

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: Erinnerungen an Ina Lohr

Autor: Schmidt, Christopher

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868919>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ERINNERUNGEN AN INA LOHR

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

In den Jahren 1948–1951 studierte ich bei Ina Lohr an der Schola Cantorum Basiliensis. Ich möchte diese Jahre in den Mittelpunkt meiner Erinnerungen stellen, gehe aber in einem kurzen Vorspiel dieser Studienjahre zum Jahre 1937 zurück. Die Schola war damals fünf, ich immerhin schon zehn Jahre alt. Wie andere Kinder aus gutem Hause wurde ich zu Ina Lohr in den Blockflötenunterricht geschickt. Das Blockflöten war mir nicht wichtig, aber ich liebte es, jede Woche zum Seidenhof, dem damaligen Domizil der Schola, zu pilgern. Der Seidenhof, etwas oberhalb des Hotels der „Drei Könige“ über dem Rhein gelegen, erschien mir wie ein kleines Schloss, und Ina Lohr war das Burgfräulein. Wie alt war sie?, fragte ich mich. So alt wie meine Mutter?, älter?, jünger? Sie war freundlich – würdevoll; sie hätte gut zu meinen Verwandten, die ich in Deutschland zurückgelassen hatte, gepasst. Ihr holländisch gefärbtes Deutsch war mir lieber als das helvetische Schriftdeutsch. Ganz besonders aber gefiel mir ihr Gesang, wenn ich auch die Bicinien, die ich mit ihr zu üben hatte, etwas salzlos fand; ich selber sang mit Vorliebe Arien von Händel. Von jenen Jahren an besuchte ich auch schon Konzerte; unvergesslich bleibt mir eine Aufführung der achten Sinfonie von Beethoven unter Felix Weingartner, unvergesslich auch das Mitsingen bei Bach-Kantaten in der Martinskirche: Besonders schön war es, wenn hinter mir die Pauken und Trompeten loslegten. Die Bicinien allerdings verblassten daneben und sanken in einen langen Winterschlaf. Soweit das Vorspiel.

Einige Zeit nach meinem Abitur trat ich in die Schola als Orgelschüler ein. Es war also nicht Ina Lohr, die mich an die Schola zog, sondern Johann Sebastian Bach. In Basel Orgel zu studieren, hiess damals, bei Eduard Müller zu studieren; in jenen Jahren unterrichtete er noch ausschliesslich an der Schola Cantorum. Es war ein angenehmer Gedanke, Ina Lohr wieder zu begegnen. Ich konnte nicht ahnen, was mir mit ihr noch alles bevorstand und wie mein Orgelstudium langsam in den Hintergrund geraten sollte, wenn ich es auch zu Ende führte.

Unter den Studierenden, die sich mit mir um Ina Lohr versammelten, sind vor allem zwei zu nennen: David Kraehenbuehl und Gustav Leonhardt. Leonhardt brauche ich hier nicht vorzustellen; Kraehenbuehl, ein Amerikaner mit Schweizer Vorfahren, war von Paul Hindemith an die Schola geschickt worden. Hindemith lehrte damals an der Yale University, und Kraehenbuehl war, als er zu uns stiess, bereits dazu ausersehen, sein Nachfolger als Professor für Musiktheorie zu werden. Im Kreise um Ina Lohr gab es weiterhin einige Schweden, unter ihnen den Komponisten Sven-Erik Baeck, den Geiger Lars Fryden und den Chormeister Eric Ericsson. Ausser mir waren das alles profilierte Musiker, und ich fragte mich, was sie eigentlich bei Ina Lohr lernen wollten. Aber dieselbe Frage konnte ich auch mir selber stellen. Was lehrte sie?

Die damaligen Kursprogramme geben keine erschöpfende Antwort. Gewiss, sie unterrichtete Generalbass, Kontrapunkt u.s.w., aber ein Studium bei ihr bedeutete vor allem, einen Gang in die Tiefe ihrer eigenen Herzensangelegenheiten zu tun. Ihre Leidenschaft galt drei Gebieten der alten Musik, der Polyphonie des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts, dem einstimmigen Kirchenlied der Reformationszeit und den Motetten von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen.

