

Arbeitsgemeinschaft
für
rheinische Musikgeschichte

Mitteilungen

91

Februar 2009

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

© 2009

ISSN 0948-1222

MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für
rheinische Musikgeschichte e.V.

Nr. 91

Februar 2009

Inhalt

Andreas Vollberg	5
<i>„Man kann sich das Werk nicht vollendeter denken ...“</i>	5
<i>Zum Bonner Wirken des Dirigenten Hermann Abendroth</i>	5
 Claudia Valder-Knechtges	 59
<i>Feinheiten köstlichster Art schlugen an unser Ohr</i>	59
<i>Zur Frühgeschichte des Kölner Kammerorchesters</i>	59
 Christine Siegert.....	 91
<i>Joseph Haydn in Köln</i>	91
<i>Zu einer Anzeige im Beobachter des Jahres 1801</i>	91
 Christoph Dohr	 95
<i>Seit sieben Jahrzehnten im Rheinischen Musikleben aktiv</i>	95
<i>Jürg Baur – 90 Jahre</i>	95
 Franz-Josef Vogt	 98
<i>Zur Erinnerung an Alfons Weller</i>	98
 Verschiedenes.....	 99
<i>Protokoll der Jahresversammlung 2008</i>	99

Andreas Vollberg

„Man kann sich das Werk nicht vollendeter denken ...“

Zum Bonner Wirken des Dirigenten Hermann Abendroth

Weltelite am Pult des städtischen Orchesters

Als das heutige Beethoven Orchester Bonn im Jahr 2007 sein 100-jähriges Bestehen feierte, riefen historiographische Rückblicke neben typischen Entwicklungszügen eines renommierten städtischen Musikinstituts auch überraschende Sonderphänomene ins kulturelle Gedächtnis der Beethovenstadt zurück. Wer unter diesen Aspekten nun jenes bewegte Säkulum Revue passieren lässt und den im chronistischen Kontext stets brisanten Prominenzgrad der Akteure an den institutionellen Rubrizierungen des Jubiläumsensembles misst, darf einer frappierenden Entdeckung gewiss sein: eines imponierenden Aufmarschs von Gastdirigenten höchster Weltgeltung in tendenziell umgekehrtem Verhältnis zum 1983/84 kulminierenden Aufstieg des Klangkörpers bis zur höchsten Vergütungsgruppe der deutschen Kulturorchester, der Tarifklasse A mit Fußnote 1, die lediglich von der Sonderklasse der Berliner Philharmoniker und den separat administrierten Rundfunksymphonieorchestern übertroffen wird.

So honorabel die Phalanx von Richard Strauss über Karl Böhm bis Kurt Masur, so hochwertig die dokumentierten Kunstleistungen – wohl kaum eine jener Begegnungen des Bonner Orchesters mit Koryphäen der Weltelite ging über das punktuelle oder kurzfristige Einzelereignis hinaus. Doch auch hier bestätigt eine Ausnahme die Regel. Denn eine nachhaltige, prägende, nahezu kontinuierstiftende Allianz mit einem überragenden Tonkünstler, den die interpretationskundige Fachwelt zu den etwa zwei Dutzend größten Pultheroen des deutschen Sprachraums rechnet, sucht man in der Bonner Orchesterchronik nicht vergeblich. Es handelt sich um die Zusammenarbeit des Städtischen Orchesters mit dem Dirigenten Hermann Abendroth, nominell im musikgeschichtlichen Bewusstsein verankert als Generalmusikdirektor der Stadt Köln, Gewandhauskapellmeister in Leipzig, Generalmusikdirektor in Weimar, umjubelter Reisedirigent und musikalischer Leiter bei den Bayreuther Festspielen. Zwischen der zu Lebzeiten in der höchsten Metierklasse angesiedelten, in späteren Schaffensjahren und posthum jedoch zunehmend aus dem Rampenlicht des massenorientierten Musikgeschäfts entschwundenen Ikone einerseits und der Stadt Bonn andererseits existieren mehr Berührungspunkte und Verbindungen, als die bis heute vorliegenden Überblicksdarstellungen zur Bonner Musik- und Orchestergeschichte vermuten lassen. Das Bekannte zu vertiefen und das Unbekannte zu erhellen, ist die Intention der folgenden Ausführungen.

„ ... für den Gürzenich mit in aller erster Reihe“ – der kometenhafte Aufstieg Hermann Abendroths

Geboren am 19. Januar 1883 in Frankfurt/Main¹, absolvierte Hermann Abendroth in seiner Heimatstadt zunächst Realgymnasium und Handelsschule, um, wie sein Vater, Buchhändler zu werden. Die entsprechende Berufsausbildung begann der zugleich schon früh höchst Musikbegeisterte 1900 in München. Wurden seine künstlerischen Neigungen von familiärer Seite zwar nicht unterstützt, gelang es ihm jedoch immerhin, von 1901 bis 1905 auf das ersehnte Musik- und Universitätsstudium umzusteigen, wenngleich er die Alma Mater und ihren philologischen Studiengang letztlich ohne Abschluss verlassen sollte. An der „Königlichen Akademie der Tonkunst“ konzentrierte er sich nunmehr ganz auf die Musik und lernte als Kommilitonen einen langjährigen Freund und Wegbegleiter kennen, mit dem er später aufs Engste in Köln kooperieren: Walter Braunfels. Die entscheidenden musikalischen Prägungen nun empfing Hermann Abendroth in München durch seine Lehrer Felix Mottl und Ludwig Thuille. Als Schüler und Assistent des Dirigenten Felix Mottl, der zugleich auch Wilhelm Furtwängler unterrichtete, 1904 Direktor der Akademie wurde und von 1907 bis zu seinem Tod 1911 als Generalmusikdirektor der Bayernmetropole wirkte, erhielt Abendroth Einblick in die von seinem Lehrer verwendeten Wagner-Partituren. Der Komponist Ludwig Thuille gehörte zu den Hauptexponenten der süddeutschen Neuromantik. Enkelschüler Franz Liszts und Freund von Richard Strauss, lehrte er in der Nachfolge Joseph Rheinbergers seit 1903 am Münchner Institut Klavier und Harmonielehre. Dank Mottl und Thuille trat Abendroth bereits zu seiner Studienzeit dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ (ADMV) bei. Der 1861 von Franz Liszt, Franz Brendel und 700 deutschen Musikern in Weimar gegründete Eliteverband europäischer Tonkünstler hatte sich – und hierin liegt seine wesentliche Vorreiterrolle - die Förderung der zeitgenössischen Musik auf die Fahnen geschrieben. Dem jungen Hermann Abendroth brachte diese Mitgliedschaft nicht nur den Kontakt zu den führenden Musikschaffenden seiner Zeit. Vielmehr bestimmten Programmatik, Ethos und personelle Konstellationen sein organisatorisches Denken und Handeln als Leiter kommunaler Musikbetriebe.

Die Verbindung von ausübendem Tun am Dirigentenpult und ständiger Ensembleleitung begann für Abendroth – sein eigenes Hauptinstrument war die Geige - bereits während der Münchner Studienzeit. So wuchs der gemischte Chor des „Münchner Orchestervereins“ unter seiner Leitung von 50 auf 150 Mitglieder. Dass seine bevorzugte Domäne aber in der Orchestererziehung lag, dokumentieren seine ersten Erfolge mit dem 55-köpfigen Münchner Orchesterverein „Wilde Gung’l“. Der erste rasante Karrieresprung katapultierte den 22-Jährigen 1905 an die Spitze des Philharmonischen Orchesters in Lübeck. Durchgesetzt hatte er sich gegen 87 Mitbewerber. Mit Oper und Konzert wurden ihm die beiden Grundpfeiler eines mittel- und großstädtischen Musikwesens überantwortet. Inspiriert durch das von Liszt vorgedachte Ideal des ADMV, neben der klingenden Materie selbst auch ihren institutionellen und aufführungstechnischen Rahmen zu optimieren, führte Abendroth in der Hansestadt eine, wie Irina Lucke-Kaminiarz zusammenfasst, „*moderne, in sich geschlossene*

¹ Ff. primär n.: Irina Lucke-Kaminiarz: Hermann Abendroth. Ein Musiker im Wechselspiel der Zeitgeschichte. Weimar 2007, S. 6-53.

Programmgestaltung ein (...).² Aus Thomas Manns Geburtsort, wo er seine spätere Frau, die Schauspielerin Elisabeth Walter, kennen gelernt hatte, zog es ihn – geheiratet wurde noch im selben Jahr - 1911 nach Essen. Nicht belegt ist, ob Abendroth zuvor eine Referenz des Komponisten, Stuttgarter Generalmusikdirektors und ADMV-Vorstandsvorsitzenden Max von Schillings in die Waagschale warf. Jedenfalls hatte sich Abendroth, erst 27 Jahre alt, im deutschen Musikbetrieb etabliert, zumal er 1910 bereits in den Musikausschuss des ADMV aufgerückt war. Noch 1911 wurde der um drei Jahre jüngere Wilhelm Furtwängler Abendroths Nachfolger in Lübeck. Und im selben Jahr führte Abendroth in Essen Furtwänglers „Tedeum“ auf. Diese Koinzidenzen markierten den Beginn einer Reihe mannigfacher Berührungspunkte, wie sie mehrfach den öffentlichen Vergleich zwischen beiden Ausnahmetalenten herausfordern sollten³.

In die Ruhrmetropole wechselte Abendroth nachweislich als Wunschkandidat seines Vorgängers Georg Hendrik Witte, der den Hochbegabten bereits zu dessen Münchner Zeit erlebt hatte. Eine selbstreflexive Grußadresse Abendroths ans Essener Orchester zu dessen 25-jährigem Bestehen wirft ein bezeichnendes Licht auf probentechnische, dramaturgische und atmosphärische Konstanten, das sich paradigmatisch zum Vergleich mit nachfolgenden, hier dezidiert den Bonner Wirksamkeiten Abendroths anbietet: *„Aber nicht nur die ausgezeichneten künstlerischen Leistungen waren es, die das Dirigentenherz erfreuen mussten, auch das warme menschliche Verhältnis, das zwischen Orchester und Leiter sich bald einstellte und bis zuletzt erhalten hat, musste auf beiden Seiten ersprießlich und beglückend sich auswirken.“*⁴

Abendroths künstlerische Profilbildung durch den ADMV forcierte in Essen einen bilateralen Effekt: zum einen für das städtische Konzertwesen, zum anderen für den nächsten gewaltigen Sprung in der kometenhaften Laufbahn des rührigen Musikinspirators selbst. Wie zuvor Lübeck nämlich verdankte ihm, so wiederum Lucke-Kaminiarz, nun auch die kapitale Industriestadt *„die Modernisierung der Programmgestaltung, an der er als Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins konzeptionell beteiligt war, und die er nun in die eigene Praxis umsetzte. An die Stelle mehr oder weniger zufälliger Aneinanderreihung musikalischer Werke oder Werkausschnitte traten klar strukturierte Programme.“*⁵ Und den entscheidenden Wendepunkt seiner persönlichen Vita brachte ihm der ADMV mit dem 49. Tonkünstlerfest 1914. Dass – so die Meldung des ADMV – *„seinem schönen Enthusiasmus und seiner bewundernswerten Arbeitskraft (...) in erster Linie der erfreuliche künstlerische Erfolg des Festes zu danken“*⁶ war, beeindruckte nicht zuletzt auch eine sachkundige Delegation aus Köln. Hier handelte es sich um einflussreiche Mitglieder der für das domstädtische Konzertleben verantwortlichen, bürgerschaftlich getragenen „Concert-Gesellschaft“, die den Essener Musikchef nun definitiv für die Nachfolge des Kölner GMD Fritz Steinbach in die engere Wahl zog. Hatte doch schon 1914 kein Geringerer als Richard

² Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 21.

³ Vgl.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 28; Peter Gülke: Hermann Abendroth. In: Ders.: Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation. Stuttgart, Weimar 2006, S. 145-158, hier v. a. S. 145-146.

⁴ Publiziert in: Feldes, 75 Jahre Städtisches Orchester, S. 82-83, zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 30.

⁵ Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 30-31.

⁶ Allgemeiner Deutscher Musikverein. Mitteilungen, Nr. 69, S. 1, zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 32-33.

Strauss den Vorsitzenden der „Concert-Gesellschaft“, Justizrat Dr. Victor Schnitzler, wissen lassen, *„dass ich Abendroth für einen ganz außerordentlich begabten Musiker und Dirigenten halte und der Ansicht bin, dass er sicher unter allen Kandidaten für den Gürzenich mit in aller erster Reihe figurieren dürfte.“*⁷

Gegenüber chancenreichen, u. a. von Reger empfohlenen Konkurrenten also entschied der 32-jährige Hermann Abendroth den Findungsprozess der Kölner „Concert-Gesellschaft“ für sich⁸. Diese, 1827 als Vereinigung privater Mäzene ins Leben gerufen, organisierte die seit 1857 im Kölner Gürzenich veranstalteten „Gürzenich-Konzerte“, wobei sie mit dem städtischen Orchester und dem vereinszugehörigen „Gürzenich-Chor“ kooperierte. In den seit 1821 von der Stadt Köln maßgeblich mitgetragenen „Niederrheinischen Musikfesten“, einer unter Franz Wüllner und Fritz Steinbach verfestigten Pflege des Traditionsrepertoires von Bachs barocken Großtaten über den ehernen Kanon der Beethovenschen Symphonik bis zu deren romantischen Lordsiegelbewahrern, der beständig kultivierten Linie Brahms-Reger und einer regelmäßigen Aneignung der Novitäten von Richard Strauss fand Abendroth eine Reihe attraktiver Anknüpfungspunkte, die mit seinem wesensmäßig vaterländisch-deutschzentrierten und national-patriotisch grundierten Kunstempfinden harmonisierten.

Indem Abendroth im musikalischen Oberzentrum des westlichen Deutschland das Amt des Gürzenichkapellmeisters übernahm, trat er per definitionem an die Spitze des kölnischen Musikbetriebs, ja des gesamten rheinischen Kulturlebens. Darüber hinaus verlangte die 1903 erlassene Dienstanweisung für den städtischen Kapellmeister auch die Wahrnehmung einer mit eminentem Erwartungsdruck verbundenen pädagogischen Aufgabe: die Direktion des Konservatoriums der Musik. Die baldige dienstliche Beförderung Abendroths, durch die sein Name zu einem langlebigen Begriff im deutschen Konzertmetier avancierte, resultiert wesentlich auch aus der Verquickung künstlerischer Kapazitäten mit übergeordneten regionalpolitischen Interessen. Denn für den 1917 gewählten Oberbürgermeister Konrad Adenauer bedeutete es eine zentrale Aufgabe, Köln sowohl wirtschaftlich als auch kulturell zur Metropole an der deutschen Westgrenze auszubauen. So fand er in Hermann Abendroth den idealen Partner für eine verlässliche und effiziente Regelung aller Musikaktivitäten, die das Stadtoberhaupt und die Kölner Bürger als elementares kulturelles Bedürfnis und herausragenden Standortfaktor der städtischen Repräsentation verstanden. Wohl mochten Abendroths Russlandgastspiele 1925, 1927 und 1928 sowie die deutsche Erstaufführung von Dmitrij Schostakowitschs Symphonie Nr. 1 im Jahr 1929 mit Adenauers ökonomischer Fühlungnahme zum rohstoffgesättigten Stalinreich korrespondieren. Die entscheidenden Wegmarken der Honorierung Abendroths durch die Stadt Köln jedoch setzten seine Ernennungen zum Generalmusikdirektor 1918 und zum Professor 1919 sowie die Übergabe

⁷ Victor Schnitzler: Erinnerungen aus meinem Leben. Privatdruck 1921. In: Beiträge der Freunde Hermann Abendroths zu dessen Leben und Wirken in der Kölner Zeit von 1915 bis 1934 – zusammengestellt von Ingrid Knierbein und I. D. Herstatt, jun. In: Ibykus. Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst, 10. Jg., H. 34, 1. Quartal. Wiesbaden 1991, S. 60, zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 36.

