

Arbeitsgemeinschaft

für

rheinische Musikgeschichte

Mitteilungen

90

Februar 2008

Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e.V.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz 1, 50923 Köln

Redaktion: Dr. Wolfram Ferber, In den Herbstbenden 2, 53881 Euskirchen

Druck: Jürgen Brandau Druckservice, Köln

© 2008

ISSN 0948-1222

MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für
rheinische Musikgeschichte e.V.

Nr. 90

Februar 2008

Inhalt

Andreas Vollberg	5
<i>Weltläufiger Protagonist im rheinischen Musikleben: das Beethoven</i>	
<i>Orchester Bonn</i>	5
<i>Ein Rückblick zum 100-jährigen Bestehen</i>	5
 Monica Klaus	53
<i>Johanna Kinkel</i>	53
 Gisela Probst-Effah	61
<i>Das Institut für musikalische Volkskunde an der</i>	
<i>erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Köln</i>	61
<i>Eine Skizze aus Anlass des 75. Geburtstags von Wilhelm Schepping</i>	61
 Klaus Martin Kopitz	64
<i>Der rheinische Schubert</i>	64
<i>Norbert-Burgmüller-Gesellschaft Düsseldorf e. V. gegründet</i>	64
 Verschiedenes	65
<i>Veröffentlichungen</i>	65
<i>Protokoll der Jahresversammlung 2007</i>	66

Andreas Vollberg

Weltläufiger Protagonist im rheinischen Musikleben: das Beethoven Orchester Bonn

Ein Rückblick zum 100-jährigen Bestehen

100 Jahre Beethoven Orchester Bonn. Überblickt man in nur groben Zügen die Geschichte der heutigen Bundesstadt, die 1989 in Anlehnung an die erste schriftliche Erwähnung der Siedlung „Bonna“ durch den römischen Schriftsteller Lucius Annaeus Florus (um 115) ihr 2000-jähriges Bestehen feierte, markiert das vollendete Säkulum des zentralen städtischen Musikensembles nur einen geringfügig kurzen Bruchteil. Und Musik gemacht wurde hier schon lange, bevor das Phänomen Beethoven der Stadt seinen Stempel aufprägte und sie mit seinem Namen zu einem klangvollen Begriff der Musikwelt amalgamierte¹. Lieder erklangen zweifellos bereits aus den Mündern der römischen Legionäre, die Businen ließen lautstark ihre Signalfanfaren durch die Lagerkasernen schallen. Am Beginn der Neuzeit schließlich waren es die Lateinschulen und Jesuitenkollegs, wo – nun in dramatisierter Form und zum Zweck der spirituellen Erbauung – Vokales und Instrumentales geboten wurde. Reichlicher als für diese historiographisch relativ schwer erschließbaren Vorstufen fließen die dokumentarischen Quellen freilich für jene Jahrhunderte, in denen Bonn im Rang einer Residenzstadt erstmals weltläufiges Parkett betrat. Als Steigbügelhalter walteten die Fürsten aus dem Haus Wittelsbach, ehe das Musikleben nach dem Regierungsantritt des kunstsinnigen Kurfürsten Clemens August im Jahr 1723 vollends zu Hochformen aufblief. Einen weit ausstrahlenden Ruf unter den kurfürstlichen Exponenten erwarb sich nicht zuletzt die Hofkapelle. Zwar bescherte sie der Residenzstadt diesen musikhistorischen Coup, noch bevor der junge Beethoven in ihren Reihen am Bratschenpult saß und zur allbekanntesten Ruhmeslaufbahn ansetzte. Doch sein alles überragendes Zentralsymbol, seine omnipräsente Bezugsgröße fand das geistig-kulturelle Leben und Streben Bonns in der Tat erst nach Epiphanie und vollendeter Reifung des genialen Emporkömmlings auf dem Boden der Klassik-Metropole Wien.

2007, im Jubeljahr des heutigen Beethoven Orchesters Bonn, waren nicht weniger als 215 Jahre verstrichen, seit der verehrte Namensgeber Bonn in Richtung Wien verließ, waren es 213 Jahre, seitdem die Truppen der französischen Republik im Zuge ihrer Rheinlandbesetzung das plötzliche Ende des Kurfürstentums samt seiner florierenden Hofkapelle verschuldeten, waren es immerhin 180 Jahre, seit der größte Musiker unter den gebürtigen Rheinländern in der österreichischen Kaiserstadt verstarb, lag es 151 Jahre zurück, dass ein weiterer Gigant der abendländisch-mitteuropäischen Tonkunst, der Romantiker Robert Schumann, nach schwerem Leiden in Endenich für immer die Augen schloss und auf dem Alten Friedhof zu Bonn seine letzte Ruhestätte fand. Aus Bonns musikgeschichtlichen Annalen wären noch Affinitäten zu Johannes Brahms und Max Reger zu nennen. Mit seinem 100. Geburtstag im Jahr 2007 nun hebt sich das Beethoven Orchester Bonn auf der Zeitleiste ebenso markant von etliche Jahrhunderte alten Meisterorchestern in Dresden, Leipzig, München und Wien ab wie von den auf vergleichbarem Spitzenniveau musizierenden

¹ Vgl.: Hans G. Schürmann: Vor und mit Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Max Reger ... In: Bonn ist 2000. Festbuch zum Stadtjubiläum mit Programmüberblick 1989, hg. von Renate Hawranke und Werner P. D'hein im Auftrag der Stadt Bonn. Frankfurt/Main, Berlin 1988, S. 152-153.

Symphonieorchestern der deutschen Sendeanstalten, die aus offenkundigen zeitgeschichtlichen wie technologischen Gründen im Umfeld der Millenniumsgrenze reihum erst auf ein 50-jähriges Nachkriegswirken oder eine 75-jährige Bestandsdauer seit Vorkriegs-Rundfunktagen zurückblicken².

Präludien

1794 also endete in Bonn nach dem Untergang des kurfürstlichen Hofstaates unter französischer Besetzung, begleitet vom tränenreichen Abschied des offenerzig-aufgeklärten Habsburger Fürstbischofs Max Franz, eine glanzvolle Periode höfischer Musikpflege. Nun war es Sache des Bürgertums, das Musikleben³ auf eigener Basis nach möglichsten Kräften und Mitteln am Leben zu halten. Aus Bonner Berufsmusikern und so genannten „Dilettanten“, d. h. musikalisch aktiven Amateuren aus verschiedenen Bevölkerungsschichten, rekrutierte der frühere kurfürstliche Konzertmeister Franz Ries 1808 eine erste Konzertgesellschaft. Und von 1817 bis 1848 beteiligte sich ein von Theodor Mohr geleitetes Orchester der Stadtmusik an Solistenkonzerten mit arrivierten Künstlern. Hatte jedoch schon Ries' Orchester unter Besetzungsmangel zu leiden, so kämpfte das durchaus lebendige Bonner Chorwesen mit anderweitigen, nicht geringeren Problemen. Kirchenchöre bildeten das Fundament, hinzu kamen weltliche Gesangsvereine von unterschiedlicher Lebensdauer. Als langlebiger nun erwies sich der „Städtisch-akademische Singverein“ (1823-1853) unter der Leitung von Carl Heinrich Breidenstein, Universitätsmusikdirektor und Inhaber der ersten deutschen Professur für Musikwissenschaft an der 1818 unter nunmehr preußischer Herrschaft gegründeten Friedrich-Wilhelms-Universität, die fortan zum geistig-kulturellen Kraftzentrum Bonns avancierte. Den universitären Singverein nun öffnete Breidenstein zwecks Förderung eines öffentlichen bürgerlichen Konzertbetriebs für Kräfte aus der Bonner Bevölkerung. Und sein 1843 gegründeter Orchesterverein wurde zu einem der wichtigsten lokalen Träger orchestraler Instrumentalmusik. Daneben existierte ab 1849 der „Neue städtische Konzertverein“, der aus den Musikern des seit 1848 von Fritz Wenigmann geleiteten Theaterorchesters bestand. Konkurrenz in Sachen Chorbetrieb erwuchs dem fortschrittlich gesinnten, für die neudeutsche Richtung aufgeschlossenen Breidenstein durch einen Professorenkollegen, den Altphilologen Dr. Friedrich Heimsoeth. Dieser musikalisch hoch gebildete Amateur der konservativen Schule mit Vorliebe für A-cappella-Meister des 16. Jahrhunderts stellte 1842 einen neuen „städtischen Singverein“ vor. Über die Stationen „Concert-Verein“ und „Städtischer Gesangverein“ (ab 1861) führt dessen Vita zum heutigen Philharmonischen Chor Bonn.

Dass Bonn die Qualifikation einer überregional konkurrenz- und anschlussfähigen Musikstadt, etwa zur Verbandsstadt der Niederrheinischen Musikfeste, langfristig versagt blieb, begründet Theodor Anton Henseler in seiner Chronik des Bonner Städtischen Gesangvereins mit einem Katalog schwerwiegender Defizite, deren gemeinsamer Nenner im

² Vgl.: Irmgard Scharberth: Hundert Jahre einer langen Musiktradition. In: Gürzenich-Orchester Köln 1888-1988. Köln 1988, S. 14.

³ Ff. n.: Theodor Anton Henseler: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert (= Bonner Geschichtsblätter, hg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bd. 13). Bonn 1959; Theodor Anton Henseler: Der Bonner Städtische Gesangverein. Vorgeschichte, Gründung und Chronik 1852-1952. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Beethovenstadt. In: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 7. Bonn 1953, S. 133-191.

Mangel an fürstlichen oder kapitalistischen Mäzenen lag. Sodann existierte während des gesamten 19. Jahrhunderts kein Orchester, das dem künstlerischen Rang einer Beethovenstadt gerecht wurde. Man behalf sich, wie angedeutet, mit einem Konglomerat aus Stadtmusikern, Musiklehrern, Militärmusikern, „Dilettanten“ und auswärtigen Kräften⁴. In erster Linie aber wartete man vergeblich auf die messianische Rettung durch eine überragende und allseits anerkannte Persönlichkeit, die das Bonner Musikleben hätte in Schwung bringen können. Auf Chordirektor Joseph von Wasielewski folgte Albert Dietrich, an den 1859 auch das aufgrund einer Eingabe des Gesangvereins geschaffene Amt des städtischen Musikdirektors überging. Wie Wasielewski stand auch Dietrich in engem Kontakt mit Robert Schumann. Danach kamen Carl Joseph Brambach (1861-1869), der nach Bonn zurückgekehrte Wasielewski (1869-1884), dann Leonhard Wolff (1884-1898, ab 1891 auch Inhaber der seit dem Tod Breidensteins 1876 vakanten Musikprofessur an der Universität) und Hugo Grüters. Dennoch: Die Bonner Orchestermisere hing bis weit in die Ära Grüters wie ein düsterer Schatten über der Beethovenstadt - trotz denkwürdiger Festivitäten und institutioneller Unternehmungen wie dem ersten Beethovenfest 1845 zur Inauguration von Ernst Hähnels Beethovendenkmal unter finanziellem Zutun und Mitwirkung Franz Liszts, der Gründung des zwar einer Repertoireerschließung förderlichen, qualitativ indes völlig unzulänglichen orchestralen Beethovenvereins 1850, dem zweiten, aus Kriegsgründen um ein Jahr verschobenen Beethovenfest 1871 zum 100. Geburtstag in der neu und dauerhaft (bis zur Zerstörung 1944) errichteten Beethovenhalle, der verdienstvollen Gründung des Vereins Beethoven-Haus 1889 zwecks Erhalt der Geburtsstätte, von wo aus - dank Kammermusikfesten des Vereins - Bonn zu einem „Mekka der Kammermusik“ aufstieg.

Städtischer Musikdirektor nebst Gründungskapellmeister – Hugo Grüters und Heinrich Sauer

Mit wiederholten Versuchen⁵, Bonns Obrigkeit vom dringenden Bedarf an einem Berufsorchester zu überzeugen, bitten jene, die zumal nach dem 1871-er Bau der Beethovenhalle auf eine Fortsetzung des Erfolgskurses hofften, auf Granit. 1874 dokumentiert ein zum geflügelten Wort stilisiertes Diktum des Korrespondenten Josef Schrattenholz in der „Neuen Zeitschrift für Musik“: *„Wenn man in Bonn gute Musik hören will, dann muss man nach Köln gehen.“*⁶ Falsch investiert⁷ seien die verfügbaren finanziellen Rücklagen. Um mit illustren Solisten renommieren zu können, vergeude man jene pekuniären Mittel, die für ein Engagement professioneller Instrumentalisten und den kontinuierlichen Aufbau eines Orchesters vonnöten wären.

Imposante Eindrücke, die den Wunschpegel Bonner Musikästheten nach einem eigenen Orchester sprunghaft in die Höhe trieben, hinterließen Gastspiele deutscher Spitzenorchester. Und erst seitdem Bonn sich als Stützpunkt der Garnison etablierte, beheimatete es nach einem

⁴ Henseler, Der Bonner Städtische Gesangverein, S. 137

⁵ Vgl.: Stephan Schulmeister: Das Städtische Orchester Bonn. Vorgeschichte, Gründung, Anfänge. Untersuchungen zum Bonner Musikleben im frühen 20. Jahrhundert. Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft, vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Köln 2003, S. 13.

⁶ Josef Schrattenholz: Bonn, in: Neue Zeitschrift für Musik, 11. Dezember 1874, Nr. 50, S. 519, zit. n.: Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 13.

⁷ Ff. n.: Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 14.

kurzen Intermezzo mit dem Orchester des Elberfelders Julius Langenbach wieder einen institutionalisierten instrumentalen Klangkörper: die 1897 angesiedelte Infanteriekapelle des Regiments 160. Da es sich bei dessen Stammbesetzung jedoch um ein Blasorchester handelte, mussten die Streichergruppen bei Bedarf – kostengünstig, aber künstlerisch unbefriedigend – wiederum aus der Bonner Laienklientel zusammengesucht werden. Trotz seiner Prosperität und vereinzelter Spenden agierte der bestsitierte Teil der Bonner Einwohnerschaft – angeführt von Villen besitzenden Ruheständlern aus dem rheinisch-westfälischen Unternehmertum – mäzenatisch summa summarum auf Sparflamme.

So dehnte sich die Bonner Orchesterflaute bis weit in jene Phase⁸, in der allgemein das private Mäzenatentum der Bürgerschicht seinerseits durch die Stadtverwaltungen abgelöst wurde. Dass hiermit die Kultur von einer privat finanzierten und organisierten zu einer städtisch subventionierten Aufgabe mutierte, hatte seinen Grund in den zwischen Reichsgründung und Erstem Weltkrieg erfolgten Akzentverlagerungen im staatlichen Politikverständnis: Nachdem sich die öffentliche Hand im 19. Jahrhundert primär als realpolitische Instanz definiert hatte, wurde ihr Verantwortungsspektrum auf Soziales und Kulturelles ausgeweitet. Zugleich vollzog sich ein Wandel im Orchester- und Chorbetrieb: Wurden in den stadtansässigen Instrumentalverbänden die dilettierenden, wenngleich nicht zwangsläufig im negativen Sinne „dilettantisch“ agierenden Amateure durch fachlich qualifizierteres, für längere Probenphasen verfügbares Personal an die hinteren Pulte oder gänzlich aus den symphonisch besetzten Formationen verdrängt, so durften sich versierte Laien und semiprofessionelle Liebhaber ungleich länger, größtenteils bis heute tonangebend in den dank ihrer Verbandsstruktur stabilen Konzertchören behaupten.

Im Januar 1898 teilte Leonhard Wolff dem Bonner Oberbürgermeister Wilhelm Spiritus mit, dass er aus gesundheitlichen Gründen das Amt des Musikdirektors niederlegen wolle. Hugo Grüters hieß der Nachfolger, der, seinerzeit Leiter des Städtischen Gesangvereins in Duisburg, das Bonner Musikwesen ins neue Jahrhundert führen und nahezu 25 Jahre federführend beeinflussen sollte. Geboren in Urdingen am 8. Oktober 1851, wurde Hugo Grüters entscheidend durch die konservative Schule Ferdinand Hillers geprägt, bei dem er am Konservatorium der Musik in Köln Komposition studierte. Henseler über Grüters: *„Mit Wolff teilte er die Vorliebe für Bach und Brahms, mit Wasielewski die entschiedene Abneigung gegen die an Richard Wagner anknüpfenden modernen Richtungen.“*⁹ Gleichwohl führt Henseler expressis verbis aus, dass Grüters *„durch Aufführung der ersten Symphonie von Richard Strauss und Liszts Prometheus auch den Modernisten in Bonn Genüge tun wollte“*¹⁰.

Während Grüters' ersten Bonner Jahren nahm der Weg zu einem professionellen Orchester für die Stadt Bonn konkrete Züge an¹¹. Denn ab 1903 kam Bewegung in die seit über vier Jahrzehnten immer wieder entfachte, dann wieder im Keim erstickte Gründungsdiskussion. Erstmals zeigte sich auch die Stadt an einer Lösung der Frage, der sie sich bislang stets mit finanziellen Argumenten entwunden hatte, interessiert. Einschlägige Presseberichte und Leserzuschriften, wie sie schon ehemals auf eine baldige Rekrutierung gedrängt hatten,

⁸ Ff. n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 77.

⁹ Henseler, Der Bonner Städtische Gesangverein, S. 176.

¹⁰ Henseler, Der Bonner Städtische Gesangverein, S. 177.

¹¹ Ff. primär n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 26-28.

begannen sich zu mehren und erhielten zusätzliches Gewicht, als zur gleichen Zeit auch die Forderung nach einer städtischen Oper laut wurde. Um das Thema Orchester – diskutiert wurde im Vorfeld die Alternative zwischen Subventionierung oder fondsgestütztem Zuschussmodell – ging es schon bald darauf in der Stadtverordnetenversammlung vom 6. November 1903. Behandelt jedoch wurde weniger die Gründungsfrage im globaleren Sinne. Zur Debatte stand vielmehr ein spezifischer Bedarfsfall des Bonner Theaters. Resultat: Zur Beschäftigung eines Orchesters bei Opern- und Operettenaufführungen erhielt der Intendant, Hofrat Otto Beck, künftig einen Zuschuss von 200 Mark pro Abend.

Nach Aufhebung des Köln-Bonner Pachtvertrags 1902, der den Rückzug des Kölner Opernensembles aus der Theaterstraße nach sich zog, war der Bonner Opernspielplan verwaist¹². Dank erfolgreicher Bemühungen schien sich ein regelmäßiges und aussichtsreiches Gastspielabkommen mit der Oper Koblenz anzudeuten. Nach Humperdincks „Hänsel und Gretel“ am 18. Februar 1903, bei deren Aufführung Heinrich Sauer, von Kommendem nichts ahnend, sein Philharmonisches Orchester Koblenz dirigierte, schrieb der „General-Anzeiger“, um ein solches Orchester sei Koblenz zu beneiden¹³. Doch schon nach Flotows „Martha“ am 16. März (abermals unter Sauer, nun jedoch am Pult der wenig operntauglichen Kapelle des Infanterieregiments 160) verlief sich die mittelrheinische Allianz mit einer Quote von nur zwei Vorstellungen im Sande.

Da Hofrat Beck also kraft seines Pachtvertrags für eine wirtschaftlich effektive Führung des Bonner Theaters verantwortlich zeichnete, war er wie niemand sonst auf kulturellem Bonner Terrain auch persönlich von der desolaten Orchestersituation betroffen. In gleicher Vehemenz, mit der er sich für die Bereitstellung eines ständigen Opernensembles einsetzte, forderte er ein eigenes, künstlerisch adäquates, der Rentabilität des Hauses in der Theaterstraße förderliches Orchester. 1904 war es wiederum die regionale Presse, die mit einem entscheidenden Vorstoß an die Öffentlichkeit trat und – so darf vermutet werden – die treibenden Kräfte der Bonner Orchesterfrage in Richtung Zielgerade lenkte¹⁴. Anstelle der bislang diskutierten Neugründung schwebte einem konstruktiv denkenden Beobachter allerdings ein anders geartetes Lösungsprinzip vor: Analog bzw. ähnlich der Verpachtung des Theaters solle man ein bereits existierendes Orchester unter Vertrag nehmen.

In Bonn meldete sich 1906 auch Theaterdirektor Otto Beck wiederholt zu Wort¹⁵. Denn trotz des seit 1903 gezahlten Zuschusses hatte sich die Orchestersituation am Stadttheater keineswegs entspannt. Da er für musikbegleitete Werke nach wie vor auf die Militärkapelle zurückgreifen musste, drängte Beck auf eine baldige Lösung des Problems. Auch in eigener Regie bemühte er sich um das Festengagement eines externen Orchesters für das Bonner Theater. Seine Verhandlungen mit dem Kurorchester Bad Neuenahr kamen jedoch bereits nach ersten Anläufen zum Stillstand. Als nächstes brachte er den Dirigenten Heinrich Sauer und sein Kreuznacher Kurorchester, das ja 1903 – damals identisch mit dem „Koblenzer Philharmonischen Orchester“ – denkwürdig mit „Hänsel und Gretel“ gastiert hatte, ins

¹² Ff. n.: Joseph Walterscheid: Das Bonner Theater im neunzehnten Jahrhundert (1797 bis 1914) (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, hg. von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher, Bd. 52). Emsdetten 1959, S. 115.

¹³ General-Anzeiger Bonn, 19. Februar 1903, n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 39.

¹⁴ Ff. n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 36-37.

¹⁵ Ff. n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchesters Bonn, S. 38-43.

Gespräch. Immer überzeugter zeigte man sich auch im Rathaus von den organisatorischen, finanziellen und logistischen Vorteilen, die aus der Verpflichtung eines bereits eingespielten, von aufwändigen Rekrutierungs- und Probephase entlastenden Klangkörpers erwachsen. Jener Kapellmeister Heinrich Sauer nun besprach sich mit dem Stadtverordneten Oscar Simon sowie Theaterdirektor Beck und schrieb dem Bonner Oberbürgermeisteramt am 28. Juni 1906, er erlaube sich, sein „*seit 1897 bestehendes, ständiges Orchester ergebenst zu empfehlen*“¹⁶.

Am 19. Oktober 1906 dann beschloss die Stadtverordnetenversammlung, Heinrich Sauer und sein Orchester ab 1907 für die jährliche Wintersaison unter Vertrag zu nehmen. Geboren am 22. Februar 1870 in Frankfurt am Main, hatte Sauer auf Wunsch des Vaters zunächst eine Tuchhändlerlehre begonnen. Nach einem Spontanentschluss ließ er sich eines Tages von Otto Dessoff, dem ersten Kapellmeister am Frankfurter Opernhaus und ehemaligen Professor am Wiener Konservatorium, prüfen und erhielt den Rat zur Kapellmeisterlaufbahn. So studierte er alsbald am renommierten Hochschen Konservatorium seiner Heimatstadt. Im September 1892 begann er an den vereinigten Stadttheatern Elberfeld-Barmen, 22 Jahre jung, seine selbstständige Berufslaufbahn und diente sich vom vierten zum ersten Kapellmeister hoch. Nach Auflösung der Theaterfusion in der bergischen Metropole wechselte er 1895 nach Koblenz. Auch dort versah er, und zwar von September 1895 bis März 1899, die Funktion des ersten Kapellmeisters, ferner die des Chorleiters.

Was sich ab 1897 ereignete und seinerzeit nicht mehr als den gewöhnlichen Karrieresprung eines aufstrebenden Kapellmeisters bedeutete, repräsentiert aus der Retrospektive die Ur-Genese des heutigen Beethoven Orchesters Bonn. Ende 1897 nämlich wurde der Wahl-Koblenzer Heinrich Sauer¹⁷ auf Empfehlung von Engelbert Humperdinck und August Bungert aus einer Vielzahl von 105 Bewerbern¹⁸ zum Kurkapellmeister von Bad Kreuznach gewählt. Die beiden Vorgänger Sauers in Kreuznach verfügten über ihre eigenen, wohl jeweils aus dem Kurbad mitgeführten Orchester. Damit blieb Sauer nichts anderes übrig, als ein von Grund auf neues Ensemble zusammenzustellen. So wurde er musikalischer Leiter und Unternehmensführer in Personalunion¹⁹. Nach Ablauf der Koblenzer Theatersaison 1897/98 rekrutierte er in der Rhein-Mosel-Stadt seine Mannschaft für Bad Kreuznach.

Obwohl nach Kreuznacher Usus die Kurkapelle im Oktober offiziell aufgelöst wurde, engagierte man ihre Musiker samt Kapellmeister wieder fürs nächste Jahr. Diese kehrten des Winters zurück nach Koblenz. Doch als die Kreuznacher Solbad AG 1899 beschloss, das Orchester auch für die Wintersaison zu verpflichten, zog sich Heinrich Sauer vorerst von seinen Koblenzer Diensten zurück. Zeitgleich tat das Musikleben an Sauers bisheriger Wirkungsstätte einen entscheidenden Schritt nach vorne. 1901 wurde eine städtische Festhalle vollendet. Carl Wegeler, Intendant des Musik-Instituts Koblenz, meldete Bedarf an einem

¹⁶ Brief Heinrich Sauer an die Stadt Bonn, 28. Juni 1906, in: Stadtarchiv Bonn, P 42/511, zit. u. wiedergegeben n.: Schulmeisterat: Das Städtische Orchester Bonn, S. 39.

¹⁷ Ff. n.: Musikdirektor Heinrich Sauer über die Gründung des Städtischen Orchesters, in: Deutsche Reichszeitung, 1. Oktober 1932; Schulmeisterat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 38.

¹⁸ Angabe lt.: Heinz-Dieter Terschüren: 75 Jahre Orchester der Beethovenhalle Bonn, hg. vom Orchester der Beethovenhalle und der Stadt Bonn: Presseamt / Kulturamt. Bonn o. J. [1982], S. 7.

¹⁹ Ff. primär n.: Uwe Baur: Ein Koblenzer Export begründete Orchester in Bonn, in: Rhein-Zeitung, Ausgabe Koblenz, Region Nord, 12. Februar 2005, S. 21.

neuen, dem Veranstaltungsraum adäquaten Orchester an. Ab Oktober 1901 also fungierte Sauer Ensemble in den Wintermonaten als Theaterorchester in Koblenz und bestritt daneben, zeitweise 48 Mitglieder stark, die Konzerte des Philharmonischen Vereins sowie des Musik-Instituts.

Ende 1906 also waren die Verhandlungen zwischen Bonn und Sauer abgeschlossen. Mit Wirkung vom 8. April 1907 wurde der Vertrag unterzeichnet²⁰. Hiermit verpflichtete sich Sauer, das Orchester für vorerst drei Jahre jeweils vom 1. Oktober bis 30. April ausschließlich der Stadt Bonn zur Verfügung zu stellen. Zwar verlieh man ihm den Dienstgrad „Städtischer Kapellmeister“. Ein Mitspracherecht aber erhielt Hugo Grüters als Musikdirektor bei der Auswahl und Anstellung von Musikern – jedoch nur, falls dies im Vertragszeitraum, also in den Wintermonaten, anstand. Unangetastet blieb die Funktion von Hugo Grüters als verantwortlichem Leiter, der für eine reibungslose Abwicklung des Musikwesens insgesamt zu sorgen hatte. Dirigieren sollte er weiterhin die Gesangsvereinskonzerte sowie ein Symphoniekonzert pro Monat. Auch die Programme der städtischen Konzerte, die, seien es nun die Symphonie- oder die Unterhaltungskonzerte, primär von Sauer geleitet werden sollten, mussten mit Grüters abgesprochen und von der Orchesterkommission genehmigt werden. Sollte es zur Gründung einer Oper kommen, werde der musikalische Oberleiter jedoch Heinrich Sauer heißen.

Schon für den 2. Oktober 1907, den Tag nach Dienstantritt resp. Gründung des heutigen BOB, annoncierte der Programmzettel des ersten „Symphonie-Konzerts des Städtischen Orchesters in der Beethovenhalle“ unter Leitung des nunmehr „Städtischen Kapellmeisters“ Heinrich Sauer eine „Vortrags-Ordnung“ mit Beethovens „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3, Mozarts „Kleiner Nachtmusik“, Schuberts „Unvollendeter“ und Wagners „Meistersinger“-Vorspiel. Unisono war auch die Presse des Lobes voll, wenngleich sich nach dem Erstlingsauftritt noch kein längerfristiges Interpretationsprofil prognostizieren ließ. Hilfreich für eine hypothetische Kategorisierung des Orchesterleiters Heinrich Sauer nach mentalen und handwerklichen Grundhaltungen erscheinen einige Originaltöne aus späteren Tagen. 1950 zitierte eine journalistische Hommage zum 80. Geburtstag den Ruheständler mit einer kritischen Gegenüberstellung von Heute und Gestern: *„Das Orchestermusizieren ist heute in vielen Kleinigkeiten verfeinert, ausgefeilter (...), doch vermisse ich eine gewisse große geistige Linie und oft Vornehmheit im Maßhalten mit dynamischen Mitteln.“*²¹

Ab 1907 bestätigten Publikumsreaktionen und Stimmen aus der Fachwelt, dass sich der Schritt zum eigenen Orchester voll ausgezahlt hatte²². Mehr und mehr erzielten Kapellmeister Sauer und Musikdirektor Grüters eine Spielkultur, die das Zusammenwirken mit dem Bonner Orchester, für das man sich lediglich eine sattere Streicherbesetzung gewünscht hätte, schon in den Anfangsjahren für eine Reihe der hochrangigsten Gastdirigenten attraktiv machte. Bereits am 7. November 1907 etwa dirigierte Richard Strauss eigene Werke wie – als Bonner Erstaufführung – seine „Sinfonia domestica“ op. 53. In folgenden Jahren kamen Max Reger, Siegfried Wagner, Fritz Busch oder Max Bruch.

²⁰ Ff. primär n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 43-47.

²¹ Zit. n.: Kölnische (?) Rundschau, 22. Februar 1950, Sammlung Paul Oefler: Städtisches Orchester Bonn, Erinnerungen, Stadtarchiv Bonn, 82/105.

²² Ff. n.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 6.

Auf dem brach liegenden Sektor Oper hatte Otto Beck ebenfalls 1907 für Abhilfe gesorgt. Die vormalige Kooperation mit der Kölner Oper wurde reanimiert und auf ein Kontingent von zwölf Gastspielen pro Spielzeit festgelegt. Obwohl Sauer und seine Musiker laut Beschluss der Theaterkommission für zwei Abende in der Woche (Kosten jeweils 100 Mark) der Bonner Bühne unter Beck zugesprochen wurden, nahm der Streit um das Orchester zwischen Stadt und Theater kein Ende. Auch für die Darbietung großformatiger Opern, worunter man nicht zuletzt die begehrten Werke Richard Wagners verstand, erwies sich das Orchester als zu klein. Der Kölner Kapellmeister Otto Lohse ließ Direktor Beck über seinen Standpunkt nicht im Unklaren: Seine künstlerische Reputation verbiete es ihm, mit einem derart unterbesetzten Orchester Wagner aufzuführen. Als nun am 2. April 1908 ein Kölner Gastspiel mit Wagners „Walküre“ angesetzt war und der vorgesehene Dirigent nicht erschien, ließ sich Heinrich Sauer auf ein aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbares Hasardspiel ein – und gewann mit Bravour. Eine kurze Verständigungsprobe mit den Akteuren genügte. Und im Anschluss konstatierte ein Kritiker, *„es sei schade, dass ein derartiges Talent in Bonn“*²³ nicht ausgeschöpft werde.

Die für Sauer seit Koblenzer Tagen gewohnte Arbeitsteilung galt, wie beschrieben, auch in den ersten Bonner Konzertjahren²⁴. Denn von Mai bis September kehrte das Sauer-Orchester zurück nach Bad Kreuznach. Im Winter löste man dann seine Bonner Verpflichtungen wieder ein. Nach vier Jahren aber wurde, was Sauer mit Genugtuung erfüllte, der Vertrag mit der Kurdirektion in Bad Kreuznach liquidiert. Der Stadt Bonn stand das Orchester also nun ganzjährig zur Verfügung. Auch alle einzelnen Musiker erhielten neue Verträge und gingen damit in den versicherungs- wie besoldungstechnisch ungleich solideren Status von städtischen Bediensteten über. Dabei lag ihr Gehalt mit durchschnittlich 120 Goldmark pro Monat nur wenig über dem Einkommen des letzten Pferdebahnschaffners.