Ich beginne mit dem einstimmigen Kirchenlied. Hier reichte die Wirkung von Ina Lohr weit über die Schola hinaus, und sie sorgte für nicht geringe Unruhe in der kirchlichen Welt. Wir, ihre Schüler, waren bei allen möglichen Vorträgen, Kursen und Gottesdiensten mit dabei. Noch sehe ich die kleine Frau vor mir; wie ein Fels stand sie da, singend und taktierend. Es war ein bekennendes Singen, aber ohne einen Hauch von Salbung. So hatte man die Lieder von Martin Luther in unserer Zeit wohl noch nie gehört, gesungen in ihrem ursprünglichen Rhythmus, der allerdings für die Gemeindeglieder, die sie anfeuerte, oft zu schwierig war: Ein Urgesang, der auch bei einigen Theologen eine Revolution hervorrief, so zum Beispiel bei Wilhelm Vischer, einem Mitglied der theologischen Fakultät und Pfarrer zu St. Jakob. Er wurde zum engen Mitarbeiter von Ina Lohr, und er gab dem Gesang von Kirchenliedern und Hugenottenpsalmen (die er meisterhaft übersetzte) immer mehr Raum in seinen Gottesdiensten, so viel Raum, dass seine Predigten immer kürzer wurden. Unglücklicherweise gehörte Karl Barth zu seinen Kirchengängern; es musste zu Differenzen zwischen den beiden Theologen kommen, denn für Barth war der Kirchengesang gegenüber dem Wort Gottes doch nur „Allotria“, wie er es nannte. Ich selber kannte Karl Barth seit meiner Kindheit in Bonn und besuchte ihn während meiner Schul- und Studienzeit immer wieder. Ganz anders als viele meiner Lehrer und andere ältere Leute fand ich ihn nie langweilig, sondern erheiternd, selbst wenn er manchmal erzieherische Töne anschlug. Seine musikalische Liebe gehörte Mozart, und ich fürchte, er fand die Meister der frühen Polyphonie ebenso salzlos, wie ich seinerzeit die Bicinien im Seidenhof gefunden hatte. Kaum salzlos allerdings konnte für ihn Ina Lohr sein, wenn er sie „eine gefährliche Person“ nannte. Was bewog ihn zu diesem Verdict? Oft schwang ja in seinen Äusserungen ein komödiantischer Unterton mit, aber ich glaube, er meinte es ernst. Und ich glaube, es ging hier nicht nur um ein Zuviel an Gesang im reformierten Gottesdienst, sondern auch um die Art und Weise des Lohrschen Gesanges, wie er ihm in St. Jakob zu Ohren kam. Ich werde auf die Eigenart dieses Gesangs zurückkommen.

Wie wirkten diese kirchlichen Unternehmungen auf uns, die Studierenden? Wir waren ja nicht in die Schola gekommen, um quer durch Basel Kirchenlieder zu singen. Was mich betrifft, so wuchs die Lust, diese Lieder zu singen, von Mal zu Mal. Dank der Lohrschen Singweise hörte ich in ihren melodischen Figuren immer deutlicher ein „Gespräch“ der verschiedenen Hexachorde, wie sie die Solmisation des Mittelalters lehrte. Über die Solmisation hatte Ina Lohr ein kleines Übungsbuch geschrieben, das allerdings unter Musikern mehr Anklang fand als unter Historikern. Aber auch unter Theoretikern fand es nicht nur Zustimmung. So glaube ich, dass Jacques Handschin in seiner Ab-

lehnung des Buches das vermisste, worin er selber ein Meister war: die Kunst des Fragens und Weiterfragens. Handschin war ja nicht nur Historiker, sondern auch Theoretiker – schon in einem Aufsatz aus dem Jahre 1929 trennte er beide Disziplinen scharf voneinander – und er erwartete von Ina Lohr kaum einen Forschungsbeitrag zur Geschichte der Solmisation, eher wohl theoretische Gedanken einer erfahrenen Musikerin. Aber Ina Lohr wollte etwas ganz anderes: Das Buch sollte weiter nichts sein als ein Rückgrat der Praxis des Singens und Solmisierens. Es ging ihr darum, beim ein- und mehrstimmigen Singen den Dialog höherer und tieferer Regionen zu realisieren, sowohl in polyphoner Gleichzeitigkeit wie im melodischen Nacheinander. Das „Gespräch“ der Stimmen war es auch, das ihr im Kontrapunktunterricht mehr am Herzen lag als die sogenannten kontrapunktischen Künste.

