreiben direkt anzusprechen: „Wie man mir überall bestätigte, kann er (der ‚Mörike-Zyklus‘) wohl neben Distler bestehen, er ist wesentlich anders.“ (zit. nach Fischbach 1998, S. 18). Und Raimund Keusen hatte von Schroeder gar erfahren, „dass er seine Chöre ganz bewußt als Alternative zu Distlers Vertonungen ansieht.“ (1974, S. 123). In dem Brief vom 30. Juli 1980 schreibt Schroeder hingegen, er fühle sich „von Distler [...] nicht angeregt“². Gleichwohl macht er deutlich, wie sich seine Auffassung Mörikes von der Haltung Distlers unterscheidet.

Schroeder betont, dass die „stilistische Neuartigkeit bei Distler [...] wesentlich in der rhythmischen Deklamation“ liege. Er selbst versuche, Mörikes Text „mit dem Element der Harmonik“ „gefühlsmäßig mehr nachzugehen“. Tatsächlich ist Schroeders Harmonik im Vergleich zu derjenigen Distlers reichhaltiger, oft herber, von schärferen Dissonanzen geprägt. Bleibt Distlers Musik im Kern einem homophonen Stil verpflichtet, dominiert bei Schroeder ein linearer Satz, dessen polyphone Stimmführung oft auf dem Prinzip der Imitation beruht. Es standen ihm aber auch „die Homorhythmik [...] und das komplementär-rhythmische Setzen (...) als Stil- und Ausdrucksmittel zur Verfügung.“ (Keusen 1974, S. 124)

Distlers Mörike-Lieder waren Schroeder „im allgemeinen, es gibt Ausnahmen, zu sachlich, also [...] zu wenig ‚romantisch‘“. Folglich beabsichtigen seine eigenen Mörike-Vertonungen, das ‚Romantische‘ stärker zur Geltung kommen zu lassen. Dies überrascht, denn ‚romantisch‘ ist ein Attribut, das man mit Schroeders Musik zunächst sicher nicht in Verbindung bringt. Seine Bestrebungen um eine Erneuerung der katholischen Kirchenmusik zielten vielmehr daraufhin, „die allzu romantischen und theatralischen Auswüchse“ des musikalischen Kirchenstils zu beschneiden (In memoriam 1984).

Was also meint Schroeder, wenn er im Zusammenhang der Mörike-Vertonung von ‚romantisch‘ spricht? Er war gewiss nicht darauf bedacht, im Geiste einer Neo-Romantik historische Klangsphären wieder zu beleben.

Er schränkte seinen Hinweis auf die Bezeichnung ‚romantisch‘, wie er sie verwendet, durch die Anmerkung „nicht als ob der Musikstil romantisch sein müsste“ ein. Dies ist wohl so zu verstehen, dass ihm nicht daran gelegen war, in einem romantischen Idiom zu komponieren. Es ist offenbar die Art der Textbehandlung, die das ‚Romantische‘ für ihn auszeichnet.

Grundlage dafür ist ein Verständnis der Mörikeschen Dichtung, zu dem der Komponist selbst zu Wort kommen soll: „Bei Mörike reizt mich als Musiker die ungeheuer plastische Sprache, die dramatisch wirkt, balladenhaft: es gibt Handlung, lebendige Rede, auch wenn das Mädchen nur mit sich selbst redet. Man erlebt gewissermaßen einen zeitlichen Ablauf. Aus diesem formalen Ablauf heraus finde ich – bei den entsprechenden Texten – die Strophenform für wenig angemessen.“ Damit grenzt sich Schroeder explizit von Distler ab. Dieser schätzte an Mörike „jene in hohem Maße an das deutsche Volkslied gemahnende Objektivierung des poetischen Gehalts durch die künstlerische Formung“ (Distler 1939). Objektivierbarkeit aber ist ein dezidiert antiromantisches Moment.

Schroeder streicht die dramatischen Züge der Gedichte heraus, die nach seinem Verständnis durch „Handlung“ und „lebendige Rede“ gekennzeichnet sind. Die strophisch angelegten Gedichte, die Schroeder für seinen Mörike-Zyklus ausgewählt hat, hatte Distler ausnahmslos als Strophenlied vertont. „Heimweh“, das einzige nicht-strophische Gedicht, findet sich in Distlers „Chorliederbuch“ nicht. Es beschließt Schroeders Mörike-Zyklus, der zu den Worten „Die Augen gehn mir über“ – d. h. das lyrische Ich beginnt zu weinen – in merkwürdig unspektakulärer, doch höchst eindrucksvoller Weise verklingt (siehe Notenbeispiel).

Schroeder versteht die Gedichte nicht primär als lyrische Gebilde, die jeweils von einer einheitlichen Gesamtstimmung getragen werden. Seine durchkomponierten Chöre gehen den Versen stattdessen inhaltlich und gefühlsmäßig bis in die Verästelungen hinein nach. Die Abkehr von der strophischen Vertonung erlaubt ihm, den Regungen des Textes in jedem Detail zu folgen. Dies reicht bis zur tonmalerischen Gestaltung einzelner Motive, die im Text Angesprochenes klanglich nachahmen³. In dem an Heinz Odenthal gerichteten Brief vom 7. Januar 1979 erläutert Schroeder, er habe „versucht, die Stimmung im Einzelnen nachzuzeichnen bzw. [sic!]

VI Heimweh

Ruhig beginnend $\text{♩} = 66$

p An - ders wird die Welt mit je - - dem Schritt, mit je - dem Schritt, den ich

p An - ders wird die Welt mit je - dem Schritt, mit je - dem Schritt, mit

p An - ders wird die Welt mit je - dem Schritt, mit je - dem Schritt, mit

p An - ders wird die Welt mit je - dem Schritt, mit je - dem Schritt, den

cresc. *f* *fp* wei - ter von der Lieb - sten, den ich wei - ter von der Lieb - - sten ma - - che; _____

cresc. *f* *fp* *p* je - dem Schritt, den ich wei - - ter von der Lieb - sten ma - - che; mein

cresc. *f* *fp* je - dem Schritt, den ich wei - - ter von der Lieb - sten ma - - che; _____

cresc. *f* *fp* *p* ich wei - - - ter von der Lieb - sten ma - - che; mein

Heftig $\text{♩} = 84 - 88$

p mein Herz, das will nicht weiter mit. Hier scheint die Son - ne

f Herz, das will nicht weiter mit. Hier scheint die Son - ne

p *f* mein Herz, das will nicht weiter mit, Hier scheint die Son - ne kalt ins

f Herz, das will nicht weiter mit. Hier scheint die Son - ne kalt ins

Heftig $\text{♩} = 88 - 92$

Ja, die sind schön an je-dem Ort, ja die sind schön an je-dem Ort, an
 Ja, die sind schön an je-dem Ort, die sind schön an je-dem Ort, die sind schön an je-dem Ort, ja
 Ja, die sind schön an je-dem Ort, ja die sind schön an je-dem Ort, ja
 Ja, die sind schön an je-dem Ort, die sind schön an je-dem Ort, die sind schön an je-dem Ort,

30
 je - - dem, je-dem Ort, a - ber nicht wie dort, a - ber nicht wie dort!
 die sind schön an je-dem Ort, a - ber nicht wie dort, a - ber nicht wie dort!
 die sind schön an je-dem Ort, a - ber nicht wie dort, a - ber nicht wie dort!
 die sind schön an je-dem Ort, a - ber nicht wie dort, a - ber nicht wie dort!

34 *mp* *cresc. molto*
 Fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur
 Fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur
 Fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur
 Fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur fort, nur

38 *ff* *poco rit.* *pp*
 fort! Die Au - gen gehn mir ü - ber, gehn mir ü - ber.
 fort! Die Au - gen gehn mir ü - - - ber.
 fort! Die Au - gen gehn mir ü - ber, 2' 10"

in Ton zu setzen“. Dabei hätten „formale Gesichtspunkte der absoluten Musik keine Rolle“ gespielt. Das Verfahren, einen Text zeilen- oder abschnittsweise in einem vorwiegend linear geprägten Satz zu vertonen, erinnert hingegen an den Stil geistlicher Motetten des Renaissance-Zeitalters. Schroeder selbst weist darauf hin, dass die „Formen“ seiner Mörike-Chöre „denen der altklassischen Motette“ glichen. Und er empfiehlt dem Chorleiter, die „Ausarbeitung der Stimmung der einzelnen Gedanken“ solle „auch für die Interpretation massgebend sein.“ (zit. nach Schepping 2009, S. 96)

Schroeder gibt damit die strophische Form, wie sie Mörike bei fünf der vertonten Gedichte vorgegeben hat, preis. Das strophische Prinzip entspricht aber zunächst einmal der Intention des Dichters, denn auch er hat ja unterschiedlichen Textinhalt in die Form weitgehend identischer Strophen gegossen. Die frühesten Vertonungen der Gedichte „Das verlassene Mägdlein“ und „Agnes“ stammen von Mörikes Jugendfreund Louis Hetsch und sind 1832 in der Musikbeilage, die dem Roman „Maler Nolten“ beigelegt war, erschienen. Selbstverständlich handelte es sich dabei um schlichte Strophenlieder.

Eine strophische Vertonung jener Gedichte, die am Modell des Volksliedes orientiert sind, respektiert fraglos die formale Vorgabe des Dichters. Für Distler manifestiert sich in der Nähe zum Volksliedtypus gerade jene „Objektivierung des poetischen Gehalts durch die künstlerische Formung“, von der er im Vorwort seines „Mörike-Chorliederbuchs“ spricht. Dennoch ist eine durchkomponierte, dem Volksliedton fernstehende Vertonung der Gedichte vollkommen legitim, denn jeder Komponist, der Mörikes Verse in Musik setzt, wird seinen eigenen Weg finden müssen⁴, zumal wenn er sich von dem gewichtigen Vorgänger, dem Distlerschen „Mörike-Chorliederbuch“, abgrenzen will. Genau dies hat Hermann Schroeder mit seinen „Sechs Mörike-Chören“ getan⁵.

Die „Mörike-Chöre“ stellen eine der gelungensten kompositorischen Auseinandersetzungen mit den Gedichten Mörikes in der Chormusik nach Hugo Distler dar. Schroeders „Mörike-Chöre“ bestehen nicht aus sechs lose aneinander gereihten Einzelchören, sie bilden vielmehr einen zyklischen Zusammenhang, „sodaß die Wirkung der Gesamtheit sicher besser ist als

die Aufführung eines einzelnen Liedes.“ Die „Mörrike-Chöre“ bieten damit eine attraktive Alternative zu den verbreiteten Chören von Distler, stellen insgesamt allerdings erheblich höhere Ansprüche an die Sängerinnen und Sänger.⁶ Die Stimmführung bereitet größere Schwierigkeiten, nicht zuletzt weil der harmonische Kontext wesentlich komplexer ist, und die Stimmen greifen in ihrem Ambitus weiter aus, als Distler es gemeinhin verlangt⁷. Benno Morsey (2008, S. 109) erinnert sich an die Zeit, als er unter Schroeders Leitung im Chor gesungen hat. Neue Stücke hätte der Chor bei der Probenarbeit zunächst vom Blatt singen müssen, so auch die Mörrike-Chöre. Welche Herausforderung!

In seinem Brief vom 30. Juli 1980 teilt Hermann Schroeder mit: „Weitere Mörrike[-Texte] als die Chöre bei Schott habe ich nicht komponiert. Ich würde es gerne tun: aber die Erfahrung zeigt, dass anscheinend wenig Bedarf dafür vorhanden ist.“ Diese Anmerkung unterschlägt eine Vertonung des Mörrike-Gedichts „Die heilige Nacht“, die bei Schroeder den Titel „Weihnachten“ trägt. Dieses zu Lebzeiten unveröffentlichte Lied für Singstimme und Klavier, das er bereits im Dezember 1933 komponiert hatte, war vermutlich in seinem Bewusstsein nicht mehr präsent. Es ist erst 1999 postum in dem von Bernhard Weingart beim Mainzer Schott-Verlag herausgegebenen Sammelband, „Jauchzet, frohlocket!“ erstmals publiziert worden. Ebenfalls bei Schott erschien 2012 eine Neuedition dieses Liedes als zweites der „Zwei Weihnachtslieder für hohe Singstimme und Klavier“ von Hermann Schroeder.

In seiner Chormusik ist Schroeder während der frühen 1980er Jahre mehrfach auf Eduard Mörrike zurückgekommen. Dabei hat er sich unterschiedlichen Chorbesetzungen zugewendet. Rund zwei Jahrzehnte nach der Komposition der „Sechs Mörrike-Chöre“ für gemischten Chor entstanden die Kantate „Tierisches zum Tage“ für Jugendchor nach Texten von Mörrike und Wilhelm Busch (1982), die das „Mausfallensprüchlein“ enthält, die Ballade „Der Feuerreiter“ für Männerchor und vier Hörner (1983) und schließlich das erst postum veröffentlichte „Mörrike-Trivium“ mit Vertonungen dreier Gedichte für Frauenchor (1983)⁸. Auch alle diese Texte hatte Distler in seinem „Chorliederbuch“ bereits in Musik gesetzt.

Der Verfasser möchte nicht ausschließen, dass die Korrespondenz vom

Juli 1980 dazu beigetragen hat, die Aufmerksamkeit Schroeders erneut auf Mörike-Texte zu lenken. Ob tatsächlich ein Zusammenhang zwischen dem hier abgedruckten Brief und den später – nur kurze Zeit vor seinem Tode – entstandenen Mörike-Vertonungen besteht, muss allerdings Spekulation bleiben. Jedenfalls aber gewährt der Brief Hermann Schroeders einen aufschlussreichen Blick in die Werkstatt des Komponisten.

Literatur:

Distler, Hugo: Mörike-Chorliederbuch op. 19, Kassel 1939, Vorwort, o. S.

Erwe, Hans-Joachim: Musik nach Eduard Mörike. Teil 1: Wirkungsgeschichte, Analysen und Interpretationen, Teil 2: Ein bibliographisches Verzeichnis, Hamburg 1987 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 35)

Erwe, Hans-Joachim: Im Schatten Hugo Wolfs. Tendenzen der Mörike-Vertonung im 20. Jahrhundert. In: Albrecht Bergold / Reiner Wild (Hrsg.): Mörike-Rezeption im 20. Jahrhundert. Vorträge des Internationalen Kongresses zur Wirkungsgeschichte in Literatur, Musik und Bildender Kunst, 8.-11. September 2004, Tübingen 2005, S. 99-117

Fischbach, Klaus: Hermann Schroeder – Persönliche Erfahrungen und Erinnerungen. Referat anlässlich der 2. Tagung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft e. V. am 20./21. September 1997 in der Dom-Musikschule zu Trier. In: Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, Heft 1 Mai 1998, S. 14-18

In memoriam. In: Lied und Chor, 76. Jg. (1984), Nr. 11, S. 256

Keusen, Raimund: Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder, Köln 1974 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 102)

-ky-: Beethovenblut in den Adern. Festkonzert zum 60. Geburtstag von Hermann Schroeder. In: Kölner Stadt-Anzeiger vom 11./12. Juli 1964 (Nr. 158), S. 17

Mohrs, Rainer: Hermann Schroeder (1904-1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik, Kassel 1987 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 138)

Mohrs, Rainer: Schroeder, Hermann. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Kassel [u.a.] 2006, Sp. 54-56

Morsey, Benno: Hermann Schroeder als Chordirigent. Anmerkungen zu seinem Repertoire und Interpretationsstil. In: Hermann Schroeder. Komponist – Lehrer – Interpret. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und der Hermann-Schroeder-Gesellschaft in Köln am 19. Juni 2004. Herausgegeben von Peter Becker und Wilhelm Schepping, Kassel 2008 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 170), S. 101-120

Schepping, Wilhelm: Zum Tode von Prof. Heinz Odenthal. In: Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, Heft 5 Oktober 2009, S. 92-96

Mörrike-Vertonungen von Hermann Schroeder⁹

Weihnachten

[Vertonung der ersten fünf und der letzten der zehn zweizeiligen Strophen des Gedichts „Die heilige Nacht“ für Singstimme und Klavier]
komponiert im Dezember 1933.

Erstveröffentlichung in: Jauchzet, frohlocket! 33 Weihnachtliche Arien und Lieder aus dem 18. bis 20. Jahrhundert für Gesang und Klavier. Herausgegeben von Bernhard Weingart, S. 126-128, Mainz: Schott 1999

Neuveröffentlichung in: Hermann Schroeder: Zwei Weihnachtslieder für hohe Singstimme und Klavier, Nr. 2 Weihnachten
Mainz: Schott 2012

Sechs Mörrike-Chöre. Ein Zyklus nach sechs Gedichten von Eduard Mörike für gemischten Chor a cappella

Nr. 1 Ein Stündlein wohl vor Tag

Nr. 2 Das verlassene Mägdlein

Nr. 3 Verborgenheit

Nr. 4 Jägerlied

Nr. 5 Agnes

Nr. 6 Heimweh

komponiert November / Dezember 1962,
Mainz: Schott Musik International 1964

Tierisches zum Tage. Eine fünfteilige Kantate nach Texten von Wilhelm Busch und Eduard Mörike für Jugendchor und Klavier zu 4 Händen oder Instrumente oder Orchester oder a cappella

Nr. 3 Mausfallensprüchlein

Manuskript: Februar / März 1982, Rodenkirchen/Rh.: Tonger 1983

Der Feuerreiter für Männerchor und vier Hörner (oder Klavier)

Manuskript: Dezember 1983

Heidelberg: Willy Müller/Süddeutscher Musikverlag 1984

Mörike-Trivium für Frauenchor

Manuskript: Oktober 1983

Nr. 1 Er ist's

Nr. 2 Das verlassene Mägdlein

Nr. 3 Lied vom Winde

Heidelberg: Willy Müller/Süddeutscher Musikverlag 1985

¹ „Lieb und Treu ist wie ein Traum“ (Ein Stündlein wohl vor Tag), „treuloser Knabe“ (Das verlassene Mägdlein), „Wär mein Lieb' nur blieben treu“ (Agnes).

² Alle Zitate, die im Folgenden nicht anders nachgewiesen sind, stammen aus dem Brief Hermann Schroeders vom 30. Juli 1980.

³ Z. B. „Flieg ab, flieg ab von meinem Baum“ (Ein Stündlein wohl vor Tag), „Es springen die Funken“ (Das verlassene Mägdlein), „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee“ (Jägerlied) oder „Fort, nur fort!“ (Heimweh).

⁴ Dass dies nicht uneingeschränkt gelten mag, verdeutlicht die Vielzahl der Vertonungen, die zu den von Schroeder ausgewählten Gedichten existiert. Nach dem derzeitigen Kenntnisstand des Verfassers (Februar 2013) gibt es von „Das verlassene Mägdlein“ 151, von „Ein Stündlein wohl vor Tag“ 132, von „Agnes“ 88, von „Verborgtheit“ 58, vom „Jägerlied“ 50 und von „Heimweh“ 12 verschiedene Vertonungen.

⁵ Vergleichende Analysen der Vertonungen von Distler und Schroeder finden sich bei Keusen (1974, S. 123-127) und – speziell zu „Das verlassene Mägdlein“ – bei Erwe (1987, S. 333-340)

⁶ Keusen konstatiert, dass die Mörike-Chöre „vom Schwierigkeitsgrad her höchste Anforderungen an den Chor stellen.“ (1974, S. 128)

⁷ Bei „Ein Stündlein wohl vor Tag“, dem einzigen Gedicht, das beide Komponisten für gemischten Chor vertont haben, beträgt der Tonumfang der einzelnen Stimmen:

Distler: Sopran cis'-e'', Alt cis'-h', Tenor cis-e', Bass A-cis';

Schroeder: Sopran d'-a'', Alt g-e'', Tenor: c-a', Bass Fis-e'

⁸ Siehe dazu die bibliographischen Angaben am Ende des vorliegenden Beitrags. Vgl. dazu auch Mohrs 1987, S. 422-427.

Hermann Schroeder
Bernhardstraße 145
5000 Köln 51

30.7.80

Sehr geehrter Herr Erwe!

Zunächst beglückwünsche ich Sie zu dem sehr interessanten Thema Ihrer Arbeit. Ich will kurz Ihre Fragen beantworten.

Weitere Mörike als die Chöre bei Schott habe ich nicht komponiert. Ich würde es gern tun: aber die Erfahrung zeigt, dass anscheinend wenig Bedarf dafür vorhanden ist. Sie sind 1963 geschrieben, ohne Auftrag oder Anregung. Bei Mörike reizt mich als Musiker die ungeheuer plastische Sprache, die dramatisch wirkt, balladenhaft: es gibt Handlung, lebendige Rede, auch wenn das Mädchen nur mit sich selbst redet. Man erlebt gewissermaßen einen zeitlichen Ablauf. Aus diesem formalen Ablauf heraus finde ich – bei den entsprechenden Texten – die Strophenform für wenig angemessen. Manchmal – wie in „Verborgenheit“ – gibt M. ja selbst die Form, wenn die erste Strophe gleich der letzten ist. Von Distler fühle ich mich nicht angeregt, nichts gegen Distlers Vertonungen, mir persönlich sind sie im allgemeinen, es gibt Ausnahmen, zu sachlich, also, wenn Sie so wollen, zu wenig „romantisch“ (nicht als ob der Musikstil romantisch sein müsste!) Die stilistische Neuartigkeit bei Distler liegt ja wesentlich in der rhythmischen Deklamation. Um Mörikes Text gefühlsmäßig mehr nachzugehen versuche ich es mit dem Element der Harmonik. Dieses ist ja in unserem Jahrhundert das Stiefkind in der Entwicklung: die heutige absolute Freizügigkeit in der Vertikalen zeigt vom Harmonischen ja kaum Ansatzpunkte einer Entwicklung. So bin ich der Ansicht, dass man Mörike anpacken kann wie Distler, oder wie ich – oder wie noch andere (im Chorischen). Bei der Zusammenstellung der 6 Gedichte dachte ich, man könne sie als Zyklus auffassen, sodaß die Wirkung der Gesamtheit sicher besser ist als die Aufführung eines einzelnen Liedes. Ich hoffe, dass Sie mit den Antworten zufrieden sind. Im anderen Fall stehe ich gerne zu Ihrer Verfügung.

Mit freundlichem Gruß!

Hermann Schroeder

30. 7. 80

Sehr geehrter Herr Erwe!

Zunächst beglückwünsche ich Sie zu dem sehr interessanten Thema Ihrer Arbeit. Ich will kurz Ihre Fragen beantworten:

Weitere Mörke als die Chöre bei Schott habe ich nicht komponiert. Ich würde es gerne tun: aber die Erfahrung zeigt, dass ausdauernend wenig Bedarf dafür vorhanden ist. Sie sind 1963 geschrieben, ohne Auftrag oder Anregung. Bei Mörke reizt mich als Mörker die ungeheure plastische Sprache, die dramatisch wirkt, balladenhaft: es gilt Handeln, lebendige Rede, auch wenn das Mädchen nur mit sich selbst redet: Man erlebt gemeinsam einen zeitlichen Ablauf. Aus diesem formalen Ablauf heraus finde ich - bei den entsprechenden Texten - die Strophenform für wenig angemessen. Manchmal - wie in „Kedrogenheit“ gibt M. ja selbst die Form, wenn erste Strophe gleich der letzten ist. Von Dittler fühle ich mich nicht angegriffen; nicht gegen Dittlers-

Vertonungen, mir persönlich sind sie - im allgemeinen, - es fällt Anzunehmen - zu sachlich, also, wenn Sie wollen, zu wenig "romantisch" (nicht als ob der Märkische so romantisch sein möchte!) die stilistische Kenntnis der Dittler liegt ja wesentlich in der rhythmischen Deklamation. Den Märkischen Text gefühlsmäßig mehr radikal gehen vermittele ich es mit dem Element der Harmonik. Dieses ist ja in unserem Jahrhundert das Stiefkind in der Entwicklung: die heutige absolute Freizügigkeit in der Vertikalen zeigt im Harmonischen ja kaum Anzeichen einer Entwicklung. So sehr ich Sie anrede, dass man Märkische anpacken kann wie Dittler, als wie ich - oder wie noch andere (im Chorischen). Bei der Zusammenstellung der 6 Gedichte dachte ich, man könnte sie als Zyklus auffassen, so daß die Wirkung der Gesamtheit nicht besser ist als die Aufführung eines einzelnen Liedes.

