
Harald Schröter-Wittke

Protestantische Ruhrgebiets- Komponisten

Kulturtheologische Annäherungen an ein
disparates Phänomen

Der Protestantismus im Ruhrgebiet war und ist eine wichtige kulturelle Größe. In der Musik hat er sich explizit jedoch nur disparat zur Geltung gebracht. Es bedarf einer komplexen Suche, um ihm auf die Spur zu kommen. Wer nach Ruhrgebietskomponisten fragt, wird sie natürlich finden, z. B. in der Sammlung der Musikbibliothek »Komponisten im Ruhrgebiet« in der Stadtbibliothek Essen. In dieser Sammlung spielt allerdings die religiöse oder konfessionelle Zugehörigkeit der Komponisten keine erkennbare Rolle. Das erscheint mir typisch für das öffentliche Kulturbewusstsein des Ruhrgebiets, welches sich jenseits der traditionellen religiös-konfessionellen Grenzziehungen etabliert hat und aus diesem Umstand, durchaus mit Recht und Stolz, auch sein Selbstbewusstsein zieht. Die religiöse oder konfessionelle Prägung einer Kunsterscheinung spielt im gegenwärtigen kulturellen Ruhrgebietsbewusstsein so gut wie keine Rolle.

Das Feld, in das hinein ich einen Blick wage, bezieht sich auf das, was man klassische Musik zu nennen pflegt. Die Nachkriegszeit mit der Etablierung von Jazz- sowie Rock- und Popmusik hat sicherlich auch manche Protestanten im Ruhrgebiet zur Geltung gebracht. Dies aber zu eruieren, ist zum einen noch einmal schwieriger als bei der sog. E-Musik. Zum anderen ist dieses Feld aufgrund seiner Quantität und Pluralität noch deutlich weniger zu überblicken als der Bereich der sog. E-Musik. Ich beschränke mich daher auf diesen Bereich, wohl wissend, dass er musikalisch gesehen eher einen kulturellen Randbereich für das Ruhrgebiet darstellt, sind hier doch von der Blasmusik bis hin zu Schlager und Rock ganz andere Musikstile und -genres pop gewesen.

Dazu kommt eine weitere kulturelle Prägung, die an meinem Kulturphänomen deutlich wird: In der Tat hat die Musikbibliothek Essen Komponisten gesammelt. Dies liegt wesentlich daran, dass es m. W. so gut wie keine Komponistinnen aus dem Ruhrgebiet gibt. Meine kulturelle These lautet daher: Das kulturelle Ruhrgebiets-

bewusst sein ist, zumindest was Künste und Kultur angeht, weitgehend männlich geprägt. Natürlich hatten Frauen im Musikbetrieb des 19. und 20. Jh. auch anderswo geringere Darstellungsmöglichkeiten und -chancen als Männer. Aber dass es so gut wie keine Frau aus dem Ruhrgebiet gibt, die als Komponistin in Erscheinung getreten ist, ist angesichts der hohen Bevölkerungszahl der letzten 150 Jahre doch eine sehr bemerkenswerte Beobachtung. Ob diese Beobachtung auch für andere Kulturformen gilt, ist m. W. eine offene Frage. Vom Gefühl her lässt sich m. E. aber die These wagen: Auf der Ebene äußerer sichtbarer Kulturwerke spielen Frauen im Ruhrgebiet nur eine sehr marginale Rolle. Frauen wurden hier offenbar sozial und gesellschaftlich für anderes gebraucht, jedenfalls nicht für die Kunst. Sie hatten kaum ein förderndes bürgerliches Umfeld, so dass sie im Ruhrgebiet künstlerisch noch einmal marginalisierter sind als anderswo.

Schließlich muss ich eine weitere Einschränkung vornehmen: Mein Interesse gilt nicht in erster Linie der sog. Kirchenmusik. Die Erforschung der Geschichte der Kirchenmusik im Ruhrgebiet wäre eine eigene Studie wert, weil sie das musikalische Leben des Protestantismus in einer für die Industrialisierung typischen Gegend zur Darstellung bringen würde und dabei ein bestimmtes protestantisches Milieu vermutlich sehr deutlich machen würde. Dabei würden insbesondere die Posaunenchoräle eine große Rolle spielen müssen, die z. B. für die Arbeiterschicht im Ruhrgebiet deutlich attraktiver waren als Kirchenchöre oder andere »etablierte« Kirchenmusik, die eher ein bürgerliches Milieu ansprach.¹ Ob die sog. traditionelle Kirchenmusik dabei milieutheoretisch eher als kulturelle Abgrenzungsmusik denn als Inkulturationsmusik im Ruhrgebiet wahrgenommen wurde, ist eine spannende kirchenmusiksoziologische Frage, die hier nicht weiter verfolgt werden kann.

Im Rahmen des Projektes »Protestantische Profile im Ruhrgebiet. Fünfhundert Lebensbilder aus fünf Jahrhunderten« habe ich auch einige Komponisten entdecken können. Vor dem oben geschilderten Hintergrund präsentiere ich deren kurze Lebensbilder.² Dabei verstärkt sich eine bestimmte Tendenz des Ruhrgebiets: Vor der Mitte des 19. Jh. habe ich nur zwei Komponisten ausfindig machen können,

1 Zu dieser kirchenmusiksoziologischen These vgl. Schroeter-Wittke, Harald: Posaunenchorarbeit im Schnittpunkt von Kirche und Welt, in: Irmgard Eismann, Hans-Ulrich Nonnenmann (Hg.), Praxis Posaunenchor. Handbuch für Bläserchorleitung, Stuttgart 2007, 328–332.

2 Die Darstellung besteht aus den jeweils leicht bearbeiteten Artikeln zu diesen Komponisten bei Basse, Michael/Jähnichen, Traugott/Schroeter-Wittke, Harald (Hg.): Protestantische Profile im Ruhrgebiet. 500 Lebensbilder aus 5 Jahrhunderten, Kamen 2009 (= Profile).

die zudem auch nur am Rande etwas mit dem Ruhrgebiet zu tun haben: Philipp Nicolai (1556–1608)³, der in Unna wirkte, und Ludwig Erk (1807–1883)⁴, der knapp 10 Jahre lang in Moers am Lehrerseminar tätig war. Alle anderen protestantischen Komponisten, die ich bis zum Geburtsdatum 1930 fand, wurden erst nach 1860 geboren.⁵ Vor der Industrialisierung war das Ruhrgebiet ein Randgebiet an der Grenze zwischen Rheinland und Westfalen. Erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts explodieren die Bevölkerungszahlen. Und mit ihnen kommen auch einige Komponisten zur Welt, die einen protestantischen Hintergrund haben, von denen ich einige vorstellen möchte:

Ich beginne mit Wilhelm Middelschulte (1863–1943), der seit einigen Jahren in Forschung und Musikproduktion wiederentdeckt wird.⁶ Middelschulte ist einer der bedeutendsten Organisten seiner Zeit. Aufgewachsen auf einem Bauernhof in Heeren-Werve bei Kamen, spielt er mit 12 Jahren seinen ersten Gottesdienst in der ev. Kirche zu Heeren. Als er nach Berlin geht, wird er rasch zu einem der angesehensten Orgelvirtuosen und wirkt 1888 am Trauergottesdienst für Kaiser Friedrich III. mit. Middelschulte emigriert 1891 nach Chicago, spielt und lehrt dort in verschiedenen evangelischen, katholischen und jüdischen Gotteshäusern und wird Konzertorganist beim Chicago Symphony Orchestra. Seine Orgelkompositionen sind geprägt von einer noch tonalen spätromantischen Klangsprache, wobei er auch viele Werke für Orgel bearbeitet, so z. B. die Bachschen Goldbergvariationen. Er kommt immer wieder zu Konzertreisen nach Deutschland, die ihn auch ins Ruhrgebiet führen, vor allem nach St. Reinoldi in Dortmund, wo er sich u. a. mit Gerard Bunk anfreundet. 1939 kehrt Middelschulte endgültig nach Deutschland zurück. Er