⁸ Ff. primär n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 35-38; Irmgard Scharberth: Hundert Jahre einer langen Musiktradition. In: Gürzenich-Orchester Köln 1888-1988. Köln 1988, S. 13-113, Unterkapitel S. 72-82; Gülke, Hermann Abendroth, S. 146-149; Heinrich Lindlar: Moderne, Zeitgenössische, Neue Musik. In: Das Gürzenich Orchester. 75 Jahre stadtkölnisches Orchester. Köln 1963, S. 51-61, hier S. 52 sowie Unterkapitel S. 52-56.

des Direktoriums der 1925 aus dem Konservatorium neu gebildeten Staatlichen Hochschule für Musik an Abendroth und seinen Schulkollegen Walter Braunfels.

Wie in Lübeck und Essen konvergieren seine essenziellen Richtlinien und Zielvorgaben mit der Programmatik des ADMV. Dass er sich seiner lokalen Präsenzplichten voll bewusst war, zugleich jedoch das frühe Paradebeispiel eines höchst aktiven Gastdirigenten verkörperte, verband ihn wiederum mit Wilhelm Furtwängler⁹. Im Kölner Repertoire knüpfte Abendroth zunächst nahtlos an die bewährte Pflege des klassisch-romantischen Kanons an. Zur Motivierung seiner viel zitierten Fortsetzung der Kölner Brahms-Affinitäten macht Peter Gülke kulturpsychologisch-ethische Faktoren geltend: *„Weil Abendroths Vorgänger in Köln es mit den Verantwortungen ähnlich gehalten hatten, war deren Wahrnehmung auch ein Bekenntnis zu dortigen Traditionen – um so mehr, als es auch den Interpreten betrifft. Dank der Vorgänger Franz Wüllner und Fritz Steinbach gab es, flankiert durch weitere bedeutende Kollegen, eine stabile, doch nicht einseitig konservierende Brahms-Tradition (...). Soweit einschlägige Zeugnisse es zu beurteilen erlauben, hat Abendroth sich bewusst in diese Tradition gestellt, die vorgegebenen Linien weitergezogen.“*¹⁰ Das Kölner Kontingent konzertanter Standards also enthielt unter Abendroth neben einem hohen Anteil Beethoven und Brahms sowie Bachs jährlich wiederholter „Matthäuspassion“ primär Händel, Mozart und Mendelssohn. Und wie, so Heinrich Lindlar, *„vordem Wüllner über Strauss (...), wie Steinbach über Reger (...), so signalisierte auch und erst recht Abendroth für Köln über Humperdinck die Anti-Brahminen, die Neudeutschen der Nachfolge Wagner-Liszt-Bruckner.“*¹¹ Zur Kölner Basisarbeit Abendroths gehörte hier die Erschließung der Symphonien Antons Bruckners, die in Bonn durch das dortige Orchester unter seinem Gründer Heinrich Sauer zur gleichen Zeit bereits fest inventarisiert waren. In bisher nie gekannten Dimensionen, für einen rührigen Exponenten des ADMV indes höchstes Anliegen, stand der Kölner Konzertplan nun im Zeichen der Gegenwartsmusik. Um die komponierenden Zeitgenossen haben, so Peter Gülke wiederum zur Parallele Abendroth – Furtwängler, *„beide sich, namentlich in den ersten zehn Jahren nach den Amtsantritten in Köln bzw. Berlin, in einem Umfang bemüht, welcher heute nur noch von Spezialisten erreicht wird; weil sie in späteren Jahren sich zunehmend auf die ihnen besonders am Herzen liegende Musik zurückzogen, ist das fast vergessen.“*¹² Und nach Lübeck und Essen war es nun die Rheinmetropole, die dank Abendroths ADMV-Prägung programmgestalterisch zu neuen Ufern aufbrach. Galt es doch auch hier, die überkommenen Vortragsfolgen mit ihrer ausgedehnten Reihung verschiedener Werke oder Einzelsätze durch gestraffte, konzentriertere Abläufe von durchschnittlich drei bis fünf Opera pro Konzertabend zu ersetzen.

Bonner Musikverhältnisse bis 1920

Die ersten Erwägungen, den Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth für ein Gastspiel in Bonn zu gewinnen, datieren höchstwahrscheinlich aus dem Jahr 1919, mit unumstößlicher Sicherheit jedoch spätestens von 1920, als der Städtische Gesangverein zum

⁹ Vgl.: Gülke, Hermann Abendroth, S. 147.

¹⁰ Gülke, Hermann Abendroth, S. 147.

¹¹ Lindlar, Moderne, Zeitgenössische, Neue Musik, S. 52.

¹² Gülke, Hermann Abendroth, S. 147.

150. Taufstag Beethovens die Planungen zu einem großen Musikfest unter Mitwirkung bedeutender auswärtiger Dirigenten und Solisten aufnahm – ein wagemutiges Unterfangen, das man paradoxerweise zu einem Zeitpunkt riskierte, als das eigene städtische Orchester nach kriegsbedingter Auflösung keinen Spielbetrieb unterhielt. Wie hatten sich in jüngerer Zeit die Grundstrukturen der Bonner Musik- und Orchesterverhältnisse entwickelt?

Im Amt des Bonner Musikdirektors, dessen musizierpraktische Hauptaufgabe die Leitung des Städtischen Gesangvereins war, folgte auf den 1898 ausgeschiedenen Leonhard Wolff der 1851 in Uerdingen geborene Hugo Grüters, dem, geprägt durch die konservative Schule Ferdinand Hillers in Köln, eine Vorliebe für Bach und Brahms, Distanz zu den an Richard Wagner orientierten neudeutschen Richtungen, dank Aufführungen von Werken Strauss' und Liszts jedoch auch Konzessionsbereitschaft gegenüber den Modernisten attestiert wurde. Unter Grüters nahm der seit Jahrzehnten angemahnte, eklatant zögerlich beschrittene Weg zu einem professionellen Orchester Konturen an¹³. Infolge appellierender Presseberichte zeigte sich auch die Stadt nach finanziell begründeter Reserviertheit zunehmend interessierter. Wie kein Zweiter unter den Bonner Kulturverantwortlichen forderte zumal Theaterintendant Otto Beck, der vertraglich auf eine effektive Führung seines Pachtbetriebs verpflichtet war, zwecks Realisierung seiner Opernpläne die Bereitstellung eines fest installierten Orchesters. Und anstelle einer bislang diskutierten Neurekrutierung schwebte konstruktiv denkenden Beobachtern ein weniger aufwändiges, erheblich kostengünstigeres Lösungsmodell vor: das Festengagement eines bereits existierenden Ensembles. In diesem Sinne brachte Intendant Beck das Kreuznacher Kurorchester unter seinem Dirigenten Heinrich Sauer, der 1903 denkwürdig mit „Hänsel und Gretel“ gastiert hatte, ins Gespräch. Verhandlungen kamen in Gang. Und im Oktober 1906 beschloss die Stadtverordnetenversammlung, Heinrich Sauer und sein Orchester – nunmehr Philharmonisches Orchester Koblenz - ab 1907 für die jährliche Wintersaison unter Vertrag zu nehmen. Als ihn der Ruf in die Beethovenstadt erreicht hatte, verpflichtete sich Sauer, das Orchester für vorerst drei Jahre jeweils vom 1. Oktober bis 30. April ausschließlich Bonn zur Verfügung zu stellen. Zwar verlieh man ihm den Dienstgrad „Städtischer Kapellmeister“. Unangetastet aber blieb die Leitungsfunktion Hugo Grüters', der für eine reibungslose Abwicklung des gesamten Bonner Musikwesens zu sorgen hatte.

Mehr und mehr erarbeiteten Kapellmeister Sauer und Musikdirektor Grüters eine Spielkultur, die das Zusammenwirken mit dem Orchester, das nach vier Jahren ganzjährig in Bonn präsent war, schon frühzeitig für eine Reihe hochrangigster Gastdirigenten attraktiv machte. Wie nun stellte sich die Doppelspitze Grüters – Sauer unter künstlerischen Gesichtspunkten im Spiegel einer durchaus polarisierten öffentlichen Meinung dar? Diese Frage tangiert eine lang anhaltende Kontroverse im Bonner Musikpublikum, von der später auch Hermann Abendroth nicht unberührt bleiben sollte. Musikdirektor Grüters 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*

¹³ 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. 26-28, S. 36-43.

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.“¹⁴

Innerhalb der enormen Arbeitsauslastung, die dem Orchester zuweilen mehrmalige Auftritte pro Tag abverlangten, kam es auch zu auswärtigen Einsätzen. Zusammen mit Musikern der städtischen Orchester von Barmen, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Köln, Krefeld und Mönchengladbach etwa formierte sich am 1. Mai 1912 eine Delegation aus Bonn zu einer 180-köpfigen Mammutformation, um ein gemeinsames Konzert zum Besten der Wohlfahrtskassen für Musiker zu bestreiten. Ort: Essen. Am Pult: der dortige Musikdirektor Hermann Abendroth. Dass diese mutmaßliche Begegnung nur als ein erster entfernter, schwach dokumentierter Berührungspunkt zwischen Bonns Musikleben und der aufstrebenden Dirigentenzelebrität zu kategorisieren ist, liegt auf der Hand. Sollten die Betreffenden jedoch tiefer greifende Eindrücke von ihrem späteren Interimsleiter empfangen haben, so markiert die Essener Mitwirkung zweifelsfrei den Startpunkt der Verbindung Bonn - Abendroth. Darüber hinaus dürfte sich die Reputation Abendroths auch gut ein Jahr später unter Grüters' und Sauers Mannschaft herumgesprochen haben. Denn unter seiner und Siegmund von Hauseggers Stabführung gesellten sich ausgewählte Bonner zu Orchesterkollegen aus 14 weiteren deutschen Städten beim großen Festkonzert des „Allgemeinen Deutschen Musikervereins“ am 24. Juni 1913 in Berlin¹⁵.

Da ein anhaltender Besucherschwund den städtischen Zuschuss für die Bonner Konzerte in nicht mehr vertretbare Höhen trieb, vermietete die Stadt ihr Orchester an die Kurverwaltung Bad Neuenahr. Zwar war dieser für Heinrich Sauer bitterer Rückschritt nur von kurzer Dauer, die Folgen jedoch umso verheerender: Im Juli 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Mit einem torsohaften, durch Einberufungen geschrumpften Restorchester kehrte Sauer zurück an den Stammsitz. Notdürftig wurde der Orchesterdienst wieder aufgenommen. Doch die Winterkonzerte entfielen. Und um sämtliche Aufwendungen auf das Nötigste zu beschränken, beschlossen Bonns Stadtverordnete, den ohnehin massiv dezimierten Betriebsteil Orchester zum 1. April 1916 offiziell aufzulösen.

Hartnäckige Barrieren behinderten seinen Neuaufbau nach Kriegsende. Ablehnend verhielt sich die Stadt gegenüber der schon bald nach dem Zusammenbruch erhofften, offensiv vom „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband“ 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 Verband unverhofft mit einer drastisch durchschlagenden Maßnahme, indem er, um die Einstellung der Musiker zu erzwingen, für Bonn eine Orchestersperre erließ, die den Auftritt auswärtiger Orchester innerhalb der Stadtgrenzen verbot.

¹⁴ Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 53.

¹⁵ Vgl.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 31.

„ ... eine von echt deutschem Geist getragene musikalische Veranstaltung“ – Bonner Festspielpläne mit Abendroth

In diese Phase einer amtlich erlassenen Orchesterabstinenz also fielen die Planungen zu einem großen Beethovenfest anlässlich des 150. Tauftags¹⁶. Da der Städtische Gesangverein und die übrigen beteiligten Körperschaften von vornherein ein Aufgebot prominenter Interpreten anvisierten, dürfte ihre zusammen mit dem „Konzertverein“ formierte Kommission sich sehr rasch entschlossen haben, das traditionsreiche Orchester der Nachbarstadt Köln und deren national bereits hoch renommierten Generalmusikdirektor einzuladen.

Am 7. Juli 1920 gab der Beigeordnete Dr. Adolf Lühl zu Protokoll, der von ihm präsierte Arbeitsausschuss habe beschlossen, mit drei Kölner Vertretern des Musikerverbandes wegen Aufhebung der Orchestersperre zu verhandeln. *„Alsdann soll“*, so der Ausschussvorsitzende weiter, *„mit Professor Abendroth in Cöln verhandelt werden wegen Beteiligung des Gürzenich-Orchesters unter Leitung Abendroth's an dem Beethovenfest. Professor Grüters teilte mit, daß er mit Abendroth bereits dieserhalb gesprochen und Entgegenkommen gefunden habe. Allerdings werde es nicht möglich sein, das gesamte Orchester nach Bonn zu bekommen. Nichtsdestoweniger soll der Versuch gemacht werden, dies doch zu erreichen.“*¹⁷

Doch die Besorgnis um das ersehnte Festspielniveau hielt an. Und obwohl Hugo Grüters die Terminierung einer Besprechung mit Abendroth auf den 14. Juli bestätigte, wollte Geheimrat Prof. Dr. Emil Ungar aus gut unterrichteter Quelle erfahren haben, dass der Kölner Musikchef sich so lange ablehnend verhalten werde, bis die Problematik der Orchestersperre geklärt sei. Von einem nahezu gegenteiligen Tenor aber berichteten die Bonner Verhandlungsführer nach Ablauf der Unterredung. Abendroth sei nicht über die Vorgänge in Sachen Orchestersperre informiert gewesen und habe grundsätzlich zugesagt, zugleich aber davor gewarnt, die Feier im Dezember zu veranstalten, da seine Musiker und Solisten in dieser Zeit derart überlastet seien, dass ihnen die Mitwirkung an einem solch umfangreichen Programm nicht zugemutet werden könne. *„Er rate dringend“*, so Adolf Lühl im Bonner Protokoll über das Kölner Gespräch, *„die Feier bis zum Frühjahr zu verschieben und alsdann eine viertägige Veranstaltung (3 Tage Orchester) anzusetzen (...)“*¹⁸ Grünes Licht winkte sodann schon ab dem 16. Juli, nachdem sich der zuständige Kölner Verbandsvertreter Klug nach Verhandlungen mit Grüters und weiteren Bonner Stadtvertretern bereit erklärt hatte, die Aufhebung der Orchestersperre für die Beethovenfeier herbeizuführen.