Damit bin ich schon beim nächsten ihrer Lieblingsbereiche, der mehrstimmigen Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Kraehenbuehl, Leonhardt und ich bildeten ein Trio für dreistimmige Sätze vor 1500. Kraehenbuehl hatte von Yale her schon genauere Kenntnisse in Notation und *musica ficta*; er wurde neben Ina Lohr für mich zu einem zweiten Lehrer (wie später noch einmal in Amerika, als ich dort sein Assistent war). In besonders starker Erinnerung sind mir Liedsätze von Binchois, Dufay und aus dem Glogauer Liederbuch, bei denen wir den Gesang von Ina Lohr begleiteten. Dieser Gesang ist schwer zu beschreiben, aber vielleicht helfen Vergleiche: Schon in den Vierzigerjahren hatte ich geradezu magische Eindrücke von Sängern wie von Karl Erb, als er mit der Basler Liedertafel „Die Nacht ist silberhell und rein“ von Franz Schubert sang. Mit Ina Lohrs Gesang war es anders: Sie hatte eine etwas herbe, aber wunderbar klare Stimme – ein bekannter Organist träumte davon, ihren Klang in einem Orgelregister einfangen zu lassen -, doch die Magie fehlte ihr. Sie sang nicht wie eine Berufssängerin, es gab in ihrem Gesang keine Darstellung, sondern einfach nur Hingabe. Als Kind hatte ich ja diese Stimme schon gehört, und sie rief in mir damals eine Art von kollegialem Wohlgefühl hervor, denn so klang ja meine eigene Stimme, und so wollte ich selber singen. Auch jetzt war ihr Gesang für uns Mitspieler so fraglos wie das Sonnenlicht am Tage. Sie selber war in unseren Proben mehr mit dem Rhythmus als mit dem Klang beschäftigt, aber der Rhythmus wurde durch ihren Gesang zur „poésie de l' exactitude“; dieses Dictum eines französischen Chorleiters könnte als Devise über ihrem Musizieren stehen. Als poetische Ordnung wurde der Rhythmus über das bloße Zählen und Messen hinaus zu einer Lebensordnung. Ein solches „Weitergehen“ über die Musik hinaus vollzog sich bei Ina Lohr ja auch im Kirchenlied, das nicht neutral bleiben konnte, sondern zum Bekenntnis wurde. Und ein solches Weitergehen (transcendere) gab es auch bei den polyphonen Meistern des 15. / 16. Jahrhunderts: Immer wieder zitierte sie Martin Luther, der in der mehrstimmigen Kunst von Meistern wie Josquin und Senfl einen „himmlischen Tanzreihen“ hörte.

In ihrem dritten Lieblingsbereich, der Musik von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen führte der Weg des Weitergehens von der Komposition zu ihrer

Aussage. Motetten des frühen 17. Jahrhunderts studierte sie regelmässig mit einem kleinen Chor, dem sogenannten Kirchenmusikensemble, ein. Eines Tages regte Paul Sacher an, diesen Chor bei den „Freunden der Alten Musik“ auftreten zu lassen. Uns – ich meine vor allem Gustav Leonhardt und mich – war etwas bange bei dieser Unternehmung; wir fanden, dass einige der Mitsänger die Qualität des Klangs doch stark beeinträchtigten. Aber dank einer unerhörten Konzentration, die ganz von der Aussage der Musik ausging – es handelte sich um die Johannespassion von Leonhard Lechner – rückten die Sänger so zusammen, dass die schwächeren unter ihnen mitgetragen wurden, und es kam eine Aufführung zustande, von der man noch lange sprach.