- 3 Vgl. Jürgen Düsberg: Nicolai, Philipp; in: Profile, 69–71. Nicolai dichtete und komponierte angesichts der Pest in Unna in seinem Trostbuch »Freudenspiegel des ewigen Lebens« 1599 zwei der bedeutendsten Choräle des Protestantismus: »Wie schön leuchtet der Morgenstern« und »Wachet auf, ruft uns die Stimme«.
- 4 Vgl. Michael Fischer: Erk, Ludwig; in: Profile, 213–215. Der Musikpädagoge Erk machte sich im Geiste deutscher Romantik mit unzähligen Liederbüchern um die Sammlung und Verbreitung des deutschen Volkslieds verdient.
- 5 Bei dem bedeutenden Klavierpädagogen Max Bisping (1817–1890), der mit seinem Geburtsort Fröndenberg und seinem Schulort Wesel auch eher am Rande des Ruhrgebiets zu verorten ist, war ich zunächst davon ausgegangen, dass er Protestant ist, weil er sich für die Einrichtung des Ev. Gymnasiums in Lippstadt eingesetzt hatte, was sich erst im Prozess der Drucklegung dieses Buches als Fehler herausstellte. So habe ich ihn als vorbildlich ökumenisch gesinnten Katholiken im Band belassen.
- 6 Vgl. Hans-Dieter Meyer: Middelschulte, Wilhelm; in: Profile, 290 f.; sowie Ders.: »Wie aus einer anderen Welt«. Wilhelm Middelschulte – Leben und Werk, Kassel 2007.

stirbt 1943 in Dortmund-Oespel und wird im Familiengrab in Heeren beigesetzt. Sein Nachlass befindet sich im Westfälischen Musikarchiv Hagen.

Middelschultes Freund Gerard Bunk (1888–1958)⁷ gehört zu den wichtigsten Organisten des Ruhrgebiets und Orgelkennern Deutschlands. Von ihm sind über 3000 Konzertprogramme erhalten. Als spätromantischer Komponist ist er jedoch nahezu in Vergessenheit geraten. Geboren in Rotterdam als Kind eines Lehrers und Chordirigenten tritt er 1901 ins Rotterdamer Konservatorium ein und ist nebenbei Hilfsorganist in verschiedenen evangelischen Kirchen. Nach einem Studienaufenthalt in London wechselt er 1906 zum Klavierpädagogen Hans Hermanns nach Bielefeld, wo er im Juni 1907 sein erstes Orgelkonzert in der dortigen Synagoge gibt. 1910 spielt er beim Dortmunder Regerfest im Wechsel mit Max Reger zum erstenmal die 1909 eingeweihte Walcker-Orgel in St. Reinoldi und erklärt die dortige Organistenstelle zum ersehnten Ziel seines Lebens. 1912 wird er in Dortmund Organist der Altkatholischen Krimkapelle und heiratet die Pianistin Elsa Gessner (1890–1976). 1916 erhält er einen Vertrag als ständiger Solist und Begleiter des Dortmunder Orchesters. Ab 1919 studiert er jährlich zwei große Werke der Chorliteratur mit dem Unnaer Musikverein ein. 1920 wird er Organist an der Dortmunder Petrikirche. 1923 entflieht er der Ruhrbesetzung, um in einem geheimen Aufenthalt als Pianist des Zermatter Kurorchesters an stabile Währung zu gelangen. 1924 erklingt die erste Klavierübertragung im Sender Münster. 1925 wird Bunk Reinoldikantor und –organist und beginnt dort im Auftrag des Presbyteriums seine unentgeltlichen Kirchenmusiken. Er unterrichtet außerdem Orgel an der Kirchenmusikschule, die dem städtischen Konservatorium angegliedert ist. 1926 finden die ersten Orgelübertragungen aus St. Reinoldi statt, die bis nach England gehört werden. 1928 begegnet er Albert Schweitzer (1875–1965), der in St. Reinoldi ein Orgelkonzert spielt. 1929 nennt Bunk ein Konzert erstmals »Orgel-Feierstunde«, die nun alle 14 Tage stattfindet und mit denen er einen Überblick über die wichtigsten Orgelwerke vermitteln will. Im Mittelpunkt stehen dabei die Orgel-Gesamtwerke von Johann Sebastian Bach (1685–1750) und Max Reger (1873–1916). Außerdem leitet er nun den Bachverein. 1930–1933 ist er zusätzlich Organist der Dortmunder Synagoge. 1931 dirigiert er erstmals das Orchester der Berufsmusiker beim Arbeitsamt Dortmund, das ihm fortan auch für kirchenmusikalische Aufführungen, aber auch für Unterhaltungskonzerte der Sender Köln und Breslau zur Verfügung steht. Außerdem begleitet er öffentliche Stummfilmvorführungen. 1936 ernennt Oskar Söhngen (1900–1983) Bunk zum Kirchenmusikdirektor. Kurze Zeit später gibt Bunk

7 Harald Schroeter-Wittke: Bunk, Gerard; in: Profile, 386 f.

seinen Rücktritt bekannt als Dirigent des Unnaer Musikvereins, 1933 umbenannt in Städtischen Volksschor. Bunk spielt 1938 »zu Gunsten der Bekenntnisfront«. 1944 wird die Reinoldiorgel samt Notenbestand völlig vernichtet. 1945 nimmt Bunk die Arbeit in den unzerstörten Kirchen Dortmund wieder auf. 1946 schließt er wieder einen Vertrag mit dem Musikverein Unna. Ab 1949 gibt er auch Musikunterricht am Gymnasium Gelsenkirchen. 1952 wird Bunk Organist der Dortmunder Westfalenhalle, deren neue Walcker-Orgel er disponiert. 1956 wird St. Reinoldi mit der h-moll-Messe Bachs wieder eingeweiht. 1958 erleidet Bunk am 4. April nach der Aufführung der Bachschen Matthäuspassion einen Zusammenbruch. Am 18. Mai weiht er die neue Walcker-Orgel in St. Reinoldi ein. Am 7. Juni spielt er seine letzte, die 338. Orgel-Feierstunde (zugleich 528. Kirchenmusik) und erleidet drei Tage später einen Infarkt, von dem er sich nicht mehr erholt. Albert Schweitzer schreibt Anfang 1959 an Bunks Witwe: »Ich kann es noch nicht fassen, dass Gerard Bunk vom Tode ereilt wurde, wo er uns noch so viel zu geben hatte.«

Middelschulte und Bunk sind musikalisch der Spätromantik zuzurechnen, von denen sich die folgenden Komponisten der Moderne mehr oder weniger stark absetzen. Als erster sei hier Erich Sehlbach (1898–1985)⁸ genannt, der zu den prägenden Musikern des Ruhrgebiets im 20. Jahrhundert gehört. Als der Sohn einer Barmer Kaufmannsfamilie 1919 ins Leipziger Konservatorium aufgenommen wird, liegen aufgrund des Ersten Weltkriegs, den Sehlbach als Artillerie-Leutnant erlebt, alle bisherigen ästhetischen Maßstäbe danieder, so dass sich die Künste auf die Suche nach neuen Ausdrucksweisen machen. Sehlbachs Kompositionen sind vorwiegend für Gesang und Klavier und schließen sich keiner der tonangebenden Richtungen an. 1925 lässt sich Sehlbach in München als Musikkritiker nieder, 1927 wechselt er als Chorleiter nach Halberstadt und wird 1928 an die 1927 gegründete Folkwang-Schule in Essen berufen. Essen ist für Sehlbach, der stets die Zentren mied, eine ideale Wirkungsstätte. Als die Folkwang-Schule 1964 zur Hochschule erhoben wird, erhält er eine Woche vor seiner Pensionierung den Professorentitel. Er stirbt 20 Jahre später am Reformationstag 1985 in Essen.

