

Günther Ramin, Mitherausgeber und Autor der Zeitschrift „Musik und Kirche“. Einige Anmerkungen

von Britta Martini, Leipzig

Für die heterogene und nach einer neuen Identität suchende Kirchenmusikerschaft Deutschlands verkörperte Günther Ramin einen Künstlertypus, der mit seiner Begabung und Professionalität weder stilistisch sich einengen noch hinsichtlich seines unbändigen Ausdruckswillens als Interpret domestizieren ließ. In gewissen, der sogenannten Singbewegung verpflichteten Kreisen wurde dies durchaus als Bedrohung eines soeben sich installierenden Ideals von kirchenmusikalischem Amt und gottesdienstlicher Musik empfunden. Von der Spannung zwischen großer Kunst und Gebrauchsmusik, zwischen künstlerischer Freiheit und ideologischem Zwang zeugen viele der Beiträge, die seit 1929 in der im selben Jahr gegründeten Zeitschrift *Musik und Kirche* erschienen sind.

Ramin, der seit 1933 zum Herausgeberkreis von *Musik und Kirche* gehörte, offenbar aber bereits an den seit 1927 bestehenden Plänen zur Konzeption dieser Zeitschrift beteiligt war, wie aus seinem Grußwort zum 25. Jahrgang von *Musik und Kirche* hervorgeht,¹ hat sich, soweit ich sehe, zwölfmal in *Musik und Kirche* zu Wort gemeldet. Seine durchweg kurzen Aufsätze möchte ich im folgenden unter dem Gesichtspunkt der Auseinandersetzung mit bzw. der Aneignung von Positionen vorstellen, die in der sog. „Singbewegung“ und in der sog. „Orgelbewegung“ vertreten wurden.² Generell läßt sich in Ramins Aufsätzen eine gewisse Distanz, zuweilen aber auch ein rechtfertigendes Moment³ gegenüber dem „Blickfeld dieser Kreise“⁴ beobachten. Als Mitherausgeber einer Zeitschrift, die den Veröffentlichungen sing- und orgelbewegter Manifeste viel Platz einräumte und deren Gründer und Herausgeber Christhard Mahrenholz⁵ ein wichtiger Vertreter dieser Kreise war, befand sich Ramin, einerseits der Orgelbewegung durch sein Interesse an den wiederentdeckten Barockorgeln (Schnitger, Silbermann, Hildebrandt, Trost u. a.) verbunden,⁶ andererseits nicht gewillt, auf Max Regers Orgelwerke und das zu deren Wiedergabe benötigte Instrument zu verzichten, in einem Zwiespalt, der sich in seinen Texten bis in die Wortwahl hinein verfolgen läßt.

¹ *MuK* 25 (1955), S. 2 f.

² Nicht berücksichtigt werden hier: Günther Ramin, „Karl Straube, der Pädagoge“, in: *MuK* 15 (1943), S. 5–9; ders., „Nachruf für Karl Straube“, in: *MuK* 20 (1950), S. 81.

³ Theodor W. Adorno schreibt schon 1936 in Heft 28/30 der Zeitschrift *Dreiundzwanzig. Eine Wiener Musikzeitschrift* (S. 29–37) vom „Schein der moralischen Überlegenheit“, mit dem sich die Vertreter der ‚Gemeinschaftsmusik‘ umgeben“, zit. nach Albrecht Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, in: *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 5.–7. Mai 1983 in Göttingen*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 66.

⁴ Ramin, „Die Orgel ‚Ver Sacrum‘ im Jugendhof Hassitz“, in: *MuK* 2 (1930), S. 34.

⁵ Pfarrer; schuf mit der von ihm entworfenen Disposition incl. Mensuren der 1926 erbauten Orgel an der St. Marien-Kirche in Göttingen eines der ersten Instrumente der Orgelbewegung. Mitgründer und Mitherausgeber der Zeitschrift *Musik und Kirche*, gab 1932 die Werke Samuel Scheidts heraus, wurde 1949 als Nachfolger Karl Straubes Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft. Mehrfacher Autor von *Musik und Kirche* zu liturgischen und kirchenmusikalischen Themen.

⁶ Ramin hatte schon in den frühen 1920er Jahren Kontakt zu Hans Henny Jahnn; er kannte die Hamburger Schnitger-Orgel und veranlaßte Karl Straube zu einem Besuch in der St. Jakobi-Kirche, woraufhin dieser seine „bereits fertiggestellte Ausgabe alter Orgelmeister nochmals grundlegend umarbeitete“ (Ramin, „Karl Straube, der Pädagoge“, in: *MuK* 15 (1943), S. 8).

