

UDK:783.03(430)“19”  
27(430)-535-9“19”  
DOI: 10.2298/MUZ1315147L

Zur Veröffentlichung angenommen  
22. August 2013  
Originaler wissenschaftlicher Aufsatz

### Helmut Loos

Institut für Musikwissenschaft  
Universität Leipzig  
hloos@uni-leipzig.de

## DIE „LEIPZIGER SCHULE“. ZUR GESCHICHTE DER KIRCHENMUSIK IM 20. JAHRHUNDERT

**Abstrakt:** Auf die Initiative Karls Straubes ging die Gründung des Instituts für Kirchenmusik am Leipziger Konservatorium im Jahre 1921 zurück. Zusammen mit seinem Meisterschüler Günther Ramin gestaltete er über lange Jahre hinweg die Kirchenmusik in St. Thomas. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs gewann die Bach-Bewegung für den Protestantismus eine zentrale Bedeutung, zumal sich Leipzig als richtungsweisendes Zentrum profilierte und mit der „Ära Straube-Ramin“ eine „Leipziger Schule“ ausbildete. Obwohl Straube und Ramin nicht selbst komponierten, war insbesondere ihr Wirken am Konservatorium der Musik zu Leipzig wesentlich für die Bildung der „Leipziger Schule“ als Erneuerungsbewegung evangelischer Kirchenmusik. In dem Artikel wird das Schicksal dieser Bestrebungen und ihrer Protagonisten während der katastrophalen ökonomischen Umstände und des anwachsenden Nationalisozialismus analysiert.

**Schlüsselwörter:** Kirchenmusik, Karl Straube, Günther Ramin, „Leipziger Schule“, Leipziger Konservatorium, Bach-Bewegung

Die Dichotomie autonom – funktional wurde für die Kirchenmusik zu einem Problem in der historisch überschaubaren Periode, in der eine bestimmte weltanschaulich zuzuordnende Ästhetik gesellschaftlich eine dominierende Rolle einzunehmen und zu behaupten wusste. Seitdem die romantische Musikanschauung die Basis für eine dann tatsächlich erfolgte Entwicklung zur Kunstreligion gelegt hatte, wurde die (Kunst- oder Ernste) Musik zunehmend als autonom definiert und als von funktionaler Bindung grundsätzlich abge-

trennt betrachtet. Dass Musik auch weiterhin in der Gesellschaft eine Position einnahm und damit auch eine Aufgabe (Funktion) erfüllte, ist allein aus der Bedeutung dieser Kunst ersichtlich, die ihr im allgemeinen Bewusstsein zugemessen wurde. Doch war diese neue Funktion von einer ganz anderen Qualität als früher. Sie war nicht mehr direkten sozialen Aufgaben zugeordnet, sondern hatte eine übergeordnete Funktion, die einer idealen Gegenwelt zur Realität, des Ideals, der Repräsentanz des Unsagbaren, des Allgemeinen, des „Weltwillens“.

Derart als Kunstreligion ausgestaltet, bildete sie in einer säkularisierten Welt die Alternative zu den traditionellen Religionen, und die antikirchlichen, antichristlichen Bewegungen der liberalen und nationalen bürgerlichen Bewegung im 19. Jahrhundert nahmen die Offenheit und inhaltliche Unbestimmtheit der Musik dankbar auf, um die verschiedensten weltanschaulichen Entwürfe, selbst ursprünglich christliche Traditionen hier ohne weitere inhaltliche Auseinandersetzung emphatisch feiern zu können, und dies nicht nur getrennt nebeneinander, sondern gleichzeitig, simultan.

Die Kirchenmusik stand in dieser Situation vor einem existentiellen Problem: Als unzweifelhaft funktionale Musik konnte sie dem dominierenden Kunstanspruch der Zeit nicht entsprechen; die Kirchenmusiker waren sehr persönlich betroffen, weil sie sich in der Spannung zwischen romantischem Künstlerbild und dienender Funktion aufreiben mussten. Die Reaktionen waren unterschiedlich. In der katholischen Kirche wurde im späten 19. Jahrhundert ein strenger Cäcilianismus propagiert, der mit Gregorianischem Choral und Palestrinastil zwei historische Vorbilder heranzog und sich modernen Strömungen verweigerte. In den evangelischen Kirchen war die Suche nach dem „wahren Kirchenstil“ bereits seit dem 18. Jahrhundert virulent (Heidrich 2001). Doch wie in der katholischen Kirche weder die klassische Kirchenmusik aus den Kirchen verdrängt werden konnte und weiter auch neue Orchestermessen entstanden, so fand auch in den evangelischen Kirchen eine lebendige Auseinandersetzung mit den drängenden Problemen einer angemessenen musikalischen Gottesdienstgestaltung statt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhielten diese Bemühungen mit dem Auftreten der antibürgerlichen und antiindividualistischen Bewegungen des „Wandervogels“ und der

„Jugendbewegung“ neue Anstöße, sie sahen sich plötzlich nicht mehr in einer Verteidigungsposition einem übermächtigen Zeitgeist gegenüber, sondern inmitten einer jungen Aufbruchsstimmung, in der sich elementare Bedürfnisse einer neuen Generation artikulierten. In dieser Situation gewann die Bach-Bewegung für den Protestantismus eine zentrale Bedeutung, zumal sich Leipzig als richtungsweisendes Zentrum profilierte und mit der „Ära Straube-Ramin“ eine „Leipziger Schule“ ausbildete (Hellmann 1990).

Bereits der 1875 in Leipzig gegründete Bach-Verein mit seinen Initiatoren Philipp Spitta und Heinrich von Herzogenberg verfolgte entgegen der Auffassung von Bach als autonomen Kontrapunktiker, der vor allem in Konzertveranstaltungen aufgeführt worden war (Hiemke 2000), religiöse Ziele einer Rückgewinnung Bachs für den Gottesdienst und einer Erneuerung des orthodoxen Protestantismus. In diese Tradition trat Karl Straube ein, als er kurz nach seiner Berufung als Thomasorganist (1902) 1903 die Leitung des Leipziger Bach-Vereins übernahm. Mit ganz konkreten Maßnahmen förderte er die Bach-Pflege und wurde nicht zuletzt wegen dieser Verdienste im Jahre 1918 zum Thomaskantor berufen; Straube bestätigte dies in seiner bis 1939 währenden Amtszeit durch eine weitere Konzentration des Repertoires auf Bach unter Berücksichtigung neuer Erkenntnisse zur Aufführungspraxis, die nicht zuletzt auch mit seinem Engagement in der Orgelbewegung zusammenhingen (Gutknecht 1993: 234–236). Seine Tätigkeit als reisender Orgelvirtuose gab Straube zugunsten der Chorpflege auf, lediglich als Orgellehrer war er weiter tätig. Er war der erste Thomaskantor, der nicht selbst komponierte, und begründete dies mit den Worten:

„Vergängliche Musik für die Thomaner zu schaffen, das konnte für mich keine dringliche künstlerische Amtshandlung sein, während das gewaltige Vermächtnis Bachs an den von seinem Genius geadelten Chor zum großen Teil unerschlossen blieb. Wollte ich das mir übertragene Kantorenamt ganz ausfüllen, so musste es mir gelingen, die Thomaner zu einer organischen Singgemeinschaft zu erziehen, die auf den Ehrennamen ‘Bach-Chor’ vollen Anspruch hatte.“ (zitiert nach Hellmann 1990: 12).