Wie nun stellte sich das vermeintliche Kontrastpaar Grüters – Sauer unter künstlerischen Gesichtspunkten in der polarisierten öffentlichen Meinung dar? Der Musikdirektor galt, wie gesagt, als konservativ, aus Sicht von Progressisten sogar als reaktionär. Kapellmeister Sauer stand für fortschrittlichere Ambitionen und fühlte sich zu den „Neudeutschen“ sowie zu Wagner und Bruckner hingezogen. *„Trotzdem“*, so Stephan Schulmeister, *„erscheint die Behauptung, dass Sauer der erste Musiker gewesen sei, der sich in Bonn für die ‚Neudeutsche Richtung‘ eingesetzt habe, (...) korrekturbedürftig. Denn auch Grüters ignorierte diese Richtung nicht, obwohl er offensichtlich keine derartige Begeisterung wie Sauer dafür aufbrachte. Zu Recht wird Sauer jedoch das Verdienst zugeschrieben, den im Rheinland lange vernachlässigten Komponisten Anton Bruckner etabliert zu haben.“*²⁵ Ihrer Reputation gerecht wurden Orchester und Chor auf dem „Ersten Mittelrheinischen Musikfest“ vom 19. bis 21. Mai 1914. Wieder hatten Bonn und Koblenz – ähnlich einem „Mahler-Fest“ 1912 – einen Schulterschluss vollzogen, an den sich diesmal der Plan einer regelmäßigen Veranstaltung knüpfte.

Was mit einer Serie von fünf bis sechs Terminen pro Saison relativ konstant blieb, waren die von Grüters geleiteten und mit gemischten Abfolgen verschiedener Chor- und

²³ Zit. n.: Walterscheid, Das Bonner Theater, S. 116.

²⁴ Ff. n.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 9.

²⁵ Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 53.

Instrumentalwerke bestückten Gesangsvereinskonzerte²⁶. In ihrer ausgedehnten Länge, die den um die Jahrhundertwende herausgebildeten Standard von zwei bis drei Stunden oft enorm überstieg, wurzelten sie in der bürgerlich-städtischen Konzerttradition des 19. Jahrhunderts. Seinen zweiten Grundpfeiler fand das orchestrale Panorama in den meist von Sauer, gelegentlich auch von Grüters dirigierten, bereits auf reduzierte Dauer und Werkzahl angelegten Symphoniekonzerten. Verteilt auf die Reihen A und B, deren Programme – nota bene - nicht identisch waren, präsentierte das Orchester pro Spielzeit insgesamt etwa 20 Konzerte dieses Typs. Monatlich ergab sich damit ein durchschnittliches Soll von etwa zwei bis drei Abenden. Auf ebenfalls zwei Abo-Schienen – eine in der Beethovenhalle, die andere in der Stadthalle in der Gronau – boten die Philharmonischen Konzerte, die beinahe täglich stattfanden, potpourriartige Programmfolgen mit Overtüren, Opernausschnitten, Liedern, Klavierstücken, einsätzigen Konzertstücken oder einzelnen Symphoniesätzen. Mit ihren gemäßigten Eintrittspreisen und einer volkstümlich-populär orientierten Musikauswahl standen sie in der Publikumsgunst sowie unter den Geldquellen des Orchesters an oberster Stelle. Laut Schulmeistrat belief sich das unentwegt enorme Auftrittspensum des 38-köpfigen Orchesters bereits in seiner ersten Spielzeit auf rund 150 Konzerte in einem Zeitraum von etwa 200 Tagen, im Zuge des ganzjährigen Einsatzes verteilten sich schließlich ca. 370 (!) Konzerte auf 365 Tage. Ur- und Erstaufführungen galten zum großen Teil Novitäten von Komponisten aus dem Köln-Bonner Einzugsgebiet oder solchen, die vermutlich in persönlichem Kontakt zu den Dirigenten standen. Neben Reger, dessen Opera jeweils durch Hugo Grüters oder Heinrich Sauer in der Regel kurz nach der jeweils auswärtigen Uraufführung vorgestellt wurden, standen also etliche regional tätige, nichtsdestoweniger national bekannte Komponisten, die sich mit durchschnittlich ein oder zwei Werken einer Bonn-Premiere erfreuen konnten.

Nicht nur intern, auch in der informierten Öffentlichkeit registrierte man mit großer Besorgnis, dass der anhaltende Besucherschwund bei den Konzerten den städtischen Zuschuss überstrapazierte²⁷. Um diesen Unkostenfaktor um mehr als die Hälfte zu reduzieren, bot sich nun die Chance, durch Vermietung des Orchesters an die Kurverwaltung Bad Neuenahr zur Sommersaison weitere 33000 Mark einzunehmen²⁸. Jene Chance, die Bonn freilich nicht untätig verstreichen ließ, bescherte dem konsternierten Heinrich Sauer eines seiner wohl meist gefürchteten Déjà-vu-Erlebnisse: den Rückfall in die verhassten Niederungen der Kurmusik. Doch das Ende kam schnell und unverhofft. Im Juli 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Der Kurbetrieb kam zum Erliegen, der Vertrag mit Bonn wurde vorzeitig gelöst, Heinrich Sauer und ein torsohafter Rest seines Ensembles fuhren zurück in die Beethovenstadt.

Schon 1914 wurde, obgleich das Orchester am 27. September notdürftig seinen Dienst wieder aufgenommen hatte, die Beethovenhalle zu einem Lazarett mit 162 Betten umfunktioniert. Die geplanten Winterkonzerte entfielen. Um die anstehenden Ausgaben auf das Nötigste zu beschränken, wurde – so hatten es die Stadtverordneten beschlossen – der stark dezimierte

²⁶ Ff. primär n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 56-59.

²⁷ Ff. n.: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 73-76.

²⁸ Beschäftigung des Städtischen Orchesters im Sommer, in: General-Anzeiger Bonn, 6. Dezember 1913, hier wiedergegeben nach: Schulmeistrat, Das Städtische Orchester Bonn, S. 73.

Betriebsteil Orchester zum 1. April 1916 offiziell aufgelöst²⁹. Von den bis dahin nur noch 21 präsenten Mitgliedern waren fünf vom Kriegsdienst befreit. Alle anderen zahlten auf dem Schlachtfeld, in Militärorchestern oder im Lazarett ihren Kriegstribut. Die Verheirateten erhielten immerhin die Hälfte ihres Gehalts, die Ledigen keines. Das volle Entgelt zwischen 140 und 200 Mark pro Monat blieb allein den Verbliebenen vorbehalten. Das Abschiedskonzert eines offiziell nur noch 15-köpfigen Klangkörpers leitete Sauer am 26. März 1915. Mit viel bewunderter Hingabe legte nicht zuletzt auch Hugo Grüters alle erdenklichen Mühen in den Versuch³⁰, das Bonner Musikleben durch die Kriegsjahre zu retten, indem er mit dem Chor weiterhin regelmäßige Abonnementskonzerte veranstaltete.

Hartnäckige Barrieren behinderten auch den Neuaufbau des Orchesters nach Kriegsende. Ablehnend verhielt sich die Stadt gegenüber der schon bald nach dem Zusammenbruch erhofften, vom „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband“ dezidiert unterstützten Wiedererrichtung und weigerte sich, die vormals entlassenen Musiker, deren nicht kriegsverpflichteter Teil sein Dasein auf Bürostühlen der Stadtverwaltung gefristet hatte, in ihre Dienste zu nehmen. Argumentiert wurde mit fehlenden Geldmitteln. Da reagierte der „Allgemeine Deutsche Musiker-Verband“ unverhofft mit einer drastisch durchschlagenden Maßnahme und verhängte, um die Einstellung der Musiker zu erzwingen, eine Orchestersperre für Bonn, die den Auftritt auswärtiger Orchester innerhalb der Stadtgrenzen verbot – doch nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt: einem Gedächtniskonzert für den Bonner Kunstmäzen Dr. Francis Simrock. Dieser nämlich hatte auf Fürsprache von Hugo Grüters sein Vermögen der Stadt Bonn zur Finanzierung ihres Orchesters vermacht. Die Orchestersperre wurde aufgehoben. Und nachdem sich die verbliebenen Musiker zu einem Verzicht auf einen Teil ihres Gehaltes bereit erklärt hatten³¹, beschloss die Stadtverordnetenversammlung nach heftigen Kontroversen am 17. September 1920 die Neugründung des Orchesters. Am 5. Oktober 1922 dirigierte Musikdirektor Prof. Hugo Grüters sein Abschiedskonzert und trat, inzwischen 71 Jahre alt, in den Ruhestand. Er verstarb 1928.

Ein vielseitig gebildeter und bildender Tonkünstler – F. Max Anton

Nach dem Rücktritt von Hugo Grüters entwickelte sich die Frage der Neubesetzung zu einer Frage der divergierenden Positionen, die nicht nur die entscheidungstragenden Gremien, sondern auch eine mitdenkende kulturinteressierte Öffentlichkeit beschäftigte. Nahm in den musikalischen Metropolen Anfang der zwanziger Jahre die Diskussion um die so genannte „Neue Musik“ ihre turbulente Fortsetzung, so eignete ihr in Bonn eine besondere Pointe durch den andauernden Disput zwischen den Lagern der Sauer- und der Grüters-Parteigänger. Nun lag es an einer zehnköpfigen Kommission, eine Masse von 95 Bewerbungen zu sichten. In die engere Wahl gelangten zunächst drei Spitzenkandidaten. Einen wirklich überragenden Eindruck³² indes hinterließ nur ein knapp 30-jähriger Autodidakt, der Werke von Arnold Schönberg auf einer Tournee mit dem Komponisten dirigiert hatte und sich seit 1919 durch

²⁹ Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 75, beruhend auf: Beschluss der Orchester-Kommission zur Auflösung des Städtischen Orchesters Bonn, 4. Februar 1916, Stadtarchiv Bonn, P 42/178.

³⁰ Ff. primär n.: Henseler, Der Bonner Städtische Gesangverein, S. 182-183.

³¹ Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 76.

³² Henseler, Der Städtische Gesangverein Bonn, S. 184.

Mitherausgabe der Zeitschrift „Melos“ als leidenschaftlicher Verfechter der Avantgarde etablierte: Hermann Scherchen. Zwar bekundete dieser ein reges Interesse, sämtliche Bonner Symphoniekonzerte zu betreuen. Da er andererseits jedoch nicht auf die Leitung der Frankfurter Museumskonzerte verzichten wollte, sah er sich außerstande, das Amt des Bonner städtischen Musikdirektors anzutreten.

Nach einer erneuten Bewerberstaffel mit einigen Probekonzerten entschied man sich letztlich für einen Bewerber, dessen Gastdirigat vom 21. Juni 1922 zwar starke Bedenken von Seiten der Fachpresse hervorgerufen hatte³³, der jedoch die gewünschten Voraussetzungen für eine kontinuierliche Fortsetzung bewährter Traditionen mitbrachte, ohne die Moderne zu ignorieren. Es handelte sich um den Osnabrücker Generalmusikdirektor Friedrich Max Anton. Am 2. August 1877 in Bornstedt bei Eisleben geboren, studierte er zunächst am Konservatorium Gotha, danach in München bei dem bedeutenden Pianisten und Liszt-Schüler Bernhard Stavenhagen sowie bei James Kwast am Hochschen Konservatorium in Frankfurt. Sodann trat er als Pianist auf und studierte weiter: Komposition, Dirigieren, Kunstwissenschaft, Philosophie standen auf dem Plan, bevor er auch schriftstellerisch und in bildender Kunst Aktive seine öffentliche Laufbahn als Pädagoge am Städtischen Konservatorium in Mönchengladbach begann. Zugleich fanden seine Kompositionen, seien es Solokonzerte, Klavier- und weitere Instrumentalstücke, seien es Chorwerke und Lieder, deutschlandweit Aufnahme in viele Konzertprogramme. Als Kriegsteilnehmer erlitt er 1918 schwere Verwundungen, deren gesundheitliche Folgen regelmäßig zur Erklärung diagnostizierter künstlerischer Defizite angeführt wurden. Den Titel des Generalmusikdirektors verlieh ihm die Stadt Bonn im Folgejahr 1923. Nicht zu ignorieren ist der besondere Umstand, dass Antons erste Bonner Jahre in eine zeithistorische Problemphase fielen, in der die kunst- und musikbezogenen Grabenkämpfe zusehends von einer ökonomisch-politisch virulenten Gemengelage begleitet waren. Die französische Besatzung erließ willkürliche Sperrungen, die – was die Musik betrifft – oft die Chorproben unmöglich machten, auch die Separatistenwirren und der Ruhrkampf beherrschten die Gemüter.

Wie zu Grüters' Zeiten blieb das Schema der Dienstaufteilung zwischen dem Musikdirektor und Kapellmeister Sauer erhalten³⁴. Auf Anton entfielen demnach: 1. die Konzerte des Städtischen Gesangvereins, die vereinzelt nach wie vor zwar rein instrumentale Symphonik zwischen vokal Besetztem enthalten konnten, in erster Linie jedoch großen Chor-Orchesterwerken wie den klassischen Oratorien, neuerer Sakralmusik wie Regers 100. Psalm oder Joseph Haas' volkstümlich gefärbter „Singmesse“ sowie einem Repertoire von Bruckner bis Kaminski vorbehalten waren; 2. sämtliche Symphoniekonzerte, die den Bogen von der Klassik über die Romantik bis zur unmittelbaren Gegenwart spannten und mit prominenten Instrumentalsolisten aufwarteten; 3. die Kammermusikkonzerte, in denen sich namhafte Ensembles von auswärts oder aus eigenen Orchesterreihen exponieren konnten und der Musikdirektor selbst oft pianistisch agierte. Kapellmeister Sauer oblagen weiterhin die populären, durch typische Mischprogramme definierten Philharmonischen Konzerte, die

³³ Henseler, Das Städtische Gesangverein Bonn, S. 184.

³⁴ Ff. n.: F. Max Anton: Die Beethovenstadt Bonn. In: Bonn und seine nähere und weitere Umgebung, hg. im Auftrag der Stadt Bonn im Benehmen mit den beteiligten Gemeinden von Eduard Spoelgen, Beigeordneter der Stadt Bonn. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1926, ersch. bei: Deutsche Kunst- und Verlags-Anstalt GmbH Düsseldorf, © 1981 Verlag Wolfgang Weidlich 1981, S. 92-93.

Volksunterhaltungsabende, die Sonderkonzerte sowie die Opernaufführungen, die sich 1926 beispielsweise auf mindestens eine Vorstellung pro Woche beliefen und in Kooperation mit Koblenz zustande kamen. 1926 wurde ebenso die seinerzeit bewährte Allianz mit der Oper Köln reanimiert. Einen unbestrittenen Höhepunkt markiert hatte 1924 ein Zyklus mit vier Opern Richard Wagners unter Sauer, darunter die Bonner Erstaufführung von „Tristan und Isolde“. 1924/25 verwies der Oberbürgermeister in der Saisonvorschau mit Nachdruck auf die Unkosten namentlich durch Verpflichtung erstklassiger Solisten – unter anderen erschienen Karl Erb, Walter Giesecking, Detlev Grümmer, Max Strub und Paul Grümmer - und forderte deshalb die Unterstützung aller Musikfreunde durch dauernden Konzertbesuch ein³⁵.

Durch seine Konzerte im Garten des Boeselagerhofs nahe dem Rheinufer bewies das Städtische Orchester einmal mehr, dass es neben seiner Mission auf dem Gebiet der Hochkultur eine tragende Funktion auch innerhalb der Versorgung breiterer Bevölkerungsschichten mit massenwirksamer Populärmusik zu behaupten wusste. Der neue Stadtgarten auf dem großen Gelände des ehemaligen Hotels Kley, eine gen Rheinufer und an der Mauer des Alten Zolls entlang gelegene Parkanlage, wurde im Frühjahr 1926 – Ende Januar waren auch die französischen Besatzer abgezogen - fertig gestellt³⁶.

Hatte der Erste Weltkrieg die Serie der europaweit ausstrahlenden Bonner Musikfeste unterbrochen, so war ein außergewöhnliches Großereignis im Mai des Jahres 1925 ohne ausgiebige Programme tonkünstlerischer Art kaum denkbar: die Jahrtausendfeier der Rheinlande³⁷, die auch anderswo längs des majestätischen Stromes in feierlichem Rahmen zelebriert wurde. Zu dem auf 80 Mann verstärkten Orchester gesellte sich in der Beethovenhalle der Städtische Gesangverein mit 254 Stimmen. Es dirigierte Erich Kleiber. Im selben Jahr 1925 wuchs das Orchester auf 46 Mitglieder. Seit 29. August 1924 galt die Besoldung nach Orchesterklasse A.

Eine neuerliche Anregung zu einem Beethovenfest im 100. Todesjahr 1927 ging vom Bonner Konzertverein aus. Zudem unterstützten treibende Kräfte den Vorschlag F. Max Antons, Wilhelm Furtwängler aus Berlin als einen, wie man sich wünschte, Festdirigenten von höchster Berühmtheitsklasse, an zweiter Stelle Siegmund von Hausegger aus München einzuladen. Wegen anderweitiger Verpflichtung sagte Furtwängler ab. Stattdessen kam Fritz Busch, damals Generalmusikdirektor in Dresden und damit Dirigent der dortigen Staatskapelle. Politisch, patriotisch und ideell stand neben der Proklamation des Fests zur offiziellen deutschen Beethovenfeier eine durch Werk und Vita Beethovens motivierte Intention im Vordergrund: die Demonstration der kulturellen Gemeinschaft und der Verbundenheit zwischen Deutschland und dem Bruderland Österreich. Die Werkauswahl: „Missa solemnis“, u. a. mit dem Tenor Karl Erb sowie einem von Gustav Classens einstudierten Chor von 400 Stimmen³⁸ unter dem genesenen F. Max Anton, Beethovensche Gesänge auf dem Münsterplatz mit 1200 Sängern und einem Blasorchester unter Heinrich Sauer, dann unter Siegmund von Hausegger und Fritz Busch: je drei Mal die Symphonien Nr.

³⁵ Musikalische Veranstaltungen der Stadt Bonn. Rückblick 1923/24. Ausblick 1924/25. Bonn o. J. [1924].

³⁶ General-Anzeiger Bonn, 21. April 1926.

³⁷ Ff. n.: Manfred van Rey: Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003. In: Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003. Band I: Geschichte. Eine Veröffentlichung des Beethoven-Hauses und der Internationalen Beethovenfeste Bonn, hg. von Manfred van Rey, Ernst Hertrich und Thomas Daniel Schlee. Bonn 2003, S. 24.

³⁸ Henseler, Der Städtische Gesangverein Bonn, S. 185.

1, 3 und 9, ebenfalls dreimal das Klavierkonzert Nr. 5 mit Elly Ney, außerdem das Violinkonzert mit Adolf Busch³⁹.

Seinen endgültigen Rücktritt aus gesundheitlichen Gründen beantragte F. Max Anton – er starb 1939 im thüringischen Gotha - am 1. Oktober 1931. Dieser Schritt wiederum fiel in eine Periode, in der leere Kassen und Massenarbeitslosigkeit auch in Bonn das wirtschaftlich-politische Klima beherrschten. Aufgrund der krisenhaften Situation⁴⁰, die zu rigiden Einsparungen in der städtischen Kulturförderung führte, nahm die Stadt von einer sofortigen Neubesetzung der Musikdirektorenstelle Abstand und vergab die Konzerte des Gesangvereins und der symphonischen Reihe an Heinrich Sauer sowie an prominente Gastdirigenten⁴¹: Gustav Classens (Bad Godesberg), Dr. Hans Wedig (Bonn), Hans Wetzler (Köln), Hermann Abendroth (Köln), Karl Maria Artz (Düsseldorf), Hans Weisbach (GMD in Düsseldorf), Michael Taube (Berlin). Auch die volkstümlichen Unterhaltungs- und philharmonischen Konzerte⁴² wurden neben Theaterkapellmeister Leo Pappenheim von Gastdirigenten geleitet. Zum unentgeltlichen Dirigat aller Chor-Orchester-Konzerte hatte sich bis auf weiteres der 1898 in Essen geborene Komponist Dr. Hans Wedig, Freund und Schüler von F. Max Anton, angeboten.

1931 zog sich, ebenfalls gesundheitsbedingt, auch Heinrich Sauer in den Ruhestand zurück, blieb gleichwohl dem Orchester aktiv verbunden und verstarb 1955. An der Spitze der Gastdirigenten stand, gewissermaßen als Antons Interims-Nachfolger für 1931/32 und 1932/33, der Kölner Gürzenich-Kapellmeister Hermann Abendroth. Er übernahm die gesamte Reihe der fünf städtischen Symphoniekonzerte, während die vier Konzerte des Städtischen Gesangvereins fortgesetzt in den Händen Wedigs lagen. Nicht nur die Musikdirektorenstelle sollte der städtischen Finanzplanung zufolge unbesetzt bleiben. Am 8. September 1931 beschloss der Finanz- und Musikausschuss, den Musikern zum 1. April 1932 zu kündigen – „vorsorglich“⁴³, wie es hieß. Dass die Entlassungen dennoch revidiert werden konnten und das vorderhand besiegelte Schicksal des Bonner Orchesters fürs Erste einmal mehr wieder gerettet war, hatte seinen Grund in der „freiwilligen Zustimmung zu einer 12 %igen Gehaltskürzung“⁴⁴ durch alle Betroffenen. Schnell begriffen die Bonner Musiker, dass sie sich auf ihre eigenen Reserven besinnen mussten, wollten sie weiterhin demonstrieren, wie vorteilhaft und unverzichtbar die Existenz des Orchesters auch in wirtschaftlich schwierigen Zeiten für die Stadtkultur war⁴⁵. Oberstadtsekretär Heinz Leinekugel beorderte ein Kontingent an Saxophonen und ließ in der Beethovenhalle so genannte „Jazz-Konzerte“ veranstalten, die - nach deutschem „Fünf-Uhr-Tee“-Gusto der Weimarer Zeit - eine europäisierte Spielart amerikanischer Tanz- und Unterhaltungsmusik mit Jazz-Adaptionen boten. Und Leinekugels Rechnung ging auf. Das Publikum kam in Scharen - darunter nicht wenige, die zum traditionellen Konzertleben keine Beziehung hatten – und delectierte sich euphorisch an Operetten-Ohrwürmern und den neuen elektrisierenden Rhythmen aus Übersee. Entsprechend

³⁹ van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn, S. 39.

⁴⁰ Ff. n.: Helmut Heyer: Kultur in Bonn im Dritten Reich (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 62). Bonn 2002, S. 80 ff.

⁴¹ Deutsche Reichszeitung, 1. Oktober 1932

⁴² Deutsche Reichszeitung, 1. Oktober 1932.

⁴³ Zit. n.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 12.

⁴⁴ Stadtarchiv Bonn, Pr 42/259, zit. n.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 81.

⁴⁵ Ff. n.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 12.

stiegen die Einnahmen. Leo Pappenheim, der bis 1932/33 mangels städtischen Musikdirektors mit großem Kritikerlob auch symphonische Konzerte leitete, schwang nonchalant den Taktstock⁴⁶.

Auch der 1882 in Düsseldorf geborenen, ab ihrem fünften Lebensjahr in Bonn aufgewachsenen Jahrhundertpianistin Elly Ney⁴⁷ lag der Erhalt des Orchesters am Herzen. Stets hatte sie nach ihrem Studium in Köln und Wien der Stadt ihrer Kindheit und Jugend die Treue gehalten. Nach dem „Deutschen Beethovenfest“ 1927 wurde sie zur Ehrenbürgerin ernannt. Ihr Projekt mit dem Ziel, das Orchester schadlos durch die bedrohlichen Klippen der Wirtschaftsdepression zu lenken, bestand in der Ausrichtung der „Volkstümlichen Beethovenfeste“. Der Einstieg erfolgte Juni 1931 mit vier Konzerten – alle mit Ney, drei mit dem Städtischen Orchester unter ihrem Ex-Gatten Willem van Hoogstraten. Trotz durchgängig ausverkaufter Reihen, die einen Reinerlös von 5000 RM einbrachten, war die Stadtverwaltung gleichwohl nicht von der erwähnten, dann rasch wieder zurückgekurbelten Orchesterauflösung zum 1. April 1932 abzuhalten.

Schlüsselfigur in schweren Zeiten – Gustav Classens

Wenige Wochen nach Hitlers Machtergreifung wurde im Mai 1933 Gustav Classens, Leiter der Godesberger Konzertgesellschaft und mehrfacher Vertretungsdirigent für den erkrankten F. Max Anton, vom Musikausschuss zum neuen Musikdirektor der Stadt Bonn gewählt. 1894 in Aachen geboren⁴⁸, studierte er am Kölner Konservatorium Dirigieren bei Hermann Abendroth, ferner Klavier und Theorie. Nach der Reifeprüfung 1924 setzte er seine Laufbahn zunächst als Pianist fort und wurde Assistent von Abendroth bei den Kölner Gürzenich-Konzerten. Seine erste Leitungsfunktion übernahm er 1924 bei der Konzertgesellschaft in Godesberg. Tatendurstig und idealistisch stellte Classens im Interview mit der „Deutschen Reichszeitung“ seine Ziele für Bonn vor. An erster Stelle rangiere die Pflege der deutschen Klassiker und Romantiker, eine ausgiebige Bach-Pflege werde den jährlichen Wechsel zwischen den beiden großen Bach-Passionen zu einer Institution verfestigen, und neben Beethoven solle auch Anton Bruckner recht oft zu Wort kommen.

Abgesehen von den letzten Böen des wirtschaftlichen Tiefs stand der neue Musikdirektor 1933 zeitbedingt vor einer organisatorisch und politisch problematischen Situation. Sah er sich doch unter den Auspizien des Dritten Reiches vor allem damit konfrontiert, auf die drohenden Tendenzen und Maßnahmen zur Gleichschaltung von Orchester und Gesangsverein zu reagieren. Laut Mitteilung in der letzten Zusammenkunft des hiermit aufgelösten Musikausschusses vom 11. Juli 1933 wurden Chor und Orchester dem Kulturdezernat des Beigeordneten Dr. Gert Hirtz unterstellt, des so genannten, hier wie in anderen größeren Städten durch Vereinbarung von Reichsmusikkammer und Deutschem Gemeindetag eingesetzten „Städtischen Musikbeauftragten“⁴⁹. Doch Hirtz, so Theodor Anton Henseler, *„ließ Classens sich auswirken und brachte Bestrebungen von Parteiorganisationen, Chor und*

⁴⁶ Heyer, Kultur in Bonn, S. 82-83.

⁴⁷ Ff. primär n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 43-51, sowie: Heyer, Kultur in Bonn, S. 105-108.

⁴⁸ Ff. n.: Henseler, Der Bonner Städtische Gesangsverein, S. 186; General-Anzeiger Bonn, 24. Juni 1977.

⁴⁹ Vgl.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 77.

*Orchester in die Hand zu bekommen oder aus ihrer Stellung im Bonner Musikleben zurückzudrängen, zum Scheitern.*⁵⁰

Auf der höchsten Marke der Beliebtheitskala behaupteten sich in diesen Jahren weiterhin die Stadtgarten-Konzerte neben dem Alten Zoll, die ab Juni 1933 in den Sommermonaten jeweils sonntagvormittags veranstaltet, doch 1938 wegen Auslastung des Orchesters eingestellt wurden. Oft fanden sie sogar zweimal täglich statt und waren im Gegensatz zu den Veranstaltungen mit Werken aus dem Kanon ernster Musik genehmigungsfrei. Am Dirigentenpult stand regelmäßig Konzertmeister Otto Kirchenmaier. Das Saisonprogramm 1933/34⁵¹, dem Wilhelm Furtwängler als Vorsitzender des Gutachterausschusses der Arbeitsgemeinschaft für Konzertwesen sein Plazet gegeben hatte, bot mit einem auf 75 Musiker erweiterten Orchester beifällig aufgenommene Programme.

Dem propagandistischen Fahrwasser der NS-Ideologie näherten sich zunehmend die „Volkstümlichen Beethovenfeste“. Im Vorfeld der Ausrichtung von 1937 kam ein schon seit 1934 schwelender Richtungsstreit zwischen Elly Ney und Gustav Classens zu erneutem Durchbruch. Hatte die Pianistin auf ihrem Vorrecht bei der Programmgestaltung und den Solistenengagements bestanden, so verwies der Musikdirektor auf seine vertraglich festgelegten Vollmachten als Leiter des Orchesters und des Gesangsvereins. Vor dem Hintergrund der unablässigen Auseinandersetzungen mit Classens und mit der städtischen Programmgestaltung zog sich Elly Ney 1940 von der Mitwirkung zurück. Verbat sich seinerseits auch Bonn Neys Mitwirkung beim kommenden Fest, begründete Classens seine Ablehnung weiterer Zusammenarbeit mit einer öffentlich erfolgten Abqualifizierung seiner Leistungen und Fähigkeiten durch die Kontrahentin⁵². Nach dreijähriger Abstinenz war Elly Ney 1943 wieder präsent und hatte sich damit abzufinden, dass neben ihr auch Wilhelm Kempff, Friedrich Wührer, Carl Seemann und Adrian Aeschbacher je ein Beethovensches Klavierkonzert interpretierten.

Die Doppelfunktion von Konzert- und Opernorchester mit verstärkter Gesamtauslastung fand für die Musiker der Stadt Bonn in den dreißiger Jahren zu ihrer endgültigen, im Grundprinzip bis heute gültigen Struktur, die im Durchschnitt sogar einen über 50-prozentigen Anteil des Bereichs Musikbühne vorsieht⁵³. Seitdem das Orchester nicht mehr nur die Gastspiele der Kölner Oper, sondern auch das Bonner Theater zu versorgen hatte, ging die Zahl der Dienste im Graben drastisch nach oben. Mit Wirkung vom 1. Juli 1934 hatte Oberbürgermeister Ludwig Rickert den bisherigen Oberspielleiter Curt Herwig zum Intendanten des Bonner Schauspielhauses ernannt. Eine Zuschusserhöhung durch die Stadt über 45000 Mark und eine Gewährung von Reichsmitteln über 10000 Mark, für die das Propagandaministerium die Entscheidungsvollmacht über Spielplan und personelle Besetzungen forderte, schufen die solide Basis für ein verheißungsreiches Vorhaben: die Erweiterung des Theaters zu einem Dreispartenhaus mit Schauspiel, Oper/Operette und Ballett. Freilich musste man eingangs wegen beschränkter Mittel auf Großformatiges oder Musiktheater mit hohem Choranteil verzichten. Doch noch zum Ende der Spielzeit wagte Herwig den Griff nach den Sternen.

⁵⁰ Henseler, Der Bonner Städtische Gesangsverein, S. 187.

⁵¹ Ff. n.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 90-91.

⁵² Heyer, Kultur in Bonn, S. 119, dort nach: Stadtarchiv Bonn, N 41/336.

⁵³ Ff. zum Thema Musiktheater primär: Heyer, Kultur in Bonn, S. 53-76; Werner Schulze-Reimpell: Vom kurkölnischer Hoftheater zu den Bühnen der Bundeshauptstadt. 125 Jahre Bonner Stadttheater. Bonn 1983, S. 85-92.