Wie nach der Kölner Verhandlung mit Abendroth bereits erwartet, beschloss der Vorstand des Städtischen Gesangvereins in jener Sitzung vom 24. Juli die Vertagung des Beethovenfests. Laut Beschlussniederschrift erläuterte *„Professor Abendroth in eingehender Weise die von ihm gegen die Veranstaltung eines grossen Beethovenfestes im Dezember ds. Js. erhobenen Bedenken. Zuerst sei der Dezember ein schlechter Geschäftsmonat. Dann wäre das städtische Orchester Köln für den Dezember (...) in seiner Hauptsache durch Veranstaltungen in Köln in Anspruch genommen. (...) Aus allen diesen Gründen empfahl Professor Abendroth*

¹⁶ Ff. in wesentlichen Teilen 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. 21-24; StA (Stadtarchiv) Bonn, Pr 42/163.

¹⁷ StA Bonn, Pr 42/163.

¹⁸ StA Bonn, Pr 42/163.

*dringend, das Fest bis zum Frühjahr zu verschieben, d.h. etwa in den Monat Mai um den Christi-Himmelfahrtstag.*¹⁹ Die Beschlussfassung entsprach Abendroths Vorschlägen in allen Teilen.

Als Kapellmeister Heinrich Sauer im August erst durch die Tagespresse von den Vorbereitungsarbeiten erfuhr, schrieb er indigniert an Oberbürgermeister Fritz Bottler: *„Es erfüllt mich mit Wehmut, daß ich bis jetzt von diesen Verhandlungen ferngehalten worden bin.“*²⁰ Dennoch beschloss der Unterausschuss am 4. August, die Vorarbeiten zum Beethovenfest zunächst ohne Konsultierung weiterer Persönlichkeiten aus interessierten Kreisen fortzusetzen. Während die deutsche Musikpresse in den Herbstmonaten 1920 auf das frühjährliche Musikfest vorausblickte und die Berufung Hermann Abendroths zum Festdirigenten publik machte, wuchs der Unmut Sauers. In einem weiteren Schreiben an Oberbürgermeister Bottler vom 3. November verwies er mit spürbarem Konkurrenzdruck auf eigene Festspielmeriten, die den Leistungen prominenter Dirigenten ebenbürtig, potenziell sogar überlegen seien und ihn dazu befähigten, sich bei gleicher Infrastruktur auch neben Abendroth behaupten zu können: *„Gelegentlich größerer von mir geleiteten musikalischen Veranstaltungen in Coblenz und Kreuznach schrieben fast sämtliche Blätter dieser Städte, es wäre sehr fraglich, ob manche Dirigenten mit großen Namen mit den geringen Mitteln, die mir zur Verfügung standen, solch ausgezeichnete Leistungen zu Stande bringen könnten; diese Herren hätten nur das Glück, immer mit den auserlesensten Kräften und stark besetzten Orchestern zu arbeiten. Man gebe mir dieselben Mittel an die Hand, wie Herr Abendroth und übertrage mir einen Teil des Beethoven-Festes, dann werde ich den Beweis erbringen, dass ich mit Ehren bestehe.“*²¹

Mit der Aufführung von Bachs „Matthäuspassion“, einem Gedächtniskonzert für den Bonner Kunstmäzen Dr. Francis Simrock in der von der Besatzung freigegebenen Beethovenhalle, endete am 15. August 1919 die Bonner Orchestersperre. Simrock hatte auf Fürsprache von Hugo Grüters sein Vermögen der Stadt Bonn zur Finanzierung ihres Orchesters vermacht. Und nachdem sich die verbliebenen Musiker zu einem Verzicht auf einen Teil ihres Gehaltes bereit erklärt hatten²², beschloss die Stadtverordnetenversammlung nach heftigen Kontroversen am 17. September 1920 die Neugründung des Orchesters.

Unter Beteiligung von Hermann Abendroth beriet der Musikausschuss am 26. Februar 1921 über Ablauf, Inhalt und Besetzung des Beethovenfests. Verteilt auf vier Tage vom 3. bis 6. Mai, sollten die Symphonien Nr. 3, 5 und 9, die „Missa solemnis“, das Violinkonzert, die „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3, die „Egmont“-Ouvertüre und das Klavierkonzert Nr. 4 als orchestrale Opera sowie – am dritten Tag – drei Kammermusikwerke zur Aufführung kommen. Nach Angabe von Grüters sei jedoch die Besetzung des Orchesters auf eine Stärke von 80 bis 90 Musikern zu bringen. Hierzu müssten demnach 40 bis 50 Mitglieder aus dem Kölner Orchester hinzugezogen werden – eine Problematik, in der sich Abendroth zuversichtlich zeigte, vorausgesetzt, dass der Direktor der Kölner Bühnen, Hofrat Fritz Rémond, mit seinem Spielplan auf das Beethovenfest Rücksicht nehme. Bei der schriftlichen

¹⁹ StA Bonn, Pr 42/163.

²⁰ Zit. n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn, S. 22.

²¹ Brief von Heinrich Sauer, Bonn, an Fritz Bottler, Bonn. 3. November 1920. StA Bonn, Pr 42/163.

²² Vgl.: Schulmeister, Das Städtische Orchester Bonn, S. 76.

Fixierung eines weiteren zentralen Sitzungsbeschlusses allerdings kam es zu einem gravierenden Protokollfehler, dessen Ursache anhand der Aktenlage nicht verifizierbar ist, jedoch in idealistischem Wunschdenken oder im Dunstkreis einer interessegeleiteten Manipulation vermutet werden könnte. So heißt es unter Punkt 4, es werde beschlossen, *„daß Herr General-Musikdirektor Professor Abendroth die Leitung aller 3 Orchesterabende übernehmen soll, daß hingegen Herr Musikdirektor Professor Grüters die Missa solennis dirigieren soll.“*²³ Mit einem Unterton gezügelter Entrüstung nun bestätigt Hugo Grüters im Schreiben vom 1. März an Adolf Lühl den Empfang des Protokolls und dementiert das unter Punkt 4 Vermerkte: *„Davon war keine Rede; es war nur vom Herrn Oberbürgermeister die Ansicht geäußert worden, dass Herr Abendroth am ersten Tage auch mitdirigieren müsse. Aber keineswegs ist beschlossen, noch darüber abgestimmt worden, dass alle Orchesterwerke beim Feste Herr Abendroth zu leiten hätte.“*²⁴ Völlig übereinstimmend wandte sich am selben Tag auch der mit Grüters persönlich befreundete Justizrat Dr. Josef Schumacher, maßgebliche Stimme im Vorstand des Städtischen Gesangvereins, schriftlich an Lühl. Zumal nach seiner Information außerdem die Leitung am zweiten Tag unter beiden Dirigenten aufgeteilt werden solle, sei die Einberufung einer neuen Sitzung zu erwägen. Aus Abendroths Schreiben an Lühl vom 12. März allerdings geht hervor, dass er zumindest zwei Konzerte komplett und den ersten Abend zum Teil übernehmen sollte²⁵.

Zweifellos ahnte er zu diesem Zeitpunkt noch nichts von der neuen Sachlage, die sich tags zuvor ergeben hatte. So gab die Zentrumsfraktion im Bonner Stadtrat in einem Schreiben an Oberbürgermeister Bottler zu bedenken, ob *„es sich nicht vielleicht empfehlen (würde), mit Rücksicht auf die trübe politische Lage das beabsichtigte Beethovenfest ganz ausfallen zu lassen (...). (...) Auch (...) sollten die so genannten besseren Kreise der breiten Masse durch Einschränkung von Festlichkeiten aller Art ein gutes Beispiel geben.“*²⁶ Der Hintergrund: Nachdem auf der Londoner Konferenz die Verhandlungen mit Deutschland über die Reparationsfrage des Ersten Weltkriegs am 7. März mangels Einigung gescheitert waren, kam es tags darauf zu Sanktionen im Ruhrgebiet. So wurden etwa Düsseldorf und Duisburg besetzt und die Zolllinie bis zur Grenze des besetzten Gebiets ausgeweitet. Auf Bonner Ratsbeschluss entfiel letztlich auch das Beethovenfest 1921. In seinem Schreiben an Oberbürgermeister Bottler vom 18. April 1921 verbindet Abendroth den Ausdruck aufrichtigen Bedauerns mit einem vorrangig aktuell begründeten Plädoyer für die Demonstration des Deutschtums in der Musik: *„Gerade in der gegenwärtigen Zeit wäre meines Erachtens eine von echt deutschem Geist getragene musikalische Veranstaltung größten Stils unbedingte Notwendigkeit gewesen. Die Gründe aber, die die Stadt Bonn zur Aufgabe des Planes veranlasst haben, dürften ja wohl ausschlaggebend und dringend genug gewesen sein, um den an sich bedauerlichen Schluß zu rechtfertigen. Die Unkosten, die mir durch Teilnahme an zwei Komitee-Sitzungen im Bonner Rathaus entstanden sind, sind zu geringe, als dass ich sie eigens in Rechnung stellen möchte.“*²⁷

²³ StA Bonn, Pr 42/163.

²⁴ Brief von Hugo Grüters, Bonn, an Adolf Lühl, Bonn. 1. März 1921. StA Bonn, Pr 42/163.

²⁵ Vgl.: Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn. 12. März, 1921. StA Bonn, Pr 42/163.

²⁶ Zit. n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 23.

²⁷ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Fritz Bottler, Bonn. 18. April 1921. StA Bonn, Pr 42/163.

Ausgelöst durch kritische Stimmen, die den offiziell proklamierten Beweggrund zur Absetzung des Beethovenfests in Zweifel zogen, entfachte sich in den Wochen darauf eine Kontroverse zwischen Bonner Musikengagierten, die sich kurzzeitig auch in der regionalen Presse niederschlug und die geplante Beteiligung Hermann Abendroths zu Zwecken gezielter Schuldzuweisungen instrumentalisierte. Der Tenor eines offensiv in den Raum gestellten Vorwurfs unlauterer Absichten bestand in dem Verdacht, ein Sympathisantenkreis um Musikdirektor Hugo Grüters habe unter Vorwand der wirtschaftlichen Notlage die Veranstaltung hintertrieben, um von künstlerischen Defiziten des Bonner Konzertbetriebs abzulenken. So verwies Dr. Hermann Alef, damals Syndikus des Bonner Einzelhandelsverbandes, Stadtverordneter und Mitglied des Ausschusses für Volksbildung, in der Maiausgabe der „Kölner Musikzeitung“ auf eine nach wie vor akute Rivalität zwischen zwei Konfessionen: namentlich der fortschrittlich gesonnenen Sauer- und der konservativen Grüters-Lobby. Noch immer seien die Symphoniekonzerte Sympathiekonzerte, deren anhaltend dürftiger Besuch erst durch ein überlokal ausstrahlendes Musikfest an eine breitere Öffentlichkeit gedrungen sei. Als sich aus den vielen Vorverhandlungen nun herauskristallisiert habe, dass der festliche Teil des Programms an Abendroth, die Leitung einer „Fidelio“-Aufführung an Kapellmeister Sauer übertragen werden solle, habe *„der Funkspruch einer hohen, aber sehr mysteriösen Vorbereitungskommission“* verkündet, *„daß die im Mai geplante Bonner Beethovenfeier mit Rücksicht auf die vaterländische Not n i c h t abgehalten werden könne.“* Der entscheidenden Sitzung nun sei ein tendenziöser Artikel eines Bonner Blattes vorausgegangen, dessen Musikrezensenten eine besondere Vorliebe für jenen Dirigenten, nämlich Grüters, hegten, der bei der Beethovenfeier übergegangen worden sei. Ob nun, so konzidiert Alef, ein ursächlicher Zusammenhang zwischen dem Artikel und der Beschlussfassung existiere, lasse sich nicht eindeutig nachweisen. Nachweisen lasse sich hingegen, *„daß das Alter des einen Dirigenten das pensionsfähige Dienstalder Staatsbeamten w e i t überschritten hat, (...) daß endlich diesem Dirigenten gerade d a s fehlt, was vielleicht das innerste Wesen des Orchesterleiters überhaupt ausmacht, nämlich s u g g e s t i v zu wirken, zu f a s z i n i e r e n, den Musiker im gewaltigen Stürmen mitzureißen.“*²⁸ So hätten Grüters' Anhänger im Erscheinen eines Ausnahmekünstlers wie Abendroth, der alle Schwächen des routinierten Musikwesens gnadenlos decouvriere, eine Gefahr gewittert. Restlos unverzeihlich nennt Alef an erster Stelle den mit der Absetzung des Fests verursachten Kulturschaden.

Noch Ende Mai reagierte die „Bonner Zeitung“ (BZ) auf Alefs Einlassungen. Da die Besucher eines Chorkonzertes das Abendprogramm lediglich in Form des Mai-Exemplars der „Kölner Zeitung“ mit Alefs Artikel erwerben konnten, erhob man nun umgekehrt den Vorwurf eines Intrigenspiels. Zu Recht, wie aus den zitierten Akten hervorgeht, korrigiert der Verfasser zwei Unrichtigkeiten in Alefs Ausführungen: Grüters sei nicht vom Dirigat ausgeschlossen, sondern von vornherein zum Mitdirigenten neben Abendroth bestimmt gewesen. Ferner habe die thematisierte „Fidelio“-Aufführung unter Sauer nicht zur Diskussion gestanden. Ungerechtfertigt nennt er die gemutmaßte Beeinflussung der Festkommission durch die „Bonner Zeitung“. Hier habe man nur auf die durch das düstere politische Klima zurückgeführte Absage des Kölner Pfingstmusikfests verwiesen und Bonn

²⁸ Hermann Alef: Bonn, die Musikstadt!?. In: Kölner Musikzeitung, Mai 1921.

ein ähnliches Vorgehen nahe gelegt. Den auslösenden Faktor der Alefschen Polemik ortet der Verfasser letztlich in einer kommerziellen Strategie: Veranstalter des betreffenden Chorkonzerts sei die „Kölner Konzertdirektion“ gewesen, die als Propagandaorgan die „Kölner Musikzeitung“ herausgebe und mit ihren Bonner Veranstaltungen in Konkurrenz zu den von Grüters organisierten Kammermusikabenden stehe. Nun könne man aber *„der Kölner Konzertdirektion noch weiter mitteilen, daß im kommenden Winter die Kammermusikabende (...) auf die Stadt übergehen.“*²⁹

„Er zählt heute in der ganzen Welt zu den ersten Orchesterleitern“ – Abendroths erste Bonner Gastdirigate

1922 stand für den inzwischen 71 Jahre alten Musikdirektor Hugo Grüters der Ruhestand bevor. Die Frage der Nachfolge beschäftigte nicht nur die entscheidungstragenden Gremien, auch die kulturinteressierte Öffentlichkeit nahm regen Anteil an der Diskussion. Kam es in den Musikmetropolen Deutschlands Anfang der zwanziger Jahre allgemein zu Grabenkämpfen zwischen einer im wilhelminisch-konservativen Kunstgeschmack verharrenden Bürgermajorität und einer vom demokratischen Aufbruch Weimars progressiv beflügelten Intellektuellenschicht, so eignete ihnen in Bonn eine besondere Pointe durch den anhaltenden Disput zwischen Sauer- und Grüters-Adepten. Nun lag es an einer zehnköpfigen Findungskommission, eine Masse von 95 Bewerbungen zu durchforsten. Zu den in die engere Wahl gelangten Interessenten wurden Bewertungen durch sachkundige Personen und Institutionen des deutschen Musiklebens eingeholt. Mehrfach begegnet in den gesammelten Akten des Auswahlverfahrens³⁰ der Name Hermann Abendroth. Neben Arthur Nikisch in Leipzig oder Siegmund von Hausegger etwa rangiert er unter fünf Kollegen, die dem Weimarer Carl Maria Artz eine Referenz für Bonn gaben. Und zusammen mit einem späteren Hauptexponenten der Beethovenfeste, dem Essener Grandseigneur Max Fiedler, sowie dem Oberbürgermeister von Rheydt bürgte er für den in Köln ausgebildeten, dann am dortigen Stadttheater beschäftigten, seit 1907 am Kölner Konservatorium Theorie und Operngesang lehrenden Städtischen Musikdirektor Konrad Ramrath.

