

Kirchenmusikalisches Jahrbuch

Im Auftrag der
Görres-Gesellschaft
und in Verbindung mit dem
Allgemeinen Cäcilien-Verband
für Deutschland

herausgegeben von
Günther Massenkeil

86. Jahrgang – 2002

Altes und Neues im Blick

Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem
II. Vatikanischen Konzil*

Rainer Mohrs

I.

Hermann Schroeder, geboren am 26. März 1904 in Bernkastel-Kues an der Mosel, gestorben am 7. Oktober 1984 in Bad Orb, gehört mit seinem umfangreichen Chor- und Orgelwerk zu den bedeutenden Vertretern der katholischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts¹. Er komponierte Werke für alle wesentlichen Gattungen: 100 Orgelwerke, zahlreiche lateinische und deutsche Messen, ein Te Deum und ein Magnificat für gemischten Chor und Bläser (oder Orgel), ein Requiem, vier deutsche Passionen, etwa 30 lateinische und deutsche Motetten, geistliche Kantaten sowie über 100 Choral- und Liedbearbeitungen für Chor. Hintergrund eines solchen kirchenmusikalischen Werkes sind die liturgischen Rahmenbedingungen im 20. Jahrhundert, die sich gerade nach dem II. Vatikanischen Konzil (1962-1965) grundlegend verändert haben, wie selten zuvor. Daher stellt sich die Frage, wie ein Komponist auf die neuen Anforderungen der Liturgie reagiert und die gewandelte kirchenmusikalische Praxis in seinem Werk berücksichtigt.

Schroeder hat sich auch theoretisch mit den Fragen des Komponierens für die Kirche auseinandergesetzt und seinen persönlichen Standpunkt in zahlreichen Vorträgen und Aufsätzen formuliert. Seine ästhetischen Grundsatzüberlegungen sind wichtige Quellen für die Geschichte der kirchenmusikalischen Komposition im 20. Jahrhundert. Wie dachte einer der führenden katholischen Komponisten über Wesen und Aufgabe der Kirchenmusik? Wie entwickelt sich dieses Denken nach dem Konzil? Gibt es einen radikalen Bruch oder überwiegt das Prinzip der Kontinuität?

* Überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 1. 10. 2002 bei der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft in Erfurt im Rahmen der Sektion für Musikwissenschaft gehalten wurde. Er stand unter dem Generalthema „Katholische Komponisten im Spannungsfeld der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils“. Vgl. hierzu auch die ebenfalls im vorliegenden Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs veröffentlichten Beiträge von Gernot Maria Grohs über Georg Trexler (S. 13-28), von Johanna Schell über Joseph Ahrens (S. 59-72) und von Adelheid Geck über Max Baumann (S. 73-83).

1 Vgl. R. Keusen, Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder, Köln 1974 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 102); R. Mohrs, Hermann Schroeder (1904-1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik, Kassel 1987 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 138).

Abbildung: Hermann Schroeder



1. Ästhetische Grundpositionen: Schroeders Auffassung von Kirchenmusik

Nach Schroeders Verständnis hat Kirchenmusik eine „dienende Funktion“² im Gottesdienst: „Kirchenmusik ist keine selbständige, absolute Musik, sondern steht im Dienste der Liturgie.“³ Die liturgische Musik ist für ihn keine nebensächliche Beigabe, sondern wesentlicher Bestandteil des Gottesdienstes: „Ausgangsort für die Kirchenmusik ist die Liturgie. Musica sacra im engsten Sinne ist keine ‚Verschönerung‘ des Gottesdienstes, sondern sie ist selbst Liturgie. Man singt nicht z u r Messe, sondern betet im Gesang d i e Messe.“⁴ Schroeder bezeichnet die Kirchenmusik als „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“⁵ und versteht diesen Begriff (wie Paul Hindemith) keineswegs abwertend, sondern als künstlerische Herausforderung: Voraussetzung für den Kirchen-

2 H. Schroeder, Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik, in: Schwarz auf Weiß. Informationen und Berichte der Kölner Künstler-Union, Heft V/1 v. 15.2.1973, S. 3.

3 Ders., Kirchenmusik heute. Chance oder Agonie?, Vortrag im Kloster Knechtsteden v. 14.12.1976, Manuskript, S. 1.

4 Ders., Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Die Stimme der Komponisten, Rodenkirchen 1958 (= Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart 2), S. 108.

5 Ebd.

komponisten ist die „Ein- und Unterordnung in den liturgischen Dienst. Für den schöpferischen Künstler bedeutet das weder Fessel noch Einengung, sondern Entfaltung seiner Persönlichkeit im höchsten Dienst . . .“⁶.

Die entscheidende Aufgabe der Kirchenmusik sieht Schroeder darin, den Kunstanspruch und die liturgischen Anforderungen in Einklang zu bringen. In der Festschrift für Johannes Overath, den früheren Präses des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache (ACV), schreibt er 1973: „Musik, die in der Liturgie ihren Platz einnimmt, ist echte Gebrauchsmusik: daher stellt sich für den Komponisten immer wieder die Frage, wieweit er der Eigengesetzlichkeit der Kunst folgen kann ohne mit den Forderungen der Liturgie in Konflikt zu geraten.“⁷

Halten wir also fest: Schroeders Auffassung von Kirchenmusik ist geprägt von der Bereitschaft, sich als Komponist an der liturgischen Funktion zu orientieren, ein Standpunkt, der im 20. Jahrhundert vielleicht stärker ausgeprägt war als in früherer Zeit und auch für Zeitgenossen wie Joseph Ahrens, Heinrich Lemacher oder Ernst Pepping galt. Schroeder hatte eine intensive Beziehung zu religiösen Fragen und studierte zunächst drei Jahre lang Theologie in Innsbruck, bevor er 1926-1930 an der Kölner Musikhochschule ein Studium der Kirchen- und Schulmusik absolvierte. Wenn liturgische Orientierung die Basis seines Denkens war, so ist nicht verwunderlich, dass er auch nach dem II. Vatikanischen Konzil, trotz einer gewissen Enttäuschung über manche Entwicklungen, weiterhin aktiv an der Gestaltung der Kirchenmusik teilnahm.

2. Kirchenmusik nach dem II. Vatikanischen Konzil – Standpunkte Hermann Schroeders

Seit den 1960er Jahren erlebte die katholische Kirchenmusik Veränderungen, die zu den einschneidendsten ihrer Geschichte gerechnet werden müssen⁸. An der Diskussion um die Neugestaltung der Kirchenmusik hat Schroeder sehr engagiert teilgenommen. Negative Entwicklungen hat er kritisiert, positive Ideen jedoch aufgegriffen und in Kompositionen umgesetzt – eine konstruktive Haltung, die man heute wohl als „kritische Solidarität“ bezeichnen würde. Schroeder hatte vielfache Möglichkeiten, seine Meinung einzubringen: als Komponist, als Lehrer, aber auch als Mitglied im Gesamtvorstand des ACV, in der Internationalen Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik (IGK) und in der Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Nach dem Tode von Josef Haas (1960) und Heinrich Lemacher (1966) war er mit Georg Trexler und Joseph Ahrens einer der letzten Vertreter der älteren Generation katholischer

6 Ebd., S. 104.

7 Ders., *Adaptierung zeitgenössischer Formen und Techniken in der Kirchenmusik*, in: *In caritate et veritate. Festschrift für Johannes Overath*, hrsg. v. H. Lonnendonker, Saarbrücken 1973 (= Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes 8), S. 28.

8 Vgl. K. G. Fellerer, *Die Kirchenmusik nach dem II. Vatikanischen Konzil*, in: ders., *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2, Kassel 1976, S. 363 ff.

Kirchenkomponisten. Daher hatte seine Stimme im deutschsprachigen Raum einiges Gewicht, insbesondere im Rheinland, wo er während seiner über 50 Jahre dauernden Tätigkeit als Professor an der Kölner Musikhochschule (1930-1938 und 1946-1982) und als Lektor an der Universität Bonn (1946-1972) ganze Generationen von Studenten geprägt hat.

In seiner Stellungnahme zur nachkonziliaren Kirchenmusik erscheint Schroeder in vielem als Exponent einer Komponistengeneration, deren Denken wesentlich vom Aufbruch der Kirchenmusik aus dem Geist des *Motu proprio* von Papst Pius X. (1903) geprägt war. Damals wurden Gregorianik und Vokalpolyphonie, aber auch Offenheit gegenüber zeitgenössischen Ausdrucksformen als die drei wesentlichen Fundamente der Kirchenmusik bezeichnet. Seine Prägung erfuhr Schroeder also in einer ganz anderen, von lateinischer Kirchenmusik geprägten Zeit, z. B. während seiner Schulzeit durch die Mitwirkung im Trierer Domchor, in den 1920er Jahren durch das Studium bei Lemacher in Köln. Zur Zeit des Konzils war er schon 60 Jahre alt, und so fällt natürlich seine Beurteilung des Konzils anders aus als bei der jüngeren Generation.