Dank Chorverstärkung und Kurzengagements von Künstlern der Städtischen Bühnen Köln ging musikalisch und szenisch größer Dimensioniertes wie Lortzings „Waffenschmied“, Puccinis „Madame Butterfly“ und Humperdincks „Hänsel und Gretel“ über die Bühne. Den musikalischen Grundstein der neuen Bonner Oper legte der 1934 berufene Kapellmeister Hans Kracht. 90 Prozent Gesamtauslastung und ausverkaufte Vorstellungen beschworen den Gedanken an eine bis dahin ungekannte Glanzzeit der Bonner Theatergeschichte herauf. Zum politisch-ideologischen Klima der Theaterarbeit in diesen Tagen lässt sich referieren, was Helmut Heyer quellenkundlich intensiv und sachlich differenziert durchleuchtet hat: Demnach wurde *„vom aktiv am Theaterbetrieb teilnehmenden Volksgenossen, ob nun vom Intendanten, Schauspieler, Musiker oder Bühnenbildner, erwartet (...): eine dem Nationalsozialismus treu ergebene volksverbundene Haltung. (...) Ihre Teilnahme an den auftragsgemäß durchgeführten Betriebsversammlungen und Entgegennahme der vom Oberbürgermeister geforderten Belehrungen hatten alle Mitglieder des Theaters und des Orchesters unterschriftlich zur Aktenablage zu bestätigen.“*⁵⁴

1935 bis 1939 lag die musikalische Oberleitung der Bonner Oper bei Gustav Classens (1937 bis 1944 auch die Direktion des Konservatoriums). 1938/39 zeigte sich den Bonner Opernfreunden ein neues Gesicht am Dirigentenpult: Werner Ellinger, der später Hans Kracht in der musikalischen Oberleitung nachfolgte und 1940 durch Hanns Reinartz, der vom Düsseldorfer Opernhaus kam, abgelöst wurde. Als der Konzertplan 1939/40 von der Reichsmusikprüfungsstelle genehmigt und die Verpflichtungen der künstlerischen Kräfte längst unter Dach und Fach waren, begann der Zweite Weltkrieg. Musikdirektor Classens und ein Viertel des Orchesters wurden zum Wehrdienst einberufen. Hiermit sowie durch die Einberufung des Theaterintendanten sowie von Teilen des künstlerisch-technischen Personals kam auch der Theaterbetrieb vollends ins Stocken. Unter schwierigsten personellen und materiellen Bedingungen schaffte es die Intendanz des Hauses, das infolge stark ermäßigter Eintrittspreise für die Vielzahl von Wehrmichtsangehörigen nur noch erheblich verringerte Einnahmen an die Stadtkasse weiterleiten konnte, mit dezimiertem Personal sechs Opern, drei Operetten sowie zwölf Schauspiele aufzuführen. Oberbürgermeister Rickert erreichte mit Appellen an die Zuständigen in Politik, Kultur und Wehrmacht immerhin, dass Classens und die eingezogenen Orchesterleute zumindest für die Wochenenden zur Verfügung standen.

Endlich wurde Classens im Januar 1943 aus dem Wehrdienst entlassen. Mit schicksalhafter Konnotation macht Helmut Heyer darauf aufmerksam, dass sich am 17. Januar 1943 nicht zum ersten Mal der in Godesberg geborene *„und zu den hoffnungsvollsten Begabungen unter dem deutschen Pianistennachwuchs zählende“* Karlrobert Kreiten mit Mozarts Klavierkonzert A-Dur KV 488 unter Classens auf dem Podium der Beethovenhalle zum Bonner Orchester gesellte. *„Es war das letzte Konzert, mit dem Karlrobert Kreiten seine Bonner Musikfreunde begeistern konnte.“*⁵⁵ Wurde Kreiten doch nach einem Vierteljahr wegen abfälliger Äußerungen über den Nationalsozialismus, verbunden mit der Bemerkung, dass der Krieg bereits verloren sei, in Heidelberg von einer Freundin seiner Mutter denunziert, durch die Gestapo verhaftet und nach vergeblichen Gnadengesuchen schließlich am 7. September, 27

⁵⁴ Heyer, Kultur in Bonn, S. 58-59.

⁵⁵ Heyer, Kultur in Bonn, S. 103.

Jahre alt, im Zuchthaus Berlin-Plötzensee – zur gezielten Abschreckung für regimekritische Künstler - hingerichtet.

Am Morgen des 12. August 1943 forderte ein schwerer Luftangriff auf die Stadt Bonn mehr als 200 Todesopfer und hinterließ gravierende Gebäudeschäden⁵⁶. Betroffen war neben verschiedenen Krankenhäusern und dem Boeselagerhof auch die alte Beethovenhalle, deren Zerstörungsgrad einen kontinuierlichen Proben- und Aufführungsbetrieb verhinderte. So musste das 14. Beethovenfest 1944, des Attributs „volkstümlich“ entledigt, in die neue Aula der Universität verlegt werden. Für 1945 klafft in den Annalen der Beethovenfeste eine Lücke. Umgehend sahen sich das Städtische Orchester, der Städtische Gesangverein und das Stadttheater nach geeigneten Ausweichquartieren um. Diese waren im Stadtgebiet in genügender Anzahl verfügbar und boten, gemessen an der fatalen baulichen Gesamtsituation, relativ günstige Raumbedingungen. Angemietet wurden der Saal des Bonner Bürger-Vereins, das Metropol-Theater, gelegentlich auch das Auditorium maximum der Universität. So nutzte Gustav Classens für die Symphoniekonzerte am Sonntagmorgen in der Winterspielzeit 1943/44 das Metropol-Theater, das übrigens weiterhin ein Lichtspieltheater blieb, und ging mit den Chor-Orchester-Konzerten am Samstagnachmittag in Bonner Kirchen wie die evangelische Kreuzkirche oder die Münsterkirche. In der Repertoiregestaltung blieb – so lässt sich der Befund Heinrich Lindlars für die Kölner Gürzenich-Konzerte auf das gleichzeitige Geschehen in Bonn übertragen – *„die (...) eigentliche Gegenwart Neuer Musik ausgeklammert. Es sei denn, dass sich eine schmale Phalanx deutscher Neuerer (Kontrapunktisten, Polyphonisten, Neobarockisten) (...) einbezogen fand, um den Überhang der Neoromantiker zu drapieren (...).“*⁵⁷

In einer amtlichen Verfügung vom 25. August 1944 verordnete Joseph Goebbels, seit einem Monat „Reichsbevollmächtigter für den totalen Kriegseinsatz“, die Schließung sämtlicher Theater im Deutschen Reich, um zusätzliche Kräfte für Wehrmacht und Rüstungsindustrie rekrutieren zu können. Entsprechend erging am 29. August vom Präsidenten der Reichstheaterkammer an den Oberbürgermeister der Stadt Bonn die Anweisung zur vorübergehenden Einstellung von Theater und Orchester mit Wirkung vom 1. September 1944. Nach 95 Jahren war mit Schließung und baldiger Zerstörung die Ära des Bonner Theaters in der Theaterstraße für immer zu Ende gegangen. Das endgültige Aus für die geplante Musiksaison 1944/45 kam auf offizielle Anordnung von höchster Stelle dann am 6. September mit der Stornierung sämtlicher Konzerte.

Die Konzert- und Theaterräume Bonns fielen dem vernichtenden Luftangriff vom 18. Oktober 1944 zum Opfer. Auf das Traditionsbewusstsein der Beethovenstadt führen Chronisten der Bonner Kriegs- und Nachkriegsjahre die Tatsache zurück, *„dass von allen institutionalisierten Kulturzweigen das Konzertwesen am frühesten wiederbelebt wurde.“*⁵⁸ . Selbstbewusst und zuversichtlich machte man sich auf die Suche nach restlichen Provisorien

⁵⁶ Ff. n.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 104-105.

⁵⁷ Heinrich Lindlar: Moderne, Zeitgenössische, Neue Musik. In: Das Gürzenich Orchester. 75 Jahre stadtkölnisches Orchester. Köln 1963, S. 57.

⁵⁸ Frank-Lothar Kroll: Kriegsende und Neubeginn am Rhein. In: Bonn zwischen Kriegsende und Währungsreform. Erinnerungsberichte von Zeitzeugen, gesammelt von Anneliese Barbara Baum, bearb. und hg. von Reiner Pommerin unter Mitarbeit von Frank-Lothar Kroll (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 50). Bonn 1991, S. 41.

und Behelfslokalen, die in Kürze gefunden und intensiv bespielt wurden: das Innere des Museums Alexander Koenig in der Koblenzer Straße, der Festsaal der „Provinzial-Irren-, Heil- und Pflegeanstalt“ in der Kölnstraße, die Turnhalle der Liebfrauenschule in der Königstraße, nicht zuletzt das von der Stadt bis 1948 für Konzert- und Opernveranstaltungen angemietete Metropol-Theater am Markt sowie der Hörsaal des Akademischen Kunstmuseums Am Hofgarten. Seinen Probenbetrieb hatte das Orchester erstmals 1945 im halbzerstörten Sitzungssaal des Stadthauses wieder aufnehmen können. Und das erste Konzert nach dem Krieg sollte sich bald darauf im noch angeschlagenen Lichthof des Museums Koenig ereignen. Dezember 1945 etwa dirigierte Classens auch wieder Beethovens „Missa solemnis“.

Den wohl eindrucksvollsten Beweis für den leidenschaftlichen Willen, an die Serie glorreicher Musikfeste der Vorkriegsjahrzehnte anzuschließen, lieferte das von der britischen Militärregierung genehmigte 15. Beethovenfest 1946. Verabschieden mussten sich Bonns Konzertgänger im Jahr 1948 vom Museum Alexander Koenig und seiner aus der Nachkriegsnot geborenen, aber umso extravaganteren Innenatmosphäre, die von naturkundlichen Exponaten wie ausgestopften Urtieren, einem Mammutskelett und der optisch beherrschenden Giraffe ausging. Denn am 1. September 1948 trat an eben jenem Ort der Parlamentarische Rat zusammen – mit dem Auftrag, das Grundgesetz für die künftige Bundesrepublik Deutschland auszuarbeiten. Die am selben Tag aufgenommene parlamentarische Arbeit fand in der ehemaligen Pädagogischen Akademie, dem späteren Bundeshaus, ihre Heimstatt.

Nach der 1938 erlassenen Tarifordnung wurden die deutschen Kulturorchester nach sechs Vergütungsgruppen – Klassen I bis V, an der Spitze die so genannte Sonderklasse - kategorisiert. Waren in den Vorjahren bereits die Orchester von Heidelberg und Mönchengladbach von der dritten in die zweite, Solingen von der vierten in die dritte Klasse, Dortmund, Duisburg und Essen von II in I, Düsseldorf und Köln sogar von I in die Sonderstufe aufgerückt, verharteten 1947 lediglich Krefeld, Mainz und Bonn seit längerem in Klasse III. Diese Klassifizierung, die man in Bonns musikengagierten Kreisen durchweg als intolerablen Missstand empfand, galt es nun zu korrigieren. Der Ruf verhallte nicht ungehört. Schon am 9. Dezember 1947 lag die Replik des Oberstadtdirektors auf dem Tisch des Musikdirektors: *„Ich freue mich, Ihnen mitteilen zu können, dass der Finanzausschuss auf Empfehlung des Kulturausschusses meinem Antrage entsprechend beschlossen hat, das Städtische Orchester vom 1. 4. 1948 ab einheitlich nach Klasse II der Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester (TO.K.) zu besolden und die hierfür erforderlichen Mittel in den Haushaltsplan 1948 aufzunehmen.“*⁵⁹

Mit bescheidenen Mitteln, zumal ohne Orchester, kamen auch Sprech- und Musiktheater wieder in Gang. Intendant Herwig musste im April 1945 auf Geheiß der Militärregierung suspendiert werden, da ihm vor Ablauf seines Entnazifizierungsverfahrens jede Tätigkeit untersagt war. Trotz beiderseitigen Interesses konnten die Stadt und Herwig ihre Zusammenarbeit nicht wieder aufnehmen, wenngleich Herwig mehrfach, aber vergeblich Ansprüche auf Weiterbeschäftigung anmeldete. Selbst 1949 hatte er, nun als entnazifiziert

⁵⁹ Stadtarchiv Bonn, Pr 42/863.

eingestuft, keinen Erfolg mit seiner Bewerbung auf die ausgeschriebene Intendantenposition. Für eine Übergangszeit erklärte sich der mittlerweile 73-jährige Prof. Dr. Albert Fischer, der bereits von 1919 bis 1931/32 das Bonner Theater geführt hatte, zu einer Interimsintendanz bereit.

Zur ersten veritablen Operaufführung mit Orchester – vorausgegangen waren Benefizkonzerte zugunsten der Bonner Bühnenausstattung - kam es erst am 30. Juni 1946. Vor Vertretern der britischen Militärregierung, die ihr Interesse an der kulturellen Aufbauarbeit demonstrieren wollten, eröffnete Oberbürgermeister Eduard Spoelgen die Premiere von Adolphe Adams „Postillon von Lonjumeau“. Für die Aufführungen von Mozarts „Hochzeit des Figaro“ und Lehárs „Graf von Luxemburg“ fand sich ein Quartier im Museum Koenig an der Koblenzer Straße.⁶⁰ Allein schon in der Spielzeit 1945/46 erreichte die „Bühne der Stadt Bonn“ laut Werner Schulze-Reimpell die stolze Summe von 231 Vorstellungen mit einer Quote von 90856 Besuchern. Neben 167 Schauspielaufführungen standen 42 Mal Oper und 14 Mal Operette⁶¹.

Nachfolger des Interims-Intendanten Albert Fischer wurde zum 1. August 1946 der 1899 in Dessau geborene Erich Thormann. Thormann, mit dem sich schon bald ein Teil des Schauspielerpersonals überwarf und deshalb demissionierte, verfügte nun über zwei brauchbare, wenn auch nach wie vor provisorische Spielstätten: den Saal in der Loestraße für das Sprechtheater sowie das Metropol-Theater am Markt mit 1100 Plätzen für Oper und Operette. Alle Proben- und Vorstellungstermine in dem 1929 erbauten Lichtspielhaus mussten einvernehmlich mit dessen Leitung abgestimmt werden. Einen empfindlichen Dämpfer erhielt die Theater- und Opernbegeisterung auf beiden Seiten der Rampe durch die Währungsreform Juni 1948, die vor allem das Kulturbudget in den Geldbörsen des Publikums auf einen fatalen Tiefstand drückte. Im November 1949 bezogen die Bühnen eine akzeptablere Spielstätte im zweiten Stock des 1910 errichteten Gesellschaftsbaus des Bonner Bürgervereins in der Kronprinzenstraße. 1949 – in diesem Jahr wählte der Bundestag Bonn zur provisorischen Bundeshauptstadt - jedoch wurde das eigene Bonner Opernensemble eingestellt. Im Personal verblieben darstellende Mitglieder für Schauspiel, Operette, Ballett sowie der Chor, wobei die Sängerbesetzungen für das weiterhin bestehende Opernangebot aus Köln, Aachen, mitunter auch aus Koblenz importiert wurden – nicht inbegriffen die dortigen Orchester. Innerhalb von nur drei Proben Tagen hatten also Bonns städtische Musiker, damals erst gut 60 an der Zahl und somit quasi permanent ausgelastet, die angesetzten Werke, deren Vokalparts bereits auswärts einstudiert wurden, bis zur Aufführungsreife vorzubereiten⁶².

1949 fasste der Musikausschuss der Stadtverordneten den Beschluss zu einer Umbildung der Bonner Musikspitze, was die Ablösung von Gustav Classens bedeutete. Eine große öffentliche Kontroverse über Pro und Kontra setzte ein. Für Gustav Classens also ging mit dem Konzertjahr 1948/49 seine über eineinhalb bewegte Jahrzehnte währende Position als Musikdirektor der Stadt Bonn zu Ende. Gleich darauf gründete er die Bonner Bach-Gemeinschaft. Laut Helmut Heyer war Classens, der 1977 verstarb, „in der Tat die Schlüsselfigur des Bonner Musiklebens jener Jahre, dem man es auch in erster Linie zu

⁶⁰ Vgl.: Schulze-Reimpell, Vom kurkölnener Hoftheater, S. 95-96.

⁶¹ Schulze-Reimpell, Vom kurkölnener Hoftheater, S. 96.

⁶² Interview mit Toni Roeder, 21. September 2006.

*verdanken hatte, dass die städtischen Einrichtungen – das Orchester, der Gesangverein und das Konservatorium – das Dritte Reich politisch weitgehend ungefährdet überleben konnten.*⁶³

Lyrischer Dirigent und Universalist alten Stils – Otto Volkmann

In nichtöffentlicher Sitzung wurde Ende Mai 1949 mit 22 gegen 18 Stimmen der 1900 geborene Karl Maria Zwissler, seit 1936 GMD in Mainz, zum Nachfolger von Gustav Classens gewählt. Dass Zwissler jedoch kurzfristig absagte, hatte seine Ursache in einigen Abweichungen vom ausgehandelten Vertrag. Ferner hatte der gleichermaßen mit Konzert und Bühne verwachsene Zwissler vergeblich auch die musikalische Oberleitung der Oper eingefordert. Denn diese war ihrerseits noch mit dem prominenten Karl Dammer, vormals Mitarbeiter Otto Klemperers in Köln und GMD der Deutschen Oper Berlin-Charlottenburg, besetzt. Kurz nach Zwisslers Absage endete auch der Vertrag von Dammer, der hiermit seine Position in Bonn, dem er gleichwohl mit häufigen Gastdirigaten treu blieb, verließ⁶⁴.

Da die GMD-Suche drängte, entschied man sich Mitte September 1949 kurzfristig und ohne längere Verhandlungs- und Findungsprozeduren für einen in Bonn nicht Unbekannten, der beim Beethovenfest 1946 bereits mit dem Orchester gearbeitet und soeben erfolgreich einen Festakt anlässlich der Kür Bonns zur Bundeshauptstadt auf dem Münsterplatz dirigiert hatte: Otto Volkmann, geboren 1888 in Düsseldorf, seit Anfang der dreißiger Jahre Dirigent des Musikvereins Münster, 1933 bis 1945 Generalmusikdirektor der Stadt Duisburg, gefragter Liedbegleiter, ferner Liederkomponist.

Bei Antritt seines Amtes vier Jahre nach Kriegsende standen auch Volkmann nach wie vor nur behelfsmäßige Proberäume in Turnsälen, Gasthöfen und Baracken zur Verfügung. Konzertierte weiterhin im Metropol-Theater, im Theatersaal der Städtischen Bühnen in der Kronprinzenstraße oder – für geistliche Chor-Orchester-Werke wie Bachs „Matthäus-Passion“ – weiterhin in Kirchen. Dennoch attestieren Würdigungen, dass Volkmann in den wohl schwersten Jahren seines Wirkens die musikalische Tradition der Bundeshauptstadt aus ihrer kriegsbedingt desolaten Zwangslage befreit hat. Allein dem noch ungenügend und provisorisch besetzten Orchester verschaffte er 21 neue Stellen⁶⁵. Und auch für die Arbeit mit dem Städtischen Gesangverein brachte er von seinen bisherigen Stationen profunde Erfahrungen mit. Seit jeher wurzelte die Domäne des auch literarisch und philosophisch höchst Bewanderten in den Hauptausläufern sowie im angrenzenden Umfeld der klassisch-romantischen Linie deutschsprachiger Provenienz: Bachs Passionen, ansonsten mit besonderer Vorliebe Beethoven, Brahms oder Schumann.

Der Moderne huldigte Volkmann in ausführender Funktion tendenziell mit Beschränkung auf ihre früheren „klassischen“ oder gemäßigeren Ausläufer. Carl Orffs Paradedwerk „Carmina Burana“ wurde allein 1952 zweimal mit dem Städtischen Chor wiederholt⁶⁶. Dissonanzreicherer wie die Eruptionen von Rolf Liebermanns „Furioso“ überließ er

⁶³ Heyer, Kultur in Bonn, S. 121, beruhend auf: Stadtarchiv Bonn, N 41/238.

⁶⁴ General-Anzeiger Bonn, 28./29. Dezember 1968.

⁶⁵ Bonner Rundschau, 11. Oktober 1963 und 26. September 1968.

⁶⁶ Vgl.: Hans G. Schürmann: Der Philharmonische Chor der Stadt Bonn in Geschichte und Gegenwart. Sonderdruck aus: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 30, 1978. Bonn 1978, S. 151.

vornehmlich diversen Kollegen. Im neuen Licht eines künstlerischen Liberalismus, wie ihn die Gesetzgebung der freiheitlich-demokratischen Grundordnung zu einem elementaren Prinzip erhob, erschienen auf den Programmen jene Musikgüter oft nicht-deutscher Provenienz, die über zwei Jahrzehnte zur Zwangsabstinenz verurteilt gewesen waren. Summarisch: das Rubrum des „Impressionismus“ mit Debussy oder Ravel, sodann Honegger oder Milhaud exemplarisch für das Phänomen des Neoklassischen, nicht minder die Quadriga der klassischen Moderne mit Schönberg, Bartók, Hindemith, Strawinsky.

Mehrmals pro Saison oder bei den Beethovenfesten sah sich das verjüngte Bonner Orchester mit der ebenso ehrenhaften wie anspruchsvollen Herausforderung konfrontiert, unter einer grandiosen Phalanx von dirigentischen Jahrhunderterscheinungen zu Hochformen des Orchesterspiels aufzulaufen. Entbehrten schon Namen wie die des Berliner GMD Paul Sixt, des früheren Düsseldorfer GMD Hugo Balzer, des Münchner GMD Fritz Rieger, des Hamburger NWDR-Kapellmeisters Wilhelm Schüchter oder des weltweit aktiven Kurt Wöss nicht der deutschen Prominenz, wären an erster Stelle indes jene Zelebritäten zu nennen, deren Attribut des Berühmten oder Großen hier - da selbstredend – nur kollektiv konstatiert sein soll: Joseph Keilberth bei den drei Musiktagen der Stadt Bonn 1950 mit Werken von Schumann, Brahms und Reger, abermals beim XVIII. Beethovenfest 1951 mit einem reinen Beethovenprogramm; Georg Solti zu seiner Frankfurter GMD-Zeit Dezember 1952 mit Berlioz' „Römischem Karneval“, Bartóks „Tanzsuite“ und Schuberts „Großer C-Dur-Symphonie“; Ferenc Fricsay, Leiter des RIAS-Symphonieorchesters, April 1953 urmusikantisch mit Mozarts „Haffner-Symphonie“, Kodálys „Tänzen aus Galanta“ und Tschaikowskys Symphonie Nr. 5 e-moll; der weltläufige Igor Markevitch.

Koryphäen der altehrwürdigen und der aktuell arrivierten Dirigenten-Generationen kamen auch zu den Beethovenfesten, die in textkritisch und aufführungspraktisch bestmöglicher Wiedergabe das Werk des Klassikers präsentieren wollten. Höhepunkte in der Bonner Orchesterchronik markierten hier die Auftritte unter Keilberth und Pierre Dervaux 1951, 1953 unter Jean Martinon mit der Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“ sowie den Symphonien Nr. 3 und 4 sowie unter Hans Knappertsbusch mit der „Egmont“-Ouvertüre, der „Fünften“ und dem Klavierkonzert Nr. 4 mit Elly Ney. 1955 erlebte man neben Volkmann und Otto Matzerath Münchens Staatskapellmeister Robert Heger (anstelle des – nota bene - vorgesehenen Carl Schuricht) als prominentes Zugpferd etwa bei der „Vierten“, die beim 21. Beethovenfest 1957 neben „Eroica“ und den „Geschöpfen des Prometheus“ durch keinen Geringeren als Rudolf Kempe eine neue Bonner Deutung erfuhr⁶⁷. Mit Karl Böhm („Egmont“-Ouvertüre, Tripelkonzert, „Fünfte“) bei den Beethoven-Gedenktagen 1952 schien einer der selten wiederholbaren Kulminationspunkte im Prominenten-Defilee am Pult des Städtischen Orchesters erreicht. In der Masse nicht weniger reichhaltig gibt sich das Aufgebot renommiertester Instrumentalsolisten während der Volkmann-Ära. Eine Auswahl: Elisabeth Schwarzkopf (Richard Strauss: Vier letzte Lieder), Sena Jurinac, Wolfgang Schneiderhan, Tibor Varga, Gerhard Taschner, Heinz Stanske, William Primrose, Pierre Fournier, Paul

⁶⁷ Robert Fontani: Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003. Band II. Dokumentation. Eine Veröffentlichung des Beethoven-Hauses und der Internationalen Beethovenfeste Bonn, hg. von Manfred van Rey, Ernst Hertrich und Thomas Daniel Schlee. Bonn 2003, S. 59-65.

Baumgartner, Ludwig Hoffmann, Eduard Erdmann, Wilhelm Kempff, Clifford Curzon, Gerty Herzog, Andor Foldes, Claudio Arrau, Friedrich Gulda, Andrés Segovia.

Ideell und geistig brach man Anfang der fünfziger Jahre auch in Bonn zu neuen Ufern auf. Bundespräsident Theodor Heuss ergriff als Erster die Initiative, das beschädigte Verhältnis zwischen Bonn und der durch ihre NS-Sympathien schwer belasteten Elly Ney zu harmonisieren, indem er sie 1952 zum 125. Todestag Beethovens offiziell in die Stadt einlud, wo sie 1953 dann auch erstmals wieder bei den Beethovenfesten mitwirkte. In Verbindung mit der wirtschaftlichen Konsolidierung setzten auch für das Orchester glücklichere Zeiten ein⁶⁸, eine Stabilisierung, die sich auch auf Organisation und Logistik positiv auswirkte. Der Saisonprospekt mutierte 1954/55 von einem schmalen grauen Heftchen zu einer großformatigen Broschüre, wobei das Innenleben auf mittlerweile zehn Symphoniekonzerte, zwei Chor-Orchester-Konzerte, fünf Sonderkonzerte und vier Kammerkonzerte zuzüglich Philharmonischer Konzerte verwies. 1956/57 stand neben dem Theatersaal auch die Aula der Universität zur Verfügung, die ab der Folgesaison unter Volkmanns Nachfolger zum vorerst alleinigen Forum der symphonischen Konzerte wurde. Fröhliche Urständ gefeiert hatten um 1950 auf Stadtverordneten-Initiative auch die volkstümlich unterhaltsamen Konzerte im Stadtgarten – nach neuem Turnus zweimal vor, zweimal nach dem Sommerurlaub. Leitung: Otto Kirchenmaier oder Heinz Geese jun.

Ein jugendlicher, gewinnbringender Hoffnungsträger – Volker Wangenheim

Im Frühjahr vor der Pensionierung von GMD Otto Volkmann Mitte September 1957 - er verstarb wenige Tage vor Vollendung seines 80. Geburtstags am 25. September 1968 - wählte der Rat auf Empfehlung des Kulturausschusses in nichtöffentlicher Sitzung den damals 28-jährigen Leiter des Berliner Mozart Orchesters, Volker Wangenheim, zum neuen Musikchef der Stadt Bonn⁶⁹. Frühzeitig renommiert u. a. als Träger des Kunstpreises Berlin 1954, hatte sich Wangenheim innerhalb einer aus über 100 Bewerbern herauskristallisierten Spitzengruppe von letztlich fünf Favoriten – darunter der Bonner Opernleiter Peter Maag und der damalige Ludwigshafener GMD Otmar Suitner - durchgesetzt. Jahrgang 1928, musizierte der gebürtige Berliner Ende der vierziger bis Anfang der fünfziger Jahre in verschiedenen Berliner Orchestern am Pult der ersten Oboe, aushilfsweise auch bei den Philharmonikern. Und am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin versah er jene Funktionen, die seinerzeit den typischen Werdegang des musikalischen Opernleiters kennzeichneten: Solorepitor bzw. Studienleiter und Kapellmeister.

Mit einer Amtszeit von 21 Jahren sollte Volker Wangenheim wie kein Zweiter die Nachkriegsgeschichte des Bonner Orchesters künstlerisch, inhaltlich, dramaturgisch und nominell repräsentieren und prägen. So herrscht unter langjährigen Bonner Kollegen und Zeitzeugen Konsens, dass Wangenheim seit Ende der fünfziger Jahre die Basis zu allem geschaffen habe, was den korporativen Status und die künstlerische Identität des heutigen Beethoven Orchesters Bonn definiert. Zweifelsfrei gründet die spätere Höherklassifizierung des B-Orchesters in die Spitzengruppe A auf Wangenheimscher Erziehungsarbeit.

⁶⁸ Vgl. ff.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 20.

⁶⁹ Ff.: Bonner Rundschau, 24. Mai 1957.

Wangenheims Orchester war „sein“ Orchester, für das er sich weit über das vertraglich fixierte Maß hinaus engagierte. Auch in der täglichen Probenarbeit hielt, ungewohnt zumal für die Alteingesessenen seit den Zeiten vor Volkmann, ein neuer Stil, ein methodisch fortschrittlicherer Arbeitsmodus Einzug: ein didaktisches Vorgehen, das die praktische musikalische Einstudierung mit dem Erklärenden, Analysierenden, verbalen Darlegen architektonischer wie inhaltlicher Zusammenhänge verband.

Bis zur Eröffnung der Beethovenhalle 1959 blieb auch dem juvenilen Musikdirektor das unablässige Pendeln zwischen den provisorischen Spielstätten des Bonner Kulturlebens nicht erspart. So führte ihn der Probenalltag in verschiedene Wirtshaussäle wie – beim ersten Mal - in den Gasthof Krause, während die zehn Saisonkonzerte des etwa 60 Mann starken Orchesters nebst einigen Zusatzkonzerten vorwiegend im Bürgerverein, daneben auch in der Aula der Universität stattfanden⁷⁰. Wie seine Vorgänger übernahm Wangenheim mit dem Direktorenposten zugleich auch die Leitung des Städtischen Gesangvereins. Und da er hier neben Bachs „Matthäus-Passion“ und „H-Moll-Messe“ in hoher Anzahl die Kantaten des barocken Großmeisters, mit Bedacht auch die unbekannteren, aufs Programm setzte, kam eine intensive Bach-Pflege in Gang, die sich neben einer „*stetigen Entwicklung*“ – und das tangiert zugleich die Formung des Orchesters – „*den Varianten einer auch interpretatorischen Weiterentwicklung nicht zu verschließen brauchte*“⁷¹. Neben Bach betrat Wangenheim in den ersten Jahren eher selten das klassische und romantische Chor-Orchester-Terrain. Doch dank intensiver Schulung anhand des barocken Repertoires konnten diffizilere Werke bis hin zur Moderne erarbeitet werden. Dem überregional beachteten Erfolg mit „Christus am Ölberge“ beim Beethovenfest 1965 war sogar die Einladung zu einer 1969/70 realisierten, erst kürzlich auf CD wieder veröffentlichten Schallplatteneinspielung gefolgt.

Ein Kardinalproblem des Bonner Konzertwesens, das bereits im 19. Jahrhundert mehr als nur gelegentlich die Gemüter beschäftigt hatte und erst nach jahrzehntelangen Bemühungen gelöst werden konnte, machte den Bonnern des 20. Jahrhunderts lange zu schaffen: das Fehlen eines geeigneten Konzertsaals. Eine zum Musikfest 1845 erbaute Holzhalle war noch im gleichen Jahr wieder entfernt worden. 1871 hatte man zum Beethovenfest ein Konzerthaus an der Brückenstraße errichtet. Ursprünglich als Provisorium konzipiert, überraschte sie jedoch mit einer unverhofft vorteilhaften Akustik und blieb der Stadt in Form jener „alten Beethovenhalle“, die zum Hauptsitz der Bonner Konzerte wurde, erhalten, solange die historischen Geschehnisse es zuließen: bis zur ihrer Bombardierung 1943. Den Beschluss zu einem Neubau fasste der Rat bereits 1952. Vorausgegangen war eine langwierige Debatte über den Standort. Die Entscheidung fiel letztlich gegen den anfangs erwogenen Standort in der Gronau zugunsten einer zentralen Lage im früheren Klinikgelände der Altstadt. Realität wurde das heiß ersehnte und dringend benötigte Wunschobjekt erst 1959: der Bau der neuen Beethovenhalle, eine Schöpfung des Hamburger Architekten Siegfried Wolske in Zusammenarbeit mit dem städtischen Hochbauamt, deren Multifunktionalität, architektonische und ästhetische Individualität, räumlich-infrastrukturellen Potenziale dem Image der oft als halbprovinziell belächelten, vorläufigen Bundeshauptstadt Bonn einen immensen Auftrieb geben sollten.

⁷⁰ Informationsdienst der Stadt Bonn, Kultur Nachrichten, Nr. III/34/78, Seite 2.

⁷¹ Schürmann, Der Philharmonische Chor der Stadt Bonn, S. 142.

Den feierlichen Akt zur Grundsteinlegung am 16. März 1956 eröffnete Bundespräsident Prof. Dr. Theodor Heuss. Infolge des dort formulierten Spendenaufrufs gelang es Oberstadtdirektor Dr. Franz Schmidt, treibende Kraft des Bauvorhabens überhaupt, einen Betrag von 1,1 Millionen Mark beizusteuern. Und der aus der Initiative Bonner Bürger hervorgegangene „Stiferverband Beethovenhalle“ spendete die gesammelte Summe von 335800 Mark auf Vorschlag der Stadt primär für die Anschaffung der Orgel. Gut zwei Jahre später und etwa ein Jahr nach Baubeginn konnte am 24. Juni 1958 Richtfest gefeiert werden. Die Einweihung wurde am 7. und 8. September 1959 begangen. Die substantiellste Signalwirkung des Eröffnungskonzerts ging nach allgemeinem Befund von der Mitwirkung Paul Hindemiths aus. Zehn Tage nach den Eröffnungsfeierlichkeiten folgte vom 18. bis 28. September das XXII. Beethovenfest, das bis dahin bedeutendste überhaupt, zu dessen Protagonisten als Solist in Beethovens Violinkonzert unter Wangenheim Yehudi Menuhin gehörte. Die ästhetischen, ethischen und praktischen Ideale der Beethovenfeste kamen dank des neuen Domizils ihrer Realisierung näher: im Abstand von zwei Jahren den aktuellen und internationalen Stand der Beethoven-Interpretation zu bündeln und publik zu machen. 1955/56 von 55 auf 60 Musiker verstärkt, in der Folgezeit systematisch verjüngt und in die höchste Klasse des allgemeinen Tarifsystems befördert, wuchs das Orchester nach seinen Erfolgen bei der Einweihung der Beethovenhalle und den nachfolgenden Konzerten ein weiteres Mal: nun – vor allem in den Streicherstimmen – auf 73.