Im vorletzten Schritt aber grenzte der Ausschuss den Kreis der Aspiranten auf drei anderweitige Kandidaten ein: Erich Band, Oskar von Pander und Hermann Scherchen. Aus heutiger Sicht überrascht eine Notiz Oberbürgermeister Bottlers vom 18. April: *„Nachträglich ist bekannt geworden, dass der Generalmusikdirektor Abendroth Köln bereit ist, die Tätigkeit eines Musikdirektors der Stadt Bonn neben seiner Kölner Tätigkeit zu übernehmen. (...) Die Hauptchorproben des städtischen Gesangvereins will er selbst leiten, die Vorproben durch einen von ihm zu bezahlenden geeigneten Dirigenten leiten lassen. Generalmusikdirektor Abendroth verlangt als Besoldung das Gehalt eines Beigeordneten.“*³¹ Doch Abendroths Offerte einer Köln-Bonner Ämterfusion hinterließ in den überlieferten Aufzeichnungen keine weiteren Spuren. Vermutlich rasch zu den Akten gelegt, provoziert sie dennoch eine spekulative Assoziation zu Hermann Alefs argwöhnischem Szenario, nach welchem die 1920 verhinderte Bonner Präsenz des renommierten Dirigenten einen eklatanten

²⁹ Bonner Zeitung, 27. Mai 1921.

³⁰ StA Bonn, Pr 42/456.

³¹ StA Bonn, Pr 42/456.

Umsturz des gewohnten Konzertalltags ausgelöst hätte. Auch liegt der Gedanke nicht fern, dass Abendroths Ansinnen durch eine Personaldiskussion stimuliert sein mochte, die ihn kurz zuvor beinahe ans denkbar höchste Karriereziel eines deutschen Orchesterleiters geführt hätte³²: Galt doch nach dem Tod Arthur Nikischs im Januar 1922 unter den Jüngeren vor allem Abendroth neben Furtwängler als hoher Favorit für die Nachfolge beim Berliner Philharmonischen Orchester und dem Gewandhausorchester Leipzig, hier sogar noch vor Furtwängler.

Mit überragendem Vorsprung gewann Anfang Mai 1922 der aufstrebende Avantgarde-Pionier Hermann Scherchen den Endspurt in Richtung Bonner Direktorenamt. Da er jedoch keinesfalls auf die im selben Jahr angetretene Leitung der Frankfurter Museumskonzerte verzichten, in Bonn lediglich die Städtischen Konzerte dirigieren, im übrigen aber von den Aufgaben eines Musikdirektors unbehelligt bleiben wollte, lehnte er die Wahl ab. So wurden denn Mitte Mai alle Karten neu gemischt. Weitere Aspiranten traten auf den Plan, darunter ein Kandidat, dem neben Hugo Grüters und Otto Klemperer auch Hermann Abendroth seine Empfehlung für Bonn mit auf den Weg gegeben hatte: Friedrich (F.) Max Anton, geboren 1877 in Bornstedt bei Eisleben, nach Stationen in Mönchengladbach und Rheydt Städtischer Musikdirektor in Osnabrück, produktiver Schöpfer gemäßigt moderner, spätromantisch verwurzelter Kompositionen, die deutschlandweit, u. a. auch in Abendroths Gürzenich-Konzerten, relativ häufig auf den Programmen standen. Im abschließenden Wahlgang avancierte er als Nachfolger von Hugo Grüters zum Städtischen Musikdirektor der Stadt Bonn, ab 1923 Generalmusikdirektor. Antons erste Bonner Jahre waren geprägt von einer zeithistorischen Problemphase, in der die kunst- und musikbezogenen Konflikte zusehends von einer ökonomisch-politisch virulenten Gemengelage begleitet waren. Die französische Besatzung erließ willkürliche Sperrungen, die beispielsweise oft die Chorproben unmöglich machten, auch die Separatistenwirren und der Ruhrkampf beherrschten die Gemüter.

Wie zu Grüters' Zeiten blieb die Dienstaufteilung zwischen dem Musikdirektor und Kapellmeister Sauer im Grundschemata erhalten³³. Auf Anton entfielen demnach: 1. die Konzerte des Städtischen Gesangvereins, die vereinzelt nach wie vor zwar rein instrumentale Symphonik enthalten konnten, in erster Linie jedoch großen Chor-Orchesterwerken wie den klassischen Oratorien oder neuerer Sakralmusik vorbehalten waren; 2. sämtliche Symphoniekonzerte, die den Bogen von der Klassik über die Romantik, dank Antons Zielsetzungen verstärkt auch bis zur unmittelbaren Gegenwart mit Reger, Hindemith oder dem frühen Schönberg spannten; 3. die Kammermusikkonzerte, in denen sich namhafte Ensembles von auswärts oder aus eigenen Orchesterreihen exponieren konnten. Kapellmeister Sauer oblag weiterhin die populären, durch typische Mischprogramme definierten Philharmonischen Konzerte, die Volksunterhaltungsabende, die Sonderkonzerte sowie die in Kooperation mit Koblenz oder Köln realisierten Opernaufführungen.

1925 wuchs das Städtische Orchester Bonn auf 46 Mitglieder. Damit änderten sich zugleich Besoldungs- und Infrastruktur, deren erweiterte Kapazitäten zu Orientierungsmarken auch für

³² Ff. n.: Gülke, Hermann Abendroth, S. 145.

³³ 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.

betreffende Verhandlungen über die Bonner Vertretungs- und Interimsdirigate Hermann Abendroths wurden. Die Ende Februar 1926 abgeschlossene „Statistik über Gehalts- und Anstellungs-Verhältnisse der Orchester Ia und Ib“³⁴ vermerkt 46 Dauerangestellte, seit 29. August 1924 Besoldung nach Orchesterklasse A.

Infolge schwerer Kriegsinvalidität kämpfte F. Max Anton mit erheblichen gesundheitlichen Problemen, die auch seine künstlerische Leistungskraft einschränkten. 1926 erlitt er einen schweren Rückschlag, der eine längerfristige Beurlaubung mit Kuraufenthalt erzwang. In einer gemeinsamen Sitzung vom 5. Oktober 1926 nun beriet der Ausschuss für Volksbildung zusammen mit dem Vorstand des Städtischen Gesangvereins - nach wie vor organisatorisches Zentralorgan des Bonner Musikwesens - über die Vertretung des erkrankten Generalmusikdirektors für den Konzertwinter 1926/27³⁵. An erster Stelle beschloss das Gremium, die Leitung der Gesangvereinsproben in eine Hand zu legen und dem Godesberger Kapellmeister Gustav Classens, der bei Hermann Abendroth am Kölner Konservatorium von 1919 bis 1923 studiert hatte, zu übertragen. Zur Leitung der Konzerte selbst allerdings wurden Classens nur der erste und dritte Termin zugestanden. Daneben nämlich sollte der zweite Abend von den Komponisten Hermann Hans Wetzler und Walter Braunfels mit Interpretationen eigener Werke, der dritte mit Gustav Mahlers Symphonie Nr. 3 von Otto Klemperer, damals Generalmusikdirektor in Wiesbaden, bestritten werden. Im Fall der Verhinderung Klemperers nun wurde Hermann Abendroth in Aussicht genommen. Umgekehrt wollte man primär Abendroth für die Leitung des fünften Konzertes mit Bachs „Matthäuspassion“, im Vertretungsfall Otto Klemperer, verpflichten. Auch für drei der sechs Städtischen Symphoniekonzerte waren personell die Würfel gefallen: für Nr. 1 mit Hugo Grüters, Nr. 2 mit Hermann Abendroth, Nr. 4 mit Max von Schillings.

Am 8. Oktober berichtete Adolf Lühl als Vorsitzender des Unterausschusses über seine Verhandlungen mit Abendroth, wonach dieser, wie beschlossen, die Leitung des fünften Gesangvereinskonzertes zugesagt, im Tausch mit Heinrich Sauer statt des zweiten Symphoniekonzertes aber das dritte übernommen habe.

Hatte der Oberbürgermeister schon 1924/25 an Bonns Bürger appelliert, die Städtischen Konzerte zahlreicher zu besuchen und damit zur Reduzierung der immensen finanziellen Belastungen beizutragen, so senkte man in der Folgesaison die Eintrittspreise, um auch weniger vermögende Gesellschaftskreise für die musikalische Hochkultur der Beethovenstadt zu gewinnen. 1926/27 nun schwankte die Besucherzahl der sechs Symphoniekonzerte zwischen 609 und 1.019, wobei die von Abendroth geleitete Nr. 3 mit 870 Besuchern zwar an zweiter Stelle rangierte, mit 1.971 RM jedoch die höchsten Einnahmen knapp über dem Konzert unter Max von Schillings (1.947 RM) verzeichnete³⁶.

In den Reaktionen der Rezensenten auf Abendroths erstes Konzert mit dem Städtischen Orchester Bonn vom 8. Dezember 1926 manifestiert sich frühzeitig eine Reihe charakteristischer Phänomene und Konstellationen, die nahezu durchgängig für alle folgenden Bonner Gastauftritte Abendroths bestimmend wurden: der Ausnahmerang des künstlerischen

³⁴ Statistik über Gehalts- und Anstellungs-Verhältnisse der Orchester Ia und Ib. Nr. 12. Bonn: Städtisches Orchester. Berlin 1926.

³⁵ Ff. n.: StA Bonn, Pr/346.

³⁶ StA Bonn, Pr 42/462.

Ereignisses für Bonn, die Prominenz des Dirigenten, das vorgeformte Leistungsniveau des Bonner Orchesters als *Conditio sine qua non*, die orchestertechnische Detailarbeit vor allem in dynamischen, rhythmischen und strukturellen Belangen, Ruhmesvokabeln des Superlativischen, die außergewöhnlichen Beifallskundgebungen, Abendroths konziliante, den Dank des Publikums aufs Orchester übertragende Verhaltensattitüde. In einer Anwendung emphatischer Euphorie setzt vor allem der Rezensent der „Bonner Zeitung“ zu einer Eloge auf Abendroths Bonn-Debüt ein: *„In seiner Art war er ein Solist und unser Orchester das Instrument, dessen er sich bediente. (...) Wir haben selten solche Feinheiten aus dem Orchester herausklingen hören. Die Bläser waren endlich auf jenes Pianissimo herabgestimmt, was ich mir schon so oft gewünscht hatte. So sollte es in Zukunft auch bleiben. Über Abendroth als Dirigent noch viel zu sagen, dürfte kaum mehr am Platze sein. Er zählt heute in der ganzen Welt zu den ersten Orchesterleitern.“* Das stürmisch applaudierende Publikum hätte *„nach dieser glänzenden Wiedergabe diese doch nicht leicht zu verstehenden Tondichtungen gern nochmals gehört“*, meinte der Schreiber über Regers „Böcklin-Suite“, die Abendroth 1913 in Essen uraufgeführt hatte, und würdigte mit Webers *„in der strahlendsten Wiedergabe“* erklungener „Euryanthe“-Ouvertüre das Eröffnungstück, bevor er an Schumanns Symphonie Nr. 4 den *„tieferen Eindruck, als es sonst der Fall ist“*, primär auf instrumentatorische Retuschen Abendroths zurückführt. Ruhmesattribute zu Temperament, hoch entwickelter Technik und gesundem, jugendlichem Musizieren vergibt der Rezensent, wenngleich deutlich verhaltener, an die junge Solistin Lilly Lieven aus Berlin, die bei Liszts Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur *„in glänzendster Weise (...) von Abendroth und dem Orchester unterstützt“*³⁷ wurde. Dass sich die Huldigungsphrasen Dr. Hanschkes von der „Deutschen Reichs-Zeitung“ über die Wiedergabe der „Böcklin-Suite“ auf das Urteil eines qualitätsbewussten, analytisch argumentierenden Hörexperten gründeten, belegen seine Beobachtungen an Schumanns Vierer: *„Wie lebendig Schumann heute noch ist, das sieht man so recht, wenn ein bedeutender Dirigent den Mut zu gründlichen Retouchen hat. (...) Die rhythmische Einförmigkeit wurde durch sinnvolle Agogik in dem Maße überwunden, daß sogar die Wiederholung der Exposition des Hauptsatzes mit schönstem Erfolg gewagt wurde. (...) So muß heute Schumanns ganzes sinfonisches Werk wiederbelebt werden, während akademische Buchstabenkorektheit [sic] seinen Tod bedeutet.“*³⁸ Dem aus biographischem Schrifttum abstrahierbaren Tenor zu Abendroths Dirigierstil nähert sich der „General-Anzeiger“: *„Seine Direktionsweise verrät den gediegenen Musiker auf Schritt und Tritt. Jeder bloßen Aeüßerlichkeit ist er abhold. Auch das stürmisch Drängende liegt ihm nicht. Und doch weiß er da, wo es sein muß, Schwung und Begeisterung zu wecken.“*³⁹

Dem fünften Konzert des Städtischen Gesangvereins mit Bachs „Matthäuspassion“ vom 12. April 1927 ging tags zuvor eine öffentliche Generalprobe voraus. Nach deren Erleben in der überfüllten Beethovenhalle legte der Berichterstatter alle Zuversicht für das Gelingen der Aufführung in die Kompetenzen Abendroths: *„Chor und Orchester, nicht zu vergessen den wackeren Knabenchor, taten ihr Bestes, dem herrlichen Werk eine würdige Wiedergabe zu sichern. Einzelne Unstimmigkeiten und Unsicherheiten, wie sie sich immer in Generalproben zeigen, dürften bis heute ausgeglichen sein. Dafür wird der Kölner Generalissimus, Hermann*

³⁷ Bonner Zeitung, 9. Dezember 1926.