Die entscheidenden Neuerungen des von Johannes XXIII. einberufenen II. Vatikanischen Konzils⁹ waren im kirchenmusikalischen Kapitel der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* vom 4. Dezember 1963 enthalten, das zunächst feststellte, dass „der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht“ (Art. 112). Weiter hieß es: „Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden. Die Sängerchöre sollen nachdrücklich gefördert werden, besonders an den Kathedralkirchen. Dabei mögen aber die Bischöfe und die übrigen Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, daß in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag.“ Hier wurde als Schlüsselbegriff die „*participatio populi actiosa*“ formuliert, die tätige Anteilnahme der Gemeinde. Der gregorianische Gesang als der „der römischen Liturgie eigene Gesang“ sollte weiterhin „den ersten Platz einnehmen“ (Art. 116), aber man wollte auch der Muttersprache „einen weiteren Raum“ zubilligen (Art. 114).

Im Gegensatz zu den ausgewogenen, diplomatischen Formulierungen des Konzils hat sich die liturgische Realität sehr schnell und einseitig zugunsten der Muttersprache verändert. Die lateinische Sprache wurde „verdrängt“¹⁰, damit aber auch ein großer Teil des kirchenmusikalischen Repertoires. Dass ein Komponist wie Schroeder über diese Entwicklung nicht glücklich war, erscheint verständlich: „Wenn die Früchte des Konzils so aussehen“, schrieb er

9 Vgl. J. Overath, Die liturgisch-musikalischen Neuerungen des II. Vatikanischen Konzils, in: ebd., S. 370 ff.

10 A. Scharnagl, Einführung in die katholische Kirchenmusik, Wilhelmshaven 1980, S. 162.

1965 an den damaligen Kölner Erzbischof Josef Kardinal Frings, „muß ich darin gleichzeitig das Ende meines kirchenmusikalischen Lebenswerkes sehen“¹¹.

In verschiedenen Vorträgen und Aufsätzen hat sich Schroeder mit der Entwicklung nach dem Konzil auseinander gesetzt¹²:

„Unsere ganze Misere in der Kirchenmusik ist nicht vom Konzil verschuldet, sondern von den nachfolgenden Ausführungsbestimmungen, die leider den Konzilstext tendenziös, d. h. falsch interpretierten. Wenn Gregorianik und Polyphonie offiziell der erste Platz eingeräumt wird, dann durfte der muttersprachliche Gottesdienst die lateinische Liturgie nicht fast restlos verdrängen.“

Nach dem Konzil entstand seitens der Kirche und auch der Musikverlage ein erhöhter Bedarf an neuer deutscher Kirchenmusik. Solche Aufträge erreichten auch Schroeder. Trotzdem sah er diese Auftragsflut mit einer gewissen Skepsis. Er warnte davor, die in einem historischen Prozess gewachsene lateinische Kirchenmusik allzu schnell beiseite zu schieben und wies 1969 in seiner Ansprache zur Hundertjahrfeier des Kölner Cäcilien-Verbandes auf die Problematik der Neuproduktionen hin¹³:

„... es ist ein Unding, nach Bekanntwerden neuer Bestimmungen kurzfristig eine in Wort und Ton gebrachte, gültige neue Form zu erwarten. Wenn man die historische Entwicklung ansieht, weiß man, wieviele Generationen nach und nach ihren Beitrag geliefert haben. Wir müssen uns von der hektischen Art frei machen, einerseits das Neue umgehend zu erwarten, andererseits mit dem Neu-Angebotenen, nur weil es neu ist, alles Alte über Bord zu werfen. Was organisch wachsen und sich entwickeln soll, braucht seine Zeit.“

Als Komponist und Musiktheoretiker wusste Schroeder, wovon er sprach, und konnte dies – in der ihm eigenen temperamentvollen Art – anschaulich begründen, etwa auf dem Salzburger Kongress der CIMS 1971¹⁴:

„So leicht rein vom Technischen her etwa eine melodische Adaption an einen Text ist ..., so schwer ist aber das Erfinden einer Melodie. Spätestens seit Mozart und Schubert wissen wir, daß nur dem Genie eine Melodie einfällt. Dahin ging ja in den letzten Jahren unser Streben: solange niemandem eine neue Melodik für ein ‚Herr, erbarme Dich‘ einfällt, die gregorianischen ‚Kyrie eleison‘ nicht in den kulturellen Abfalleimer zu werfen.“

Ein weiterer Kritikpunkt Schroeders war, dass bei der neuen deutschen Übersetzung des Messtextes – im Bemühen um eine zeitgemäße Sprache – oft nüchterne Formulierungen an die Stelle der ausdrucksvolleren alten Texte traten. Dies erschwerte die musikalische Vertonung¹⁵:

„Man merkt den Texten (z. B. Gloria, Credo) sehr deutlich an, daß sie nicht auf den Gesang hin geprüft worden sind. Zum Teil sind sie auch stimmungsmäßig wesentlich trockener als die früheren Übersetzungen: dies soll nur an einem Beispiel gezeigt werden: im Gloria ist heute ‚suscipe deprecationem nostram‘ übersetzt mit ‚numm an unser Gebet‘. Das frühere ‚numm unser Flehen gnädig auf‘ war erstens richtiger übersetzt, gab vor allem zweitens für die Musik wesentlich

11 Brief Schroeders an Kardinal Frings v. 16.6.1965, zitiert nach Mohrs, S. 101.

12 Schroeder, Kirchenmusik heute. Chance oder Agonie?, zitiert nach Mohrs, S. 94.

13 Ders., Cäcilien-Verband 100 Jahre alt. Festansprache in der Feierstunde des Cäcilien-Verbandes der Erzdiözese Köln am 28.9.1969 im Kölner Gürzenich-Saal, Manuskript, S. 6 f.

14 Ders., Komponist und neue Liturgie, in: *Musicae sacrae ministerium* 8 (1971), S. 23.

15 Ders., Adaptierung zeitgenössischer Formen und Techniken in der Kirchenmusik, S. 27

mehr. Infolge der anderen Satzverbindungen ist das Credo an vielen Stellen nicht mehr psalmodisch zu singen. – Das sind alles Probleme, die beim gemeinsamen Beten nicht ins Gewicht fallen, wohl aber bei der Vertonung, und hier erst recht, wenn es sich um Vertonung für den Gemeindegesang handelt.“

Wenn man heute diese z. T. kritische Stellungnahme zur nachkonziliaren Kirchenmusik liest, sollte man sich vergegenwärtigen, dass Schroeder damals unter dem unmittelbaren Eindruck der gravierenden Änderungen in der Liturgie stand. Zum anderen relativieren sich die Aussagen durch seine eigene Biographie: Schroeder verweigerte sich der neuen Entwicklung nicht und arbeitete konsequent an seinem persönlichen Ziel weiter, künstlerisch anspruchsvolle Kirchenmusik für die Praxis zu schreiben. In seinem Vortrag *Kirchenmusik heute, Chance oder Agonie?* sagte er 1976: „Die Kritik darf uns weder zur Lethargie verleiten noch zu einem trotzigen Versuch einer Rückwärtswendung.“¹⁶

II.

Wie Schroeders Beitrag konkret aussah, soll nun an einigen Beispielen erläutert werden. Dabei geht es um eine doppelte Fragestellung: Welche konkreten Aufgaben stellten sich den Komponisten nach dem Konzil? Wie und mit welchen Werken hat sich Schroeder konkret an der Lösung dieser Aufgaben beteiligt? Zur Beantwortung dieser Fragen werden vier Bereiche aus dem Vokalschaffen herausgegriffen: die deutsche Passion, die Messe, das Proprium und die Motette.

1. Die deutsche Passion

Für die Messfeier in der Landessprache wurden nach dem Konzil einstimmige deutsche Gesänge benötigt: Gebete für die Priester, Rufe und Lieder für das Volk sowie Verkündigungstexte für die Altardiener¹⁷. Schroeders wichtigster Beitrag ist hier die Vertonung der Passionen aller vier Evangelisten: *Johannes-Passion* (1964), *Matthäus-Passion* (1965), *Lukas-Passion* (1970) und *Markus-Passion* (1972)¹⁸.

Es handelt sich um einfache, von Laien realisierbare Passionen für die Karfreitagsliturgie, in denen die Leidensgeschichte Jesu mit verteilten Rollen vorgetragen wird, also um den Typus der responsorialen Passion. Nur die Turba-Chöre, die Rufe des Volkes, sind vierstimmig gesetzt. In der jüngeren Fachliteratur werden Schroeders Passionen als wichtiger Beitrag für die musikalische

16 Ders., *Kirchenmusik heute. Chance oder Agonie?*, zitiert nach Mohrs, S. 103.

17 Schroeder schrieb z. B. *Deutsche Lektionsweisen für Episteln und Evangelien an Festen und besonderen Anlässen*, 3 Bde, Düsseldorf 1965 (Schwann). Diese Vertonungen der Verkündigungstexte aller wichtigen Feste des Kirchenjahres wurden 1964 von einer Jury des ACV unter der Leitung von Karl Gustav Fellerer unter 27 anonymen Einsendungen als einziger akzeptabler Lösungsversuch ausgewählt, nach langen Kontroversen mit dem ACV von der Deutschen Bischofskonferenz jedoch nicht übernommen; vgl. Keusen, S. 88 ff.