Erst allmählich hatte sich unter GMD Volkmann die Differenzierung zwischen einer „Meisterreihe“, einem als „Abonnement A“ bezeichneten Angebot dezidiert anspruchsvollen Repertoires sowie einer „philharmonischen“ Reihe mit tendenziell populärerer symphonischer Musik herauskristallisiert. Daneben existierte eine kleine Kammermusikreihe. Und unter der Rubrik „Sonderkonzerte“ rangierten Wiederholungen und Konzerte außerhalb des Abonnements. Jugendkonzerte gab es nur sporadisch. Insgesamt jedoch kam eine Usance zum Vorschein, die sich schon bald verfestigen und als das so genannte „Bonner Programm“ etablieren sollte: die Kopplung von zeitgenössischen Werken und klassisch-romantischem Standardrepertoire in den Hauptprogrammen. Mit Beginn der Saison 1962/63 erhielt Wangenheim in Würdigung seiner Verdienste um das städtische Konzertleben und die künstlerische Entwicklung des Orchesters den Titel Generalmusikdirektor. Der Klangkörper selbst zeigte sich fortan über eine neue Namensgebung der Einheit von Bonns größtem Sohn und dem musikalischen Zentrum der Bundeshauptstadt verbunden: Orchester der Beethovenhalle Bonn. Es würde zu weit führen, jene Elite legendärer Instrumentalsolisten, exquisiter Gesangskünstler und weltrangiger Pultvirtuosen, die quer durch die Wangenheim-Dekaden dem Bonner Konzertpublikum ihre Aufwartung machten, Name für Name mitzuteilen. Ein Bonn-spezifischer Höhenflug ist hier zu konstatieren, der organisatorisch aus dem rührig-umtriebigen Spürsinn des GMD, pekuniär aus den Zahlungen der Bundesregierung gespeist wurde. Claudio Arrau, Ernst Haefliger, Nikita Magaloff, Nicanor Zabaleta oder Gerhard Puchelt hatten sich allein für 1958/59 angesagt, Alexander Brailowsky, Gaspar Cassadó oder – alternativ zum GMD am Pult – Jean Martinon und Mario Rossi in der ersten Beethovenhallen-Spielzeit.

Nach der letzten Saison des Intendanten Erich Thormann 1950/51, die an musikalischen Werken fast ausschließlich Operetten und – wie vormals – Opern in Form von Gastspielen

aus Köln zu bieten hatte, wurde der gebürtige Düsseldorfer Dr. Karl Pempelfort (1901-1975) neuer Theaterprinzpal in Bonn. Seine Maxime: *„ein neues Ensemble aufbauen, ein neues Publikum gewinnen, nach Möglichkeit ein neues Theater errichten.“*⁷² Nachdem technisch wie künstlerisch der Versuch gescheitert war, das selbst produzierte Bonner Musiktheater auf ein kleines Operettenensemble zu beschränken und Opernaufführungen via Gastspiel zu importieren, wurde 1954/55 dank Pempelfort wieder ein eigener Opernbetrieb eingerichtet. Eine glückliche Hand bewies Pempelfort bei der Wahl seiner Dirigenten, unter denen zumal die musikalischen Oberleiter ihr Sprungbrett zu einer steilen Karriere fanden. Auch auf den Kapellmeisterposten machten sich qualifizierte Kräfte mit glühendem Impetus und staunenswerter Repertoirevielfalt für das Emporkommen der Bonner Oper stark⁷³: Dank temperamentvoller Opern- und Operettenaufführungen blieb Hanns Kleinertz, der wegen maßgeblicher Mitarbeit bei der Neuformierung des Sängersensembles zu den Gründungsvätern der Bonner Nachkriegsoper gerechnet werden darf, als Musikalischer Oberleiter in Erinnerung⁷⁴. Der Günter-Wand-Schüler Heribert Beissel begann seine Karriere als Operndirigent in Bonn. Theo Dorn, nachmals noch über viele Jahre an den Bühnen tätiger Solokorrepetitor, leitete etliche Musicals. Auf einen Erfahrungsschatz von 35 Opern und Operetten verwies der sportive und fleißige Dr. Günther von Noé, als er September 1956 zum Bonner Stadttheater kam⁷⁵.

Seinen ersten Chefdirigenten holte Pempelfort 1954 aus Düsseldorf: Peter Maag. Maag beigeordnet war im ersten Jahr Hans Zanotelli, später Musikdirektor der Stuttgarter Philharmoniker sowie GMD in Kiel. Auf Maag folgte 1961 die Ausnahmebegabung Peter Ronnefeld. Trotz seiner nur kurzen Verweildauer in Bonn schwärmten Opernfreunde noch nach Jahrzehnten von den außerordentlich bühnenbezogenen, schlagkräftigen Operndirigaten Ronnefelds, der 1963 als GMD nach Kiel ging und 1965 erst 30-jährig nach schwerer Krankheit starb. Kompositorisch renommiert wie Ronnefeld, rückte 1963 Hans Zender, bis dato zweiter Kapellmeister in Freiburg, auf die dirigentische Chefposition der Bonner Oper, die er bis 1968 innehatte. 1965 berief Karl Pempelfort den Vollblutmusiker und Wiener Burgtheater-Kapellmeister Paul Angerer zum ersten Kapellmeister⁷⁶. Hans Zender wechselte 1968 – wie vor ihm Ronnefeld - zunächst nach Kiel. Die Bonner Opernleitung ging nun an den ersten Kapellmeister Ralf Weikert. Weikert wiederum verabschiedete sich 1976 an die Oper Frankfurt, von dort nach Salzburg, wurde Mitte der achtziger Jahre dann musikalischer Leiter der Oper Zürich. Für die Steigerung der musikalischen Qualität von Pempelforts „junger Oper“ sorgten auf den zweiten Positionen der hervorragende Mozart-Dirigent Ulrich Weder oder Bernhard Kontarsky als Anwalt der Moderne. Trat GMD Wangenheim am Opernpult unter Pempelfort lediglich mit einer gefeierten „Aida“, später unter dem Intendanten Hans-Joachim Heyse nur mit Tschaikowskys „Eugen Onegin“ in Erscheinung, so vertanzte Bonns Ballett-Truppe unter dem Gast-Choreographen Manfred Taubert die von Hans Zender mit Sorgfalt und Intensität dirigierte Uraufführung von Wangenheims „Sinfonia Notturna“.

⁷² Zit. n.: Schulze-Reimpell, Vom kurkölnener Hoftheater, S. 111.

⁷³ Interview mit Toni Roeder, 21. September 2006.

⁷⁴ Bonner Rundschau, 21. Dezember 1989.

⁷⁵ Neue Rhein Zeitung, 13. September 1956.

⁷⁶ Bonner Rundschau, 19. Januar 1965.

Das neue Theatergebäude, auf dem Gelände des früheren Boeselagerhofs direkt am Rhein und fast in Nachbarschaft zur Beethovenhalle gelegen, ging als weiteres Verdienst Karl Pempelforts in die Bonner Kulturgeschichte ein. Der für 23 Millionen Mark realisierte, 1965 seiner Bestimmung übergebene Gebäudekomplex folgte innen und außen dem „*Prinzip der kurzen Wege*“⁷⁷ (Schulze-Reimpell) und beschränkte sich auf nur eine Bühne für Schauspiel und Musiktheater, weshalb Ende der siebziger Jahre noch einmal die Errichtung eines eigenen Opernhauses diskutiert wurde. Mitten in der Spielzeit wurde Pempelfort zum 1. Januar 1971 abgelöst, und zwar durch den von ihm selbst favorisierten Hans-Joachim Heyse. Nach seiner Übersiedlung aus der DDR ab 1953 Regieassistent in Bochum und inszenatorisch aktiv an vielen kleineren Theatern, hatte sich Heyse bereits seit 1964 für zwei Jahre als Oberspielleiter in Bonn vorgestellt, bevor er in den Folgejahren zu einem der bedeutendsten und überregional gefragtesten Regisseure avanciert war. Anders als Pempelfort und Zender ließ Chefdirigent Ralf Weikert zu dieser Zeit nicht die Intention erkennen, mit seiner Sängercrew gezielt das komplette Fächerspektrum eines konventionellen Opernensembles abzudecken. Stattdessen wurden häufiger Gäste, wenn auch noch nicht die Stars der späteren Riber-Ära, verpflichtet. Nachfolger von Weikert wurde der erste Kapellmeister Bernhard Lang.

Außergewöhnliches und Folgenreiches hatte sich 1965 in der Orchestervita ereignet: Der Rumäne Sergiu Celibidache, damals künstlerischer Leiter beim Sinfonieorchester des Schwedischen Rundfunks und quer durch Europa auf Reisen, dirigierte in Bonn ein einmaliges Gastkonzert beim Orchester der Beethovenhalle, faszinierte u. a. mit einer formidablen Interpretation von Debussys „La Mer“ und stellte dem Orchester via Schreiben an die Stadt ein fabelhaftes Zeugnis aus. Dies korrespondiert mit einem Effekt, zu dem der Städtische Kulturdezernent Dr. Gert Schroers im Saisonprogramm 1965/66 mit berechtigtem Stolz rekapitulieren konnte: *„Das städtische Orchester, heute mit dem Namen ‚Orchester der Beethovenhalle Bonn‘, wurde auf 76 Mitglieder vergrößert, gewann einen hohen künstlerischen Rang und konnte dank der Verpflichtung besonderer Spitzenkräfte aus seinen eigenen Reihen Solisten und Kammermusikensembles herausstellen, die ihre solistischen Aufgaben makellos präsentieren.“*⁷⁸

Zu einem Eklat⁷⁹ eskalierte 1969 die Uraufführung des Werkes „Fresko“ von Karlheinz Stockhausen. Unterstützt von Wangenheim, wollte der Kölner Avantgardist beim Beethovenfest das Konzept einer „Musik für die Beethovenhalle“ realisieren. Dieses sah – im Rahmen von Simultanaufführungen von Stockhausen-Kompositionen in sämtlichen Räumen - die Teilung des Orchesters in vier Klanggruppen vor, die an völlig verschiedenen Orten im Gebäudekomplex platziert wurden. Aus Protest gegen die aus ihrer Sicht unzumutbaren räumlichen Bedingungen brachen Orchestermitglieder die Aufführung ab. Kurzzeitig verlangte man in den Tagen darauf sogar Wangenheims Rücktritt. Als Wortführer tat sich Konzertmeister Ernesto Mampaey hervor, der bald darauf Bonn gegen Hamburg eintauschte.

Nach der Bundestagswahl 1969 räumte die Große Koalition das Feld für das sozial-liberale Bündnis. Erstmals zeigten auch die vor Ort ansässigen Führungsschichten der Bundesrepublik mehr als ein nur persönliches Interesse am kulturellen Erbgut ihres lokalen

⁷⁷ Schulze-Reimpell, Vom kurkölnischer Hoftheater, S. 131.

⁷⁸ Gert Schroers: Grußwort, in: Konzerte der Stadt Bonn 1965/66. Bonn o. J. [1965], S. 2.

⁷⁹ Ff. primär n.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 24-26.

Refugiums. Und seit sich durch die Schaffung von Groß-Bonn durch Eingemeindungen – unter anderem wurde Bad Godesberg zum 1. August ein Stadtbezirk der Bundeshauptstadt – die Einwohnerzahl nahezu verdoppelt hatte, überschlugen sich private Initiativen und städtische Aktivitäten. „*Im Konzertprogramm der Stadt wurde*“, so wieder Werner Schulze-Reimpell, „*ein (...) radikaler Bruch mit traditionalistisch verkrusteter Publikumserwartung (...) vorexerziert.*“⁸⁰ Denn 1969 startete das Kulturamt eine intensive Pflege der neuesten Musik. In Nachwirkung des Stockhausen-Projektes formierten sich Musiker des Orchesters der Beethovenhalle, unterstützt von Kulturamt und WDR, zum „Bonner Ensemble für Neue Musik“. Nach jahrzehntelanger, kompromissloser Pflege der Moderne in symphonischer Form erhielt Bonns Konzertleben nun auch eine Institution der Musica Nova in deren kammermusikalischer Spielart.

„*Als das großartigste und bedeutendste aller je bis dahin stattgefundenen weltweiten Beethovenfeste darf*“ nach dem Resümee Manfred van Reys das „*dreiteilige ‚Internationale Beethovenfest Bonn 1970‘ bezeichnet werden. In drei Zyklen im Mai, September und Dezember trat zu Ehren Ludwig van Beethovens 200. Geburtstag weitgehend die Weltelite der Orchester, Dirigenten, Sänger und Sängerinnen sowie Solisten zusammen (...).*“⁸¹ Dabei verwalteten Wangenheim und seine Bonner einen zentnerschweren Anteil des symphonischen Beethoven-Oeuvres⁸². Zu feiern galt es 1971/72 das „neue“, auf eine Sollstärke von 99 Musikern erheblich vergrößerte Orchester der Beethovenhalle, das damit für die Aufgaben kultureller Repräsentation auf musikalischem Gebiet in der deutschen Bundeshauptstadt adäquat gerüstet war.⁸³ Ein weiteres Forum für die Jugend- und Orchesterkonzerte eröffnete sich 1973, als der 1971 erfundene „Bonner Sommer“, ein Freiluft-Alternativprogramm, in die erste Runde ging. 1974 begann ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Bonner Beethovenfeste. Eingeführt wurde ein Dreijahresrhythmus. Und nach der Konzeption Wangenheims sollte die programmatische Devise nicht mehr Mischung lauten, sondern Konfrontation: das dominierende Beethovensche Werk neben den Schöpfungen anderer, primär modernerer und zeitgenössischer Komponisten. Der Erfolg schien ihm Recht zu geben: 25000 Besucher, jeder fünfte aus dem Ausland. 1977 wurden in zwei Zyklen Mai und September dramaturgisch die Kammermusikfeste des Vereins Beethoven-Haus integriert.

Neben dem lokalen Standortfaktor sah man sich gezwungen, den gestiegenen Qualitätsmaßstäben der internationalen Musikszene standzuhalten, ohne seine eigene künstlerische Note, Spezifika des Unverwechselbaren und Ureigenen zu kaschieren. Ganz zu schweigen von den unzähligen, seit Anfang der fünfziger Jahre fortdauernden Gastspielen in den klein-, mittel- und großstädtischen Theatern und Konzertsälen der Rhein-Ruhr-Schiene, erhielten Wangenheim und sein Orchester Einladungen in die bedeutendsten europäischen Musikmetropolen, zu deren Festivals sowie zu ausgedehnten Tourneen ins benachbarte und ferne Ausland: Salzburg 1964 und 1970, Berlin (Philharmonie) 1965, Wiener Festwochen 1966, Teheran (Kaiserkrönung des Schahs) 1967, Japan 1968 (elf Konzerte in Tokio,

⁸⁰ Werner Schulze-Reimpell: Die Hauptstadt wird großjährig. Neue Ansätze im Bonner Kulturleben. Hörfunksendung, 13. Juni 1971, WDR 2, 22.00 bis 22.30 Uhr, Manuskript S. 18.

⁸¹ Manfred van Rey: Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-1997. In: Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999. Bonn 1999, S. 22-23.

⁸² S. Fontani, Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003, Band II, S. 79-83.

⁸³ General-Anzeiger Bonn, 6. April 1971.

Fukuoka, Hiroshima, Nagoya, Kyoto, Osaka), Frankreich 1969, Rumänien 1974, Polen 1975. Um den Weg zu einer breitenwirksameren, die philharmonische Enklave überschreitenden Vermittlung von hochkulturell-ernstem, in der Denkschublade „Klassik“ eingepferchtem Repertoire zu ebnet, experimentierte Wangenheim zielstrebig auch mit innovativen Darbietungsformen und unkonventionellen Rezeptionsorten. Fern der Seriosität von gediegenen Aulen und Sälen spielte das Orchester im Landeskrankenhaus, in der Sparkasse, in Ministerien und in Fabrikhallen, ja in Gefängnissen auf.

Eine Gesamtschau auf die Ära Wangenheim zeigt, dass gerade die jeweils aktuelle Neue Musik in den Bonner Konzertkalender Eingang fand und der langjährige GMD mit rund 90 Werken den Bonner Ur- und Erstaufführungsrekord hält (vor Heinrich Sauer mit nahezu 80 Werken). Nach wie vor⁸⁴ gepflegt wurde die klassische Moderne, doch an Raum gewannen daneben die neuesten Werke der noch lebenden Zeitgenossen. Auffällig vertreten sind zumal die Namen jener Schaffenden, die in den sechziger und siebziger Jahren für die produktive musikalische Moderne standen. Nicht selten handelte es sich bei Uraufführungen um einen Kommissionsauftrag der Stadt. Einstimmig hatte der Kulturausschuss 1973 beschlossen, die Verwaltung mit erneuten Unterhandlungen über eine Verlängerung des Vertrages von GMD Wangenheim um weitere drei Jahre, d. h. in diesem Fall von 1975 bis 1978, zu beauftragen. Die Verlängerung kam zustande. Doch sollte Wangenheim ab 1976, als er zum ordentlichen Professor seiner 1971 übernommenen Dirigentenklasse an der Musikhochschule Köln ernannt wurde, das Bonner Orchester für die verbleibenden zwei Jahre nur noch kommissarisch führen und durch eine unterstützende Einarbeitung des Nachfolgers für einen reibungslosen Übergang sorgen.

Slawisches Tandem für Konzert und Oper – Jan Krenz und Martin Turnovsky

Nach knapp einjährigen Sondierungen und Eingang von mittlerweile um die 60 Bewerbungen legte die „Kommission zur Neubesetzung der Stelle des Generalmusikdirektors“ dem Rat der Stadt Anfang Juli 1977 eine einstimmig beschlossene Empfehlung vor: Abschluss eines GMD-Vertrages mit dem polnischen Dirigenten Jan Krenz, Jahrgang 1926. Das Renommee dieses prominenten Orchesterleiters, dessen ausgezeichneten Rang städtische Verlautbarungen und lokale Presse immer wieder mit Bedacht hervorhoben, speiste sich aus einer Abfolge exponierter Festengagements im Heimatland mit Gastdirigaten im Einzugsgebiet seiner osteuropäischen Herkunft und aus einer Serie internationaler Gastengagements, die seiner Laufbahn den Hauch einer typischen Karriere des erfolgserprobten Jet-Set-Tourneedirigenten beimischten. Die Präsenzpflcht von 15 Wochen für künstlerische und bis zu vier weiteren Wochen für administrative Tätigkeit lag deutlich unter dem bis dato in Bonn gewohnten Pensum eines Generalmusikdirektors. Aus diesem Zugeständnis ergab sich eine neue Situation insbesondere für den Philharmonischen Chor: Die Aufgabe der Einstudierung wurde vom Amt des GMD getrennt und einem Chordirektor übertragen (nach Rüdiger Füg und Thomas Asbeck seit 1984 Thomas Neuhoff)⁸⁵.

⁸⁴ Ff. n.: Terschüren, 75 Jahre Orchester, S. 24.

⁸⁵ Vgl.: Eric F. Lange: Eine Bonner Institution feiert Geburtstag – Ein Überblick über die 150-jährige Geschichte des Philharmonischen Chores der Stadt Bonn e. V. Internetseite: <http://www.philharmonischer-chor-bonn.de/chor.htm>.

Mit der Wahl eines nicht mehr ganzjährig präsenten Spiritus rector also stand man automatisch vor einer implizit praktischen Problematik: dem Bedarf an einem „zweiten Mann“, der in Kooperation mit dem Chef einen Großteil der verbleibenden Zuständigkeiten in Oper und Konzert übernehmen sollte. Die einstimmig angenommenen Verträge für die Zeit von August 1979 bis August 1982 sahen demnach vor⁸⁶: Generalmusikdirektor wird Jan Krenz, daneben ist Martin Turnovsky, Jahrgang 1928, musikalischer Leiter der Oper. Die künstlerische Gesamtleitung im musikalischen Bereich Orchester und Oper versieht – und hierin lag das Novum – das dirigentische Tandem gemeinsam. Da beide gleichermaßen zur international arrivierten Spitzenklasse zählten, schien ein hierarchisches Dienstverhältnis ausgeschlossen. Schließlich handelte es sich bei Turnovsky um den früheren Chefdirigenten der Staatskapelle Dresden sowie um den amtierenden Generalmusikdirektor der Norwegischen Oper Oslo. In den jeweiligen neun Monaten der Spielzeit sollten drei Monate zuzüglich drei bis vier Wochen für Organisatorisches, Pädagogisches, Künstlerisch-Konzeptionelles sowie für Gasttourneen und Sonderkonzerte auf Krenz entfallen, fünf Monate auf Turnovsky. Und für eine stetige, Kontinuität schaffende Verbindung von Oper und Orchester sollte durch die ständige Anwesenheit des Dirigenten Wojciech Rajski, den Turnovsky empfohlen hatte, garantiert sein. An frühere Appelle aus Zeiten geringerer Besucherzahlen erinnert Krenz' nachdrückliche Werbung für ein Programm, das neben der großen Musiktradition vom Barock bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als wesentliche Grundlage auch neue oder weniger bekannte Musik enthält: eine Musik, *„die sicher andere Erlebnisse hervorruft: vielleicht auch die Lust nach mehr Neuem bis hin zum Kennenlernen neuester Musikrichtungen.“*⁸⁷

Auf eine kulturelle Spitzenstellung Bonns unter Städten vergleichbarer Größenordnung reflektierte die Stadtverwaltung 1978. Schließlich sei sie das Ergebnis intensiver Arbeit der Kulturinstitute, deren finanzielle Förderung maßgeblich durch den Bund aufgrund des Finanzvertrages von 1970 geleistet werde⁸⁸. Dieser Tendenz entsprach, dass der Rat 1980 auf einstimmige Empfehlung des Kulturausschusses beschloss, das Orchester zum 1. August 1981 von bisher 99 auf 130 Planstellen zu vergrößern. Von den 130 Stellen wurden, wie geplant, allein 121 freigegeben und besetzt. Der gleichzeitige Aufstieg von Tarif A und Zulage nach Fußnote 2 der TVK, sprich „Vergütungsordnung für Musiker in Kulturorchestern“, in die tarifrechtlich höchste Klasse A mit Fußnote 1 stellte das Bonner Orchester an die Seite führender und traditionsreicher Klangkörper wie dem Bayerischen Staatsorchester München, den Münchner Philharmonikern, dem Orchester der Deutschen Oper Berlin oder dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg. In der Rangstufe höher angesiedelt waren daneben lediglich, honoriert nach Sondertarifen, die Berliner Philharmoniker und die Rundfunksymphonieorchester.

Auf den Weg gebracht aber wurde hier eine der elementarsten von verschiedenen kulturpolitischen Maßnahmen, die aus den Bonn-Vereinbarungen zwischen Stadt und Bund von 1980 hervorgingen. In diesem Vertragspaket waren zum einen die Anforderungen des

⁸⁶ Ff. n.: Stadtarchiv Bonn, N 1984/107.

⁸⁷ Jan Krenz: Vorwort, in: Konzerte der Stadt Bonn 79/80. Hg. vom Kulturamt der Stadt Bonn. Bonn o. J. [1979], S. 3.

⁸⁸ Stadt Bonn. Bericht zur Stadtentwicklung 1978, hg. von der Stadtverwaltung Bonn, Oberstadtdirektor Dr. van Kaldenkerken. Bonn o. J. [wahrsch. 1978], S. 46.

Bundes an die kulturelle Fortentwicklung der Bundeshauptstadt Bonn festgelegt – im Klartext: *„die Verpflichtung zur ‚Weiterentwicklung des Theater- und Konzertwesens durch eine Verbesserung des künstlerischen Angebots, eine Verbesserung der technischen und räumlichen Möglichkeiten sowie eine Vergrößerung des Orchesters der Beethovenhalle‘“*⁸⁹. Zum anderen verpflichtete sich der Bund zu einer Beteiligung von nicht weniger als 70 Pfennigen jeder Mark, die Bonn in die Kultur und damit auch in sein Orchester investierte.

Im Mai 1981 gab GMD Jan Krenz offiziell bekannt, dass er seinen mit der Spielzeit 1981/82 auslaufenden Vertrag definitiv nicht verlängern werde⁹⁰. Zwar habe ihn die Arbeit mit dem Orchester sehr zufrieden gestellt. Doch könne er die vier- bis fünfmonatige örtliche Bindung, die faktisch über sein vertraglich fixiertes Minimum hinausgehe, nicht mit seinen internationalen Verpflichtungen vereinbaren. Ebenfalls, doch unter umgekehrten Vorzeichen nicht verlängert wurde der Vertrag mit Turnovsky. Und zwar unter der Begründung, dass neben der terminlichen Problematik mit alternierenden Orchesterchefs die personelle Konzeption des neuen Generalintendanten Jean-Claude Riber keinen Opern-Chefdirigenten mit GMD-ähnlichen Vollmachten enthalte, sondern primär den Einsatz von Gastdirigenten vorsehe.

Bewegte Zeiten - teils mit, teils ohne GMD – Gustav Kuhn

Nach Erhalt von einschlägigen Tipps für die dringliche Krenz-Nachfolge fand das Kulturdezernat unter den Interessenten schon bald seinen Favoriten: den Österreicher Dr. Gustav Kuhn, damals Generalmusikdirektor in Bern. Kuhns konzeptionelle Grundideen, wie sie unmittelbar darauf auch bilateral vereinbart wurden, kamen evident jenen Hoffnungen entgegen, die man auf Bonner Seite mit der beschlossenen Erweiterung und Qualitätssteigerung des Orchesters verband: Anpassung an internationale Ansprüche, internationale Konzerttourneen, Schallplattenaufnahmen.

Die Wiener Hochschule für Musik hatte Kuhn unter anderem bei der Dirigierlehrer-Ikone Hans Swarowsky absolviert, weiteren Privatunterricht bei Bruno Maderna erhalten. Und im Anschluss an den Gewinn des ersten Preises beim Internationalen Dirigentenwettbewerb des Österreichischen Rundfunks 1969 promovierte er im Jahr darauf zum Dr. der Philosophie/Psychologie. 1970 bis 1973 Kapellmeister an der Staatsoper Istanbul, wirkte er von 1975 bis 1977 als erster Kapellmeister an den Bühnen der Stadt Dortmund und war zu dieser Zeit bei einer Produktion von Mozarts „Entführung“ bereits zu Gast in Bonn. Seit 1978 ständiger Dirigent an der Wiener Staatsoper, wurde er 1979/80 Generalmusikdirektor in Bern. Wegen seiner prall gefüllten Agenda konnte der Neue erst zur übernächsten Saison, also 1983/84, ins GMD-Amt nachrücken. Eine Kursänderung für die dramaturgische Marschrichtung der symphonischen Konzerte thematisierte Kuhn mit dem Gedanken, in ausgefallenen, zugleich originellen Programmkombinationen das gängige Repertoire mit unbekannter Literatur, zumal auch der avancierten Moderne zu konfrontieren. Und mit Blick

⁸⁹ Informationsdienst der Stadt Bonn, Kulturnachrichten, Nr. V/21/80, S. 2.

⁹⁰ Ff. n.: Stadtarchiv Bonn, N 1984/107; General-Anzeiger Bonn, 23. Mai 1981; Bonner Rundschau, 25. Mai 1981, 27. Mai 1981.

auf ein übergeordnetes Planungs- und Arbeitskonzept bekräftigte er sein Ziel, die pädagogische Komponente auszubauen.

Als Regierungssitz einer der mittlerweile führenden westlichen Industrienationen sah sich die Stadt Bonn vor die Aufgabe gestellt, ein vor den Augen der ausländischen Diplomatie und auf internationalem Parkett respektables Format vorzuweisen, konnte andererseits als mittelgroßes städtisches Gemeinwesen nicht mit den infrastrukturellen und ökonomisch wie kulturell breit fundierten Potenzialen der westeuropäischen Hauptstadt-Metropolen gleichziehen. Eine fundamentale Verbesserung der kulturellen Situation brachte erst der erwähnte „Bonn-Vertrag“ von 1980, der zwischen dem Bund, dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Bonn geschlossen wurde. Die hierin vereinbarten Zuschüsse von 70 Prozent Bundesmitteln zur Bonn-Kultur stiegen bis Ende der achtziger Jahre um 110 Prozent. Faktisch profitieren sollten jedoch nur jene Bonner Kunstsparten, die sich effektiv zu repräsentativen Zwecken verwerten ließen: Oper, Konzert und Sprechtheater. Eine unbestritten sichere Bank für die aussichtsreiche Forcierung einer anvisierten Hauptstadtkultur bot nun zweifelsfrei das Bonner Musikpotenzial. Als Generalintendanten gewann man in Person des Elsässers Jean-Claude Riber, Jahrgang 1934, bis dato Generaldirektor des Opernhauses Genf, ein Urgestein, ja eine kapitale Größe unter den inszenierenden Bühnenchefs, wie sie den Vordenkern der Hauptstadtprofilierung ins Konzept passte. Der diplomierte Soziologe und Volkswirtschaftler mit dem Ruf des handfesten, ökonomisch denkenden, sich mitunter kantig-schroff gerierenden Praktikers hatte nach einer Bühnenlaufbahn als Opernbassist das Regieführen für sich entdeckt, wurde mit 30 Jahren Intendant des Theaters Mülhausen, 1970 dann Generalintendant des Theaters Nancy, bevor er 1973 nach Genf wechselte.

Vorgeprägt durch eine Bandbreite von Monteverdi bis Nono ohne Spezialisierung, richtete Riber den Fokus jedoch unverkennbar auf die großen Repertoireopern vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, wobei neben Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, Belcanto von Donizetti und Bellini immer wieder, wenn auch bedingt, einige Klassiker der Moderne wie Bergs „Wozzeck“ oder Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“ sowie neuere Spielarten des Musiktheaters eingestreut wurden. Diese Konzentration auf den publikumsträchtigen Mainstream der weltweiten Opernszene hatte seinen Urgrund in dem beherrschenden Primat des Riberschen Konzepts: dem Ideal einer Sängerober par excellence. Dass nicht nur die Premierengäste, sondern auch die Besucher aller Wiederholungsvorstellungen in den Genuss des vokalen Wohllauts kamen, verdankte sich einem raffinierten Schachzug: Eine tragende Partie wurde nicht mit nur einem einzelnen Gesangsstar besetzt, der, falls von Weltruf, ohnehin nicht über Monate an einen festen Ort zu binden war. Vielmehr bürgten stafettenartige Mehrfachbesetzungen mit gleichwertigen Kräften, die jeweils etwa zwei Tage zuvor in eine Inszenierung eingewiesen wurden, für Top-Qualität von der ersten bis zur letzten Aufführung. Mochte Riber auch sein Credo, man könne „*nicht gegen ein Publikum und nur für ein paar Links-Feuilletonisten in Liegestühlen spielen*“, durch die Konzession relativieren, „*dass man eine gewisse Werktreue mit einer modernen Sicht verbinden muss*“⁹¹, polarisierte Ribers Philosophie die Meinungen der Fachwelt zwischen affirmativer Zustimmung und rigoroser Antipathie, während eine Legionen zählende Fan-Gemeinde Schlange stand.

⁹¹ Heinz-Dieter Terschüren: Intendant im Gespräch: Jean-Claude Riber. In: Theater-Rundschau, 31. Jg., September 1985.