Straube Schüler Diethard Hellmann bezeichnete seine Grundeinstellung als ein „Anspruchsdenken“ von hohen Ansprüchen mit einer Konzentration auf das Wesentliche.

Maßgeblich auf die Initiative Straubes ging die Gründung des Instituts für Kirchenmusik am Leipziger Konservatorium am 23. Oktober 1921 zurück, wo er bereits seit 1907 als Orgellehrer (1908 Professor) tätig war. Gerade nach dem Ersten Weltkrieg und in der Nachfolge des Versailler Vertrags wurde Bach zu einem nationalen Mythos, von dem die Erlösung des deutschen Volkes ausgehen sollte. Trotzdem blieb der christliche Aspekt für Straube zentral, mit seinen Thomanern und dem Gewandhausorchester führte er in den Jahren 1931–1937 in einem wöchentlichen Turnus alle Kantaten Bachs auf, der Rundfunk strahlte die sonntäglichen Veranstaltungen aus und sorgte somit für eine weite Verbreitung der Werke in einer jedem romantischen Überschwang abholden Interpretation. 1935 führte Straube die Matthäuspassion Bachs erstmals mit kleinem Orchester und allein den Thomanern auf, also mit Knabensopran und –alt in durchaus begrenzter Zahl, nicht mit einem großen gemischten Gewandhauschor. Die Aufführung erregte weithin größtes Interesse und brachte Straube mit seinem Chor ehrenvolle Einladung zu Gastkonzerten ein, etwa in die Kathedrale St. Eustache zu Paris im Jahre 1938 (Hellmann 1990: 13).

In dem Verhältnis Straubes zu seinem Meisterschüler Günther Ramin stellte die Aufführung ein bemerkenswertes Ereignis dar. Als Thomaner und Student des Leipziger Konservatoriums hatte Ramin sich der intensiven Förderung durch Straube erfreuen dürfen und war 1918 zum Thomasorganisten berufen worden, so dass er in einem bewunderungswürdigen, wenn auch nicht spannungsfreien Lehrer-Schüler-Verhältnis zusammen mit Straube über lange Jahre hinweg die Kirchenmusik in St. Thomas gestaltete. Ehrenvolle Rufe in andere Städte (1929 Lübeck, 1932 Berlin) wusste Ramin dafür zu nutzen, seine Position in Leipzig zu festigen und u. a. die feste Zusage der Nachfolge Straubes als Thomaskantor unter Einschluss weitgehenden Zugriffs auf den Gewandhauschor zu erreichen (Hübner 2002). Die jährliche Aufführung der Matthäuspassion war dabei ein wesentlicher Höhepunkt, auf den Ramin Wert legte, und genau dies war nun durch Straube zunichte gemacht worden. Nicht allein aus diesem Grunde trat Ramin 1938 von seinen Aufgaben mit dem Gewandhauschor zurück, es gab auch anderweitig zahllose Schwierigkeiten

zu meistern. Als Ramin zum 1. Januar 1940 Straube im Thomaskantorat ablöste, kam es zu einem tiefgreifenden Zerwürfnis.

Obwohl Straube und Ramin nicht selbst komponierten, war insbesondere ihr Wirken am Konservatorium der Musik zu Leipzig wesentlich für die Bildung der „Leipziger Schule“ als Erneuerungsbewegung evangelischer Kirchenmusik. Ermöglicht wurde dies im Rahmen des Instituts für Kirchenmusik unter der Leitung von Karl Straube, das eben auch Komponisten ausbildete und bereits 1926 zum Kirchenmusikalischen Institut der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens erhoben wurde. Viele Komponisten der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung waren als Studenten oder Lehrer Mitglieder des Leipziger Konservatoriums. Während Willy Burkhard 1921/22 nur kurz ein Semester bei Sigfrid Karg-Elert und Robert Teichmüller studierte, absolvierte Kurt Thomas hier sein Studium von 1922 bis 1925 und wurde nach dem erfolgreichen Abschluss unmittelbar als Dozent für Musiktheorie am Konservatorium angestellt; er blieb hier noch neun Jahre. Mit der Komposition seiner a-cappella-Messe a-Moll op. 1 (1925) hatte Thomas einen Sensationserfolg und seinen Durchbruch als Komponist erreicht, er nahm ab sofort mit seinen Kompositionen eine Vorbildfunktion für zeitgenössische Kirchenmusik ein. Mehr noch als Bach bildete die ältere a-cappella-Musik sein kirchenmusikalisches Ideal, insbesondere Heinrich Schütz, dessen Werke er als Student bei Arnold Mendelssohn kennengelernt hatte, den er auf Empfehlung von Karl Straube aufgesucht hatte. Thomas setzte dieses Ideal auch aufführungspraktisch in die Tat um, indem er 1928 die Chorarbeit des Kirchenmusikalischen Instituts als Leiter bis zu seiner Berufung als Professor für Chorleitung an die Hochschule für Musik nach Berlin im Jahre 1934 übernahm und eine mustergültige Kantorei formte, die sich ganz dem a-cappella-Singen verschrieb. Sie wurde aufgrund ihrer hervorragenden interpretatorischen Leistungen so erfolgreich, dass der Rundfunk ihre Aufführungen übernahm und in mehr als einhundert Konzerten und Sendungen eine weite Verbreitung sicherte; dies begründete den überregionalen Ruf ihres Chorleiters und gab den Ideen der Erneuerungsbewegung ein öffentliches Forum.

Wichtig als Lehrer für die Bildung der „Leipziger Schule“ zu dieser Zeit war auch Günter Raphael mit den Fächern Kontrapunkt und Musiktheorie,

er unterrichtete von 1926 bis 1934 am Konservatorium. Auf ihn folgte 1934 Johann Nepomuk David als Lehrer für Musiktheorie und Komposition. Doch er hat drei Schüler des Konservatoriums schon nicht mehr selbst unterrichtet, die besonders zum Ruhm der „Leipziger Schule“ beigetragen haben: Hugo Distler, Wolfgang Fortner und Kurt Hessenberg nahmen in Jahre 1927 ihr Studium auf und blieben bis 1930 bzw. 1931 in Leipzig (Distler studierte vor allem bei Hermann Grabner und Günther Ramin).