Sehlbach gehört zu den Gründerfiguren der Folkwang-Schule, die mit ihrer ausgezeichneten musikpädagogischen Arbeit deren internationalen Ruf begründen. Er leitet die Opernabteilung, unterrichtet Harmonielehre, Kontrapunkt und Gehörbildung, komponiert in nahezu allen Genres und schreibt zudem Gedichte, die er z. T. selbst vertont. Sein Credo formuliert er 1962:

8 Harald Schroeter-Wittke: Sehlbach, Erich; in: Profile, 464 f.

»In allen Jahrzehnten meiner schöpferischen Arbeit ist immer der Glaube in mir wirksam gewesen, dass Kunst, insbesondere die Musik, zu den wenigen wirklichen Notwendigkeiten unseres Daseins gehört. Gerade unser technisch-wissenschaftliches Zeitalter erfordert mehr denn je ein Gegengewicht gegen die allzu gewaltsamen Belastungen des Intellekts, und dieses Gegengewicht ist das Erleben künstlerischer Manifestationen.«⁹

Sehlbach komponiert 5 Opern, darunter *Galilei*, die 1937 in Essen uraufgeführt wird, in der zwei Prinzipien aufeinandertreffen: »der unbedingte Glaube und Gehorsam der Kirche gegenüber und die Selbstverantwortlichkeit des Einzelnen, oder die Herrschaft des unbewiesenen Dogmas und die feststehende, sachlich erwiesene Tatsache«¹⁰.

Sehlsachs erste Oper *Baal* – seine einzige Komposition mit explizit religiösen Anklängen – wird 1932 fertig gestellt. Die Uraufführung in Mannheim 1933 kommt aber nicht zu stande, vermutlich aufgrund ihres jüdischen Sujets (*Susanna im Bade – Vom Bel zu Babel*). Die Partitur geht im Krieg verloren. 1959 beginnt Sehlbach sie noch einmal neu auszuarbeiten, indem er einen Klavierauszug erstellt, jedoch keine vollständig instrumentierte Fassung.¹¹ So wird *Baal* nie aufgeführt, obwohl diese Oper auf beeindruckende Weise die Exilsituation in und unter einem totalitären System darstellt. Sie entlarvt die Götzen als selbstgemachte und versucht Mut zu machen, die Wahrheitsfrage kompromisslos zu stellen. Sehlsachs *Baal* verdient heute – gerade in diesem fragmentarischen Zustand – eine Aufführung, ebenso wie sein breites Gesamtchaffen, welches nur selten zu hören ist. In seinem Nachlass, der in der Stadt- und Musikbibliothek Essen verwaltet wird, befindet sich eine instrumentierte Partitur der ersten drei Bilder des *Baal* sowie ein 1968 verfasster autobiographischer Bericht »Nach dem Gesetz, wonach du angetreten. Bericht der ersten Jahrzehnte« (144 Seiten maschinengeschriebene Seiten). Dieser Bericht beschreibt die ersten drei Jahrzehnte seines Lebens bis zum Antritt der Stelle an der Folkwangschule, gefolgt von knapp vier Seiten, die kurz auf die Zeit von 1928–1968 eingehen. Dieser Bericht wartet noch auf eine umfassende Auswertung, die deshalb von Interesse sein könnte, weil sie die »fromme« Wuppertaler Luft zu Beginn des 20. Jahrhunderts intensiv beschreibt und in einer für diese Zeit typischen Attitüde die Jahre 1933–1945 marginalisiert. Diese Zeit ist in Sehlsachs eigener Biographie

9 Zit. n. Schuhmacher, Gerhard: Erich Sehlbach zum 70. Geburtstag. Gedanken an sein Werk, Wolfenbüttel/Zürich 1968, 9.

10 Ebd., 14.

11 Sehlbach, Erich: *Baal. Oper in 5 Bildern*, Wolfenbüttel 1960.

extrem blass. Dazu passt die Beobachtung, dass Sehlbach zwar in der in der Nazi-Zeit konzipierten MGG mit einem eigenen Artikel begegnet, aber ansonsten in keinem wissenschaftlichen Werk auftaucht, das sich mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik befasst. Sehlbach bleibt in diesen Jahren nahezu spurlos,¹² obwohl er seine Anstellung behalten und in ihr auch öffentlich gewirkt hat.

Die Liste der Duisburger Komponisten, die es in Deutschland – oder gar über die nationalen Grenzen hinaus – zur Berühmtheit geschafft haben, ist nicht lang. Zu ihnen gehört aber zweifelsohne der in Duisburg geborene Ernst Pepping (1901–1981)¹³, den man retrospektiv zum Kreis der neo-barocken Komponisten zählen kann. Diese Richtung, zu der auch Komponisten wie Paul Hindemith (1895–1963), Hugo Distler (1908–1942) oder Johann Nepomuk David (1895–1977) gehörten, sahen ihr ästhetisches Hauptziel in einer »Wiedereroberung« der Kontrapunktik, deren Verfall sie im Laufe der Romantik und Spätromantik zu diagnostizieren meinten. Als Konsequenz resultiert dieses Bemühen in einer Betonung der horizontalen Kompositionsebene die allerdings – anders als beispielweise im Falle eines Johann Sebastian Bach – zumeist nicht mit einer schlüssigen harmonischen Komponente unterfüttert wird.

Zurück zu Ernst Pepping: Er wollte bei Franz Schreker (1878–1934) in Berlin Komposition studieren; der lehnt aber dieses Ansinnen ab und vermittelt ihn an seinen Schüler Walter Gmeindl (1890–1958). Nach seinem Studium wird Pepping während der Kriegsjahre Dozent für Harmonielehre, Kontrapunkt und Partiturspiel an der evangelischen Schule für Volksmusik, der späteren Evangelischen Kirchenmusikschule in Berlin-Spandau. An der Berliner Musikhochschule unterrichtet er zunächst als Dozent, nach dem Krieg dann ab 1953 als Professor für Kompositionslehre. Unter den zahlreichen Ehrungen, die ihm zuteil werden, finden sich der Felix Mendelssohn-Preis für Komposition (1926), der Kunstpreis des Landes Berlin (1948) sowie der 1956 verliehene Robert Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf. Pepping war ordentliches Mitglied der Berliner Akademie der Künste Berlin und Ehrendoktor der Philosophie.

In seiner kompositorischen Laufbahn konzentriert sich Pepping neben der Kammermusik und Klaviermusik zunehmend auf den Bereich der (evangelischen) Kirchenmusik, als deren bedeutendsten Vertreter der jüngeren Vergangenheit ihn

12 Dies bestätigt auch ein Brief von Juan Allende-Blin vom 2.11.2009, der einer der profunden Kenner der musikalischen Szene im Ruhrgebiet zur Zeit des Nationalsozialismus ist.

13 Jörg Abbing: Pepping, Ernst; in: Profile, 491 f.

zahlreiche Lexika nennen.¹⁴ Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, dass sich Pepping (ebenso wie Hugo Distler) während der Zeit des Nationalsozialismus – um es vorsichtig zu benennen – recht kooperativ verhielt. So liest sich auch der vorletzte Artikel in einem Standardwerk für Musikwissenschaft über Pepping bei der folgenden Stelle ungesund nationalverliebt: »[...] mit der frühen Überwindung seiner experimentierenden Anfänge hat er alsbald die schöpferische Mitte [...] im Bekenntnis zur Ausdrucksfunktion der Musik gefunden. Dieser spezifisch deutschen Anschauung [...] ist er in seinem reichen instrumentalen und vokalen Schaffen traditionsbewusst verpflichtet.«¹⁵

Dass Pepping nicht recht in den derzeitigen Trend der geistlichen Musik passt, kann man anhand der peripheren Präsenz seiner Werke in den Konzertprogrammen nachvollziehen. Die Gründe hierfür liegen möglicherweise in seiner konsequenten kontrapunktisch orientierten Ästhetik, die die Emotion des Zuhörers als einen wichtigen – wenn nicht den wichtigsten – Rezeptor nicht genügend einkalkuliert hat. Nichtsdestotrotz erreicht die 2009 vom Berliner Rundfunkchor eingespielte CD mit Peppings »Passionsbericht des Matthäus« mit dem »Diapason d'or« eine der höchsten Auszeichnungen der Klassikindustrie. Neben diesem doppelchörigen a capella-Werk von 1950, in dem die Leiden jener Jahre anklingen, sticht die ebenfalls für vier- bis siebenstimmigen Chor a capella komponierte Weihnachtsgeschichte des Lukas (1959) hervor. Im Paul-Gerhardt-Liederbuch (1945/46) vertont Pepping bekannte Paul-Gerhardt-Texte in der Tradition des Kunstlieds neu. Hörenswert sind schließlich seine drei Symphonien, die im 2. Weltkrieg entstanden, sowie das Klavierkonzert von 1950.