Der Bonner Musikjournalist Heinz-Dieter Terschüren berichtet in einem monographischen Sammelband zur Riber-Ära über seine nachhaltigsten Sängererlebnisse⁹²: so unter vielen (!) anderen etwa Ribers Debüt mit Verdis „Othello“, den Besetzungszettel der Wiederholung vom 14. März 1982 mit Margaret Price und Piero Cappuccilli; sensationell Mara Zampieri in Puccinis „Manon Lescaut“, Bellinis „Norma“ und Puccinis „Tosca“; Hildegard Behrens' Leonore, Salome und Senta; Ruggero Raimondis Mephisto; René Kollo's Florestan, Tannhäuser und Stolzing; Peter Hofmanns „Parsifal“; Tenorglanz auch mit Giacomo Aragall; Francisco Araizas Nemorino; Verdis „Don Carlos“ mit Martti Talvela und Katia Ricciarelli; Edita Gruberova als Zerbinetta der Superlative. Und am Pult? Unter nicht weniger als 61 Dirigenten agierte das Bonner Orchester zur Zeit Ribers im Graben des Hauses am Boeselagerhof. Gianfranco Masini, Gabriele Ferro, Carlo Franci und Silvio Varviso stehen für eine Reihe brillanter Spezialisten im italienischen Fach und halfen, eine Blütezeit des Bonner Operndirigierens zu kreieren, die nach Riber noch die ersten drei Jahre der Nachfolger-Ära umfassen sollte. Des Weiteren findet sich die Kategorie der ausgewiesenen und prominenten Bühnenkapellmeister wie Thomas Fulton, Ferdinand Leitner, Uwe Mund, Woldemar Nelsson, Donald Runnicles oder Hans Wallat. Zum anderen lässt sich auch eine Fraktion von stilistisch spezialisierten, dabei keineswegs orthodox versteiften Fachvertretern verifizieren: Michael Boder, Friedrich Haider, Johannes Kalitzke, Jan Latham-Koenig, Arnold Östman oder Udo Zimmermann. Unter dem Rubrum einer im Zenit stehenden oder im Nachhinein etablierten Elite dürften sich Vaclav Neumann, Serge Baudo, Hans Graf, Garcia Navarro, Julius Rudel oder Thomas Sanderling subsumieren lassen. Nicht zu übergehen ist eine repräsentative Auswahl von Könnern im Orchestergraben, die – neben Martin Turnovsky - den Inbegriff von Spitzenleistungen im Opern-Bonn der siebziger und achtziger Jahre verkörpern: Sixten Ehrling, später Stefan Soltesz oder der Dresdner Siegfried Kurz. Last not least: Sir Yehudi Menuhin mit Mozarts „La Clemenza di Tito“.

Als das Orchester mehrheitlich nicht bestätigte, dass durch Kuhns Arbeit der angepeilte künstlerische Aufschwung zu erwarten sei, fanden GMD und Orchestervorstand zu einer einvernehmlichen Regelung. Demnach⁹³ sollte in positiver Zusammenarbeit bis Juli 1988 der beiderseitige Auftrag der Stadt erfüllt werden. April 1985 aber kam es zu einer spektakulären Wende, die deutschlandweit für Aufsehen sorgte. Künstlerisch immer weniger anfreunden konnte sich der experimentierfreudige und innovationsbeflissene GMD Kuhn mit der hoch akklamierten Repräsentationsoper des Generalintendanten Jean-Claude Riber. Differenzen auf dem Feld der Engagementpolitik wurden laut. Ferner blieb im neuen Saisonprospekt des Theaters der Name Gustav Kuhn ungenannt. Und bei Bekanntgabe des Opernspielplans für die Folgesaison teilte Riber überraschend mit, dass Kuhn nur eine von zwei Produktionen dirigieren solle. Einen Tag nach Erhalt des diesbezüglichen Schreibens, am 23. April 1985, suchte Kulturdezernent Jochem von Uslar vor Beginn der Sitzung des Kulturausschusses das Gespräch mit Kuhn und Riber, um die neu entstandene Sachlage zu erörtern. Beim Zusammentreffen ohrfeigte der aufgebrachte GMD den Generalintendanten. Es folgten die Missbilligung des Vorfalles, eine Entschuldigung von Seiten Kuhns sowie der Beschluss, Kuhn von der musikalischen Oberleitung des Musiktheaters zu entbinden. In einem Anfang

⁹² Ff. n.: Heinz-Dieter Terschüren: Erinnerungen. In: Haus der Meistersänger. 1981-1992: Die Ära Riber an der Oper Bonn, hg. von Lutz Nebelin und Hans Peter O. Breuer. Bonn, Berlin 1992, S. 83-91.

⁹³ General-Anzeiger Bonn, 27. Juni 1984.

Mai im Magazin „Der Spiegel“ abgedruckten Interview, geführt von Klaus Umbach, schließlich reagierte Kuhn mit massiver Kritik auf Aspekte des Bonner Kulturlebens, zumal der Riber-Oper. Bonns Stadtväter sahen mit Blick auf einige drastisch formulierte Passagen die Loyalitätspflicht ihres Musikchefs verletzt und sprachen per Dringlichkeitsentscheidung seine fristlose Kündigung aus. Kuhns Kündigungsschutzklage vor dem Arbeitsgericht wurde abgewiesen, einen Vergleichsvorschlag lehnten beide Parteien ab. Und der Betroffene selbst? Aus Venedig ließ der international nach wie vor hoch umworbene Maestro, nunmehr ständiger Dirigent der Festspiele Verona und musikalischer Direktor der Oper Rom, später einmal nach Bonn via Interview vermelden: *„Bonn hat ja ein phänomenales Konzertpublikum, da hatte ich null drüber zu klagen. Phänomenal, wie mich die Leute respektiert haben, obwohl ich nicht immer nur einfache Programme gemacht habe. Das wollte ich nicht einfach wieder hinschmeißen, ich wollte ja nicht weggehen von Bonn.“*⁹⁴

Balanceakt zwischen Tradition und Moderne – Dennis Russell Davies

Wer kam im Zeitalter der Mobilität, der empor schießenden Gagen, der Ämterhäufung durch illustre Pultheroen, die mit standardisiertem Repertoire durch die Welt zogen, nach der kurzen Ära Kuhn für die Nachfolge in Frage? Mit schneller Hand und ohne öffentliches Aufhebens waren die Würfel gefallen. Denn schon am 3. Januar 1986 schlug Jochem von Uslar der mit der Nominierung zwecks späteren Ratsbeschlusses betrauten Findungskommission⁹⁵ seinen - und damit auch den einzigen – Wunschkandidaten vor: Dr. Dennis Russell Davies, Jahrgang 1944, geboren in Toledo/Ohio, seit sieben Jahren GMD am Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Überstürzt kam die Nachricht von der Kür für Musiker des Orchesters. Vom künstlerisch-programmatischen Standpunkt aus regten sich Bedenken, dass Davies, gemessen an den Bonner Verhältnissen, zu stark zur Spezialisierung auf die Moderne tendiere. Der Orchestervorstand trat zurück. Und seitens der Stadt ließ sich formaljuristisch reklamieren, in der Bundesrepublik existiere kein Gesetz und keine tarifliche oder sonstige Vereinbarung, die einem von öffentlicher Hand getragenen Orchester eine Mitbestimmung bei der Berufung eines GMD oder eines Orchesterchefs gewährt⁹⁶. Selbstsicher und besten Mutes aber trat der Nominierte Januar 1986 vor die Findungskommission. „Überzeugend!“ – so die Reaktion, nachdem der Visitant sein Konzept erläutert hatte. Widerlegen vor allem wolle er das ihm angeheftete Image, dem zufolge er in erster Linie Avantgarde und Moderne verwalte. Im Zentrum seiner Bonner Konzertdramaturgie stand für Davies, gerade was den Einsatz von Neuer Musik betraf, die Orientierung an den Interessen und Belangen des Publikums. Nach seiner Meinung erwartete dieses zweierlei: zum einen das vertraute Repertoire, zum anderen die Chance zur Wiederbegegnung mit dem Bekannten in immer neuen Interpretationen⁹⁷, was für ihn auch die konsequente Wiederaufnahme neuerer Werke einschloss.

Im Zuge des Aufstiegs von Ribers Hauptstadtoper hatten sich die Gegensätze zwischen Schauspiel und Musiktheater künstlerisch und organisatorisch so weit vertieft, dass sich die

⁹⁴ Hans Sachs und Bernhard Meier: „Es ist alles so absurd und lächerlich, man kann es gar nicht sagen“. Im Gespräch: Dr. Gustav Kuhn. Generalmusikdirektor a. D., in: De Schnüss, Nr. 4, 1986, S. 64-67.

⁹⁵ Rhein-Sieg-Anzeiger, 4. Januar 1986; Bonner Rundschau, 3. Januar 1986.

⁹⁶ General-Anzeiger Bonn, 10. Januar 1986.

⁹⁷ Ff. n.: General-Anzeiger Bonn, 29. März 1986.

Stadt 1986 zur Trennung der Sparten genötigt sah. Wurde das Schauspiel nach Bad Godesberg ausquartiert, verblieben Ribers Oper und das Ballett unter Leitung von Youri Vamos im Großen Haus. Die Handschrift von Ex-GMD Gustav Kuhn trug unverkennbar auch das XXXII. Internationale Beethovenfest im September 1986⁹⁸: Bewegte sich die Ausgabe von 1983 hart an der Grenze zu einem inhaltlich austauschbaren, kaum explizit auf Beethovens Oeuvre fokussierten Musikfestival der prominenten Orchester und Solisten, hatte Kuhn 1984 mit einer ideenmusikalisch innovativen Grundkonzeption aufgetrumpft. Wieder auf drei Wochen begrenzt, sollte das Festival künftig Beethovens Werk durch das Schaffen eines noch lebenden Komponisten kontrapunktieren. Olivier Messiaen hieß 1986 der Erste jener Gegenwartskomponisten, die Einstudierungen und Aufführungen ihrer Werke begleiten und überwachen, gegebenenfalls auch persönlich leiten sollten.

Längst hatte sich auf Seiten des Orchesterpersonals und der Anteil nehmenden Zuhörerschaft der dringende Bedarf an einem Orchesterintendanten oder Orchesterdirektor Gehör verschafft. Und als Davies nun zum 1. August 1987 in die Bundeshauptstadt kam, kam er nicht allein. Denn dank bewährter Zusammenarbeit hatte er in der Schwabenmetropole eine Spitzenkraft gefunden, die er den Bonnern für eben jene zu seinem GMD-Einstand kreierte Position des Orchesterdirektors vorgeschlagen hatte: den Bratschisten, Hochschuldozenten und DOV-Mitarbeiter Hans Brünig. In dessen Hände legten die Bonner Stadtoberen Orchesterverwaltung und Konzertabteilung, die nunmehr auch räumlich in neuen Büros gegenüber der Beethovenhalle unter einem Dach vereinigt wurden.

In seiner angestammten Position blieb 1987 der Orchestergeschäftsführer Luis Wüst⁹⁹, den Volker Wangenheim 1973 in nominell gleicher Funktion nach Bonn geholt hatte. Eines Tages gefragt, ob er, erfahren mit Gesprächskonzerten, an der Moderation der Bonner Familienkonzerte interessiert sei, sagte er gerne zu. Dank seines legeren und ungezwungenen Naturells hatte er im Handumdrehen das gesamte Auditorium vom Schulkind bis zum Senior auf seiner Seite. Mit musikimmanenten oder sujetbezogenen Mottos wie „Wir bauen ein Orchester ...“, „Keine Angst vor Dissonanzen“, „Carmen, einmal anders, auch für Kinder ...“, „Rhythmus“ oder „Dreiklänge“ lockt die jeweils von verschiedenen Dirigenten betreute Erfolgsstaffel bis heute eine erwartungsvolle Zuhörerschaft in die Beethovenhalle.

Trotz seiner Einstufung unter die ranghöchsten deutschen Klangkörper fehlte dem Bonner Orchester das seiner künstlerischen Qualität adäquate Renommee in der internationalen Musikwelt. Radiosendungen, Schallplattenprojekte und Tourneen nahmen hier bereits konkretere Formen an. Kreativität hieß die Devise auch für den regionalen Wettbewerb. Erhöhter Konkurrenzdruck nämlich ging von der 1986 eröffneten Philharmonie in Köln und dessen beiden großen Orchestern aus. Mit zwei CD-Produktionen, die im Spätsommer 1989 auf den Markt kamen, kurbelte das Orchester dann, wie von Davies angekündigt, seine Schallplattenaktivitäten an.

Epochales, Umwälzendes ereignete sich in diesen Jahren auf der national- und stadtgeschichtlichen Bühne: 1989 der Mauerfall, 1990 die deutsche Wiedervereinigung, 1991 der Beschluss des Bundestages zum Umzug nach Berlin. Von 1990 bis 1999 verlängerte sich

⁹⁸ Vgl.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-1997, S. 24-25.

⁹⁹ Ff. n.: Das Porträt. Orchestergeschäftsführer Luis Wüst im Gespräch. In: Bonner Musikkalender, Nr. 33, Januar 1989.

abermals der Bonn-Vertrag: 70 Pfennig Bundesbeteiligung pro Zuschussmark für die privilegierte Kultur. Und nach dem am 10. März 1994 verabschiedeten „Berlin/Bonn“-Gesetz endete der Hauptstadtstatus Bonns, das zwecks Benennung seiner fortlaufenden Funktionen innerhalb der Bundespolitik den neu geschaffenen Rang einer „Bundesstadt“ erhielt. Unter diesen Auspizien taten sich neue Bonn-Visionen auf. Bereits Mitte der neunziger Jahre, über einen langen Zeitraum vor dem endgültigen Umzug der Bundesregierung an die Spree 1999, setzte die Stadt auf einen umfassenden, tief greifenden Strukturwandel: Aufgrund der Verlegung von Dienststellen und Organisationen der Vereinten Nationen wurde sie 1996 deutsche UNO-Stadt mit einem Dutzend Einrichtungen bis um 2005. Besonders große Hoffnungen – denn hier besaß Bonn einen immensen Vorsprung primär durch seine Universität – verbanden sich mit Wirtschaft und Wissenschaft. Eine Ausgleichvereinbarung sicherte die Summe von 1,4 Milliarden Euro zu, um mit Bundesmitteln weitere Bonn-Potenziale ausbauen zu können.

Nach erfolgter Vertragsverlängerung baute Davies in seiner fünften GMD-Saison einen programmatischen Hauptkomplex seiner ästhetisch-dramaturgischen Langzeitkonzeption aus: die auf mehrere Jahre angelegte zyklische Aufführung der Symphonien Mahlers, Schostakowitschs, Mendelssohns und Schuberts sowie der Orchesterwerke von Richard Strauss. Das 33. Internationale Beethovenfest¹⁰⁰ 1989 bezeichnete den Höhepunkt unter der Vielzahl bedeutender musikalischer Ereignisse zur 2000-Jahrfeier Bonns. Der sensationelle Erfolg jedoch gründete sich in erster Linie auf Präsenz und Charisma jenes Zeitgenossen, dessen musikalisches Schaffen zum Gegenpart der Beethovenschen Programm-Essenz erkoren wurde: Leonard Bernstein.

Mit dem Bernstein-Erfolg von 1989 konnte das 34. Internationale Beethovenfest 1992 nicht konkurrieren. Zwar hatte Luciano Berio, dem diesmal die Hommage gegolten hatte, durch konzentriert erarbeitete Interpretationen eigener Werke am Pult des Bonner Orchesters zumindest die Kenner- und Kritikerfraktion auf seiner Seite. Doch in den Stuhlreihen klafften Lücken. Für 1995 stand neben dem nächsten Beethovenfest sogar ein veritables Musikjahr in Aussicht: Beethovens 225. Geburtstag und der 150. Jahrestag des ersten Beethovenfests 1845 motivierten frühzeitig zu hoch ambitionierten Plänen, denen Dennis Russell Davies eine detaillierte und u. a. mit viel versprechenden Crossover-Projekten gespickte Konzeption beisteuerte. Das immer knapper werdende Budget indes brachte zunächst das Musikjahr zu Fall, schließlich opferte man sogar das gesamte Beethovenfest. Von städtischer Seite blieben immerhin diverse Beethovenkonzerte. Und die Initiative „Bürger für Beethoven“ organisierte 1995, 1996 und – um nach 1997 einen Jahresrhythmus für die Bonner Beethovenfeiern zu inaugurieren – 1998 ihren „Beethoven-Marathon“.

Summa summarum also definieren sich die Kapitale des Bonner Eigenprofils keineswegs nur durch Politik, sondern auch durch eine reiche Stadtkultur. Um diese Botschaft imagefördernd auch nah und fern nach außerhalb zu tragen, leistet Bonns Orchester schon seit Jahrzehnten einen Beitrag, dessen Effektivität verstärkt seit der Davies-Ära den Ruf des Orchesters weltweit positioniert: Gastspiele und Tourneen. Entscheidendes, bis heute Unvergessenes ereignete sich 1990. Nach dem Prolog mit einer bejubelten Schweiz-Tournee stand wenige

¹⁰⁰ Vgl. n.: van Rey, Die Beethovenfeste, in: Beethoven, Goethe und Europa, S. 25-27.

Wochen später das bis dato wohl größte und aufwändigste Unternehmen der Bonner Orchestergeschichte bevor: eine vierwöchige Tournee durch die USA und Kanada, bezuschusst vom Auswärtigen Amt und mitfinanziert von der Lufthansa. Erhöhte Pulse beherrschten die Atmosphäre vor allem beim ersten New Yorker Konzert: der Feuertaufe mit dem Debüt in der legendären Carnegie Hall.

Mit Beginn der Spielzeit 1992/93 löste Giancarlo del Monaco, Jahrgang 1943, den erfolgreichen Intendanten Jean-Claude Riber als Leiter des Bonner Musiktheaters ab. Im Wiederaufbau eines festen Ensembles und eines Repertoiretheaters sah del Monaco die dringlichste Aufgabe, mit der er gleichwohl den deutschen und internationalen Klassenerhalt für das Haus am Boeselagerhof gesichert wissen wollte. Auf jene sprichwörtlichen Stars, deren Aufgebot durch Riber zu einem Synonym der Bonner Opernkultur avanciert war, wollte und konnte auch del Monaco - zur Deckung der Kartennachfrage ließ er sogar einen zweiten Rang einbauen - nicht verzichten. Erwähnenswert: Puccinis „Il Trittico“ mit dem Celibidache-Schüler Marcello Panni¹⁰¹, einem Experten der italienischen Opernliteratur, den del Monaco zur Saison 1995/96 für seine bis 1997 laufende Intendantenzeit zum musikalischen Oberleiter der Oper ernannte. Lichtblitze, speziell für Riber-Nostalgiker, zuckten über die Rampe, als 1993/94 Puccinis „La Fanciulla del West“ mit Sherrill Milnes in Szene ging und Plácido Domingo in der Opernrarität „Il Guarany“ des brasilianischen Verdi-Schülers Carlos Gomez zu erleben war.

Schon März 1995 ließ Giancarlo del Monaco lapidar verlauten, dass er seinen Vertrag über 1997 hinaus nicht verlängern werde. Massiver Kritik am finanziellen Gebaren des Intendanten standen städtische Sparpläne gegenüber, die ihn um die Stabilität des künstlerischen Niveaus bangen ließen und seinen Rückzugsentscheid bedingten. Zwei Monate später erhielt die Stadtverwaltung die erhoffte Zusage des Schauspielintendanten Manfred Beilharz¹⁰², ab August 1997 das Zepter für Oper wie auch für Schauspiel zu übernehmen. Damit stand der promovierte Jurist aus Böblingen vor einer schwierigen Aufgabe: Oper und Schauspiel mussten einen Standard behaupten, der auch nach 1999, ergo nach Ablauf des 1990 abgeschlossenen Bonn-Vertrags, dafür bürgte, das finanzielle Engagement des Bundes zu stimulieren.

Mit französischem Esprit zum Erfolg – Marc Soustrot

Als Dennis Russell Davies 1993 angekündigt hatte, 1995 vorzeitig aus seinem Bonner GMD-Vertrag auszusteigen, setzten sich neben dem Kulturdezernat auch die Musikerinnen und Musiker mit der Nachfolgefrage auseinander und erstellten eine Wunschliste, bevor ein seit 1989 in bester Erinnerung verbliebener Gast aus Frankreich nach einvernehmlichem Dialog zwischen Stadt und Orchester den Zuschlag erhielt: Marc Soustrot. Der Beginn von Soustrots GMD-Vertrag nun wurde auf den 1. August 1995 festgesetzt, zunächst für vier Jahre. 1949 als Nachfahre elsässischer Großeltern in Lyon geboren, nannte er seinen musikalischen

¹⁰¹ General-Anzeiger Bonn, 22. März 1995.

¹⁰² Ff.: General-Anzeiger Bonn, 5. Mai 1995.

Werdegang¹⁰³ durchaus „französisch“, doch liebe er die Musik der großen deutschen Komponisten von Bach über Mozart und Beethoven bis Wagner und ins zwanzigste Jahrhundert hinein. Von 1976 bis 1994 leitete er das Orchestre Philharmonique des Pays de Loire in Nantes und brachte es systematisch auf Schallplattenniveau. Erst nach zehn Jahren, so Soustrots Devise, seien die Folgen einer effektiven Orchestererziehung durch einen präsenten, sein Orchester stetig formenden Chefdirigenten spürbar. Profunde Musiktheatererfahrungen sammelte er von 1986 bis 1989 auch als Intendant der Oper von Nantes. Und komplementär zur Bonner Position unterschrieb er 1995 einen weiteren Vertrag, der ihn 1996 auch zum Chefdirigenten von „Het Brabants Orkest“ in Eindhoven machte.

In Deutschland propagierte Marc Soustrot die Musik seiner Heimat Frankreich. Dortselbst apostrophierte man ihn, da er nicht selten deutsche Symphonik aufs Programm setzte, reziprok als den „deutlichsten unter den französischen Dirigenten“. Eine deutsch-französische Allianz qua Musik auf Bonner Boden erklärte Soustrot expressis verbis zum Katalysator der Völkerverständigung beider Länder vor dem Hintergrund der sich festigenden europäischen Gemeinschaft¹⁰⁴. Gegenüber seinem Vorgänger änderte Soustrot das Mischungsverhältnis von Tradition und Moderne. Mit Bedacht erschien das 20. Jahrhundert in sparsamerer Dosierung als in den Davies-Programmen.

1995 hatte sich nicht nur GMD Davies von Bonn verabschiedet. Auch Orchesterdirektor Hans Brünig stellte sein Amt zur Verfügung und brach im April in gleicher Funktion beim Gürzenich-Orchester Köln zu neuen Ufern auf. Bereits nach zweimonatiger Vakanz¹⁰⁵ fiel die Entscheidung für einen Nachfolger: Laurentius Bonitz. Den vormaligen Violinisten im Kammerorchester Tibor Varga und im Sonare-Quartett hatte es nach dreijähriger Tätigkeit als Orchesterdirektor und Manager der Wuppertaler Bühnen gereizt, seine erfolgreichen administrativen Erfahrungen auf einem breiter dimensionierten Feld wie der Beethovenstadt auszuleben.

1997/98 übernahm Marc Soustrot - vertragsgemäß und allseits ersehnt - die musikalische Oberleitung der Oper und konnte damit den Weg einer systematischen künstlerischen Entwicklung effektiv und spartenübergreifend verbreitern. Künftig blieb es keineswegs dabei, die musikinteressierte Jugend samt Freunden und Eltern über die begehrten Familienkonzerte anzusprechen. Weitere Schritte waren angesagt: Pädagogen hatten sich nach didaktischen Programmen erkundigt, nach praktischen Chancen, um mit Unterstützung des Orchesters ihre mehr oder weniger musikbegeisterten Schüler auf ebenso spielerische wie lehrreiche Art mit anspruchsvoller, klassischer Musikkultur bekannt zu machen, schlummernde Interessen freizulegen und offene zu aktivieren. Und nach solchem Prinzip sollte sich eine instruktive Mischung aus Konzert und Unterricht bewähren. Seither können Bonner Schulen – Anruf genügt – das Orchester zu sich einladen.

¹⁰³ Vgl.: Ein „Vollblutmusiker“ am Pult. In: Köln-Bonner Musikkalender, Nr. 110, September 1996; General-Anzeiger Bonn, 15. März 1996; Das Orchester der Beethovenhalle Bonn. Werbefaltblatt, hg. vom Orchester der Beethovenhalle Bonn. O. O. [Bonn], o. J. [wahrsch. 1998].

¹⁰⁴ Marc Soustrot: Grußwort, in: Konzerte der Bundesstadt Bonn 1995/96. Faltblatt. Bonn o. J. [1995].

¹⁰⁵ Ff. n.: Bonner Rundschau, 20. Juli 1995.

Vertragsgemäß erarbeitete Marc Soustrot das Veranstaltungsprogramm zum 35. Beethovenfest 1997¹⁰⁶. Aufgegeben wurde die Gegenüberstellung von Werken Beethovens und denen eines Zeitgenossen. Stattdessen konzentrierte sich die musikalische Auswahl einstweilen wieder ausschließlich auf das Werk des Klassikers. Jedenfalls zeichnete sich ab, dass GMD Soustrot, Orchesterdirektor Bonitz und das Verwaltungsteam des Orchesters nicht nur erst-, sondern auch letztmalig die volle Verantwortung für das Beethovenfest zu schultern hatten. Denn nach der Absage für 1995 hatte sich unter den bürgerschaftlichen Initiativen¹⁰⁷ unter anderem die „Internationale Beethoven-Stiftung“ von Firmen und Privatpersonen gebildet, um die Tradition des Beethovenfestes fördernd weiterzupflegen. Dies mündete in die Gründung der Beethovenfest GmbH. Auch die Sparkassenstiftung und die „Bürger für Beethoven“ zogen an einem Strang. So stand unter diesen Auspizien bereits 1997 fest, dass 1998 der letzte Beethoven-Marathon der „Bürger“, 1999 endlich dann das erste Beethovenfest der GmbH ins Rennen gehen sollte.

Exemplarisch zeigt der Übergang in die Saison 1999/00¹⁰⁸, wie sich die erfolgreich begonnene Verzahnung des traditionellen Konzertwesens mit den innovativen Ansätzen der Bildungsarbeit allgemein sowie der Jugend- und Nachwuchsförderung im Besonderen fortsetzte und vertiefte - programmatisch, logistisch, räumlich. In der bunt gemischten Runde der Bonner Konzertsäle etwa konnte man einen viel versprechenden Neuling begrüßen: die Villa Prieger. Unweit Villa Hammerschmidt oder Palais Schaumburg gehörte auch dieser palastartige Bau zu jenen repräsentativen Wohnsitzen, in denen sich eine prosperierende Großbürgerschicht zu wilhelminischen Zeiten am Rheinufer niedergelassen hatte. Anfang der neunziger Jahre kaufte der Unternehmer Carl Richard Montag das kriegszerstörte Anwesen auf, besorgte die Restaurierung und schuf das Forum für vielfältige kulturelle Zwecke: musikalische Darbietungen, Symposien, Workshops, Diskussionsforen. Sogleich schöpfte auch das Orchester der Beethovenhalle aus dem Vollen, quartierte seine Kammermusikreihe in die Villa Prieger um und lud auch ihre „composers in residence“ zu Gesprächskonzerten dorthin. In den Vordergrund rückte Soustrot 1999/2000 ein zyklisches Projekt, dessen langfristige Anlage und enzyklopädischer Anspruch latent mit den im Gesamtprogramm forcierten Bildungsgedanken liiert schienen: die Aufführung sämtlicher Symphonien Gustav Mahlers in der kommenden sowie in der nächsten Spielzeit, die dem Fin-de-Siècle-Großmeister analog einen Schubert-Zyklus zur Seite stellen sollte.

Das „Internationale Beethovenfest 1999“¹⁰⁹ lag nunmehr definitiv in den Händen der „Internationalen Beethovenfest GmbH“, die - mit der Stadt Bonn als Mehrheits- und der Deutschen Welle als Mitgesellschafter - für die eigenverantwortliche Planung, Vermarktung, Durchführung und Leitung zuständig sein sollte. Auf Vorschlag von Oberbürgermeisterin Bärbel Dieckmann war der Österreicher Prof. Dr. Franz Willnauer, damals Direktor des Schleswig-Holstein-Musik-Festivals, per Ratsbeschluss zum Intendanten gewählt worden. Hinter diesem Personalentscheid stand die Hoffnung, Bonn nun definitiv als Musik- und Festivalstadt konkurrenzfähig zu machen. Dementsprechend war dem gewählten Spiritus

¹⁰⁶ Zum Beethovenfest 1997 ff.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 213-217.

¹⁰⁷ Bonner Rundschau, 2. Juni 1997.

¹⁰⁸ Ff. n.: Laurentius Bonitz: Vorwort, in: Konzerte der Bundesstadt Bonn 1999/2000. Bonn 1999, S. 3; General-Anzeiger Bonn, 3. April 1999.

¹⁰⁹ Ff. n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 220-235.

rector von Anfang an daran gelegen, das Beethovenfest in einen internationalen Kontext zu stellen und eine Position im europäischen Vergleich etwa auf einer Ebene mit Edinburgh, Ravenna oder Warschau zu erzielen. Programmatisch fand er mit dem 250. Geburtstag Goethes die thematische Initialzündung. Und da der Europäer Beethoven und der Europäer Goethe schon das Motto lieferten, habe er sich - richtungweisend für Kommendes - entschlossen, die europäische Wirkung Beethovens aufzuzeigen.

Einen Markstein innerhalb der Aktivitäten unter Marc Soustrot setzte einmal mehr die konzertante Wiedergabe eines Bühnenwerks in einer seiner bis dato ungehörten, auf quellenkritisch-editorischer Vorarbeit basierenden Fassungen: die erste vollständige Aufführung von Ernst Kreneks „Karl V.“, der laut Wissensstand ersten Zwölftonoper überhaupt. Aus Anlass von Kreneks 100. Geburtstag nämlich stand das Oeuvre dieses Komponisten im Zentrum des Beethovenfests 2000. Ein außergewöhnlich breites und positives Rezensentenecho erzielte der im Folgejahr bei Dabringhaus & Grimm veröffentlichte CD-Mitschnitt der Bonner Live-Aufführung. Eingesetzt hatte die Zusammenarbeit mit dem Label bereits 1996. In der Folge blieb es nicht bei Kreneks „Karl V.“, auch die vergangenen Produktionen der Beethovenschen „Leonore“ von 1806 und der „Lukas-Passion“ Pendereckis kamen auf den Markt. Soustrot erweiterte die klingende Palette – nunmehr auf DVD-Audio - noch um Orchesterwerke von Debussy und Ravel sowie um Beethovens „Missa solemnis“. Und dass sich das Bonner Orchester bis heute bei „D & G“ verewigt, spricht für das individuelle Konzept des kleinen Detmolder Unternehmens, dessen Ideal sich – grob skizziert – durch das naturidentische, von tontechnischen Manipulationen freie Klangbild mit möglichst exakter Darstellung des Aufnahmeraums definiert, und zwar nicht nur in dessen Breite und Tiefe, sondern auch - mit Hilfe einer speziellen Anwendungsform der Surround-Technik (2+2+2) – in der Höhe.

Ab 2003 sollte sich der Bund aus der Förderung der Bonner Kultur zurückziehen. Konsequenz: eine Lücke von 70 Millionen Mark pro Jahr. So arbeitete die Stadtverwaltung einen „Struktur-Entwicklungsplan 2000 Kultur“ aus. Für das Orchester stand der A-Status auf dem Spiel, und durch einen drohenden Abbau des Opernprogramms würden auch die Operndienste wegfallen. Insbesondere vor dem Hintergrund einer Sparauflage von rund 30 Millionen Mark ab 2003/04, deren Umsetzung er weder künstlerisch noch sozial für vertretbar hielt, gab Generalintendant Beilharz seinen Wechsel auf den Intendantenstuhl des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden im Jahr 2002 bekannt. Der im Vorfeld seit langem favorisierte Schauspielregisseur Klaus Weise, Jahrgang 1951, Intendant in Oberhausen, wo er die dortigen Bühnen mit dynamischer Hand zu einem Mekka der Theaterszene geformt hatte, trat – mit Dienstbeginn zum 1. August 2003 – die Nachfolge an.