Mit der besonders von Christhard Mahrenholz proklamierten Alternative zwischen der sog. Kultorgel⁷ und der Konzertorgel⁸ wollte sich Günther Ramin nicht abfinden. Dies geht nicht nur aus seiner Biographie, sondern auch aus seinen Aufsätzen hervor. In seinem Bericht über die Orgel mit dem Namen „Ver sacrum“⁹ im Jugendhof Hassitz (Schlesien), mit dem Ramin 1930 als Autor der Zeitschrift *Musik und Kirche* debütiert, befließigt er sich zwar des einschlägigen Vokabulars, spricht von der Orgel als Kultinstrument und von kultischem Gemeinschaftsdienst, in den eine solche Orgel sich einzufügen geeignet sei, aber insgesamt bleibt seine Schreibweise nüchtern, unaufgeregt und frei von dem moralisierenden Predigtstil, mit dem in vielen anderen Aufsätzen im gleichen Heft der Zeitschrift zur andauernden Gewissensprüfung und Kontrolle der „inneren Haltung“ beim Musizieren aufgerufen wird.¹⁰ Auch Günther Ramin spricht in seinem 1932 in *Musik und Kirche* veröffentlichten Beitrag über „Die Improvisation im gottesdienstlichen Orgelspiel“¹¹ von der „gewissenhafte[n] Selbstprüfung eines jeden sich zum Organisten berufen fühlenden Musikers“, und er fragt, „ob er seiner geistigen und seelischen Veranlagung nach sich fähig fühlt, dem gottesdienstlichen Geschehen innerlich nahezukommen und eine wirklich positive Einstellung zu der kultischen Handlung zu gewinnen. Kann er dies nicht, so wird man dem begabtesten Spieler als Improvisator im Gottesdienst seine Unechtheit, Unaufrichtigkeit und Beziehungslosigkeit zum Kultischen anmerken.“ Vor dem Hintergrund einer archaisierenden neolutherischen Terminologie, mit der beständig vom „rechten“ Singen, Beten und Hören und der dazu gehörigen „inneren Haltung“ gesprochen wird,¹² nehmen sich Ramins Formulierungen („geistige und seelische Veranlagung“, „innerlich nahekomen“,

⁷ Die Begriffe „Kult“ und „kultisch“ werden im Umkreis von Orgelbewegung, Singbewegung und kirchenmusikalischer Erneuerung gern und häufig verwendet. In der Regel kann „Kult“ mit Gottesdienst, „kultisch“ mit gottesdienstlich gleichgesetzt werden, vgl. dazu Christoph Krummacher, *Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994, S. 111 ff., der die Verwendung dieser Begriffe in Oskar Söhngens musikalisch-theologischen Schriften diskutiert. Die Begriffe „Kult“ und „kultisch“, so vage sie immer blieben und gehandhabt wurden (je diffuser die Begrifflichkeit, desto leichter die Gesinnungsmanipulation und -überwachung), werden schon bei Söhngen auch außerhalb des engeren kirchenmusikalischen Zusammenhangs verwendet, indem Söhngen Orffs *Carmina burana* und schließlich eine Art Urzustand der Musik damit verbindet. Wenn der Berliner Domorganist Fritz Heitmann, Mitglied im „Kampfbund für deutsche Kultur“ in seinem Aufsatz „Die Orgel – das Instrument unserer Zeit?“, in: *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, hrsg. von H. v. Hase, Leipzig u. Berlin 1943, S. 159, schreibt: „überall in der Kunst erkennt man den Willen zum Überpersönlichen unter Abwendung von der Darstellung subjektiver Empfindsamkeiten. Das ist in der Musik die Aufgabe der Orgel, und es ist kein Zufall, daß dieses Instrument von jeher bei großen kultischen Feiern als Dolmetsch musikalischer Gemeinschaftsempfindungen betrachtet wurde. Auch heute sind ihr bei den großen nationalen Feiern besondere Aufgaben gestellt, und nicht umsonst nimmt sich die Hitler-Jugend der Orgel als ihres Instrumentes in nachdrücklicher Weise an. Man darf also wohl sagen, daß die Orgel in starkem Maße im Leben des Volkes verankert ist“, dann wird die Nähe der Begriffe „Kult/kultisch“ zur nationalsozialistischen Musikanschauung deutlich. In den Begriffen „Kult/kultisch“ fließen ein bestimmtes Verständnis von christlichem Gottesdienst und nationalsozialistischer Feiergusgestaltung (für beide Akte wurde die Orgel als geeignetes Instrument angesehen) ineinander; ihre Gemeinsamkeiten (Gemeinschaftsideal, einheitliche Gesinnung, autoritäre Strukturierung) werden durch die Wahl der Begriffe „Kult/kultisch“ betont. Nach Fischer ist im Begriff „Kultorgel“ der Gegensatz zwischen geistlich-kirchlichem und weltlichem Instrument aufgehoben, vgl. Jörg Fischer, „Geschichtlichkeit – Kulturkritik – Autonomieverlust. Bewegungen um die Orgel in der Weimarer Republik“, in: *Orgel und Ideologie* (wie Anm. 3), S. 51 f.

⁸ Vgl. Christhard Mahrenholz, „Orgel und Liturgie“, in: *Bericht über die Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa.*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1928. Fischer, S. 140, faßt Mahrenholz' auf der Freiburger Orgeltagung gehaltenen Vortrag folgendermaßen zusammen: „Unter dem Einfluß der theologischen Lutherrenaissance, die nach dem Krieg eingesetzt hatte, entwickelte Mahrenholz die Bestimmung der Orgel, d. h. ihre liturgische Funktion aus dem Wesen des lutherischen Gottesdienstes und definierte sie als einen zur Ausführung selbständiger gottesdienstlicher Aufgaben befähigten Faktor, unter der Voraussetzung, daß sie sich dem liturgischen Geschehen unterzuordnen und im wesentlichen choralgebundene, also keine Konzertliteratur zu spielen habe.“

⁹ Günther Ramin, „Die Orgel ‚Ver Sacrum‘ im Jugendhof Hassitz“, in: *MuK* 2 (1930), S. 34–37. „Ver sacrum“ (lat.), zu deutsch: Heiliger Frühling. Das Instrument war „dem Gedächtnis der Gefallenen und Toten unter dem Namen ‚Ver sacrum‘ geweiht.“ Pfr. Fritz Haufe, „Zur Hassitzer Freizeit“ in: *MuK* 2 (1930), S. 17.