Eine kurze Zeit im Ruhrgebiet gewirkt hat Günter Raphael (1903–1960),¹⁶ einer der interessantesten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Biographie ist ein Spiegel der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts.¹⁷ Aufgewachsen in einer bedeutenden Musikerfamilie¹⁸ hat Raphael – theoretisch wie praktisch – früh Zugang zur Musik der vergangenen Jahrhunderte. Die zwanziger Jahre sind für

14 Vgl. Adrio, Adam: Art. Pepping, in: MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1966, Bd. 10, 1023–1026; sowie Art. Pepping, in: Brockhaus-Riemann-Musiklexikon (BRM), Bd. 3, S. 286.

15 Adrio, Adam: Art. Pepping, a. a. O.

16 Klaus Danzeglocke: Raphael, Günter; in: Profile, 506 f.

17 Vgl. Schinköth, Thomas: Musik – Das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat, Hamburg 1996.

18 Der Vater Georg Raphael (1865–1903) war Kirchenmusiker; dessen Mutter Julie Cohn (1835–1914) war Sängerin und führte in Berlin einen musikalisch-literarischen Salon.

ihn »goldene Jahre«: Er studiert an der Berliner Musikhochschule, hat Privatunterricht bei Arnold Mendelssohn (1855–1933) und wird durch den Thomaskantor Karl Straube (1873–1950)¹⁹ gefördert. Seine ersten Streichquartette werden 1925 durch das Busch-Quartett uraufgeführt. Die Uraufführung seiner 1. Sinfonie 1926 durch Wilhelm Furtwängler (1886–1954) im Leipziger Gewandhaus bringt Raphael den Durchbruch als Komponist und eröffnet ihm glänzende berufliche Perspektiven. Auf Straubes Vermittlung wird Raphael Dozent für Musiktheorie und Komposition am Leipziger Konservatorium.

Die Katastrophe in Raphaels Leben beginnt mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem von ihnen betriebenen Ausschluss jüdischer Musiker aus der Öffentlichkeit bis hin zu deren Ermordung. Der Vater Raphaels war vom Judentum zum evangelischen Christentum übergetreten; sein Sohn Günter wurde auf Grund seiner Herkunft – nach nationalsozialistischer Diktion – als »Halbjude« eingestuft und erhält darum Berufs- und Aufführungsverbot. Mit seiner Familie sucht er Zuflucht in Meiningen, der Stadt Brahms' und Regers. Er lebt dort unter dem Druck zunehmender Diskriminierung und ständiger Repressalien und der Angst vor Deportation. Mutige Mitbürger, besonders Ärzte schützen ihn und bewahren ihn vor Verhaftung. Raphael war nämlich zu Beginn des Krieges an lebensgefährlicher Tuberkulose erkrankt. Trotz der eigenen und äußeren Belastungen arbeitet er sehr produktiv als Komponist weiter.

Raphael überlebt die Nazi-Diktatur, kann aber nach Kriegsende nicht mehr an die erfolgreichen 20er Jahre anknüpfen – ein Schicksal, das er mit anderen im Nationalsozialismus verfeimten Künstlern teilt. 1949 bis 1953 übernimmt er eine Dozentur am Konservatorium in Duisburg; später unterrichtet er am Konservatorium in Mainz und an der Musikhochschule in Köln, seit 1957 als Professor. 1960 stirbt Raphael an den Folgen seiner jahrelangen Krankheit.

Raphael wurden zwei besondere Ehrungen zuteil: 1948 wird ihm in Weimar der Franz-Liszt-Preis verliehen; acht Jahre nach seinem Tod ernennt ihn die Hochschule für Musik in Leipzig 1968 zum Ehrenszenator. In der Bundesrepublik bleibt ihm eine Ehrung – außer dem Titel eines Professors – versagt.

Raphael hat ein umfangreiches Werk geschaffen; zu fast allen Gattungen der Musik außer der Oper hat er Beiträge geleistet.²⁰ Ein zentrales Anliegen war für

Raphaels Mutter Maria (1878–1952) war Geigerin; deren Vater Albert Becker (1834–1899) wiederum war Leiter des Berliner Domchors.

19 Vgl. Bernhard Hemmerle: Straube, Montgomery Rufus Karl Siegfried; in: Profile, 314 f.

20 Ein Werkverzeichnis findet sich bei www.guenter-raphael.de.

ihn die Komposition von Kirchenmusik in all ihren Facetten. Seinen persönlichen Stil hat er von seinen frühen Arbeiten, Brahms und Reger verpflichtet, bis zu seiner späteren Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik durchgehalten. Die Musik Raphaels hat es verdient, dass sie in Konzertsaal und Kirche häufiger zu hören ist.

Ein weiterer Duisburger Komponist ist Kurt Boßler (1911–1976).²¹ Der in Ruhrort geborene Boßler ist musikalisch äußerst interessiert, erhält Klavier- und Geigenunterricht und nimmt als Heranwachsender und junger Erwachsener regen Anteil am Duisburger Musikleben. Sein Geigenlehrer Paul Fischer, war Organist an der Salvatorkirche in Duisburg war, deren dreimanualige Walcker-Orgel mit 54 Registern Boßler fasziniert. Schon bald kann er seinen Lehrer bei Gottesdiensten und Trauungen vertreten. Seine erste nebenamtliche Organistenstelle versieht Boßler in der Kapelle des Bethesda-Krankenhauses in Duisburg-Hochfeld. Als Paul Fischer 1936 pensioniert wird, übernimmt Boßler den Organistendienst an der Salvatorkirche. 1937 nimmt er Kompositionsunterricht beim gleichaltrigen Helmut Degen (1911–1995) in Düsseldorf. Seinem eigentlichen Wunsch, sich hauptberuflich der Musik zu widmen und Musik zu studieren, kann er erst nach insgesamt neunjähriger Berufstätigkeit in der Verwaltung der Evangelischen Kirchengemeinde in Duisburg nachkommen, die für ihn keine leichte Zeit war. Zum einen wurde er von seinem kirchlichen Arbeitgeber wegen seiner von Geburt an bestehenden körperlichen Behinderung benachteiligt und unwürdig behandelt, zum anderen entsprach diese Tätigkeit nicht seinen eigentlichen künstlerischen Ambitionen. Dennoch gelingt es Boßler gegen viele Widerstände schließlich doch, sich ganz der Musik zu widmen. 1939 beginnt er ein Musikstudium am Musiklehrerseminar in Duisburg, welches er 1940 in Düsseldorf mit der Staatlichen Prüfung als Lehrer für Komposition und Tonsatz mit Auszeichnung abschließt. 1941 verlässt er Duisburg und arbeitet zunächst als Musiklehrer und Organist in Bad Rappenau. 1943 wird er als Lehrer für Komposition und Tonsatz an die Städtische Musikschule in Freiburg im Breisgau berufen. Nach deren Schließung 1945 arbeitet Kurt Boßler weiterhin in Freiburg als Komponist, Organist und Musiklehrer. 1962 folgt er als Nachfolger von Wolfgang Fortner (1907–1987) einem Ruf an das Evangelische Kirchenmusikalische Institut in Heidelberg, an dem er bis zu seinem Tod 1976 Komposition und Tonsatz lehrt.