Die Entwicklung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, wie sie hier in Bezug auf Leipzig kurz skizziert worden ist, lässt sich in ihren Inhalten und Ausprägungen nur vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg verstehen, die im Folgenden am Beispiel der wichtigen Institution des Konservatoriums der Musik zu Leipzig dargestellt sei. Die gesellschaftspolitische Dimension der Musik als Ausdruck des Selbstbewusstseins und der geistigen Überlegenheit des Bürgertums über die alte Aristokratie spielte für das Musikleben in Leipzig spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Insofern ist es nicht ohne Pikanterie, wenn Siegfried Leistner im Jahre 1959 schrieb: „Dem pädagogischen Wirken Straubes und Ramins entstammt die geistige Aristokratie der heutigen Kirchenmusik.“<sup>1</sup> Die durchgängig gepflegte Zusammenarbeit von Gewandhaus und Thomanern sowie anderer Vereinigungen wie des Bach-Vereins und des Gewandhauschors ließ die Differenz von weltlich und geistlich verschwimmen in einem schier unentwirrbaren Geflecht christlicher und kunstreligiöser Tendenzen. Dies betrifft insbesondere die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg.

Wie ganz Deutschland befand sich das Konservatorium zu Leipzig nach dem Ersten Weltkrieg und den Sanktionen des Versailler Vertrags in einer bedrängenden Notsituation. Die wirtschaftlichen Verhältnisse waren katastrophal, wie in vielen Verlautbarungen der Zeit nachzulesen ist, etwa in der Klage, dass das Einkommen der Konservatoriumsbeschäftigten nicht einmal die Höhe der Proletariergehälter erreiche. Die Studierenden bildeten eine „Vereinigung der Studierenden am Konservatorium zu Leipzig“, um die

<sup>1</sup> *Musik und Kirche* 29 (1959), S. 148.

größten Notlagen gemeinsam zu bewältigen (Folgende Angaben nach Maren Goltz 2002). Die Kunde von der Gründung einer staatlichen Hochschule für Musik in Dresden rief den entsetzten Einspruch des Leipziger Konservatoriums allein aufgrund der untragbaren Verhältnisse hervor.<sup>2</sup> Am 12. März 1920 erhob das Konservatorium beim Ministerium der Kultur und des öffentlichen Unterrichts in Dresden in einem ausführlichen Brief Einspruch und forderte unter ausführlicher Darlegung des eigenen Vermögens einen staatlichen Zuschuss für das eigene Haus.<sup>3</sup> Das „Leipziger Tageblatt und Handels-Zeitung“ meldete am Mittwoch, den 16. März 1921: „Wie von Regierungsseite aus mitgeteilt wird, plant die sächsische Regierung, das Konservatorium und die Frauenberufsschule in Leipzig auf den Staat zu übernehmen.“<sup>4</sup> Doch die Lage verschlimmerte sich weiter trotz einer Neustrukturierung des Konservatoriums mit einer neuen Verfassung am 1. April 1921.<sup>5</sup> Im Jahre 1922 wurde das Unterrichtsgeld um 300% erhöht, gleichzeitig verhandelte das Kuratorium ernsthaft über die Auflösung des Konservatoriums. Wie verzweifelt die Lage sich darstellte, geht aus Beiträgen in der Zeitschrift für Musik, dem 1. Märzheft 1922, erschienen in Leipzig am Sonnabend, den 4. März, unter dem Hauptschriftleiter Dr. Alfred Heuß hervor. Wenn Franciscus Nagler hier über Messe und Musik philosophiert, über die kirchenmusikalische Gattung und den Markt (wirtschaftlichen Handel) in ihrem historischer Zusammenhang, und zu den Messeteilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei aktuelle Texte im Tenor flehender Bitten formuliert, so deuten sich hier Notmaßnahmen an, die nicht erst 1924 Wirklichkeit wurden (Nagler 1922). Stephan Krehl, der Studiendirektor des Konservatoriums in Leipzig persönlich veröffentlichte einen „Aufruf zur Hilfeleistung für das Konservatorium für Musik zu Leipzig“ (Krehl 1922). Die „Vereinigung der Freunde und Förderer

<sup>2</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 87 (1920), S. 17.

<sup>3</sup> Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1920: „Konservatorium der Musik zu Leipzig / An das Ministerium des Kultur und öffentlichen Unterrichts Dresden / Leipzig, den 12. März 1920“.

<sup>4</sup> Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1921: Leipzig Tageblatt und Handels-Zeitung, Zweite Abend-Ausgabe 115. Jahrgang. 1921. Mittwoch, den 16. März. Geplante Verstaatlichung des Konservatoriums und der Frauenberufsschule in Leipzig.

<sup>5</sup> Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1921: Leipzig, den 23. März 1921. Ankündigung einer neuen Verfassung, Handzettel für Lehrer und Lehrerinnen.

des Konservatoriums der Musik zu Leipzig” unterstützte den Spendenaufruf ganz praktisch durch Angabe ihrer Bankverbindung.<sup>6</sup> Nur durch einen Zuschuss der Stadt Leipzig von 2 ½ Millionen Mark wurde die Schließung abgewendet, doch war dies keine Lösung auf Dauer, vielmehr richtete sich weiter alle Hoffnung auf den Staat.<sup>7</sup> Als Stephan Krehl am 9. April 1924 verstarb, war die Lage keineswegs gesichert, Walter Davisson führte vertretungsweise die Direktorialgeschäfte bis zur Berufung des neuen Direktors Max Pauer.<sup>8</sup> Die eingeleiteten Maßnahmen waren drastisch: trotz einer Unterstützung durch die Sächsische Regierung wurden Lehrkräfte gekündigt, das Haus des Konservatoriums als „Musik-Meßhaus” vermietet und sogar der wertvollste Teil der Bibliothek verkauft, er wurde der Vereinigung der Freunde der Universität zugunsten des Musikwissenschaftlichen Instituts zugeschlagen (heute in den Sondersammlungen der Bibliotheca Albertina). Anscheinend waren diese Maßnahmen und die Verhandlungen des neuen Direktors relativ erfolgreich, denn die „Leipziger Neueste Nachrichten” vermeldeten am Donnerstag, den 5. Juni 1924, unter dem Titel „Die Gesundung des Leipziger Konservatoriums. Der neue Direktor” dass „Max Pauer den an ihn ergangenen Ruf als Studiendirektor der Anstalt angenommen” habe, „daß nunmehr die finanzielle Sanierung des Instituts durchgeführt ist und damit das Konservatorium wieder auf gesicherter wirtschaftlicher Grundlage steht.”<sup>9</sup>

Ganz ähnliche Verhältnisse herrschten bei den Thomanern. Karl Straube musste verzweifelt kämpfen, um den Chor in der Inflationszeit zu retten und die Mitwirkung eines Orchesters zu sichern. Zunächst teilten sich Kirche und Stadt die Kosten, als jedoch die Kirche 1922 zahlungsunfähig wurde, lehnte die Stadt es ab, die gesamten Kosten zu übernehmen. Die sonntäglichen Kirchenmusiker müssen eingeschränkt werden, seit April 1923 konnte nur

<sup>6</sup> *Zeitschrift für Musik* 89 (1922), S. 120

<sup>7</sup> *Zeitschrift für Musik* 89 (1922), S. 434.

<sup>8</sup> Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1924: Leipziger Abendpost. Dienstag, den 27. Mai 1924. Siehe auch Leipziger Abendpost. Dienstag, den 27. Mai 1924. Krehl-Feier im Konservatorium. Die musikalische Gedächtnisfeier für den unlängst verstorbenen Studiendirektor der Anstalt, Stephan Krehl.