Ich hoffe, dass Sie mit den Antworten zufrieden sind: im anderen Fall stehe ich gerne zu Ihrer Verfügung.

Mit freundlichen Grüßen

Hermann Schroeder

Ekkehard Strehler

Hermann Schroeder und Hans Mersmann

Versuch einer vergleichenden Gegenüberstellung

Der folgende Text erhebt keinen Anspruch auf wissenschaftliche Solidität und Systematik. Es handelt sich um den Versuch, zwei herausragende Lehrer der Kölner Musikhochschule der 1950er Jahre aufgrund persönlicher Erinnerungen einer vergleichenden Gegenüberstellung zu unterziehen. Thema dieser Erinnerungen sind Werk und Wirken von Hermann Schroeder und Hans Mersmann. Hermann Schroeder lebte von 1904 bis 1984. Von 1946 bis 1981 wirkte er als Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule in Köln. Hans Mersmann lebte von 1891 bis 1971. Von 1947 bis 1957 war er Direktor der Kölner Musikhochschule. Überregional und international war er hochangesehen als Musikforscher und Geisteswissenschaftler. Bei den Nationalsozialisten dagegen war er verhaßt wegen seines entschiedenen Einsatzes für die „Neue Musik“ (Hindemith, Bartók, Schönberg, Strawinsky u.a.), die in den 1930er Jahren als „entartet“ deklariert wurde. – Ich hatte damals den Eindruck, daß diese beiden, Schroeder und Mersmann, doch eigentlich auf der gleichen Ebene agierten, aus demselben Holze geschnitzt waren. Heute hingegen erkenne ich: Dieser Eindruck beruhte auf der emotional gesteuerten Zugewandtheit des jungen Studenten. Nach sechs Jahrzehnten zeitlicher Distanzierung wird deutlich: In ihrem musikalischen Wirken und Denken waren Schroeder und Mersmann weltenweit voneinander entfernt. Hier gab es den pragmatisch ausgerichteten, mit meisterlicher Kompetenz und Erfindungsgabe ausgestatteten Komponisten, der unbeirrt an den verlässlichen strukturalen und formalen Leitlinien der historischen Tradition festhielt. Auf der anderen Seite stand der überregional bereits weithin renommierte Musik- und Geisteswissenschaftler, dessen Liste der Veröffentlichungen in der MGG mehrere Spalten umfaßt, darunter so eindrucksvolle Titel wie "Angewandte Musikästhetik" (1926, 752 Seiten!) oder "Musikgeschichte in der abendländischen Kultur" (1955, 326 Seiten). Darüberhinaus war Mersmann der anerkannte Meister und Sachwalter in der Kunst des werkimmanenten Musikverständnisses, in dessen Musikinterpretationen stets alle musikalischen Parameter derart konsequent aufeinander bezogen wirken, daß

das jeweilige Werk als ein in sich ruhendes vollkommenes Gebilde erstrahlt. Damit allein überragte Mersmann all die deskriptivistischen und lexikalischen Bemühungen der musikwissenschaftlichen Zunftkollegen seiner Zeit. Doch er ging noch einen Schritt weiter: In Anlehnung an die Gedankenwelt des Geisteswissenschaftlers Wilhelm Dilthey, auf die er sich ausdrücklich beruft, bezog er stets das geistig-kulturelle Umfeld der Entstehungszeit des Werkes in seine Betrachtung mit ein. – Schroeder blieb gegenüber solch geistigen Höhenflügen deutlich und entschieden auf Distanz. – Gibt es zwischen den Positionen von Mersmann und Schroeder angesichts dieser Distanz die Voraussetzungen für einen glaubwürdigen Vergleich? Vordergründig betrachtet gibt es sie nicht.

In meiner Schulzeit am bayerischen Gymnasium hatte ich einen Lateinlehrer, der uns zum Thema „Vergleich“ drei markante Formeln beibrachte, die sich mir unvergeßlich eingeprägt haben: „Comparatio mater scientiae“, was in freier Übersetzung besagt: Der Vergleich ist der Lehrmeister der Erkenntnis. Einschränkend setzte er hinzu: Der Prozess funktioniere nur, sofern ein verlässliches „tertium comparationis“ zugrunde liege, eine verlässliche Vergleichsbasis also. Und die „Verlässlichkeit“ bemesse sich danach, inwieweit sich jenes „tertium“ auf Wesensmerkmale der zum Vergleich stehenden Positionen beziehe. Es mache beispielsweise keinen Sinn (jener Lateinlehrer liebte drastische Ausdrucksweise!) – es mache also keinen Sinn, etwa eine Schnellzuglokomotive mit einem Bismarckhering zu vergleichen – nur weil beide in der Vorderfront spitz zugeformt seien. – Gibt es das „tertium comparationis“ zwischen den Positionen im Falle von Mersmann und Schroeder? Ich meine, es gibt sie.

Doch wir wollen ehrlich bleiben und mit Sorgfalt an die Vergleichsaufgabe herangehen. Und daher müssen zunächst die Unterschiede und Distanzbereiche zwischen den musikalischen Standorten der beiden deutlich hervorgekehrt werden.

Es gibt nämlich einen weiteren Bereich, der die Kluft zwischen den beiden Koryphäen noch tiefer erscheinen läßt: Es ist der Bereich, die Welt und Spiritualität ihrer musikalischen Schöpfungen. Von Schroeders Kompositionsart war oben bereits die Rede: Unbeirrt hielt er in formaler und struktureller Hinsicht auf tonikaler Grundierung fest an den „verläß-

lichen“ Traditionen – bei moderat an die moderne Tonsprache angepaßter Harmonik. Und Mersmanns Tonsprache? Hat der überhaupt komponiert? Und ob! Das wußten die meisten Zeitgenossen an der Kölner MH überhaupt nicht. Doch in der MGG sind Kammermusik- und Orchesterwerke aufgeführt. (...) Mersmann war nicht nur der hochangesehene Musikwissenschaftler, der bei so erlauchten Gestalten wie Hugo Riemann, Hermann Kretzschmar und Arnold Schering in die Lehre gegangen war: In Berlin hatte er gleichzeitig am Sternschen Konservatorium Komposition und Dirigieren (!) studiert. Von keiner seiner Kompositionen liegt mir eine Partitur vor. Doch ein Werk von ihm ist mir in deutlicher Erinnerung: "Der Matrose", ein Opern-Einakter. Die Opernklasse der Kölner Musikhochschule brachte das Werk in der Aula der Hochschule zur Aufführung. Ich war beeindruckt, sogar betroffen. Doch mit meiner positiven Einschätzung des Werkes fand ich an der Hochschule keinerlei Anklang – nicht bei den Kommilitonen, den anwesenden Dozenten, noch nicht einmal bei meinem hochverehrten Theorielehrer Heinrich Lemacher! Wie konnte es dazu kommen? Ich begriff das Werk eigentlich nur im Zusammenhang mit Mersmanns Vorlesung über Debussys Oper "Pelleas und Melisande" nach einem Text des Maurice Maeterlinck. Das Werk entstammt dem Geist des Symbolismus wallonischer bzw. flämischer Herkunft. Seine Wurzeln hat er im Roman des belgischen Dichters Georges Rodenbach, dem in seinem Roman "Das tote Brügge" (1892) der "stärkste Ausdruck symbolistischer Dekadenz gelingt" (H. Pongs). Über die poetischen Werke des Mallarmé und Maeterlinck fand der Geist des Georges Rodenbach seinen Weg nach Paris, wo er in "Pelleas und Melisande" seine musikalische Ausprägung fand. Mersmann widmete sich dem Werk in seiner Darstellung und Auslegung mit deutlicher Verehrung und geradezu ausschweifender Ausführlichkeit. Ich war angetan – und besuchte eine Aufführung der Oper in Düsseldorf – und war begeistert. Doch im Köln der 1950er Jahre lag das Werk "voll daneben": An der Musikhochschule war die in Theorie und Praxis einhellige Tradition der bewährten Strukturen und Formen der Musikgeschichte bestimmend (Vorbarock, Barock, Klassik, moderat angepaßt an modernere Harmonik). Man wußte um den eigenen Rang, mit Lemacher, Schroeder, Roeseling, Petzold und K. G. Fellerer als dem wissenschaftlichen Oberhaupt u.a. das Zentrum der katholischen

Kirchenmusik der "Kölner Schule" (Wörner) zu repräsentieren. Daß Mersmann mit der Berufung des Genfer Pastorensohns Frank Martin an die Musikhochschule dieses katholische Spektrum zu öffnen versuchte, sei hier nur am Rande erwähnt. Die Resonanz auf die Aufführung von Mersmanns Einakter an der Musikhochschule also war bestimmt von Ratlosigkeit und Sprachlosigkeit. Ich vernahm auch Worte wie "Produkt eines Wissenschaftlers", "eines Intellektuellen", "eines Kopfmenschen". – Und außerhalb der Musikhochschule im Kölner Raum? Da beherrschte der WDR das Feld. Und der fokussierte eindeutig die Werke des so lange verpönten Arnold Schönberg, der Wiener Schule und ihrer Folgen der seriellen Durchorganisierung aller musikalischen Parameter – bis hin zur Studie II des Karlheinz Stockhausen, worin dieser sogar den Klang dem seriellen Verfahren verfügbar machte – und damit mit unendlichem Kunstverstand den Geist der bürgerlichen Musikentwicklung in die Sackgasse der totalen Kommunikationsuntauglichkeit hineinführte. – Nein, jener belgische Symbolismus wurde im Köln jener Jahre nicht verstanden.

Nun also zu Mersmanns Einakter "Der Matrose": Der Text entstand im Jahre 1943, die Musik kurz danach. Es war eine Zeit heilloser Verwirrungen, Verwerfungen und Verstörungen des gesellschaftlichen Bewußtseins. Mersmann selbst hatte bereits in den frühen Dreißigerjahren seine Lehrbefähigung an Hochschulen und Universitäten verloren – wegen seines entschiedenen Einsatzes für Neue Musik (u.a. für die Werke von Bartók, Strawinsky, Hindemith, Schönberg). In einem Rechenschaftsbericht – er selber nennt ihn "Arbeitsbericht" (1933) listet er die Zahl von zehn Komponisten auf. Im Jahre 1935 war Mersmann von der "National-Sozialistischen Kulturgemeinde" als "Musik-Bolschewist" diffamiert worden.

Zurück zu seinem Opern-Einakter: Ich habe eine Szene in deutlicher Erinnerung: Ein Matrose schreitet diagonal über die Bretter der Bühne (die bekanntlich die Welt bedeuten). Schreitet? Wandelt? Wankt? Jedenfalls offensichtlich ziellos, orientierungslos. Wie aus weiter Ferne klang Musik an, nicht erdrückend, noch nicht einmal bestimmend, doch die Szene magisch und imaginativ beleuchtend: Deutlich ein Werk aus dem Geiste

jenes Symbolismus, aber auch aus dem Geiste jener Jahre der Entstehung. Das wollte und konnte man damals in Köln nicht verstehen.

Gibt es dennoch zwischen Hermann Schroeder und Hans Mersmann bezogen auf die musikalischen bzw. musikologischen Standorte Gemeinsamkeiten? Gibt es Ansätze für jenes "verlässliche tertium comparationis"? Ich sehe vier Vergleichsebenen, zwei davon immerhin als Berührungspunkte, zwei weitere als wirkliche Affinitäten.

1. Bei beiden ist eine deutliche Distanz zur Musikwelt des Richard Wagner erkennbar. Wer Schroeders Kompositionsart formal und struktural kennt, dem braucht man seine Ferne gegenüber der Musik Wagners nicht zu erklären. Er hat sich aber auch inhaltlich und gehaltlich strikt von der in Wagners Musik stets relevanten Welt der Ideen und Ideologien und vor allem dem Drang nach subjektiver Entäußerung ferngehalten. Sein Abstand gegenüber der Musikwelt Wagners geht aber auch deutlich hervor aus einem Kapitel in seiner Veröffentlichung "Musikgeschichte im Überblick" (Heidelberg 1984). Da liest man zu Wagners "Parsifal": "Das Absinken der schöpferischen Kraft, der Verlust des Sinnes für Proportionen (...) dürften der Grund für die immer müder und endloser werdende Komposition sein: Die Idee des universalen Gesamtkunstwerks blieb schließlich eine Konstruktion." (S. 60) Bezeichnender Weise gönnt Schroeder in diesem Text den Klangreizen der Vorspiele des "Parsifal", auch der Klangschönheit des "Karfreitagszaubers" kein Sterbenswörtchen. – Mersmann hat seine Distanz zur Musikwelt Richard Wagners auf andere Weise, aber ebenso deutlich gemacht: In seiner Vorlesung zu Debussys Oper hat er es verstanden, jenes "ne me touchez pas" der Melisande ("rühr mich nicht an") zum gedanklichen und motivisch-musikalischen Kern des Werkes hochzustilisieren. Der Kern und das Grundkonzept des Werkes wurden dadurch sinnfällig: Gegenentwurf zu Wagners "Tristan und Isolde" – mit dem Debussys Oper inhaltlich und oberflächlich betrachtet zwar einiges verbindet; aber tatsächlich schwebte ihm eine ganz andere Art von Oper vor: Ein Musikdrama, das "in Abkehr von Wagner (...) jeden Aufwand von Pathos und Gefühlsüberschwang vermeiden sollte" (Kloiber, S. 120). Wagners Musik hingegen ist "extrem vereinnahmend, beim Zuhören löst sich das Ich auf, (...) man kommt in einen Rausch" (...). Man spricht von

"Überwältigungsmusik" (Käbisch, Spiegel 14/2013, S. 116). Wagner selbst war sich dessen bewußt. In einem Brief an Mathilde Wesendonk schreibt er im Jahre 1859: "Kind, dieser Tristan wird was Furchtbares! (...) Ich fürchte, die Oper wird verboten, nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen."

2. Schroeder und Mersmann hatten beide ein distanziertes Verhältnis zur Musik Arnold Schönbergs und seiner Tonsprache der "zwölf aufeinander bezogenen Töne", zur Wiener Schule und deren Folgen. Schroeder äußerte sich immer wieder in diesem Sinne – und hielt unbeirrt in seinen Kompositionen an der Tonikalität fest, – wenngleich in einer moderat an modernere Harmonik angepaßten Art. Und Mersmann? Dieser hat sich zwar auch für das Werk Schönbergs eingesetzt (was er in seinem Rechtfertigungsschreiben aus dem Jahre 1933 vorsorglich verschweigt), z. B. für den "Pierrot lunaire" in seiner Schrift "Musik der Gegenwart" (Berlin 1923, S. 81). Aber da liest man doch die sich deutlich abgrenzenden Worte: "Über die irreale, verkrampte Gestaltung in Schönbergs 'Pierrot lunaire', die bis zu den Grenzen der Wahrnehmbarkeit gesteigerte Polyphonie seiner letzten Werke" (...) und über die "erschlaffte Formlosigkeit Weberns hinaus scheint eine Steigerung unmöglich." (S. 81) Hier scheint Mersmann bereits 1923 das Sackgassenende der in Kommunikationsuntauglichkeit erstarrten späteriellen Phase eines Karlheinz Stockhausen (Studie II) vorausgeahnt zu haben.

3. Wir kommen zu zwei Ebenen, in denen die Gemeinsamkeit im Werk und Wirken von Hermann Schroeder und Hans Mersmann konkreter faßbar ist. Einmal ist es bei beiden die strikte Anbindung ihres Schaffens an die musikalischen Strukturen. Von Schroeders Kompositionsart war bereits mehrfach die Rede: Konsequente Anlehnung an die formalen und strukturalen Gesetze der Tradition bei deutlicher Abgrenzung gegenüber Tendenzen zu Ausrichtung in ideelle Orientierung oder gar subjektive Entäußerung. Das verblüfft geradezu in seinem "Carmen Mysticum", seiner Faust-Vertonung: In beinahe provokativer Weise verweigert sich seine nüchterne Tonsprache der doch geradezu fiebrig nach Transzendenz strebenden Textvorlage Goethes. – In Mersmanns Darstellungen von Musik besticht, daß er bei allen geistigen Höhenflügen stets rigoros von der

Basis der Materialerfassung ausgeht. Alle Parameter des jeweils in Rede stehenden Werkes werden genauestens ausgeleuchtet und aufeinander bezogen. Erst daraufhin erfolgt eine Gesamterhellung des Werkes. Dies gilt sowohl für Mersmanns Interpretationen der Streichquartette von Beethoven in der Reihe "Führer durch die Kammermusik" (1933), doch ebenso für die Darstellung eines schlichten Volkslieds (s. weiter unten).

4. Es gibt eine vierte Ebene, auf der die Gemeinsamkeit der musikologischen Positionen zwischen Schroeder und Mersmann noch konkreter faßbar und explizit darstellbar ist: In beider Schaffen ist eine deutliche Affinität zur Welt des schlichten Volksliedes erkennbar. Schroeder hat eine Reihe von Volkslied-Bearbeitungen geschaffen. Darin verblüfft, wie bei aller kontrapunktischen Kompetenz in den Begleitstimmen das Volkslied selbst in seiner Schlichtheit und Singbarkeit vollständig unangetastet bleibt. Als Beispiel verweise ich auf den Satz zu "Maria durch ein' Dornwald ging" aus den „Fünf deutschen Weihnachtsliedern“. – Und Mersmanns Verhältnis zum Volkslied? Nimmt man seine Biographie und seine Veröffentlichungen zur Kenntnis, dann scheint sein ganzes Denken und Fühlen geradezu durchdrungen von der Welt des Volksliedes: 1918 gründete er in Berlin das "Musikarchiv der deutschen Volkslieder", das als "Deutsches Volksliedarchiv" bis auf den heutigen Tag in Freiburg fortbesteht. 1921 erschien seine Schrift "Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung".

Es war seine Habilitationsschrift. 1946 erhielt Mersmann einen Lehrstuhl an der Musikhochschule in München, u. a. ausdrücklich für den Lehrbereich "Volksliedkunde". An der Kölner Musikhochschule wurde unter seiner Leitung ein "Institut für Volks- und Jugendmusik" eingerichtet. (Als Leiter wurde der renommierte Komponist Fritz Schiery berufen.) Dieses Institut gehörte offensichtlich zu Mersmanns Konzept einer musikalischen Hochschulbildung.

Wie ernst er das Volkslied wahrnahm, wie hochgradig er es in seiner musikologischen Ökonomie einstuft, dafür sei hier als Beispiel auf seine Analyse des Liedchens "Alle meine Enten" verwiesen (MH S. 21): Der Deskriptivist herkömmlicher Schule, die bis heute nicht ausgestorben zu sein scheint, würde beschreiben: Die Melodie schreitet stufenweise vom

Grundton bis zur Quinte, verharnt dort, macht einen Ausflug zur Sexte und kehrt schließlich stufenweise zum Grundton zurück. Bei Mersmann aber liest sich die Geschichte anders. Seine Darstellung des Liedchens umfaßt zwei Seiten und kann hier nur angedeutet werden: "Es ist ein Stück lebendiger, gewachsener Musik", heißt es zunächst verheißungsvoll, "Die Melodie setzt auf dem Grundton an, (...) wächst (sic!) bis zur Quinte (...). Dieses Wachstum ist durch drei Merkmale bestimmt (...)" usw. Weitab von allem Deskriptivismus erscheinen alle Parameter aufeinander bezogen, erstet schließlich das schlichte Liedchen als vollendetes Kunstwerk. (MH, S. 21)

In diesem Zusammenhang ergibt sich ein weiterer Aspekt der Gemeinsamkeit zwischen Schroeder und Mersmann, und zwar in Hinsicht auf die soziale und pädagogische Dimension ihres Schaffens: Beide verfolgten das Ziel, die Musik einem breiten Publikum zu erschließen. Beide wollten, daß an der Musik ihrer Vorstellungswelt viele teilhaben. Schroeder hat seine Volksliedbearbeitungen ganz offensichtlich für das "häusliche Musizieren" verfaßt. Mersmann können wir wieder explizit beim Wort nehmen: In seinem Rechenschaftsbericht aus dem Jahre 1933 zu seiner Arbeit im Rundfunk der "Deutschen Welle" schreibt er: "Ziel war, breitesten Volksschichten den Weg zum Musikverstehen zu ebnen und sie zu eigener musikalischen Betätigung anzuregen."

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Erwähnung der Tatsache, daß Mersmann und Schroeder gemeinsam zusammenwirkten an den Arbeitstagen des 1948 gegründeten "Instituts für neue Musik und Musikerziehung" in Darmstadt, ebenfalls offensichtlich mit dem Ziel, die Neue Musik einem breiten Publikum zu eröffnen. (R. Mohrs, 1987, S. 75)

Am Ende meiner Erinnerungen und ihrer Darstellung wandeln mich trübe Gedanken an: Ich möchte den beiden Lehrern, die mir soviel gegeben haben, persönlichen Dank abstatten. Das ist nicht möglich: Beide sind längst tot. Tröstlich kommen mir, wenngleich illusionär, Verse des Joseph von Eichendorff in den Sinn:

"Wer weiß, die da gestorben
Sie hören droben mich

Und öffnen leis die Pforten (...)"

... und nehmen meine schlichten Dankesworte zu sich.

Zitierte Literatur

(in der Reihenfolge des Vorkommens im Text)

Hans Mersmann: Musikgeschichte in der abendländischen Kultur, Frankfurt 1955 (S. 4ff.)

H. Pongs: Lexikon der Weltliteratur, Augsburg 1989, Bd. 3 (S. 752)

K. H. Wörner: Neue Musik in der Entscheidung, Mainz 1954 (S. 284f., S. 291)

H. Mersmann: "Arbeitsbericht", schwer datierbar, vermutlich 1933 als Brief an die Berliner Kulturbehörde gerichtet. Es handelt sich um einen Rechtfertigungsbericht, nachdem Mersmann die Hochschullehrerbefugnis aufgrund seines Einsatzes für die Komponisten Neuer Musik entzogen worden war.