³⁸ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 9. Dezember 1926.

³⁹ General-Anzeiger Bonn, 9. Dezember 1926.

*Abendroth, das Gewicht seiner Persönlichkeit ins Treffen führen.*⁴⁰ Nach der Aufführung selbst konstatierten alle Pressestimmen unisono einen hörbaren Einfluss des Dirigenten nicht nur auf die Profilierung des Orchesters, sondern auch auf den Habitus des von Gustav Classens präparierten Gesangvereins. Infolge ihrer deskriptiven Akzente auf gefühlsbetonten und stimmungshaften Momenten kristallisiert sich aus einer Zusammenschau exegetischer Passagen das Bild einer im weiteren Sinne subjektivierenden, romantisch grundierten Interpretation des barocken oratorischen Paradewerks heraus. Jeweilige Mängel in Technik, Charakterisierung, Timbre oder Volumen kreiden sämtliche Rezensenten den Vokalsolisten Jacques Arlus, Margarethe Strunk, Maria Peschken, Heinz Stadelmann und Franz Lindlar an, heben hingegen bewundernd die Einzelleistungen von Orchestersolisten hervor. Dass sie auch Abendroth mit kritischen Einwänden bedenken, gründet nicht in Kompetenzvorbehalten, sondern einzig in aufführungspraktischen und stilistisch-ästhetischen Sonderwegen. Mit einmütigem Befremden reagierten „Bonner Zeitung“ und „General-Anzeiger“ auf Abendroths Verfahren, den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ partiturwidrig a cappella singen zu lassen. Völlig ablehnend monierte J. M. von der „Deutschen Reichs-Zeitung“ den artifiziell stilisierten Duktus der Choräle: *„Die Choräle sollen doch die Beteiligung der Gemeinde an der Passion darstellen, um den Gedanken der betreffenden Szene zu vertiefen oder weiterzuspinnen. Der Vortrag der Choräle am gestrigen Abend bleibt für eine Gesamtgemeinde ein unerreichbares Ideal. Ein natürliches, schlichtes Empfinden aus der Szene und dem Inhalte heraus, entspricht sicherlich mehr den Wünschen Bachs, als die übertriebenen Schattierungen und Dehnungen oft beim Vortrag.“*⁴¹

„... als Dirigent durch und durch deutsch“ – Abendroth beim Beethovenfest 1927

Knapp sechs Wochen nach der „Matthäuspassion“ war der Kölner Generalmusikdirektor, diesmal in außergewöhnlich spektakulärem Rahmen, zum dritten Mal am Pult der Bonner Beethovenhalle zu erleben. Im Oktober 1925 hatte der „Bonner Konzertverein“ ein neues Beethovenfest in Angriff genommen⁴². Gegenüber Oberbürgermeister Dr. Johannes Falk wurde reklamiert, dass auch von städtischer Seite wiederholt der 100. Todestag Beethovens 1927 als gegebener Anlass ins Gespräch gebracht worden sei. Nicht zuletzt wollte man nunmehr die von Hermann Abendroth geforderte, *„von echt deutschem Geist getragene musikalische Veranstaltung größten Stils“*⁴³ in die Tat umsetzen. Treibende Kräfte unterstützten den Vorschlag F. Max Antons, Wilhelm Furtwängler aus Berlin als einen, wie man intendierte, Festdirigenten von höchster Berühmtheitsklasse, an zweiter Stelle Siegmund von Hausegger aus München zu verpflichten. Während Hausegger zusagte, meldete sich Furtwängler verhindert. Rechtzeitig jedoch stellte sich adäquater Ersatz ein: Fritz Busch, damals Generalmusikdirektor in Dresden. Schon im Sommer 1926 hatte Oberbürgermeister Falk den Reichskanzler Wilhelm Marx wissen lassen: *„Auch die Regierung des Deutschen Reichs, des Geburtslandes dieses größten Tondichters der Welt, wird an dessen Gedenktage nicht vorübergehen dürfen.“*⁴⁴ Entsprechend zeigte sich Marx damit einverstanden, die

⁴⁰ General-Anzeiger Bonn, 12. April 1927.

⁴¹ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 13. April 1927.

⁴² Ff. primär n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 25-42.

⁴³ Hier zit. n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 25.

⁴⁴ Stadtarchiv Bonn, Pr 42/248, zit. n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn 1845-2003, S. 25.

Festivität in Bonn zugleich als offizielle deutsche Feier zu betrachten. Politisch, patriotisch und kunstethisch stand für Bonns Stadtoberhaupt, dem der Anlass hierzu optimal erschien, eine weitere, durch Werk und Vita Beethovens motivierte Intention im Vordergrund: die Demonstration der kulturellen Gemeinschaft und der Verbundenheit Deutschlands mit dem Bruderland Österreich. Über die Vermittlung durch Außenminister Gustav Stresemann gelang es, die Zusage des österreichischen Bundespräsidenten Michael Hainisch für das Festprotektorat zu erhalten. Auf deutscher Seite erklärte sich Reichspräsident Paul von Hindenburg zur Schirmherrschaft bereit.

Den musikalischen Rahmen des großen Festakts am zweiten Veranstaltungstag, dem 22. Mai, vor mehrheitlich auswärtigen Besuchern und offiziellen Ehrengästen nun bestritt das Kölner Gürzenich-Orchester unter Hermann Abendroth. Mit dieser vermutlich erst in einem späteren Planungsstadium entschiedenen Personalie gelang es, sowohl ideelle wie auch praktische Anliegen verschiedener Interessengruppen zu bedienen. Auf eine Vorlage gesammelter Bonner Petitionen zur Realisierung verschiedener Begleitprojekte etwa genehmigte das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung unter gewissen Auflagen ein anschließendes Beethoven-Konzert für Schüler, versagte sein Plazet für eine Ausstellung von Beethoven-Andenken, legte aber Gewicht darauf, *„daß bei allen das Beethoven-Fest betreffenden Veröffentlichungen (Ankündigungen, Notizen) der Festakt in der Beethoven-Halle am 22. Mai d. Js. erwähnt wird, wobei auch besonders auf die Mitwirkung des Kölner Städtischen Orchesters unter Leitung von Generalmusikdirektor Hermann Abendroth hinzuweisen ist.“*⁴⁵ Was das Ministerium in hier Werbeabsicht propagiert sehen möchte, begründet die „Deutsche Reichs-Zeitung“ (RZ) vor Ort pragmatischer: *„Da unser städtisches Orchester an diesem Tage besonders in Anspruch genommen ist, wird der musikalische Teil von dem Kölner Gürzenich-Orchester unter Abendroth bestritten.“*⁴⁶ Und am Tag nach der nationalpatriotisch akzentuierten Feier selbst erblickt der Kölner Pressevertreter A. Stehle im Bonner Gastspiel Abendroths eine freundschaftliche Demonstration gutnachbarlichen Kulturaustausches⁴⁷. Wurden die in moderat nationalem Ton gehaltenen Reden von Reichskanzler Wilhelm Marx, dem preußischen Kultusminister Prof. Dr. Carl Heinrich Becker sowie dem österreichischen Gesandten Dr. Felix Frank mit dankbarem Beifall bedacht, so entfachten die relativ kurzen Beethoven-Darbietungen des Orchesters einen schier endlosen Sturm des Jubels und der Begeisterung. In die Gefilde der fachspezifischen Konzertbesprechung zog es trotz des verbal und repräsentativ dominierten Festivitätsverlaufs den Vertreter der „Bonner Zeitung“: *„Ein einheitlicher Klangkörper trat damit vor uns hin, der seit Jahren von seinem Leiter zu einer bedeutenden Höhe emporgehoben ist. Abendroth ist in seiner Art als Dirigent durch und durch deutsch, einfach und klar in seiner Zeichengebung, zielbewusst und sicher. Er steht über der Sache und beherrscht die Partitur vom ersten bis zum letzten Takte restlos. So wurde auch hier die Wiedergabe der Egmont-*

⁴⁵ Schreiben des preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf die an Prof. Leo Kestenberg gerichteten, dem Unterzeichner vorgelegten Schreiben vom 21. und 22. April 1927. Im Auftrag gez. V. (?) Achenbach. Berlin, 2. Mai 1927. StA Bonn, Pr 42/248.

⁴⁶ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 19. Mai 1927.

⁴⁷ Kölnische Volks-Zeitung, 23. Mai 1927.

*Ouvertüre und der großen Leonoren-Ouvertüre zu einem wirklichen großen künstlerischen Ereignis.*⁴⁸

„ ... wenn nicht Ueberschuß, so doch nur geringes Defizit“ – Abendroths kollegiale Hilfe aus Köln

Mit Besorgnis reagierten die amtlichen Lenker des städtischen Konzertbetriebs auf die verstärkten krankheitsbedingten Ausfälle des Generalmusikdirektors F. Max Anton. In der Sitzung des Musikausschusses vom 19. Mai 1930⁴⁹ bezweifelte Dr. Hermann Alef die Objektivität eines ärztlichen Attests, nach dessen Aussage der Beurlaubte mit höchster Wahrscheinlichkeit ab 1. Oktober 1930 wieder zu Diensten stehe, und beantragte ein Gesuch, das Anton die freiwillige Pensionierung nahe legen sollte. Zustimmend brachten in der folgenden Aussprache neben Alef auch Sanitätsrat Dr. Julius Hagemann, der Orchestermusiker Wilhelm Heiden, Realschullehrer Matthias Rech und der Landgerichtsratsvorsitzende Dr. Emil Bücheler den Niedergang des Bonner Musiklebens mit der Person Antons, seiner Krankheit und seinen musikalischen Fähigkeiten in Verbindung. Laut Antrag Alefs sollten Führung und Besorgung der musikalischen Geschäfte sowie, ergänzend zu den Philharmonischen Konzerten, die Leitung der Symphoniekonzerte Musikdirektor Sauer übertragen werden. Ferner solle die Veranstaltung der Kammermusikkonzerte, in deren Reigen 1930/31 auch das Kölner Kammerorchester unter Abendroth platziert war, auf eine breitere Basis gestellt und für musikalisch interessierte Kreise, die auch zu einem Teil das finanzielle Risiko mitzuverantworten hätten, erschlossen werden. Den höchsten Gewinn in wirtschaftlich angespannter Lage aber versprach man sich von exquisiten Kräften am Pult⁵⁰. In dieser Problematik recherchiert hatte der in der nationalen Musikwelt bewanderte, mit vielen Berühmtheiten auch persönlich bekannte Sanitätsrat Hagemann, der neben Hans Weisbach (Düsseldorf), Felix von Weingartner (Basel) und dem auf Einspruch Alefs wieder verworfenen Peter Raabe (Aachen) an zweiter Stelle Hermann Abendroth zur Diskussion stellte. (Wie Hagemanns Gästebuch zu entnehmen, befand sich auch der Kölner Generalmusikdirektor unter seinen prominenten Hausbesuchern. Vom Herbst 1928 etwa datiert Abendroths *„Dank für behagliches Kaffeestündchen mit künstlerisch-geschäftlichen Erwägungen und Gesprächen“*⁵¹.)

Ende Juni nun erhielt Hermann Abendroth das Gesuch um Übernahme eines der sechs Bonner Symphoniekonzerte. In seinem Antwortschreiben an Adolf Lühl vom 27. Juni 1930 teilt er einleitend unumwunden mit, *„dass ich grundsätzlich gerne bereit bin, die Leitung eines Ihrer Konzerte zu übernehmen.“* Mit Blick auf die allgemeine Misere zeigt er sich willens, die besondere Notlage Bonns ins Kalkül zu ziehen, konkretisiert indessen nicht weniger konsequent und bestimmt auch seinen persönlichen Standpunkt, der ihn zu explizit benannten Mindestanforderungen zwingt: *„Als Anhaltspunkt möge Ihnen dienen, dass ich im allgemeinen für ein Konzert ohne öffentliche Generalprobe M 1200.- für eines mit öffentlicher*

⁴⁸ Bonner Zeitung, 23. Mai 1927.

⁴⁹ StA Bonn, Pr 9/96.

⁵⁰ StA Bonn, Pr 9/96.

⁵¹ Eintrag von Hermann Abendroth im Gästebuch von Julius Hagemann. Bonn, 5. Dezember (evtl. auch November) 1928. StA Bonn, Nachlass Julius Hagemann, SN 74, Nr. 54.

*Generalprobe M 1500.- erbitte.*⁵² Im Gegenzug war es statt Lühl nun Oberbürgermeister Falk, der offiziell um die Übernahme eines Symphoniekonzertes einschließlich dreier Proben bat und Abendroth einen Programm- und Terminvorschlag zugestand. Die Honorarsumme aber veranschlagte er auf lediglich 1.000 RM, was Abendroth in seiner endgültigen Zusage vom 13. Juli stillschweigend akzeptierte. Die definitive Programmplanung vertagte er auf eine spätere Einigung, lokalisierte sie jedoch unmissverständlich in seiner präferierten symphonischen Domäne: *„Für heute möchte ich Sie nur bitten, mir auf jeden Fall eine Sinfonie von Bruckner zu reservieren. Ich denke an die Achte in C-moll oder die Siebente in E-dur. Für den ersten Teil käme eine Sinfonie von Beethoven, etwa die Sechste (Pastorale) in Frage oder die Zweite von Brahms (...).“*⁵³ *„Um nun berechnen zu können, ob die Veranstaltung eines solchen Konzertes finanziell tragbar sein wird“*, verband Adolf Lühl am 5. August mit seinem Dank an Abendroth auch die Bitte um Klärung eines weiteren Kostenfaktors: der gewünschten Orchesterbesetzung. Da den musikkundigen Bonner Verhandlungspartnern bekannt sein musste, dass die angebotene Werkauswahl ausschließlich reine Orchesterwerke vorsah, signalisiert Lühls abschließende Rückversicherung eine vermutlich intern ausgehandelte Strategie, um potenziellen Zusatzkonditionen Abendroths vorausgehend entgegenzusteuern: *„Ich nehme an, dass das von Ihnen noch näher vorzuschlagende Programm die Mitwirkung von Solisten nicht vorsehen wird.“*⁵⁴ Drei Tage später stellte Abendroth zwei Programmalternativen zur Wahl. In der Besetzungsfrage ließ Abendroth konkrete Zahlen sprechen und warnte, falls man sich für die minimal tolerable Streicherstärke entscheide, vor drohenden Qualitätsdefiziten.⁵⁵

Abendroths Besetzungsvorschlag, der eine Verstärkung des Orchesters durch 24 Musiker bedeutete, wurde einer finanziellen Prüfung unterzogen. Indem die Vergütung für jeden der 24 Musiker, der an einer Probe und an der Aufführung teilnahm, mit 50 RM ausgewiesen wurde, ergab sich eine Summe von 1.200 RM. Der zur Kostenreduzierung ausgearbeitete Gegenentwurf sah stattdessen nur 17 Mann Verstärkung bei einer Summe von 850 RM vor. Auf Empfehlung des Orchestergeschäftsführers Junge sollte Abendroth mitgeteilt werden, dass die abgespeckte Variante aus zwei Gründen genügen würde: wegen der vorzüglichen Akustik der Beethovenhalle sowie mit Rücksicht auf die schwierige Finanzlage der Stadt.