¹⁰ Vgl. die Texte von Konrad Ameln, Karl Bernhard Ritter und Fritz Haufe in Heft 1 des 2. Jahrgangs (1930) von *MuK*.

¹¹ Ramin, „Die Improvisation im gottesdienstlichen Orgelspiel“, in: *MuK* 4 (1932), S. 158–161.

¹² Vgl. z. B. Oskar Söhngen, „Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik“, in: *MuK* 4 (1932), S. 195, und viele andere Aufsätze aus dieser Richtung.

„positive Einstellung gewinnen“, „Beziehungslosigkeit“) geradezu weltlich und fast modern aus. Den größten Teil seines Aufsatzes widmet Ramin dann Fragen der Vermittlung improvisatorischer Fähigkeiten.

In seinem 1934 in *Musik und Kirche* abgedruckten Kommentar zu Herbert Kellerts Artikel „Grundlagen der Orgeltechnik“¹³ im gleichen Heft redet Ramin als Vertreter der „offiziellen Kirchenmusik“ und der „offiziellen großen Kunst“, wie Vertreter der Singbewegung gern formulieren,¹⁴ ausschließlich über technische Fragen des Orgelspiels, über Fingersätze, Artikulation, Phrasierung und über die Notwendigkeit, orgeltechnische Probleme am Klavier vorzustudieren. Ein Fachgespräch unter Fachleuten, in dem eine irgendwie geartete „Gesinnung“ nicht zur Debatte steht.

„Offizielle Kirchenmusik“ und Singbewegung begegnen sich in Ramins im folgenden Jahr erschienenen Artikel über „Das Orgelvorspiel und die Choralreform in Bezug auf die ‚Lieder für das Jahr der Kirche‘“.¹⁵ Um die Diskrepanz zwischen den aufgrund ihrer kompositorischen Qualität unaufgebbaren Choralvorspielen alter Meister, die – mit Ausnahme von Scheidt – von einem „metrisch ausgeglichenen“ c. f. ausgehen und den wieder eingeführten polyrhythmischen Kirchenliedfassungen im Gottesdienst auszugleichen, schlägt Ramin vor, die Gemeindelieder mit zwei Choralvorspielen einzuleiten. Für Luthers Osterlied „Christ lag in Todesbanden“, das nun (1935) wieder in seiner ursprünglichen Form gesungen werden soll, stellt er Scheidts Orgelchoral zu dem Lied und Bachs Bearbeitung im Orgelbüchlein zu einer zweisätzigen Choralpartita zusammen und bietet für weitere Kirchenlieder eine Auswahl von Choralvorspielen an, als deren Fundort er nicht selten die 1924 und 1931 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Bände seines Lehrwerks *Das Organistenamt* angeben kann.¹⁶

Das Heft Nr. 5 des nächsten Jahrgangs von *Musik und Kirche* bringt Ramins Betrachtungen über „Das Cembalo und seine kirchenmusikalische Verwendung“,¹⁷ für die er sich im Hinblick auf den aktuellen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung und aus aufführungspraktischen Gründen dezidiert einsetzt. Der Behauptung, das Cembalo sei ein weltliches, unkirchliches Instrument, widerspricht er mit dem Hinweis auf das musikalische Barock, das zwischen geistlichem und weltlichem Instrumentarium nicht unterschieden habe. Auch Bachs häufig angewandtes Parodieverfahren ist ihm Beweis für „das wundervoll Synthetische und harmonisch Gebundene dieser Epoche“, da „Gott in allen Dingen des Lebens und Erlebens gleichermaßen ruht.“ In diesem Aufsatz klingt schon an, was Günther Ramin ein Jahr später (1937) unter dem Titel „Stil und Manier. Betrachtungen zur Wiedergabe der Orgelmusik verschiedener Zeiten“¹⁸ deutlich und ausführlich darlegt: Orgelmusik verschiedener Zeiten muß auch verschieden wiedergegeben werden. Ramin beginnt seinen Text mit der Abgrenzung von einer romantischen, dem Regerschen Ausdrucksstil verhafteten Interpretation der Bachschen Orgelwerke, zugleich warnt er davor, wie schon in seinem Aufsatz über die Verwendung des Cembalos, diese bislang unterschiedslos gehandhabte „Manier“ durch die unterschiedslose Anwendung „der Ausdrucksmanier des musikalischen Mittelalters“ zu ersetzen. Ramin wendet sich leidenschaftlich gegen eine Nivellierung und Uniformierung aller künstlerischen Äußerungen, die zu einer erneuten Erstarrung führen würden. Gerade die Barockzeit sei „eine der mannigfaltigsten und phantasie- und ausdrucksreichsten Epochen überhaupt.“ Mit „Kühle und Zurückhaltung“ dürften die Werke dieser Epoche nicht gespielt werden.

¹³ Ramin, „Zum Aufsatz ‚Grundlagen der Orgeltechnik‘“, in: *MuK* 6 (1934), S. 127–130. Kellerts Aufsatz erschien ebd., S. 121 f.