21 Irmela Boßler: Boßler, Kurt; in: Profile, 573 f. Sein Vater Ferdinand Boßler (1879–1967) ist der Erfinder jener Greifer, die noch heute im Ruhrorter Hafen und weltweit beim Auf- und Abladen von Schrott in Gebrauch sind; vgl. Irmela Boßler: Boßler, Ferdinand; in: Profile, 346 f.

Vor allem nach 1945 werden Kurt Boßlers Werke vermehrt in Konzertsälen und Kirchen im In- und Ausland aufgeführt, sein Schaffen auf Schallplatten und in Rundfunkaufnahmen dokumentiert. Auch in Duisburg wurden seine Kompositionen gespielt. Sein Œuvre umfasst Orchesterwerke, Kammermusik in verschiedensten Besetzungen, Werke für Orgel sowie Chor- und Kirchenmusik.²² 1967 komponiert er zum Text von Schalom Ben-Chorin »Und suchst du meine Sünde« die Melodie (EG 237), zu der er auch sein letztes Orgelwerk schreibt: »Und suchst du meine Sünde« Fantasie über ein eigenes Lied für Orgel (1976).

Aphorismen für Orgel (1961), Eschatologische Kontemplation für Orgel (1971), Kaleidoskop für eine oder zwei Orgeln (1971), Kontroverse für Flöte und Orgel (1973), Mixturen für Flöte und Orgel (1975) – Orgelwerke mit solchen Titeln machen neugierig.²³ Hinter ihnen verbirgt sich eine Musiksprache von einer erregenden Mischung aus Sachlichkeit und Emotion, Strenge und Poesie. Aphorismen: Lust am pointierten musikalischen Gedankensplitter; Eschatologische Kontemplation: tief-sinnige klangliche Vision von Apokalyptik; Kaleidoskop: reizvoll-turbulentes Spiel von Formen und Klangfarben; Kontroverse: Auseinandersetzung mit der spannenden und spannungsvollen Situation gegenwärtigen Komponierens; Mixturen: kreative Verbindung von Tonalität und Atonalität – so übersetzt bieten Boßlers Werktitel einen Vorgeschmack dessen, was Hörer und Interpreten erwartet.

Präludium, Fuge, Toccata, Chaconne, Passacaglia: die Wahl der Werktitel in Boßlers frühem Orgelschaffen weist deutlich auf barocke Vorbilder. Und so war auch Boßler zunächst ein Kind jener orgelbewegten Zeit, die danach strebte, barocke Satztechniken so aufzugreifen und der eigenen Klangsprache anzuverwandeln, dass, in bewußter Abkehr von der als »subjektivistisch« geschmähten Romantik, eine Gemeinschaft bildende und verbindende neue »Sachlichkeit«, »Objektivität« entstehen sollte. Strenge Linearität und gewissermaßen »neutrale« Quint- und Quartklänge gehörten dabei zu den typischen, eine gewisse Archaik heraufbeschwörenden Stilmitteln. Auch Boßler bedient sich dieser Mittel – aber doch in sehr persönlicher Aneignung. Vor allem fällt auf, dass sein Komponieren in dieser Periode, bei aller Strenge, niemals jene Kühle und Unerbittlichkeit aufweist, die vergleichbaren Werken in der Distler-Nachfolge allzu oft eignet. Alles musikalische

22 Vgl. www.kurt-bossler.de.

23 Die folgenden werkanalytischen Beobachtungen sind entnommen dem Essay von Berthold Wicke: Plädoyer für einen (fast) Vergessenen. Kurt Boßler zum 100. Geburtstag; in: *Ars Organi* 59 (2011), 160–162.

Geschehen scheint bei Boßler von einem nie versiegenden, unterirdischen Wärme-
strom getragen.

Präludium und Fuge op. 37 und die Toccata op. 40 bilden neben der Chaconne
op. 50 die dem Organisten Dieter Weiß gewidmeten Drei Orgelstücke. Trotz der
Reverenz vor alten Formen ist schon in diesen Werken »das kernig Kühne, das
innerlich Aufwühlende, bedingungslos Fordernde«²⁴ in Boßlers Handschrift deut-
lich zu spüren. Auch zwei Hefte von Choralvorspielen, die Stücke von 1949 bis 1968
zusammenfassen, lassen eine Entwicklung erkennen, die sich von traditionellen
Mustern immer weiter emanzipiert. Nicht von ungefähr nennt Boßler die letzte
der acht Choralbearbeitungen (über »Vater unser im Himmelreich«) Fantasie: der
Cantus firmus dient nur noch als Anlass und Inspirationsquelle für eine ganz eigene
und eigenwillige Formgebung. Die Harmonik gewinnt an Weite und Sättigung,
indem neben Quarten- auch Terzschichtungen treten – ein Charakteristikum, das
auch in den im gleichen Zeitraum entstandenen Sammlungen »freier« Orgelstücke
wiederkehrt. Man werfe etwa einen Blick in die Passacaglia aus dem Heidelberger
Orgelbuch deren 7. Variation (Fortissimo) sehr klangsinnliche bitonale Wendungen
bietet, die mit dazu beitragen, die barocke Form sehr poesievoll zu verlebendigen.
Überraschend und unerwartet die ganz andere Klanglandschaft im letzten Stück
des Heidelberger Orgelbuches: eine »Meditation« über eine Zwölfton-Reihe! »Sehr
langsam«, taktfrei notiert, erscheint sie in ihrer Grundgestalt und gleich darauf in
Umkehrung in der Oberstimme, schließlich in transponierter Gestalt im Pedal. Die
linke Hand »begleitet« (wohl auf einem anderen Manual) mit Akkorden, die zwar
auch aus der Reihe gebildet, jedoch so sehr von Terzklängen bestimmt sind, dass
ihre »Tonalität« in einem reizvollen Spannungsverhältnis zum »atonalen« melodi-
schen Geschehen steht. Vor dem Hintergrund der Erinnerung an Vergangenes tritt
das Neue ja oft plastischer und nachdrücklicher hervor als in seiner reinen Gestalt.
Vielleicht liegt gerade in dieser »Hintergründigkeit« ein wesentliches Geheimnis für
die besondere Wirkung von Boßlers Musik!

Bei den Aphorismen aus dem Jahre 1961 bewährt sich Boßlers Aneignung der
Reihentechnik erstmalig in einem Stück von ausgedehnterem Format. Auch hier
wird auf Taktstriche verzichtet; immerhin deuten Doppelstriche eine sechsteilige
Gliederung an. Sechs Aphorismen also? Vielleicht! Jedenfalls Geistreiches in kon-
zentrierter Form. Der Hörer erlebt einen (musikalischen) Aphoristiker beim Ver-
fertigen der Gedanken – beim Fragen, Meditieren und beim Überwältigtsein von
der vitalen Fülle der Einfälle.

24 Riemer, Otto: Zum Orgelschaffen von Kurt Boßler; in: MuK 44, 1974.

»Die reinen Dodekaphoniker sagen zwar, man könne einen Choral nicht zwölf-tönig behandeln, aber ich glaube gezeigt zu haben, dass es doch möglich ist.« So äußerte sich Kurt Boßler im Blick auf seine Choral-Fantasie zu »Wachet auf, ruft uns die Stimme« op. 114, die 1963 entstand. Freilich geht es ihm dabei natürlich nicht in erster Linie um ein kompositionstechnisches Kunststück, sondern um den immer erneuten Versuch vor dem Hintergrund und in der Auseinandersetzung mit einer großen Tradition heute Gültiges zu sagen; zu zeigen, dass ein Choral kein Dokument einer musealen Religiosität ist, sondern Zukunftspotentiale in sich birgt, die entschlüsselt werden wollen.