Dem Musikausschuss konnte Adolf Lühl am 14. August 1930 denn nun mitteilen⁵⁶, dass sowohl Abendroth als auch Weisbach zugesagt hatten, sich für ein Symphoniekonzert einschließlich dreier Orchesterproben gegen ein Honorar von je 1.000 RM zu verpflichten. Noch im Raum stand die Entscheidung für eine der Abendrothschen Programmvarianten. Zunächst wurden die Honorarvorschläge wie auch die geforderte Orchesterverstärkung als zu hoch bezeichnet. Für ausreichend hielt man dagegen ein Honorar von je 600 RM und eine Verstärkung von höchstens elf Musikern. Abschlägig beschied das konferierende Quartett aus Lühl, Hagemann, Heiden und Klamp auch die Programmwürfe. Wollte man Weisbach

⁵² Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn. 27. Juni 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

⁵³ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Johannes Falk, Bonn. 13. Juli 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

⁵⁴ Brief (Konzept) von Adolf Lühl, Bonn, an Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee. 5. August 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

⁵⁵ Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Adolf Lühl, Bonn. 8. August 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

⁵⁶ StA Bonn, Pr 9/96.

einen Brahms-Abend offerieren legen, so sollte Abendroth sich dem Wiener Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven widmen.

Im Schreiben vom 16. August 1930 konfrontierte Lühl Hermann Abendroth mit den geänderten Rahmenbedingungen⁵⁷. Unerwähnt ließ er die ausgehandelte Programmidee des Musikausschusses. Eine durch Verwunderung konterkarierte Betroffenheit und offene Kritik am Verhandlungslauf durchzieht Abendroths Entgegnung, bevor er – im Dilemma zwischen selbstbehauptendem Eigeninteresse und Kooperationswillen – einen Kompromiss erwägt: *„Der Betrag von M 600 stellt allerdings eine Herabsetzung des ursprünglich ins Auge gefassten Satzes dar, die etwas ungewöhnlich berührt, und das gedachte Honorar steht auch nicht wohl im rechten Verhältnis zu der tatsächlich geforderten und von dem Dirigenten zu gebenden Leistung. Andererseits verkenne ich nicht die herrschenden schwierigen Zeitverhältnisse, und meine Bereitwilligkeit, helfend entgegenzukommen, ist durchaus vorhanden. Immerhin möchte ich Sie bitten, den ursprünglich angenommenen Satz von M 1000 nicht um M 400, sondern um M. 200 zu verringern, sodass ein Honorar von M. 800 bestehen bleibt.“* Abendroths Programmatik konvergiert exakt mit den Vorstellungen des Ausschusses: *„Für die vorhandene Orchesterbesetzung am entsprechenden [sic] erscheint mir ein Programm, dessen Zugkraft bei anderen Gelegenheiten auszuprobieren mir möglich war: drei Sinfonien von HAYDN, MOZART und BEETHOVEN.“*⁵⁸

Erwartungsgemäß gab der Musikausschuss am 11. September Abendroths Klassiker-Programm sein Ja. Auf Anregung Hagemanns lag es sodann wiederum an Lühl, Abendroth um ein Einsehen in der Honorarfrage zu ersuchen. Abendroths ebenso generöse wie mahnende, nicht von dezenter Skepsis freie Replik: *„Mit Rücksicht auf die schwierigen finanziellen Verhältnisse, in denen sich die Stadt Bonn zu befinden scheint, bin ich bereit, zu einem Honorarsatz von M 600.- zuzusagen. Ich möchte Sie allerdings bitten, hierin ein aussergewöhnliches Entgegenkommen zu erblicken, das ich der Nachbarstadt Bonn erweise.“*⁵⁹ Entschieden bestand er auf Vormittagsproben an drei Terminen und benannte explizit die drei ausgewählten Opera: Haydns Symphonie Nr. 14 D-Dur, Mozarts Symphonie Es-Dur KV 543 und Beethovens Symphonie Nr. 3 „Eroica“. Die für eine Streicherbesetzung von zwölf ersten und zehn zweiten Violinen, acht Bratschen, sieben Celli und sechs Bässen notwendige Verstärkung versprach er aus Köln zu beordern. Nach Erhalt eines Terminplans ließ Abendroth via Schreiben vom 21. Oktober die angesetzten drei Vormittagsproben mit dem Bonner Orchester wegen organisatorischer Engpässe, bedingt durch die Kölner Gürzenich-Konzerte und andere Verpflichtungen, umdisponieren.

Weitaus weniger Organisations- und Verhandlungsenergie verschlang Abendroths Gastspiel mit dem Kölner Kammerorchester, das am 22. Oktober 1930 knapp einen Monat vor dem zweiten Städtischen Symphoniekonzert die Reihe der fünf Kammermusikonzerte eröffnete. Im Saisonprogramm umgesetzt sah die Stadt das besondere Ziel, *„durch Verpflichtung namhafter auswärtiger Gastdirigenten und Aufstellung eines vielseitigen Programms, die*

⁵⁷ Brief (Konzept) von Adolf Lühl, Bonn, an Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee. 16. August 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

⁵⁸ Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Adolf Lühl, Bonn. 18. August 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

⁵⁹ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn. 24. September 1930. StA Bonn, Pr 42/396.

*künstlerische Höhe der Veranstaltungen zu heben und jedem Geschmack gerecht zu werden.*⁶⁰ Dasselbe Qualitätsurteil unterstrich auch die heimische Presse in ihrer Vorbereitungs- und Berichterstattung zur Kammermusikreihe, deren Aufgebot Abendroths Kölner Kammerorchester künstlerisch gleichrangig neben eine Auswahl international beleumundeter Fachkoryphäen stellt und zudem belegt, dass Abendroths Akquisition wohl erst in zweiter Linie durch die räumliche Nähe motiviert war⁶¹.

Bei dem seit 1923 unter dem Namen „Kölner Kammerorchester“ firmierenden Instrumentalensemble handelte es sich um eine Gründung von Gustav Classens, die unter Abendroth und Otto Klemperer ab 1921 bei den Rheinischen Kammermusikfesten ihre ersten dokumentierten Konzerte gegeben hatte⁶². Hervorgegangen war sie aus Classens' enger Zusammenarbeit mit den beiden führenden Kölner Violinpädagogen Bram Eldering und Karl Körner, beide Schüler Joseph Joachims und Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters. Angeregt durch das in den zwanziger Jahren virulente Ideal einer werkgerechten Interpretation älterer Ensemblesmusik, lag die Maxime in klanglicher Homogenität und einheitlicher Stilistik. Die Stammbesetzung beruhte auf einem guten Dutzend Streicher, das sein Herzstück in einem Streichquartett aus Gürzenich-Konzertmeistern und renommierten Kammermusikern fand.

In Bonn, wo man bereits mit Genugtuung einen regen Besuch des ersten Gesangvereins-Konzertes registriert hatte, sorgte auch das Kölner Kammerorchester für ein volles Haus. J. H. von der „Bonner Zeitung“ klassifizierte die Gesamtleistung qualitativ, indem er Abendroths Ensemble *„dank der rastlosen und umsichtigen Tätigkeit“* seines Stabführers zu den sicherlich *„besten Vereinigungen dieser Art Deutschlands“* zählte. Zu Riele Queling, die sich bereits im eröffnenden „Concerto grosso g-moll“ von Antonio Vivaldi hervortat, gesellte sich in Bachs „Konzert für zwei Violinen und Streichorchester d-moll“ Lotte Hellwig. In derselben Tonart schloss sich ein Concerto grosso von Händel an. Mit einem Opus Bachs wiederum erwarb sich Julia Menz als dritte solistische Protagonistin des Orchesters *„ganz besondere Lorbeeren“*: dem „Konzert für Cembalo und Streichorchester f-moll“. Und dem stürmischen Beifall auf Mozarts „Kleine Nachtmusik“, die laut J. H. wohl niemand *„unter der großen Menge (...) jemals (...) in solch köstlicher Ausführung“* genossen hatte, ließ Abendroth eine Haydn-Zugabe folgen⁶³. Die spiel- und höranalytisch konkretesten, einem imaginativen Nachvollzug sachdienlichsten Anhaltspunkte jedoch bot die anonymisierte Rezension im „General-Anzeiger“: *„Und wer Abendroth als Orchestererzieher kennt, begreift, daß aus ihr“*, der „Künstlervereinigung“ Kölner Kammerorchester, *„etwas ganz Außerordentliches werden mußte. Die Bogendisziplin macht die Einheitlichkeit, die alle beherrscht, auch nach außen hin bemerkbar, garantiert äußerste Gleichheit der Akzente und der dynamischen Schattierungen und eine bestrickende Glätte des Klanges bei der Kantilene.“*⁶⁴ Zwar schlug der Kostenaufwand mit 1.800 RM für persönliche Ausgaben hier deutlich stärker zu Buche

⁶⁰ Grußwort des Bonner Oberbürgermeisters Johannes Falk. In: Konzertveranstaltungen der Stadt Bonn und des Städtischen Gesangvereins zu Bonn im Winter 1930-1931. O. O. [Bonn], o. J. [1930], unpaginiert.

⁶¹ Vgl.: Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 21. Oktober 1930.

⁶² Ff. n.: Ingrid Knierbein und Iwan-David Herstatt jun.: Ein Stück deutsche Musikgeschichte. Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth. In: Journal. Zeitschrift der Hochschule für Musik Köln. Nr. 19, 1990/91, S. 10-16, hier S. 11.

⁶³ Bonner Zeitung, 23. Oktober 1930.

⁶⁴ General-Anzeiger Bonn, 23. Oktober 1930.

als bei den übrigen Kammermusikabenden (jeweils zwischen 400 und 1.500 RM), unterschritt jedoch deren Gesamtsoll von 2.429 RM für sachliche Ausgaben. Inwieweit sich die Investitionen ausgezahlt hatten, beweist ein Überschuss von 2.724 RM aus der Kammermusikreihe nach Abzug von 7.429 RM für sämtliche Ausgaben von 10.153 RM Gesamteinnahme⁶⁵.

Bevor Abendroth zum zweiten Städtischen Symphoniekonzert am 20. November 1930 ans Pult trat, delectierten sich Presse und Publikum bereits an dem speziellen Reiz, bei jeder Veranstaltung einen anderen Dirigenten auf dem Prüfstand zu sehen. Nun also Hermann Abendroth mit einem konzertanten Fokus auf der großen Wiener Klassiker-Trias. Wohl vermochte sich der anonyme Referent des „General-Anzeiger“ dem mittlerweile zum Bonner Abendroth-Topos avancierten Etikett des „Außerordentlichen“ nicht zu entziehen, doch untermauerte er das behauptete Optimum anhand einer empathischen Durchdringung der Interaktion zwischen Dirigent und Orchester: *„Hier spricht eine Musikseele congenial die Sprache des Meisters, hier dirigiert nicht ein Führer eine vielköpfige Schar von Musikern, ein Orchester, hier musiziert ein großer Künstler überlegen auf einem Instrument, das, so vielgestaltig es ist, wie eine geschlossene Einheit auf die leiseste seiner Regungen zuverlässig reagiert. Man fühlt, daß jeder einzelne der Musiker fasziniert unter seinem Bann steht, der ihn in seinen Leistungen über sich hinaus hebt, daß über allen ein bewußt gestaltender Wille herrscht.“* Wie Haydns Symphonie D-Dur Nr. 14 und Mozarts Symphonie Es-Dur KV 543 bescheinigt der Rezensent auch dem Schlusstück den Gestus einer vollkommen geschlossenen Einheit: Beethovens „Eroica“: *„In ihr kulminierten alle die erwähnten Faktoren, wetteiferten die Instrumentengruppen miteinander, das ‚Heldenlied‘ in allen Phasen seiner Entwicklung so bildhaft und eindringlich wie möglich vor dem beglückten Hörer erstehen zu lassen, so die sympathische Geste, mit der Abendroth am Schluß den nicht enden wollenden Beifallsjubel auf die Spieler abzulenken versuchte, verständlich machend.“*⁶⁶

Der Erfolg vom 20. November legte eine Wiederholung nahe. Zu nochmals erniedrigten Eintrittspreisen wollte man das außergewöhnliche Kunstereignis auch für die weniger betuchte Musikklientel öffnen und lud zum Sonder-Symphoniekonzert am 8. Dezember, das Abendroth in der Beethovenhalle gegen ein auf 300 RM halbiertes Honorar⁶⁷ dirigierte. Beschwören die Kurzbesprechungen in „General-Anzeiger“ und „Deutscher Reichs-Zeitung“ idealtypisch alle Kriterien der restlos vollendeten Abendroth-Produktion, so überrascht dagegen „Hs.“ in der „Rheinischen Zeitung“ mit einer Breitseite kritischer Missfallensäußerungen. Als befremdende Defizite etwa wertet er diverse Elemente der interpretatorisch-exegetischen Seite, zunächst in Form von einigen auf *„äußerliche Wirkung hinzielenden Willkürlichkeiten“*. Dann zum Zeitmaß: *„gewaltsames Zurückhalten des Tempos an Uebergangsstellen, Ueberhetzen in den Schlusssätzen bei Mozart und Beethoven sowie im Scherzo der Eroica.“* Zu einem Aspekt des Ausdrucks: *„Der Trauermarsch der Beethovenschen Heldensinfonie, den Abendroth neulich so planvoll und empfindungsstark gestaltete, konnte gestern als fast zu lang empfunden werden.“*⁶⁸ Die hier konstatierten Abweichungen zwischen zeitlich gering auseinander liegenden Umsetzungen derselben

⁶⁵ StA Bonn, Pr 42/428.

⁶⁶ General-Anzeiger Bonn, 21. November 1930.

⁶⁷ StA Bonn, Pr 42/259.

⁶⁸ Rheinische Zeitung, 11. Dezember 1930.