18 Erschienen in Frankfurt a. M. (Schwann).

Ausgestaltung der Liturgie gewürdigt. Er folgt hier Vorbildern aus der Frühgeschichte der Passion, wie sie z. B. in der evangelischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts in der Johannes- und Matthäus-Passion von Johann Walter (1496-1570) vorliegen¹⁹. „Dabei orientiert sich Schroeder aber nicht nur in der Verteilung von Ein- und Mehrstimmigkeit an dem alten Vorbild, sondern auch in der Melodik der Einzelgesänge, die taktfrei durchgehend mit dem Grundmaß einer Viertelnote und mit gliederungsbedingten halben Noten notiert sind. Den einzelnen Partien werden wie beim lateinischen und deutschen evangelischen Passionston unterschiedliche Tonräume zugeordnet (hier Evangelist c-d', Jesus c-g, Soliloquenten f'-es'') und es gibt auch feste Rezitationstöne und bestimmte flexibel eingesetzte Interpunktionsformeln. Damit ist es Schroeder geglückt, den Charakter des Passionsvortrags in deutscher Sprache als einer liturgischen *Lectio* zu wahren.“²⁰

Wie sehr Schroeder bereit war, bei liturgischer Gebrauchsmusik auf die Möglichkeiten der Praxis Rücksicht zu nehmen, zeigt eine in der Partitur ausdrücklich autorisierte Aufführungsmöglichkeit: „Die Turba-Chöre können notfalls auch einstimmig vom Chor gesungen werden, wobei man wahlweise statt der Sopranstimme auch die Baßstimme (wegen der niedrigen Lage) wählen kann.“²¹ Es besteht aber kein Zweifel, dass die mehrstimmige Wiedergabe der Turba-Chöre künstlerisch befriedigender ist, da Schroeders Passionen erst durch deren freitonale Harmonik zu Werken des 20. Jahrhunderts werden – aus den konsequent linear geführten Einzelstimmen ergeben sich maßvolle Dissonanzen, z. B. bei der Stelle *„Nicht diesen, sondern Barabas“* (zahlreiche Sekundreibungen, siehe Notenbeispiel 1 a). Bei *„kreuzige ihn“* ergeben sich herbe Sekund-, Quint- und Quart/Septklänge. Alle Stimmen bewegen sich diatonisch und stufenweise fort, bei den letzten vier Schlägen werden die Oberstimmen in Quartparallelen, die Unterstimmen in Quintparallelen gegeneinander geführt, woraus sich interessante Akkordverbindungen ergeben (siehe Notenbeispiel 1 b). Auch hinsichtlich der Tonalität geht Schroeder einen eigenen Weg, indem er alle vier Passionen im kirchentonalen Modus (hypo-)phrygisch g komponiert. Damit knüpft er an die Tonalität der Gregorianik an und vermeidet die konventionelle, leittonbehaftete Dur/Moll-Harmonik.

Schroeders deutsche Passionen reagieren auf die Tendenz zur Volkssprachigkeit und lassen gerade darin eine Auswirkung des Konzils erkennen. Sie fanden „rasch Anerkennung“²² und sind zusammen mit der Johannes-Passion von Ahrens (1961) die frühesten ausdrücklich für die katholische Liturgie komponierten deutschen a cappella-Passionen. Die Johannes-Passion von Ahrens ist allerdings künstlerisch komplexer und durchweg mehrstimmig vertont, mit

19 Vgl. G. Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 1, Laaber 1998 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1), S. 53 ff.

20 Ebd., Teil 2, Laaber 1999 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10/2), S. 279.

21 Schroeder, *Johannes-Passion*, Vorwort, S. 2.

22 Vgl. K. von Fischer, *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel 1997, S. 117

Notenbeispiel 1 a

E. Pi-la- tus sprach zu ihm: Pi. „Was ist Wahr-heit?“ E. Nach die- sen Worten ging er wieder zu den Ju- den hin- aus und sprach zu ih- nen: Pi. „Ich fin- de kei- ne Schuld an ihm. Es ist a- ber Brauch bei euch, daß ich euch zum Osterfest ei- nen frei- ge- be. Soll ich euch den Kö- nig der Ju- den frei- ge- ben?“ E. Da schrie- en sie zu- rück:

S
A Nicht die - sen, son - dern Ba - ra - bas.

T Nicht die - sen, son - dern Ba - ra - bas.

B Nicht die - sen, son - dern Ba - ra - bas.

Notenbeispiel 1 b

Pi. „Seht, welch ein Mensch! E. Als die Hohenpriester und Diener ihn sa- hen, schri- en sie:

S
A Kreu - zi - ge ihn, kreu - zi - ge ihn!

T Kreu - zi - ge ihn, kreu - zi - ge ihn!

B Kreu - zi - ge ihn, kreu - zi - ge ihn!

ausgedehnter Polyphonie in den Turba-Chören, zum Teil in anspruchsvoller freitonaler Harmonik. Beide Kompositionen besitzen ihren Wert, wobei die leichtere Aufführbarkeit den Schroederschen Passionen eine stärkere Verbreitung ermöglicht hat²³. Sie sind nicht für den Konzertsaal, sondern für den Gottesdienst gedacht und wollen „eine Lücke schließen helfen, wie sie sich in der Liturgie der Karwoche – schon vor dem 2. Vaticanum – längst aufgetan hatte“²⁴.

2. Neue Formen der Messkomposition

Mit insgesamt 37 Messen in lateinischer, deutscher und englischer Sprache leistete Schroeder den vielleicht umfangreichsten Beitrag zur Messkomposition im 20. Jahrhundert²⁵. Während Zeitgenossen wie Paul Hindemith, Igor Strawinsky oder Frank Martin jeweils eine Messe schrieben (und dabei nicht in erster Linie an die Liturgie dachten), war für Schroeder die Messe eine Gattung, mit der er sich permanent beschäftigte. Dabei hatte er stets die Aufführung im Gottesdienst vor Augen und reagierte zum Teil auf Kompositionsaufträge aus der Praxis. Die sich wandelnden kirchenmusikalischen Rahmenbedingungen boten im Laufe des 20. Jahrhunderts vielfältige Möglichkeiten, neue Formen der Messkomposition auszuprobieren und sich in die aktuelle Diskussion einzumischen. Schroeder hat diese Entwicklung kontinuierlich begleitet: zwischen der lateinischen *Missa dorica* aus dem Jahre 1932, deren Themen aus der gregorianischen Sequenz *Veni Sancte Spiritus* abgeleitet sind, und der *Gotteslob-Kindermesse*²⁶ von 1982, die speziell für Kinder gedachte Melodien aus dem neuen Gesangbuch *Gotteslob* verwendet, liegen fünf Jahrzehnte. Es liegt auf der Hand, dass die liturgischen Veränderungen dieser Zeitspanne Auswirkungen auf die Messkomposition haben.

Der Wendepunkt in dieser Entwicklung ist das II. Vatikanische Konzil. Bis zum Konzil hat Schroeder ausschließlich lateinische Messen komponiert, erst danach wendet er sich der Muttersprache zu. Dies zeigt, welchen Einfluss das Konzil auf das konkrete Werk eines Komponisten haben konnte. Drei Phasen kennzeichnen Schroeders Messkomposition: In der 1. Phase (1927-1936) sind alle Messen in lateinischer Sprache und ausschließlich a cappella vertont. In

23 Vgl. Massenkeil, Oratorium und Passion, Teil 2, S. 279.

24 Keusen, S. 101.

25 Vgl. Mohrs, Die Messen Hermann Schroeders. Ein Beitrag zur Situierung der katholischen Messkomposition im 20. Jahrhundert, in: Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart. Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag, hrsg. v. H. Klein und K. W. Niemöller, Köln 1998, S. 303-329.

26 Das Werk ist für zweistimmigen Kinderchor und Orgel (oder 2 Instrumente) komponiert und verwendet aus dem Gotteslob die Lieder 504-514, die speziell für die Arbeit mit Kindern gedacht sind. Es erschien bezeichnenderweise in der Reihe *Musica caeciliana*. Vokalmusik für den Gottesdienst, Heft 7, hrsg. v. E. Weber, Regensburg 1985, und zeigt erneut, wie Schroeder bereit war, den Anspruch auf das in der kirchenmusikalischen Praxis Machbare zu reduzieren.

der 2. Phase (1946-1964) treten lateinische Messen mit Orgel- oder Bläserbegleitung hinzu, weiterhin entstehen lateinische a cappella-Werke. In der 3. Phase (1965-1984) komponiert Schroeder 13 deutsche, 1 englische und nur noch 4 lateinische Messen. 77% der nachkonziliaren Messen sind also in der Muttersprache komponiert. Von den insgesamt 37 Messen verwenden 24 die lateinische Sprache (64%), davon stammt die überwiegende Zahl (20) aus der Zeit vor dem Konzil (83%). Die erste deutschsprachige Messe entsteht 1965.