Um Zukünftiges in einem sehr emphatischen Sinne, um die Frage nach den letzten Dingen kreist die Eschatologische Kontemplation op. 128 (1971), die ihre Entstehung der Beschäftigung des Komponisten mit der Johannes-Apokalypse während der Arbeit an seinem Chorwerk Visionen verdankt. Das siebenteilige Stück schließt mit einem viertaktigen Epilog, für den die Worte »und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde« aus Offb. 21 Leitgedanke wurden, wie Boßler im Vorwort schreibt. Ein unwirklich mystischer Beginn, eine visionäre Klanglandschaft, in die ganz von Ferne das Licht einer anderen Welt hineinzufallen scheint, ist zu hören. Dann aber auch ein apokalyptisches Untergangsszenario: über einem wütenden Pedaltriller scheinen alle Dämonen, alle Kräfte der Zerstörung losgelassen. Und in der Tat blitzt erst in den letzten Takten noch einmal eine Hoffnung auf Versöhnung auf, indem das scheinbar Unwiederbringliche – verwandelt – wiederkehrt.

Dass die Hoffnung das letzte Wort habe, scheint für Kurt Boßler nicht selbstverständlich gewesen zu sein. Die existenzielle Frage nach Zuversicht oder Resignation war dabei für ihn (in Zeiten vor der Postmoderne) nicht von der nach dem musikgeschichtlich noch zu verantwortenden Material zu trennen. Seine Kontroverse für Flöte und Orgel op. 141a reflektiert diese Situation. Es ist Boßlers einzige Komposition, die neben traditioneller Notation auch Cluster und aleatorische Verläufe vorsieht, in denen er freilich weniger einen hoffnungsvollen Ausblick auf neue Freiheit als vielmehr eine Gefährdung künstlerischer Integrität zu erblicken schien. Dass er die Kontroverse nicht scheute, ja sie sogar in die eigene Gestaltung mit hineinnahm und gültig zu deuten versuchte, spricht für die Weitherzigkeit und Hellhörigkeit eines Komponisten, für dessen Wiederentdeckung hiermit nachdrücklich geworden werden soll.

Zu den Komponisten, die die Musikszene im Ruhrgebiet geprägt haben, zählt zweifelsohne der in Bochum geborene Siegfried Reda (1916–1968)²⁵, der seine kir-

25 Danzeglocke, Klaus: Reda, Siegfried; in: Profile, 599–601.

chenmusikalische Ausbildung 1934 bis 1938 am Konservatorium in Dortmund, insbesondere bei Otto Heineremann (1887–1977), absolvierte. In den frühen Jahren liegt der Schwerpunkt seiner kompositorischen Arbeiten bei der Orgelmusik. Erst eine Aufführung des Totentanzes von Hugo Distler 1936 in Oberhausen eröffnet ihm Perspektiven für die musikalisch-existentielle Auseinandersetzung mit Sprache, für Reda gleichbedeutend mit dem Wort Gottes.

Reda setzt seine kompositorischen Studien in Berlin bei Ernst Pepping und später bei Hugo Distler fort. Sie nahmen ihn »in die sachlich strenge und klare Schule des Handwerks«; er erlebt eine neue Klangwelt, die ihm Ziel und Richtung gegeben hat.²⁶

1938 bis 1945 hat er das Kirchenmusikeramt an der Erlöserkirche in Berlin-Lichtenberg inne, war allerdings ab 1941 als Soldat zur Ostfront eingezogen. Trotz des Kriegseinsatzes entsteht dort sein erstes größeres Werk, ein Streichquartett. Nach seiner Rückkehr in das Zivilleben wird Reda 1946 auf Empfehlung des Heineremann-Schülers Otto Brodde (1910–1982)²⁷ als Leiter der Abteilung für Evangelische Kirchenmusik an die Folkwang-Schule in Essen berufen, zugleich als Professor für Orgel und Komposition.

Schon nach wenigen Jahren erfolgt eine radikale Neuorientierung: Theologisch setzt Reda sich von der gottesdienstlichen Restauration der Nachkriegszeit ab: Er versteht sich nun im Anschluss an den Göttinger Theologen Götz Harbsmeier (1910–1979) als »absolut unkultischer Christ«. Er will das Wort Gottes »herausreißen aus der kultischen Vereinsamung agendarisch gebundener Stellenwerte« und den Gottesdienst an die gegenwärtige Wirklichkeit des Menschen binden. Der »Flucht in die Liturgie« entspricht für Reda das verbreitete Vertrauen in die musikalischen, besonders kompositorischen Lösungen der Väter, die – verwurzelt in der Lebenswirklichkeit ihrer Zeit – sich nicht in das 20. Jahrhundert übernehmen lassen.²⁸ Reda beschäftigte sich darum intensiv mit Komponisten, die im Dritten Reich verfemt und verboten waren, z. B. Arnold Schönberg (1874–1951) oder mit aktuellen Komponisten, z. B. Igor Strawinsky (1882–1971) oder Krzysztof Penderecki (*1933), und entwickelt sich zum Vertreter eines bewusst modernen Klangstils.

Reda wendet sich in der eigenen Arbeit zunächst der Komposition von Orgelmusik zu (Orgelkonzerte, Choralkonzerte, Marienbilder), lässt sich dann aber von

26 Reda, Siegfried: Ein Selbstzeugnis; in: MuK 39, 1969, 247 f.

27 Vgl. Hering, Rainer: Brodde, Otto; in: Profile, 560 f.

28 Vgl. Reda, Siegfried: Evangelische Kirchenmusik im Spannungsbereich ihrer Bindungen, in: Folkwang Sommerakademie, Essen 1961, 43–50.

Helmut Bornefeld (1906–1990), mit dem er die Heidenheimer Tage für neue Kirchenmusik prägte, überzeugen, einige Jahre für die Komposition liturgischer und konzertanter Chormusik zu »opfern«. So entstehen z. B. Graduallieder für das Kirchenjahr, das Psalmbuch, die Ostergeschichte. Gemeinden kennen Reda als Komponisten der Melodie zu Jochen Kleppers (1903–1942) »Der du die Zeit in Händen hast« (EG 64, 1960).

Trotz aller Kritik an der empirischen Kirche übernimmt Reda das Amt des Organisten an der Mülheimer Petrikirche. Er tut das in der Überzeugung, dass es »geboten sei, solche Mittel der Musik zu erdenken und zu gebrauchen, die das Bei-uns-sein des Christus in der Hölle von heute in der Adäquatheit von Inhalt und Form glaubhaft machen«. Seine Einsichten in modernen Orgelbau konnte er in der Disposition bedeutender Orgeln in die Praxis umsetzen: Petrikirche Mülheim, Erlöserkirche Essen, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Berlin.

Die Evangelische Kirche im Rheinland ernannte Reda zum Kirchenmusikdirektor; die Stadt Mülheim, in der Reda 1968 verstarb, verlieh ihm den Kunstpreis für Kunst und Wissenschaft.

Vor allem in der kirchenmusikalischen Praxis wirkte der in Bochum geborene Gerhard Trubel (1917–2004)²⁹. Seine musikalische Ausbildung erhält er zunächst am Städtischen Konservatorium Dortmund. Eine Singwoche unter der Leitung von Paul Ernst Ruppel (1913–2006)³⁰ führt 1939 zu dem Entschluss, Kirchenmusik zu studieren. Das Kriegsende erlebt Trubel in französischer Gefangenschaft in Montpellier, wo er Gelegenheit hat, fast zwei Jahre an der »Theologischen Fakultät« bei Ernst Bizer zu studieren.