¹⁴ Vgl. Kurt Ihlenfeld, „Erste schlesische Freizeit ‚Musik und Kirche‘ im Jugendhof Hassitz vom 30. Sept. bis 7. Okt. 1929“, in: *MuK* 2 (1930), S. 3, sowie Fritz Haufe (wie Anm. 9), ebd., S. 7.

¹⁵ *MuK* 7 (1935), S. 65–69.

¹⁶ Der 3. Band seines Lehrwerkes kam 1937 heraus.

¹⁷ *MuK* 8 (1936), S. 216–219.

¹⁸ *MuK* 9 (1937), S. 212–216.

Es fällt auf, daß Ramin in diesem Text, den man geradezu als sein musikalisches Credo bezeichnen könnte,¹⁹ einige in Kreisen der Sing- und Orgelbewegung häufig gebrauchten Termini kritisch aufgreift und hinterfragt. Mit den Sätzen: „Es ist wichtig, sich vor Augen zu halten, daß zu allen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Zeiten ein schöpferisches Genie [!] eine individuelle [!] Erscheinung mit subjektiv [!] verankerter Gestaltungskraft und Art ist“, und: „Man kommt dann zu dem heutzutage vielleicht auffallenden Ergebnis, daß eine aus Einsicht und Ehrfurcht gewonnene individuelle Gestaltung werkgetreu und stilecht ist, wogegen die oft genannte sachliche Haltung un=sachgemäß und maniert erscheinen kann“²⁰, widerspricht er unter bewußter Verwendung der von der Singbewegung signifikant aufgeladenen Begriffe „Genie“, „Individualität“, „Subjektivität“ und „sachlich“²¹ dem Dogmatismus eben dieser Kreise. Er findet deutliche Worte, wenn er die Vorbehalte gegen Max Reger, gegen „Virtuosentum“, gegen das „Konzert“ und gegen „subjektivistische Willkür“ als Tarnung für technisch-musikalische Defizite entlarvt. Für die Organisten-Ausbildung fordert Ramin die ganze Breite des Repertoires statt einer Beschränkung des Lehrplans auf gottesdienstlich verwendbare Literatur, wie das offenbar an den neu gegründeten Kirchenmusikschulen der Fall ist.²²

Ramins Aufsatz zeugt von großer Sachkenntnis gerade auch bezüglich der alten vorbachschen spanischen, italienischen, niederländischen, französischen, englischen und deutschen Meister, von denen er viele namentlich aufzählt und ihnen, obwohl sie weder dem barocken noch dem romantischen Zeitalter angehören, „ganz scharf umrissene, musikalisch selbständige Persönlichkeiten“ attestiert. Bei der Wiedergabe ihrer Werke müsse auch die „jeweils persönliche Eigenart des Komponisten und des Orgel-Typus, aus dessen Klang heraus dieser geschaffen hat“ berücksichtigt werden. Das klingt auch heute noch aktuell.

Ein gewisser Rechtfertigungszwang Ramins gegenüber der Orgelbewegung in Bezug auf Max Reger geht deutlich aus seiner Argumentationsstrategie im gleichen Aufsatz hervor. Reger bzw. das Studium seiner Orgelwerke sei nützlich als gute Vorbereitung für die technische und künstlerische Beherrschung auch mancher „schwierigen“²³ Werke unserer lebenden Kirchenmusik-Komponisten – und er zählt auf: Kaminski, Distler, David; zum anderen sei Reger der „notwendige Abschluß einer Epoche“, auf der dann „die positive Reaktion und Reformation im Orgelbau“ fußen konnte.

Auch sein im Jahr 1940 in *Musik und Kirche* erschienener Aufsatz über „Joh. Seb. Bachs Werk als Ausdruck seiner Lebensauffassung“²⁴ weist wieder die Begrifflichkeit der Singbewegung auf, in der Bach als „kult“-gemäßer Komponist dargestellt und empfohlen wird. Ramin scheut in diesem Zusammenhang wiederum vor dem Geniebegriff nicht zurück, betont aber auch mehrfach Bachs „religiöse“ Umfeld, seine feste Verankerung im lutherischen Glauben und seine trotz seines wechselvollen Lebens gleichbleibende (christliche) geistige und seelische Grundhaltung. Auf etwas mehr als vier Seiten benutzt Ramin viermal das Wort „Haltung“, die Verwendung des Synonyms „Einstellung“ habe ich nicht gezählt. Natürlich darf auch der Begriff

¹⁹ Auch der Thomasorganist Hans Heintze weist in „Der Organist Günther Ramin. Zu seinem 60. Geburtstag am 15. Oktober 1958“, in: *MuK* 28 (1958), S. 193–197, auf diesen Aufsatz hin.

²⁰ Schreibweise einschließlich der gesperrt gedruckten Worte wie im Original.

²¹ Vgl. dazu auch Riethmüller (wie Anm. 3), S. 47.

²² Vgl. dazu Gerhard Schwarz, „Die Ausbildung des Kirchenmusikers als Auftrag der Kirche“, in: *MuK* 5 (1933), S. 304; Oskar Söhngen, „Eine Wahl- und Prüfungsordnung für Kirchenmusiker in Altpreußen“, in: *MuK* 6 (1934), S. 246; Walter Blankenburg, „Die Idee der evangelischen Kirchenmusikschule 1928 – 1948 – 1968“, in: *Kirche und Musik*, Göttingen 1979.