<sup>9</sup> Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1924: Leipziger Neueste Nachrichten. Donnerstag, den 5. Juni 1924.



alle zwei Wochen in der Thomaskirche musiziert werden, die Nikolaikirche ging leer aus. Als im April 1924 die Finanzierung in der Stadtverordnetenversammlung neu diskutiert wurde, kam es zu heftigen Auseinandersetzungen. Allen Ernstes redeten Gegner der Kirchenmusik von einem „Gimpelfang auf Kosten der Stadtgelder“, während Befürworter von einem Bollwerk gegen „Kommunisten“ und „Juden“ redeten (zitiert nach Hübner 2002: 540). Durch Privatspenden brachte Straube das Geld für die Kirchenmusik bis November 1926 auf, die Bitte an die Stadtverordnetenversammlung, anschließend die Kosten wieder zu übernehmen, wurde zunächst abgelehnt; erst Straubes Drohung, Leipzig zu verlassen, brachte einen Umschwung: Die SPD-Fraktion unterstützte nun den Antrag und die Finanzierung für den üblichen wöchentlichen Wechsel der Kirchenmusik in St. Nikolai und St. Thomas wurde für längere Zeit gesichert.

Die wirtschaftliche Notlage ließ die Menschen nicht unbeteiligt, eine tiefe Verunsicherung spricht aus vielen Äußerungen gerade auch zur musikalischen Kultur, die mit trotzigem Aufbäumen zu überspielen gesucht wird. Georg Göhler<sup>10</sup> wurde als Autor in der „Zeitschrift für Musik“ zum Sprecher verbreiteter Ansichten: „Die innere Ursache der Notlage der deutschen Musik ist der sittliche Zustand des Volkes, die herrschende Lebensauffassung.“ (S. 485) Nicht geringen Schaden habe die Überschätzung von Richard Strauss verursacht, aber die inneren Ursachen der Notlage müssten überwunden werden durch sittliche Erneuerung, die „äußeren Ursachen [würden] einzig und allein getilgt durch die Beseitigung des Friedensvertrages von Versailles.“ Und nochmals erwähnt er den tief sitzenden Stachel, dem das Unheil zugeschrieben wird (man wagt kaum zu fragen, was dies mit Musik zu tun hat):

„Ist das deutsche Volk unfähig zur sittlichen Erneuerung und zur Einigkeit, die die Revision des Versailler Vertrages erzwingt, dann hat auch für die deutsche Musik als Weltmacht die letzte Stunde geschlagen“ (Göhler 1921: 489).

Im gleichen Heft der „Zeitschrift für Musik“ rief Rudolf Cahn-Speyer dazu auf, die Notlage der Musiker durch Beitritt zum Verband konzertierender

<sup>10</sup> Zur Person Georg Göhler aus zeitgenössischer Sicht siehe *Zeitschrift für Musik* 88 (1921), S. 495.

Künstler zu lindern (Cahn-Speyer 1921). Die Rolle der Musikfeste strich Alfred Heuß hervor, wenn er über das zehnte Deutsche Bachfest in Breslau vom 7. bis 9. Oktober 1922 schrieb, „daß alle diese Feste mehr als nur gewöhnliche Musikfeste sind, weil jeder denkende Besucher unwillkürlich fühlt, daß sie sich auf Grundlagen deutschen Wesens aufbauen, die zu unserer Erstarkung dringend notwendig sind“ (Heuß 1921: 481). Kultur als Aufrüstung! Im gleichen Tenor berichtete T. Niechciol über die Feier des hundertjährigen Bestehens der „Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik“ in Berlin:

„Es war kein Fest in des Wortes profaner Bedeutung, sondern ein Erleben, eine machtvolle Kundgebung deutscher Kunst und deutschen Empfindens; ein Sonnenstrahl in das kranke deutsche Herz und ein hoffnungsvoller Ausblick“ (Niechciol 1922).

Dass die Beschwörung des Nationalen in der Musik kaum mehr Grenzen kannte, geht aus dem Bericht von 1923 hervor, dass Henri Marteau bei einem Konzert in Deutschland am Auftreten gehindert und als Franzose vertrieben worden sei, weil er für „deutschen Wesens durchaus unwürdig“ gehalten worden sei. Zwar beteuerte die Schriftleitung, dass solche Ausschreitungen zu verurteilen man „auch in streng nationalen Kreisen durchaus einig“ sei, aber:

„Wer garantiert uns nun dafür, daß das Verfahren in München nicht bei jüdischen Musikern und Dirigenten wiederholt wird? Die Sturmtruppen Hitlers wollen Taten verrichten“ (Robert 1923: 6). (Im Jahre 1923!)

Trotz oder vielleicht ja gerade wegen der Notlage verbreiteten das Konservatorium wie die Musikfeste Glanz nach außen: die Eröffnungsfeier des Instituts für Kirchenmusik am Konservatorium der Musik zu Leipzig am Sonntag, den 23. Oktober 1921, 12 Uhr vormittags wurde thematisch bedeutungsvoll begangen (Goltz 2001), die Programmfolge wies drei Positionen auf:

1. J. S. Bach, Präludium und Fuge, vorgetragen v. Herrn Günther Ramin, Organist zu St Thomae

2. Begrüßungen und Ansprachen

3. „Jesu meine Freude.“ Motette für 5 Singstimmen von J. S. Bach,  
vorgetragen vom Thomaner-Chor.<sup>11</sup>

Selbstverständlich wurde der Thomanerchor von Karl Straube geleitet. Die musikalische Gestaltung der Eröffnungsfeier war Programm und zeigt die überragende Stellung, die Johann Sebastian Bach zugeschrieben wurde. Straube hatte sich um dieses Bach-Bild große Verdienste erworben, insbesondere durch die Ausrichtung verschiedener Bach-Feste. Das 2. Deutsche Bach-Fest in Leipzig 1904 gestaltete er zu einem Aufsehen erregenden Ereignis, auch das 8. Deutsche Bach-Fest 1920 in Leipzig stand unter seiner Leitung. Zwischenzeitlich hatte Straube bereits eigene Leipziger Bach-Feste ins Leben gerufen, 1908 wurde ein solches zur Einweihung des neuen Denkmals an der Thomaskirche gefeiert, weitere 1911, 1914, 1920 (gleichzeitig als 8. deutsches Bach-Fest) und 1923. Welche Rolle im Bewusstsein der Zeitgenossen Bach spielte, wird aus einer Umfrage deutlich, die von der Zeitschrift „Die Musik“ im Oktober 1905 veröffentlicht worden war. Auf insgesamt 87 Seiten sind nahezu ausschließlich<sup>12</sup> emphatische Bekenntnisse zu Bach als nationalen Heroen und Kraftquell deutschen Geistes zu finden (berühmt ist Regers Beitrag: Bach als „Anfang und Ende aller Musik“). Erst in einer zweiten Umfrage derselben Zeitschrift im Jahre 1930 finden sich neben den emphatischen Äußerungen etwa von Waldemar von Bausznern: „Er ist für mich das Unermeßliche“ und Joseph Haas: „der Inbegriff alles Höchsten“<sup>13</sup> auch etwas distanziertere Bach-Deutungen.<sup>14</sup> Seit Nikolaus Forkels Bach-Buch aus dem Jahre 1802 hatte sich ein spezifisches Bild Bachs als Urvaters der deutschen Musik herausgebildet, das in Leipzig ein besonderes Zentrum besaß. Dieses Bach-Verständnis erfuhr in der Notsituation nach dem Ersten Weltkrieg eine geradezu apologetische

<sup>11</sup> Hochschule Leipzig Archiv, Programmsammlung 1921–1924. Ebd., Leipzig, im September 1921: Satzung Institut für Kirchenmusik. Siehe auch C. A. Martienßen, Das Institut für Kirchenmusik an der Hochschule für Musik in Leipzig, *Zeitschrift für Musik* 89 (1922), S. 102–105.