Hermann Schroeder: Musikgeschichte im Überblick, Heidelberg 1984 (S. 60)

K. Kloiber/W. Konold/K. Maschka: Handbuch der Oper, Kassel 2007 (S. 117ff)

Dirk Kurbjuweit: Wagners Schatten; in: Der Spiegel, Nr. 14/2013, S. 112ff.: darin zitiert wird Markus Kabisch (S. 116)

H. Mersmann: Musik der Gegenwart, Berlin 1923 (S. 81)

H. Mersmann: Musikhören, Frankfurt a.M. 1952 (S. 21)

Rainer Mohrs: Hermann Schroeder, Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik, Kassel 1987, Verlag Merseburger (S. 75)

Nachtrag zu meinem Erinnerungstext „Vergleich Schroeder-Mersmann“

Einem Freund gab ich den Entwurf des Textes zu lesen. Kritisch bemerkte er, die Formel von der "Kommunikationsuntauglichkeit" – bezogen auf Stockhausens Studie II – mute ziemlich tendenziös an, könne sogar als polemisch empfunden werden. Das lag nicht in meiner Absicht. Ich sehe mich zu einer Erläuterung veranlaßt. Um eines vorweg zu klären: Ich halte die (1954 entstandene) "Studie II" Stockhausens aufgrund der ungeheuren strukturellen Verdichtung des musikalischen Materials für eines der bedeutendsten Werke aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Ich habe jene Formel nicht leichtfertig oder gar gedankenlos gewählt. Im Gegenteil. In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hielt ich an der Bergischen Universität mit Musikstudenten, die sich auf den Lehrerberuf vorbereiteten, ein Didaktik-Seminar. Die Semesterarbeit fand statt unter dem Thema "Neue Musik im Musikunterricht am Gymnasium: Fragen zu Inhalten, Methoden und Lernzielen." Stockhausens Studie brachte ich ein, weil es sich in musikalischer und didaktischer Hinsicht um einen bemerkenswerten Grenzfall handelt: Der Komponist läßt sich (am Ende der spätseriellen Phase) auf das Unterfangen ein, in einem rein elektronisch konzipierten Werk auch den Klang dem seriellen Verfahren verfügbar zu machen. Meiner bzw. unserer Arbeit im Seminar lag als hilfreiche Basis eine vorzügliche analytische Studie von Elmar Bozetti zugrunde. (Erschienen in den sechziger oder siebziger Jahren in der Zeitschrift "Musik im Unterricht"). Daraus konnte man zunächst die erstaunliche Information entnehmen, daß Stockhausen an der Komposition dieses Musikstücks von sechseinhalb Minuten Dauer sechs Monate lang gearbeitet hat! Wir arbeiteten uns intensiv mit Hilfe von Overhead-Projektionen, Tafelskizzen und ständigen Hörausschnitten und -Überprüfungen an das Werk heran. Ich hatte für die Arbeit im Seminar wöchentlich eine Doppelstunde zur Verfügung. Nach drei Wochen – also nach sechs Seminarsitzungen – hatten wir gerade einmal ein Drittel des Sechseinhalbminutenwinzlings erfaßt! An diesem Punkt war immerhin allen Teilnehmern bewußt geworden, daß es sich bei dieser Studie II um ein hochkarätiges Kunstwerk handelt. Es war aber auch ebenso klargeworden, daß dieses Werk im Musikunterricht eines Gymnasiums, sei's auch im Leistungskursbereich, nicht einzubringen ist. Es ist sozusagen nicht operationalisierbar! wie es so schön fach-

terminologisch heißt: Das Werk erschließt sich dem bloßen Hören nicht mehr, es gibt keine Notenvorlagen, nur sekundär erstellte Graphiken. (...) Ich brach dann die weitere analytische Arbeit an der Studie Stockhausens ab – u. a. mit der Begründung, daß es noch weitere bemerkenswerte Musikk-literatur aus neuer, neuerer und neuester Zeit gebe, denen mit didaktischer Zielrichtung sich zu widmen sinnvoll sein dürfte. –

Die "Kommunikationsuntauglichkeit" jener Studie (ich gebrauche die "anzügliche" Formel hier noch einmal) erweist sich auch noch aus einem anderen Aspekt: Das Werk wird überhaupt nicht mehr aufgeführt! Das geht auch gar nicht; es macht nämlich keinen Sinn, Musikinteressierte gegen entsprechenden Eintrittspreis in einen Konzertsaal zu bitten – nur um ihnen dann eine Tonband-Spirale vorzuführen! Allenfalls in den Mitternachtsprogrammen der Rundfunkanstalten ist solche Musik gelegentlich zu hören – womöglich unter der monströsen Programmanpreisung "Jetztmusik". Insider versichern mir, daß solche Programme in der Statistik mittlerweile bei einer Hörerquote von nahezu null Prozent angelangt sind.

Heribert Koll

Hermann Schroeder und der Chor „Cappella Vocale Köln“

Im Archiv meines Chores „Cappella Vocale Köln“ befinden sich zahlreiche Programme, Originalbriefe und Fotos von Hermann Schroeder, die von der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Komponisten Zeugnis ablegen. Davon möchte ich im Folgenden berichten und übergebe die Dokumente an die Hermann-Schroeder-Gesellschaft.

Schon in den 1950er Jahren, als „Pennäler“, wurde ich von meinem Vater, der Kirchenmusiker in Köln und später 39 Jahre lang an der Pfarrei „Kreuzerhöhung“ in Wissen-Sieg war, in die musikalische Welt von Hermann Schroeder eingeführt. Seit 1934, mit kriegsbedingter Unterbrechung, war er in Wissen tätig und hatte zur damaligen Zeit einen großen Chor, mit dem er unter anderem von Schroeder die Johannes-Passion, Requiem, Missa brevis, Te Deum und 1953 die „Pauliner Orgelmesse“ aufführte, mit mir an der Orgel. Gegen vielerlei Widerstände hatte er sich mit der Messe durchzusetzen. Letztmalig konnte sie dann 1958 mit mir an der Orgel aufgeführt werden. Ich kam dafür extra aus Köln angereist. Eine innere Verbindung zu Schroeder bestand durch meine Großmutter mütterlicherseits, die in Ürzig an der Mosel geboren war. Ebenso hatte ich Verwandte in Bernkastel, dem Geburtsort Schroeders.

In den 1970er Jahren habe ich dann die „Pauliner Orgelmesse“ selbst mit meiner „Cappella Vocale Köln“ aufgeführt, einem von mir 1971 gegründeten und bis 1981 geleiteten 16-köpfigen Ensemble: u. a. im Allgäu (Sonthofen und Oberstdorf) und am 14.9.1980 im Kloster Knechtsteden aus Anlass einer Tagung des Verbandes Deutscher Kammerchöre (VDK), mit Prof. Paul Heuser an der Orgel.

Am 8. 12. 1974 hat die Cappella Vocale Köln dann für Hermann Schroeder anlässlich seines 70. Geburtstages in der Kirche St. Bernhard (Köln-Longerich) ein Konzert und eine kleine Dankfeier ausgerichtet, wobei ihm eine Kiste Moselwein überreicht wurde (siehe Foto). Das von mir einstudierte Programm hat Schroeder im Konzert selbst dirigiert.

1976 nahm ich als Kirchenmusiker an einer Tagung im Kloster Knecht-

steden teil, aus Anlass der Einweihung der neuen Beckerath-Orgel. Hermann Schroeder hielt damals (am 14.12.1976) einen Vortrag über die Situation der Kirchenmusik nach dem 2. Vatikanischen Konzil mit dem Titel „Kirchenmusik heute, Chance oder Agonie?“. Ich habe davon heimlich in der 3. Reihe einen Mitschnitt auf Cassette gemacht, den ich ebenfalls der Schroeder-Gesellschaft übergebe. Seine Bemerkungen waren damals sehr kritisch und pessimistisch, da er besorgt über die Abschaffung der lateinischen Sprache und über das künstlerische Niveau der musica sacra war. Was die „Agonie“ betrifft, müsste sich Hermann Schroeder sicher heute korrigieren, da man aus Rom ja auch zuversichtliche Reaktionen erfährt, was zumindest das lateinische Hochamt betrifft. Ich erinnere mich noch allzu gut an die nachkonziliaren Reaktionen seitens der Hochschulprofessoren Josef Zimmermann, Wilhelm Lueger und Alfons Wendel über den Verfall der Liturgie. Hermann Schroeder hat sich dann auch eine Zeit lang geweigert, Kirchenmusik zu komponieren. Vor diesem Hintergrund ist auch sein Vortrag zu sehen.

Schroeders Orgelwerk „Concerto piccolo per organo solo“ habe ich gleich nach Erscheinen im Januar 1979 gekauft und am 12.8.1979 in der Kirche St. Franziskus Xaverius in Düsseldorf-Mörsenbroich erstaufgeführt. Ob vor dem Erscheinen schon jemand aus dem Manuskript gespielt hat, ist mir nicht bekannt. Es könnte sich also um die Uraufführung gehandelt haben.

Ende der 1970er Jahre hat Hermann Schroeder mir für ein Cappella-Konzert zu seinem 75. Geburtstag am 29.3.1979 in St. Peter Köln ein „Jubilus-Alleluja“ für Sopran und Orgel komponiert, das aus dem Manuskript aufgeführt wurde (gesungen von der Sopranistin Lesley Bollinger aus Chicago, an der Orgel Clemens Ganz). Für die Druckvorlage hat Schroeder es einige Wochen später um zwei Sätze (Psalm – Salve Regina) erweitert, wie er in seinem Brief vom 26.7.1981 erwähnt. Das Werk hieß dann später „Canticum triplex“ und bestand aus den Sätzen Psalm, Salve Regina und Jubilus-Alleluja. Von diesem Konzert gibt es mehrere Fotos, die Schroeder als Dirigent zeigen. Denn auch in diesem Konzert ist es uns gelungen, Schroeder als Dirigent einzubeziehen: die

"Pauliner Orgelmesse" hat er selbst dirigiert. Zur Aufführung kamen neben Werken alter Meister noch weitere Chor- und Orgelwerke von Schroeder, die aufzuzählen den Rahmen sprengen würden. Später haben wir die „Pauliner Orgelmesse“ auch noch einmal in Gelsenkirchen aufgeführt. Ab und zu übersandte mir Schroeder später neu erschienene Kompositionen, zum Beispiel sein „Kantoren-Proprium“ zu Christi Himmelfahrt. Ihm war offensichtlich daran gelegen, dass die Stücke aufgeführt wurden. Meist hat er dazu kurze, mitunter humorvolle Bemerkungen geschrieben und erläutert, welchen Praxisbezug die Stücke haben. So heißt es – in der für Schroeder typischen knappen Ausdrucksweise –, dass seine drei Proprien für Sologesang und Orgel für die im Sommer gelegenen Feiertage Pfingsten, Christi Himmelfahrt und Mariä Himmelfahrt komponiert wurden: „Sie sind gedacht für die Fälle, wo Chormitglieder lieber ins Grüne fahren, die Liturgie dann also ‚tourismusgeschädigt‘ ist.“ (Postkarte vom 21.4.1981). In diesem Falle sollte also der Kantor für die musikalische Ausgestaltung der Liturgie sorgen.

Ich hoffe, dass ich mit den hier abgedruckten Dokumenten einen kleinen Beitrag zum Wirken des großen Hermann Schroeder beigesteuert habe. Sie zeigen die enge Verbundenheit des Komponisten mit der kirchenmusikalischen Praxis und seine Dankbarkeit gegenüber den Interpreten über viele Jahrzehnte hinweg.

Prof. H. Schroeder
5 Köln 51 (Bayenthal)
Bernhardstr. 145 28.1.73

Sehr geehrter Herr Koll!

Für Ihren Einsatz für die Pauliner Orgelmesse und die Orgelwerke danke ich Ihnen sehr herzlich. Die Pauliner Orgelmesse ist 1945 entstanden, als ich direkt nach dem Krieg in St. Paulin, Trier, den noch nicht aus der Gefangenschaft zurückgekehrten Dirigenten und Organisten vertrat. Dort war ein kleiner Chor und eine sehr gute Orgel. Fast immer liegen die Zeiten der Komposition ein Jahr vor dem beim Copyright gedruckten Jahr.

In der Hoffnung, dass Sie und der Chor ausser der Arbeit auch Freude an den Stücken haben, bin ich mit besten Grüßen

Ihr

Hermann Schroeder

9. XII. 74

Lieber Herr Koll,

Ihnen und Ihrer Cappella nochmals herzlichen Dank für das gute Programm, das ich dirigieren durfte. Das Programm-Niveau ist auch bei der großzügigen Weinspende gehalten! Sie wird auf das Wohl des Chores geleert. Eine Drucksache kommt mit gleicher Post: nun sind Sie mit Schroeder zugedeckt.

Herzl. Gruß Ihr

Hermann Schroeder

12.4.79

Lieber Herr Koll,

ganz herzlich bedanken muss ich mich noch

1) für das Konzert

2) für die herrliche Vase

3) für die Grüße aus New York

4) für die Fotokopie der Kritiken.

Ein neues kleines Orgelwerk geht Ihnen zu. Ich hoffe, es war gut in den USA und gratuliere Ihnen und dem Chor zum Erfolg.

Mit herzlichen Ostergrüßen auch an Ihre Frau

Ihr

Hermann Schroeder

29.4.81

Lieber Herr Koll!

Mit gleicher Post erhalten Sie ein Kantoren-Proprium: von dieser Sorte gibt es noch eins für Pfingsten u. f. Maria Himmelfahrt. Sie sind gedacht für die Fälle, wo Chormitglieder lieber ins Grüne fahren, die Liturgie dann also „touristengeschädigt“ ist. Viell. wissen Sie aber einen bekannten Kollegen, dem so etwas willkommen wäre.

Mit den besten Grüßen Ihr

Hermann Schroeder

26.7.81

Lieber Herr Koll!

Es hat mich gefreut, von Ihnen zu hören, dass Sie sich beruflich so gut verändert haben – herzlichen Glückwunsch!

Beiliegend erhalten (Sie) mein ziemlich gesammeltes Volkslieder-Geschnet-zeltes: die fotokopierten sind aus Liederbüchern bei Schwann oder Diesterweg. Sollten Sie von diesen etwas z.B. für eine öffentliche Veranstaltung brauchen wollen, müssten Sie bitte die entsprechenden Verlage um Fotokopien bitten – das

millionenhafte Fotokopieren sollte man nicht betreiben. Die geschriebenen Lieder sind nicht gedruckt, davon können Sie nach Belieben ohne Urheberrechtsbeschränkungen Gebrauch machen!

Zu den geplanten Konzerten, in denen Sie das Jubilus-Alleluja bringen wollen: Ich habe das Stück inzwischen zu einer größeren – dadurch auch günstigeren Programmnummer umgearbeitet: Als Canticum triplex (Psalm – Salve Regina – Jubilus) ist es z. Zt. im Druck. Ich habe beim Verlag angefragt, wann ich mit der Veröffentlichung rechnen kann; ich hoffe, im Herbst. Sie bekommen es dann sofort. –

Ich weiß nicht, ob ich Ihnen schon die beiden Chöre aus dem „Hohen Lied“ geschickt habe; wenn ja, können Sie sie weiter verschenken. Wenn Sie – für irgend jemand – Interesse an Männerchören haben: ich habe eine ganze Reihe neu heraus gebracht.

Soviel für heute.

Herzliche Grüße und gute Arbeit!

Ihr

Hermann Schroeder

10.9.81

Lieber Herr Koll,

In meinem Kalender steht Pauliner M. 14.9., 9.30 in Knechtsteden. Es tut mir furchtbar leid, nicht kommen zu können, habe Fr – So einen Kursus in der Diözese Trier. – Herzlichen Dank! Dann bis zum nächsten Mal!

Ihr

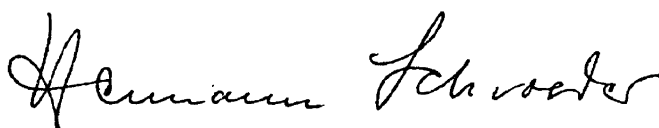
Hermann Schroeder

Sehr geehrter Herr Koll!

Für Ihren Einsatz für die Pauliner Messe und die Orgelwerke danke ich Ihnen sehr herzlich. Die Pauliner Orgelmesse ist 1945 entstanden, als ich direkt nach dem Kriege in St. Paulin, Trier, den noch nicht aus der Gefangenschaft zurückgekehrten Dirigenten und Organisten vertrat. Dort war ein kleiner Chor und eine sehr gute Orgel. Fast immer liegen die Zeiten der Komposition ein Jahr vor dem beim Copyright gedruckten Jahr.

In der Hoffnung, dass Sie und der Chor ausser der Arbeit auch Freude an den Stücken haben, bin ich mit
besten Grüßen

Ihr



9. XII. 79

Lieber Herr Koll!

Ihnen -> Herz Copella noch mehr
herzlichen Dank für das gute Programm,
das ich dirigieren dürfte. das Programm-
Niveau ist auch bei der großzügigen Wein-
spende gehalten! Sie wird auf das Wohl
des Chors geleert. Eine Drucksache
kommt auch gleicher Post: man sind Sie
mit Schwedes Zugeschick! Herzlich für Sie
Hermann Schroeder

HERMANN SCHROEDER

BERNHARDSTRASSE 143
5000 KÖLN 51

K. 4. 79

sch. 14-4-79

Lieber Herr Koll!

Ganz herzlich bedanke mich ich mich noch

- 1) für das Konzert
- 2) für die herrliche Vase
- 3) für die frische aus New York
- 4) für die Fotographie der Karten.

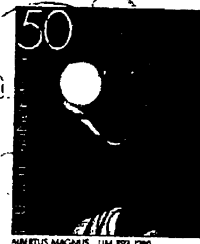
Ein meines kleines Orgelwerk geht Ihnen zu.
Ich hoffe, es war für in USA und predaliese
Ihnen und dem Chor zum Erfolg.

Mit herzlichem Ostergrüßen auch an Ihre Frau

u

Hermann Schroeder

IFMA '80

Internationale
Fahrrad- + Motorrad-
AusstellungKöln · 20.-23.
September 80

Herr Kantor

H. Koll

Mäsenbroicher Weg 10

4000 Düsseldorf

EVANGELISCHE DIAKONISSENANSTALT AUGSBURG

10. 9. 80

Lieber Herr Koll!

In meinem kalenden steht Putzine M.
14.9., 9.30 in Knechtsteden. Es ist uns
gründliche Leid, nicht kommen zu können,
weil Fr.-So eines Karrens in der
gleichen Time. Herzl. dank! Aber bis
sein nächste Mal! Ihr
Herrn an Schroeder

29. 4. 81

Lieber Herr Koll!

Mit gleicher Post erhalten Sie eine Kantoren-Proprium: von dieser Sorte gibt es noch eins für
Pfingsten u. d. Maria's Himmelfahrt. Sie sind gedacht
für die Fälle, wo Chormitglieder lieber ins fröhliche
fahren, die Liturgie dann aber, Touristenfeschdäht
ist. Viell. wissen Sie aber einen bekannten
Kollegen, dem so was willkommen wäre.

Mit den besten Grüßen

Hermann Schroeder

HERMANN SCHROEDER

BERNHARDSTRASSE 145
5000 KÖLN 5126. 7. 81.
Karte, 13-9-81

Lieber Herr Koll!

Es hat mich so freut, im Hunc zu hören, dass Sie sich besonlich so gut verändert haben - herzlichsten Glückwunsch!

Beiliegend erhalten mein ziemlich gesammeltes Volkstüm-Geschmecktes: die Fotokopierten sind aus Liebesbüchern bei Schwann oder Dietzweg. Sollten Sie von diesen etwas z. B. für eine öffentliche Ausstellung brauchen wollen, müssten Sie bitte die entsprechenden Verlage um Fotokopieren bitten - das millionenfache Fotokopieren sollte man nicht betreiben. Die geschnittenen Lieder sind nicht gedruckt, davon können Sie noch belieben - ohne Urheberrechtsbeschränkungen Gebrauch machen!

In den geplanten Kurzen, in denen Sie das Folkstüm-Allelie bringen wollen:

Ich habe das Stück in Entsch. zu einer größeren -
 Labord und fröhlicheren Programmierung überge-
 arbeitet: Als Canticum triplex (Psalm -
 Salve regina - jubilös) in es s. H. von Drück.
 Ich habe beim Verlag angefragt, wann ich mit der
 Veröff. rechnen kann; ich hoffe, im
 Herbst. Sie bekommen es dann sofort. —

Ich weiß nicht, ob ich Ihnen schon die beiden Chöre aus
 dem "Hohen Lied" geschickt habe; wenn ja können
 Sie mir weiter verschicken. — Wenn Sie für
 irgend jemand — Interesse an Männerchöre
 haben: ich habe eine ganze Reihe neu heraus-
 gebracht.

Love für heute.

Herzliche Grüße und gute Arbeit!

H.

Hermann Schroeder

FESTKONZERT

zum 75. Geburtstag des Komponisten

HERMANN SCHROEDER

Donnerstag, den 29. März 1979, um 20 Uhr in St. Peter
Köln, Jabachstraße neben Schnütgenmuseum

Orlando di Lasso (1532—1594)

Super flumina Babylonis, Motette zu 4 Stimmen

Felice Anerio (1560—1630)

Christus factus est, Motette zu 4 Stimmen

Andreas Hammerschmidt (1612—1630)

Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz

Motette zu 6 Stimmen

Johann Sebastian Bach 1685—1750)

Passacaglia und Fuge c-moll, BWV 582

Hermann Schroeder (26. 3. 1904)

Drei Dialoge für Oboe und Orgel (1973)

Moderato-Andante sostenuto-Poco vivo

Pauliner Orgelmesse (1945)

für gem. Chor und Orgel

Kyrie, Gloria

Jubilus-Alleluja, für Sopran und Orgel (1979)

Uraufführung

Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

Trilogie für Orgel (1978)

Uraufführung

Max Reger (1873—1916)

Aus geistliche Gesänge, op. 138:

Unser lieben Frauen Traum, 4-6 st.

Das Agnus Dei, 5 st.

Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit, 8 st.

Mitwirkende:

Lesley Bollinger (Sopran)

Georg Otto Klapproth (Oboe)

Prof. Clemens Ganz (Orgel)

Prof. Dr. Hermann Schroeder (Chorleitung, Messe)

Cappella Vocale Köln

Leitung: Heribert Koll

3. Jubilus-Alleluja

Aufführungsrecht
vorbehalten

Hermann Schroeder

Moderato

4

p *mf*

p *p*

7 *poco rit.* *a tempo*

Solo

(I) *mf* (II)

Ferdinand Henkemeyer

Hermann Schroeder

Hermann Schroeder, geboren am 26. März 1904 in Bernkastel an der Mosel, wuchs in einem katholischen, der Musik sehr aufgeschlossenen Elternhaus auf. Mit sechs Jahren erhielt er Klavier-, mit elf Jahren Orgelunterricht. Nach dem Abitur in Trier – hier sang er im Domchor – studierte er von 1923 bis 1926 zunächst Theologie und Musikwissenschaft in Innsbruck, später dann Kirchen- und Schulmusik an der Musikhochschule in Köln (1926-1930). Dort erhielt er eine vielseitige musikalische Ausbildung unter anderem bei Domorganist Hans Bachem an der Orgel, bei Heinrich Lemacher und Walter Braunfels in Komposition, bei Hermann Abendroth im Dirigieren.

Köln fühlte sich Schroeder bis zu seinem Lebensende verbunden. Gleich nach dem Examen übernahm er einen Lehrauftrag an der Musikschule, war Leiter eines Kammerorchesters in Köln, sowie Leiter des Kirchenchores an St. Josef in Duisburg, Studienassessor am Königin-Luise-Gymnasium in Köln und machte sich bald als Komponist und Organist einen Namen. Nur wenige Jahre unterbrachen sein Wirken in Köln: 1938 ging er als Domorganist nach Trier, übernahm dort 1939 die Leitung der Städtischen Musikschule und wurde 1941 zum Kriegsdienst eingezogen. 1946 folgte er endgültig einem Ruf als Professor an die Kölner Musikhochschule, wo er, nicht zuletzt durch seine gemeinsam mit Heinrich Lemacher verfaßten musiktheoretischen Lehrbücher (Formenlehre, Kontrapunkt, Harmonielehre, Generalbaß), mehrere Generationen von Kirchen- und Schulmusikern nachhaltig in ihrem Denken beeinflusst hat. Für sein umfangreiches, Orchester-, Kammer-, Orgel-, Klavier- und Chormusik umfassendes Schaffen erhielt Schroeder zahlreiche Auszeichnungen.

Gern denke ich an meine Studienzeit in den 1950er Jahren an der Kölner Musikhochschule zurück; Hermann Schroeder liebten wir alle. Sein jugenhaftes Lachen steckte uns an. Seine menschliche Wärme, keineswegs zur Schau getragen, spürten wir durch seine vornehme Kühle hindurch. Sie war die Grundlage unseres Vertrauens und unserer Verehrung für ihn.

Ohne sich im geringsten der Jugend anzubiedern, konnte er in der Freizeit übermütig und ausgelassen mit seinen Studenten sein; galt es aber, ein Werk aufzuführen, so trat an die Stelle heiterer Fröhlichkeit konzentrierter Ernst, der jedoch nie zu pathetischer Wichtigtuerei ausartete, wie das leicht angesichts des Anspruchs großer Meisterwerke geschehen kann. Über unsere Lehrer kursierte – bei aller Verehrung für sie – manch fröhlicher Witz; über Schroeder witzelte niemand. Seine menschliche Integrität und sein musikalische Kompetenz waren unumstritten.