²³ Im Original gesperrt gedruckt.

²⁴ *MuK* 12 (1940), S. 73–77.

„organisch“²⁵ bei der Charakterisierung der „von echtem lutherischem Geist durchdrungenen“ Werke Bachs nicht fehlen, und „außerdem verbindet sich in ihnen gotisches [!] Wesen mit barockem Zeitstil.“ Selbstverständlich ist Bachs Musik weder sentimental noch resigniert (auch seine Sterbe-Kantaten und -Motetten sind es nicht) – obwohl in seiner Familie bereits eine betrübliche Entwicklung hin zu einer falschen „geistigen Haltung“ und „inneren Einstellung zur Musik“ sich bemerkbar macht –, sondern sie ist Ausdruck einer christlich-frohen Zuversicht und Sehnsucht.

Warum diese These der Einheit von Leben und Werk als Resultat einer bestimmten „geistigen Haltung“, die angeblich der Grund dafür war, daß J. S. Bach seine glückliche und unbeschwerte Zeit als (weltlicher) Köthener Hofkapellmeister zugunsten des beschwerlichen (kirchenmusikalischen) Leipziger Thomaskantorats aufgab?

Für radikale Vertreter der Singbewegung lag Bach „schon auf der absteigenden Linie“. Mit diesen Worten paraphrasiert der Theologe und damalige Chefideologe der Kirchenmusik²⁶ Oskar Söhngen 1932 in seinem Aufsatz „Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik“²⁷ kritisch eine These von Richard Götz,²⁸ nur um siebzehn Seiten später selbst das Urteil über Bach zu sprechen:

„Aber auch die Bach'sche Melodie wird der Forderung nach einem Primat des ‚Wortes‘ nur in sehr bedingtem Sinne gerecht. ... Bach berücksichtigt also das ‚Wort‘ nur soweit, als er seinen tiefsten Gehalt, seinen ‚Sinn‘, in die Prägung des Melodischen einfließen läßt. Er schafft gewissermaßen einen Typus, eine typische Form jeder Arie. Aber damit hört auch der Einfluß des ‚Wortes‘ auf. Die Melodie führt (nach ihrer immanenten Logik), der Text ist ‚unterlegt‘. Das hängt damit zusammen, daß die Bach'sche Melodik rein instrumental erfunden ist; ihr Rhythmus ist ein anderer als der der Sprache, der seinerseits wieder auf dem Rhythmus des Atmens beruht. Und es ist durchaus konsequent, daß die Singbewegung über Bach hinaus zur älteren Chormusik zurückstrebt, die sich naiver dem ‚Wort‘ geöffnet hält; sie fühlt sich meist bei Schütz und Haßler wohler. Ich schließe ab: Was dem großen Genius eines Bach gelang, das ‚Wort‘ in die instrumentale Melodie einzuschmelzen, das wird den kleineren Geistern kaum gelingen. Ihrer Natur nach ist die instrumentale Melodie nicht in der musica sacra beheimatet.“²⁹

Der Musikwissenschaftler und Komponist Fritz Dietrich (1905–1945), der in Freiburg bei Gurlitt und Moser und 1930 am Landeskonservatorium in Leipzig bei Straube studierte, unterscheidet 1935 zwischen Schütz und Bach folgendermaßen: „Schütz singt, Bach spielt. Er spielt, auch dort, wo man ihn äußerlich singen hört... Der Singende dient, der Spielende

²⁵ Im Original gesperrt gedruckt. „Organisch=gewachsen“ ist auch die deutsche Orgelbewegung (s. Ramin, „Stil und Manier. Betrachtungen zur Wiedergabe der Orgelmusik verschiedener Zeiten“, in: *MuK* 9 (1937), S. 212–216); vgl. auch Ernst Schieber, „Die Singwoche im neuen Reich“, in: *MuK* 6 (1934), S. 103, und Karl Bernhard Ritter „Flucht in die Form“, in: *MuK* 10 (1938), S. 171, als zwei von vielen weiteren möglichen Beispielen für die reichliche Verwendung des Wortes „organisch“.

²⁶ Vgl. Wolfgang Herbst, „Die Wiedergeburt der Kirchenmusik und ihr politischer Kontext“, in: *Der Kirchenmusiker* 41 (1990), S. 121 f.

²⁷ *MuK* 4 (1932), S. 193–222, hier S. 196 und 213 f.

²⁸ Richard Götz, „Die Bedeutung der musica sacra für das kirchliche Gemeindeleben“, in: *MuK* 1 (1929), S. 241 f.

²⁹ Schreibweise des Textes wie im Original.

herrscht.“³⁰ Bach war schon zu nah an der verpönten Zeit des Pietismus und der Aufklärung, an Klassik und am „subjektivistischen“ Geniekult, während Schütz noch vom Reformationszeitalter – mit dem die deutsche nationalsozialistische „Reform“ nicht selten verglichen wird³¹ – profitieren konnte.