<sup>12</sup> Ausnahmen bilden etwa Oskar Sonneck, Hans Huber, Arnold Mendelssohn und Georg Schumann, deren kritische Bemerkungen sich allerdings vor allem auf aufführungspraktische Fragen beziehen.

<sup>13</sup> *Die Musik* XXII (1929/30), Nr. 4, Januar 1930, S. 265.

<sup>14</sup> *Die Musik* XXII (1929/30), Nr. 4, Januar 1930, S. 266.

Überhöhung, die deutsche Musik und ihr Urvater Bach erschienen als Retter der Nation aus der Katastrophe. In diesem Sinne waren die Bach-Feste weniger kulturelle Ereignisse als nationale Kundgebungen mit religiösem Anspruch.

Das Konservatorium entsprach dieser Richtung vollkommen, es war auf seinen Konservativismus stolz, wie aus dem „Personalverzeichnis W.S. 1921–22“ hervorgeht, in dem unter dem Titel „Der Werdegang des Konservatoriums der Musik in Leipzig“ zu lesen ist: „Von Anfang an war [...] dem Konservatorium der Geist eines gewissen gesunden Konservativismus mitgegeben worden, den es bis heute nicht verloren hat.“ Und weiter: „daß die Neuromantik, als deren Stammvater Liszt anzusehen ist, am Leipziger Konservatorium wenig Eingang fand.“ (Siehe dazu auch Forner 1997).

Das überragende Bach-Bild wurde selbstverständlich auch von den anderen Lehrenden am Konservatorium vertreten, genannt seinen nur Günther Ramin (1920–1940), Paul Graener (1920–1924) und Sigfrid Karg-Elert (1919–1933). Ein einziges Beispiel dafür möge genügen. Als Günther Ramin im Jahre 1973 eine Gedenkschrift zum 75. Geburtstag gewidmet wurde, wählte der Herausgeber Diethard Hellmann als Titel des Buches die verkürzte Überschrift eines Vortrags, den Ramin 1954 an der Universität Zürich gehalten hatte: „Johann Sebastian Bach. Ende und Anfang“. Der originale Titel hatte gelautet: „Johann Sebastian Bach als Ende und Anfang und seine Bedeutung für die geistige Entwicklung der Jugend“.<sup>15</sup> (Ramin stellte ganz bewusst Max Regers berühmtes Diktum um.) Ein anderer Titel eines bis dahin unveröffentlichten Beitrags von Ramin trägt die Überschrift „Bachs Totalität in Werk und Wesen“. Die Wortwahl verweist direkt in den Bereich des Totalitarismus des Dritten Reiches, mit dem die hier geschilderte Leipziger Schule in einem komplizierten Verhältnis vielfach verbunden war. In erregten Auseinandersetzungen ist dies in den letzten Jahrzehnten diskutiert worden.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Johann Sebastian Bach. Ende und Anfang. Festschrift Günther Ramin*, hrsg. v. Diethard Hellmann, Wiesbaden 1973.

<sup>16</sup> Vgl. zum Gesamtkomplex: *Bach und die Nachwelt*. Band 3: 1900–1950, hrsg. v. Michael Heinemann u. Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 2001, hier besonders Wolfgang Rathert, *Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem Ersten Weltkrieg*, S. 23–61. Weiter auch: *Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs – Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig, 29. und 30. März 1994, hrsg. v. Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger u. Peter Wollny, Hildesheim u. a. 1995.

Vor dem Hintergrund der soziokulturellen Situation Leipzigs nach dem Ersten Weltkrieg gewinnt die Erneuerungsbewegung der evangelischen Kirchenmusik eine eigene Beleuchtung.

Wenn Bach mit seiner allgemein anerkannten Autorität, ausgewiesen durch die örtlichen und nationalen Bach-Feste, gewissermaßen bereits einen anerkannten Standard der Kirchenmusik repräsentierte, so geriet die Erneuerungsbewegung neben einer erneuerten Aufführungspraxis mit ihrem Ideal der alten Musik und Heinrich Schützens zur elitären Speerspitze einer weitergehenden, sich permanent weiterentwickelnden Reform. Aus dieser Perspektive scheint Schütz die moralische Autorität Bachs noch zu übertreffen. Insgesamt aber wurde eine konsequente Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik von Luther über Schütz bis Bach als Grundlage und Vorbild für die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung angesehen. Die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung um Schütz und Bach in ihrer Bedeutung als nationale Komponisten und Begründer einer kulturellen Vorherrschaft der deutschen Musik allerdings ließ sich zu jener Zeit nicht sauber von den kirchenmusikalischen Idealen trennen, so dass es zu einer äußerst schwierigen und gerade im Rückblick kaum ganz gerecht zu bewertenden Gemengelage widerstreitender Interessen kam. Dies kommt noch in der Erklärung zur Kirchenmusik vom 17./18. Mai 1933 deutlich zum Ausdruck, die zahlreiche Kirchenmusiker wie auch Karl Straube und Günther Ramin unterzeichneten:

„Wir bekennen uns zu der gemeinschaftsgebundenen Kraft aller Kirchenmusik, wie wir sie vor allem in der Musik unserer evangelischen Kirche von Luther über Schütz bis Bach und an den Meisterorgeln dieser Zeit erlebt haben. Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampf gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden. Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft herausgeboren ist. Eine zuchtlose, selbstgenießerische Musik, die den einzelnen nicht über sich selbst hinaus in die Gemeinde hineinstellt, hat in der Kirche kein Heimatrecht und hat auch mit dem künstlerischen Wollen des Jungen Deutschland nichts gemein. Wir bekennen uns zur volkhafte Grundlage aller Kirchenmusik. Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nichtbodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird.“<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Lübecker Anzeiger und Zeitung vom 13.07.1933, zitiert nach Prieberg 2004: 196.