Insgesamt berücksichtigt Schroeder nach dem Konzil vielfältige Formen und Besetzungen: er schrieb deutsche Messen mit Beteiligung von Schola und Gemeinde (also nach dem Modell der „Missa cum populo activo“, meist mit Orgel- oder Bläserbegleitung), deutsche Messen für Chor a cappella, einige deutsche Propriums-Vertonungen, außerdem drei „Lied-Messen“, bei denen das Ordinarium aus mehrstimmig gesetzten deutschen Kirchenliedern besteht²⁷.

a) Messen mit Beteiligung der Gemeinde („Missa cum populo activo“)

Eine wesentliche Forderung des Konzils bestand in dem Wunsch nach „aktiver Beteiligung des Volkes am Messgesang (siehe oben). Das Konzil griff damit eine Entwicklung auf, die schon vorher begonnen hatte. Am 22./23. Mai 1956 lud der ACV rund 50 Komponisten zu einer Tagung nach Salzburg ein, um Fragen der „Missa cum populo activo“ zu diskutieren. Als Referenten sprachen u. a. Haas, Lemacher und Schroeder²⁸. Ein frühes Beispiel für diesen neuen Messetyp war Schroeders *Missa Gregoriana* für gemischten Chor, Vorsänger und Gemeinde mit Orgelbegleitung²⁹, die am 16. Juni 1957 auf der 30. Generalversammlung des ACV in Münster uraufgeführt wurde³⁰. Nach dem Konzil konnte Schroeder auf dieser Erfahrung aufbauen und komponierte mehrere deutsche Messen mit aktiver Beteiligung der Gemeinde, darunter das *Deutsche Ordinarium* für gemischten Chor, Vorsänger und Gemeinde (1965/66). Es existiert in drei Fassungen: a) mit Orgelbegleitung, b) mit Bläserbegleitung (2 Trompeten, 2 Posaunen sowie ad lib. 2 Hörner in F, 3. Posaune, Tuba), c) in einer überarbeiteten Fassung unter dem Titel *Albertus-Messe* (1975) für Vorsänger, Gemeinde, gemischten Chor und Orgel (mit einem melodisch leicht veränderten Gloria). Zwei Melodien daraus fanden 1975 Eingang in das nachkonziliare Gesangbuch *Gotteslob: Herr, erbarme dich* (GL 443) und *Heilig, Gott, Herr aller Mächte und Gewalten* (GL 445).

Das besondere Problem dieser Messen mit Beteiligung der Gemeinde bestand laut Schroeder darin, „die Chorschola, den Kirchenchor und das Volk

27 Liedmesse für Gemeinde, gemischten Chor und Orgel ad lib., Düsseldorf 1970 (Schwann); Zweite Liedmesse, gleiche Besetzung, Düsseldorf 1971 (Schwann); Messe für den Berliner Katholikentag für gemischten Chor und Bläser, Münster 1980 (Orbis).

28 Vgl. W. Lueger, Die Salzburger Tagung der katholischen Kirchenkomponisten, in: *Musica sacra* 76 (1956), S. 220 ff.

29 Altötting 1957 (Coppentrath).

30 Vgl. Mohrs, Die Messen Hermann Schroeders, S. 318.

zu einer künstlerischen Einheit zusammenzufassen“³¹ und dabei auf einfache Singbarkeit zu achten³²:

„Wenn sich das Wort-Ton-Problem schon bei jeder Vokalmusik stellt, so in eminent erschwerter Art, wenn es darum geht, einen Text so zu komponieren, daß er vom Volk oder einer größeren Gemeinschaft gesungen werden soll. Hier sind nicht nur der Tonalität, dem Rhythmus, dem melodischen Ambitus und einer etwaigen immanenten Harmonik Grenzen gesetzt, hier ist es auch kaum oder nur in sehr bescheidenem Maße möglich, etwa eine Melismatik zu entwickeln. Das Kirchenlied vom 12. Jahrhundert bis in unsere Tage zeigt doch recht deutlich, was einer Masse melodisch und rhythmisch zugemutet werden kann. Nicht von ungefähr sind die Melodien, die von dem Tenor des mehrstimmigen Kantoreigesangs auf das Kirchenvolk übergangen, äqualisiert worden. Die Gemeinde ist kein Gesangsverein.“

Aus diesen Gründen achtet das *Deutsche Ordinarium* bewusst auf einfache Realisierung, denn die Aufführung im Gottesdienst muss in der Regel ohne vorherige Probe gelingen. Im Kyrie z. B. wird der Ruf „Herr, erbarme dich“ bzw. „Christe, erbarme dich“ in schlichtester Satzweise vorgetragen (siehe Notenbeispiel 2): zunächst vom Vorsänger, dann vom Chor, schließlich von der Gemeinde (jeweils mit Bläserbegleitung). Rhythmik und Metrik der Melodie ergeben sich aus den Betonungen des Textes, ein starres metrisches Schema wird durch häufige Taktwechsel vermieden. Harmonik und Melodik sind durch den kirchentonalen Modus dorisch g geprägt. Der Satz ist konventionell, einige wenige harmonische Reibungen entstehen aus der linearen Führung der Einzelstimmen. Hier tritt der persönliche Stil ganz hinter der liturgischen Funktion zurück, die Liturgie rangiert eindeutig vor der Kunst.

Für Schroeder war ein so elementar-einfacher Satz die Untergrenze für die Messkomposition. Mehr am Herzen lag ihm auszuloten, wie man trotz Beteiligung der Gemeinde dem Chor anspruchsvolle Aufgaben übertragen kann, um kunstvolle Werke zu schaffen, die an die bedeutende Tradition der polyphonen Messe anknüpfen, „und damit geht Hand in Hand, daß man der Gemeinde nicht mehr überträgt, als ihr zusteht und notwendig ist. Wenn es nur noch um ‚Ruf und Rüflein‘ geht, werden wirkliche Komponisten sehr bald außerhalb der Kirche stehen“, so Schroeder 1971 auf dem bereits erwähnten Symposium der CIMS in Salzburg. Und er fügte eine kritische Anmerkung zum Begriff der „aktiven Beteiligung des Volkes“ hinzu: „Es ist wohl etwas paradox, wenn man die Gemeinde bei der Predigt als hörend-aktiv voraussetzt, ihr aber diese Aktivität beim Hören des liturgischen Wortes über die Musik bestreitet. Im übrigen straft jedes Volk, das eine Messe mit Palestrinensischer oder Mozartscher Mu-

31 Schroeder, Zur Missa cantata cum populo activo. Gedanken zur Missa Gregoriana, in: *Musica sacra* 77 (1957), S. 156.

32 Ders., Adaptierung zeitgenössischer Formen und Techniken in der Kirchenmusik, S. 27 f.

Notenbeispiel 2

System 1:

- V:** Herr, er-bar-me dich! (Measures: 4/4, 2/2, 4/4, 2/2)
- 2 Trompeten in B:** *p* (Measures: 4/4, 2/2, 4/4, 2/2)
- 2 Hörner in F:** *mf* (Measures: 4/4, 2/2, 4/4, 2/2)
- 2. Bassen:** 1. *p*, 2. *mf* (Measures: 4/4, 2/2, 4/4, 2/2)
- 3. Posaunen/Tuba:** *mf* (Measures: 4/4, 2/2, 4/4, 2/2)

System 2:

- A:** Herr, er-bar-me dich! Christus, er-bar-me dich! (Measures: 4/4, 2/2, 3/2, 5/4, 2/2)
- 2 Trompeten in B:** *f* (Measures: 4/4, 2/2, 3/2, 5/4, 2/2)
- 2 Hörner in F:** *p* (Measures: 4/4, 2/2, 3/2, 5/4, 2/2)
- 2. Bassen:** *f* (Measures: 4/4, 2/2, 3/2, 5/4, 2/2)
- 3. Posaunen/Tuba:** *f* (Measures: 4/4, 2/2, 3/2, 5/4, 2/2)

sik mitfeiert, diese pastorale Auslegung Lüge.“³³ Ein anspruchsvolles Beispiel für eine landessprachliche Messe mit Beteiligung der Gemeinde ist Schroeders englisch textierte *Mass to honor Saint Cecilia* (1966). Es handelt sich um eine der interessantesten Messen Schroeders aus der nachkonziliaren Zeit. Der Entstehungsanlass, die Eröffnung des V. Internationalen Kirchenmusik-Kongresses 1966 in Milwaukee bei Chicago/USA forderte ihn offensichtlich dazu heraus, sich über die bescheidenen Möglichkeiten des kirchenmusikalischen Alltags zu erheben. Die Messe existiert wieder in zwei Fassungen (mit Begleitung durch Bläser oder mit Orgel) und ist 1966 auch in deutscher Sprache unter dem Titel *Cäcilienmesse* erschienen³⁴. Sie beginnt mit einer wirkungsvollen Orgeleinleitung, mit mächtigen Akkorden, die das gregorianisch empfundene Kyrie-Thema rhythmisch kontrapunktieren (siehe Notenbeispiel 3). Bewusst stellt Schroeder dem Chor anspruchsvolle Aufgaben: das „*Lord, have mercy*“ wird zunächst vom Chor vierstimmig intoniert. Wenn dann die Gemeinde den Ruf wiederholt, singt der Chor gleichzeitig unterstützend im Unisono mit (siehe Notenbeispiel 4). Mit diesem Trick ermöglicht Schroeder, dass die Messe auch mit Chor alleine, also ohne Gemeinde, aufgeführt werden kann.