Die Luther-Renaissance der liturgischen Erneuerungsbewegung³² entwickelte eine besondere Vorliebe für die neu entdeckten Komponisten des 16. und des 17. Jahrhunderts; der Straube-Schüler Wolfgang Reimann, seit 1928 Orgellehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin und Mitherausgeber von *Musik und Kirche*, empfiehlt 1930 das „vor chromatischer Verschraubtheit und atonaler Verblödung“ rettende „Stahlbad bei den alten Meistern“.³³ Es gibt kaum eine programmatische Schrift aus der Zeit, die sich zu einer dieser Bewegungen äußert, in der nicht von einer „inneren Haltung“ die Rede ist; diese Haltung wird mit vielen Namen („kultische Lebenshaltung“,³⁴ „innere Grundeinstellung“,³⁵ „Gesamthaltung der Singbewegung“³⁶) und mit vielen latenten Bewertungen verbunden,³⁷ jedoch niemals konkretisiert und zu realen Lebensumständen in Beziehung gesetzt. Auch darin unterscheiden sich Ramins Texte von solchen der verschiedenen „Bewegungen“: Ramin greift zwar das gängige Vokabular auf, wenn er von Haltung und Einstellung spricht, versucht aber auch häufig, die Begriffe mit Leben zu erfüllen, indem er beschreibt, wie die Haltung Bachs und seiner Werke beschaffen sei, nämlich künstlerisch, religiös, überkonfessionell, lutherisch. Allerdings bietet er den Hardlinern aus der kirchlichen Singbewegung damit schon wieder eine Flanke: Künstlertum, Geniekult, Konzertwesen und diffuse, an den sog. Kulturprotestantismus der Jahrhundertwende erinnernde Religiosität wurden schärfstens abgelehnt – man war entweder als Anhänger der Berneuchener oder als Anhänger der Dialektischen Theologie von Karl Barth evangelisch oder allenfalls christlich.³⁸ Ich lese Ramins Aufsatz über Bach als Versuch, ihn und seine Musik für die Bewegung attraktiver zu machen. Einerseits stellt Ramin Bach als einen den Idealen der Singbewegung entsprechenden Musiker („organisch“, lutherische „Haltung“, Einheit von weltlicher und geistlicher Musik) dar, andererseits verteidigt Ramin hier nicht zum ersten Mal Künstlertum, Individualität, (selbst Subjektivität) und Professionalität in der Musik.

³⁰ Fritz Dietrich, „Bach und Schütz“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 4 (1935), S. 67, zit. nach Johannes Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik* Th. W. Adornos, Weinheim 1977, S. 446. Vgl. zu Schütz und Bach auch den ohne Namen abgedruckten Text: „Joh. Seb. Bach und der Choralgesang“, in: *MuK* 9 (1937), S. 40. Ein Artikel gleichen Titels erschien von Hans Joachim Moser in der *Zeitschrift für Kirchenmusiker* 19 (1937), Nr. 1. Der Freiburger Musikwissenschaftler Moser nannte Heinrich Schütz „Vater der deutschen Musik“ und „heimlicher Schutzherr der Singbewegung“ (Moser, „Die Neue Schütz-Gesellschaft“, in: *MuK* 2 [1930], S. 130). Vgl. auch Riethmüller, S. 38: „Es gab Musiker und Musikwissenschaftler, die aus den Musikbewegungen der 1920er Jahre kamen und auf alte Musik setzten. Sie meinten, nun sei die Zeit gekommen, daß sich das neue Reich um alte, echte und deutsche Musik zu kümmern hätte. Besonders deutsch war die alte deutsche Musik, der deutscheste deutsche Musiker Heinrich Schütz, der jetzt in der Heinrich-Schütz-Allee auf der Kasseler Wilhelmshöhe residierte [Adresse des Bärenreiter-Verlages, d. Verf.]“

³¹ Vgl. Ernst Sommer, „Christliche Kampflieder im Gesangbuch“, in: *MuK* 6 (1934), S. 63; Alfred Stier, „Reformatrischer Choral und deutsches Volkstum“, ebd., S. 57, und viele andere Texte aus dieser Zeit.

³² Es gibt noch mehr „Bewegungen“: Riethmüller zählt weitere davon auf: „Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich – eine Legende?“, in: *Der Kirchenmusiker* 40 (1989), S. 167.

³³ *MuK* 2 (1930), S. 149.

³⁴ Kurt Ihlenfeld (wie Anm. 14), S. 3.

³⁵ Konrad Ameln, „Neues Singen. Versuch einer Wegweisung“, in: *MuK* 2 (1930), S. 28.

³⁶ Walter Blankenburg, „Zur Verantwortung der Singbewegung“, in: *MuK* 4 (1932), S. 18.

³⁷ Riethmüller, S. 45, schreibt zu diesem Thema: „Nichts ist nebeldunstiger, als wenn in Musikdingen (früher noch öfter als heute) behauptet wird, in der Musik, durch ein Instrument oder bei einem Interpreten komme etwas Inneres als Geistiges, genauer eine innere als geistige Haltung zum Ausdruck. Indessen ist es bei Haag [R. meint Herbert Haag, einen führenden Vertreter der Orgelbewegung, der aus seinen Sympathien für den Nationalsozialismus kein Hehl machte; Haag war nach dem Krieg badischer Landeskirchenmusikdirektor und von 1956 bis 1973 Direktor des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts Heidelberg; d. Verf.] – wie bei allen Ideologen, gleich welcher Anschauung sie folgen – klar, daß er Haltung (habitus) sagt und Gesinnung meint, und es ist nicht schwer zu erraten, welche Gesinnung er als einzige anerkennt.“

³⁸ Ramin erwähnt auch in seinem Aufsatz „Stil und Manier“ in: *MuK* 9 (1937), S. 212-216, „das Religiöse aller wahren und großen Kunst“ (S. 215, im Original gesperrt gedruckt).