Trubel wird Chorleiter an verschiedenen Kirchen in Dortmund, u. a. an St. Petri. 1947 wird er Dozent für Chorleitung, Stimmbildung und Sprecherziehung an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule, Abteilung Dortmund. Nach deren Auflösung 1965 übt er seine musikalischen Tätigkeiten nebenberuflich in immer noch großem Umfang aus. Hauptberuflich ist er nun in leitender Stellung in der Versicherungsbranche tätig.

Die von ihm geleitete »Dortmunder Kantorei« gelangt zu überregionaler Bekanntheit, auch durch zahlreiche Schallplatten- sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Das Klangbild dieser Chorgemeinschaft wies deutlich auf die Wurzeln, die das kompositorische und aufführungspraktische Schaffen Trubels bestimmte: Die Jugendsingbewegung und die sich daraus entwickelnde »erneuerte Kirchenmu-

29 Hartmut Handt: Trubel, Gerhard; in: Profile, 601 f.

30 Vgl. Hartmut Handt: Ruppel, Paul Ernst; in: Profile, 586 f.

sik« der 1930er und 1940er Jahre, für die vor allem Namen wie Hugo Distler, Siegfried Reda und Ernst Pepping stehen. 1991 erhält Trubel das Bundesverdienstkreuz am Bande, 2004 stirbt er in Dortmund.

Trubel war ein brillanter Kenner alter Musik, wirkte in entsprechenden Ensembles als Sänger und Instrumentalist mit und gab alte Musik heraus; in seinen eigenen Kompositionen war er der Wiederentdeckung der alten »evangelischen«, dem Wort verpflichteten, Kirchenmusik besonders verbunden. Größere Kompositionen sind u. a. die Deutsche Choralmesse (1951), Die Seligpreisungen (1964), Das Hohelied der Liebe (1966), Der 103. Psalm (1970), die Stationen der Passion (1997). Ein in Arbeit befindliches Oratorium Licht in der Finsternis blieb unvollendet.

Mit ihrem »Jingle«, dem Kirchentagsruf für Bläser, ist Magdalene Schauß-Flake (1921–2008)³¹ bis heute musikalisch präsent. 1921 kommt sie in einem Essener Vorort als Tochter eines Kaufmanns und einer Erzieherin zur Welt. Nach dem Schulabschluss besucht sie die Folkwangschule in Essen. Ihr Berufswunsch ist Organistin. Ohne Wissen der Mutter verdient sie sich unterdessen Geld als Jazz-Musikerin in Lokalen. Zusammen mit ihrem Mitschüler Kurt Edelhagen gründet sie eine Band. In Berlin-Charlottenburg fällt sie während ihres Studiums rasch mit ihrer Begabung auf. Nach dem Studium wirkt sie zunächst einige Zeit als Dozentin an der Musikhochschule in Stettin, gefolgt von einer Tätigkeit als Kirchenmusikerin in Anklam, Essen-Kupferdreh und Essen-Altendorf.

1948 heiratet sie den Vikar Schauß, geht mit ihm nach Wuppertal, bekommt vier Kinder und zieht später mit ihm in den Hunsrück, wo sie in Burgsponheim eine neue Heimat findet und 2008 in Bad Kreuznach stirbt.

Überall findet Schauß-Flake Musik, und überall schreibt sie. Sie wandelt stilischer zwischen den Welten – und war damit wohl ein Kind des Ruhrgebiets. Die Unmittelbarkeit dieser Mentalität lag ihr ebenso, wie der protestantische Gedanke, dass das Profane ein Teil des Säkularen oder umgekehrt, das Heilige ein Teil des Alltags ist. Sie komponiert beim Bügeln, beim Kochen und bei der Gartenarbeit, im Krankenhaus sogar im Liegen. Sie braucht kein Instrument, hört die hochkomplexen Kompositionen mit ihrem inneren Ohr. Stücke wie die die doppelhörige Dorische Intrade oder die Partita Jesu meine Freude gehören heute zum Standard-Repertoire zahlloser Bläserlehrgänge und Workshops und bedeuteten für die Posaunenchöre seinerzeit die Öffnung hin zur klassischen Moderne.

Ihr bekanntestes Werk ist der Kirchentagsruf zu »Christ ist erstanden«, mit dem seit 1950 jeder Kirchentag von den Bläserchören eröffnet wird. Diese Komposi-

tion war eine spontane Auftragskomposition des Kirchentagsgründers Reinold von Thadden-Trieglaff (1891–1976), der die junge Komponistin im Vorfeld des Essener Kirchentags 1950 beiseite nahm und sagte: »Schreiben Sie doch mal eine Fanfare für die Eröffnung.« Schon auf der Rückreise in der Bahn schrieb sie ihn. In Ermangelung von Papier nahm sie kurzerhand Toilettenpapier und verfasste die ersten neun Takte zwischen Düsseldorf und Essen.

Wesentliche Impulse erhält die Musikszene im Ruhrgebiet bis heute durch Gerd Zacher (*1929)³². Seinen ersten Musikunterricht erhält Zacher 1940 beim Regerschüler Fritz Lubrich (1888–1971). 1948 beginnt er ein Studium an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold, Komposition bei Günter Bialas (1907–1995), Dirigieren bei Kurt Thomas (1904–1973)³³ und Orgel bei Hans Heintze (1911–2003) und Michael Schneider (1909–1994). 1953 folgt in Hamburg ein Theorie- und Klavierstudium beim Busoni-Schüler Theodor Kaufmann (1892–1972). 1954 bis 1957 arbeitet er als Kantor und Organist in der deutschen evangelischen Gemeinde in Santiago de Chile. 1957 übernimmt er das Kantorat an der Luther-Kirche in Hamburg-Wellingsbüttel. Als bald verwandelt sich die Luther-Kirche in einen Ort der Horizonterweiterung. Zacher, ein eher scheuer Musiker mit umfassender Bildung, entfesselt heftige Kontroversen, weil er sich aus künstlerischen und kulturpolitischen Gründen weigert, sich auf das Terrain der in den 1930er und 1940er Jahren neu vermessenen evangelischen Kirchenmusik, eine Art »völkische Flurbereinigung«, zu beschränken. Zielstrebig spielt er die vom Nazi-Regime diffamierten, verfemten und vertriebenen Komponisten. Programme mit Werken von Olivier Messiaen (1908–1992), Arnold Schönberg und Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) sorgen für einen wirkungsmächtigen Kontrapunkt zur üblichen kirchenmu-

32 Johannes Vetter: Zacher, Gerd; in: Profile, 651–653. Bei den Redaktionsarbeiten zum Buch »Protestantische Profile im Ruhrgebiet« sind leider manche Dinge durcheinander geraten, so dass einige Artikel unter falschen Autoren- und Autorinnennamen publiziert wurden, was erst nach Drucklegung aufgefallen ist. Die Herausgeber entschuldigen sich für dieses Versehen. Im Fall Gerd Zacher steht im Buch Profile daher leider mit Hans-Georg Ulrichs ein falscher Autorenname. Der richtige Autor ist aber Johannes Vetter (www.kmd-johannes-vetter.de).

33 Die Rolle von Kurt Thomas in der Zeit des Nationalsozialismus ist äußerst umstritten. Er war 1939–1945 Direktor des Musischen Gymnasiums in Frankfurt/M., das als Elite- und Vorzeigeprojekt der Nazis galt; vgl. dazu Neithard Bethke: Kurt Thomas. Studien zu Leben und Werk, Kassel 1989; sowie Werner Heldmann: Musisches Gymnasium Frankfurt am Main 1939–1945. Eine Schule im Spannungsfeld von pädagogischer Verantwortung, künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin, Frankfurt/M. 2004.

sikalischen Praxis. Nur folgerichtig ist, dass Zacher die Orgel aus der verstaubten Ecke eines missverstandenen sterilen Historismus befreit und zeitgenössische Komponisten wie Dieter Schnebel (*1930), Mauricio Kagel (1931–2008), Juan Allende-Blin (*1928), György Ligeti (1923–2006) und sich selbst zu Orgelkompositionen animiert. Dazu kommen Kompositionen mit politischen Inhalten, wie z. B. seine Kantate Die Barmer Erklärung von 1984, die die Barmer Theologischen Erklärung einigen Texten und der Musik der Deutschen Christen gegenüber stellt.