Da das gleiche Prinzip auch für „*Christ, have mercy*“ (T. 32 ff.) und für die melodisch abgewandelte Reprise des „*Lord, have mercy*“ (T. 49 ff.) gilt, hat die Gemeinde insgesamt nur drei Einwürfe zu singen, der Chor dagegen ist Träger der eigentlichen musikalischen Entwicklung und setzt – jeweils im Anschluss an die Gemeinde – eigene musikalische Impulse: durch den mehrfach eingeworfenen Ruf „*Lord*“ (T. 23-24, mit energischen Mixtur- und Sekundklängen), im „*Christ, have mercy*“ durch ausgedehnte polyphone und melismatische Chorpässagen (T. 43 ff.), die im Mittelteil traditionsgemäß einen formalen und satztechnischen Kontrast bringen. Im abschließenden „*Lord, have mercy*“ bringt die Orgel einen obligaten Achtelkontrapunkt ins Spiel und erhöht dadurch die Intensität des Kyrie-Bittrufes, den der Chor nun in imitatorischer Satzweise, polyphon aufgespalten vorträgt, mit Kanonbildung zwischen Sopran/Tenor und Alt/Bass (T. 54-60, siehe Notenbeispiel 5). Das Kyrie endet mit einer dynamischen Steigerung des Chores im Fortissimo, mit dissonanzgeschärfter Harmonik, die über einem Querstand (h/b) und mit doppelter Leittonbildung (des im Bass, h im Alt) in einen strahlenden C-Mixturklang mündet. Anschließend beendet die Orgel mit einer Reprise der Eingangsakkorde den nur 70 Takte umfassenden Satz.

Bei aller Knappheit und Rücksichtnahme auf den liturgischen Zweck ist die Cäcilienmesse ein wirkungsvolles Werk und hält einen echten Kunstanspruch

33 Ebd., S. 28. Ähnlich äußerte sich Schroeder 1968 auf der Bundesversammlung des Verbandes katholischer Kirchenangestellter in Neuss. Er hielt es für eine „fragwürdige Interpretation“ des Begriffes „*participatio populi actiosa*“, wenn das Hören einer Predigt als „aktiv“, das Hören einer mehrstimmigen Kirchenmusik jedoch als unproduktiv und passiv angesehen wird; vgl. E. Weber, Mit der Kirche mitten in dieser Welt. 55. Bundesverbandstag des Verbandes katholischer Kirchenangestellter (24.-26.11.1968 in Neuss), in: *Musica sacra* 89 (1969), S. 40 f.

34 Münster 1966 (Orbis; jetzt Carus-Verlag, Stuttgart).

Notenbeispiel 3

(♩ = 100)

ORGAN

aufrecht. Wie es in einem Bericht über den Kongress in Milwaukee heißt³⁵, war dieser

„die erste offizielle Zusammenkunft der Kirchenmusiker nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil, von der die Hierarchie und die Laien eine Beurteilung der bisherigen Erfahrungen in der liturgischen Erneuerung, neue Erkenntnisse, ja sogar konkrete Vorschläge und Resolutionen für die Zukunft erwarten dürfen. ... Mit großer, allgemeiner Begeisterung wurde die aus Anlaß des Kongresses komponierte ‚Mass in honor of Saint Cecilia‘ für Gemeinde, Chor und Orchester des Kölner Professors Hermann Schroeder (im Eröffnungspontifikalamt) mitgesungen und aufgenommen. In diesem Werk sind die liturgisch-musikalischen Probleme im Hinblick auf das feierlich gestaltete Hochamt in der Landessprache gelöst. – Ein ganz großer Erfolg!“

³⁵ Vgl. H. Lonnendonker, Erfahrungen und Erkenntnisse. Fünfter Internationaler Kirchenmusikongreß in den USA, in: Trierische Landeszeitung v. 21.9.1966.

Notenbeispiel 4

Congregation

Lord, have mer - - - cy. ②

Lord, have mer - - - cy.

Lord, have mer - - - cy. Lord, have mer - - -

Lord, have mer - - - cy. Lord, have mer - - -

Lord, have mer - - - cy. Lord, have mer - - -

mf *p* ②

Lord, have mer - - - cy. Lord, Lord,

cy. Lord, have mer - - cy. Lord, Lord,

cy. Lord, have mer - - cy. Lord, Lord,

cy. Lord, have mer - - cy. Lord, Lord,

f *f*

Notenbeispiel 5

The musical score consists of four vocal staves and two organ staves. The vocal parts are arranged in a four-part setting, with lyrics 'cy. Lord, have mer - - - cy.' and 'Lord, have mer - - - cy.'. The organ part is written for right and left hand, featuring a circled number 59. The score is in G major and 4/4 time.

Ein Beispiel für den künstlerischen Anspruch auch in der liturgischen Musik ist die Orgelbegleitung der Cäcilienmesse: Die Orgel betont den polyphonen Charakter der Messe und übernimmt wichtige Aufgaben bei der formalen Gestaltung. „Orgelmesse“, so Schroeder³⁶,

„bedeutet, daß die Orgel keine Chorbegleitung, Chorstütze ist, im schlimmsten Fall als Mantel der Barmherzigkeit für nicht qualitätvolle Chorleistung gelten soll, sondern daß sie neben dem Chor eine eigene, selbständige Aufgabe zu erfüllen hat. Sie ist also am musikalischen Aufbau wesentlich beteiligt. Wenn dem Chor das Wort in seiner Bedeutung und mit seinem Schmuck zufällt, so erhält der Orgelpart größere Bedeutung für die formale Anlage“

b) Propriums-Vertonungen

Ein weiterer Einfluss des Konzils lässt sich beim Proprium feststellen. Hier lag ein besonderes „Potential“³⁷ für neue Kirchenmusik, denn wenn die feststehenden Teile des Messordinariums mit Beteiligung des Volkes gesungen

36 Schroeder, Gedanken zur „Pauliner Orgelmesse“, ca. 1974, Manuskript im Nachlass des Komponisten; vgl. auch ders., Der kirchenmusikalische Satz, in: Handbuch der katholischen Kirchenmusik, hrsg. v. H. Lemacher und K. G. Fellerer, Essen 1949, S. 211 f.: „Bei der Orgelbegleitung handelt es sich entweder um eine reine Stütze des Gesangs (so bei der kirchlichen Volksmusik) oder der Begleitung fällt noch eine selbständige Funktion zu. Dabei gibt der dem Gesangston in seiner absoluten Unbiegsamkeit diametral entgegengesetzte starre Orgelton die Grundlage ab für die technische Gestaltung der Orgelbegleitung: sie ist um so besser, je mehr sie ganz aus dem arteiligen Orgelton entwickelt wird und um so schlechter, je mehr sie den Chorsatz nur verdickend mitspielt. Für die Begleitung muß also eine künstlerische Notwendigkeit vorliegen.“

37 Th. Hochradner, Kapitel VII: Das 20. Jahrhundert, in: H. Leuchtmann/S. Mauser (Hrsg.), Messe und Motette, Laaber 1998 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9), S. 340.