Ein weiteres Mal schreibt Günther Ramin über Johann Sebastian Bach in *Musik und Kirche* im Jahr 1948³⁹ und schaltet sich unter Bezugnahme auf einen in der Zeitschrift *Universitas* veröffentlichten Aufsatz Hermann Kellers in die Diskussion über die grundsätzliche Eignung der Bach-Kantaten für den liturgisch erneuerten Gottesdienst ein. Die (geistliche) „innere Haltung“⁴⁰ der Kantaten wird nach Ramins Ansicht von der weltlichen Kantatenform nicht berührt. Von der romantischen Darstellung der Kantaten grenzt sich Ramin wiederum ebenso ab wie von einer erstarrten, „toten Manier“ (das Ergebnis „forschend-grübelnder Bemühung“), der er „lebendigen Stil“ gegenüberstellt. Analog zu Eingriffen in die Texte mancher Luther-Lieder – Ramin erinnert an Luthers Originalfassung von „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ – schlägt er eine Änderung auch der allzu flachen und dürrtigen Kantatentexte vor; eine Aufgabe, die „ein kirchlicher Dichter unserer Tage, wie etwa Rud. Alex. Schröder ... wohl meistern könnte.“ Bachs Kantaten müssen im Gottesdienst mit Lesung, Gemeindegesang und Gebet abgestimmt sein, und dazu brauche es eine gute, verbesserte Zusammenarbeit zwischen Pfarrer und Kantor.

In seinem dritten und letzten Text über Bach 1950 in *Musik und Kirche*⁴¹ beschäftigt Ramin sich noch einmal mit dem vermeintlichen Antagonismus zwischen Bachs weltlichen und geistlichen Kompositionen. Ramin wiederholt seine These, daß Bachs „innere Haltung und sein schöpferisches Genie“ ihn in das geistliche Thomaskantorat führten. Zum wiederholten Male fühlt sich Ramin auch aufgerufen, Bachs Parodieverfahren zu verteidigen⁴² und zugunsten der „Totalität seines Empfindens“ und der „lückenlose[n] Verschmelzung“ seiner „gottverbundene[n] und zugleich weltzugewandte[n] Haltung“ zu deuten.

So deutlich Ramin seine Auffassungen zur künstlerisch-kirchenmusikalischen Identität und Praxis gewissen Ideologemen von Orgel- und Singbewegung entgegengesetzt, so deutlich bleibt er dennoch innerhalb ihrer Begrifflichkeit und ihres Denkens gefangen. Über die Verwandtschaft der Ideale dieser Bewegungen mit solchen des Nationalsozialismus und über die Zusammenarbeit kirchenmusikalischer Gruppierungen und Institutionen mit NS-Organen kann nach heutiger Forschungslage kein Zweifel mehr bestehen. Bekannt ist auch, daß die Deutschen nach 1945 eine zweite Schuld auf sich luden, indem sie die erste Schuld nicht wahrhaben wollten.⁴³ Auch hierin sind die Kirchenmusiker keine Ausnahme, und auch dies läßt sich anhand von *Musik und Kirche* dokumentieren. Die Zeitschrift ist sich 1953 nicht zu schade, einen mit xyz unterzeichneten Text abzudrucken, in welchem die Kirchenmusik während der Hitlerzeit als „Bollwerk“ und „Vorhut einer verantwortungsbewußten zeitgenössischen Musik“ bezeichnet wird.⁴⁴ Die altbekannte Wortverbindung „verantwortungsbewußte zeitgenössische Musik“ sanktioniert noch im Nachhinein die auch in kirchenmusikalischen Kreisen begrüßte nationalsozialistische Unterdrückung und Vertreibung der sog. „entarteten Musik“⁴⁵ und ihrer Komponisten zugunsten „artgemäßer“, „organischer“, „objektiver“ usw. Musik. Sprache und Denken haben nach 1945 in der kirchenmusikalischen Szene keinen Bruch erfahren, und so kann ich auch keinen Unter-

³⁹ Ramin, „Joh. Seb. Bachs Kantaten in ihrer Bedeutung für unsere Kirchenmusik-Pflege“, in: *MuK* 18 (1948), S. 134–138.

⁴⁰ Ebd., S. 135 (im Original gesperrt gedruckt).

⁴¹ Ramin, „Joh. Seb. Bachs Totalität in Werk und Wesen“, in: *MuK* 20 (1950), S. 46–48.

⁴² Hans-Joachim Schulze spricht von der „eigenartige[n] Mischung aus Ablehnung und Apologetik“ des Parodieverfahrens bei Bach, das in der einschlägigen Literatur zum Ausdruck kommt, vgl. Hans-Joachim Schulze, „Bachs Parodieverfahren“, in: *Die Welt der Bach-Kantaten 2*, hrsg. von Christoph Wolff und Ton Koopman, Kassel/Stuttgart 1997, S. 167–188.