Werkauswahl scheinen geeignet für einen Rückschluss auf die aufführungsgeschichtliche, ästhetische und stilistische Position des Dirigenten Hermann Abendroth. So deuten die vom Berichtstatter ausdrucks mindernd wahrgenommenen Tempovarianten auf eine stilidiomatische Eigenheit, die Peter Gülke 2006 an Schallaufnahmen Abendroths beobachtet und zum landläufigen Abendroth-Bild in Gegensatz gestellt hat. Demnach liege es aufgrund Abendroths geradezu familiärer Beziehungen zu den Werken des großen symphonischen Erbes *„nahe, neben dem in Köln ausgebildeten Fritz Busch vornehmlich bei ihm nach Kriterien einer durch direkte Überlieferung beglaubigten Interpretation zu suchen – um so mehr, als seine Stetigkeit oft den subjektiv geprägten Unberechenbarkeiten Bülow's, Mahlers, Mengelbergs oder Furtwänglers gegenübergestellt worden ist. Abgesehen davon, daß wir deren Schwankungsbreite nur ausnahmsweise, etwa anhand etlicher Furtwängler-Aufnahmen von Beethovens Fünfter Sinfonie, nachvollziehen können – jenes Gegenüber findet erstaunlich wenig Handhabe. Anders als vermutet bewegt sich auch Abendroth, wie schon bei der Tempogestaltung zu erkennen, in einiger Entfernung von dem, was man heute unter strikt partiturgetreuem Musizieren versteht – genug Anlaß, auch unsere Vorstellungen von Authentizität, Werktreue etc. wie die damaligen als historisch bedingt zu relativieren.“*⁶⁹

Den Beweis eines außerordentlich harmonischen Einvernehmens mit den Bonner Musikern lieferte Abendroth aus freien Stücken wenige Wochen später durch einen offenen Brief vom 18. Dezember, in dem er an die Adresse des Orchestervorstands in ausnehmend herzlicher Manier seine vollste Zufriedenheit aussprach: *„Die künstlerischen Werte des Bonner Orchesters sind mir auf Grund unserer freundschaftlichen Beziehungen seit vielen Jahren wohl bekannt. Aber erst bei persönlicher Zusammenarbeit, zumal in eingehenden Proben, lernt man die Qualitäten eines Orchesterkörpers richtig kennen und schätzen. Das künstlerische Verständnis, die Musizierfreudigkeit und nicht zuletzt das große technische Vermögen, das in Ihrem Ensemble steckt, haben mich schon in den Proben aufrichtig erfreut. In beiden Konzerten aber war ich wirklich glücklich über die Hingabe, mit der musiziert wurde, und über den künstlerischen Ernst, von dem die ganz hervorragende Orchesterleistung regiert und getragen wurde.“*⁷⁰

Inzwischen hatte Generalmusikdirektor F. Max Anton mit Wirkung zum 1. Oktober 1930 seinen endgültigen Rücktritt aus gesundheitlichen Gründen eingereicht. Auch Musikdirektor Heinrich Sauer zog sich ab 1. Oktober 1931 in den Ruhestand zurück. Mit Blick auf die krisenhafte Situation⁷¹, die zu rigiden Einsparungen in der gesamten städtischen Kulturförderung führte, nahm die Stadt von einer sofortigen Neubesetzung der Musikdirektorenstelle Abstand. Doch damit nicht genug⁷². Schon im März 1931 erwogen Stadtverwaltung und Stadtverordnetenversammlung, den Mitgliedern des Orchesters vorsorglich zum 1. Oktober desselben Jahres zu kündigen. Da die Musiker sich jedoch bereit erklärten, das aus dem Fortfall der Beschäftigung im Kölner Opernhaus entstehende Defizit von jährlich rund 25.000 RM durch Gehaltsabzüge zu kompensieren, blieb das Orchester

⁶⁹ Vgl.: Gülke, Hermann Abendroth, S. 147-148, Zitat S. 148

⁷⁰ Zit. n.: General-Anzeiger Bonn, 22. Dezember 1930.

⁷¹ Vgl.: Helmut Heyer: Kultur in Bonn im Dritten Reich (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 62). Bonn 2002, S. 80 ff.

⁷² Vgl.: Verwaltungsbericht der Stadt Bonn 1931 und 1932, S. 9-10. Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek der Stadt Bonn, I c 1 – 1931/32 - .

bestehen. Neue Geldquellen ergaben sich aus der Einrichtung von Unterhaltungsveranstaltungen in Form „Bunter Abende“ mit so genannter „Jazz-Musik“. Ferner verzichteten sie auf die seit Juli 1930 jährlich entrichtete Kleiderzulage von 300 RM und erleichterten ihrem Arbeitgeber die Verpflichtungen bei auswärtigen Kommunen und Vereinen, indem sie nur 50 Prozent der ihnen zustehenden Diäten beanspruchten. Doch die Situation eskalierte erneut. Diktiert von der Maxime, die städtischen Ausgaben auf das Notwendigste zu beschränken, beschloss die Versammlung, und zwar abermals „vorsorglich“, das Orchester zum 1. April 1932 aufzulösen⁷³. Eine erneute Rücknahme der Kündigung bot der Finanzausschuss den Orchestermitgliedern, falls sie in einen weiteren Gehaltsabzug von zwölf Prozent einwilligten. Auch hier sowie zu einer Reduzierung der Sachkosten gaben sie ihre Zustimmung. Damit war die äußerste Grenze erreicht. Doch dank der boomenden Jazz-Konzerte stiegen die Einnahmen.

„ ... im nächsten Jahr zu wiederholten Malen“ – erstes Bonner Abendroth-Interim 1931/32

Als der Musikausschuss am 16. April 1931⁷⁴ zur Vorbesprechung des Konzertprogramms für 1931/32 schritt, lautete die Hauptfrage, welche Dirigenten man für die Leitung der Symphoniekonzerte gewinnen könne. Vor allem dürfe man wegen ihres großen Entgegenkommens in der vergangenen Spielzeit auch die Generalmusikdirektoren Abendroth und Weisbach nicht übergehen. Auf Ersuchen Hagemanns gab der Vorsitzende die finanziellen Ergebnisse bekannt, nach denen laut Protokoll das Konzert unter Abendroth den besten Ertrag eingespielt hatte. Dieser Befund steht in gewissem Widerspruch zu einer Bilanzaufstellung über Ausgaben und Einnahmen der Symphoniekonzerte 1930/31. Demnach teilen sich zumindest die Überschüsse aus den Konzerten unter Abendroth und Weisbach mit jeweils 100 RM den dritten Platz hinter den Konzerten unter Carl Maria Artz mit 700 RM und Michael Taube mit 900 RM⁷⁵. Auf Lühls Aussage hin schlug Hagemann vor, sämtliche Symphoniekonzerte in die Hände eines einzigen Gastdirigenten zu legen, und zwar nicht nur prinzipiell, sondern auch personell, denn gemeint war Hermann Abendroth. Mit einem Einwand meldete sich der Kunsthistoriker Eugen Hollerbach zu Wort: Grundsätzlich befürworte er die Verpflichtung nur eines einzigen musikalischen Leiters, halte aber die Wahl Abendroths aus sozialen Erwägungen für problematisch. Angesichts der Verantwortung für die Heranbildung des musikalischen Nachwuchses schlage er vor, jüngere begabte Dirigenten ans Pult zu holen und die Leitung der Symphoniekonzerte unter die Kapellmeister Classens und Dr. Hans Wedig zu teilen. Dittmann, Heiden, Hagemann und Bücheler aber widersprachen Hollerbach: Solange die prekäre Wirtschaftslage der Kommunen anhalte, habe ein finanzielles Optimum Priorität. Laut Beschluss nun fiel Abendroth nicht nur das Dirigat aller fünf Konzerte, sondern auch die Ausarbeitung der Programmanschläge zu. Classens und Wedig wurde stattdessen paritätisch die Leitung der Gesangsvereins-Konzerte überantwortet.

⁷³ StA Bonn, Pr 9/49.

⁷⁴ StA Bonn, Pr 9/96.

⁷⁵ StA Bonn, Pr 42/396.

Zwölf Tage später, am 28. April 1931, konnte Lühl ein im Ganzen erfreulich positives Ergebnis seiner Unterhandlungen mit Abendroth zu Protokoll geben⁷⁶: Der Generalmusikdirektor Kölns stehe für die fünf Konzerte bereit. Nicht auszuschließen sei indes, dass die Stadt Köln entsprechend der „Neuregelung der Abzüge an Vergütung für Nebenbeschäftigung der Beamten“ die Abführung von 20 Prozent des Honorars verlangen könnte. Nun erwarte Abendroth eine Intervention Bonns. Sollte es auf diesem Wege nicht gelingen, die Kölner Maßnahme zu verhindern, müsse Bonn ihn schadlos halten. Seine Honorarforderung für Konzerte inklusive Proben belaufe sich auf 3.000 RM. Bis auf einen Konzerttermin, den man mit Rücksicht auf die Semesterferien der Hochschulen um vier Wochen nach hinten verschieben wolle, ging der Musikausschuss am 4. Mai 1931 mit Abendroths Konditionen konform. Abendroths besondere Aufmerksamkeit weckte nun die ferienbedingte Terminverschiebung. So solle man nachprüfen, *„ob auch die anderen von uns vorgesehenen Daten alle in die Semesterzeit der Universität fallen. Denn“*, und hier signalisiert Abendroth ein gezieltes Engagement auch für den rezipierenden Nachwuchs, *„in einer Universitätsstadt soll man Konzerte niemals in der Ferienzeit veranstalten.“*⁷⁷

Nach Zusage einer Erstattung des befürchteten Kölner Honorarabschlags und Übersendung erbetener Programme der vorigen Spielzeiten entwickelte sich ein relativ dichter Schriftverkehr⁷⁸ zwischen Bonn und Abendroth, der sich vorrangig mit gehäuften terminlichen Koordinationsproblemen befasste. Besondere Rücksicht in der Solistenfrage nahmen beide Parteien auf die Pianistin Elly Ney, die um einen Auftritt innerhalb der Symphoniekonzerte gebeten hatte und deren vielfältige Verdienste um die Beethovenstadt bis dato im Gelingen des Beethovenfests von 1927 gipfelten. Fest stand von vornherein, dass die Begrenzung des Solistenhonorars auf 200 RM in ihrem Fall keine Anwendung finden könne. Aufschlussreich für Abendroths organisatorisch-planerische und programm-dramaturgische Akzentsetzungen ist sein Antwortschreiben an Adolf Lühl vom 6. Juni 1931. So hatte Lühl die Terminierung eines Konzertes auf Weiberfastnacht, 4. Februar 1932, kategorisch abgelehnt und eine Wiederverlegung auf einen zeitlich nahe gelegenen März-Termin vorgeschlagen. Im Gegenzug schwenkte Abendroth von der kalendarischen auf die inhaltlich-idiomatische Schiene um und überraschte mit einer alternativ-unkonventionellen Programmidee: *„Ich schlage Ihnen daher vor, es bei dem 4. Februar zu belassen, an diesem Tage jedoch ein Programm zu wählen, das auf die Zeit in etwa Rücksicht nimmt. Ich denke hierbei an einen ‚Heiteren Abend‘ oder gar an einen reinen Johann Strauß-Abend. (...) Ich habe in Köln jedenfalls die Erfahrung gemacht, dass diese heiteren Abende auf das Publikum stets eine besondere Anziehungskraft ausgeübt haben. Ich könnte mir denken, dass es in Bonn nicht wesentlich anders sein wird.“*

Mit freudigem Einverständnis quittiert Abendroth Lühls Gesuch, auch den Bonner Konzertmeister Otto Kirchenmaier, der sich für das Beethovensche Violinkonzert beworben hatte, unter die Solisten aufzunehmen. In einem ausführlichen Passus bescheinigt er dem 1897 Geborenen, der, aus dem schwäbischen Weingarten stammend, bei Bram Eldering und Adolf Busett studiert hatte, dem Bonner Orchester mit Unterbrechung seit 1920 angehörte und 1930

⁷⁶ StA Bonn, Pr 42/396.

⁷⁷ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn. 8. Mai 1931. StA Bonn, Pr 42/396.

⁷⁸ Vgl.: StA Bonn, Pr 42/396.

an das allererste Geigenpult vorgerückt war, auch vorzügliche und viel versprechende Dirigentenqualitäten, die nachmals über Jahrzehnte hinweg in Bonn zur Geltung kommen sollten: „*Herrn Kirchenmaier halte ich für eine ausgesprochene Dirigierbegabung. Seine Art zu dirigieren ist ungemein klar und deutlich, sein Musizieren ist voller Temperament, dabei zugleich gezügelt von bestem Geschmack und beherrscht von warmem Empfinden. Ich bin der Meinung, dass Herr Kirchenmaier durchaus in der Lage ist, Herrn Musikdirektor Sauer auch in den Philharmonischen Konzerten, zu vertreten.*“⁷⁹

Am 17. Juni protokolliert Stadtobersekretär Heinz Leinekugel, seit 1929 Vorsteher des Amtes für kulturelle Angelegenheiten und damit zuständig für die Abteilung Orchester, das Veto gegen ein Konzert „*im Charakter eines heiteren Abends*“⁸⁰. Umso folgenreicher wirkte Abendroths Einfluss auf Bonns Musikereignisse, als es um die Werkauswahl Elly Neys ging. Denn nachdem sich die Beethoven-Enthusiastin diesmal für das Klavierkonzert Nr. 2 von Johannes Brahms und den 19. November als Auftrittstermin entschieden hatte, kam es zu gravierenden Umdispositionen. Um den 22. Oktober für das erste Symphoniekonzert frei zu haben, wurde zunächst das für denselben Abend vorgesehene erste Gesangsvereins-Konzert auf den 29. Oktober verlegt. Als Abendroth erfuhr, dass es sich hier um ein reines Brahms-Programm mit Symphonie Nr. 4, „Schicksalslied“ und Klavierkonzert Nr. 1 handelte, erhob er Einspruch, da er durch Elly Neys Entschluss nun seinerseits gezwungen sei, einen Brahms-Abend zu veranstalten. Um sich dem anzupassen, komme er nicht umhin, ebenfalls Brahms' Symphonie Nr. 4 auf den Plan zu setzen. Auftragsgemäß wurde Hans Wedig durch Stadtobersekretär Leinekugel in Kenntnis gesetzt und um einen neuen Programmwurf gebeten⁸¹.

Wenige Tage vor Einsendung seines Programmwurfes konfrontierte Abendroth die Bonner Musikplaner mit einem ambitionierten, den Sparvorgaben vorderhand diametral entgegenstehenden Konzertvorhaben: Richard Strauss' opulent besetzter „Sinfonia domestica“, der man, 1907 vom Komponisten höchstselbst vor Ort dirigiert, seit wohl zehn Jahren in Bonn nicht mehr begegnet war. Abendroths logistische Strategie: Da er in den übrigen Konzerten nur sehr wenig Verstärkung benötige und in einem der Konzerte den Solisten einzusparen gedenke, ließen sich die hierdurch frei werdenden Mittel in die umfangreiche, für Strauss' Werk unerlässliche Aufstockung des Bläserapparats investieren⁸². Als er am 28. Juni nun seine vorläufige Konzeption für 1931/32 vorlegte, platzierte er die „Sinfonia domestica“ ungeniert in die zweite Hälfte des dritten Symphoniekonzerts vom 6. Januar 1932. Um Interesse mindernden Spielplan-Redundanzen vorzubeugen, bat er Adolf Lühl, sich bei einem kundigen Kammermusiker des Orchesters zu vergewissern, ob auch keines der ins Auge gefassten Werke vor allzu kurzer Zeit in Bonn gespielt worden sei. Von der Aufführung der Symphonie Nr. 8 Anton Bruckners erst kurz zuvor im April wisse er, doch wolle er „*das hochbedeutende und herrliche Werk (...) trotzdem bringen, zumal meine Aufführung ja erst im Januar 32 stattfinden wird.*“⁸³ Vor dem Musikausschuss verlas Adolf

⁷⁹ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn, 6. Juni 1931. StA Bonn, Pr 42/396.