Ein neutrales Singen gab es bei Ina Lohr nicht, bei Schütz wurde es zur Aussage, bei den älteren Meistern zum himmlischen Tanzreihen und beim Kirchenlied zum Bekenntnis. War für manche ihrer Zeitgenossen, Theologen wie Nichttheologen, dieser Gesang manchmal zu eigenwillig? Sie selber betrachtete sich als Glied der reformierten Kirche, und es wäre ihr nicht in den Sinn gekommen, hier einen neuen Ton anzuschlagen. Aber ob sie wollte oder nicht, die Kirchenlieder und die Kirchenmusik überhaupt wurden bei ihr mehr als eine blosser Antwort auf das dominierende gesprochene Wort. Wenn auch nicht im Stil, so doch in seiner persönlichen Hingabe, stand ihr Gesang dem Kirchengesang, wie man ihn in den Südstaaten der USA hören kann, näher als dem, was hierzulande Sonntag für Sonntag zu hören ist. Ich fragte mich schon damals, ob sie als Musikerin nicht einen besseren Platz bei den Lutheranern oder Anglikanern gefunden hätte. Die anglikanische Kirche lernte ich kennen, als ich mich nach Abschluss meines Studiums an der Schola einige Zeit in Cambridge aufhielt und dort regelmässig an den Proben des King's College Choir teilnahm. In London hörte ich damals zum ersten Mal Alfred Deller als Sänger in St. Paul's. Als ich ihn später einmal besuchte – ich hatte zweimal bei seinem Consort mitgewirkt – war sein erster Gedanke, mich zu einem Ausflug nach Canterbury einzuladen; er wollte mir den Ort zeigen, wo er als Chorknabe begonnen hatte und seine ersten Jahre als Altsänger verbracht hatte. Während wir im Bezirk der Kathedrale umherspazierten, erzählte er mir von einer Zeit, die mir im Vergleich zu den Jahren, die ich selber als Musiker in unseren Kirchen verbracht hatte, geradezu paradiesisch erschien.

Aber hätte sich Ina Lohr im milden Klima der anglikanischen Kirche wirklich wohl gefühlt? Vielleicht brauchte sie das kargere Klima der reformierten Kirche, so wie ihr grosser Vorgänger, der Sänger Orpheus, das rauhe Klima Thrakiens brauchte, um seine Gesangskunst auf ihren wahren Weg zu führen.

Was bleibt für ein Gefühl, wenn ich an die Stunden und Proben mit Ina Lohr zurückdenke? Ein Gefühl der Euphorie, nicht einer passiven Euphorie des Geniessens, sondern einer aktiven des Mittuns, die alle guten Kräfte des Musizierens erweckte. In einer solchen Euphorie schlägt jenseits aller wohlorganisierten Lehrpläne das Herz des Musikunterrichts. Das wurde mir von Neuem bewusst, als ich im Jahre 1970 wieder in die Schola zurückkehrte. In keiner Weise liess sich diese Schola renovata mit der alten Schola vergleichen, zu deren Gestaltung Ina Lohr so viel beigetragen hatte. Den Lehrern der so-

genannten Pflichtfächer, zu denen ich gehörte, stand unter Führung von Wulf Alt ein ganz neues Studium der historischen Grundlagen ihrer Fächer bevor. Was unsere Arbeit wirklich zum Gedeihen brachte, war wieder jene echte Euphorie, die im Lernen und Entdecken Studierende und Mitarbeiter vereinigte. Meine Aufgabe bestand vor allem darin, den Unterricht des Gregorianischen Chorals zu erneuern. Wir hatten seinerzeit bei Ina Lohr einen sehr lebendigen Choral gesungen, fern von der „öiligen“ Singweise der Benediktiner (der Ausdruck stammt von Jacques Handschin), aber im Rhythmus und Modus hatte sie sich noch zu wenig von Solesmes gelöst. Nie hatte ich mich mit so viel Freude mit den Problemen des Chorals beschäftigt wie jetzt unter Wulf Arlt, und ich dachte manchmal: Wie wäre mein Weg verlaufen, wenn mir das alles zwanzig Jahre früher passiert wäre! Ein von Euphorie getragenes Arbeitsklima, das einzige, das etwas taugt, wird nie untergehen. Ich weiss, dass es auch jetzt an der Schola herrscht und rauhe und karge Zeiten überdauern wird.