Die Mitte 2001 ins Feld geführten Maßnahmen zur Neuorganisation der kulturellen Betriebe Bonns nach dem Wegfall der Bundessubventionen 2003 stellten auch Marc Soustrot vor eine neue Situation. Hierauf reagierte er mit klaren Positionen. Um seine anerkannt bestens funktionierende Aufbauarbeit mit dem Orchester fortzusetzen, sei er grundsätzlich sehr an einer Verlängerung seines Vertrags über 2003 hinaus interessiert. Die erwogene Reduzierung der Orchesterstärke könne er jedoch nicht mit seinen künstlerischen Zielen vereinbaren und stünde, falls der Rat diese Vorlage beschließen sollte, für die Zeit nach 2003 nicht mehr zur Verfügung. Hielt zudem die Stadt am Dreipartensystem mit Repertoirebetrieb,

Opernensemble und Generalintendanz fest, so favorisierte Soustrot das Stagione-Prinzip mit En-bloc-Aufführungen jeweiliger Opernproduktionen. Ferner schloss der designierte Generalintendant Klaus Weise die Zusammenarbeit mit einem GMD, der nicht in der Oper dirigiere, aus. Auch wurde ihm vertraglich eine Mitbestimmung bei der Wahl eines neuen GMD eingeräumt. Daraufhin erklärte Soustrot im Zuge des Beethovenfests 2001 den Verzicht auf seine Bonner GMD-Position ab 2003.

Mit einer Auslastung von 92 Prozent hatte sich die Besucherresonanz in den städtischen Konzerten 2000/01 um weitere Grade gesteigert¹¹⁰. Gegen Ende 2001/02 dann schnellten die Verkaufszahlen¹¹¹ nach oben: im Vergleich zum Vorjahr eine Steigerung von 19 Prozent. Auf Platz eins: die Familienkonzerte. Unter Soustrot brach Bonns Orchester auf zum „Prager Herbst“, zum „Mährischen Herbst“ in Brünn sowie nach Bratislava. Eine Spanien-Tournee¹¹² vom 19. Februar bis 2. März 2002 mit Beethoven-Schwerpunkt übernahm, nachdem der GMD auf die Leitung verzichtet hatte, der ukrainische Dirigent Roman Kofman. Einer der bekanntesten Dirigenten in der früheren Sowjetunion und Chefdirigent des Kiew Chamber Orchestra, war Kofman beim Beethovenfest zuvor mit der „Neunten“, gespielt vom Symphonieorchester der Ukrainischen Musikakademie Kiew, in Erscheinung getreten. Persönlichkeit, Charisma, Autorität, Integrationskraft am Pult, spannungsvolles Musizieren, ein individueller, ebenso durchdachter wie großzügig atmender, ebenso kreativ-moderner wie klassisch verankerter Beethoven-Ansatz - das Orchester hatte seinen GMD-Favoriten gefunden. Dieser siegte binnen dreier Monate im Kandidatenrennen über zwei Mitbewerber und unterschrieb im Juli 2002 einen Vertrag über fünf Jahre ab 1. August 2003¹¹³.

Gegen Mitte 2002 entstand im Orchestervorstand die Idee, regelmäßig Open-Air-Konzerte an den attraktivsten öffentlichen Plätzen der Bundesstadt zu veranstalten. Raus aus der Beethovenhalle, raus aus dem Orchestergraben, hinein in die Mitte der Stadt, hieß die Devise, die Begeisterung potenzieller Klassikfans schüren, interessante, gefällige, gleichwohl qualitätvolle Live-Musik auch denjenigen bieten, die nicht bzw. noch nicht per Abo oder Opernkarte vom Bonner Musikleben profitierten. Mit spontaner Unterstützung durch den Kulturdezernenten Dr. Ludwig Krapf sowie in Zusammenarbeit mit „Bonner Sommer“ und Kulturamt lud denn das 50-köpfige Symphonische Bläserensemble des Orchesters Anfang September 2002 zu einem ersten Freiluft-Event auf den Marktplatz, das sich konzeptionell an den so genannten amerikanischen Picknick-Konzerten orientierte.

Ein weiterer, lange gehegter Wunsch des Orchesters, dessen Erfüllung unter dem virulenten Druck der finanziellen Krise letztlich unumgänglich schien, führte im Februar 2003 zum glücklichen Ziel. Flagge gezeigt hatte in nämlicher Angelegenheit auch der kommende GMD Roman Kofman. Und so stellte sich im Rahmen einer Pressekonferenz die neu gegründete „Gesellschaft der Freunde des Beethoven Orchesters Bonn“ der Öffentlichkeit vor. Ausgehend von der Idee, auch in Zukunft für Konzerte von gewohnt hoher Qualität zu sorgen, definierte die Gesellschaft ihr Ziel darin, zusätzlich zur städtischen Unterstützung um möglichst viele freiwillige Förderer zu werben. Mit dem neuen GMD kam zugleich ein neuer,

¹¹⁰ Bonner Rundschau, 29. August 2001.

¹¹¹ Bonner Rundschau 19. Juni 2002.

¹¹² Ff. n.: General-Anzeiger Bonn, 18. Februar 2002.

¹¹³ General-Anzeiger Bonn, 18. Juli 2002.

werbestrategisch stärker fokussierter Orchestername: Beethoven Orchester Bonn, abgekürzt: BOB.

„... der Magier aus der Ukraine“ – Roman Kofman

Auf einen großen Unbekannten unter den bedeutenden Dirigenten freuten sich nicht nur die Musikkkräfte und Insider in den Grenzen der Bundesstadt. Auch die überregionale Fachpresse prophezeite mit Roman Kofman ein neues Äon außergewöhnlichen und großartigen Musikerlebens für Bonn. Durch den Vater war der 1936 in Kiew Geborene nach den Idealen des großen Moralisten Tolstoi erzogen worden; „*seine Kunstauffassung*“, so Volker Tarnow, „*resultiert aus einer alles umgreifenden, stimmigen Weltanschauung*“, die der Dirigent später „*mit unanfechtbarer Autorität und großer menschlicher Wärme*“¹¹⁴ personifizieren sollte. In der großen russischen Tradition von Carl Flesch und Leopold Auer studierte Kofman zunächst Violine und erwarb sein Diplom 1961 am Kiewer Tschaikowsky-Konservatorium. Bei Gründung des Kiew Chamber Orchestra 1963 wurde er sogleich dessen erster Konzertmeister. Als 1966 eine ukrainische Tanzkompanie in die USA eingeladen wurde, suchte man einen zweiten Dirigenten. Obwohl sich mehrere ausgebildete Kapellmeister beworben hatten, fiel die Wahl auf den Violinisten Kofman. Nach 48 Konzerten in drei Monaten hatte das Amerika-Erlebnis zu einem Fachwechsel stimuliert. In der Tradition von Nikolai Malko also studierte Kofman bei Michail Kannerstein Dirigieren, schloss 1971 mit dem Dirigendiplom ab und widmete sich künftig ausschließlich seiner Karriere am Pult.

Eine persönliche Reisebeschränkung von 1973 bis 1989 fesselte Kofman ans sowjetische System, dessen restriktiven Auflagen er ein umso kraftvolleres Gegengewicht an künstlerischer Energie entgegensetzen suchte. So leitete er Orchester und Oper des Tschaikowsky-Konservatoriums Kiew und wurde dort 1978 zum Professor ernannt. Sein Buch „*Erziehung eines Dirigenten - Psychologische Besonderheiten*“ kommt weltweit als Vademekum in der Dirigentenausbildung zum Einsatz. Ihren Chefdirigenten fanden in Roman Kofman das Donetz Philharmonic Orchestra, das Seoul Symphony Orchestra und die Philharmonia Pomorska. Und als 1989 die Cellistin Natalia Gutman vor einem Konzert aus Anlass einer KSZE-Folgekonferenz lapidar verlauten ließ: „*Ohne Kofman spiele ich nicht!*“, hielt der dirigierende Kollege binnen weniger Tage den Reisepass in den Händen. Und nach einer ersten West-Tournee des National Philharmonic Orchestra of Ukraine häuften sich die Einladungen zu Konzerten und CD-Produktionen.

Faktisch setzte Kofman neben Beethoven ein weiteres Schwergewicht auf russische Musik. Sein maßgebendes Auswahlkriterium fand er laut eigenem Bekenntnis jedoch nicht in der Nationalität der Komponisten, entscheidend sei die Qualität der Musik. 19. und 20. Jahrhundert, Tschaikowsky, Rachmaninow, Schnittke, Kancheli hießen die Favoriten, auch die ukrainische Musik sollte in Bonn die Chance bekommen, in ihren spezifischen Werten erkannt und in ihrer internationalen Verbreitung gefördert zu werden. Ein groß angelegtes Projekt galt dem Russen Dmitrij Schostakowitsch, dessen 100. Geburtstag 2006 zu feiern war. Bis zu diesem Jahr sollten sämtliche 15 Symphonien zur Aufführung kommen und auf CD

¹¹⁴ Volker Tarnow: Bonn Chance! In: Fono Forum, 09/2003, S. 37. Aus demselben Beitrag auch die folgenden biographischen Informationen.

und DVD-Audio eingespielt werden. In erklärter Distanz zu plakativ-illustrativen Schostakowitsch-Deutungen, die in den auf traditionellen symphonischen Vollklang rekurrierenden Notentexten ein tönendes Geschichtsbuch oder einen ideologischen Diskussionsraum zu eröffnen suchen, findet der Bonner GMD den wirklichen Schostakowitsch allein in der Tonkunst: *„Niemand weiß, was Schostakowitsch gemeint hat. Es gibt so viele Spekulationen darüber, widersprüchliche Fakten und Beweise. Er hatte so ein reiches inneres Leben. (...) Wir müssen seine Musik hören. Aber von der Musik können wir nicht seine Überzeugung lernen. (...) Der wirkliche Schostakowitsch ist in der Musik.“*¹¹⁵ Und dank des breiteren Programmangebots, der Gastspiele und CD-Aufnahmen verlagerte sich der Schwerpunkt des von 123 auf 106 Planstellen reduzierten Orchesters verstärkt aufs Konzertrepertoire, das sich mit 51 Vorstellungen fast verdoppelte und annähernd mit der Oper gleichzog.

Angelangt im Musikjahr 2003/04, meldeten die Konzerte der Bundesstadt unter „Angebote für Schulen“ nicht weniger als vier Alternativen: 1. Die mit speziellem Programm moderierten, kostenfrei angebotenen Schulkonzerte, zu denen das BOB 2003/04 elf Mal, 2004/05 14 Mal antrat. 2. Besuch von General- und Arbeitsproben für alle Jahrgangsstufen. Hier werden Kinder und Schüler durch den Backstage-Bereich der Beethovenhalle geführt und erhalten eine Einführung in die Grundlagen der Orchesterpraxis. Anschließend erleben sie den symphonischen Klang aus direkter Nähe und können den Musikern über die Schulter schauen. 3. Die Musikwerkstatt „Instrumente stellen sich vor“, in der Orchestermusiker ihr Handwerk erklären und Fragen beantworten, Kinder und Jugendliche auch selbst zum Instrument greifen dürfen und von Piccoloflöte bis Kontrabass – so die Intention – ihr Wunschinstrument berücksichtigt finden. 4. Die Musikwerkstatt „Musik unserer Zeit“ in der Villa Prieger. 2004/05 dann tat sich das BOB mit einem ersten „Education-Workshop“ in Zusammenarbeit mit dem branchenführenden, von Bernhard König geleiteten „Büro für Konzertpädagogik Köln“ hervor, Projekttitle: „Wassertropfensinfonie“. Zwölf Musiker komponierten und improvisierten unter der Ägide von König mit insgesamt 100 Schülern der Gesamtschule Beuel, dem Tannenbusch-Gymnasium und der Grundschule „Om Berg“ eine eigene Version der aus vorgefertigten Patterns bestehenden, für eine jeweils neue Ausarbeitung konzipierten „Wassertropfensinfonie“ Selbstverständlich wurde 2005/06 der „Education-Workshop“ mit König fortgesetzt.

Offiziell zum 1. Januar 2004 trat Ilona Schmiel die Nachfolge von Franz Willnauer an. Sein Erbe aus 2003: eine Platzausnutzung von 90 Prozent bei 35 ausverkauften Konzerten von insgesamt 50 – trotz der allgemein weniger quotenträchtigen „Zweiten Wiener Schule“, die diesmal im Schulterschluss mit Beethoven stand¹¹⁶. Die neue Intendantin Ilona Schmiel hatte 1998 bis 2002 das Bremer Konzerthaus „Die Glocke“ geleitet und die Geschäfte des Bremer Musikfests geführt. Zeichen der Erneuerung, einer auch überregional registrierten Renovierung des Beethovenfests setzte Schmiel schon 2004 – Motto: Bohemia, sprich Beethoven und Böhmen – nicht zuletzt mit einer progressiven Unternehmung unter Kofman: der Aufführung aller sechs Concerti grossi von Alfred Schnittke mit Gidon Kremer.

¹¹⁵ Zit. n.: Klemens Hippel: „Musik ist kein Geschichtsbuch“. Der Dirigent Roman Kofman. In: Crescendo 01/2005, S. 10-11.

¹¹⁶ General-Anzeiger Bonn, 31. Dezember 2003.

Für Furore und Schlagzeilen sorgte eine arbeitsrechtliche Problematik innerhalb der BOB-Mannschaft Anfang 2004. Nach dem Rückzug des Bundes aus der Finanzierung musste der Stellenplan von 122 auf 106 Orchestermitglieder zurückgeschraubt werden. Ohne jede Kündigung wurden aus 23 ersten Geigen 17, aus 18 zweiten Geigen 14, während die tieferen Streicherregister jeweils eine Stelle verloren. 16 Streicher, überwiegend Mitglieder der ersten Violinen, monierten, diese Kürzung führe zu einer Erhöhung von Dienstzahlen, die einseitig zu Lasten der Violinen gehe. Trotz der Einsicht, dass die tariflich festgelegten Wochendienste nach wie vor nicht überschritten würden, reflektierten sie andererseits auf Gleichbehandlung mit den Bläsern und verlangten entweder geringere Arbeitszeiten oder einen finanziellen Ausgleich. Zur Durchsetzung ihrer Forderungen reichte die 16-er-Gruppe eine Gleichstellungsklage ein, die Anfang Mai 2004 vor dem Arbeitsgericht verhandelt werden sollte. In einem gewaltigen Medienecho von internationalen Ausmaßen äußerte sich überwiegend Unverständnis, zumal die sinfonische Literatur traditionell den Streichern mehr Spielzeit abverlange als den Bläsern und letztere im Gegenzug stärker solistisch beansprucht seien. Mit Blick auf die Musiker in Deutschland, deren Orchester von massiven Verkleinerungen oder Auflösungen bedroht seien, verurteilte auch der Orchestervorstand den Schritt der Kollegen¹¹⁷, der Kulturausschuss sprach sein Bedauern aus. Umgekehrt versuchten ortsansässige Beobachter den Fall aus der spezifischen Situation des BOB heraus zu interpretieren: „Wäre es denkbar, dass das Einreichen der Klage das letztmögliche Mittel darstellt, sich Gehör zu verschaffen?“¹¹⁸, hieß es in einem Leserbrief Ende April 2004 im „General-Anzeiger“. Nach zähen Verhandlungen, an denen Erik Bettermann, Intendant der Deutschen Welle, maßgeblich beteiligt war, zogen die Kläger in buchstäblich letzter Minute ihre Klage, deren potenzieller Erfolg einen für die deutsche Orchesterlandschaft existenzgefährdenden Präzedenzfall geschaffen hätte, zurück.

Höchst Ermutigendes für die städtischen Bonner Kulturbetriebe aber war im Oktober 2004 dem Fachorgan „Opernwelt“ zu entnehmen¹¹⁹. Nach dessen Kritikerumfrage, in der das deutsche Stadttheater allgemein für seine herausragenden Leistungen zum besten Opernhaus der Spielzeit 2003/04 gekürt wurde, erhielt das Theater Bonn gleich sechs Nominierungen und konnte damit eine sichere Position unter den größeren Opernhäusern in NRW behaupten. Und 2004/05 setzte sich die Zufuhr pulsierenden Lebens verschiedenster Couleur in die Rubrik der Sonderkonzerte fort: mal aktuell oder kalendarisch-saisonal, mal karitativ oder kollegial fördernd, mal bürgerschaftlich engagiert oder gesellschaftlich integrativ. Anfang Sommer 2006 etwa absolvierte das BOB, diesmal sportlich gestylt und trikotbewehrt, einen Auftritt aus Anlass der „wichtigsten Nebensache der Welt“: den klassisch gefärbten Auftakt zur Fußball-WM in der „Südkurve“ auf dem Münsterplatz unter dem ersten Opernkapellmeister Wolfgang Lischke.

Am Herzen lag den BOB-Engagierten nicht zuletzt auch das unmittelbar praxisbezogene Wirken bis hin zu persönlich-direkter Gemeinschaftsarbeit mit angehenden Musikern. Die Kooperation des BOB mit einem Nachwuchsorchester verfestigte sich bereits vor der offiziellen Beurkundung zu einem Kernstück der gesamten pädagogischen Ambitionen

¹¹⁷ General-Anzeiger Bonn, 1. April 2004.

¹¹⁸ General-Anzeiger Bonn, 29. April 2004.

¹¹⁹ Ff. n.: Pressemitteilung Theater Bonn, 18. Oktober 2004.

überhaupt: die Patenschaft über das Bonner Jugend Sinfonie Orchester (BJSO)¹²⁰. In einer ersten Phase besuchten die seit 1998 von Andreas Winnen geleiteten Jungsymphoniker eine Orchesterprobe in der Beethovenhalle. Fest entschlossen zu langfristigerem Schulterschluss, verabredete man gemeinsame Auftritte, die zunächst in unbestimmter, loser Folge angedacht wurden. So mischten sich beim Erstlingskonzert am 9. Juni 2005 auf dem Bonner Marktplatz 20 BOB-Mitglieder unter das BJSO, um den 80 jugendlichen Musici bei den „Symphonischen Tänzen“ aus Bernsteins „West Side Story“ und Schuberts „Unvollendeter“ mitwirkend und beobachtend-unterstützend unter die Arme zu greifen. Offiziell besiegelt wurde die Patenschaft im September 2005 und expressis verbis in drei Bereiche unterteilt: Probenbesuche, gemeinsame Konzerte, Mentorentätigkeit.

Die erste frei finanzierte, sieben Konzerte umfassende Japan-Tournee¹²¹ des BOB vom 28. Juni bis 7. Juli 2005 markierte eines von 750 Projekten aus Kultur, Wirtschaft und Wissenschaft, mit denen Deutschland sich zum ersten Mal im Land der aufgehenden Sonne umfassend vorzustellen gedachte. „Zum 100. Geburtstag von Dmitrij Schostakowitsch und 150. Todestag von Robert Schumann“ bereiste man Ende September 2006 Tschechien (Prag, Brno), Österreich (Linz) und Bratislava (Slowenien). Letztes Reiseprojekt größeren Formats vor der Jubiläumssaison: Tournee Nr. 2 in 2006/07 mit fünf Konzerten unter Kofman, erneut nach Slowenien und Österreich April 2007.

Durch seinen Verzicht auf eine Vertragsverlängerung¹²² nach 2008, der angesichts seiner auch international anerkannten Neukonturierung des Orchesters zumal von OB-Seite bedauert wurde, sorgte Kofman für klare Verhältnisse. Eine große Vision für die Zukunft des Bonner Konzertlebens hatte, verbalisiert durch OB Bärbel Dieckmann, bereits bei der Vorstellung des Programms zum Beethovenfest 2006 zu bildhafter Form gefunden: ein Festspielhaus als hehrstes Ideal der Bonner Kulturpolitik, das durch eine breite Bewegung der Bürger sowie nationale und internationale Sponsoren in einigen Jahren Realität werden könne.

Vorgeschlagen und städtisch gebilligt wurde Oktober 2006 die Bildung einer diesmal bewusst klein besetzten, im regionalen und überörtlichen Kompetenzenreigen umso probateren GMD-Findungskommission, die nach dem Plazet auch der Entscheidungsträger den Verwaltungskräften bei ihren Sondierungen hilfreich zur Seite stehen sollte. In Trio-Besetzung nahm die illustre Runde Ende November ihre Beratungen auf: Ilona Schmiel, Louwrens Langevoort, Intendant der Kölner Philharmonie, sowie Gernot Rehrl, Intendant der Rundfunk-Orchester und Chöre GmbH in Berlin. Eine maßgebende und hilfreiche Leitlinie bei der Suche bot der Wunsch von Politik und Verwaltung: ein junger GMD, der mit dem Opernbetrieb vertraut ist und möglichst aus dem deutschen Sprachraum stammt. (Neben GMD Kofman, dem ersten Kapellmeister Wolfgang Lischke und dem ständigen Gastdirigenten Erich Wächter nennt die derzeitige Aufstellung des Gesamtpersonals am Theater Bonn als weitere Orchesterleiter Florian Pestell, Christopher Sprenger, Sibylle Wagner, Thomas Wise und Frank Nimsgern a. G.)

¹²⁰ Ff. n.: General-Anzeiger Bonn, 26./27. Mai 2005, 10. und 15. Mai 2006; Bonner Rundschau, 10. Juni 2005; Schaufenster, 21. September 2005.

¹²¹ Ff. n.: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. April 2005; General-Anzeiger Bonn, 5. April, 29. Juni sowie 7. und 9./10. Juli 2005; Bonner Rundschau, 9. Juli 2005.

¹²² General-Anzeiger Bonn, 7. Juni 2006.

Einen weiteren zukunftsbestimmenden Faktor für das BOB samt neuem General birgt der im Dezember 2006 vom Stadtrat einstimmig gebilligte Rahmenplan zur Fortentwicklung des Theaters Bonn nach 2008, dem Jahr, in dem der Geldfluss aus dem alten Bonn-Vertrag zum Stillstand kommt¹²³. Zumal auf dem Opernsektor determiniert das Maßnahmenpaket die Identitätsentwicklung des Beethoven Orchesters im Spannungsfeld zwischen den überlieferten Belangen der traditionsreichen Beethovenstadt einerseits und den Herausforderungen im interdependenten Geflecht des innovativen UN-, Kongress-, Technologie-, Wissenschafts-, Kultur- und Wirtschaftsstandorts andererseits. Mag es in nur geringerem Maße zu Buche schlagen, wenn eine verstärkte Kooperation des Theaters mit dem Beethovenfest auch über das Schauspiel angestrebt wird, so könnte ein weiterer Kernpunkt das Omen einer entscheidenden Wende signalisieren: „*Wir streben an, die Position des Beethoven Orchesters Bonn durch mehr Auftritte in der Oper zu stärken.*“¹²⁴ In klarer Distanzierung von den Opernhäusern in Hamburg, Berlin und München mit ihren ästhetisch begrenzten Repertoirekonzepten fühlt sich das neue Bonn zu pluraler Vielfalt verpflichtet: „*Da Bonn sich ausbaut zur Kongressstadt, erscheint es (...) wichtig, seinen internationalen Besuchern ein **Opernprogramm** anzubieten, das den Maßstäben dieser Klientel entspricht.*“¹²⁵ Dass sich hieraus ein erhöhter Theaterdienst für das BOB ergibt, wäre kaum der Erwähnung wert, hätte nicht die Stadt ihrem Anforderungsspektrum an den kommenden GMD einige markante Wunschfacetten beigefügt: mehr Kompetenzen, Verantwortung und Gestaltungsspielraum im Musiktheaterbetrieb, die Freiheit, in einvernehmlichem Verhältnis mit dem Generalintendanten individuelle Akzente zu setzen¹²⁶. Laut nachgedacht hatte man bereits über eine Reduzierung der 106 Planstellen auf eine glatte Hundertschaft, die dem Orchester auf Mindestgröße den Klassenerhalt in der höchsten Tarifgruppe sichern würde.

Ende 2006 zog sich Orchesterdirektor Laurentius Bonitz nach elfjähriger Amtszeit aus dem Management des Beethoven Orchesters Bonn und der „Konzerte der Bundesstadt Bonn“ zurück. Das Hauptmotiv für die vorzeitige Auflösung des zuvor bis 2010 verlängerten Vertrags lag in dem durch Kommunikationsprobleme belasteten Verhältnis zwischen Orchester und Direktor. Als herausragende Verdienste von Bonitz aber würdigte man auf Seiten der Stadt seine internationalen Kontakte, die überregional beachteten und reputationsfördernden CD-Produktionen, die internationale Positionierung des Orchesters dank Stimulierung des Tourneegeschäfts, die effektive Realisierung des musikpädagogischen Auftrags durch die „Education-Projekte“ sowie die für die Musikszene belebende Einrichtung der bundesstädtischen Kammermusikreihen. Rechtliche Vorwürfe, wie sie öffentlich mehrfach gemutmaßt worden waren, gab es nicht. Bonitz' kommissarischer Nachfolger wurde sein bisheriger Stellvertreter Michael Horn, Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros.

Ihrem Ziel näherte sich im März 2007 die GMD-Findungskommission. Auf zwei junge Kapellmeister mit dem Vornamen Stefan konzentrierte sich die Auswahl in der Schlussphase. Nachdem der 27-jährige Schwede Solyom auf seine Kandidatur verzichtet hatte und Mitte

¹²³ Ff. n.: General-Anzeiger Bonn, 24. November 2006; Bonner Rundschau, 6. Dezember 2006; General-Anzeiger Bonn, 7. Dezember 2006.

¹²⁴ Konzept zur Fortentwicklung des Theaters der Bundesstadt Bonn, November 2006. Bonner Rats-Informationssystem, Drucksache 0613197ED2, S. 2.

¹²⁵ Konzept zur Fortentwicklung des Theaters der Bundesstadt Bonn, November 2006. Bonner Rats-Informationssystem, Drucksache 0613197ED2, S. 1.

¹²⁶ General-Anzeiger Bonn, 24. November 2006.

Juni die letzten Hürden überwunden waren, stand der Name desjenigen fest, der zum 1. August 2008 den Ukrainer Roman Kofman im Amt des Generalmusikdirektors der Stadt Bonn beerben soll: der Schweizer Stefan Blunier, Jahrgang 1964, geboren in Bern. In seiner Heimatstadt und an der Folkwang Hochschule Essen studierte Blunier Klavier, Horn, Komposition und Dirigieren. Nach Kapellmeisterjahren an den Opernhäusern von Mainz, Augsburg und Mannheim übernahm Blunier – zugleich regelmäßiger Gast an weiteren führenden Opern- und Konzerthäusern sowie bei Rundfunkorchestern wie dem WDR Rundfunkorchester Köln - in der Spielzeit 2001/02 die Position des GMD in Darmstadt, die er kurz vor seiner Entscheidung für Bonn nochmals per Kontrakt bis 2011 verlängert hatte. Zusammen mit Oberbürgermeisterin Dieckmann und Kulturdezernent Krapf unterzeichnete er am 10. August 2007 seinen Vertrag für die Bundesstadt und sprach sogleich einige Neuerungen an, auf die sich Bonns Musikleben in der kommenden Ära einstellen kann¹²⁷: Die Jugendarbeit des Orchesters erfährt weitere Intensivierung durch einen spezialisierten Konzertpädagogen. Ebenfalls neu eingestellt wird ein Marketing-Manager. Mit Bruckner und Richard Strauss wie auch Pfitzner und Busoni gelte es, so Blunier, erhebliche Repertoirelücken auf dem Feld der deutschen Spätromantik zu schließen. Auch mit Schreker, Zemlinsky und Schönberg als exemplarischen Vertretern der so genannt jüdischen „Entarteten“ im frühen 20. Jahrhundert wolle er stärker vertraut machen. Ohne auf die Spitzenreiter der sinfonischen Literatur zu verzichten, wolle er zuvorderst unbekannte oder ungewöhnliche Schätze (z. B. Skandinavisches, Gershwin) heben, seine Konzerte – wie bereits in Darmstadt – unter ein bestimmtes Thema oder Motto stellen und auf Alte bzw. Neue Musik spezialisierte sowie prominente Gastdirigenten ans BOB-Pult holen. Nachholbedarf decken möchte Blunier auch im Opernfach: Schönbergs extrem diffiziles, doch erfahrungsgemäß sehr publikumswirksames Nachlasswerk „Moses und Aron“, überhaupt mehr Richard Strauss und Wagner bis hin zu Verdis Selbstläufer „Aida“, die am Boeselagerhof schon lange nicht mehr zu erleben war.

Zum Auftakt aller Feierlichkeiten im Umkreis seines 100-jährigen Jubiläums – das BOB also zählt derzeit 106 Mitglieder und gestaltet pro Spielzeit ca. 120 Opernaufführungen sowie 40 Konzerte vor Ort - startete das Großensemble Anfang Mai 2007 zu einer konzertanten „Rheinreise“ von Koblenz, seinem faktischen Ursprungsort, bis nach Rotterdam. Zwei Tage nach dem ersten Freitagkonzert (Highlight: Richard Strauss' „Vier letzte Lieder“ mit Anne Schwanewilms) in der Zentenarspielzeit 2007/08 eröffnete das BOB seine Jubiläumssaison offiziell mit einem Open Air Konzert auf dem Marktplatz. Nicht weniger erfolgreich: „Singing and Swinging America“ mit den Bläsern im Foyer Plenarsaal des IKBB. Und nach dem Proms-angehauchten Open Air „Pomp and Circumstance“ auf dem Museumsplatz im Rahmen des Beethovenfests am 25. August konstatierte Ulrich Bumann: Wenn *„das Festival gut beraten ist, wird es diese Open-Air-Konzerte mit dem Beethoven Orchester ohnehin auch in den nächsten Jahren anbieten. Sie halten schließlich die ideale Balance zwischen Anspruch und Popularität.“*¹²⁸ „Vergangenheit“ und „Zukunft“ überschrieb der Hamburger Komponist Karsten Gundermann, gebürtiger Dresdner des Jahrgangs 1966, die beiden Sätze seiner plakativ den Wandel der Zeiten illustrierenden Symphonie „Abendland“, die, anlässlich des

¹²⁷ Bonner Rundschau, 11. August 2007; General-Anzeiger Bonn, 11. August 2007.

¹²⁸ General-Anzeiger Bonn, 27. August 2007.

Hundertsten von der Gesellschaft der Freunde des BOB in Auftrag gegeben, ebenfalls zum Beethovenfest ihre Uraufführung erlebte.

Pars pro toto und symbolhaft für das Vergangene, aber leibhaftig im besten Sinne, wurden alle zum Dirigat bereiten Bonner Chefdirigenten zu einer GMD-Stafette beim großen Jubiläumskonzert am 2. Oktober 2007 erwartet - auf den Tag genau 100 Jahre nach dem Debüt von Bonns städtisch engagiertem Orchester unter Heinrich Sauer. Jan Krenz, Marc Soustrot, Martin Turnovsky und Roman Kofman brillierten mit einer russisch-französischen Programmfolge. Auch der anwesende Volker Wangenheim nahm im grandiosen Beifallstau die Reverenzen eines bewegten Jubiläumsauditoriums entgegen. Und unter dem Motto „Orchester zum Hinhören, Anfassen und Mitmachen“ begeisterte das BOB am 14. Oktober mit einem ganztägigen Jubiläumsfest in den Räumen der Beethovenhalle¹²⁹. Die „*sympathische Charme-Offensive*“¹³⁰ begann mit einer Ausgabe der Familienkonzerte, die unter Leitung von Wolfgang Lischke solistischen Nachwuchs in den Mittelpunkt stellte. Die Aktion „Publikumsorchester“ führte 160 interessierte Laien und 24 BOB-Musiker zusammen, um unter Stefan Blunier in einer professionell geführten öffentlichen Probe Teile aus Bizets „Carmen“-Suite einzustudieren. Intern übte nachmittags ein Publikumschor die „Ode an die Freude“. Der vokale Schlusssatz aus Beethovens Symphonie Nr. 9 bildete unter Roman Kofman den Höhepunkt des abendlichen Abschlusskonzerts – eines bunten Reigens, der, gewürzt von Konrad Beikircher mit musikgeschichtlichen Anekdoten, das Orchester in den verschiedensten Facetten gehobener Unterhaltung präsentierte: im Verein mit der Kölner A-cappella-Gruppe „Basta“ unter dem Dirigat von Heinz-Walter Florin, in 60-köpfiger Bläserbesetzung unter Wolfgang Ott oder zur Begleitung einer kleinen Operngala unter Blunier. Den ganzen Tag über wahrgenommen wurde das spielerisch-didaktische Angebot in den Gängen und Nebenräumen: Instrumentenbauer und Musiker des Orchesters erklärten an Foyerständen ihre Arbeit, im Studiotrakt leitete die Musikschule Freiwillige beim Probespiel an, Tanz- und Blockflötensembles der Musikschule stellten sich vor, und in einer von Gero Schließ moderierten Präsentation gab sich eine Vielzahl von Kammermusikformationen des BOB die Ehre. Ebenfalls kammermusikalisch erwacht in der Zentenarsaison auch das kompositorisch produktive Orchestermittglied Hugo Lorenz (1896-1988) bei den „Montagkonzerten“ in der Villa Prieger zu neuem Leben. Und für die Aufnahme von Liszts Oratorium „Christus“ nahmen das BOB und Kofman zusammen mit der Schallplattenfirma Dabringhaus & Grimm beim 1. Sonntagkonzert am 21. Oktober den Klassik-Echo in der Kategorie „Beste Surroundinspielung des Jahres“ entgegen¹³¹. Während Jan Krenz sein persönliches Wiedersehenskonzert bereits im November 2007 absolvierte, werden die früheren Bonner Orchesterchefs Soustrot, Davies und Turnovsky jeweils für März, Mai und Juni 2008 erwartet.