Es bedarf im Rückblick und nach den Exzessen des Dritten Reichs schon einiger Anstrengung, die komplizierte Situation zu verstehen und die Äußerungen der Zeitgenossen aus der Entwicklung heraus zu werten. Die hohe gesellschaftliche Position der Musik als bürgerlicher Kunstreligion, die hier angesprochen wird und deren spezielle Bedeutung für die Musikgeschichte ich gerne hervorhebe (Loos 2007), musste die Kirchenmusiker zur Gegenposition herausfordern, die gleichwohl wie die gesamte antiromantische Bewegung nicht weniger emphatisch war und (nach der Einschätzung von Friedrich Blume) „aus ernstem Verantwortungsbewußtsein heraus und in heiliger Nüchternheit“ (Blume 1947: 35) agierte. Damit gehörten die Kirchenmusiker zwangsläufig zum selben oppositionellen Lager wie die Nationalsozialisten, mit denen vielleicht gewisse Allianzen zeitweise opportun erschienen und gegen die eine klare Abgrenzung nicht immer gelingen mochte. So ist Karl Straube Mitglied der NSDAP gewesen, auch wenn heute nicht ganz klar ist, ob er 1926 in die Partei Adolf Hitlers eingetreten ist, wie Fred K. Prieberg aus der niedrigen Mitgliedsnummer 27.070 schließt (Prieberg 2004: 6915), oder 1933, wie Maria Hübner der Mitgliedsnummer 2 989 464 im Bundesarchiv Berlin entnimmt (Hübner 2002: 543). (Mir scheint insbesondere der bei Prieberg dokumentierte Vorschlag des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, vom Oktober 1937, Straube „als Altgardist der NSDAP“ die Goethe-Medaille zu verleihen, die frühe Datierung zu bestätigen /Prieberg 2004: 6917/) Allerdings überführte Straube die Thomaner als eigenständige Gefolgschaft in die HJ, die offizielle Eingliederung erfolgte während der Reichsmusiktage der Hitlerjugend im November 1937 in Nürnberg, wo Straube den Chor in „Jungvolk-Kleidung“ dirigierte (Specht 1997: 361). Weitergehende Eingriffe insbesondere in das Programm des Chores wusste Straube abzuwenden. Wenn er am 16. September 1937 auf Anregung des Kulturdezernenten der Stadt Leipzig F. A. Hauptmann in einem Memorandum über die Bedeutung des Thomanerchors und die Notwendigkeit der Mitwirkung eines Orchesters bei der Kirchenmusik darauf hinwies, dass er in den 1920er Jahren unter „kunstbolschewistischen Neigungen“ zu leiden hatte, so zeigt dies, wie wenig er die Notsituation zu Beginn der 1920er Jahre vergessen konnte. Wenn

Straube sich in diesem Schreiben darauf berief, dass der „nationalsozialistische Gedanke...die Erhaltung der großen Werte der deutschen Vergangenheit in ihrer überlieferten Form, als eine nationale Verpflichtung verkündet“ (zitiert nach Hübner 2002: 548) habe und damit die Unterbindung der kirchenmusikalischen Tätigkeit des Chores verhinderte, so muss diese Argumentation nicht als ein positives Bekenntnis zum Nationalsozialismus gelesen werden, sondern kann auch als eine geschickte Formulierungshilfe für den Kulturdezernenten zur Rettung der Selbständigkeit der Thomaner gesehen werden.

Fred K. Prieberg dokumentiert Bemühungen Straubes aus dem Jahre 1933, aktiv in die Kulturpolitik einzugreifen. So schrieb Straube am 30. Mai 1933 an Wilhelm Furtwängler, er möge sich bei Goebbels und Rust dafür einsetzen, dass er als Thomaskantor in Fragen der evangelischen Kirchenmusik gehört werde. Direkt an Goebbels wandte er sich am 9. September 1933 mit dem Anliegen, seine Sendereihe mit sämtlichen Bach-Kantaten im Rundfunk ohne Konkurrenz fortführen und beenden zu dürfen. Ende 1933 wurde Straube als Ehrenpräsident des neu gegründeten Reichsverbands für evangelische Kirchenmusik eingesetzt, der von dem Reichsbischof Ludwig Müller, Vertrauensmann Adolf Hitlers in Kirchenfragen und „Deutscher Christ“, als alleiniger Vertreter aller Organe der deutschen evangelischen Kirchenmusik anerkannt wurde. (Präsident war Fritz Stein, Landeskirchenrat Christhard Mahrenholz eins der Mitglieder.) Gleichzeitig wurde Straube die Leitung der Fachschaft Kirchenmusik der Reichsmusikkammer übertragen, die die Eingliederung aller Kirchenmusikvereinigungen in die Reichsmusikkammer betrieb. Dass Straube kein fanatischer Antisemit war, belegt sein Brief vom 19. April 1934 an Fritz Stein, in dem er seinem jüdischen Leipziger Kollegen Barnet Licht Gehör zu verschaffen und damit Hilfe zukommen zu lassen sucht. Im September 1938 wurde Straube für den Reichskultursenat nominiert. Am 11. Februar 1939 leitete Straube die Bachfeier der Reichsmusiktage der HJ in Leipzig, Günther Ramin wirkte an der Orgel mit. (Prieberg 2004: 6916–6918).

Ramin war zwar kein Mitglied der NSDAP, hat aber, seit er zur Trauung von Hermann Göring 1935 im Berliner Dom die Orgel gespielt hatte, häufiger zu Parteiveranstaltungen musiziert. Das Thomaskantorat übernahm er 1940 von Straube nach einer Intrige der nationalsozialistischen Stadtverwaltung, von der

er offenbar nichts wusste, weil die nationalsozialistische Stadtführung von ihm und nicht von dem Parteigenossen Straube eine Lösung des Thomanerchors aus den kirchlichen Bindungen erhoffte. Ziel des Stadtkämmerers Köhler war es, in Leipzig ein „einheitliches Gefallenen-Ehrenmal“ zu errichten:

„Wie in Kufstein die Helden-Orgel auf Geroldseck einen ganz besonders tiefen Eindruck vermittelt, so glaube ich, daß man eine Ehrenhalle für die Gefallenen des Weltkrieges, der Bewegung und des Jahres 1939 errichten müßte und daß in dieser Halle eine neue Kulturmission der Thomaner sich erfüllen könnte. Hier müßte 1 oder 2 Mal in der Woche ein Konzert der Thomaner stattfinden, ... das zu einem Kulturmittelpunkt der Stadt Leipzig werden müßte.“(zitiert nach Hübner 2002: 551).