Dem langjährigen Dirigenten des Madrigalchores der Musikhochschule, des Kölner Bachvereins und später des Rheinischen Kammerchors Köln (1963-1969) kamen seine hervorragende Kenntnis der musikalischen Literatur und sein sicheres Stil-gefühl für die Besonderheiten eines Komponisten in seinem historischen Umfeld sehr zustatten. Oberster Maßstab war ihm der "Dienst am Werk", hinter dem er selbst ganz zurücktrat. Seine Gestik war sparsam, frei von jeglicher eitlen Attitüde, dabei von großer Spannkraft und, im Bemühen um gewissenhafte, konzentrierte Verwirklichung seiner Intentionen, von starker Ausstrahlung auf die Ausführenden, Instrumentalisten wie Chorsänger. Er liebte zügige Tempi, vermied gefühlige Übertreibungen, bevorzugte einen sachlichen, gänzlich unsentimentalen Stil, ohne berechtigte Ausdrucksqualitäten zu vernachlässigen. Zu einer Zeit, als noch romantisierende Darstellungen von Barockmusik an der Tagesordnung waren, setzte er Maßstäbe in seinen Kölner Aufführungen, vor allem der Musik Bachs, geradezu zukunftsweisend schon in der 1950er und 1960er Jahren für Aufführungskriterien, die heute als selbstverständlich und modern angesehen werden.

Innerhalb der katholischen Kirchenmusik ist Schroeder einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sein kirchenmusikalisches Werk umfaßt unter anderem mehr als 40 Messen, je ein Requiem, ein Te Deum und ein Magnificat, Fronleichnamshymnen, Responsorien der Karwoche, deutsche Motetten, geistliche Chorlieder und ein großes, über 100 Kompositionen umfassendes Orgelwerk. Der musikalische Stil spiegelt allgemeine Kriterien der Musik des 20. Jahrhunderts, wie wir sie etwa von Strawinsky und Hindemith kennen: Herbheit im Ausdruck, Betonung linearer Kontrapunktik, Konzentrierung auf Wesentliches,

Strenge der Form und eine energische, kraftvolle Rhythmik; wichtig auch die Rückbesinnung auf die musikalischen Epochen vor der Romantik, auf die Polyphonie eines Johann Sebastian Bach, die kontrapunktischen Künste der Niederländer und die mittelalterliche Melodik der Gregorianik.

Hieraus werden zwei Grundzüge seiner Musikauffassung deutlich: Verwurzelung in der Tradition und Überwindung eines übersteigerten Subjektivismus bzw. Hinwendung zur Objektivität bewährter Ordnungsprinzipien. Daß ihm dies einen festen Platz in der Kirchenmusik sichert, liegt auf der Hand. Es macht aber auch gleichzeitig verständlich, warum sein umfangreiches übriges Werk (eine Oper "Hero und Leander", eine Sinfonie für großes Orchester, mehrere sinfonische Werke für Chor und Orchester, Konzerte für Geige, Bratsche, Cello, Oboe, Orgel, Klavier und Orchester, Kammermusik in vielfältiger Besetzung, Chormusik) so wenig bekannt ist: Die nach dem Krieg vehement einsetzenden Turbulenzen der musikalischen Avantgarde brachten Schroeder in Konfrontation zu Erscheinungen wie experimenteller, elektronischer und vor allem serieller Musik, zu denen er eine kritische bis ablehnende Haltung einnahm. Dies stand bei der fast ausschließlichen Vormachtstellung serieller Kompositionsweisen in den 1950er bis 1970er Jahren sicherlich einer breiteren Anerkennung seines Werkes im Wege. Nachdem aber Komponisten wie z. B. Arvo Pärt wieder tonale Musik schreiben dürfen, ohne sich dem Verdacht auszusetzen, "daß nach den Entdeckungen der Wiener Schule jeder Komponist unnütz ist, der sich außerhalb der seriellen Musik stellt" (Pierre Boulez), ist es auch an der Zeit, der tonal zentrierten Musik Schroeders (sie ist wahrlich nicht unnütz) mehr Anerkennung zu verschaffen. Es mehren sich die Zeichen, daß dies gegenwärtig durchaus geschieht, und es ist zu hoffen, daß dem Werk Schroeders für die Zukunft eine größere Breitenwirkung beschieden sein möge.

Franz Schultz

Hermann Schroeders Orgelpartita "Veni creator spiritus"

Stilistische Analyse und Vergleich mit Bearbeitungen des gleichen c.f. von Ahrens, David, Pepping und Roeseling

"Um der künstlerischen Substanz ein Höchstmaß an schöpferischer Potenz zu geben, möchte und muß der Künstler einen äußersten Grad der Formgebung zu erreichen trachten!"¹ Dieses Zitat aus der "Formenlehre der Musik" von Hermann Schroeder und Heinrich Lemacher steht am Anfang meiner Analyse der Partita für Orgel "Veni creator Spiritus", die Hermann Schroeder im Februar 1958 komponierte. Bei einer Analyse stellt man zunächst fest, daß nicht, wie im Titel angegeben, der gregorianische Hymnus zugrundegelegt ist, sondern der Choral "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" (Lied 97 aus dem Evangelischen Kirchengesangbuch, Speyer 1965, den Martin Luther dem "Veni creator spiritus" nachgestaltet hat. Das ergibt sich eindeutig aus dem Satz, in dem der c.f. unverändert und unverziert erscheint (Ostinato). Die letzte Choralzeile hat Schroeder von dem Lied "Komm, Heiliger Geist, o Schöpfer du" übernommen (Lied 204 aus dem Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Köln 1971, S. 512).

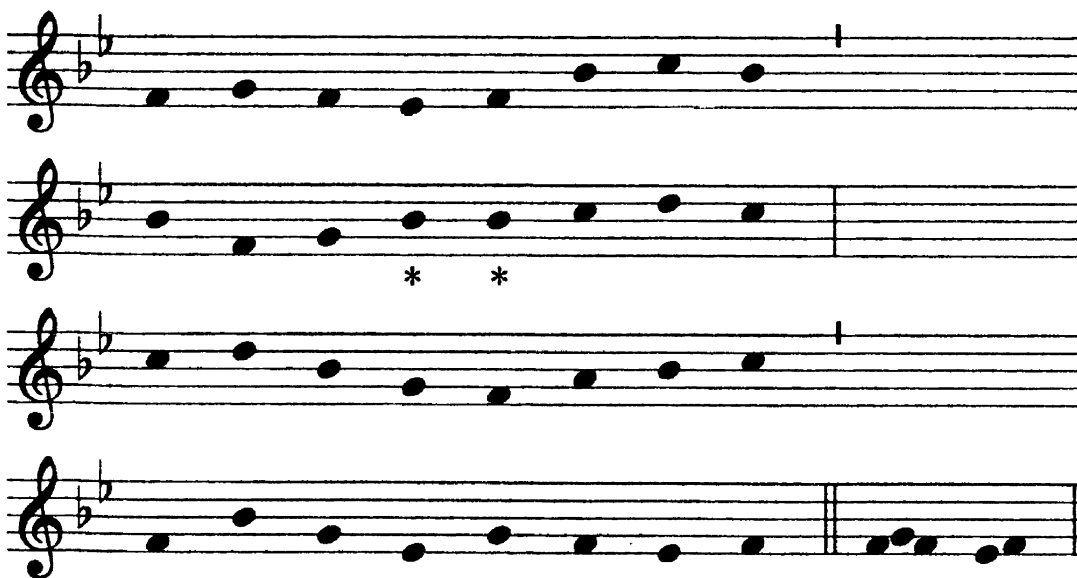
Daß nicht dieses Lied als c.f.-Vorlage benutzt wurde, ergibt sich aus einer melodischen Differenz (3. Zeile). Während beim gregorianischen Hymnus die Zeilen durch die Verwendung von Neumengruppen verschieden lang sind, ist der verwendete Choral streng syllabisch, auf jede Silbe kommt eine Note. Bei Luther hat die letzte Choralzeile nur sieben Silben. Durch die Verwendung der letzten Choralzeile des Liedes "Komm, Heiliger Geist, o Schöpfer du" entsteht ein c.f., dessen Zeilen gleich lang sind. Der Choral wirkt geschlossener als der gregorianische Hymnus: Der Anfangston der 2. und 3. Zeile ist mit dem Schlußton der jeweils vorhergehenden Zeile identisch. Die fallende Quart der 2. Zeile findet eine Entsprechung in der Quart aufwärts der 4. Zeile.

Beispiel: Melodie des Lutherchorals

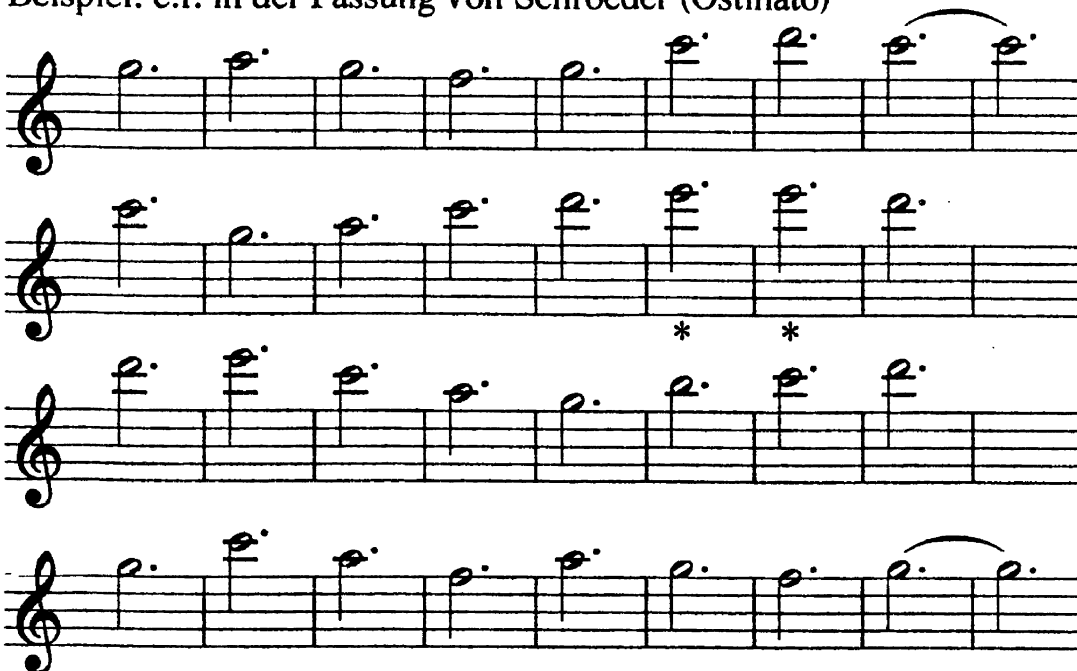




Beispiel: Melodie des Liedes "Komm, Heiliger Geist ..."



Beispiel: c.f. in der Fassung von Schroeder (Ostinato)



Schon äußerlich hebt sich die Partita von Hermann Schroeder von anderen Werken des 20. Jahrhunderts (Ahrens, David, Pepping, Roeseling) ab (vgl. unten). Die fünf Sätze tragen Überschriften, die auf vorklassische Musikformen zurückverweisen. Es sind dies:

- I. Toccata
- II. Ostianto
- III. Bizinium
- IV. Arioso
- V. Fantasia-Ricercare

Die Form eines jeden Satzes ist knapp und klar abgegrenzt, kein Satz "ufert aus".

I. Toccata

Die Toccata ist in drei Teile gegliedert. Der zweite Teil (T. 20-34) wird vom ersten und dritten dynamisch abgesetzt. In der linken Hand erscheint zeilenweise der c.f. in mixolydisch auf f rhythmisiert unter Weglassung einzelner Töne. Er bekommt ein eigenes Manual zugewiesen, sodaß er sich gut von der kontrapunktierenden Oberstimme, in der die 1. Zeile des c.f. verarbeitet ist, absetzt. Zwischen den c.f.-Zeilen ist Laufwerk eingearbeitet.

Der 1. und der 3. Teil der Toccata sind motorisch und sehr virtuos gestaltet mit viel Laufwerk und häufiger Quartenkoppelung in der rechten Hand, die öfter zur Quartenschichtung führt (z. B. T. 14 und T. 42-43). Es werden sehr viele chromatische Fortschreitungen verwendet (z. B. T. 4: linke Hand T. 2-4 chromatische Tonleiter aufwärts). Es kommt auch vor, daß sich zwei Stimmen chromatisch auseinanderbewegen (z.B. T. 4: linke Hand; auch T. 57 im Pedal). Die Takte 1-10 sind auf den Zentralton g bezogen. Dieser Ton wird über seine Leittöne angestrebt (z. B. linke Hand T. 3/4-4; T. 6/3-7; T. 9/3-10). Am Schluß des 1. Teils spielt der Baß ges, den Leitton zu dem f, mit dem der 2. Teil beginnt (c.f. auf f). Daß dem 1. und 3. Teil als motivisches Material der Anfang der ersten Choralzeile zugrundeliegt, wird besonders beim ersten Pedaleinsatz T. 10 deutlich:



Auch im dritten Teil, T. 44-46, T. 48-50 und T. 52-54, kommen im Pedal die ersten drei Töne des c. f., und zwar jeweils dreimal im Quartensabstand. Die Einsatztöne dieser sequenzierenden Passagen stehen im Quintenverhältnis (C–G–d). In T. 47 und T. 51 wird im Pedal durch eine Sechzehntelbewegung der neue Einsatzton angesteuert. Dabei wird T. 51 durch chromatische Gegenbewegung der neue Ton d über seine zwei Leittöne es und cis erreicht. Auch die Pedalkadenz ab T. 55 steuert in T. 57 auf ähnliche Weise die Dominante d über diese zwei Leittöne an. T. 58-59 bringt als Schluß in der rechten Hand das "Amen" auf d, durch Parallelführung von Quint und Oktav kräftig hervorgehoben. Dazu kommt Doppelpedal, dessen untere Stimme T. 58 die Dominante d hält und in T. 59 zum g geführt wird; die obere Pedalstimme wird von d diatonisch aufwärtsgeführt und erreicht so in T. 59 die Terz h des Schlußakkordes. In der linken Hand kommen dazu diatonische Achtel-Quartengänge. Aus der konsequenten Parallelführung der rechten Hand ergibt sich am Schluß ein G-dur-Akkord mit der None a.

II. Ostinato

Trio, 3/4-Takt

Der siebentaktige Ostinato liegt im Baß. Er wird aus den ersten Tönen der 2. c.f.-Zeile (T. 1) und dem Schluß der 1. Zeile (T. 2) entwickelt. Der 3/4-Takt wird nur in der Notierung beibehalten. Durch die Synkopen T. 2-3, 4-5 und 6-7 wird die Betonungsordnung gestört, das Taktschema gesprengt. Es entsteht ein 3/2-Takt (Hemiola). In T. 8 setzt in der linken Hand ein Kontrapunkt ein, der mit Ausnahme einzelner Durchgangsschmähntel in Achteln geführt ist. Dieser Kontrapunkt ist zunächst diatonisch (dorisch auf c), dann wird allmählich die Tonalität erweitert durch Einführung neuer Töne als Leittöne. T. 35-37: Ganztonleiter. Stufenweise Führung wechselt mit (zumeist Quartens-) Sprüngen ab (siehe T. 13-14 und T. 20-21, die sich genau entsprechen). Bei Sequenzierungen wird das Taktschema durchbrochen (T. 9-10, 13-14, 20-21, 27-28).

In T. 15 setzt in der rechten Hand der c.f. auf g ein. Er wird als cantus planus behandelt, d. h. er bildet eine "Folge von gleichlangen Noten, deren jede einen ganzen Takt ausfüllt."² Die Zeilen des c.f. sind durch Pausen voneinander getrennt. Während aber zwischen der 1. und 2. c.f.-Zeile

noch 7 Takte Pause sind, verkürzt sich der Abstand zwischen der 2. und 3. Zeile auf 4 Takte. Zwischen der 3. und 4. Zeile ist nur noch ein Takt Pause. Der letzte Ton des c.f., der mit dem g (T. 59) erreicht ist, wird ausgehalten, bis der Ostinato, der in T. 57 seine letzte Wiederholung begonnen hat, zu Ende geführt ist. In T. 63-64 kadenziiert der Ostinato über as nach g (phrygisch). Der Kontrapunkt schwingt von einem letzten Höhepunkt (T. 61) zur Quint d zurück.

III. Bizinium

Der thematische Gedanke wird aus der 4. Choralzeile gewonnen. Charakteristisch ist der auftaktige Quartsprung mit nachfolgender kleiner Terz abwärts. Die große Terz abwärts des c.f. wird hier zur Quint. Dann folgt der Tritonus aufwärts, der den oberen Leitton zum Grundton d bringt. Nach dem Quartsprung zum b wird chromatisch in Sechzehnteln der Grundton erreicht. Dieser kurze thematische Gedanke, den die Unterstimme in T. 2 auf der Quint wiederholt, wird dann weiter verarbeitet. Er erscheint in beiden Stimmen imitativ von verschiedenen Tonstufen aus (Beispiel: T. 8-9).



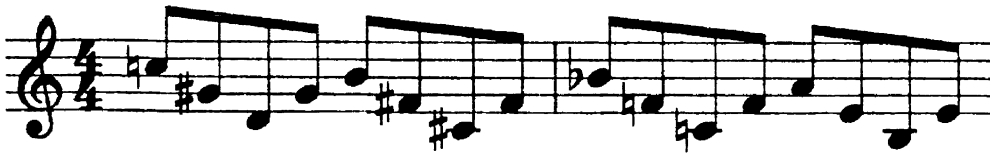
oder wird sequenzierend wiederholt (Beispiel: T. 19-20, Oberstimme)



Durch Abänderung des 3. Tones werden zwei Quartan abwärts gewonnen. Der so veränderte erste Teil des Themas wird in der Unterstimme (T. 10-11) sequenziert.



Er erscheint auch öfter in der Umkehrung (Beispiel: T. 25, Unterstimme).



Auch die Kombination Quart + Tritonus kommt vor (Beispiel: T. 12, Unterstimme; T. 24, Unterstimme Umkehrung).



In T. 26 wird in der Oberstimme der erste Teil des "Themas" so verändert, daß der Anfang der 4. Choralzeile im unveränderten Intervallverhältnis (mit Dur-Dreiklang abwärts) zu erkennen ist. Bis T. 29 werden beide Stimmen sequenzierend geführt. In T. 30-32 wird das Motiv verkürzt. Die T. 33+34 sind die Wiederholung der T. 1+2, die T. 35+36 sind Verdichtung. Die Oberstimme bringt sequenzierend die ersten fünf Töne der 4. Choralzeile (= 1. Teil des Themas). In T. 39-40 erreicht die Unterstimme in Quartsprüngen abwärts über den Leitton es den Grundton d, während die Oberstimme von d zur Quint a emporsteigt. Allerdings wird das melodische Geschehen nicht restlos vom "Thema" bestimmt. In T. 6-7 zitiert die Oberstimme die 1. Choralzeile. Auch in T. 12-13 und in T. 21-23 wird die verkürzte 1. Zeile verwendet, ebenso in T. 17-18 (Unterstimme). In T. 17-18 (Oberstimme) ist der Anfang der 1. Choralzeile in der Diminution zu erkennen.



IV. Arioso

4/4-Takt, nur vor dem Einsatz der letzten c.f.-Zeile ein 3/2-Takt

Der c.f. liegt in der Oberstimme auf d. Jede Zeile beginnt mit einer halben Note, bringt den colorierten c.f. und wird unter häufiger Verwendung von Synkopen frei fortgesponnen. (Beispiel: 1. Choralzeile)



Zum Schluß jeder Zeile wird der Schwung mit zwei Achtel-Triolen aufgefangen. Im Gegensatz zu dieser Solostimme ist der Baß auf den Grundton g bezogen. Er ist quasi-ostinat geführt, vorwiegend chromatisch auf- und- absteigend in Oktav-Pendelbewegung. Die linke Hand spielt dazu zwei Mittelstimmen. Soweit der Tenor nicht chromatisch in Gegenbewegung zum Alt läuft, wird er parallel mit dem Alt geführt (meist in Quartan). Die Mittelstimmen bilden gegenüber dem Baß Synkopen. So ergeben Baß und Mittelstimmen einen getragenen Hintergrund für die colorierte Solostimme. Den Schluß bildet ein Mischakkord von d und g.

Das Arioso erinnert an die Technik Georg Böhms (1661-1733), von der Apel schreibt: "In diesen Stücken wird die Unterstimme als echter basso continuo gestaltet, während die Oberstimme den durch Echowiederholungen, Einschiebungen oder Fortspinnungen frei erweiterten Choral vorträgt." ³

V. Fantasia-Ricercare

Die Fantasia als Einleitung zum Ricercare ist improvisatorisch frei gestaltet mit sehr virtuosen Läufen. Der Anfang (T. 1-4 und T. 8-11) erinnert an die 1. Choralzeile. Die Fantasia mündet in einen Mischakkord f–g mit as im Pedal, dem Leitton zu Beginn des Ricercare. Das folgende Ricercare ist in Form der alten Pachelbelschen Choralfuge gearbeitet. Aus jeder Choralzeile wird durch Veränderung und Erweiterung ein Thema gewonnen, das im Manual als dreistimmiges Fugato durchgeführt wird. Einsätze:

1. Choralzeile: Alt g', Sopran c'', Tenor g;
2. Choralzeile: Sopran c'', Alt g', Tenor c';
3. Choralzeile: Tenor d', Alt a', Sopran d'';
4. Choralzeile: Tenor a', Alt d', Sopran g'.

Während die entsprechende Choralzeile dem Pedal (rhythmisiert und verändert) zugeordnet ist, übernimmt das Manual Quartenschichtungen, auch in Gegenbewegung zwischen rechter und linker Hand (siehe T. 15

und T. 21) oder Quartenschichtungen, verbunden mit Laufwerk (siehe T. 36 und 49). Während die ersten drei Zeilen klar voneinander getrennt sind, überlappt sich das Thema des 4. Fugato mit dem Schluß der 3. Zeile. In T. 51 ist auch die letzte Zeile des c.f. zu Ende geführt. Den Schluß des Werkes bilden zwei Takte, die wohl als "Amen" aufzufassen sind, auch wenn kein melodischer Zusammenhang mit dem "Amen" des c.f. besteht: Kadenzierend kommen erst in der rechten Hand, dann im Doppelpedal fünf Akkorde. Mit einer phrygischen Schlußwendung in der Unterstimme (Pedal) und aufwärtsstrebenden Oberstimmen (Manual) endet das Werk in g (ohne Terz).

Schroeder schreibt überwiegend diatonisch, jedoch in stark erweiterter Tonalität. Das gesamte Tonmaterial wird durch sangbare Intervalle einbezogen. Gleichzeitig spielt aber die Chromatik eine wichtige Rolle, die jedoch die linear-polyphone Anlage der Sätze nicht beeinträchtigt, sondern unterstreicht. Man findet chromatische Nebennoten und -gänge (Beispiel: Toccata Oberstimme T. 2/3; T. 3).



Häufig wird durch leittöniges chromatisches Gleiten ein Zentralton angesteuert (z. B. im Bizinium), dabei wird dieser oft über seine beiden Leittöne erreicht (Beispiel: Toccata T. 57, Baß):



Durch leittönige Stimmführung entstehen die vielen phrygischen Schlußwendungen (z. B. Schluß des Ostinato, des Biziniums, des Ricercare und Toccata T. 9-10): Gelegentlich streben auch zwei Stimmen chromatisch auseinander (Bsp.: Toccata T. 4, Unterstimmen):



Charakteristisch für den Stil des Komponisten sind die vielen Quartgänge und Quartenschichtungen. Ganztonführungen lassen sich nur im 2. Satz nachweisen (Beispiel: Ostinato T. 35-37):



Keusen charakterisiert den Stil Hermann Schroeders folgendermaßen: "Bindung an das freie kirchentonartige Melos im Zwölftonraum beigleichzeitiger Wahrung der Relativität der Intervallwerte."⁴ Harmonisch arbeitet Schroeder teilweise mit Dominantspannungen (siehe z. B. Schluß der Toccata). Die Partita wird durch zyklischen Tempowechsel zur formalen Einheit gebunden. Die Ecksätze sind sehr virtuos und durch komplementären Stimmablauf und auftaktige Motive motorisch gestaltet. Das Bizinium "mit seiner hellen, manuellen Spielfreude und Bewegtheit"⁵ wird von zwei langsamen Sätzen eingerahmt.