Von 1970 bis 1991 leitet Gerd Zacher als Nachfolger von Siegfried Reda die Abteilung für Evangelische Kirchenmusik an der Folkwang Musikhochschule in Essen, wo er bis heute lebt.

Gerd Zacher ausschließlich als Spezialisten für neue Musik zu kategorisieren, wäre verfehlt. Ausgehend von der spektakulären wie elementaren Erkenntnis, dass jede Musik einstmals neue Musik war, ist er zum Archäologen geworden, der die mitunter hermetischen Schichten der Interpretationstradition abzutragen und zu analysieren versteht. Daraus resultieren beredte Interpretationen, die weniger danach streben, historische Tatbestände zu rekonstruieren; sie zielen vielmehr darauf ab, Grenzüberschreitendes zu entdecken und zu Gehör zu bringen, ohne die Hörerfahrungen der Musikgeschichte zu ignorieren. Ein »Nebenprodukt« dieser Entdeckungsreisen sind höchst geistreiche Aufsätze, in denen Zacher seine ideologiekritische Arbeitsmethode luzide darlegt.

Indem Gerd Zacher seine Interpretationskunst, seine pädagogische und schriftstellerische Arbeit im Kontext des Humanismus, der Aufklärung und der ideologiekritischen Trauerarbeit ansiedelt, ist er ein wichtiger Protagonist des Protestantismus in seiner prophetisch-revolutionären Ausprägung, aufs engste verbunden mit engagierter Toleranz im Lessingschen Sinne.

Zum Schluss gedenke ich eines meiner wichtigsten musikalischen Lehrer in Duisburg, Alexander Meyer von Bremen (1930–2002)³⁴ mit der Charakterisierung aus der Feder seines 1969 in Duisburg geborenen Schülers Jörg Abbing, der seit 2011 eine Professur für Klavierimprovisation an der Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken innehat:³⁵

»Wer das Glück hatte, den Pianisten Alexander Meyer von Bremen beim Musizieren zu beobachten, der konnte das seltene Phänomen eines künstlerisch orientierten Menschen erleben, der seinen ureigensten Instinkten folgt. Dieser Musiker

34 Meyer von Bremen starb am selben Tag, an dem auch mein wichtigster theologischer Lehrer, Henning Schröer (1931–2002), gestorben ist: am 7. Februar 2002.

35 Vgl. www.joergabbing.de.

brachte es fertig, sämtliche noch so schwere Partituren und Klavierauszüge vom Blatt in einer Perfektion zu spielen, die manche Kollegen nicht nach wochenlangem Studium zustande brachten. Wo liegt die Quelle dieser Fähigkeit? Diese Frage stellte ich mir gleich zu Beginn unserer Beziehung, die sich von einem typischen Lehrer-Schüler-Verhältnis hin zu einer tiefen Freundschaft entwickelte. Die Antwort scheint ebenso lapidar wie unerforschlich zu sein – Meyer von Bremen war mit jener geheimnisvollen Begabung gesegnet, die große Geister in der Musikgeschichte ihr Eigen nennen konnten: Er verstand Musik. Er beherrschte diese Sprache mit all ihren semantischen Problemen und Chiffren, die Musiker wie Musikwissenschaftler vor stets neue Rätsel stellen. Diese Rätsel offenbarten sich ihm im üblichen Dialog zwischen Musiker und Notentext, und sie lösten sich ihm – oder er löste sie.

Alexander Meyer von Bremen stammte aus einer alten Leipziger Künstlerfamilie. Sein Urgroßvater, Johann Georg Meyer von Bremen, war ein bekannter Genremaler, seine Eltern waren beide Musiker (seine Mutter, Vera Gassert, spielte als eine der ersten Pianistinnen das schwere Klavierkonzert von Alexander Skrjabin). Aus dieser Prädisposition entwickelte sich Meyer von Bremen zu einem Musiker, der u. a. bei dem berühmten Leipziger Thomaskantor Günter Ramin Unterricht im Orgelspiel bekam und später, nach seiner Übersiedlung in die BRD, bei Frank Martin in Köln Komposition studierte. Mit diesem trat er auch als Duopartner an zwei Klavieren auf, ebenso musiziert er mit dem bekannten Geiger Tibor Varga. Sein kompositorisches Werk umfasst fast alle Gattungen und Besetzungen und wurde vielerorts gespielt. Als Pianist war er in vielen Konzertreisen mit dem »Westdeutschen Trio« unterwegs. Er war Zeit seines Lebens der Musik von Bach mit all seiner Liebe und seinem großen Können auf der Orgel, dem Cembalo und dem Klavier verbunden. Er war ein überzeugter Protestant, der Bachs Musik auch auf diesem Hintergrund zu verstehen wusste. Vielleicht ist es gerade die Leipziger Luft, die er in seiner Kindheit und Jugend einatmete, die ihn zu diesem Grundverständnis auch in religiösen Fragen verhalf. Bis hierhin scheint seine Biografie geradezu vorbildhaft zu klingen.

Und doch beschämt es mich nach wie vor, dass ihm der große Erfolg als Musiker nicht gegönnt war: Er blieb in seiner Anstellung als Klavierlehrer an der Niederrheinischen Musikschule in Duisburg und als Dozent für Kammermusik an der dortigen Abteilung der Folkwang-Hochschule. Seine Fähigkeiten als Musiker und Pädagoge waren für eine Professur an einer Musikhochschule geschaffen, diese Anerkennung blieb ihm verwehrt, obwohl er sie sich in tiefstem Herzen erwünschte. Ebenso belasteten Krankheit und Siechtum seine letzten Lebensjahre. Das letztendlich doch bittere Memento an diesen großartigen Musiker, der die Duisburger Musikgeschichte mitschrieb und heute fast in Vergessenheit geraten ist, erhellt sich in

mir in den lebendigen Erinnerungen an sein Spiel, an seine Musikalität und seinen Habitus. All das schlug einem wuchtig entgegen, wenn man die Tür zu seinem Unterrichtsraum in der Niederrheinischen Musikschule der Stadt Duisburg (damals noch in der Ruhrorter Schifferbörse) öffnete und der großen Kunst teilhaftig wurde, die dahinter stattfand.«³⁶

Was bleibt als Fazit? Das Ruhrgebiet hat keine eigenständige evangelische Musiktradition hervorgebracht. Es gibt hier alles, was es auch anderswo geben könnte. Es gibt einige, die im Ruhrgebiet geboren sind und es mit großen Schritten verlassen haben, z. T. nicht ungern. Es gibt einige, für die das Ruhrgebiet Durchgangsstation ist. Und es gibt einige, die hier hängen geblieben sind. Einige von ihnen haben in starken Positionen (z. B. Folkwangschule Essen) viel bewirken können. Anderen war der überregionale Durchbruch nicht vergönnt. Von der musikalischen Klangsprache her gibt es restaurative und progressive Komponisten, und es gibt politisch ambivalente Gestalten ebenso wie politisch ambitionierte. Auch sind verschiedene Spielarten des Protestantismus erkennbar, von säkularisierten Formen des Protestantismus bis hin zu bekenntnisorientierten, von traditionsorientierten bis hin zu und prophetischen Formen. In allen Fällen spielt in der Sozialisation dieser Komponisten und Komponistinnen die Kirchenmusik als eine typische Ausdrucksform des Protestantismus eine entscheidende Rolle. Hingegen vermag ich in alledem nichts Ruhrgebiertypisches entdecken. Stattdessen ist jede einzelne Person interessant, bunt, mitunter ambivalent, auf jeden Fall aber wert, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Möglicherweise sagt dies mehr über das Ruhrgebiet als der Versuch einer generalisierenden Zusammenschau.