Ramin wusste dies und die völlige Gleichschaltung des Thomanerchors im Sinne der Nationalsozialisten zu verhindern. Er hatte in der Kriegszeit zusätzlich das Amt des Thomasorganisten übernommen, und wegen seiner großen Belastung wurde der kirchenmusikalische Dienst der Thomaner an der Nikolaikirche mit der Begründung einer „Zusammenfassung der Bach-Pflege auf die Thomaskirche“ eingestellt. Ramin verteidigte die Eigenständigkeit des Thomanerchores gegen alle weiteren Versuche des kirchenfeindlichen Staates, die kirchenmusikalischen Verpflichtungen aufzulösen, und behielt die regelmäßige Gottesdienstgestaltung konsequent bei. Er blieb nach den Wirren des Kriegsendes als Thomaskantor unangefochten und wurde für seine Tätigkeit mit der Ehrendoktorwürde der Universität Leipzig und dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet. Wie es Ramin geschafft hat, eine gewisse Nähe zur NSDAP mit der Eigenständigkeit des Thomaskantorats zu vereinigen, sieht Maria Hübner in seiner impulsiven und ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit begründet: Ramin entsprach „vom Typ her in gewisser Hinsicht den Vorstellungen des in allen Bereichen der Gesellschaft geforderten ‘Führerprinzips’“ (Hübner 2002: 554). Dies verweist auf die grundsätzliche Verwandtschaft von romantischem Künstlerbild und Führerprinzip.

Ob die Existenz des Thomanerchors zur Zeit des Nationalsozialismus und das Verhalten Straubes und Ramins eher eine Rettung oder ein Arrangement darstellte, ist umstritten. Eine stärkere Nähe zu Nationalsozialismus ist am Konservatorium (wie auch an der Universität, aber dies ist hier nicht



das Thema) festzustellen, es fehlte nicht an systemkonformen Ergebnisbezeugungen: Günther Raphael, 1926 als Lehrer für Komposition und Musiktheorie berufen, wurde bereits 1933 wegen seiner jüdischen Abstammung gekündigt. 1937 gestaltet die Kantorei des Konservatoriums unter der Leitung von Johann Nepomuk David eine Feier zur Enthüllung einer Führer-Büste im Konservatorium, 1943 sang die Kantorei unter David anlässlich des 100. Gründungsjahres der Hochschule zu einer Heldenverehrung – offenbar in Ermangelung des „einheitlichen Gefallenen-Ehrenmals“ – im 1913 errichteten Völkerschlachtdenkmal, einer eigenen Kultstätte musikalischer Kunstreligion, die mit ihrer riesigen Kuppel auch gern als „Dom“ bezeichnet wurde. 1942 komponierte David für die Feierstunde zur Gründung der deutsch-japanischen Gesellschaft wiederum im Völkerschlachtdenkmal eine Motette für Chor und Bläser zu dem Text „Wer seinem Volke so die Treue hält“ von Adolf Hitler. Diese Ergebnisbezeugung suchte David nach dem Kriege dadurch zu verschleiern, dass er es für die Gefallenen von Stalingrad verfasst zu haben vorgab (Prieberg 2004: 999). Vielleicht war es in Wirklichkeit ein verzweifelter Versuch, dem 1941 geäußerten Verlangen von Gauleiter Martin Mutschmann nach Auflösung des Kirchenmusikalischen Instituts entgegenzuwirken. Trotzdem wurde 1942 der Vertrag mit dem Landeskirchenamt Sachsen gekündigt.

Das Verhalten von Kurt Thomas in der Zeit des Nationalsozialismus ist bis heute stark umstritten. 1939 übernahm er die Leitung des neu eingerichteten staatlichen Musischen Gymnasiums in Frankfurt a. M., einer nationalsozialistischen Eliteeinrichtung und erfüllte diese Aufgabe bis 1945. Thomas musste 1940 in die NSDAP eintreten und etliche offizielle Auftritte absolvieren, er war damit propagandistisch für die Nationalsozialisten aktiv und übernahm auch kulturpolitische Ämter. Während zahlreiche Schüler Thomas' Verhalten entschieden verteidigen, ist auch eine Äußerung aktenkundig, in der Thomas Kurt Weill als „hundertprozentige[n] Vertreter jüdischer Unkultur“ bezeichnet (Prieberg 2004: 7180). Nach dem Kriege stufte die Spruchkammer in Frankfurt Thomas als Mitläufer ein.

Das Verhalten führender Vertreter der „Leipziger Schule“ ist vor dem zeit- und kirchengeschichtlichen Hintergrund zu sehen. Paradigmatisch zeigt sich die Problematik an der Erscheinung der „Deutschen Christen“, die als in-

nerevangelische Kirchenpartei 1932 gegründet wurden. In der Tradition verschiedener germanisierender und nationalisierender Gruppierungen innerhalb der evangelischen Kirche seit dem deutschen Kaiserreich verfochten sie ein völkisches, rassistisches und antisemitisches Gedankengut und beabsichtigten eine Gleichschaltung mit dem Nationalsozialismus, der sich erst seit 1934 die „bekenkende Kirche“ entgegenstellte. Die Kirchenmusik ist von den innerkirchlichen Strömungen nicht zu trennen, sondern bewegte sich in diesem Spektrum, ohne immer einen eindeutig zugewiesenen Platz einzunehmen. Aus dem immerwährenden gesellschaftlichen Wettstreit um Einfluss auf prägende Richtungsentscheidungen ist eine schwer definierbare Spannung entstanden, bestimmte Entscheidungen und Positionen waren in der aktuellen Situation kaum auf ihre späteren Auswirkungen hin genau abschätzbar und sind deshalb aus der historischen Sicht nur bedingt zu bewerten. Dies gilt insbesondere auch für die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung in ihrer Entwicklungszeit der 1920 Jahre in Leipzig.

Die zum Teil wütende Diskussion allerdings, die sich in der Nachkriegszeit um diese Thematik entzündet hat und bis heute nicht abgeklungen ist (Hilmes 2000), muss wohl auch im Zusammenhang mit Verdrängung und Leugnung der Betroffenen nach 1945 gesehen werden. Die ungebrochene Heroisierung der führenden Köpfe der „Leipziger Schule“, wie sie aus den Worten von Diethard Hellmann und anderen hervorgeht,<sup>18</sup> hat angesichts des realen Verhaltens der beteiligten Menschen begründete Zweifel an der angeblich überragenden moralischen Autorität aufkommen lassen, die einem elitären Sendungsbewusstsein der Kirchenmusiker als Begründung dienen konnte. Mit der Begründung einer „Leipziger Schule“ wurde die Ära Straube selbst zu einem Mythos der Leipziger Kirchenmusikgeschichte, deren Überhöhung angesichts der Koexistenz mit einem nationalsozialistischen Staat seit 1933 nicht ohne Widerspruch bleiben konnte. So wie die „heilige Nüchternheit“ als Ausfluss romantischer Musikanschauung gesehen werden

<sup>18</sup> *Johann Sebastian Bach. Ende und Anfang. Gedenkschrift zum 75. Geburtstag des Thomaskantors Günther Ramin*, hg. von Diethard Hellmann, Wiesbaden 1973. – *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, hg. von Christoph und Ingrid Held, Berlin 1976. – *Charlotte Ramin, Weggefährten im Geiste Johann Sebastian Bachs. Karl Straube – Günther Ramin. Zwei Thomaskantoren 1918–1956*, Darmstadt 1981.

muss, so ist hier das romantische Künstlerbild mit seinem moralischen Anspruch in die kirchenmusikalische Sphäre eingedrungen, wie es ja auch die emphatischen Bekenntnisse zu Bach belegen. Die Grenze zu kunstreligiösen Positionen, wie sie der Liberalismus und dann auch der Nationalsozialismus vertraten, wird damit aufgeweicht und eine Abgrenzung sehr schwer gemacht. Leipzig erscheint mir als der Ort, in dem die bürgerliche Kunstreligion sich aus einem protestantischen Milieu heraus gebildet hat, in dem eine klare Abgrenzung nie stattgefunden, vielmehr stets ein undefinierbares Amalgam nicht nur zwischen Thomaskirche und Gewandhaus respektive Thomanerchor und Gewandhausorchester, sondern auch in vielen anderen Musikvereinigungen zwischen weltlich-sakraler und traditionell kirchlicher Zuordnung der „Ernsten Musik“ existiert hat. Straube beispielsweise hat genau in diesem Sinne im Jahre 1920 Bach-Verein und Gewandhauschor zu der größeren und leistungsfähigeren Formation der „Chorvereinigung des Gewandhauses“ zusammengeführt.