Keusen bescheinigt Schroeder "instrumentengerechtes Denken, d. h. bei der Orgel: Askese in dynamischen und agogischen Zeichen, pedalgerechtes Schreiben, leichte und übersichtliche, der Formgebung entsprechende Manualwechsel, vor allem aber – auf das Talent des Improvisierens und die Besonderheiten des Orgelklangs verweisende – kühne und aparte Einfälle."⁶ Die Tempobezeichnungen werden durch Metronomangaben ergänzt. An dynamischen Bezeichnungen kommt nur *p*, *mf*, *f*, *ff* und Tutti vor, Extreme (*ppp*, *fff*) fehlen. Da auch Schroeder weitgehend auf Legatobögen und zusätzliche Zeichen verzichtet, entsteht ein sehr übersichtliches Satzbild. Die Analyse möchte ich mit einem Zitat Schroeders beschließen, in dem er die zeitgenössische Orgelmusik charakterisiert: "Priorität der Linearität und Polyphonie, daraus sich ergebender Dissonanzenreichtum über große Spannungsbögen, freie Dissonanzbehandlung, freischwebende Harmonik, Überwindung der Taktschemen und freirhythmische Bildungen, Ausschaltung der funktionalen Dur-Moll-Harmonik, statt dessen Erweiterung der Tonalität: mehrere gleichzeitige Möglichkeiten über einen Zentralton, damit ein Vordringen in

den zwölftönigen Raum, Vorliebe für kraftvolle Diatonik in diesem Raum, Ausschaltung der auf sieben Stammtöne bezogenen alterierenden Chromatik, Neubelebung alter, vor allem vokaler Formen und Bauversuche mit konstruktiven Mitteln.⁸

Vergleichende Zusammenfassung

Zum Schluß dieser Arbeit möchte ich Schroeders Partita vergleichen mit Werken über den gleichen c.f. von Joseph Ahrens, Johann Nepomuk David, Ernst Pepping und Kaspar Roeseling:

Allen Komponisten gemeinsam ist das Ausgehen von der Werkorgel. Das zeigt sich schon bei der Terrassendynamik Davids. Pepping verzichtet ganz auf dynamische Schattierungen, alles ist "dem kunstvoll geformten Tongeschehen untergeordnet".⁸ Seine Polyphonie verlangt also eine Registrierung, die den Stimmenverlauf hörbar werden läßt. Roeselings Angaben zur Dynamik und zum Manualwechsel weisen auf eine Orgel hin, deren Werke sich in ihrem Charakter und nicht nur in der Lautstärke unterscheiden (besonders deutlich Vers IV). Ahrens verlangt in seinen Registrierungs-hinweisen Charakterstimmen, die das kontrapunktische Geschehen transparent machen (IV, VII), die einen Satz charakteristisch färben (II, III, auch IV), oder auch Organum-plenum-Registrierungen, die, anders als ein romantisches Tutti, polyphones Spiel ermöglichen (VIII). Auch Schroeder geht von einem neuen Orgeltyp aus. Das zeigt sich – wie bei den anderen Komponisten – im Verzicht auf Crescendo und Decrescendo, in den Manualwechseln, die der Formgebung entsprechen⁹ (Toccata) und besonders in den wenigstimmigen Sätzen, bei denen jede Stimme auf einem anderen Werk gespielt werden soll (Ostinato, Bizinium, auch das Arioso, in dem für die c.f.-führende Stimme "Solo" verlangt wird).

Die Kompositionen von David, Ahrens und Pepping tragen die Bezeichnung "Hymnus", Roeseling und Schroeder bezeichnen ihre Werke als "Partita für Orgel". Damit ist aber noch nicht viel über die verwendete Großform ausgesagt. Peppings Hymnus hat die Form eines Orgelchorals. Bei David werden vier Strophen des Hymnus und das "Amen" in einer Steigerung von *pp* bis zu *ff* durchkomponiert. Bei Ahrens erwächst die zyklische Gestaltung aus dem Text des Hymnus, bei Schroeder aus musikalischen Formprinzipien. Ähnlich wie bei Schroeder wird bei Roeseling die Partita

durch Kontrast und Steigerung zyklisch zusammengeschlossen. Er ist jedoch am Variationsprinzip orientiert.

Groß sind die Unterschiede in der c.f.-Behandlung: Bei Pepping liegt der Hymnus in langen Werten im Baß. Er bildet das Fundament, über dem sich die übrigen Stimmen frei entfalten. David verwendet den c.f. frei rhythmisiert, während er bei Roeseling immer unverändert und äqualistisch behandelt wird. Ahrens führt den c.f. äqualistisch durch (I, IV), verziert ihn textausdeutend (V), unterwirft ihn der rhythmischen Gestaltung des Satzes (II); er erscheint unter Weglassen einzelner Töne verziert und rhythmischer Gestaltung unterworfen (III, VI); in VII wird jede Zeile frei angedeutet und zweimal in gleichen Notenwerten durchgeführt.

Bei Schroeder wird der c.f. in jedem Satz anders behandelt. Nur im Ostinato liegt er unverändert in langen Werten im Sopran, im Arioso wird er verändert und erweitert. In der Toccata und der Fantasie werden einzelne Motive des c.f. verwendet. Im Bizinium wird aus der 4. Choralzeile ein thematischer Gedanke gewonnen und verarbeitet, die 1. Choralzeile wird kontrastierend verwendet. Im Ricercare wird der c.f. erst zeilenweise als Fugato durchgeführt und erscheint dann – jeweils verändert und rhythmisiert – im Pedal.

In allen analysierten Werken ist eine linear-polyphone Schreibweise angestrebt. Zur Erreichung dieses Zieles werden allerdings verschiedene Wege beschritten. David baut die Strophen des Hymnus "aus kanonischen und imitierenden Durchführungen des Cantus firmus"¹⁰ auf. Doch sind die Stimmen vor allem in der 4. Strophe und im "Amen" noch stark funktionsharmonisch gebunden. Selbst harmonisch bedingte Chromatik wird noch verwendet. Pepping verzichtet zwar nicht ganz auf imitatorische Gestaltungsprinzipien. Er versucht aber durch die "unperiodische Melodie"¹¹, durch eine "in allen Punkten bewegliche(n) Skalenform"¹² und die "Gleichordnung der Akkorde"¹³ eine Polyphonie zu gewinnen, in der die Einzelstimmen ihre Unabhängigkeit bewahren.

Ahrens, Roeseling und Schroeder finden vom gregorianischen Choral zur Polyphonie. Die Gregorianik "ist eindeutig linear und daraus erhellt, daß den linearen Zusammenklängen vor akkordisch-harmonischen im liturgischen Orgelspiel der Vorrang gebührt"¹⁴. Doch sind bei Ahrens

die Einzelstimmen noch stark modal-harmonisch an den c.f. gebunden. Bei Roeseling kreisen die Stimmen um einen Zentralton, bei großen Bögen ist das Tongeschlecht unbestimmbar, die Stimmen sind "kirchentonartlich" geführt, die melodische Linie hat stärkeren Vorrang vor dem Zusammenklang.

Schroeder gestaltet die Linien in "Bindung an das freie kirchentonartige Melos im Zwölftonraum"¹⁵. Er verwendet viele chromatische Fortschreitungen, die ich als leittöniges Gleiten zu charakteristisieren versuchte. Daraus entstehen auch die phrygischen Schlußwendungen. Harmonisch sind dominatische Bezüge erkennbar. Bei Roeseling und Schroeder ist die häufige Verwendung von Quartan auffällig. Bei beiden finden sich (wie auch bei Ahrens, 2. Strophe) organumähnliche Quinten- und Quartanführungen, die auch zu Quartenschichtungen erweitert werden. Allerdings lassen sich bei Roeseling Parallelen oft aus der linearen Führung der Stimmen erklären (wie schon bei Pepping, der aber im vorliegenden Werk die Quarte nicht so offensichtlich "bevorzugt").

So entstehen bei gleicher (bzw. bei Schroeder verwandter) c.f.-Vorlage und gleichem Stilwillen (linear-polyphone Schreibweise) aus eigenem Formwillen und Tonsprache fünf grundsätzlich verschiedene Kompositionen.

Quellenverzeichnis

1. Ahrens, Joseph: Veni, Creator, Spiritus – Hymnus für Orgel, (Schott) ED 3815, Mainz
2. David, Johann Nepomuk: Zwei Hymnen für Orgel, (Breitkopf) Nr. 5594, Wiesbaden
3. Pepping, Ernst: Hymnen für Orgel, (Bärenreiter-Ausgabe 2747), Kassel und Basel
4. Roeseling, Kaspar: Partita Veni Creator für Orgel, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg, WM 1425 SM
5. Schroeder, Hermann: Veni Creator Spiritus – Partita für Orgel, Edition Schott 4989, Mainz

Fußnoten

¹ Lemacher/Schroeder, Formenlehre der Musik, Köln 1965, S. 5

² Willi Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967, S. 28

³ W. Apel, ebenda, S. 615

⁴ Raimund Keusen, Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 102, Köln 1974, S. 74

⁵ Raimund Keusen, Das Orgelwerk Hermann Schroeders, in: *Musica sacra* 84, 1964, S. 78

⁶ R. Keusen, ebenda, S. 75

⁷ Hermann Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Heinrich Lindlar (Hg.), *Kontrapunkte*, Bd. 2, Rodenkirchen 1958, S. 108

⁸ Dietrich Manicke, Ernst Peppings Orgelwerke, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hrsg. von Heinrich Poos, Berlin 1971, S. 106

⁹ R. Keusen, *Das Orgelwerk*, a. a. O., S. 75

¹⁰ Hans-Georg Bertram, *Material – Struktur – Form*, Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David, Gießen 1973, S. 15

¹¹ Ernst Pepping, *Stilwende der Musik*, Mainz 1934, S. 88

¹² Ebenda, S. 99

¹³ Ebenda, S. 87

¹⁴ Joseph Ahrens, Die zeitgenössische Orgelmusik in der katholischen Liturgie, in: *Musik und Altar* 3, 1950, S. 47

¹⁵ R. Keusen, *Das Orgelwerk*, a. a. O., S. 74

Heinrich Jacobs

Wie ich mit meinem Kirchenchor ein neues Werk einstudiere

Angenommen: Hermann Schroeders "Missa brevis" soll einstudiert werden.

Zur Einstimmung beziehe ich mich in wenigen Sätzen auf die zuletzt eingeübte Messe von Palestrina "Iste Confessor" und frische hierbei die von den Sängern gewonnenen Eindrücke in stilistischer, musikgeschichtlicher, liturgischer und rein musikalischer Hinsicht auf, um so eine bessere Vergleichsmöglichkeit zu der neuen Schroeder-Messe zu bekommen. Das Palestrina-Kyrie lasse ich singen, danach gehe ich an die praktische Erarbeitung des *Kyrie* von Schroeder. Auf dem Instrument spiele ich das *Kyrie* vor, während die Sänger und Sängereinnen die vorher verteilten Stimmen in der Hand (leider könne wir uns noch nicht wieder je eine Partitur für jeden Sänger leisten, wie wohl dies der Idealzustand wäre), *sehend* und *hörend* den Klang verfolgen und versuchen, ihre Stimme dabei herauszufinden. Beim zweiten Vorspielen summen sie auf M ihre Stimme leise mit. Im Zwiegespräch stelle ich nun zunächst den gewonnenen Gesamteindruck fest, erfrage Tongeschlecht, Ton- und Taktart, Vor- und Versetzungszeichen sowie Zeitmaß und lasse mir agogische und dynamische Zeichen angeben und erläutern. Und nun beginnt gleich das Zusammensingen, von jetzt ab bleibt das Instrument unbenutzt; zunächst wird langsam und leise gesungen, und zwar gleich auf den unterlegten Text, weil dieser ja allen geläufig ist. Hierbei stoßen wir auf einzelne Schwierigkeiten, z. B. Takt 7: Baß c–b–c statt c–h–c; Takt 9/10: Sopran f–d–a. Selbstredend werden solche Stellen von den betreffenden Chorstimmen einzeln, wenn nötig auch gruppenweise (innerhalb der betreffenden Stimme) gesungen und geübt. Das *Christe* – neues Zeitmaß 3/4- statt bisher 4/4-Takt – hat eine rhythmische Schwierigkeit: Verschiebung des gleichen melodischen Motivs von der Taktzeit 1 im Tenor auf 3 im Alt und auf 2 im Sopran. Solche Schwierigkeiten überwinden wir am leichtesten durch Einzel- und Chor-Klatschen, dann erst durch Singen. Die *Breite* bei 20 (neues Taktmaß) wird ebenfalls durch rhythmische Vorübungen erreicht. Der Schluß des

Christe bei "eleison" muß wegen der für den Tenor ungewohnten tiefen Stimmlage besonders nach der klanglich-tonlichen Seite (weite Mundöffnung!) erzielt werden. Die Imitation im dritten Teil des Kyrie ist sehr leicht eingängig. Hierbei ist auf besondere Tonreinheit und Sauberkeit bei den Oktavengängen, Baß-Alt, Tenor-Sopran, zu achten. Melodische Schwierigkeiten sind für einen Chor, der gewohnt ist, Woche für Woche den Sonntags-Choral nicht nur zu singen, sondern fleißig zu *proben*, also den Klangcharakter der einzelnen Kirchentöne kennt, kaum vorhanden. Die klanglichen Herbheiten versteht die Sängerschar gleich und nimmt sie auch freudig hin, wenn man hierbei die liturgische, textliche und musikalische *Notwendigkeit*, die einem Meister wie Hermann Schroeder bei dem Kyrie *dieser* Messe bestimmte, hinweist, wobei man zur weiteren kurzen Ausspannung der Sänger von den Singübungen vorher überlegte musikgeschichtliche, stilistische und formale Erläuterungen über die besondere Eigenart dieser Messe gibt. Daß ich bei allen Einzelstimmen- und Chorübungen auf Ton- und Lautbildung, richtige Phrasierung und Atmung, vorgeschriebene Dynamik achte, sei nur nebenbei bemerkt. Bezüglich der Stärkegrade sei gesagt, daß ich keines derselben rein instrumental ausdrücken lasse, d. h. ich lasse kein Forte ganz stark und kein Pianissimo ganz leise nehmen, also *nie* übertreiben. Ein Fortissimo kennt mein Chor ebenso wenig wie ein gewinselttes, weinerliches und ungesundes Pianissimo. Habe ich so am ersten Abend 50 bis 60 Minuten auf die neue Messe verwandt (Vorspiel, erstes Gesamt-Probieren, Einzelstimmen-Singen der schwierigen Stellen, Zusammensingen, Erklärungen meinerseits, Fragen der Sänger – meine Antworten, zuletzt: kunstgerechter Vortrag des *Kyrie* als Beschluß dieser Probearbeit, dann wiederhole ich ein "gekonntes" Kyrie von Nekes, Wöß oder Bruckner. Der erste Teil des Probe-Abends ist vorbei. Kurze Pause! So verfare ich in den nächsten Proben mit den anderen Teilen dieser neuen Messe. Ich pflege diese Arbeitsmethode schon recht viele Jahre, wie ich ebenso lange planmäßig zu Anfang jeder Singstunde systematisch *Musik-erziehung* betreibe, die sich in ihren Ergebnissen nun reichlich lohnt. Ich verwende dabei Tafel und viel Kreide, Tabellen und Schallplatten, Abbildungen und mancherlei anderes Anschauungsmaterial. Den

Geist, den inneren Wert einer solchen Messe, werte ich als Mittel zur religiös-liturgischen Schulung meiner Sänger aus. Die *Vorzüge* also gearteter Probe-Arbeit liegen klar auf der Hand: Kein Drill, keine Abrichtung, kein Pauken, keine Erniedrigungen der singenden Menschen als Gottesgeschöpfe zu Maschinenteilen (Musikmaschine) – aber: Geistiges Erarbeiten, musische Erziehung, musikalisch-vielseitige Durchdringung innerhalb einer harmonischen Durchbildung an Menschen, die mir als ihrem Singmeister anvertraut sind.

Wie mit dieser Messe so verfähre ich entsprechend mit Motetten, Segen, mehrstimmigen deutschen Gesängen, Kirchenliedern usw. Einstimmige Volkslieder für den gottesdienstlichen Gebrauch werden nach kurzem, stillen Durch-*Lesen* gleich vom Blatt gesungen. Und das Ergebnis, der bleibende Wert solchen Arbeitens? Alle Sänger spüren, um bei dem Beispiel der Schroeder-Messe zu bleiben, daß es sich um eine betend-singende Komposition eines in neuen Formen und neuen Farben musizierenden Tonmeisters handelt, deren *Haltung* durchaus *dienend* und nirgendwo selbstsüchtig, aufdringlich ist, die stets die heilige Handlung begleitet und überall dem frommen Geist unserer musica sacra untergeordnet ist. So kann jede Stunde der Arbeit im Kirchenchor zu einer Stunde der Besinnung, der Sammlung, der Erhebung, der liturgischen Vertiefung und der musikalischen Bereicherung und Freude werden.

(Nachdruck aus: Heinrich Jacobs, Kirchenmusikalische Gegenwartsfragen, Aachen 1939 und 1952)

MISSA BREVIS

Gesamtdauer: ca 13½ Min.

Zeitdauer: 1 Min. 50 Sek.

Kyrie

Hermann Schroeder, Op. 17

Ruhig

Sopran
Alt

Tenor
Baß

p Ky-ri-e e - lei - son, Ky-ri-e e - lei - son, Ky-ri-e e -

5 lei - son, e - lei - son, *rit.* 10

Ky-ri-e e - lei - son, e - lei - son Ky-ri-e e - lei - son.

son,

lei - son, Ky-ri-e e - lei - son, Ky-ri-e e - lei - son.

Beschwingt

Chri - ste e - lei - son,

mf Chri - ste e - lei - son, Chri -

mf Chri - ste e - lei - son,

15 Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Breit

20

ff.

lei - son, e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son.

son, e - lei - son,

Bestimmt

25

f Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

f Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

f Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

f Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

poco rit.

30

p lei - son, e - le - i - son, e - lei - son, e - le - i - son.

p Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - son, e - le - i - son.

p lei - son e - le - i - son, e - lei - son, e - le - i - son.

p Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - son, e - le - i - son.

Zeitdauer: 2 Min. 45 Sek.

Gloria

Quasi alla breve

p Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

p Lau - da -

p bo - nae vo - lun - ta - tis.

p Lau - da -

f Be -

5. muste. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

f Be - ne - di - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

f - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

f - ne - di - ci - mus te. *f* Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

Hermann Schroeder

Die Ganzheit der musikalischen Bildung

*Vortrag vor Studenten des 1. Semesters an der Musikhochschule Köln
(um 1950)*

Wir wissen nicht, aus welchem Grunde Sie sich die Kölner Musikhochschule als Ausbildungsstätte gewählt haben: wegen eines bestimmten Lehrers, einer bestimmten Abteilung, weil sie geographisch am günstigsten liegt: was der Grund auch immer sein mag, Sie erwarten von uns eine Vorbereitung zu Ihrem späteren Beruf, und zwar eine Ausbildung, die Ihnen die Grundlage bieten soll, dass Sie nicht nur in Ihr Berufsleben eintreten können, sondern darin hochgesteckte Ziele auch wirklich erreichen. So befinden Sie sich am wichtigen Anfangspunkt Ihrer Vorbereitung, an deren Ende ein neuer, noch wichtigerer Beginn steht, wenn Sie nach der Ausbildung beruflich allein und auf eigenen Füßen stehen müssen. Sie werden nach der Studienzeit nicht sagen können: so, nun bin ich fertig, sondern nur: nun kann ich allein beginnen. Dieser Punkt in Ihrem Leben ist der entscheidende: er ist nur dann der wahre Ansatzpunkt, wenn die Ausbildung Ihnen zur fachlichen Selbständigkeit ebenso wie zur reifen Persönlichkeit der richtige Helfer war.

In Ihr Studienbuch werden eine ganze Reihe von Fächern eingetragen bei denen man normalerweise geneigt ist, zwischen Hauptfach und Nebenfächern zu unterscheiden. Bei genauerer Betrachtung dürfte sich diese Unterscheidung als ziemlich falsch, zum mindesten vom Wertungsstandpunkt in der Ausbildung aus als gefährlich erweisen. Wer von einem humanistischen Gymnasium kommt, weiß, daß gewisse naturwissenschaftliche Fächer in der Rangordnung hinter den Sprachen standen, so wie es sich bei einem naturwissenschaftlichen Zweig umgekehrt verhält: bei den Bildungszielen der höheren Schule ist das absolut vernünftig. Bei einer umfassenden fachlichen Ausbildung sehen die sogenannten Fächer aber etwas anders aus. Sie, die Sie sich die Musik zum Lebensziel gewählt haben, sind nun in gewisser Hinsicht glücklicher daran als eine große Anzahl Ihrer Kommilitonen von den Universitäten. Es kann nicht Ihr Endziel sein, nach einer fachlichen Ausbildung möglichst rasch in einer entsprechenden Beschäftigung möglichst viel Geld zu verdienen, sondern auf Grund Ihrer

Begabung ist Ihr Beruf eine Berufung. Der Satz „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ mag höchstens humoristisch verstanden werden: die tiefere Wahrheit erscheint in seiner Umkehrung: erst wer Musik und die Kunst überhaupt ernst nimmt, in ihrer ganzen Fülle als wesentlicher Ausdruck wahrhaft menschlichen Seins, bei dem kann sich erst die wahre Heiterkeit des Lebens einstellen. (Man weiß, wie oft schon der Wunsch geäußert wurde, die Politiker möchten etwas mehr Künstler sein!) Die große Einheit – Mensch und Künstler – setzt eine kleinere Einheit voraus, die aber nur aus einem richtig gelenkten und ebenso recht verstandenen Studium erwachsen kann: Fachspezialist, aber vollwertiger Musiker, d. h. also Pianist, aber Musiker statt Tastenvirtuose, Sänger, aber Musiker statt Stimmröhrenbesitzer, Musikerzieher, aber nicht nebensächliche Lehrkraft für minderwertigen Schulgesang. So betrachtet, erkennen Sie schon – vielleicht wissen Sie es auch schon aus eigener Erfahrung – dass diese Gleichung nicht immer und überall aufgeht, zum Schaden der Kunst, zum Schaden der Menschen und nicht zuletzt zum eigenen Schaden der Betreffenden. Unser und Ihr Streben muss nun sein, diese Schäden zu verhindern. Dies kann ein gutes Studium gewährleisten, bei dem Sie allerdings – den guten Lehrer vorausgesetzt – auf Grund Ihrer eigenen Einsicht Ihre ganze Energie und Zielstrebigkeit in die Waagschale werfen müssen.

Doch lassen Sie uns noch den genannten Einzelfächern einen Blick zuwenden: es ist ganz klar, dass das sogenannte Hauptfach – Ihr Instrument, Ihre Stimme – im Vordergrund der Ausbildung steht, allein schon, weil man zur Erreichung der technischen Vollkommenheit ihm die größte Zeit widmen muss. Instrumentum bleibt aber immer das Werkzeug, also das Mittel, durch das Musik zu uns spricht. Wo die Technik selbstherrlich wird, ist ein Unterricht bereits in Drill ausgeartet, der Endeffekt mag bis zur Sensation gesteigert werden, der Ausführende gehört nicht mehr zu den Künstlern sondern zu den Akrobaten. So wird ein sogenanntes Hauptfach isoliert vom Geistig-Musikalischen geist- und leblos, im Beruf weder als solistisches Fach noch im Pädagogischen brauchbar. Die sogenannten Nebenfächer, sagen wir nun besser Ergänzungsfächer, sind für den Studierenden ebenso notwendig wie geistiger Gehalt für eine echte Musik. Wenn wir das Hauptfach einmal mit dem Stamm eines Baumes vergleichen, so wären die Ergänzungsfächer die Äste mit Blüten und Früchten. Trennen

wir diese von einem Baume ab, was bleibt übrig als ein Stamm toten Holzes, den wir in seiner Dicke und Länge noch bestaunen können, der selbst aber nicht mehr lebt.