Der für die kommenden Jahre wohl nicht unmittelbar existenziellste, doch organisatorisch brisanteste Klärungsfall in der fortdauernden Vita des Orchesters betrifft sein künftiges Domizil: das geplante Beethoven Festspielhaus. Mai 2007 fixierte ein Grundsatzbeschluss der

¹²⁹ Ff. n.: General-Anzeiger Bonn, 16. Oktober 2007; Bonner Rundschau, 15. Oktober 2007; Bonner Rundschau, 16. Oktober 2007.

¹³⁰ General-Anzeiger Bonn, 16. Oktober 2007.

¹³¹ General-Anzeiger Bonn, 23. Oktober 2007.

Bundesstadt¹³², dass Bonn als deutsche Beethovenstadt zusammen mit Wien die internationale Hauptverantwortung für die Beethovenpflege trage. Nach Zusage der drei Bonner Dax-notierten Unternehmen Deutsche Post World Net, Deutsche Telekom AG und Postbank AG zum Sponsoring des Baus eines architektonisch und akustisch hochkarätigen Konzerthauses stellte man die Weichen für die Projektgestaltung. Finanzierung und Errichtung könnten durch eine Objektgesellschaft der drei Unternehmen erfolgen, der hierzu das (Teil-) Grundstück an der Beethovenhalle zur Verfügung gestellt werden müsste. Das Investitionsvolumen belaufe sich auf schätzungsweise 60 bis 80 Millionen Euro. Zur Deckung der laufenden Betriebskosten solle eine gemeinnützige Stiftung ins Leben gerufen werden. Auftrieb erhielten die Planungen im Oktober 2007 durch die Mitteilung des Vorsitzenden des Haushaltsausschusses des Bundestages, Otto Fricke (FDP), dass Bonn mit Bundesgeldern für das Festspielhaus rechnen kann. Schließlich seien Beethoven-Festspiele von „gesamtstaatlicher Bedeutung“¹³³. Trotz dieses vom Bund zugesagten Startkapitals von 39 Millionen Euro steht nach aktueller Lage jedoch weiterhin im Raum, aus welchen Quellen der Großteil der restlichen Beträge für die Betreiberstiftung, die insgesamt 100 bis 120 Millionen Euro benötigt, zu akquirieren sind¹³⁴. An weiteren Zusagen zumindest liegen aktuell vor: Beteiligungen des Landes mit einer Million Euro pro Jahr, der Sparkasse KölnBonn mit insgesamt fünf Millionen sowie des Rhein-Sieg-Kreises mit drei Millionen Euro¹³⁵. Im Zusammenhang mit der Platzierung des Baus auf dem Areal der Beethovenhalle bleibt ferner zu klären, ob und inwieweit der Denkmalschutz des Altbaus für einen Abriss bzw. einen Um- bzw. Anbau revidierbar ist. Rangiert das noch ausstehende Nutzungs- und Raumkonzept lediglich innerhalb des eher kurzfristigen und lokalen Planungsbedarfs, bleibt zudem auch das Kräfteverhältnis zwischen Festspielhaus als Gravitationszentrum und den übrigen Bonner Kulturinstitutionen ein primär kommunales Problemfeld, so wirft die Positionierung Bonns im Ensemble etablierter Konzerthäuser der Rhein-Ruhr-Schiene - allen voran: die konkurrenzstarke Kölner Philharmonie - ein komplexes Bündel an Unwägbarkeiten und Risiken auf, die vermutlich ein hohes Maß an demographisch, ökonomisch und rezeptionssoziologisch sensibler Sondierungs- und Konzeptionsarbeit erfordern wird. Sollte aber der Bonner Traum vom Beethoven-Festspielhaus nach den Planungen und Vorstellungen der Initiatoren Realität werden, hebt Stefan Blunier am 26. März 2011 den Taktstock zum Eröffnungskonzert.

¹³² Bonner Rats-Informationssystem, Beschlussvorlage, Betreff: Festspielhaus Beethoven - Grundsatzbeschluss, Genehmigung/Freigabe durch OB / Amt 02 am 23. Mai 2007, Drucksachen-Nr. 0711588.

¹³³ General-Anzeiger Bonn, 23. Oktober 2007.

¹³⁴ Kölner Stadt-Anzeiger, 7. Dezember 2007.

¹³⁵ General-Anzeiger Bonn, 14. Dezember 2007.

Monica Klaus

Johanna Kinkel

„ ... und so, wie das Musikgespenst durch eine hörbare Melodie braust, so genüge ich den vielen Lebensbildern, die mich im immer engern Reigen umgaukeln; indem ich da und dort eine Minute im Fluge hasche, und skizzenhaft das Erlebte aus alter und neuer Zeit hinwerfe.

Für Ein zusammenhängendes Werk, das Gestalt und lebendigen Athem hat, muß man einen Theil der Lebenszeit ausschließlich hingeben, und mir gehört nicht so manche Stunde meines Daseins, daß ich sie einem eignen Gebilde zuwenden dürfte. Aber ich will nicht die gemüthlichen Geschichten, bunten Beobachtungen und lustigen Schnurren mit mir sterben lassen, die nicht tagtäglich um Erlösung flehen, und sich endlich glücklich in die unterste Federspitze geflüchtet haben,¹³⁶ schrieb Johanna Kinkel 1852 in ihrem Londoner Exil, denn Zeit war für sie unendlich kostbar.

Johanna Kinkel ist eine Komponistin, die nie so ganz in Vergessenheit geriet, die aber auch nicht zu den Zeitgenossen gehört, die man mit Franz Schubert und Fanny Hensel in einem Atemzug nennt. Als Dichterin und Schriftstellerin ist sie nahezu unbekannt, eher jedoch als Revolutionärin und Frauenrechtlerin.

Doch was war Johanna Kinkel wirklich? Man muss viel aufzählen: Pianistin, Komponistin, Schriftstellerin, Dichterin, Pädagogin, Revolutionärin, Frauenrechtlerin, „Mutter der Emigranten“ – und nicht zu vergessen: Ehefrau und Mutter von vier Kindern, die hauptsächlich von ihr erzogen und unterrichtet wurden. Eine Power-Frau also, eine Top-Managerin, die überall dabei sein und mitreden wollte? Nein, das war sie nicht, aber sie war eine überaus intelligente, einfühlsame und weitsichtige Frau; Zeitgenossen billigten ihr einen „männlichen Verstand“ zu, und das war für eine Frau des Biedermeier und selbst der Revolutionszeit 1848/49 nicht unbedingt ein Kompliment. Man hielt sie für geistreicher als ihren Mann, und deshalb unterstellte man ihm, in der Öffentlichkeit unter ihrem Einfluss zu agieren. Sie habe ihn mit ihren weiblichen Reizen geködert, ihn mit ihrem geistvollen Geplauder von seiner aussichtsreichen theologischen Karriere abgebracht und ins politische Verderben gestürzt, war die Meinung ihrer Gegner. Sie war eine leidenschaftliche, anziehende Frau, doch nach Aussage der Zeitgenossen (männlichen wie weiblichen) eher hässlich. Doch sie hatte sehr schöne Augen und bezauberte durch ihren rheinischen Humor, ihre Warmherzigkeit und – eben ihre Intelligenz. Sie liebte den um fünf Jahre jüngeren Gottfried Kinkel abgöttisch – im wahrsten Sinne des Wortes. Sie hatten dieselben Ideen und Ansichten, aber er als Mann konnte sie in die Öffentlichkeit tragen. Johanna unterstützte und ermutigte ihn auch dann, wenn sie voraussah, dass sein Handeln sie beide ins Unglück stürzen könnte. Kinkel war eigensinnig und ließ sich von einem einmal gefassten Entschluss unter keinen Umständen wieder abbringen; das wurde ihm zum Verhängnis und damit auch seiner Frau. Aber sie stand unerschütterlich zu ihm, ertrug und erduldet ein hartes Schicksal. Alle, die ihren heiß geliebten Mann zu kritisieren wagten oder vor Überreaktionen warnten, kurz alle, die ihn nicht bewunderten, betrachtete sie nicht nur als seine, sondern auch als ihre persönlichen Feinde. Das führte dazu, daß auch langjährige Freunde sie nicht mehr verstanden und sich zurückzogen. Es kostete sie schließlich auch das Leben, als sie merkte, daß ihre

¹³⁶ Johanna Kinkel, in: ULB Bonn, NL Kinkel, S 2400, S. 1

körperlichen Kräfte sie verließen und ihr Mann sie betrog. „Ach, wenn ich dich nicht hätte, ich könnte nicht mehr leben.“¹³⁷ hatte sie ihm bereits am 23.03.1849 nach Berlin geschrieben und wiederholte es am 16.10.1851 in ihrem Brief nach Amerika: „Ich kann nicht mehr schlafen wie ich’s doch bei meinem aufreibenden Leben so sehr bedürfte, und so erschöpfen sich meine Kräfte, mit den körperlichen die der Seele.“¹³⁸

Ihre Liebe zu Gottfried Kinkel und ihre eingeschränkte finanzielle Lage hinderten sie, das zu schaffen, was sie am meisten liebte: Kompositionen. Der Kampf um die Existenz und die selbst auferlegte Verpflichtung, erhaltene finanzielle Unterstützung zurückzuzahlen und anderen in Not Geratenen zu helfen, ließen ihr kaum Zeit zu Muße und künstlerischem Schaffen. Daher ist es umso erstaunlicher, was sie trotz allem auch während der Revolution und im Exil leistete.

1810 im französisch besetzten Rheinland geboren, wuchs sie in einem bürgerlichen, Musik liebenden Haus auf. Ihr erster Lehrer war ihr Vater, Gymnasiallehrer Peter Joseph Mockel, und auf dem „Klavichort“ der Mutter spielte sie alles, was ihr an Noten in die Finger kam. Ihr zweiter Lehrer wurde Franz Anton Ries, der den jungen Beethoven unterrichtet hatte. Der ehemalige Kapellmeister erkannte sehr schnell die außerordentliche Begabung seiner jungen Schülerin und übertrug der kaum 18jährigen schließlich die Leitung seines „Musikalischen Kränzchens“. Sehr bald hatte sie mit ihren Aufführungen, zunächst Trios und Sonaten, dann Ensemblestücke aus Opern von Weber, Mozart, Spohr und Beethovens Fidelio, sehr große Erfolge. Bach, Mozart und Beethoven spielte sie vollendet und wandte sich bald zeitgenössischen Komponisten zu: Felix Mendelssohn Bartholdy und Frédéric Chopin. Mit großer Leidenschaft und überzeugendem Spiel versuchte sie, diese beiden Komponisten ihrem Publikum nahe zu bringen. Annette von Droste-Hülshoff, die sich 1830/31 für längere Zeit in Bonn aufhielt, war begeistert von der jungen Künstlerin und wurde Ehrenmitglied des „Musikalischen Kränzchens“.

Mit dem Elternhaus, vor allem der Großmutter und Mutter, gab es jedoch immer öfter Auseinandersetzungen: sie solle sich mehr den weiblichen und häuslichen Dingen widmen als dem Klavierspiel, denn ihre Zukunft sei es, eine Familie zu haben und einen Haushalt gut zu führen – und sie solle sich die Flausen aus dem Kopf schlagen, Pianistin zu werden. Im November 1832 ging Johanna daher eine Ehe ein, um diesen Bevormundungen zu entfliehen. Aber ihr Ehemann, der Kölner Buch- und Musikalienhändler Johann Paul Mathieux, hatte sich während der Zeit der Brautwerbung verstellt und tyrannisierte seine Frau seelisch und körperlich so sehr, dass die Eltern sie nach nur fünf Monaten nach Bonn zurückholten. Als die Tochter sich so weit erholt hatte, dass sie wieder am Bonner Musikleben teilnehmen wollte, ließen sie sie gewähren. Johanna unterrichtete nun Klavier und Gesang und leitete erneut das fast eingeschlafene „Musikalische Kränzchen“. Und sie hatte den Mut, die Scheidung einzureichen.

Im Spätsommer 1836 gelang es ihr, Felix Mendelssohn Bartholdy in Frankfurt am Main kennen zu lernen - und auch er war begeistert von ihrer Begabung. In Berlin solle sie ihre Kenntnisse vervollkommen, und er empfahl sie an seine Freunde Wilhelm Taubert und Karl

¹³⁷ ULB Bonn, NL Kinkel, S 2664 <1b>

¹³⁸ ULB Bonn, NL Kinkel, S 2664 <1f>

Hermann Böhmer. Auch Hubert Ries, der Sohn ihres Lehrers und Dirigent an der Berliner Königlichen Oper, gab ihr Unterricht. Georg von Brentano hatte sie ebenfalls in Frankfurt kennen gelernt und sich unsterblich in ihn verliebt. Einige ihrer schönsten Liebeslieder¹³⁹ und Gedichte hat sie ihm gewidmet. Das Empfehlungsschreiben an seine Schwester Bettina von Arnim öffnete ihr den Zugang zur Berliner Gesellschaft. Darüber hinaus lud Bettina sie spontan ein, bei ihr zu wohnen. Als sich „Onkel Savignys“ (Bettinas Schwager, Justizminister Friedrich Carl von Savigny) Geburtstag näherte, liebte man bereits Johannas Gabe, schnell Knittelverse zu reimen und in Musik zu setzen. Man bat sie, etwas zu komponieren, was beide Familien aufführen könnten. Sie erinnerte sich ihres Erstlingswerks, der „Vogelkantate“, die sie 19jährig für die Karnevalsveranstaltung des Gesangvereins komponiert hatte, und schrieb sie aus dem Gedächtnis nieder. Die Aufführung vor geladenen Gästen wurde ein großer Erfolg für die junge Komponistin und brachte ihr viele Schüler ein. „Es ist ein dummes Ding“ schrieb sie an ihre Freundin Angela Oppenheim in Bonn, „das ich in drei Tagen zusammengeschmiert. Seit ich Kontrapunct verstehe, habe ichs ein bischen umgearbeitet, korrigiert und nun wird's hier von den ersten Sängern der großen Gesellschaft aufgeführt, daß ich oft zu träumen meine, wenn ichs höre. Wahrscheinlich wird's auch mit der Zeit gedruckt, weil es gerade hier an eigentlichen musikalischen Tollheiten fehlt.“¹⁴⁰ Und es wurde gedruckt! Das op. 1¹⁴¹ wurde sogar von dem gefürchteten Musikkritiker Ludwig Rellstab, der betonte, kein Freund weiblicher Kompositionen zu sein, in den höchsten Tönen gelobt. Auch Robert Schumann wurde aufmerksam und bat „J. Mathieux“ um Beiträge für seine Leipziger Musikzeitschrift. Da er aber von „neuer Weiblichkeit“ sprach, schickte sie ihm wütend ihr „wildestes Trinklied“¹⁴² mit einem „zimperlichen Brief“ und setzte den Kontakt nicht weiter fort. Nicht umsonst hatte sie ihren Vornamen abgekürzt, und kämpfte gegen angebliche Unterschiede zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Kompositionen. Dasselbe machte sie auch für die Literatur geltend.

In Bettinas Salon lernte sie nicht nur berühmte Männer wie Adelbert von Chamisso (dem sie ihr op. 9 widmete¹⁴³) kennen, sondern auch den jungen Dichter Emanuel Geibel, dessen Gedichte sie sehr liebte und einige davon vertonte. Wie glücklich war sie, als sie ihrer Freundin Angela am 10. Dezember 1837 schreiben konnte: „Gestern war der feierliche Tag, wo Trautwein, mein Verleger, das erste Manuskript bei mir abgeholt, und ohngefähr um Neujahr erscheinen 6 Lieder für Mezzo=Sopran ...“¹⁴⁴. Im Mai 1837 zog sie allerdings schweren Herzens bei Bettina aus, zu sehr fühlte sie sich von ihr und den Kindern in

¹³⁹ z.B. *Vorüberfahrt*, op. 7,3

¹⁴⁰ Johanna Mathieux (Kinkel) an Angela Oppenhoff, Brief v. 14.07.1838, in: P. Kaufmann, *Johanna Kinkel. Neue Beiträge zu ihrem Lebensbild*. (Preußische Jahrbücher, Bd 222, 1930, S. 51-52)

¹⁴¹ Johanna Mathieux (Kinkel): *Die Vogelkantate*, Berlin, Trautwein, 1838; ausführlich dazu s. M. Klaus: „... die Nachtigall hat etwas detoniert!“ Johanna Kinkels *Vogelkantate* – eine Komposition und ihre Geschichte, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd 53/54, 2004, S. 289-300

¹⁴² Die erste Strophe lautet: „Laßt uns hochbegeistert trinken Feurigen Weines rosigen Schaum, Bis wir endlich niedersinken, Sätig zu träumen den lieblichsten Traum. Stoßet an, trinket aus, Bis zum letzten Tropfen aus, aus, aus.“

¹⁴³ „*Das Schloß Boncourt. Gedicht Adalbert von Chamisso, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. – Berlin, Trautwein [1838]; „Dem Andenken des verewigten Dichters gewidmet.“

¹⁴⁴ P. Kaufmann, [wie angegeben] Bd 222, 1930, S. 51; es handelt sich um das op. 7, „Frau Baronin Bettina von Arnim geb. Brentano in tiefster Verehrung gewidmet.“ Berlin, Trautwein [1838].

Anspruch genommen und eingeengt. Dennoch suchte Bettina weiterhin ihre Gesellschaft und blieb ihr freundschaftlich zugetan.

Das Haus Mendelssohn stand ihr ebenso offen und blieb ihr auch später noch eng verbunden. Von Fanny Hensel, der älteren Schwester Mendelssohns, lernte Johanna das Dirigieren und Leiten eines Chores. Sie nahm regelmäßig an den berühmten Sonntagskonzerten teil, sang im Chor und spielte allein oder mit Fanny vierhändig Klavier, und wurde zu einer vertrauten Freundin der Familie.

Diese Berliner Zeit kann wohl als die unbeschwerteste in Johanna Kinkels Leben angesehen werden. Sie komponierte nach Herzenslust, unterrichtete bis zu 32 Schüler „aus den ersten Berliner Häusern“, hatte einen geistreichen Freundeskreis und war glücklich.

Ein Brief des Vaters rief sie Anfang 1839 zurück nach Bonn: Mathieux willige endlich in die Scheidung ein. In der Annahme, bald nach Berlin zurückzukehren, reiste sie nach Bonn. Aber Mathieux verstand es, die Scheidung ein weiteres Jahr hinauszuzögern und Johanna zu demütigen. Sie nahm das Unterrichten wieder auf und leitete erneut mit viel Erfolg den Gesangverein. Aber sie litt nicht nur unter dem sich hinziehenden Scheidungsprozess, sondern auch unter den engen häuslichen Verhältnissen und der wenig anregenden Bonner Gesellschaft. Da lernte sie auf einem „Dejeuner d'înatoire“ den jungen evangelischen Theologiedozenten Gottfried Kinkel kennen, der ebenfalls nach einigen Monaten Italiaufenthalt nach Bonn zurückgekehrt war und sich in der alten Heimat nicht mehr verstanden fühlte. Beide kamen aus einer anderen Welt und tauchten sofort in eine Gemeinsamkeit des Verstehens und gleicher Interessen ein. Nie zuvor war Gottfried eine so geistreiche, humorvolle, inspirierende Frau begegnet. Mit Feuereifer setzte er seine eher zaghaft begonnene Poesie fort, träumte davon, ein Dichter zu werden und wurde von Johanna darin ermutigt und bewundert. Ihre Liebe wollten sie sich zunächst nicht eingestehen; zu groß waren die Hürden zwischen einer geschiedenen katholischen Künstlerin und einem evangelischen Theologen, der noch dazu mit der Schwester eines Jugendfreundes verlobt war.

Das Kahnunglück am 4. September 1840 auf dem Rhein, bei dem Gottfried Johanna das Leben rettete, führte endlich zum Geständnis ihrer Liebe. Doch Gottfried brauchte noch ein volles halbes Jahr, bis er sich auch offiziell zu ihr bekannte, wohl die Konsequenzen ahnend, die auf ihn zukommen würden. Die Auflösung seines Verlöbnisses brachte ihm den Verlust sämtlicher theologischer Ämter ein, und Johanna den Verlust einiger Schüler. Am 22. Mai 1840 war sie endlich geschieden worden, aber nach dem geltenden Recht musste sie drei Jahre bis zu einer Wiederverheiratung warten. Drei lange, durch die Liebe zu Gottfried schwierige Jahre, die jedoch gefüllt waren mit Musizieren, Komponieren und literarischer Tätigkeit. Trotz des moralischen Aufschreis der Pietisten feierte Johanna mit ihrem Gesangverein weiterhin große Erfolge, vertonte Gedichte und komponierte u.a. zwei Liederspiele¹⁴⁵, die auch zur Aufführung kamen.

¹⁴⁵ Johanna Mathieux (Kinkel): *Otto der Schütz*, gedichtet 1841, als Liederspiel aufgeführt 1842; *Die Assassinen*. Text von Gottfried Kinkel, Ouvertüre und Liedkompositionen von Johanna Kinkel, aufgeführt 1843.

Nun begann auch ihre literarische Tätigkeit: gemeinsam mit Kinkel und einigen seiner Studenten gründete sie im Juni 1840 den „Maikäfer, Zeitschrift für Nichtphilister“¹⁴⁶, ein Forum für Schnurren und Anekdoten, Gedichte und Geschichten, aber auch ernsthafte Aufsätze. Hier machte sich Johanna z.B. Gedanken „Über das Klavierspiel“ und „Moderne Komponisten“, wie Mendelssohn und Chopin.

Nach langen religiösen Kämpfen konvertierte sie zum Protestantismus und heiratete am 22.05.1843, auf die Stunde genau drei Jahre nach ihrer Scheidung, Gottfried Kinkel. Sie schenkte kurz hintereinander vier Kindern das Leben und hatte nur noch wenig Zeit zum Musizieren und Komponieren. Haushalt und Kinder standen im Vordergrund, aber auch das Unterrichten, das für sie lebensnotwendig wurde, da Gottfried nur noch wenige Einkünfte hatte. 1846 wechselte er zur Philosophischen Fakultät und wurde a. o. Professor der „neueren Kunst-, Literatur- u. Kulturgeschichte“. Nebenher hielt er in Köln und Bonn Vorträge vor „gemischtem Publikum“ und förderte damit die Mädchen-, Frauen- und Handwerkerbildung. Langsam zog die Politik in das tägliche Leben der Kinkels ein und führte zur Auflösung des literarischen Zirkels und des Gesangvereins. Es gab Meinungsverschiedenheiten mit den alten Freunden, unter ihnen Karl Simrock und Jacob Burckhardt; neue Freundschaften mit politisch Gleichgesinnten wurden geschlossen, besonders mit dem jungen Studenten Karl Schurz. Die Zeit der romantischen Lieder war endgültig vorbei.

Kinkel übernahm die *Bonner Zeitung*, ein demokratisches Blatt, das er bald in *Neue Bonner Zeitung* umbenannte und eine Arbeiterbeilage hinzufügte, die er kämpferisch „Spartacus“ nannte. Die Märzrevolution 1848 in Berlin hatte auch in Bonn ihre Auswirkungen: unter der schwarz-rot-goldenen Fahne sammelten sich die Demokraten, unter ihnen die alten Vorkämpfer, Ernst Moritz Arndt und Friedrich Christoph Dahmann; viele andere namhafte Professoren schlossen sich an. Doch bald folgte die Ernüchterung: die Erhebung in Berlin war blutig niedergeschlagen worden. Die Demokraten gaben jedoch nicht auf, und Kinkel setzte, gemeinsam mit dem 18jährigen Schurz, seine ganze Kraft euphorisch für die neuen Ziele ein. Johanna unterstützte ihn durch Liedkompositionen, die sie in den konservativen Kreisen nicht beliebter machten und die auch vielen Demokraten zu weit gingen. Ihr Kinderlied „Heut zieht der Vater auf die Wacht“¹⁴⁷ und das Lied „Heran, heran, heran Demokratie“¹⁴⁸ stempelten sie zur „blutrünstigen Republikanerin“. Kinkels Engagement für die Handwerker schloß ihn aus dem Kreis der liberal gesinnten Professoren aus. Er wurde zum kämpferischen Republikaner. Seine kurze Abgeordnetenzeit 1849 in Berlin, seine Teilnahme am sogenannten „Siegburger Zeughaussturm“, seine Flucht aus Bonn und die Teilnahme am badisch-pfälzischen Aufstand, brachten Johanna in starke finanzielle Bedrängnis. In einem Artikel der *Neuen Bonner Zeitung* rechtfertigte sie sein Handeln und brachte immer wieder zum Ausdruck, voll hinter seiner Entscheidung zu stehen, obwohl es ihr lieber gewesen wäre, wenn er nur mit Worten

¹⁴⁶ Diese handschriftliche Zeitschrift liegt auch als Druck vor: „*Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*“. Jg 1-7, 1840-1846 / hrsg. von Ulrike Brandt, Astrid Kramer, Norbert Oellers u. Hermann Rösch-Sondermann, 1982-1985 (*Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn*. Bd 30-33)

¹⁴⁷ Johanna Kinkel: op.20, *Anleitung zum Singen. Übungen und Liedchen für Kinder von 3 – 6 Jahren, mit Pianofortebegleitung*. – Mainz, Schott [1849]; 1852 ins Englische übersetzt und in London erschienen.

¹⁴⁸ Unter großem Beifall las Kinkel den Text nach einer politischen Versammlung vor (Frauen hatten keinen Zutritt), am nächsten Tag stand der Text in der *Bonner Zeitung* (Nr. 120 v. 06.12.1848) unter J. K. *Demokratenlied*, wenige Tage später war es mit Noten bei Sulzbach in Bonn zu kaufen.

und in Bonn weiter gekämpft hätte. Sie übernahm die Redaktion der *Neuen Bonner Zeitung* und zog mit ihren vier Kindern ins Elternhaus. Wieder war sie eine von der Gesellschaft geächtete Person. Aber nun musste sie auch noch um ihre Existenz kämpfen und für vier kleine Kinder sorgen.

Als Gottfried vom Preußischen Militär gefangengenommen und zu lebenslänglich Zuchthaus verurteilt wurde, gab sie das Blatt auf, enthielt sich aller politischen Äußerungen und arbeitete nur noch für seine Befreiung. Karl Schurz, der ebenfalls nach dem Zeughaussturm zu den Aufständischen geflüchtet war, gelang es auf abenteuerliche Weise aus dem besetzten Rastatt in die Schweiz zu fliehen. Als er die Gefangennahme seines verehrten Professors und Freundes erfuhr, entschloss er sich, ihn zu befreien. Nur Johanna wusste von seinem Plan, verschaffte ihm die finanziellen Mittel für Bestechung und Flucht. Gleichzeitig informierte sie ihren Mann trotz scharfer Zensur auf verklausulierte Weise von der geplanten Befreiung. Sie gelang in der Nacht vom 3. zum 4. November 1850 und brachte die Flüchtenden mit Hilfe mehrerer Parteifreunde nach Rostock, wenige Tage später nach Schottland. Von Dezember bis Anfang Januar hielt sich Gottfried in Paris auf und traf dort endlich Johanna wieder. Welches Exil sollten sie wählen - die Schweiz, Paris oder London? Johanna entschied für London. Hier war man liberal, und sie hatte die Hoffnung, durch Empfehlungsbriefe von Rebecka Dirichlet, der jüngeren Schwester von Felix Mendelssohn, in England eine berufliche Chance zu haben.

Nach aufregenden Wochen, die Kinder wurden alle krank, sie selbst mehrfach von der Polizei zur Flucht ihres Mannes verhört, ließ sie eine todkranke Mutter und einen verzweifelten Vater in Bonn zurück und emigrierte nach London. Das Wiedersehen wurde durch finanzielle Not, Krankheit der ganzen Familie und die völlige Inbesitznahme Kinkels durch die Partei getrübt. Nun bestand Johannas Leben fast nur noch aus Arbeit bis zur Erschöpfung, um allen Anforderungen gerecht zu werden. Es traf sie hart, als Gottfried nach kaum einem halben Jahr für die Partei nach Amerika ging, um dort um Geld und Truppen für eine neue Revolution in Deutschland zu werben. Zu der seelischen Belastung kam wieder die Sorge um die Existenz, die Erziehung der Kinder und die unerschöpfliche Hilfe für Freunde und Bittsteller. Sie hatte zwar bald Schüler, Kinkels spektakuläre Flucht machten den Namen bekannt, aber sie musste sich auch in London erst einen guten Ruf als erstklassige Pianistin erarbeiten. So sehr ihr das Unterrichten auch Freude machte, sie schnell englische Freunde fand, sie sich in London wohl fühlte und mit rheinischem Humor das eigenartige Londoner Musikleben beobachtete, belastete sie das Alltagsleben sehr. Häufige Erkrankungen, bedingt durch das schlechte Klima, und die in ihren Augen unsinnigen Revolutionspläne der deutschen und europäischen Revolutionäre zehrten an Körper und Seele. Nicht nur Carl Schurz und dessen Schwester wohnten im Hause Kinkel, auch weitere Parteigenossen lebten auf ihre Kosten. Der Kontakt mit den ungarischen Revolutionären, Lajos Kossuth und A.F. Pulsky, dem Italiener Giuseppe Mazzini und dem Russen Alexander Herzen, ließen sie noch einmal kurze Zeit hoffen, dass die Demokratie doch siegen werde. Aber die Ereignisse im November 1851 in Paris und ein Gespräch mit dem französischen Revolutionär Louis Blanc ließen sie erkennen, dass in diesem Jahrhundert die Demokratie in Europa noch weit entfernt bleiben würde. Daneben musste sie die Polemik des ebenfalls im Londoner Exil lebenden Karl Marx ertragen und die

Diffamierung Kinkels, sogar durch die eigenen Parteigenossen. An Komponieren war nicht zu denken.

Trotzdem entstand 1854 ein Kindersingspiel mit politischem Hintergrund, „The baker and the mice“, so „nebenbei“, wie sie nach Deutschland schrieb. War sie krank, was immer häufiger in den Wintermonaten der Fall war, nutzte sie die Zeit auf der „Krankstube“, um zu schreiben. Sie begann mit den Kindheitserinnerungen ihres Vaters und an ihren Bonner Gesangverein. Sie notierte Ereignisse aus dem Emigrantenleben und dem Existenzkampf der Exilanten, vor allem der Frauen, den sie ja hautnah miterlebte. Daraus entstand der Roman „Hans Ibeles in London“, den sie kurz vor ihrem Tod beendete – keine Autobiographie, wie oft vermutet, obwohl er Elemente ihres eigenen Lebens enthält. Für deutsche Zeitschriften schrieb sie Artikel über das Londoner Musik- und Erziehungswesen, denn schreiben konnte sie auch, wenn sie das Bett hüten musste. Sie beschäftigte sich nun mehr mit Musikgeschichte, mit einzelnen Komponisten und Musikpädagogik. Wenn es ihr körperlich besonders schlecht ging, ließ sie sich im Rollstuhl in die Bibliothek des Britischen Museums fahren. Dort blühte sie wieder geistig auf und schmiedete Pläne für die Zukunft – man hatte sie gebeten, einen Vortrag über Chopin zu halten. Weitere Vorträge und Abhandlungen über Mozart, Beethoven und Mendelssohn folgten.

Ihr körperlicher Zustand wurde immer schlechter. Die Wege in London zu den Freunden Ferdinand Freiligrath und Malwida von Meysenbug waren weit und wurden ihr immer beschwerlicher. Die so herrlichen gemeinsamen Familienausflüge fanden immer seltener statt, und so verwundert es nicht, dass die Freunde von Johannas wirklichem Zustand nichts erfuhren – höchstens, dass sie mal wieder ihre Winter-Bronchitis habe.