#### BIBLIOGRAPHIE

Blume, F. (1947) *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, (Musikwissenschaftliche Arbeiten 1), Kassel.

Cahn-Speyer, R. (1921) „Die Notlage der konzertierenden Künstler“, *Zeitschrift für Musik* 88: 492–495.

Förner, J. (1997) „Leipziger Konservatorium und ‘Leipziger Schule’. Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion“, *Die Musikforschung*, 31–36.

Göhler, G. (1921) „Die Notlage der deutschen Musik“, *Zeitschrift für Musik* 88: 487–489.

Goltz, M. (2001) *Das Kirchenmusikalische Institut. Spuren einer wechselvollen Geschichte*, Leipzig.

Goltz, M. (2002) „...dass es vor Einseitigkeit der Bildung und Geschmacksrichtung bewahrt...“, *Zeitschrift der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“* 13: 1–8.

Gutknecht, D. (1993) *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zu Zweiten Weltkrieg*, Köln.

Heidrich, J. (2001) *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte 'wahrer' Kirchenmusik*, (Abhandlungen zur Musikgeschichte 7), Göttingen.

Hellmann, D. (1990) „Die Leipziger Bach-Tradition in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Die Ära Straube-Ramin)“, in G. Weiß (hg.) *Musikalische Aufführungspraxis und Edition. Johann Sebastian Bach. Wolfgang Amadeus Mozart. Ludwig van Beethoven*, Regensburg, 9–32.

Heuß, A. (1922) „Das zehnte Deutsche Bachfest in Breslau 7. bis 9. Oktober 1922“, *Zeitschrift für Musik* 89: 481.

Hiemke, S. (2000) „Bach-Deutungen im Umfeld der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“, in M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen (hg.) *Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900–1950*, Laaber, 63–113.

Hilmes, O. (2000) „Günter Hartmann, Karl Straube und seine Schule. Das Ganze ist ein Mythos, Bonn 1991. Machtprobe“, *Gewandhaus-Magazin* 27: 10–13.

Hübner, M. (2002) „Die Bach-Stadt Leipzig 1918-1945“, in U. Leisinger (hg.) *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, Hildesheim, 539–555.

Krehl, S. (1922) „Aufruf zur Hilfeleistung für das Konservatorium für Musik zu Leipzig“, *Zeitschrift für Musik* 89: 100–102.

Loos, H. (2007) „Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst“, in W. Böning (hg.) *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart und Ostfildern, 98–138.

Nagler, F. (1922) „Messe und Musik“, *Zeitschrift für Musik* 89: 97–99.

Niechciol, T. (1922) „Die Feier des hundertjährigen Bestehens der 'Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik' in Berlin“, *Zeitschrift für Musik* 89: 300–302.

Prieberg, F. K. (2004) *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-ROM, Version 2004.

Robert, J. E. (1923) „Bach, Beethoven und Stinkbomben“, *Zeitschrift für Musik* 90: 6.

Specht, F. (1997) „Ära Straube – Ramin. Das Thomaskantorat zur NS-Zeit“, in T. Schinköth (hg.) *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*, Altenburg, 360–375.

Хелмут Лос

„ЛАЈПЦИШКА ШКОЛА”. ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ

ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ У XX ВЕКУ

(Резиме)

Од XIX века све јаче се намеће проблем дихотомије аутономно–функционално у црквеној музици. Као без сумње функционална, црквена музика није могла да одговори све снажнијим захтевима из сфере уметничке музике свог времена, која је, као део *Kunstreligion*, у једном секуларизованом свету постала нека врста алтернативе традиционалним религијама. Зато се у католичкој цркви крајем XIX века пропагирао цецилијанизам, док је у протестантској цркви трагање за „правим црквеним стилем” било видљиво још од XVIII века. Тај процес је био активан и почетком прошлог века, када је настао покрет новог откривања Баха (*Bach-Bewegung*), догађај од битног значаја за протестантизам, па тако и за Лајпциг као његов центар. Најзначајнија фигура „Лајпцишке школе” неговања и обнављања протестантске музике био је Карл Штраубе, који је 1902. године постао оргуљаш у Цркви Св. Томе (кантор од 1918. године, први који није био и композитор), док је следеће године преузео вођство у Баховом удружењу. На његову иницијативу основан је Институт за црквену музику на Конзерваторијуму у Лајпцигу (1921), који је касније прерастао у Црквено-музички институт евангелистичко-протестантске цркве Саксоније. Штраубеов ученик Гинтер Рамин био је током целог међуратног периода његов поуздан сарадник у извођењу разноврсних програма, чији је врхунац сваке године било извођење Бахове *Пасије по Матеју*. Посебна пажња посвећивана је и старој *a cappella* музици, нарочито делима Хајнриха Шица. Од осталих значајних професора на том институту треба споменути и Гинтера Рафаела, Јохана Непомука Давида и Волфганга Фортнера. Неопходно је да се све ово ангажовање сагледа у оквиру ситуације у Немачкој и њене разрушене привреде после Првог светског рата, када су плате запослених на Конзерваторијуму биле исте као за пролетаријат. Штраубе је морао да се упорно бори да би спасао хор у времену инфлације, као и да обезбеди сарадњу с неким оркестром. Истрајавало се у одржавању годишњих Бахових свечаности, а поводом оних из 1922. писало се: „То је више од обичног фестивала, јер сваки мислећи посетилац нехотице осећа да је он изграђен на основама немачког бића, неопходних за наше јачање.” Инсистирање на значају Баха и Шица за обнову протестантске музике не може се одвојити од њиховог уздицања

као националних композитора заслужних за превласт немачке музике. Реченица из једне изјаве о црквеној музици из 1933. добро осликава дух времена: „Одбијамо да се нашем народу уместо немачке евангелистичке црквене музике понуди космополитска уметност која није укореењена у нашем тлу.” Због тога су активисти „Лајпцишке школе” опортунистички успостављали савезништво са националсоцијалистима – Штраубе је био члан њихове странке, а Рамин, мада је често наступао на страначким скуповима, није. Колико су њих двојица утицала на опстанак хора Цркве Св. Томе за време нациста, односно да ли се радило о спасавању или договору, данас није лако проценити.