Von den Beifächern müsste man als zentrales die Gehörbildung nennen: sie, die das bewusste Hören fördert, muss alle anderen Fächer intensivst durchdringen: man sollte meinen, dies sei selbstverständlich. Die Erfahrung lehrt aber, dass dem leider nicht so ist. Wir sprachen schon von der technischen Arbeit; sie darf Zeit und Bewusstsein nicht so einseitig in Anspruch nehmen, dass für die persönliche Bemühung um die Erfassung des rhythmischen, horizontalen und vertikalen musikalischen Ablaufs nichts mehr übrig bleibt. Damit sind wir schon mitten in den Fächern Melodielehre – Kontrapunkt – Harmonielehre.

Wiederum lehrt die Erfahrung, dass gerade die letztere – dies ist allerdings nicht die Schuld der Lernenden – sich meist mit der Kontrolle der oft nur geschriebenen, nicht einmal gespielten, geschweige gehörten Akkorde begnügt. Dass die Akkorde und vor allem ihre Funktionen, wirklich gehört werden, ist wohl die wesentliche Aufgabe der Harmonielehre, denn ohne die Lehre von der Stimmführung, d. h. vom Kontrapunkt gibt es keinen Zugang zum Tonsatz. Wie die Musik vor rund 2 Jahrtausenden ein jeweilig integrierender Teil der Kultur geworden ist, soll uns die Musikgeschichte vermitteln; aber sie erschöpft sich nicht in der Erkenntnis dieser verschiedenen Äußerungen zwischen der Gregorianik und den heutigen Tonraumversuchen, sondern gibt uns damit gleichzeitig eine Stilistik an die Hand, die für den praktischen Musiker von eminenter Bedeutung ist. Am Beispiel Johann Sebastian Bachs will ich andeuten, was für alle geschichtlich abgeschlossenen Kulturkreise gilt, das umso mehr, je entfernter sie uns liegen. Wer – um nur einiges zu nennen – die Bachsche Musik nicht aus den Wurzeln der evangelischen Kirchenmusik heraus begreift, wer nichts von dem zeitgenössischen Instrumentarium, vorab der Barockorgel, kennt, wer nichts von dem Aufbau und Sinn der vielfachen Formen, von dem theologischen Inhalt, der sich bis auf die mystische Zahlensymbolik erstreckt, versteht, von dem kann man wohl nicht erwarten, dass er für eine kompetente Interpretation Bachs die Voraussetzungen erfüllt, die sich naturgemäß in Tempo, Dynamik, Agogik, Besetzung, Phrasierung usw. bis

in das letzte 16-tel hinein auswirken muss. Die uns heute durch die Arbeit der Musikforschung weitgehend zur Verfügung stehenden Urtext Ausgaben sind nur eine Voraussetzung, da sie das Problem nicht von innen lösen: der ungeistige – ich will ihn einmal so nennen – Musikant wird auch aus ihnen einen alten Meister nicht richtig interpretieren, während der Kenner Bach auch aus einer schlechten Ausgabe stilistisch einwandfrei wird spielen, singen oder dirigieren können. Auf solcher Basis stilistischer Gegebenheiten bleibt dann noch genügend Raum für die persönliche Gestaltung.

Aber auch nicht-historisch gedacht hat die Musikgeschichte für uns eine ganz besondere Bedeutung: ich zitiere Alphons Silbermann: „Dass für das Verstehen der Gegenwart die Kenntnis des Vergangenen unumgänglich ist, dass die geschichtliche Anschauung den Ort anzeigt, an dem wir stehen – um die prägnante Formulierung Jaspers zu verwenden – bedarfes keinerlei Nachweis.“ Hieraus erklärt sich auch – neben der Notwendigkeit, das wahrhaftig nicht geringe geistige Erbe unserer europäischen Kultur lebendig zu erhalten – die Tatsache, dass jede Erziehung auf der echten Tradition aufbauen muss. Zur schöpferischen Bewertung der Tradition gehört aber Kenntnis: wer Schütz als billigen Vorläufer Bachs abtut (das gibt's), wer die Blockflöte belächelt (das gibt's auch), wer die klassisch-romantische Zeit als Fehlentwicklung bezeichnet (sogar das gibt es), mag das alles für sein persönliches Bildungsniveau verantworten: eine erzieherische Aufgabe im lebendigen Rhythmus der Generationen kann man ihm wohl nicht zubilligen. Kein vernünftiger Mensch bestreitet die Notwendigkeit auch extremster Forschung und Experimentierens im Bereich der allernuesten Technik: nur gegen eins müssen wir uns wehren, wenn nämlich die Vertreter der jeweils neuesten Versuche mit einem Anspruch auf alleinige Allgemeingültigkeit auftreten, womit sie in gleichem Atemzug den so verschiedenen andersartigen, aber ebenfalls zeitgenössischen künstlerischen Äußerungen ihre Berechtigung absprechen. Verstaubte Luft ist für das Atmen ebenso ungesund wie ein dauernder stürmischer Durchzug, d. h. eine Schule steht auf der lebendigen Tradition.

Es ist leider nicht genügend Zeit, alle Einfelfächer im einzelnen zu betrachten; aber auf zwei wesentliche Arbeitsgebiete innerhalb der musikalischen Erziehung einer Hochschule möchte ich Sie noch hinweisen: auf die Arbeit

in den Chören, die ihre seltene Zusammenfassung bei einem großen Chorkonzert finden, und auf die Beteiligung beim Orchester. Hier sollte die persönliche Einordnung nicht nur aus kameradschaftlichen Gründen gewährleistet sein: eine persönlich mangelhafte Beteiligung ist eine kaum zu verzeihende Sünde gegen die Gemeinschaft; hat man deren Sinn in der Jugend nicht erlernt, wird sich das sicher im späteren Berufsleben einmal rächen; es gibt aber noch einen anderen Grund, der gerade den Musiker zu dieser Gemeinschaft verpflichtet: es ist das große Kunstwerk, das erst aus einer Gemeinschaftsleistung heraus klingende Wirklichkeit werden kann. Die Qualität dieser Lebendigwerdung des Kunstwerks ist von jedem einzelnen Mitwirkenden abhängig, und zwar von seinem eigenen Können wie von seiner restlosen Einsatzbereitschaft. Diese aber nützt im entscheidenden Augenblick nicht viel, wenn nicht ein nach Materie und Geist gemeinsames Erarbeiten vorausgegangen ist.

An den wenigen Beispielen ersehen Sie, dass Sie persönlich auf Ihre umfassende Ausbildung bedacht sein müssen. So wird es deutlich, dass alle Musikerziehung den ganzen Menschen erfassen, also die musikalische Erziehung eine musische sein muss. Diese Ganzheit ist aber äußerst gefährdet, wenn Sie ein Fach isolieren. Am Ende wird man dann nicht von einer musikalischen, geschweige musischen Bildung sprechen können, sondern übrig bleibt eine erlernte Technik. Welchen Schaden das aber haben muss, ließe sich an vielen Beispielen aus dem heutigen Kulturleben oder -betrieb deutlich zeigen. Ein lebendiges Ganzes ist aber nicht die Summe seiner Teile, sondern ein Wechselspiel der einzelnen Elemente, die infolge ihrer Durchdringung eine höhere Einheit ergeben.

Sie dürfen davon überzeugt sein, dass die Lehrer alles daran setzen, Ihnen zu Ihrem menschlichen und künstlerischen Reifen zu verhelfen. Auch für die Errichtung des eigenen Lebensbaus ist das tragende Fundament immer noch das Wichtigste: ob Sie Erzieher, Kirchenmusiker, Instrumentalist, Solo- oder Chorsänger, Tonmeister oder Kritiker werden, das Fundament kann nicht fest genug sein! Bringen Sie daher Vertrauen, Arbeitseifer und Verantwortungsbewusstsein mit, damit Sie einerseits später mit Genugtuung und ohne Reue an Ihre Studienzeit zurückdenken können, andererseits Ihr Beruf Ihnen selbst und denen, für die Sie Musik machen werden,

zum Besten gereiche. Ich möchte schließen mit den Worten des ebenso großen Musikers wie Erziehers Schumann: „Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in den anderen Künsten und Wissenschaften. Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. Es ist des Lernens kein Ende.“

Hermann Schroeder

Die Improvisation des Organisten

Die individuelle Fassung eines musikalischen Ausdrucks und die Vervollkommnung der Technik hat im Laufe der Zeit dahin geführt, daß das Wort "Improvisation" mehr und mehr aus dem Lexikon des Künstlers verschwand. Das Improvisieren, eine Technik, die noch in der Zeit des Barocks jedem Sänger und Instrumentalisten geläufig sein mußte, wenn er seine eigene Musikalität unter Beweis stellen wollte, dieses Improvisieren mit dem Ergebnis eines künstlerischen Eindrucks auf andere bekam den Seltenheitswert einer Sensation. So gesehen, wird man diese Spitzenleistung augenblicklicher Formgestaltung musikalischer Einfälle als Ausfluß einer ganz großen Begabung bezeichnen, wie uns z. B. die Berichte von den extemporierten Fugen J. S. Bachs oder von den genialen Orgelvisionen Anton Bruckners erzählen. Von hier bis hinab zu den kleinsten Erfindungsübungen, mit denen man heute im Schul- und Privatmusikunterricht die produktive Kraft der kindlichen Phantasie zur Entfaltung bringt, reicht das weite Gebiet, das wir musikalische Phantasie nennen, die, verbunden mit der geistigen Fähigkeit formaler Gestaltung, im strengen Sinne Improvisation genannt wird. Wenn wir den Reichtum und die Kraft der Einfälle von der Begabung des Einzelnen abhängig wissen, so braucht es andererseits eine geistig-musikalische Erziehung, mit deren Hilfe die bunten Einfälle zu der für eine Improvisation immerhin noch freien Form gestaltet werden können.

Im Gegensatz zu dem heutigen Berufsinstrumentalisten kommt ein Kirchen- und Schulmusiker, ebenso wenig wie zu früheren Zeiten, ohne ein Mindestmaß an Improvisationsfähigkeit nicht aus. Gerade der liturgische Organist muß musikalisch zum weitaus größten Teil von seiner eigenen improvisatorischen Produktion leben; denn alle organistische Betätigung innerhalb des Gottesdienstes ist in erster Linie improvisatorisch. Wir sehen gerne eine gründliche technische Durchbildung als Grundlage für jeden Organisten, aber die Orgel im Gebetsgottesdienst ist nur dann notwendig, wenn sie in einer Verbindung mit dem Gesang steht. Das freie künstlerische, *virtuose Spiel* steht außerhalb des Gottesdienstes – sicherlich dort als angenehme Zugabe, – das *liturgische Spiel*, die

Gewandtheit des Einfühlens in den gregorianischen Choral, in das Kirchenlied und in die vom Chor vorgetragenen Gesänge muß als erste und wichtigste Forderung an jeden Organisten gestellt werden. Praktisch gesprochen: Die Gestaltung einer Bach'schen Fuge oder Toccata *nach* einem Gottesdienst ist, von der Liturgie aus gesehen, belanglos, aber eine stilwidrige Choralbegleitung und fehlerhafte Kirchenliedharmonisationen sind störende Elemente *im* Gottesdienst. Da also die künstlerische Form der Mehrzahl unserer Gottesdienste in erster Linie von der Art und Weise der improvisatorischen Tätigkeit des Organisten abhängig ist, gehört die Erziehung zum sinnvollen Gebrauch seiner musikalischen Phantasie mit zu den vorzüglichsten Aufgaben bei der Heranbildung unserer Kirchenmusiker.

Das "liturgische" Spiel des Organisten steht leider meist in keinem Verhältnis zu dem übrigen künstlerischen Rahmen der Liturgie. Was man so landläufig – vielleicht ebenso oft in Städten – an Zwischen-, Vor- und Nachspielen, an Begleitung der liturgischen Gesänge hört, macht nicht selten den Eindruck, den schon die Laien mit dem Ausdruck "Gedudel" bezeichnen, den wir auch deshalb hier beibehalten, weil bei diesem plastischen Wort jeder weiß, was gemeint ist. Man hört die typischen, im Verhältnis zu der Substanz der musikalischen Umgebung nichtssagenden, formelhaften Akkordverbindungen einer primitiven Harmonielehre, Dezimen in den Außenstimmen sorgen für die nötige Bewegung, bei genügender "Routine" werden möglichst alle dazwischenliegenden chromatische Töne ohne rythmische Gebundenheit miteinbezogen; von dem klebrigen Satz einer ungenauen Stimmigkeit, wobei sich das Pedal selten einer Selbständigkeit erfreut, löst sich manchmal so etwas wie eine bewegtere Melodie los, die ihr Leben der technisch besser durchgebildeten rechten Hand verdankt. Man wird zugeben, daß ein derartiger Verbrauch von Tönen mit Musik nichts mehr zu tun hat: Der Grund ist durchweg nicht Mangel an Musikalität, sondern Mangel an Erziehung und Verantwortungsbewußtsein. Hier muß also die Erziehung einsetzen, wobei aber entscheidend ist, ob ein Kirchenmusiker die Kraft besitzt, sich durch dauernde Selbsterziehung willensmäßig so zu schulen, daß er auch beim kleinsten Gottesdienst nur mit der ganzen Verantwortung, die ihm sein Amt auferlegt, und mit geistiger Konzentration seinen Beruf erfüllt.

Die musikalische Erziehung setzt nun erst einmal mit der *formalen Bildung* ein: Die Erkenntnis eines Motivs und die Möglichkeit seiner Verarbeitung bilden den Grundstock. Zum Eingang eines Gottesdienstes z. B. präludiere man nicht, ohne daß man musikalisch und stimmungsgemäß das Kommende vorbereitet: Was liegt näher, als das Anfangsmotiv des entsprechenden Liedes in irgendeiner Art zur Grundlage der Improvisation zu machen? Oft ist es nur Gedankenlosigkeit und Bequemlichkeit, wenn man diese einfachste logische Forderung nicht beachtet. Hält man sich so an das durch den Gesang musikalisch Gegebene, so ist damit noch keine Gewähr für Gelingen der Improvisation gegeben, aber man wird wenigstens einmal vor dem Abgleiten in das nichtssagende Gedudel bewahrt. Ist ein größerer Zeitabschnitt improvisatorisch auszufüllen, so tut man gut, sich das zu verarbeitende Motiv, besonders wenn es dem gregorianischen Choral entnommen ist, rhythmisch zu fixieren. Es wird sich dann zeigen, ob beim Spieler der Sinn für eine motivische Verarbeitung geweckt ist und ob ihm die verschiedenartigen Möglichkeiten einer solchen Motivbehandlung geläufig sind: Man kann hier seine Fähigkeiten, die man durch kontrapunktische Übungen erworben hat, sowie seine Kenntnisse aus der Formlehre überaus gut verwerten. Motivvergrößerung und -verkleinerung rhythmischer und melodischer Form, Nachahmung und Umkehrung, tonale und reale Beantwortung, Sequenzierung, Orgelpunkt- und Cantus-firmus-Technik, Pedal-Ostinato und Diminution sind nicht Dinge, die man notgedrungen sich ungern für das Examen eingepaukt hat (es waren ja die lästigen "Nebenfächer"), nein, hier werden sie zum notwendigsten Handwerkszeug, das seinerseits wieder auf die Phantasie befruchtend einwirken wird. Nicht jeder Organist ist ein geborener Künstler, aber jeder muß zum mindesten ein tüchtiger und in allen Lagen seines Berufes brauchbarer Kunsthandwerker sein. In der technischen Vorbildung gehört dazu die Übung zur Beherrschung der verschiedenen Satzarten. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß bei vielen Organisten die Musik erst beim vierstimmigen Satz anfängt; ein Zwischenspiel in einer duftigen Zweistimmigkeit wäre oft schon rein akustisch für den Hörer eine Wohltat. Doch sollte man der reizvollsten Technik des Orgelspiels, dem Triospiel, seine ganz besondere Liebe widmen. Die Möglichkeit, dreiklanglich verschiedene Linien auf einem

Instrumente auszuführen, ist allein der Orgel vorbehalten; der Triosatz zwingt zu absoluter Sauberkeit, zu musikalischer Substanz und zu überlegter Registrierung. Daher erfordert das Triospiel sehr viel Übung und eine gewisse technische Gewandtheit. Als praktisch Vorübung diene z. B. bei Kirchenliedvor- und -zwischenstücken dreistimmiges Improvisieren nur manualiter, wobei das Wegbleiben des Pedals schon klanglich eine Abwechslung herbeiführt und die Dreistimmigkeit im Gegensatz zu den Begleitakkorden beim Volksgesang eine Auflockerung der Stimmführung verlangt. Ein letzter Grund dazu folgt noch aus dem Formwillen jeglicher Musik: Hat ein Zwischen- oder Nachspiel musikalisch sein Ende erreicht, höre man auch tatsächlich auf zu spielen, auch wenn man, von der Handlung am Altare aus gesehen, zu früh fertig ist: Es steht ja nirgends geschrieben, daß im Gottesdienst bis in jede Sekunde hinein etwas erklingen müsse; oft spürt man geradezu eine Ängstlichkeit des Organisten, es könnten einige "Musikpausen" entstehen, als ob er auf der Orgelbank unter dem ungeschriebenen Gesetz zu sitzen scheint, welches lautet: "Es wird weiter gespielt." Das Gesetz, das den liturgisch fühlenden Organisten leitet, muß aber lauten: Es kommt nur dort ein Zwischen- oder Nachspiel in Frage, wo sich entweder aus der Liturgie oder aus der Musik heraus seine Notwendigkeit oder zum mindesten seine Nützlichkeit erweist.

Das freie Spiel des Organisten, das wir schon in die engste Beziehung zum Gesang setzten, erhält noch eine weitere Bindung aus der stilistischen Haltung der Gesänge; das Einspielen des gregorianischen Chorals gehört musikalisch bereits zu ihm selbst; es muß also die Fähigkeit vorausgesetzt werden, in den Kirchentonarten – streng genommen in allen Transpositionen – zum mindesten in den gebräuchlichsten zu improvisieren. Hierbei genauer die Möglichkeit der Einbeziehung der modernen Modulationsskala zu betrachten, muß eine wichtige Aufgabe des Unterrichts im liturgischen Spiel sein. Auch in Beziehung auf das Kirchenlied müssen wir uns hier darauf beschränken, anzudeuten, daß Vor-, Nach- und Zwischenstück tonartlich, rhythmisch und in den modulatorischen Spannungen mit der Hauptsache, dem Liede selbst, eine Einheit bilden müssen. (Auf die Improvisation über das Kirchenlied im Besonderen werden wir bei einer späteren Gelegenheit eingehend zurückkommen). Über die Funktion der

Orgel bei der Kirchenliedbegleitung ist an dieser Stelle schon die Rede gewesen. Ferner kann es für die Orgel, die für alles gewissermaßen den Rahmen abgibt, nicht gleichgültig sein, ob der Chor eine Choralmesse, einen Palestrina, eine romantische Messe oder ein modernes Werk singt. Auch hier muß stilistische Einordnung gefordert werden. Aus allem ist ersichtlich, daß es neben der technischen Ausbildung ganz wesentlich auf die *geistige Haltung* des Organisten ankommt, kraft derer er nach einer liturgisch-musikalischen Unterweisung die Probleme erst einmal sieht, dann aber zu ihrer Lösung im Dienste der Liturgie sich berufen fühlt: So wird seine Musik zur Gottesverehrung in der Erbauung der Gemeinde, deren musikalischer Vorbeter er ist.

(Nachdruck aus: Musica sacra 68, 1935, S. 124-127)

Rainer Mohrs

Formen, Farben, Töne

Bilder von Johannes M. Dietz über Musik von Hermann Schroeder

Am 16. November 2012 fanden in Bernkastel-Kues ein Wandelkonzert und eine Ausstellungseröffnung statt, in deren Mittelpunkt das Werk zweier Bernkasteler Künstler stand: das „hörbare“ Werk des 1904 in Bernkastel geborenen Komponisten Hermann Schroeder und das „sichtbare“ Werk des Malers Johannes Dietz. Im Orgelkonzert in St. Briktius spielte Michael Meyer Orgelmusik von Schroeder, dazu konnten die Zuhörer Bilder von Johannes M. Dietz sehen, die dieser auf Notenblätter des Komponisten gemalt hat. Die Bilder wurden während des Orgelkonzerts mit einem Projektor auf eine Leinwand projiziert. Anschließend spielte im Cusanus-Geburtshaus der Pianist Christian Seibert (Frankfurt/Oder) Klaviermusik von Schroeder und eröffnete damit die Ausstellung „Formen, Farben, Töne: Bilder von Johannes M. Dietz über Musik von Hermann Schroeder.“ Hörbare Kunst – sichtbare Kunst: im Folgenden wird versucht, eine Brücke zu schlagen und der Verbindung von Musik und bildender Kunst nachzuspüren.

Johannes M. Dietz, geboren 1930 in Saarbrücken, beschäftigt sich seit 1955 mit der Malerei und war 1972 Gründungsmitglied der Künstlergruppe „Quadrige BKS“. 1977 erhielt er ein Stipendium der Landesregierung Rheinland-Pfalz und nahm an der Sommerakademie der Stadt Salzburg teil. Dort erhielt er den Ehrenpreis der Stadt Salzburg für ausgezeichnete Leistungen im Fach „Freie Malklasse“. 2005-2011 malte er einen Zyklus von 34 Bildern auf Notenblätter des Komponisten Hermann Schroeder und arbeitete mit Tusche, Wachskreiden, Waterpencil, Acryl sowie Mischtechniken.

Der Anlass für Johannes Dietz, sich auf dieses Projekt einzulassen, war ein zweifacher: zum einen ist er selbst Musiker. Er hat 1952 in Hamburg Klavier studiert und tritt noch heute als Jazzpianist und hervorragender Improvisator auf. Zum anderen spielt der gemeinsame Ort Bernkastel-Kues eine Rolle: das Elternhaus von Hermann Schroeder am Gestade liegt nur wenige Schritte vom Dietz'schen Schuhgeschäft an der Moselbrücke entfernt und

die beiden in Bernkastel lebenden Brüder des Komponisten, Heribert Schroeder und Dr. Felix Schroeder, kannte er gut. Es war Johannes Dietz ein Anliegen, sich mit einem Künstler und Musiker der Region auseinander zu setzen. Dabei wurde er von der Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V. unterstützt.

Hermann Schroeder, geboren 1904 in Bernkastel, gehört zu den bedeutendsten deutschen Komponisten für Kirchen- und Orgelmusik und lehrte von 1946-1981 als Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule in Köln.

Schroeders Musik verwendet klare Formen: Sonate, Präludium, Fuge, Intermezzo, Concerto, Kanon, Ostinato – das sind klar definierte Formen aus der klassischen Tradition. Schroeder ist „Neoklassizist“, er greift diese alten Formen auf und erweckt sie mit Stilmitteln des 20. Jahrhunderts zu neuem Leben. Schroeders musikalisches Credo war nicht die Zerstörung der traditionellen Werte sondern eine natürliche Verbindung von Altem und Neuem, von Tradition und Fortschritt. Er erfand zwar neue, kühne Harmonien und Klänge, scheute sich nicht vor Dissonanzen, aber er hielt am Prinzip der Tonalität fest und bemühte sich um Verständlichkeit und Klarheit der Form. Formen und satztechnische Regeln waren für Schroeder wichtig: prägnante Themen und Motiven, kunstvoller Kontrapunkt und polyphone Satztechniken, verständliche tonale Strukturen und klare Formen sind sein musikalisches Alphabet, mit dem er arbeitet. Auch der Maler Dietz arbeitet mit bestimmten Formen und Figuren und nennt sie sein „Alphabet“. Dazu sagt er selbst in einem „Arbeitsprotokoll“, das er üblicherweise zu seinen Projekten anzulegen pflegt:

Zu meinem Formen-Alphabet:

Die verschiedenen Formen habe ich auf diversen Reisen (in die Bahamas, die Auvergne, ins Baskenland, nach Chartres) gesammelt. Sie kommen aus der Natur, der Landschaft und Architektur. (...) 1976 folgte das „konzentrierte Alphabet“ mit 25 Formen. Ende 1976 waren noch 8-10 Formen übrig = „Basis-Alphabet“. Diese Formen hatten sich bei mir am meisten durchgesetzt.