Johannas Vater lebte in Bonn-Endenich in der Anstalt, in der Robert Schumann 1854 gestorben war. Nach Aussage ihrer Tochter Adelheid hatte Johanna Angst, ebenfalls schwermütig zu werden. Ihr Mann betrog sie, und ohne seine Liebe wollte sie nicht leben, das hatte sie in ihren Briefen immer wieder geäußert. Sie hatte das Gefühl, „der Familie nicht mehr nützlich“ sein zu können; die Kinder besuchten nun alle eine Schule, und der Musikunterricht fiel ihr immer schwerer.

Am 15. November stürzte sie aus dem Fenster ihres Schlafzimmers. Entsetzen und Trauer im Freundeskreis waren groß. Freiligrath dichtete eine lange Ode auf ihr Leben und Wirken.¹⁴⁹

Ihre Geburtsurkunde ist französisch, ihre Sterbeurkunde englisch. Der Grabstein, den Kinkel ihr auf dem vermutlich größten Friedhof Europas, dem „Brookwood Cemetary“ bei Woking, errichten ließ, steht noch heute.

¹⁴⁹ „Nach Johanna Kinkels Begräbnis“, mehrfach veröffentlicht.

Freiligrath, Ferdinand

„Zur Winterszeit in Engelland,
 Versprengte Männer haben
 wir schweigend in den fremden Sand
 Die deutsche Frau begraben.

...

Und leise zitterte die Hand
 Des Freundes, die bewegte,
 Die auf den Sarg das rothe Band,
 Den grünen Lorbeer legte.

Die muthig Leben sie gelehrt
 Und muth'ge Liederweisen,

...

Wir senken in die Gruft dich ein,
 Wie einen Kampfgenossen;
 Du liegst auf diesem fremden Rain,
 Wie jäh vor'm Feind erschossen;
 Ein Schlachtfeld auch ist das Exil, -
 Auf dem bist Du gefallen,
 Im festen Aug' das eine Ziel,
 Das Eine mit uns allen!

...

Fahrwohl! und das an muth'gem Klang
 Es deinem Grab nicht fehle,
 So überschütt' es mit Gesang
 Die frühste Lerchenkehle!

...“

Gisela Probst-Effah

Das Institut für musikalische Volkskunde an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Köln

Eine Skizze aus Anlass des 75. Geburtstags von Wilhelm Schepping

Am 17. Dezember 2006 feierte Universitätsprofessor Dr. Wilhelm Schepping seinen 75. Geburtstag. In einer Feierstunde wurde ihm am 19. Januar 2007 an der Universität zu Köln eine Festschrift überreicht. Wilhelm Schepping war bis zu seiner Emeritierung am Ende des Wintersemesters 1996/97 geschäftsführender Direktor des Seminars für Musik und ihre Didaktik an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln. Seit 1992 leitete er das dort ansässige Institut für Musikalische Volkskunde, dessen Dienstgeschäfte er noch nach seiner Emeritierung bis zur Berufung seines Nachfolgers Prof. Dr. Reinhard Schneider 1999 weiterführte.

Wilhelm Schepping wurde 1931 in Neuss geboren. 1952–56 studierte er Schulmusik an der Musikhochschule Köln und 1952–58 Musikwissenschaft, Philosophie, Pädagogik und Germanistik an der Universität zu Köln. In den Jahren 1958–68 war er Studienassessor, Studienrat und Oberstudienrat am Staatlichen Quirinus-Gymnasium Neuss (Fächer Musik und Deutsch). Während der Referendarausbildung begegnete er Ernst Klusen, damals Musikfachleiter des Ausbildungsseminars. Klusen wurde 1962 Professor für Musikerziehung an der Pädagogischen Hochschule Rheinland / Abteilung Neuss und gründete 1964 dort das Institut für Musikalische Volkskunde. Er gewann Schepping für die Mitarbeit in beiden Institutionen. 1976 zum Studienprofessor ernannt und im folgenden Jahr zum Dr. phil. an der Universität zu Köln promoviert, erhielt Schepping im Januar 1982 eine C-3-Professur an der Philosophischen Fakultät der Universität Düsseldorf. Bereits ein Vierteljahr später folgte er einem Ruf auf den Lehrstuhl Musik und ihre Didaktik an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, den er bis zu seiner Berufung an die Erziehungswissenschaftliche Fakultät der Universität zu Köln 1985 innehatte.

Eine der Hauptaufgaben des Instituts für Musikalische Volkskunde ist die musikethnologische Regionalforschung. Der regionale, aber darüber hinaus in einen umfassenden historischen und überregionalen Kontext eingebundene Bezug ist u. a. in mehreren Beiträgen Scheppings zu den Tagungen und Publikationen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte erkennbar: so in einer Untersuchung der Aktivitäten verbotener bündischer Jugendorganisationen im Rhein- und Ruhrgebiet während des „Dritten Reiches“, bei der u. a. Gestapo-Akten des Hauptstaatsarchivs Düsseldorf ausgewertet wurden.¹⁵⁰ Die Publikation ist Bestandteil eines umfangreichen Forschungsprojekts Scheppings, zu dem er seit den siebziger Jahren Beiträge veröffentlicht. In dem Projekt wird anhand schriftlicher Äußerungen, Aussagen von Zeitzeugen sowie Gestapo- und Prozessakten die Funktion von Liedern im Widerstand gegen den Nationalsozialismus untersucht. Der Schwerpunkt der Recherchen liegt auf dem Singen von Liedern innerhalb illegal weiterexistierender Jugendgruppen und

¹⁵⁰ Wilhelm Schepping: Das Lied als Corpus delicti in der NS-Zeit. Gestapo-Akten Düsseldorf. In: Julius Alf (Hg.): Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf. Köln 1977. S. 109–132 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 118)

kirchlicher Gruppierungen. Zum Teil sind es eigene Erfahrungen in der katholischen Jugend, die Schepping zu einer Auseinandersetzung mit diesem Thema motivieren.

Dass Regionalforschung grenzüberschreitend sein kann, zeigte er auch in seiner Untersuchung „Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den Niederländischen Cationes Natalitiae des 17. Jahrhunderts“ auf, mit der er 1977 an der Universität zu Köln promovierte.¹⁵¹ Produkt der Arbeit sind die Edition und Kommentierung einer bedeutenden handschriftlichen Sammlung geistlicher Lieder aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die in dem niederrheinischen Ort Wetten (bei Geldern und Kevelaer) entstand. Die Sammlung lässt u. a. enge Beziehungen zwischen der deutschen und niederländischen Tradition in dieser Region erkennen. Scheppings Publikation der Handschrift enthält die Originalmelodien in moderner Notation und die Liedtexte im niederländischen bzw. lateinischen Original und in deutscher Übersetzung sowie einen ausführlichen Kommentar, der Einblick in den kultur-, religions- und landesgeschichtlichen Kontext des Liedrepertoires gibt. – Das geistliche Lied interessiert Wilhelm Schepping nicht nur aus der historischen, sondern auch aus der aktuellen Perspektive.¹⁵² Bei der Beschäftigung mit dem Themenkomplex „Neues geistliches Lied“, seinem zweiten Forschungsschwerpunkt, fließen u. a. persönliche Erfahrungen in der Sektion „Kirchenmusik“ der Kommission für Liturgie und Kirchenmusik des Erzbistums Köln mit ein.

Das Interesse des Instituts für Musikalische Volkskunde gilt nicht nur der traditionellen ländlichen „Volkskultur“, sondern vor allem der gegenwärtigen städtischen Popularkultur. Zu den Themen Scheppings gehören die Reaktivierung älterer und die Innovation neuer Bräuche sowie die Rolle traditioneller und neuer Dialektlieder in der Gegenwart. Von Anfang an lag ein Hauptakzent des Instituts auf der Erforschung aktueller Phänomene. Nicht zuletzt die Zugehörigkeit zu einer Institution der Lehrerbildung verlangte eine anwendungsorientierte Forschung. In mehreren Publikationen beschäftigte sich Schepping mit der speziellen Beziehung zwischen Musikalischer Volkskunde und Musikpädagogik.¹⁵³

Wilhelm Scheppings Aktivitäten erschöpfen sich keineswegs in Forschung und Hochschullehre. Sie erstreckten sich auch auf den Bereich der Publizistik: So tritt er seit vielen Jahren als Konzertrezensent der Rheinischen Post/Neuss-Grevenbroicher Zeitung hervor. Gleichzeitig entfaltet er eine vielseitige künstlerische Tätigkeit. Dreißig Jahre lang – bis 1987 – dirigierte er das Neusser Kammerorchester bei zahlreichen Konzertaufführungen, auch bei Schallplatteneinspielungen. Trotz einer immensen Arbeitsbelastung engagierte er sich darüber hinaus in zahlreichen Gremien: in der akademischen Selbstverwaltung und den verschiedensten Kommissionen, Vereinen und Verbänden.

¹⁵¹ Wilhelm Schepping: Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den niederländischen Cationes Natalitiae des 17. Jahrhunderts. Köln 1978 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 121)

¹⁵² Wilhelm Schepping: Zwischen Popularität und „Opus-Musik“: Das Neue geistliche Lied im rheinischen Raum. In: Günther Noll (Hg.): Musikalische Volkskultur im Rheinland. Bericht über die Jahrestagung 1991. Kassel 1993. S. 9–49 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 149)

¹⁵³ siehe z. B. Wilhelm Schepping: Musikpädagogik im kirchlichen Raum – heute. Eine empirische Vorstudie. In: Günther Noll (Hg.): Musikpädagogik im Rheinland. Beiträge zu ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert. Bericht über die Jahrestagung 1995. Kassel 1996. S. 173–210 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 155). – Vom musikalischen Objekt zum handelnden Subjekt: Die Musikalische Volkskunde heute und ihr Forschungsfeld. In: Norbert Jers (Hg.): Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung. Bericht von der Jahrestagung Düsseldorf 1998 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Kassel 2002. S. 98–106 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 159)

Bei einer solchen Vitalität erstaunt es nicht, dass Wilhelm Schepping noch zehn Jahre nach seiner Emeritierung ungebrochen aktiv ist. Bis vor kurzem bot er regelmäßig Lehrveranstaltungen am Seminar für Musik an, nahm er Prüfungen ab; noch in der Gegenwart stellt er seinen reichen Erfahrungsschatz, sein Wissen und seine künstlerischen Fähigkeiten bei vielen Gelegenheiten zur Verfügung. Und es muss kaum betont werden, dass er sich wie eh und je in vielfältigen außeruniversitären Bereichen insbesondere in seiner Heimatstadt Neuss engagiert. An den Forschungsprojekten des Instituts arbeitet er weiter, mindestens einmal wöchentlich verbringt er einen Arbeitstag im Institut. Obgleich alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ihm die Ruhe und Beschaulichkeit des Pensionärdaseins gönnen, möchten und können sie noch lange nicht auf sein Engagement und seine Kompetenz verzichten.

Klaus Martin Kopitz

Der rheinische Schubert

Norbert-Burgmüller-Gesellschaft Düsseldorf e. V. gegründet

Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller (1810–1836) war einer der bedeutendsten Tonschöpfer der Frühromantik. Zum Kreis seiner Bewunderer zählten Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara und Robert Schumann sowie Johannes Brahms. In einem geradezu emphatischen Nachruf in der *Neuen Zeitschrift für Musik* schrieb Robert Schumann im August 1839: „Nach Franz Schuberts frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen als der Burgmüllers.“ Dennoch ist Burgmüllers Musik – trotz zahlreicher Initiativen – im Konzertleben kaum präsent.

Dies will die in Düsseldorf gegründete Norbert-Burgmüller-Gesellschaft ändern. Unter Federführung der Burgmüller-Spezialisten Dr. Klaus Martin Kopitz (Berlin, Autor einer Biographie über den Komponisten und Mitarbeiter des Beethoven-Hauses Bonn), des Musikforschers und Publizisten Dr. Klaus Tischendorf (Köln) und des Pianisten Tobias Koch (Düsseldorf, Interpret der Ersteinpielung sämtlicher Klavierwerke Burgmüllers) haben zahlreiche Vertreter des rheinischen Kultur- und Musiklebens die Gesellschaft im März 2007 gegründet.

Die Gesellschaft will das Andenken an den Komponisten und seine Werke bewahren und die Erforschung und Verbreitung seiner Musik fördern. Besonders im Hinblick auf den 200. Geburtstag Burgmüllers im Jahre 2010 sollen Initiativen gebündelt werden. Geplant sind Konzerte und Vortragsreihen. Durch die Förderung von Noten-Editionen und Einspielungen sowie durch eine Schriftenreihe sollen Leser und Hörer näher an ein bislang wenig ausgeleuchtetes Kapitel der Musikgeschichte herangeführt werden. Publikationen eines Werkverzeichnisses sowie Dokumentationen zur Rezeptionsgeschichte sollen Lücken füllen. Insbesondere plant die Gesellschaft eine Aufführungsreihe mit sämtlichen Werken Burgmüllers. Der Komponist hinterließ zwei Symphonien, ein Klavierkonzert, vier Streichquartette, Klavierwerke, Lieder und mehrere kleinere Werke. Noch im nächsten Jahr wird der Kölner Verlag Dohr, der in der Reihe *Denkmäler rheinischer Musik* bereits die Streichquartette publizierte, Burgmüllers Klavierwerke, seine Lieder und das Klavierkonzert herausgeben. Zudem ist für 2010 im Heinrich-Heine-Institut eine Ausstellung über den Tonkünstler und sein Umfeld vorgesehen.

Neue Mitglieder sind herzlich willkommen.

Informationen unter: www.burgmueller.de

Kontakt:

Norbert-Burgmüller-Gesellschaft Düsseldorf e. V.

Postfach 10 14 05

40005 Düsseldorf

mail@burgmueller.de

Verschiedenes

Veröffentlichungen

Denkmäler rheinischer Musik:

Johann Wilhelm Wilms: Sämtliche Werke für Klavier. Vol. II. hrsg. von Oliver Drechsel. mit einer beiliegenden Compact Disc, Köln 2007 (Band 26)

Hermann Schroeder: Streichquartette Nr. 4 und 5, hrsg. von Rainer Mohrs (Partitur), Köln 2007 (Band 27)

Hermann Schroeder: Streichquartette Nr. 4 und 5, hrsg. von Rainer Mohrs (Stimmensatz), Köln 2007 (Band 27a)

Johann Wilhelm Wilms: Streichquartette op. 25 Nr. 1 und 2, hrsg. von Christian Vitalis (Partitur) Köln 2007 (Band 28)

Johann Wilhelm Wilms: Streichquartette op. 25 Nr. 1 und 2, hrsg. von Christian Vitalis (Stimmensatz) Köln 2007 (Band 28a)

Carl Leibl: Messe Nr. 3 Es-Dur für Soli, Chor und großes Orchester, hrsg. von Eberhard Metternich (Partitur), Köln 2007 (Band 29)

Carl Leibl: Messe Nr. 3 Es-Dur für Soli, Chor und großes Orchester, hrsg. von Eberhard Metternich (Klavierauszug von Christian Vitalis), Köln 2007 (Band 29)

Protokoll der Jahresversammlung 2007

Mitgliederversammlung 2007 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte am 22. Juni 2006, 17.00 h, Vierscheibenhaus des WDR, Köln, Appellhofplatz 1

Begrüßung:

Robert v. Zahn begrüßt die Anwesenden und bedankt sich bei Dr. Samuel Weibel für seinen Vortrag über „Divergierende deutsche Musikfestkonzeptionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. Er freut sich über die rege Beteiligung der Mitglieder an der langen Diskussion des Vortrags. Er entschuldigt Vorstandsmitglied Klaus Pietschmann, der noch in der Reise von der Schweiz nach Köln begriffen ist und erst am Abend zur „Romanischen Nacht“ in Köln eintreffen kann.

Würdigung:

Robert v. Zahn erinnert an Prof. Dr. Georg Feder, der am 11. Dezember 2006 verstarb.

Georg Feder wurde am 30. November 1927 in Bochum geboren. Er studierte in Tübingen, Göttingen und Kiel, wo er 1955 promoviert wurde. Von 1957 bis 1992 war er im Joseph Haydn-Institut in Köln tätig, davon dreißig Jahre als dessen wissenschaftlicher Leiter und Herausgeber der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* (JHW) sowie der 1965 von ihm ins Leben gerufenen *Haydn-Studien*. 1988 wurde ihm der Professorentitel verliehen, 2004 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse.

Der Haydn-Forscher und Musikphilologe erwarb sich auch als Autor für ein nichtwissenschaftliches Publikum Verdienste. Viele Musikliebhaber schätzen seine Werkeinführungen zu Haydns Streichquartetten und zum Oratorium „Die Schöpfung“. An der Entwicklung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte nahm er in persönlichen Gesprächen regen Anteil und begleitete die Vorbereitung von Tagungen mit manchem Ratschlag. Die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft werden ihn immer in Erinnerung behalten.

Die Versammelten erheben sich zum Gedenken der Toten.

1. Bericht des Vorstands über das Jahr 2006

Die Arbeitsgemeinschaft präsentierte sich zuletzt am „Tag der Geschichte“ in einer gemeinsamen Aktion von dreißig Kölner Instituten, die in der einen oder anderen Weise mit Geschichte befasst sind, im Kölner Rathaus. Dies geschah auf Anregung und mit tatkräftiger Unterstützung durch Dr. Christine Siegert.

Kommunikation und die „Mitteilungen“:

Heft 89 der „Mitteilungen“ enthält einen lesenwerten Beitrag von Annett Reischert-Bruckmann über die Geschichte und Arbeit des Bach-Vereins. Der Bach-Verein steht der Arbeitsgemeinschaft ja durch das Wirken seines langjährigen Leiters Hermann Schroeder besonders nahe. Hans Peter Göttgens berichtet über ein Musikfestival in der Eifel im Kloster Steinfeld in der frühen Nachkriegszeit, und Johannes Fritsch würdigt die Arbeit des geschätzten Mitglieds und langjährigen Vorsitzenden Dietrich Kämper anlässlich dessen 70. Geburtstags.

Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte:

Erschienen ist die Dissertation von Samuel Weibel, die bereits im Vortrag nahegebracht wurde. v. Zahn ist sehr froh über diese sorgfältig und sehr umfangreich ausgearbeitete Studie mit Datenanhang auf CD-Rom. Er dankt Georg Mölich vom Landschaftsverband für die Förderung des Projekts und wünscht sich, dass es große Verbreitung findet.

Kurz vor der Drucklegung befindet sich der Bericht über die Hermann-Schroeder-Tagung im Kölner Musikwissenschaftlichen Institut, die Arbeitsgemeinschaft und Hermann-Schroeder-Gesellschaft ausgerichtet haben. Rainer Mohrs hat die Herausgabe übernommen und das Manuskript zum Druck vorbereitet.

Wilhelm Schepping erläutert den Inhalt des Bandes. Zum Stand der Fertigung berichtet er, dass auch dieser Band eine Audio-CD als Anhang enthalten wird. Sie enthält Aufnahmen von Werken Schroeders aus den Rundfunkarchiven. Die Verhandlungen mit dem WDR sind dabei langwierig. Deshalb ist das Master dieser CD im Moment das Einzige, was noch fehlt, um die Drucklegung zu beginnen.

v. Zahn: Weitergeführt wurde das Lektorat der Arbeit über die Geschichte des Gürzenich-Orchesters Köln von Karlheinz Weber, Mitglied der Arbeitsgemeinschaft und Musiker des Orchesters im Ruhestand. Die Arbeit ist wie schon dargestellt sehr umfangreich. In Berlin beschäftigen sich mittlerweile drei Lektorinnen und Lektoren mit der Schlussredaktion. Herr Weber und v. Zahn sind nicht ganz glücklich mit der Geschwindigkeit der Arbeit.

Herr Weber berichtet über den Stand der Dinge. Er ist mit dem Fortgang des Lektorats unzufrieden. In diesem Jahr feiert das Gürzenich-Orchester mehrere Jubiläen. Dazu hätte er den Band gerne vorgelegt. Ein beruflich einschlägig erfahrener Verwandter von Herrn Weber hat das Layout übernommen. Der Druck der umfangreichen Arbeit wird in China erfolgen.

v. Zahn: In Vorbereitung befindet sich der Bericht über die Jahrestagung im Maternushaus im Jahre 2005: Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte. Die Redaktion der eingegangenen schriftlichen Fassungen liegt in den Händen von Klaus Pietschmann.

In Vorbereitung befindet sich auch die Arbeit von Eric Rice, Assistant Professor of Music History und Director des Collegium Musicum am Department of Music der University of Connecticut, die mit dieser Tagung in Zusammenhang steht. Sie befasst sich mit der Musikpflege am Aachener Marienstift in der Renaissance. Die Arbeit ist, wie schon im vergangenen Jahr dargestellt, produktionsintensiv: Es sind ca. 220 gedruckte Seiten (500 Worte pro Seite) zuzüglich 16 Tabellen (je eine Seite im Moment), 55 Abbildungen und 44 Notenbeispielen (ca. 60 Seiten im gesamt), vier Appendices mit ca. 66 Seiten. Das Buch insgesamt umfasst damit ca. 400 Seiten.

Norbert Jers erkundigt sich, ob die Arbeit in englischer Sprache erscheinen wird. v. Zahn bejaht dies und verweist auf die ältere Arbeit von Ludwig Bischoff in den Beiträgen, die einen Präzedenzfall abgibt.

Werner Kremp hat seine Arbeit über Otto von Irmer zur Aufnahme in die Beiträge angeboten. Die Arbeit muss im Vorstand noch begutachtet werden.

Skeptisch ist der Vorstand bezüglich der Arbeit des Kölner Musikwissenschaftlers Martin Köhler über den Tanzchoreografen und Komponisten Ernest Berk. Berk befasste sich in den 1940er und 1950er Jahren mit Elektronischer Musik. Die Arbeitsgemeinschaft hat zur Zeit einfach zu viele Projekte laufen, um diese Arbeit noch aufzunehmen. Der Vorstand hofft, dass Martin Köhler eine andere Publikationsform findet, sonst wird er sich im nächsten Jahr noch einmal mit der Arbeit befassen.

Denkmäler rheinischer Musik

Robert v. Zahn und Christoph Dohr erläutern, dass folgende Bände erschienen sind:

Band 27 und 27a: Hermann Schroeder: Streichquartette Nr. 4 und 5, hrsg. von Rainer Mohrs. Partitur und Stimmenset.

Band 10/11 im überarbeiteter Neuauflage: Christian Gottlob Neefe: Zwölf Klavier-Sonaten. Kritischer Bericht von Walter Thoene, eingeleitet von Inge Forst, mit einem Anhang (Neefes Selbstbiographie) und zwei beiliegenden Compact Discs (Oliver Drechsel, Clavichord und moderner Konzertflügel). Es handelt sich also um eine ergänzte Wiederveröffentlichung zweier Denkmälerbände aus der Frühzeit der Arbeitsgemeinschaft, gefördert von der Kunststiftung NRW.

Der Vorstand hat diesen Band im Dezember als Mitgliedergabe versandt. Wer keinen bekommen hat, weil keine aktuelle Adresse vorlag, möge sich bitte melden. Er oder sie soll nicht leer ausgehen.

Band 29a Carl Leibl: Messe Nr. 3 Es-Dur für Soli, Chor und großes Orchester, hrsg. von Domkapellmeister Eberhard Metternich (Köln). Klavierauszug. Mit einem Vorwort von Oliver Sperling.

Hierzu erläutert Christoph Dohr, dass die Arbeitsgemeinschaft in Sachen Denkmälern noch nie so produktiv wie im vergangenen Jahr gewesen sei. Die Herausgabe dieser Bände ist für den Verein kostenneutral. Der Verlag Dohr trägt die gesamten Herstellungskosten, der Verein profitiert aber auch nicht von den Einnahmen.

Der Absatz der Bände ist sehr zufriedenstellend. Die Subskribenten wissen die dichte Erscheinungsfolge zu schätzen.

Christoph Dohr freut sich besonders, dass mit Domkapellmeister Metternich eine renommierte Person des Musiklebens als Herausgeber für einen Denkmälerband gewonnen werden konnte.

In Vorbereitung befindet sich:

Band 29 und 29b Carl Leibl: Messe Nr. 3 Es-Dur für Soli, Chor und großes Orchester, hrsg. von Domkapellmeister Eberhard Metternich (Köln). Partitur und Aufführungsmaterial. Mit einem Vorwort von Alain Gehring.

Band 26: Johann Wilhelm Wilms: Sämtliche Werke für Klavier. Vol. II. hrsg. von Oliver Drechsel. mit einer beiliegenden Compact Disc (Oliver Drechsel, Hammerflügel).

Band 28 und 28a: Johann Wilhelm Wilms: Streichquartette Nr. 1 und 2, hrsg. von Christian Vitalis. Partitur und Stimmen

Geplante Projekte, die im Vorstand noch besprochen werden:

Klavierkonzert von Neefe, herauszugeben von Inge Forst

Klavierwerke und das Klavierkonzert von Burgmüller, herauszugeben von Klaus Martin Kopitz

Messe von Schmidtbauer, herauszugeben eventuell von Klaus Wolfgang Niemöller oder Alain Gehring.

Peter Gnost berichtet von den Erfahrungen des Großhändlers Harrassowitz, bei dem er beschäftigt ist. Die „Beiträge“ und die „Denkmäler“ der Arbeitsgemeinschaft werden von Harrassowitz vor allem an inländische und ausländische Bibliotheken geliefert. Erfreulich ist das Interesse an den USA. Dass ausländische Kunden einen recht großen Anteil unter den Abnehmern haben, sieht Gnost das Herausbringen von Arbeiten in englischer Sprache als unbedenklich an. Es ist wichtig, dass in beiden Reihen regelmäßig Bände erscheinen. Die Erfahrung z. B. beim Verkauf der Bände der Schumann-, der Brahms- und der Beethoven-Gesamtausgaben zeigt, dass Kunden aus dem regelmäßigen Bezug abspringen, wenn über einen größeren Zeitraum kein Band herauskommt. Positiv sind die Erfahrungen mit dem regelmäßigen Erscheinen der Haydn-, der Händel- und der Sibelius-Gesamtausgabe.

Peter Gnost fragt, ob es eine weitere Folge (Nr.6) der „Studien zur Musikgeschichte des Rheinlands“ geben wird. v.Zahn antwortet, dass es hierzu keine Planung gibt und dass dem Vorstand auch keine Manuskripte hierfür vorliegen. Gnost erkundigt sich, ob die „Rheinischen Musiker“ fortgesetzt und ob die vergriffenen Bände neu aufgelegt werden. v. Zahn führt aus, dass für einen Band 11 keine Artikel vorbereitet sind und dass es derzeit auch keinen Herausgeber gibt, der die Arbeit der Konzeption und des Einwerbens von Beiträgen auf sich nimmt. Das Problem der vergriffenen Bände 1 und 2 ist im Vorstand besprochen und mit Christoph Dohr, der auf einen Neudruck drängt, diskutiert worden. Der Vorstand ist der Meinung, dass die Bände nur in einer inhaltlich aktualisierten Form wiederveröffentlicht werden sollten. Dazu fehlt derzeit eine Person, die sich dieser Arbeit annimmt. Begrüßenswert ist eine Neubearbeitung aller zehn Bände zu einem neuen Kompendium mit durchgehend alphabetischer Artikelfolge.

Christoph Dohr führt aus, dass die Nachfrage nach den Bänden 1 und 2 groß sei und dass er deshalb eine Neuauflage vorgeschlagen habe.

Norbert Jers pflichtet den Befürchtungen von v. Zahn bei, dass ein Erscheinen der Bände ohne Aktualisierung einen wissenschaftlichen Reputationsverlust mit sich bringe. Er schlägt einen reinen Reprint vor, der nicht den Anspruch einer Neuausgabe stellt.

v. Zahn fragt, wo dieser erscheinen soll. Die originalen Bände sind bei Arno Volk in Köln erschienen. Nach mehreren Verlagswechseln erscheint die Reihe der Beiträge jetzt bei Merseburger in Kassel. Da sieht es merkwürdig aus, wenn zwischendurch ein Reprint aus der Reihe bei einem weiteren Verlag in Köln erscheint.

Christoph Dohr sieht darin angesichts des mehrfachen Verlagswechsels der Reihe kein Problem.

Franz Müller-Heuser schlägt vor, den oder die Reprints bei Merseburger in Kassel herauszubringen.

v. Zahn zögert, weil der Reprint eine Initiative von Christoph Dohr war, und er seine Anfrage ungerne beantworten würde, indem er den Band nach Kassel vergibt.

Christoph Dohr betont, dass der Reprint bei Dohr für die Arbeitsgemeinschaft kostenneutral erfolgen würde.

Die Mitgliederversammlung beauftragt den Vorstand auf Anregung des Vorsitzenden, ein Gespräch mit Merseburger darüber zu führen, wie der Verlag zu einem Reprint des Bandes oder beider Bände grundsätzlich steht und sich danach noch einmal mit Christoph Dohr zu verständigen.

2. Bericht des Schatzmeisters

Wolfram Ferber erläutert die Mitgliederbewegung:

Eintritt: Herr Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Köln

Austritt: Pater Dr. Hubert Hammer, Abtei Oberschönefeld, Gessertshausen

Verstorben: Prof. Dr. Winfried Schleppehorst, Osnabrück und Prof. Dr. Georg Feder, Köln

Zu den Ausgaben und Einnahmen im Jahre 2006 erläutert Wolfram Ferber:

Die Bestände der Arge betragen am 1.1.2006 € 8364,06, am 31.12.2006 betragen sie € 5433,46.

Die wesentlichen Einnahmen waren die Steuerrückzahlung 2005, Verkaufserlöse, Zuschüsse zu den Druckkosten und die Mitgliederbeiträge in der Höhe von insgesamt € 10.000,-. Die Hauptausgaben waren: Die beiden Bände der BRM Streichquartett und Musikfeste, die Jahressgabe und das Mitteilungsheft in der Höhe von insgesamt € 13.000,-.

3. Bericht der Kassenprüfer:

Heinz Bremer und Klaus Weiler haben die Einnahmen- und Ausgabenrechnung für 2006 durchgesehen und mit den Belegen verglichen. Auskünfte gab Wolfram Ferber. Die Prüfung erfolgte am Mittag des 22. Juni im Vierscheibenhaus des WDR statt. Die Kassenprüfer fanden keinen Grund zur Beanstandung und bescheinigen dem Schatzmeister eine sorgfältige Buchführung. Sie bitten aber den Schatzmeister noch um Vorlage von Kontoauszügen, die versehentlich fehlten. Sie bescheinigen dem Vorstand, dass er die Ausgaben in einem angemessenen Rahmen gehalten hat.

4. Entlastung des Vorstands :

Auf Antrag Heinz Bremers entlastet die Versammlung einstimmig den Vorstand, unter Enthaltung der beiden anwesenden Vorstandsmitglieder.

5. Tagung

Vorbereitet wird die Tagung „Musikwissenschaft im Rheinland um 1930“, Köln, Musikwissenschaftliches Institut, 29.9.2007

Im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Köln (26.-29.9.) wird die Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte am Samstag, 29.9., ein Symposium zum Thema *Musikwissenschaft im Rheinland um 1930* veranstalten. Im Zentrum der Referate und des Roundtables sollen u.a. Protagonisten der inner- und außeruniversitären Musikwissenschaft in Köln und Bonn der 1920er und 1930er Jahre stehen und damit der personelle und institutionelle Kontext näher beleuchtet werden, in dem die Gründung der Arbeitsgemeinschaft im Jahre 1933 erfolgte. Die Beiträge sollen anschließend in gedruckter Form vorgelegt werden.

Der Planung und konkreten Vorbereitung der Tagung hat sich Klaus Pietschmann mit großem Einsatz angenommen.

Die Aktualisierungen der Planung werden eingestellt auf:

<http://www.ag-musikgeschichte.uni-koeln.de/>

6. Verschiedenes Beirat der Arbeitsgemeinschaft:

Der Beirat wird in diesem Jahr im Vorfeld der Tagung nach den Sommerferien tagen. Beiratsmitglieder sind Wolfram Steinbeck, Barbara Schwendowius, Klaus Wolfgang Niemöller, Dietrich Kämper, Günther Noll, Günter Massenkeil und Franz Müller-Heuser.

Robert v. Zahn weist auf die Romanische Nacht nach der Versammlung hin. In St. Maria erklingt dabei im Kapitel Musik des 16. Jahrhunderts aus der Hardenrath-Kapelle. Die Rekonstruktion von deren Repertoire wurde durch Archivfunde möglich, die im Rahmen der Tagung der Arbeitsgemeinschaft vor zwei Jahren vorgestellt worden sind.