Notenbeispiel 6

Antiphon

Sopran
Alt

Der Geist des Herrn er- füllt den Erd - - -

Tenor

Der Geist des Herrn er- füllt den Erd - - -

Bass

kreis, Al- le - - lu - ja, Er, der das

kreis, Al- le - - lu - ja, Er, der das

All - um - faßt, er weiß um je - - - den

All - um - faßt, er weiß um je - - - den

Laut, Al- le - lu - - ja, al- le - -

Laut, Al- le - lu - - ja, al- le - lu - -

werden, dann war es naheliegend, die Propriumsgesänge dem Chor zu übertragen. Hier entstand Raum und Bedarf für anspruchsvolle Chorkompositionen. Diese Tendenz lässt sich auch bei Schroeder beobachten. Er komponierte alle Proprien nach dem Konzil, sieht man einmal von dem lateinischen Proprium für die Weihnachtsmesse *Puer natus est* (1951) ab. Die Zahl der deutschen und lateinischen Proprien ist ausgeglichen, mit drei Proprien in lateinischer Sprache: *Cibavit* (Fronleichnam, 1964), *Terribilis est* (Kirchweihfest, 1965) und *Ecce advenit dominator Dominus* (Epiphanie, 1971) und vier in deutscher Sprache: *Ein Kind ist uns geboren* (3. Weihnachtsmesse, 1966), *Der Geist des Herrn* (Pfingsten, 1966), *Deutsches Proprium vom ewigsten und höchsten Priestertum Jesu Christi* (1968), *Wir aber sollen uns rühmen* (Heilig Kreuz, Gründonnerstag, 1970). Außerdem schrieb er drei deutsche „Kantorenproprien“ für Solosänger und Orgel (Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Himmelfahrt). Sie tragen der nach dem Konzil gewachsenen Bedeutung des Kantors Rechnung³⁸.

Betrachten wir als Beispiel das *Deutsche Proprium zu Pfingsten* „Der Geist des Herrn erfüllt den Erdkreis“. Schroeder knüpft hier – auch nach dem Konzil – bewusst an alte Traditionen an, vor allem hinsichtlich der Melodik, die von der Gregorianik abgeleitet ist. Zu Beginn des Introitus erklingt als Zitat das gregorianische „*Spiritus Dominus*“, gregorianisch ist auch das „*Alleluja*“ ab T. 15 (siehe Notenbeispiel 6). „Es ist, als wolle Schroeder der übermächtigen Gewalt dieser Pfingstantiphon auch in der deutschen Vertonung seine Reverenz erweisen.“³⁹ Allerdings ist es nicht das bloße Zitat, sondern der Geist der Gregorianik, der das Schroedersche Melos prägt. Die zahlreichen Taktwechsel ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ usw.) zeigen, dass die Singstimmen ihren eigenen melodischen Gesetzen folgen und sich nicht in ein starres Taktschema bzw. Metrum zwingen lassen. Für Schroeder war das frei fließende, nicht messbare Melos der Gregorianik ein Symbol für das Irrationale und damit für Gott, da die Gregorianik „in ihrer rational nicht meßbaren Rhythmik ebenso wie die Polyphonie von sich aus schon den Sänger oder Hörer auf etwas hinweist, das über ihm und höher ist als sein eigener Geist“⁴⁰.

Noch deutlicher wird der Bezug zur Gregorianik im zweiten Satz (*Alleluja*), wo Schroeder den beiden vierstimmig gesetzten Versen jeweils das (einstimmige) gregorianische „*Alleluja*“ voranstellt und damit dessen reiche Melismatik in seine Komposition integriert, und in der Sequenz: hier übernimmt er die gesamte Melodie *Veni Sancte Spiritus* in der gebräuchlichen Fassung *Komm, o Geist der Herrlichkeit*. Sie wird vom dreistimmigen Chor im Wechselgesang mit der Gemeinde vorgetragen. Man gewinnt den Eindruck, dass es Schroeder in seiner Neukomposition bewusst darum ging, den Geist der Gregorianik zu bewahren.

38 Vgl. Mohrs, Hermann Schroeder (1904-1984), S. 106.

39 Keusen, S. 88.

40 Schroeder, Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik, S. 3.

In der Communion *Es erhob sich mit einem Male vom Himmel ein Brausen* beginnt die Antiphon wieder mit dem aus der gregorianischen Pfingstantiphon abgeleiteten Quintaufschwung. Typisch für den vierstimmigen Chorsatz ist die konsequente lineare Führung der Einzelstimmen, die überwiegend in Sekundschritten verlaufen und dabei dissonante Zusammenklänge bewusst in Kauf

Notenbeispiel 7

Antiphon

Es er- hob sich mit ei- nem Ma- le vom Him- mel ein

Brau - - - - - sen, als fah-re da-her ein ge-

wal- - ti- ger Sturm, ——— dort, wo sie

nehmen. So ist die Vertikale das Ergebnis der Horizontalen, aus der Melodik ergibt sich die Harmonik. Am Anfang und bei der Textstelle „*als fahre daher ein gewaltiger Sturm*“ singt der Chor im Unisono und spaltet sich dann in verschiedene Stimmen auf – möglicherweise eine Anspielung auf das Pfingstwunder. Dabei werden die beiden Oberstimmen in parallelen Quarten geführt, eine für Schroeders Stil typische Satztechnik (siehe Notenbeispiel 7).

Dazu zwei Bemerkungen: Zum einen knüpft der Komponist hier an mittelalterliche Formen der frühen Mehrstimmigkeit an (Organum, Fauxbourdon) und findet durch den Rückgriff auf Stilmittel aus alter Zeit einen Weg, die romantische Tonsprache des späten 19. Jahrhunderts zu überwinden. Auffallend ist das Fehlen jeglicher Chromatik und das Vorherrschen der diatonischen Melodieführung. Zum anderen ist die Quarte (im Gegensatz zur Terz oder Sexte) ein Intervall, das zwar eine Konsonanz bildet, aber nicht so stark auf die Dur/Moll-Tonalität festgelegt ist. Schroeder arbeitet häufig mit Quartklängen, weil sie ein geeignetes Mittel sind, die konventionelle Dur/Moll-Harmonik zu überwinden und einen erweiterten Tonraum zu schaffen, in dem sich alte Satztechniken und moderne Klänge verbinden.

Interessant ist die rezitativische Satzweise der Psalmverse und des „*Ehre sei dem Vater*“: der Chor singt homorhythmisch und rezitiert auf stehenden Tönen bzw. Akkorden. Am Ende jeder Textzeile kommt Bewegung in die melodische Führung der Stimmen, da jeweils ein neuer Akkord angestrebt wird. So endet jede Zeile mit einem anderen Dreiklang. Die Akkord-Grundstellung wird meist vermieden, Sext- und Quartsextakkorde halten am Zeilenende die Spannung aufrecht (siehe Notenbeispiel 8). Dadurch erreicht Schroeder in den Psalmversen eine gute Textverständlichkeit und vermeidet dennoch Uniformität. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem alten Prinzip des psalmodischen Falsobordone ist unverkennbar.

Insgesamt fällt auf, dass sich Schroeder in seinem *Deutschen Proprium zu Pfingsten* bemüht, an die Tradition der Kirchenmusik anzuknüpfen und Gregorianik und Polyphonie in die Stilistik der neuen Komposition zu integrieren. Diese Verbindung von zeitgenössischem Stil, Gregorianik und Polyphonie war ein Ziel, an dem Schroeder zeitlebens arbeitete – vor und nach dem Konzil.

Warum legte Schroeder so großen Wert auf die Polyphonie? In seinem Aufsatz (1949) beschreibt er die Bedeutung der Mehrstimmigkeit für den Kirchenstil⁴¹:

„Das vielfach Verschlungene der Linien geht über unsere menschliche Auffassungskraft. Damit weist uns die Polyphonie schon von sich aus auf etwas, was höher ist als unser menschlicher Verstand: daher die transzendente Wirkung des Polyphonen im Gegensatz zum immer leicht Faßlichen und Begreifbaren des Homophonen . . . In einem zweiten Kennzeichen ist die Polyphonie der Liturgie konform: in ihrer Überpersönlichkeit; das Polyphone ist an sich die musikalische Form des ‚Wir-Stils‘ der Liturgie. Außerdem kann der Ausdruck infolge der starken Bindung der Einzellinien aneinander niemals ins Allzu-Persönliche abgleiten. Die Gleichberechtigung al-

41 Ders., *Der kirchenmusikalische Satz*, S. 210.

Notenbeispiel 8

Psalm ①

Gott erhebt sich, seine Fein- de zer- stie- ben; es fliehen, die ihn hassen, vor sei- nem An- ge- sicht.

Gott erhebt sich, seine Fein- de zer- stie- ben; es fliehen, die ihn hassen, vor sei- nem An- ge- sicht.

Weitere Psalmverse ad lib.

②

Sie müssen ver- we- hen, wie Rauch ver- weht; wie Wachs zer -

Sie müssen ver- we- hen, wie Rauch ver- weht; wie Wachs zer -

ler Stimmen sowie die Strenge der kontrapunktischen Techniken (Imitation, Fugato, Kanon) garantieren – wenigstens rein technisch – die Ebene der allgemeingültigen Aussage.“

Schroeder knüpft in diesem Denken an jahrhundertealte Traditionen an, ist in seinem Verständnis von Liturgie als „übersubjektiver“ Gemeinschaft aber auch geprägt durch den Theologen Romano Guardini (1885-1968), der in seinem Buch *Vom Geist der Liturgie* (1918) schreibt: „Die Liturgie als Ganzes liebt das Übermaß des Gefühls nicht. Es glüht in ihr, aber wie in einem Vulkan, dessen Gipfel klar in kühler Luft steht. Sie ist gebändigtes Gefühl.“⁴² „Die Liturgie sagt nicht ‚Ich‘, sondern ‚Wir‘. . . . Die Liturgie wird nicht vom Einzelnen, sondern von der Gesamtheit der Gläubigen getragen.“⁴³ Hier liegt eine der theologischen bzw. philosophischen Grundlagen für die polyphone Haltung eines großen Teiles der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts.