Es sind Formen aus der Architektur, z. B. das „Kleeblatt“, das wir aus Kirchenfenstern kennen, Landschaftsformen oder Formen aus der

Architektur wie Quadrat oder Fünfeck, die Dietz als „Symbole der Ruhe“ bezeichnet. Weiter sagt Johannes Dietz:

Teilweise werden die Formen nur bruchstückhaft angedeutet. Die Variationsmöglichkeiten sind unendlich. In der heutigen Zeiten der Kunst spielen soziale Probleme und Politik eine große Rolle und viele neue Techniken sind dazugekommen. Viele Wege führen nach Rom (noch mehr von Rom weg). Ich persönlich bin ein Anhänger der „l'art pour l'art“-Richtung.

Wie kam es zu den Bildern von Johannes Dietz über Musik von Hermann Schroeder? Die Antworten dazu entnehmen wir seinem „Arbeitsprotokoll“. Dort heißt es zu Beginn:

Projekt H. Schroeder (29.1.05 bis 7.9.11)

(...)

15.2.05

Erste Ideen und kleine Zeichnungen

9.5.05

Endlich von Musik-Reisser die Noten einer Sonate von H. Schroeder erhalten. Lasse die ersten Kopien machen.

17.5.05

Die ersten Kopien (Din A3) liegen vor. Versuche mit Wachsmalkreiden.

21.5.05

Die ersten Versuche vernichtet, nicht konsequent. In den letzten Tagen aber im Kopfe eine konsequente Linie entwickelt. Zehn Elemente (mein Basis-Alphabet) als Bausteine, als „Kompositionselemente“ festgelegt. Diese zehn Elemente kommen auf das erste Blatt, dann werden auf den folgenden Kopien eine oder mehrere Bausteine verwendet – erste Serie mit Tusche – höre dabei eine Aufnahme von „Bill Evans at Town Hall“. Die ersten Entwürfe vollendet, Format Din A3 auf pergamentfarbenem, leicht marmoriertem Papier. (Kopien von Schroeders Klaviersonate „Sonate a-Moll“, Schott, 1952).

Erinnerung: Ungefähr zu dieser Zeit (also 1952) gab es ein Konzert unter Hermann Schroeder in Bernkastel-Kues mit seinem Chor der Musikhochschule Köln, dem Kammerorchester aus Bernkastel-Kues

unter Leo Jacoby, Musiklehrer am Gymnasium und einige Jahre mein privater Musiklehrer, und einigen Solisten (Gesang) und ich saß am Klavier: Aufgeführt wurden die „Carmina Burana“ von Orff und das Konzert war ein großer Erfolg. Dies war mein einziges Zusammen treffen mit H. Schroeder.

Johannes Dietz hat also Hermann Schroeder selbst als Dirigent erlebt. Hier muss aber eine kleine Korrektur des Arbeitsprotokolls gemacht werden, denn oft trägt nach so langer Zeit das Gedächtnis: Anlass für das einzige Zusammentreffen mit Hermann Schroeder war wohl eine Aufführung von Carl Orffs drei Chören „Carmen Catulli“, nicht der „Carmina Burana“. Schroeder dirigierte am 11. April 1950 im Saal des Hotels „Burg Landshut“ seinen „Madrigalchor“ der Hochschule für Musik Köln und der junge Johannes Dietz, damals Musikstudent in Hamburg, war unter den Zuhörern. Lesen wir weiter im Arbeitsprotokoll:

27.8.05

Die CD mit Klaviermusik [von Schroeder] gefällt mir sehr gut. Die Fuge der Sonate hat mich besonders angesprochen. - Heute drei weitere Arbeiten in Din A3 begonnen (Acryl). Habe aber gemerkt, daß es besser ist, zwischendurch auch an meinen freien Zeichnungen weiterzuarbeiten. Sonst wird es zu einseitig. – Die Arbeit an der „Schroeder-Serie“ ist eine spannende Herausforderung.

12.10.05

24 Arbeiten auf Notenmaterial signiert und ins Oeuvre-Verzeichnis eingetragen. Höre dabei die „Goyescas“ von E(nrique) Granados, gespielt von Hugo Monden, dem Lehrer von [meiner Tochter] Andrea. Ich liebe diese Musik und die Aufnahme sehr. (...) Die Arbeit an den Leinwänden geht weiter und wird immer freier.

Ein Werk hat Johannes Dietz besonders inspiriert hat: Schroeders Klaviersonate a-Moll, insbesondere der bereits erwähnte 2. Satz (Fuge). 22 Bilder hat Dietz auf Notenblätter der Sonate gemalt. Die Sonate ist eine der ersten Kompositionen Schroeders nach dem 2. Weltkrieg (1946) und steht im Zeichen des „Neoklassizismus“. Seine Ton sprache ist mit der von Hindemith und Strawinsky verwandt, aber er liebte auch die Musik alter Meister. Das kommt bereits in den Titeln der Sätze

zum Ausdruck: „Präludium – Fuge – Aria – Capriccio“, Formen, die schon bei Johann Sebastian Bach existieren. Schroeders Musik hält an der Tonalität fest: sie ist weder atonal noch zwölftönig, sondern bleibt auf einen Grundton, auf ein „tonales Zentrum“ bezogen. Die kompositorischen Regeln und Gesetze der Tradition behalten ihre Gültigkeit, werden aber mit neuem Leben erfüllt. Klare Formen und Regeln sind Schroeder wichtig, er verwendet prägnante Motive, tonale Strukturen und kontrapunktische Satztechniken als sein „Alphabet“, mit dem er komponiert. Und er ist immer um Verständlichkeit und Klarheit bemüht.

Hier entsteht die **Brücke zu den Bildern** von Johannes Dietz: auch er verwendet eine gewisse Anzahl von Formeln (sein „Alphabet“ wie er es nennt) und malt es auf die Noten von Schroeder. Allerdings illustriert oder interpretiert er die Musik nicht und das war auch nicht seine Absicht. Im Arbeitsprotokoll beschreibt er am 25. 8. 2011 seine Arbeitsweise und verwendet für seine Bilder interessanterweise den musikalischen Begriff „Kompositionen“:

Über meine Arbeitsweise:

Meine Kompositionen bestehen aus einem Teil „Planung“ – dabei verwende ich Formen aus meinem „Formen-Alphabet“, das über einen längeren Zeitraum immer mehr konzentriert wurde. Diese Formen bilden den geistigen Überbau über das Improvisierte. Meine Kompositionen sind keine Illustrationen der Musik von Schroeder – sie sind gleichberechtigt und bilden durch die Verwendung des Notenpapiers mit der Handschrift des Komponisten eine Einheit.

Und am 11. 6. 2005 schreibt Dietz im Arbeitsprotokoll:

Der Untergrund meiner Bilder sind immer Kopien von Notenblättern – das Notenbild ist Teil der Komposition. Meine Formelemente = Akkorde= werden konsequent durchgespielt. Sie sind Kompositionen auf Kompositionen.

Schöner kann man die Durchdringung von Musik und Bild – beides sind Kompositionen – nicht ausdrücken. Dabei fällt einem unwillkürlich die Ableitung des Wortes „komponieren“ vom lateinischen „componere“ = „zusammensetzen“ ein. Der Komponist verbindet Töne und Klänge, der Maler Farben und Formen. Dietz greift beides auf: er fügt Musik-Notenblätter und bildnerische Ideen zusammen, schafft also eine

Verbindung zwischen der Welt der Musik und der Welt der Malerei. Dazu sagt das „Arbeitsprotokoll“:

4.9.2011

Die Handschrift von Schroeder und die Notenschrift sind auch Teil meiner Kompositionen. Da ich von der Musik komme, ist das auch ein Teil meiner Welt.

Noch eine abschließende Bemerkung zum Thema Musik und bildende Kunst: Dass Musik und Malerei verwandt sind, wissen wir alle und können viele Beispiele dazu nennen. Nicht umsonst spricht man in der Musik von „Farbtönen“, von hellen und dunklen Klängen. Wir kennen den Begriff der „Klangfarben“, zum Beispiel bei den verschiedenen Instrumenten des Orchesters. Wenn wir Musik hören, können in unserer Vorstellung Farben entstehen und wenn wir Bilder betrachten, können musikalische Assoziationen geweckt werden. Die Fachwissenschaft spricht hier von „Synästhesie“ und meint das Zusammenwirken von mehreren Sinnesorganen, von optischer und akustischer Wahrnehmung, von Sehen und Hören.



Johannes M. Dietz und Rainer Mohrs im Gespräch bei der Ausstellung im Cusanus-Geburtshaus, Bernkastel-Kues

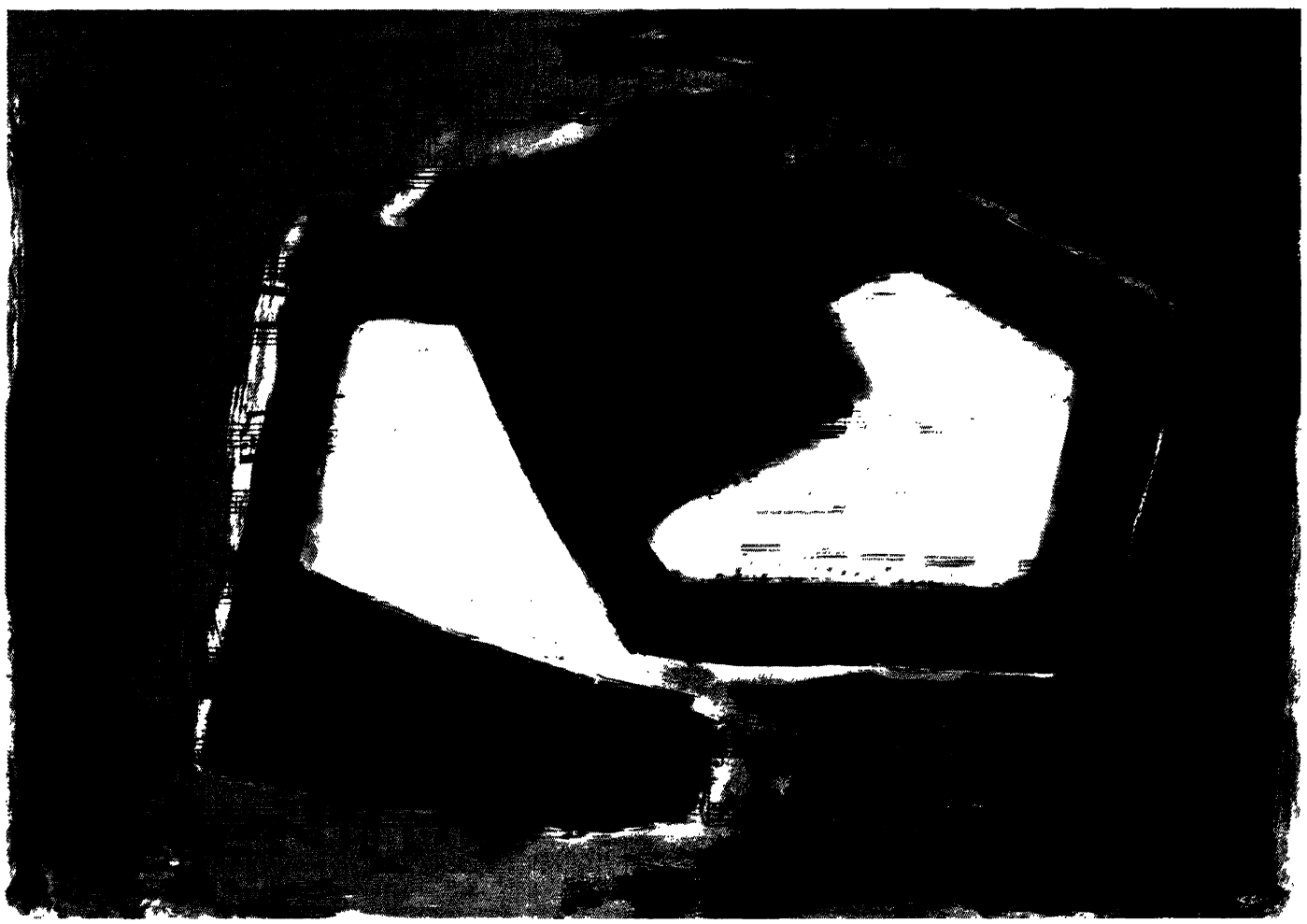
Eines der berühmtesten Beispiele für die Verbindung von Musik und Malerei ist das Klavierwerk „Bilder einer Ausstellung“ des Komponisten Modest Mussorgskij. Mussorgskij komponierte es nach dem Besuch einer Ausstellung mit Bildern des russischen Malers und Architekten Viktor Hartmann und zeichnet mit seiner Musik die Bilder nach, legt ihre Stimmungen und Emotionen frei. Er schildert seine Eindrücke als Bildbetrachter in den sog. „Promenaden“, die die einzelnen Bilder verbinden und die Eindrücke des Betrachters bei der Wanderung von Bild zu Bild wiedergeben.

Bei den Bildern von Dietz liegt der Fall jedoch anders: Seine Bilder sind autark. Er will die Musik von Schroeder nicht interpretieren oder kommentieren. Die Dietz'schen Formen stehen frei und „einfach so“ auf den Notenblättern. Ein direkter Zusammenhang zwischen Musik und Bild ist von Seiten des Malers bewusst nicht intendiert. Aber ich meine doch, dass es eine unbewusste Verbindung gibt – wir müssen sie nur entdecken: es ist die Freude an klaren Formen und die Lust, Schönes zu gestalten und zu „komponieren“ – hier mit Tönen, dort mit Farben. Es ist die Liebe zur Form, die den Maler Johannes Dietz und den Komponisten Hermann Schroeder verbindet.

Hermann Schroeder hat in seiner „Formenlehre der Musik“ (Köln 1962) die Bedeutung der Form im Vorwort unterstrichen:

„Um der künstlerischen Substanz ein Höchstmaß an schöpferischer Potenz zu geben, möchte und muß der Künstler einen äußersten Grad der Formgebung zu erreichen trachten. (...) Nicht gestalteter Gehalt bleibt formlos, Mangel an Ausgleich zwischen Gehalt und Gestalt ergibt unproportionierte Gebilde.“ (S. 5) Schroeder zitiert dabei eine Passage aus Igor Strawinskys Schrift „Musikalische Poetik“: *„Wir ziehen instinktiv das Zusammenhängende und seine beruhigende Kraft den unruhigen Mächten der Zerstörung vor – den Bereich der Ordnung dem Bereich des Ungleichartigen.“* (Strawinsky, Musikalische Poetik, S. 214, zit. nach Lemacher/Schroeder, Formenlehre, S. 153).

Dieser Gedanke erscheint bereits bei Nikolaus Cusanus in seiner Predigt „Tota pulchra es, amica mea (Sermo de Pulchritudine)“, einer Predigt über



die Schönheit, in der er etwas Ähnliches sagt: dass „*uns alles angenehm ist, was gut geordnet und proportioniert ist, und zwar wo die Einheit der Proportion und der Harmonie in der Vielheit wiederglänzt.*“

Besser kann man es nicht sagen: musikalische oder bildnerische Kunstwerke zielen auf einen Ausgleich von Inhalt und Form, von Einheit und Vielfalt, von Detail und großem Ganzen. Dies gilt auch für Hermann Schroeder und Johannes M. Dietz. Und warum beschäftigen wir uns mit Kunst? Eine mögliche Antwort darauf hat Platon vor 2400 Jahren gegeben (Symposion, 211d): „*Wenn es etwas gibt, wofür zu leben lohnt, dann ist es die Betrachtung des Schönen.*“

Nachruf auf Benno Morsey

Unser langjähriges Mitglied Benno Morsey ist am 21. Juni 2010 in Köln gestorben. Benno Morsey hat an der Kölner Musikhochschule Schulmusik studiert und hatte unter anderem Unterricht in Tonsatz und Chorleitung bei Hermann Schroeder. Er wirkte später als Schulmusiker am Genoveva-Gymnasium in Köln-Mülheim, unterrichtete nebenbei als Dozent für Musikpädagogik und schulpraktisches Klavierspiel an der Kölner Musikhochschule und hat als Referendar-Ausbilder zahlreichen angehenden Schulmusikern eine solide Ausbildung ermöglicht. Wer ihn als Lehrer hatte, denkt noch heute in Dankbarkeit an ihn zurück.

Während meines Schulmusikstudiums 1972-76 nahm ich an den schulpraktischen Lehrproben bei ihm am Genoveva-Gymnasium in Köln-Mülheim teil und hielt auch selbst eine Unterrichtsstunde. Ich hatte vorher Musikdidaktik bei einem anderen Dozenten belegt, dessen Unterricht mir aber überhaupt nicht gefiel, da dort Effekthascherei und „Show“ an die Stelle von gutem Unterricht traten. An die erste Stunde bei Benno Morsey erinnere ich mich noch sehr genau, da er mit seiner Klasse die „Schulmeister-Kantate“ von Telemann einstudierte und mit den Schülern in der Klasse dreistimmig sang. Das hatte ich bis dahin nicht erlebt und meine Kommilitonen und ich waren sehr beeindruckt von dem hohen Niveau. Dies war offensichtlich das Ergebnis einer langfristigen, systematischen und engagierten pädagogischen Arbeit. Ganz im Gegensatz zu diesen wunderbaren musikalischen Leistungen stand seine bescheidene, unprätentiöse Haltung, die immer von großer Ernsthaftigkeit geprägt war.

Ernsthaftigkeit ist eine Einstellung, die jeder echte Künstler haben muss. Das ist wohl mit der Inschrift am Leipziger Gewandhaus gemeint: RES SEVERA VERUM GAUDIUM – „Eine ernsthafte Sache ist eine wahre Freude“. Benno Morsey hat seinen Schülern vermittelt, dass Musik ein kostbares Gut ist, dem die Menschen mit Respekt und Dankbarkeit gegenüberzutreten sollen. Pflichtbewusstsein und Verantwortung gegenüber der Musik und den musizierenden Menschen war eine Einstellung, die er sehr ernst nahm und die ihm Freude und Erfüllung gab.

Mit großer Ruhe, Präzision und Zuverlässigkeit hat Benno Morsey seine

Aufgaben erfüllt und sich dadurch den Respekt seiner Schüler, Freunde und Bekannten erworben. In der Hermann-Schroeder-Gesellschaft war er einer der fünf Initiatoren, die sich am 19. Juni 1994 im Garten von Ferdinand Henkemeyer in Köln-Vogelsang trafen, um über die Möglichkeiten und Chancen zu sprechen, eine Hermann-Gesellschaft zu gründen. Dies war sicher auch Ausdruck der Dankbarkeit gegenüber seinem Lehrer Hermann Schroeder, dessen besonderes Vertrauen Benno Morsey besaß. Hermann Schroeder hat ihm stets einhundertprozentig vertraut. Und so war es Benno Morsey, der 1961 stellvertretend die Proben des Kölner Bach-Vereins leitete, als Hermann Schroeder nach einem Herzinfarkt im Krankenhaus lag. In der HSG hat er gerne mitgearbeitet und war viele Jahre lang Mitglied des Beirats. Er hat sich vor allem durch die Überspielung alter Tondokumente aus dem Nachlass Hermann Schroeders auf CD große Verdienste erworben. Auf seine Initiative erschien die „CD-Edition-Hermann-Schroeder“, die er im Rahmen unserer Tagungen vorgestellt hat. Dabei stieß er auf einige bisher unbekannte Reden und Rundfunkinterviews Hermann Schroeders, die er in mühevoller Arbeit transkribiert und veröffentlicht hat (siehe die Bibliographie auf unserer Homepage www.hermann-schroeder.de).

Benno Morsey an fast jedem Treffen der Schroeder-Gesellschaft teilgenommen und unsere Arbeit selbstlos und stets zuverlässig unterstützt. Er wird uns fehlen und wir werden ihn in dankbarer Erinnerung behalten.

Seine Frau Regina Morsey geb. Wagner hat ebenfalls viele Jahre lang an den Veranstaltungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft teilgenommen. Sie starb am 6. Januar 2015 in Köln.

Rainer Mohrs

Nachruf auf Ferdinand Henkemeyer

Die Hermann-Schroeder-Gesellschaft hat einen ihrer wichtigen und prägenden Gestalter verloren: Ferdinand Henkemeyer, geboren am 27. Dezember 1928 in Gütersloh, ist am 14.2.2015 nach langer, schwerer Krankheit in Köln gestorben. Er wuchs auf in Hövelhof (Ostwestfalen), wo seine Familie einen jahrhundertealten Bauernhof betrieb, den wunderschönen historischen „Ramselhof“. Aber Ferdinand Henkemeyer entschied sich, ganz andere Wege zu gehen. Er studierte ab 1951 Schulmusik an der Musikhochschule Köln sowie Germanistik an der dortigen Universität und wirkte dann als Komponist, Musikpädagoge und Chorleiter in Köln. Viele Jahrzehnte lang arbeitete er als Lehrer für Musik und Deutsch am Kölner Hildegard-von-Bingen-Gymnasium, außerdem war er auch Dozent an der Rheinischen Musikschule.