⁴³ Vgl. Ralph Giordano, *Die zweite Schuld oder von der Last, ein Deutscher zu sein*, Hamburg 1987. Riethmüller, S. 33, formuliert den Sachverhalt folgendermaßen: „Das in Ost- und Westdeutschland erwünschte Geschichtsbild ist weiterhin dieses: Es gab in Deutschland nach 1933 eine kleine herrschende Clique als Verordner und Täter, alle anderen waren Opfer und Befehlsempfänger, die unter der Partei-Clique haben leiden müssen. Zweifelhafte Äußerungen werden als aus Gefährdung verständliche Anpassungsversuche eingestuft und entschuldigt. Auf dem Boden dieses Bildes gibt es außerhalb der Spitze der herrschenden Clique eigentlich nur schuldlose Opfer, die mithin alle potentielle Widerständler sein können, – eine nach 1945 zahllos gebrauchte Lesart der Geschichte, die den Namen der Geschichtsklitterung verdient.“

⁴⁴ Der Text trägt die Überschrift „Merkwürdigkeiten“, in: *MuK* 23 (1953), S. 70.

⁴⁵ Vgl. den Katalog zur 1988 in Düsseldorf rekonstruierten Ausstellung „Entartete Musik“ 1938.

schied zwischen Ramins Wortwahl vor und nach dem Zusammenbruch Hitler-Deutschlands feststellen. Von „innerer Haltung“ und „Totalität“ spricht er auch nach 1945 unbefangen. In seinem Grußwort zum 25. Jahrgang von *Musik und Kirche* lobt er die richtungweisende und anregende Wirkung dieser Zeitschrift „in den Jahren der Umwertung aller Werte“ – offenbar im Einklang mit einer Kirchenmusikerschaft, der, um mit Wolfgang Herbst zu sprechen, nach dem Krieg „ein verblüffend nahtloser Übergang, ein bedenkenloses Durchstarten in die Nach-Nazizeit, als ob nichts gewesen wäre“, gelungen ist.⁴⁶ Als hätten nicht Herausgeber und führende Autoren von *Musik und Kirche* (Wolfgang Reimann, Mitglied im nationalsozialistischen „Kampfbund für deutsche Kultur“; Oskar Söhngen, Walter Blankenburg, Wilhelm Ehmman, Otto Brodde, Gerhard Schwarz, Gotthold Frotscher, Wolfgang Auler, Herbert Haag; um nur die bekanntesten Namen zu nennen) in zahlreichen Artikeln, Anmerkungen und Kompositionen das neue Deutschland Adolf Hitlers freudig begrüßt und die Mitarbeit der Kirchenmusik beim Aufbau des neuen Deutschlands angeboten.⁴⁷

Ramins Lieblingsoper war *Carmen* von Georges Bizet. Die hätte er gern mal dirigiert.⁴⁸ Ich erwähne dies, um Ramin aus den Fesseln der Herausgeber- und Autorschaft von *Musik und Kirche* zu befreien, die ich ihm in meinem Aufsatz angelegt habe. Der vielseitige Musiker paßte offenbar in mancher Hinsicht nicht ins Bild. Aber auch außerhalb der von mir gewählten engen Perspektive gehört Günther Ramin zu den Musikern, die strukturell in den Nationalsozialismus eingebunden waren und sich einbinden ließen. Seine punktuelle Mitarbeit (Unterzeichnung der Erklärung im Anschluß an v. Peinens Aufsatz „Kirchenmusik im Dritten Reich“⁴⁹, Organist des Reichsparteitages 1936 in Nürnberg, von nationalsozialistischen Vereinen veranstaltete Schallplattenaufnahmen und Konzerte⁵⁰) und sein punktueller Widerstand gegen einzelne, vor allem die kirchenmusikalische Arbeit betreffende Behinderungen durch NS-Organe sind in diesem Zusammenhang weder Beweis für irgendeine persönliche nationalsozialistische noch für eine „antifaschistische“⁵¹ Gesinnung des Künstlers.

⁴⁶ Herbst, „Die Wiedergeburt der Kirchenmusik“ (wie Anm. 26), S. 132.

⁴⁷ Vgl. dazu die zahlreichen Belege bei Britta Martini, „Der Weg der Kirchenmusik in der nationalsozialistischen Zeit im Spiegel der Zeitschrift ‚Musik und Kirche‘“, in: *Der Kirchenmusiker* 40 (1989), S. 81–96.

⁴⁸ Auskunft von Horst Gurgel, Professor an der Leipziger Musikhochschule.

⁴⁹ *MuK* 5 (1933), S. 174 ff. bzw. 187 f.

⁵⁰ Vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 139 ff.

⁵¹ Vgl. Maria Hübner, „Karl Straube zwischen Kirchenmusik und Kulturpolitik: Zu den Rundfunksendungen der Bach-Kantaten 1931–1937“, in: *Leipziger Beiträge zur Bachforschung* 1, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Hildesheim 1995. Hübner erkennt Karl Straube eine „antifaschistische Haltung“ (S. 190) zu, obwohl im März 1994 – als sie ihr Referat hielt – bereits bekannt war, daß Straube sich in den Jahren 1934/1935 für das Amt des Reichskirchenmusikwartes interessierte und bereit gewesen wäre, dafür sein Amt als Thomaskantor aufzugeben. In Straubes 1992 in *MuK* veröffentlichtem Rehabilitationsgesuch ist davon allerdings nichts zu lesen. Die Quellen und Dokumente zu Straubes Bewerbung als Reichskirchenmusikwart sind nachzulesen bei Günter Hartmann, *Karl Straube – ein ‚Altgardist der NSDAP‘*, veröffentlicht im Selbstverlag, Lahnstein 1994.