42 R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Neuauflage Freiburg 1. Br. 1983, S. 28; die zitierten Passagen hat Schroeder in seinem persönlichen Exemplar unterstrichen.

43 Ebd., S. 45; vgl. Mohrs, Hermann Schroeder (1904-1984) S. 21.

c) *Die deutsche a cappella-Messe*

Wenn Schroeder der Mehrstimmigkeit einen so hohen Wert zuerkannte und vor 1945 ausschließlich lateinische a cappella-Messen komponierte, so geschah dies, weil er die a cappella-Polyphonie als Idealform der Messkomposition betrachtete. Er fühlte sich der Chormusik des 15. und 16. Jahrhunderts verpflichtet und hielt noch drei Monate vor seinem Tode auf dem Münchener Katholikentag 1984 einen Vortrag über altklassische Vokalpolyphonie⁴⁴. So ist es nur konsequent, dass Schroeder sich nach dem Konzil mit der a cappella-Messe in deutscher Textierung beschäftigte, wenn auch unter Vorbehalt, denn die lateinische Sprache war für einen Komponisten seiner Generation die gewachsene Ausdrucksform des römisch-katholischen Kultes⁴⁵. Andererseits war er bei der deutschen a cappella-Messe nicht durch Rücksichtnahme auf die Möglichkeiten der Gemeinde eingeschränkt, sondern konnte für geschulte Kirchenchöre schreiben und an die Tradition der polyphonen Messe anknüpfen. Aus heutiger Sicht, 40 Jahre nach dem Konzil, erscheint es wichtig, dass sich auch Komponisten der Generation Schroeders auf dem Gebiet der zeitgenössischen deutschen a cappella-Messe engagierten und damit einen Beitrag zum Repertoire leisteten.

Schroeders *Deutsches Chorordinarium* (1971) zeigt als wesentliche Stilmerkmale Linearität, Polyphonie und freitonal erweiterte Harmonik. Die frei fließende, linear geführte Melodik ist in einen geschickt ausbalancierten, freitonalen Satz eingebettet. Konsonanzen stehen nur am Anfang und Ende einer Texteinheit, dazwischen baut die Harmonik mit schwebenden Septim-, Quart- oder Sekundklängen Spannung und Entspannung auf, im Sinne von Hindemiths Theorie des „harmonischen Gefälles“, d. h. der bewussten Aufeinanderfolge von mehr oder weniger dissonanten Klängen. Der erste Ruf „*Herr, erbarme dich*“ endet auf einem Akkord mit zwei übereinandergeschichteten Quinten (d-a-e¹-a¹, T. 3), ein für Schroeder typischer Klang, der dritte Ruf mit einem leeren Quintklang (A-e-e¹-a¹), mit Umgehung der Dur/Moll-Tonalität durch Weglassen der Terz (siehe Notenbeispiel 9). Die sukzessive Anordnung der vier Stimmensätze zu Beginn des Kyrie erinnert dabei an die Kunst der Niederländer und Palestrinas.

Am Beispiel des Gloria lässt sich zeigen, dass Schroeder eine Vielzahl unterschiedlicher Satztechniken anwendet, die im Dienste der Textausdeutung stehen. Er beginnt mit einem homorhythmischen Satz und geht dann bei der Textstelle „*wir loben dich*“ in einen polyphonen Satz über, in dem die Stimmen im Legato nach oben streben und so die Verbindung von Mensch (unten) und Gott (oben) symbolisieren (siehe Notenbeispiel 10).

44 Schroeder, Die altklassische Vokalpolyphonie. Vortrag in der Musikhochschule München, gehalten am 7.7.1984 im Forum „Musik im Gottesdienst“ des 88. Deutschen Katholikentages, in: *Musica sacra* 104 (1984), S. 358 f.

45 Vgl. dazu Mohrs, Hermann Schroeder (1904-1984), S. 91-103.

Notenbeispiel 9

The musical score for 'Notenbeispiel 9' is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in G major. The Soprano and Alto parts enter first with a piano (*p*) dynamic, followed by the Tenor and Bass. The lyrics are: 'Herr, er - bar - - - me dich, Herr, er - bar - me dich.' The score includes dynamic markings *p* and *mf*. The melody consists of simple intervals: a small second down for the Bass, a small second up for the Tenor, and a small third up for the Alto and Soprano. The text ends with a mixtur-like sound built from two fifths.

Bei „Herr und Gott“ bündelt Schroeder die Frauen- bzw. Männerstimmen paarweise im Unisono, führt sie kanonisch und reduziert den Satz auf die Zweistimmigkeit (siehe Notenbeispiel 11). Dadurch wird die Anrede Gottes besonders plastisch (T. 36). Kurz vorher wendet Schroeder harmonische Mittel an, um der direkten Ansprache „Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn“ im ausdrucksvollen Piano besonderen Nachdruck zu verleihen: mit einem spannungsgeladenen Akkord (T. 31, von unten: a^1 - c^1 - a^1 - d^2), der im Kontext der Tonalität H einerseits dominantisch wirkt, andererseits aber durch das querständige a^1 im Alt und das harmoniefremde c^1 im Tenor an die Grenzen der Tonalität stößt. Trotz dissonanter Harmonik und freier Tonalität werden die Sänger vor keine unlösbaren Aufgaben gestellt, weil die Einzelstimmen in einfachen melodischen Intervallen fortschreiten: kleine Sekunde abwärts (Bass), kleine Sekunde aufwärts (Tenor), kleine Terz aufwärts (Alt und Sopran). Die Textzeile endet wieder mit einem aus zwei Quinten gebauten Mixturklang. Bei der Textstelle „du nimmst hinweg die Sünden der Welt“ (siehe Notenbeispiel 12) verwendet Schroeder eine Synkope für das Wort „Sünden“, eine bei ihm eher seltene rhythmische Wendung. Der Sopran fällt hier sozusagen aus dem rhythmisch-metrischen Rahmen und symbolisiert so den Sündenfall und das Ab-

Notenbeispiel 10

Priester oder Chor (Intonation)

Eh-re sei Gott in der Hö-he und auf Er-den Frie-de den

Eh-re sei Gott in der Hö-he und auf Er-den Frie-de den

Eh-re sei Gott in der Hö-he und auf Er-den Frie-de den

Eh-re sei Gott in der Hö-he und auf Er-den Frie-de den

Men-schen, die gu-ten Wil-lens sind. Wir lo-ben dich,

Men-schen, die gu-ten Wil-lens sind. Wir lo-ben dich,

Men-schen, die gu-ten Wil-lens sind. Wir lo-ben dich, wir

Men-schen, die gu-ten Wil-lens sind. Wir lo-ben dich, wir

weichen von der Norm. Anschließend verwendet Schroeder die alte Übersetzung „*nimm unser Flehen gnädig auf*“, die er ausdrucksstärker fand als die moderne Fassung „*nimm an unser Gebet*“ (siehe oben, S. 33 f.). Die Intensität der flehenden Bitte wird durch einen plötzlichen D-Dur-Akkord (T. 55) verstärkt.

Sehr häufig werden kontrapunktische Satztechniken verwendet, die an die Kunst der Vokalpolyphonie anknüpfen, z. B. in der imitatorischen und stark melismatischen Anlage des „*Amen*“ (siehe Notenbeispiel 13). Am Ende der Messe greift Schroeder auf den Anfang zurück und erreicht damit eine zyklische Geschlossenheit. Die Bittrufe „*Herr, erbarme dich*“ und „*gib uns deinen Frieden*“ sind aus dem gleichen thematischen Material gestaltet (sukzessiver Stimmeinsatz, abwärtsschreitende Bass- und Tenorstimme), was die Einheitlichkeit des Gebetes und der liturgischen Aussage unterstreicht⁴⁶.

46 Vgl. ders., Die Messen Hermann Schroeders, S. 322.

Notenbeispiel 11

- - ter! Herr Je - sus Chri - stus, ein - ge - bor - ner Sohn! _____

- - ter! Herr Je - sus Chri - stus, ein - ge - bor - ner Sohn!

- - ter! Herr Je - sus Chri - stus, ein - ge - bor - ner Sohn!

- - ter! Herr Je - sus Chri - stus, ein - ge - bor - ner Sohn!

Herr und Gott, Lamm Got - tes, Sohn _____ des Va - - ters!

Herr und Gott, Lamm Got - tes, Sohn _____ des Va - - ters!