Prägende Impulse empfing er von Prof. Hermann Schroeder nicht nur im Unterricht an der Kölner Musikhochschule, sondern auch im Chor des Kölner Bach-Vereins, wo er unter Schroeders Leitung sang. Anschließend war er Mitglied des von Hermann Schroeder 1962 gegründeten „Rheinischen Kammerchores“. 1969 übergab Schroeder dann – anlässlich seiner Pensionierung an der Musikhochschule – die Leitung des Rheinischen Kammerchores in die Hände von Ferdinand Henkemeyer, der dieses Vokalensemble 26 Jahre lang (von 1969-1995) leitete. Am 26. März 1994 gab Ferdinand Henkemeyer mit seinem Rheinischen Kammerchor ein „Konzert in memoriam Hermann Schroeder“ in der Kölner Kirche St. Severin, anlässlich des 10. Todestages von Hermann Schroeder. Damals entstand die erste Idee, eine Initiative für Hermann Schroeder ins Leben zu rufen. Am 19. Juni 1994 lud er einige ehemalige Schroeder-Schüler zu einem Gedankenaustausch über die Gründung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft in sein Haus in Köln-Junkersdorf ein. Mit dabei waren Benno Morsey, Rainer Mohrs, Ingrid Möglich und Wilhelm Schepping. Es wurde beschlossen, die Adressen ehemaliger Studenten Schroeders an der Musikhochschule zu sammeln und alle einzuladen zu einer Informationsveranstaltung sowie zu einem Gottesdienst in der romanischen Kirche St. Georg in Köln. Am 24. September 1994 dirigierte er einen Chor ehemaliger Studenten Hermann Schroeders und führte in

einem Gedächtnisgottesdienst für Hermann Schroeder in St. Georg Schroeders „Missa brevis“ und die Motette „In stiller Nacht“ auf. Die Orgel spielte der damalige Kölner Domorganist Prof. Clemens Ganz. Ferdinand Henkemeyer hat bei der Gründung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft eine wichtige Rolle gespielt und durch seine guten Kontakte hatte die Schroeder-Gesellschaft von Anfang an viele Mitglieder und guten Zuspruch. Seit der Gründung, von 1994 bis 2014, war Ferdinand Henkemeyer als 2. Vorsitzender aktiv und hat die Arbeit der Gesellschaft maßgeblich geprägt. Im Rahmen der 10. Jahrestagung in Trier wurde er im September 2005 mit der Ehrenmitgliedschaft der Hermann-Schroeder-Gesellschaft ausgezeichnet. Als Komponist ging Ferdinand Henkemeyer unkonventionelle Wege. Er suchte in der Musik seinen persönlichen Weg sich auszudrücken. Dabei hat er sich insbesondere mit aussagestarken Texten auseinandergesetzt: Mit klassischen Texten wie dem "Sonnengesang des Franziskus" oder der "Johannes-Passion", aber vor allem mit neuen Texten, die sich zum Beispiel mit dem Thema Auschwitz beschäftigten ("Il Male", Auschwitz-Kantate, 1971) oder mit expressionistischen Texten der jüdischen Schriftstellerin Else Lasker-Schüler. Der Zyklus „Wandelhin – Tausender“ für Sprecher, Sopran, gemischten Chor und Instrumentalensemble (1995), eine Mischform aus Liederzyklus, Melodram und unbegleiteter Rezitation, ist der Versuch, zentrale Themen der Dichtung Else Lasker-Schülers zu einem größeren Werk zusammenzufassen und dabei gleichzeitig einen Einblick in das Leben und Schicksal der Dichterin zu gewähren. Die musikalische Sprache basiert auf der konsequent angewandten Dodekaphonie: Alle musikalischen Abläufe beruhen auf zwei Zwölftonreihen mit ihren Ableitungen, die zu Beginn unbegleitet von der Glasharfe vorgestellt werden. In diesem Werk ist Ferdinand Henkemeyer der Musik Schönbergs und der Wiener Schule nahe, die er sehr schätzte. Eine ganz andere Tonsprache hat seine Missa „Venturi Saeculi“ für Sopran, gemischten Chor und Orchester. Diese Messe ist für den Gottesdienst und für normale Kirchenbesucher gedacht und daher mehr im traditionellen, zum Teil romantischen Stil komponiert. In dieser Frage, dass Musik je nach ihrer Funktion und Kontext auch auf die Bedürfnisse der Zuhörer eingehen muss, zumal als „musica sacra“ zum Lobe Gottes und zur Erbauung der Gemeinschaft der Gläubigen, stimmte er mit Hermann Schroeders

Denken überein. Die Missa „Venturi Saeculi“ wurde unter seiner Leitung bei einer Konzertreise nach Israel aufgeführt und sie erklang auch bei seiner Beerdigung am 26. Februar 2015 in der Kirche St. Matthäus in Brühl-Vochem, wo er selbst in seinen letzten Jahren einen Kirchenchor geleitet hat. Ehemalige Sänger aus dem Rheinischen Kammerchor und viele Freunde und Kollegen führten die Messe auf und zeigten damit ihre freundschaftliche Verbundenheit mit dem Komponisten. Alle die Ferdinand Henkemeyer kannten, werden seine lebenswerte, den Menschen zugewandte, heitere Art ebenso wenig vergessen wie seine ernsthafte, engagierte, sich selbst und den eigenen Überzeugungen stets treu bleibende Persönlichkeit. Die Hermann-Schroeder-Gesellschaft verdankt Ferdinand Henkemeyer sehr viel und wird ihn stets dankbar in Erinnerung behalten.

Rainer Mohrs

Aktuelles aus der Hermann Schroeder-Gesellschaft

Orgelwettbewerb erfolgreich

Beim **6. Internationalen Orgelwettbewerb** um den Hermann-Schroeder-Preis 2011 gab es keinen 1. Preis, dafür jedoch zwei sehr gute 2. Preisträger mit der Polin Maria-Magdalena Kaczor und dem Italiener Giuseppe Raccuglia, der zugleich auch den Publikumspreis gewann. Der 3. Preis ging an die Koranerin Hayung Yang. Einen Förderpreis erhielt die Tschechin Barbara Rosolová erhielt einen Förderpreis.

Die erstmalige Einrichtung eines Publikumspreises hat die Attraktivität des Finalkonzertes weiter erhöht. Alle Preisträger werden Fördermitglieder der Schroeder-Gesellschaft, damit der Kontakt auch in Zukunft erhalten bleibt. Die Preisträger setzen sich weiterhin für die Musik Schroeders ein und spielen seine Werke regelmäßig in Konzerten. **Giuseppe Raccuglia**, hat in Messina (Italien) Orgelwerke von Schroeder aufgeführt, darunter „Regina caeli“ aus den Marianischen Antiphonen. **Maria-Magdalena Kaczor**, war 2012 für ein Jahr Titular-Organistin an der in Concert Hall in Sapporo (Japan). In zwei Konzerten spielte sie dort Werke von Hermann Schroeder: Die Choralbearbeitung *Gott, heiliger Schöpfer aller Stern* und die *Variationen über den Tonus peregrinus*, unter anderem in der Universität Tokyo und in Sapporo. Bei youtube hat sie ein Video der „Variationen über den tonus peregrinus“ aufgenommen und die Toccata op. 5a auf CD aufgenommen.

Die 3. Preisträgerin **Hayung Yang** hat ihr Studium in Hamburg abgeschlossen und lebt jetzt wieder in Korea. Interessanterweise gibt es über ihre frühere koreanische Orgelprofessorin einen Kontakt zu Hermann Schroeder: diese besitzt einen Brief von Schroeder aus den 70er Jahren, als sie in den USA Orgel studierte und ihm einige Fragen zu Orgelwerken stellte. Eine Kopie des Briefes hat sie uns für das Archiv zur Verfügung gestellt.

Der **7. Internationale Orgelwettbewerb** um den Hermann-Schroeder-Preis fand vom 16. - 20. September 2014 in Trier statt. Prof. Clemens Ganz, Vorsitzender der Jury von 1999-2011, hat den Vorsitz nach langem erfolgreichen Wirken in die Hände von Prof. Johannes Geffert gelegt.

In der Jury wirken außerdem mit: Prof. Anne Froidebise (Lüttich), Prof. Andreas Rothkopf (Saarbrücken), Domorganist Josef Still (Trier) und Prof. Alain Wirth (Luxemburg).

16 junge Organisten aus 7 Ländern nahmen am 7. Orgelwettbewerb teil. Den 1. Preis (4.000 EUR) gewann Jun Byung Park (Korea), den 2. Preis (2.000 EUR) Anna Pikulska (Polen), den 3. Preis (1.000 EUR) Annette Fabritz (Deutschland). Einen Förderpreis erhielt der mit 21 Jahren jüngste Teilnehmer, Krzysztof Ostrowski (Polen), für seine sehr gute Interpretation von Schroeders Toccata op. 5a im 2. Durchgang.

Unbekannte Werke Hermann Schroeders entdeckt

Anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Kölner Domchors fand 2013 eine Ausstellung im Maternus-Haus statt. Stefan Klösge, Mitglied der HSG und Assistent von Domkapellmeister Metternich, hat bei der Vorbereitung der Ausstellung im Archiv des Domchors auch über der Beziehung Hermann Schroeders zum Domchor zu geforscht, insbesondere zu Domkapellmeister Adolph Wendel. Dabei hat er interessante Dinge entdeckt: Neben einigen gedruckten Partituren mit handschriftlichen Grüßen und Empfehlungen Schroeders sind auch mehrere autographe Partituren und Stimmensätze Schroeders (darunter ein bisher unbekanntes, dem Domchor gewidmete „Ecce sacerdos magnus“ für Chor und Orgel) entdeckt worden. Ebenfalls tauchte eine handschriftliche Partitur von der Hand Adolf Wendels auf, mit einem kurzen „Salvum fac populum tuum“ für gem. Chor und Orgel, die als Komponisten H. Schroeder nennt. Eine stilistische Untersuchung des Stückes ergab, dass dies plausibel ist. Damit wurden zwei bislang unbekannte Schroeder-Werke entdeckt, die noch in keinem Werkverzeichnis enthalten sind.

Vorstand und Beirat neu gewählt

Satzungsgemäß wurde bei der Mitgliederversammlung 2013, die im September in Köln stattfand, ein neuer Vorstand und Beirat gewählt. Dem **Vorstand** gehören an: Dr. Rainer Mohrs, Zornheim (1. Vorsitzender), Peter Henn, Alfter (2. Vorsitzender), Lisa Henn, Daun (Schriftführerin), Hans-Ulrich Adamek, Köln (Schatzmeister), Ingrid Möglich, Hannover, Dr. Claudia Soentgen-Vogel, Köln.

Dem **Beirat** gehören an: Prof. Peter Becker (Hannover), Domkapell-

meister Berthold Botzet (Aachen), Wolfgang Erpenbeck (Essen), Prof. Klaus Fischbach (Trier), Prof. Clemens Ganz (Lohmar), Willi Kastenholz (Köln), Dr. Raimund Keusen (Bonn), Wolfgang Lichter (Bernkastel-Kues), Thomas Lange (Goch), Michael Meyer (Bernkastel-Kues), Prof. Dr. Wilhelm Schepping (Neuss), Prof. Friedrich Radermacher (Hilden) und Helge Schmutzler-Baumgart (Lieser) schieden aus Altersgründen auf eigenem Wunsch aus dem Beirat aus. Ihnen sei für ihre langjährige Mitwirkung sehr herzlich gedankt.

Neue Notenausgaben

Schroeders Klavierzyklen „**Sechs Aphorismen**“ (1973) und „**Fünf Charaktere**“ (1974) erschienen als Erstausgabe im Verlag Schott. Während Schroeder in seinen frühen Klavierwerken überwiegend strenge klassische Formen verwendete (3 Klaviersonaten, 3 Sonatinen), hat sich sein Stil im Spätwerk grundlegend gewandelt: lockere motivische Arbeit und eine Hinwendung zu knapper, freier Formgestaltung prägen seine späte Klaviermusik. Die Begriffe „Aphorismen“ und „Charaktere“ machen dies schon im Titel deutlich. Als Orgelkomponist sah sich Schroeder sich immer wieder mit der Aufgabe konfrontiert, echte Klaviermusik zu schreiben, die dem Instrument gerecht wird. Ihm war bewusst, dass es keine einfache Aufgabe war, „klavieristisch“ zu schreiben, d.h. die klanglichen Möglichkeiten des Instruments zu nutzen. In seinen späten Klavierwerken ist ihm das am ehesten gelungen, gerade dadurch, dass er sich vom kontrapunktischen Stil löst.

Zwei Chorwerke bei Schott erschienen

Auch zwei geistliche Chorwerke Schroeders sind 2010 in Neuausgaben erschienen. Die „**Missa melismatica**“ für gemischten Chor a capella, (Bestellnummer: Schott, C 52981), eine anspruchsvolle lateinische und polyphone Messe mit weit gespannten melodischen Bögen aus dem Jahre 1961. Es handelt sich um das Gegenstück zur 1962 komponierten, knapperen „Missa syllabica“. Die Missa melismatica war in einem amerikanischen Verlag erschienen und seit längerem vergriffen. Außerdem ist die **Motette „Nun bitten wir den heiligen Geist“** (1963) ebenfalls als Einzelausgabe bei Schott erschienen (Bestellnummer: C 52811). Sie war bisher nur in dem Sammelband „Der Schulchor“ enthalten.

Lieder

Eine wichtige Erstveröffentlichung ist in der letzten Woche bei Schott erschienen: **5 Weihnachtslieder für 2 Singstimmen und Klavier** bzw. Orgel. Dies ist ein wichtiger Repertoirebeitrag für Kinderchor bzw. Frauenchor, die Lieder können aber auch mit 2 Solostimmen und Klavier aufgeführt werden. Herausgeber Prof. Mathias Breitschaft beschreibt in seinem Vorwort die Entstehungsgeschichte der 5 Weihnachtslieder:

Der Komponist Hermann Schroeder ist mir bereits im weltberühmten Chor der Regensburger Domspatzen persönlich begegnet – damals sang ich als Chorknabe unter der Leitung von Georg Ratzinger – und zu einem Begriff für herausragende Kirchenmusikkompositionen geworden. Später entdeckte ich im Verlag Schott „Sechs Weihnachtslieder“ (Edition Schott 3887) für zwei Singstimmen oder zweistimmigen Frauen- bzw. Kinderchor mit Klavier oder Orgel und war begeistert von der Klangsprache dieser Gesangsstücke. Nach einem Konzert in Frankfurt, bei dem ich mit Knabenstimmen der Limburger Domsingknaben wieder einmal einige dieser Lieder zur Aufführung brachte und Publikum wie Presse begeistert waren, schrieb ich Prof. Schroeder spontan einige Zeilen, um mich zu bedanken und meine Begeisterung an ihn weiter zu geben. Ich war nicht wenig überrascht und höchst erfreut, als wenige Wochen später ein großes Kuvert per Post auf meinem Schreibtisch landete, in dem sich handschriftlich die Partitur und Singstimmen für fünf weitere Weihnachtslieder in der selben Besetzung fanden. In seinem liebenswürdigen Begleitschreiben gab er seine Freude über meinen Brief wieder und überließ mir diese fünf Weihnachtslieder, die 1981 entstanden sind, zur freien Verwendung. Ich bin froh und dankbar, dass der Schott-Verlag nun auch diese fünf Weihnachtslieder in sein Editions-Programm aufgenommen und somit für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Sie eignen sich hervorragend sowohl für solistische als auch chorische Darbietung, sind relativ leicht zu lernen und werden vom Publikum gerne gehört und begeistert aufgenommen. Die fünf Weihnachtslieder können auch mit den "Sechs Weihnachtsliedern" kombiniert werden und stellen somit einen wichtigen Beitrag für das weihnachtliche Singen mit Kinder- und Jugendchören dar.

Leitung von Klaus Fischbach ist damit – endlich – eine zweite CD mit geistlicher Chormusik von Schroeder erschienen. Es ist zu hoffen, dass dadurch unter den Kirchenchören und Kirchenmusikern wieder neue Freunde für die geistliche Chormusik Schroeders gewonnen werden. Wie wir alle wissen, lag ihm diese musikalische Gattung besonders am Herzen – und es wäre schade, wenn die vielen ausgezeichneten liturgischen Chorkompositionen in Vergessenheit gerieten. Ganz besonders sei Frau Dr. Claudia Soentgen gedankt, die die Herstellung der CD durch eine großzügige Spende unterstützt hat.

Es wurden hauptsächlich Werke aufgenommen, die bisher noch nicht auf CD enthalten sind: Die lateinische Missa brevis op. 17 (1935) und das Deutsche Chorordinarium II (1974), das Proprium zum Gründonnerstag (1970), sowie die Motetten „Beim letzten Abendmahle“, „Siehe die Jungfrau wird empfangen“, „Rorate coeli“, „In stiller Nacht“, und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ und Psalm 100 „Jauchzet dem Herrn alle Welt“. Erstmals gibt es nun eine Aufnahme von Schroeders „Johannes-Passion“ für Solosänger und Chor a capella (1963), ein Werk, das regelmäßig in der Karfreitagsliturgie zu hören ist. Die CD enthält also einen repräsentativen Querschnitt über fast 50 Jahre Chormusik von Hermann Schroeder.

Die **Preisträger-CD zum 6. und 7. Orgelwettbewerb** sind erschienen. CD 6 enthält Orgelwerke von Bach, Mendelssohn, Brahms, Karg-Elert und Schroeder. Erstmals gibt es nun eine CD-Aufnahme der Partita „Veni creator spiritus“, und zwar gleich zweimal: gespielt von Giuseppe Raccuglia und von Hayung Yang. Maria-Magdalena Kaczor spielt die „Variationen über den tonus peregrinus“

CD 7 enthält Werke von Bach, Franck, Vierne und Schroeder („Te Deum Trevirense“, komponiert 1974 zur Einweihung der neuen Klais-Orgel im Trierer Dom). Es spielen Jun Byung Park, Anna Pikulska und Annette Fabriz.

Orgelmusik von Hindemith, J. N. David, Distler und Schroeder

Der schwedische Organist Marcus Torén hat deutsche Orgelmusik aus den 1930er Jahren an der Marcussen-Orgel in der Vårfrukyrkan von Skänninge (Schweden) aufgenommen. Die Vårfrukirkan (Kirche unserer Lieben Frau) wurde um 1500 von der in Schweden lebenden deutschen

Bevölkerung gebaut. Es handelt sich um eine historisch interessante Aufnahme, da die Orgel 1939 erbaut und nach den Klangidealen der „Orgelbewegung“ disponiert wurde. Die Marcussen-Orgel von Säannige hat 34 Register, 3 Manuale und Pedal und ist eine der bedeutendsten Orgeln Schwedens. Die CD enthält die 3 Orgelsonaten von Hindemith (1937-1940), die Orgelsonate von Hugo Distler (1939), Fantasie und Fuge in C-Dur von Johann Nepomuk David (1935) und die „Kleinen Präludien und Intermezzi“ op. 9 von Schroeder, komponiert 1932 und damit das älteste der eingespielten Werke. Marcus Torén (geb. 1971) studierte Orgel am Royal College of Music in Stockholm sowie am Pariser Conservatoire. Die CD erschien bei nosag records (Schweden) unter der Bestellnummer nosag 208. Infos unter: www.nosag.de

Ebenfalls erschienen im Verlag Schott:

Zwei Marianische Antiphonen für Alt und Orgel

Die Stücke entstanden 1952, ein Jahr vor den berühmten "Marianischen Antiphonen" für Orgel. Schroeder hat in der Vokalfassung nur zwei der vier Antiphonen vertont und die deutschen Texte gewählt: "Gegrüßet seist du, Königin" (Salve regina) und "Erhabne Mutter unseres Erlösers" (Alma redemptoris matermater). Es ist durchaus denkbar, dass Schroeder über diese Vokalbearbeitungen zur Orgelfassung kam.

Unüberwindlich starker Held, St. Michael – Choralvorspiel und Chorsatz

Schroeder komponierte dieses kurze Choralvorspiel und passenden a-cappella-Chorsatz im Juni 1979 für das "Marienstatter Chor- und Orgelbüchlein", das aber nie erschienen ist. Pater Gabriel Hammer vom Kloster Marienstatt im Westerwald übergab der HSG eine Kopie des Autographs, sodass dieses kleine Werk posthum noch erscheinen konnte. Die Melodie ist sehr selten vertont worden. Schroeder hat sie wahrscheinlich ausgewählt, weil die St. Michaelskirche in seinem Geburtsort Bernkastel-Kues seine Heimatgemeinde war. Zumindest dürfte er bei der Vertonung daran gedacht haben.

Die vier Jahreszeiten, Kleine Suite für Violine und Klavier

Die Stücke entstanden im Dezember 1940 in Trier, als Schroeder Leiter der Städtischen Musikschule war. Es handelt sich hier um eines der

wenigen wirklich leichten Kammermusikstücke, die auch von Schülern spielbar sind, insofern hatte der Komponist offenbar die tägliche Praxis und die Möglichkeiten an einer Musikschule vor Augen. Die Sätze: Frühlingsreigen – Abendlied im Sommer – Herbstweise – Wintersturm.

Momento capriccioso für Violine, Horn und Klavier

Schroeder komponierte dieses einsätzige Stück 1969 für eine Schallplatte des Stuttgarter Klaviertrios, als Ergänzung zum 2. Klaviertrio op. 40. Das temperamentvolle kleine Werk eignet sich als Zugabestück.

Mainzer Chorbuch – Geistliche Chormusik aus 7 Jahrhunderten durch das Kirchenjahr *hrsg. von Mathias Breitschaft, Mainz 2013, Schott ED 20666*

Umfangreiche Sammlung mit 128 Motetten und Chorsätzen von Palestrina bis zur Gegenwart. 8 Motetten von Schroeder: Christus ward für uns gehorsam – Beim letzten Abendmahle – Engel haben Himmelslieder – Freu dich Erd und Sternenzelt – Gib Frieden, o Herr – Nun bitten wir den heiligen Geist – Siehe, die Jungfrau wird empfangen – Zu Bethlehem geboren

Neue CD von Maria-Magdalena Kaczor

Unter dem Titel „Esprit des lumières volantes“ hat Maria-Magdalena Kaczor, 2. Preisträgerin im Orgelwettbewerb 2011, in Sapporo (Japan) an der Orgel der Konzerthalle eine neue CD aufgenommen. Neben Werken von Bach, de Grigny, Vivaldi, Liszt und Tournemire hat sie Schroeders Toccata c-Moll eingespielt. Die musikantische und originell interpretierte CD ist sehr empfehlenswert.

Hohelied-Motette auf CD

Der Aachener Kammerchor hat unter der Leitung von Martin de Laak eine mit „Du bist aller Dinge schön - Das Hohelied der Liebe“ betitelte CD aufgenommen, die Chormusikwerke aus vier Jahrhunderten enthält. Darunter findet sich auch Hermann Schroeders 1979 entstandene „Hohelied-Motette“ Nr. 1. Die CD kann direkt über den Aachener Kammerchor bestellt werden.

Neue Literatur über Hermann Schroeder

Günther Massenkeil, Die Johannes-Passion von Hermann Schroeder,

Bemerkungen zur Typologie und zur Melodik der einstimmigen Gesänge, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 95, 2011, S. 135-145

Rainer Mohrs, Die Streichquartette von Hermann Schroeder, in: Almanach für Musik 1, 2011, S. 119-151, erschienen im Verlag Dohr, Köln

Rainer Mohrs, Die Spee-Vertonungen von Hermann Schroeder. Vortrag gehalten bei der Tagung der Goerres-Gesellschaft in Trier 2011, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 95, 2011, S. 103-133

Rainer Mohrs, Portrait Hermann Schroeder, in: Handbuch der Kirchenmusik, Bd. 3, Das 19. und frühe 20. Jahrhundert, hg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, Laaber-Verlag 2013

Johannes Geffert, Aufs Pult gelegt: Hermann Schroeder, Die Mariani-schen Antiphone (1953), in: Musica sacra 135, 2015, S. 150-153

Rainer Mohrs, Aufs Pult gelegt: Hermann Schroeder, Motette "In stiller Nacht" (1930), in: Musica sacra 135, 2015, S. 23-27

Folgende Mitglieder sind verstorben:

Benno Morsey am 21. Juni 2010 in Köln

Prof. Dr. Franz Müller-Heuser am 30. Dezember 2010 in Köln

P. Dr. Gabriel Hammer OCist. am 17. März 2011 in der Abtei Marienstatt

Helmut Kappes am 16. September 2011 in Köln

Alfred Steffen am 31. März 2012 in Duisburg

Karl Alfred Schmitz am 6. April 2012 in Bonn

Maria Fischbach am 11. Mai 2012 in Trier

Horst Günter Fröchte am 6. August 2012 in Krefeld

Gisela Schrage am 22. November 2012 in Trier

Katharina Haselier am 27. Februar 2013 in Friesoythe

Anneliese Thomsen am 31. Mai 2013 in Herdecke

Marlies Pützer am 17. Juni 2013 in Herzogenrath

Pater Dr. Hermann-Josef Burbach MSF am 15. August 2013 in Köln

Dr. Gudrun Busch am 6. September 2013 in Bonn

Kurt Hopstein am 9. Oktober 2013 in Köln

Johannes Maria Dietz am 3. Dezember 2013 in Bernkastel-Kues

Prof. Dr. Karlheinz Höfer am 26. Dezember 2013 in Vechta

Prof. Dr. Günther Massenkeil am 17. Dezember 2014 in Bad Honnef

Regina Morsey am 6. Januar 2015 in Köln

Ferdinand Henkemeyer am 14. Februar 2015 in Köln

Leo Reichert am 24. Februar 2015 in Worms

Hugo Gneipelt am 20. Juli 2015 in Köln

Die Hermann-Schroeder-Gesellschaft wird ihren verstorbenen Mitgliedern ein ehrendes Andenken bewahren.

Wir begrüßen folgende neue Mitglieder:

Albert Elbert, Riol bei Trier

Annette Fabriz, Kirchzarten

Dr. Daniela Goebel, Frankfurt

Maria-Magdalena Kaczor, Koscian (Polen)

Wolfgang Kläsener, Essen

Cecilia und Georg Lange, Bodenheim bei Mainz

Peter Mellentin, Heimbach

Susanne Monka, Essen

Krzysztof Ostrowski, Warschau (Polen)

Jun Byung Park, Hamburg

Anna Pikulska, Mainz

Giuseppe Raccuglia, Grenzach-Wyhlen

Prof. Dr. Albert Raffelt, Freiburg

Margot und Rainer Richarts, Mainz

Barbara Rosolová, Brünn (Tschechien)

Hayung Yang, Seoul (Südkorea)