Herr und Gott, Lamm Got - tes, Sohn _____ des Va - - ters!

Herr und Gott, Lamm Got - tes, Sohn _____ des Va - - ters!

Notenbeispiel 12

Du nimmst hin - weg die Sün - den der Welt; er - - bar - me dich

Du nimmst hin - weg die Sün - den der Welt; er - - bar - me dich

Du nimmst hin - weg die Sün - den der Welt; er - - bar - me dich

Du nimmst hin - weg die Sün - den der Welt; er - - bar - me dich

Notenbeispiel 13

Got - tes des Va - - - - ters. A -

Got - tes des Va - - - - ters. A - - -

Got - tes des Va - - - - ters. A - - -

Got - tes des Va - - - - ters. A - - - - men,

- - - men, a - - - - men, a - - - - - men.

men, a - - - - men, a - men, a - - - - - men.

- - - men, a - - - - men, a - - - - - men.

a - - - - men, a - - - - - - - - - - - men.

Schroeder hat der Partitur des *Deutschen Chorordinarium* eine Nachbemerkung beigegeben, die als sein künstlerisches Credo für die nachkonziliare Kirchenmusik zu werten ist, ja als Begründung seines ungebrochenen Engagements⁴⁷:

„Die Liturgiereform hat auch dem chorischen Singen neue Möglichkeiten eröffnet. Dabei bietet sich in der Volkssprache eine Parallele zum lateinischen Hochamt an. Das vorliegende Chorordinarium greift diese Möglichkeit auf. Die innere Verwandtschaft mit der mehrstimmigen ‚Missa latina‘, deren künstlerische Gültigkeit unbestritten ist, durchzieht spürbar die vorwiegend lineare Gestaltung dieser Komposition. Hier findet der Chor die Aufgabe einer überzeugenden neuzeitlichen Verkündigung des liturgischen Textes in der Muttersprache.“

⁴⁷ Schroeder, Zur *Missa cantata cum populo activo*. Gedanken zur *Missa Gregoriana*, in: *Musica sacra* 77 (1957), S. 156.

3. Die Motette

Wegen der gewachsenen Bedeutung der Landessprache spielte nach dem Konzil auch die deutsche Motette eine wichtige Rolle; gerade hier entstanden neue „überzeugende Lösungen, etwa im Bereich der Psalmmotette“⁴⁸. Wichti-

Notenbeispiel 14

Sopran *p* Gib Frie - den, o Herr, gib Frie - - den, o

Alt *p* Gib Frie - den, o Herr, gib Frie - - den, o

Tenor *p* Gib Frie - den, o Herr, gib Frie - den, o

Baß *p* Gib Frie - den, o Herr, gib Frie - den, o

f Herr, gib Frie - - den, o *mf* Herr, de - nen, die auf

f Herr, gib Frie - - den, o *mf* Herr, de - nen, die auf

f Herr, gib Frie - - den, o *mf* Herr, de - nen, die auf

f Herr, gib Frie - - den, o *mf* Herr, de - nen, die auf

mf dich har-ren, die auf dich har - - ren, auf daß dei - ne Pro -

mf dich har-ren, die auf dich har - - ren, auf daß dei - ne Pro -

mf dich har-ren, die auf dich har - - ren, auf daß dei - ne Pro -

mf dich har-ren, die auf dich har - - ren, auf daß dei - ne Pro -

48 Hochradner, S. 340.

ges Merkmal dieser Motetten war die deutliche Deklamation des Psalmtextes, die „wortgebundene Verständlichkeit des Textinhaltes“⁴⁹. Neben Johann Nepomuk David, Hugo Distler, Kurt Hessenberg, Ernst Pepping und anderen hat sich auch Schroeder intensiv mit der Motette beschäftigt⁵⁰. Er schrieb etwa 30 größere Motetten und zwar von Anfang an in lateinischer und deutscher Sprache. Unter den lateinischen Motetten sind hervorzuheben: *Die Responsorien der Karwoche* (1956), *Ave Maria* (1961), *Laudate pueri Dominum* für achtstimmigen Doppelchor (1969) und *De profundis* (1983). Zu den deutschen Motetten zählen *In stiller Nacht* (1930), *Vier deutsche Marienmotetten* (1930), *Herr, der Frieden gibt* (1973) und *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* für sechsstimmigen Chor (1976).

In der Psalmmotette verwendet Schroeder wieder die rezitativische Deklamation, ähnlich wie in den psalmodischen Teilen der Propriums-Vertonungen (siehe oben). Ein Beispiel dafür ist Schroeders vierstimmige Motette *Gib Frieden, o Herr* (1974). Auch dieses Werk ist für den Einsatz im Gottesdienst gedacht und zeichnet sich aus durch einfache Ausführbarkeit, knappe zeitliche Dauer und moderaten Einsatz von zeitgenössischen Stilmitteln. Die dreiteilige A-B-A-Form ergibt sich aus der Struktur des Textes (Kehrvers – Psalmvers – Wiederholung des Kehrverses). Im Kehrvers steht die Deklamation des Textes im Vordergrund, bis auf wenige Durchgangsnoten haben alle Stimmen den gleichen Rhythmus. Dennoch sind alle Stimmen sehr kantabel geführt und gleich zu Beginn erstreckt sich ein weiterer Spannungsbogen bis T. 5, mit einem Aufstieg des Soprans über $1\frac{1}{2}$ Oktaven von c^1 bis g^2 (siehe Notenbeispiel 14). Die Harmonik ist behutsam durch Dissonanzen angereichert, die sich aus der linearen Führung der Einzelstimmen ergeben, etwa bei der Textstelle „*die auf dich harren*“ (T. 6). Der Psalmvers hat rezitativischen Charakter (Tonrepetitionen) und verwendet z. T. aparte Akkordklänge (z. B. den Sekundklang $f-d^1-g^1$ bei „*ward*“), ist aber durch die natürlich fließende Stimmführung trotzdem gut singbar. Die Klarheit der dreiteiligen Form wird von Schroeder durch einen einfachen rhythmischen Gegensatz unterstrichen: in der Antiphon prägt die halbe Note das Metrum, im Psalmvers die Viertelnote (siehe Notenbeispiel 15).

Resümee

Schroeder hat die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik im 20. Jahrhundert wesentlich beeinflusst und mitgeprägt. Mit seinen Messen, Proprien, Passionen, Motetten und Liedbearbeitungen für alle Gelegenheiten des Kirchenjahres gehört er zu den produktivsten Komponisten der katholischen Kirchenmusik. Dass er sich der *Musica sacra* – bei aller Kritik an bestimmten Entwicklungen nach dem II. Vatikanischen Konzil – bis zuletzt verpflichtet fühlte, hängt mit seinem Verständnis von Kirchenmusik zusammen: Kirchenmusik

49 Ebd., S. 359

50 Keusen, S. 108-122.

Notenbeispiel 15

Ps.

Ich war froh, daß mir ge-sagt ward, in das Haus des Herrn ge-hen wir.

Eh-re sei dem Va-ter und dem Soh-ne und dem Hei-li-gen Gei-ste.

hat für ihn eine „dienende Funktion“ im Gottesdienst und ist „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“. Nach seiner Auffassung muss der Komponist seine künstlerischen Vorstellungen mit den Anforderungen des Gottesdienstes in Einklang bringen, denn die Musik ist nicht für den Einsatz im Konzertsaal, sondern für die Kirche gedacht. Dieses Grundprinzip der liturgischen Orientierung blieb für Schroeder auch nach dem Konzil unverändert gültig; wenn kirchenmusikalische Kompositionen aber in der Praxis „gebraucht“ werden wollen, müssen sie die sich wandelnden Bedingungen berücksichtigen. Daher war er nach dem Konzil bereit, neue Themen aufzugreifen; allerdings lag ihm besonders am Herzen, Altes und Neues zur Synthese zu bringen und bewährte traditionelle Elemente (Gregorianik, Polyphonie) zu bewahren.

Die Neuerungen des II. Vatikanischen Konzils haben das Werk Schroeders beeinflusst, vor allem in Hinblick auf neue Formen der Messkomposition (deutsche Messen mit Beteiligung der Gemeinde, deutsche a cappella-Messe,

deutsches Proprium, Liedmesse), aber auch auf dem Gebiet der Passion und der Motette. Dabei reicht die Bandbreite von einfachen Beispielen liturgischer Gebrauchsmusik bis hin zu anspruchsvollen Kompositionen mit explizitem Kunstanspruch. Wie weit sich diese Werke auch in Zukunft bewähren, also nicht bloß zeitverhaftet sind und nur die unmittelbare nachkonziliare Praxis widerspiegeln, bleibt einem späteren Urteil vorbehalten. Es ist allerdings zu vermuten, dass am ehesten Werke mit künstlerischem Anspruch überdauern, da die unmittelbare liturgische Gebrauchsmusik starken Schwankungen des Zeitgeschmacks unterliegt.