⁸⁰ Protokoll von Heinz Leinekugel zur Vorlage beim Oberbürgermeister. Bonn, 17. Juni 1931. StA Bonn, Pr 42/396.

⁸¹ Vgl.: Protokoll von Heinz Leinekugel zur Vorlage beim Oberbürgermeister. Bonn, 23. Juni 1931. StA Bonn, Pr 42/396.

⁸² Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn, 24. Juni 1931. StA Bonn, Pr 42/396.

⁸³ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn, 28. Juni 1931. StA Bonn, Pr 42/396.

Lühl das Abendrothsche Konzept am Tag des Empfangs, dem 30. Juni 1931: mit Smetana, Dvorak und Tschaikowsky slawisch gefärbt das erste Konzert, besagte Brahms-Hommage mit Elly Ney im zweiten, Hans Wedigs „Kleine Symphonie“ unter Leitung des Komponisten und ein Saint-Saëns-Violinkonzert statt des ursprünglich geplanten Beethoven-Pendants mit Kirchenmaier vor der „Sinfonia domestica“ im dritten, Haydns Symphonie Nr. 13 G-Dur vor Bruckners Achter im vierten, frühere Romantik mit Weber, Schumann und Schubert im fünften. *„Der Musikausschuß hält die Programmaufstellung für sehr gut“*, vermerkt das Sitzungsprotokoll lapidar, *„glaubt aber, daß die Sinfonia domestica wegen der ausserordentlich hohen Mittel, die die Verstärkung des Orchesters verschlingen (rd. 1500 RM), nicht zur Aufführung gebracht werden könne.“*⁸⁴

Hatte doch Orchestergeschäftsführer Junge für jedes relevante Instrumentalregister einen Kostenvoranschlag fixiert und eine überhöhte Gesamtsumme von 1.420,40 RM in Aussicht gestellt. Da man sich von Abendroths kühnem Ansinnen wohl noch nicht definitiv verabschiedet hatte, leitete Heinz Leinekugel⁸⁵ aus dem Abgleich von Verfügbarem und Notwendigem den Umfang sämtlicher Verstärkungen ab und berechnete minutiös die zu erwarteten Ausgaben. Der Betrag von nunmehr 1.162,20 RM für die „Sinfonia domestica“, der sich nicht allzu weit unter der Hälfte der gesamten Verstärkungskosten bewegt hätte, lag jenseits des Machbaren. Mit Rücksicht auf die im Haushaltsplan für Orchesterverstärkung und Solisten insgesamt bereitstehenden Mittel von 5.760 RM verzichtete Abendroth auf die „Sinfonia domestica“ und nahm an ihrer Stelle, wie vom Ausschuss vorgeschlagen, Strauss' „Tod und Verklärung“, von Liszt allerdings „Tasso“ ins Programm.

Ab September zogen die lokalen und regionalen Presseorgane alle Register, um mit höchster Dringlichkeitsstufe für die städtischen Musikveranstaltungen zu werben. Kassandrarufo und verbale Alarmsirenen mischten sich in ein leidenschaftliches Crescendo der Werbetrommeln, als dessen Frontmann der Erste Beigeordnete Adolf Lühl persönlich in der „Mittelrheinischen Landeszeitung“ das Wort ergriff⁸⁶. Unerlässlich sei eine ausreichende Anzahl gezeichneter Dauerkarten. Weitere Presseappelle dankten den Organisatoren für die Einsicht, *„daß Kunst in diesem Falle kein Luxus, sondern ein nicht zu unterschätzender wirtschaftlicher Faktor ist in einer Stadt, deren Wohl und Wehe wesentlich vom Besuch der Universität, dem Fremdenverkehr und dem Zuzug wirtschaftlich gesunder Existenzen abhängig ist, also von Dingen, deren Bedeutung nicht schematisch an der größeren oder geringeren Rentabilität der künstlerischen Veranstaltungen abgelesen werden kann.“*⁸⁷ Als besonderen Attraktionspunkt hob das Gros der Vorberichte die Mitwirkung Hermann Abendroths hervor.

Einen Monat vor Beginn der Konzertsaison setzte sich Hermann Abendroth völlig unentgeltlich und uneigennützig für die Interessen des Bonner Orchesters ein. In einer „Werbe-Veranstaltung zur Erhaltung des Städtischen Orchesters Bonn“ am 18. September 1931 alternierten Beethovens „Egmont“-Ouvertüre, Liszts „Les Préludes“ und Wagners „Meistersinger“-Vorspiel mit der Werberede des Vizepräsidenten des Deutschen Musikerverbandes, Amandus Prietzel, aus Berlin und einer Ansprache von Prof. Dr. Ludwig

⁸⁴ StA Bonn, Pr 42/396.

⁸⁵ StA Bonn, Pr 42/396.

⁸⁶ Mittelrheinische Landeszeitung, 3. September 1931.

⁸⁷ General-Anzeiger Bonn, 4. September 1931.

Schiedermaier, Ordinarius für Musikgeschichte an der Bonner Universität. Vermutlich spontan, zumindest außerhalb des ausgedruckten Protokolls, wandte sich zum Schluss auch Hermann Abendroth ans Auditorium, „um seiner hohen Meinung von der Leistungsfähigkeit dieses Orchesters Ausdruck zu geben“⁸⁸. Ein Rückblick zum 25-jährigen Bestehen resümierte 14 Monate später: „Die Werbeaktion hatte zur Folge, daß die Symphoniekonzerte des Winters 1931/32 sehr gut besucht waren und einen namhaften Ueberschuß für das Orchester einbrachten.“⁸⁹

Das erste ermutigende Symptom eines Aufwärtstrends manifestierte sich mit dem ersten Städtischen Symphoniekonzert am 22. Oktober. „Eine solche Fülle von Hörern sah unsere alte Beethovenhalle in den letzten Jahren selten“, jubelte J. H. in der „Bonner Zeitung“, der die schwierige Aufgabe, den Krisenzeiten im Saisonprogramm Rechnung zu tragen, dank Abendroths Kombination fast aller führenden deutschen Gegenwartskomponisten mit einem zugkräftigen Einschlag ausländischer Akzente optimal realisiert sah. Vertieft und intensiviert hatten sich aus derselben Rezensentensicht die schon vormals beschworenen Integrations-, Motivations- und Suggestionskräfte des Dirigenten: „Seine Stabführung ist (...) so überzeugend und so überlegen, daß ein jeder Musiker sich seinem Willen beugen muß, mag Abendroth das Kunstwerk ganz nach seiner eigenen Idee formen und dabei die gewohnten Bahnen verlassen.“ Damit berührt der Berichterstatter jenen Aspekt der Abendrothschen Interpretationsästhetik, deren Deutung neuerdings, nicht zuletzt durch Peter Gülke, zu einer stil- und zeitbedingt individuellen Positionierung im Spannungsfeld zwischen subjektivierender Auslegung und solider handwerklicher Festigkeit tendiert. Zum Verlassen gewohnter Bahnen bei Peter Tschaikowskys Symphonie Nr. 5, semantisch behaftet mit – grosso modo - hochemotionalen Stimmungswerten und psychodramatisch-schicksalhaften Konnotationen, etwa befindet J. H.: „Wie herrlich gestaltete er so in seiner rhapsodischen Art diese E-Moll-Symphonie Tschaikowskys. Ruhig und klar arbeitete Abendroth jedes Thema aus, ohne Ueberhastung und Uebertreibung der Tempi, was hier leicht der Fall sein kann. Die lyrischen und poetischen Momente wurden in den Vordergrund gestellt. Mit geschickter Hand verstand es Abendroth, manche etwas brutale Stelle abzumildern und zu glätten.“⁹⁰

Die eindeutige Gewichtung erlaubt nicht nur den Rückschluss auf die später an Abendroths Schallaufnahmen diagnostizierte Distanz zu pathetischer Forcierung, sondern signalisiert gleichsam auch jenes kontrollierte Ebenmaß im interpretatorischen Freiraum, durch welches sich Abendroth wesensmäßig von Furtwängler unterschied. „Gewiss kann“ laut Peter Gülke „gediegenes Handwerk auch bewirken, daß bestimmte Problemzonen der künstlerischen Realisierung nicht berührt werden. Die Risiken und Dimensionen des Anfangens, der Übertritt vom Schweigen zu klingender Musik kann durch einen technisch makellosen Auftakt beiseitegefegt, das Wagnis von Übergängen, das Nicht-wissen-wohin bei energischem Zugriff übertönt werden usw.; es gibt eine aufs Funktionieren orientierte, von Musikern gern überschätzte Verlässlichkeit, die es sich und den Beteiligten zu leicht macht. In beiden Wortbedeutungen ‚passierte‘ bei Furtwängler immer etwas, bei Abendroth weniger.“⁹¹ Sollten Abendroths Schallaufnahmen später belegen, dass die technische Komponente seiner

⁸⁸ General-Anzeiger Bonn, 19. September 1931.

⁸⁹ Kölner Tageblatt, 23. November 1932.

⁹⁰ Bonner Zeitung, 24. Oktober 1931.

⁹¹ Gülke, Hermann Abendroth, S. 146.

Werkausdeutung elementar von der Vitalisierung der dynamischen Kräfte bestimmt war⁹², so hatte er in Bonn diesbezüglich mit der Ouvertüre zu Bedrich Smetanas komischer Oper „Die verkaufte Braut“ bereits eines der exemplarischsten Demonstrationsobjekte an den Beginn des Konzerts vom Oktober 1931 gestellt. *„Wie Abendroth gleich zu Anfang das Orchester aufrauschen ließ, die spritzige Achtelbewegung des Fugato vom hauchfeinen Pianissimo zum hellsten, jubelnden Fortissimo steigerte, im Seitenthema die böhmische Tanzweise begeisternd aufklingen, die besinnliche Kantilene der Streicher in vollsaftigem Ton sich ausbreiten und die Coda in virtuosem Schwung sich aufgipfeln ließ“*⁹³, war dem Referenten des „General-Anzeiger“ ein Sonderlob wert. Gereifte Künstlerschaft und lebendige Musikalität bescheinigten alle drei Bonner Tagesblätter der jungen Aachener Geigerin Isabella Schmitz in Antonin Dvoraks Violinkonzert a-moll⁹⁴.

Auch in den Besprechungen zum zweiten Städtischen Symphoniekonzert vom 20. November 1931, ausschließlich Brahms gewidmet, appellieren Rezensentenstimmen⁹⁵ weiterhin an Konzertgänger und Leser, sich durch regen Besuch und finanzielle Beteiligung für den Bestand des Orchesters einzusetzen. Besondere Stoßkraft erhielten die Mahnungen durch das Vorbild der Solistin Elly Ney, die mit den im Juni zuvor erstmals veranstalteten „Volkstümlichen Beethoventagen“ ein lukratives Projekt zur Unterstützung des Orchesters initiiert und sogleich einen Reinerlös von 5.000 RM erzielt hatte. *„Nicht allein sie faszinierte“* laut BZ in Brahms' Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur *„das Publikum, ihr stand in Abendroth ein ebenbürtiger Partner zur Seite. Er paßte sich haarscharf der Klavierspielerin an und führte diese ‚Symphonie‘ für Klavier und Orchester (...) zu einer riesenhaften Höhe.“* Zu Beginn des Konzerts, das Bonns Orchester *„wieder ganz im Bann seines großen Führers“* zeigte, hatte Abendroth mit der seltener gespielten „Tragischen Ouvertüre“ demonstriert, *„daß es sich um ein ganz bedeutendes Werk handelt, für das eben der richtige Dirigent vorhanden sein muß. (...) Wir glaubten einem Trauerspiel zu lauschen, dessen einzelne Szenen Abendroth plastisch abhob.“* Und in der Symphonie Nr. 4 e-moll *„hob Abendroth“*, wie der BZ-Referent hier nur formelhaft summiert, *„wieder meisterhaft alle Schätze dieser kostbaren Partitur.“*⁹⁶ Partizipieren ließ der Dirigent die bis auf den letzten Platz gefüllte Konzertstätte vor allem an seiner engagierten Fortschreibung der Kölner Brahms-Traditionen.

Im dritten Konzert huldigte Abendroth seiner Vorliebe für gemischte Programme. Auf dieser dramaturgischen Grundlage fand Abendroth mit dem 6. Januar 1932 den prädestinierten Rahmen, um nach ADMV-Prinzipien auch der Gegenwartsmusik Tribut zu leisten. Hatte er in seinen Kölner Programmen seit Mitte der zwanziger Jahre mit Hindemith, Bartók, Prokofieff und – sparsamer – Strawinsky das Terrain progressiverer Strömungen erobert, so suchte er seit 1930 das Gewonnene zu festigen und unter den aktuellen Neuerscheinungen eher konservativ-bewahrenden als experimentellen, stilistisch vagierenden Idiomen Raum zu

⁹² Vgl.: Wolfgang Lempfrid: Der Dirigent Hermann Abendroth. Manuskript zur Sendung in der Reihe „Historische Aufnahmen“ im Deutschlandfunk vom 17. Januar 1993. Internetseite: <http://www.koelnklavier.de/texte/interpretieren/abendroth.html>, letzter Zugriff: 28. April 2008.

⁹³ General-Anzeiger Bonn, 23. Oktober 1931.

⁹⁴ General-Anzeiger Bonn, Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), jew. 23. Oktober 1931; Bonner Zeitung, 24. Oktober 1931.

⁹⁵ General-Anzeiger Bonn, Bonner Zeitung, Deutsche Reichs-Zeitung, jew. 20. November 1931.

⁹⁶ Bonner Zeitung, 20. November 1931.

geben⁹⁷. Dass Abendroth, der statt des Komponisten nun doch selbst dirigierte, als zeitgenössische Novität nun Hans Wedigs „Kleine Symphonie“ zur Bonner Erstaufführung brachte, korrespondiert mit der beschriebenen Kölner Akzentverlagerung. „*Das an sich gediegene Werk ist*“ laut A. B. von der „Deutschen Reichs-Zeitung“ „*eher als Fantasie-Suite anzusprechen*“⁹⁸. Teilweise wortgleich relativiert auch der „General-Anzeiger“ künstlerischen Rang und Bedeutungsgewicht des qua Scherzo, Fugato oder Basso ostinato klassizistisch gebauten, mit elegischen oder grotesken Ausdrucksmomenten, solistischer Virtuosität, partieller Athematik und rhythmischen Vitalismen angereicherten Viersätzers. Oberflächenreize, weltmännische Eleganz und meisterhafte Kompositionstechnik täuschen in Camille Saint-Saëns’ Violinkonzert Nr. 3 h-moll für denselben Schreiber über „*manche Untiefen des Empfindungskomplexes hinweg*“⁹⁹. So gehe der Löwenanteil des reichen Beifalls auf das Konto des Solisten, Konzertmeister Otto Kirchenmaier. Die in Bonner Abendroth-Rezensionen inzwischen zu Topoi avancierten Attribute des Außerordentlichen bleiben jedoch nicht außen vor und gelten der zweiten Konzerthälfte: Liszts „Tasso“ und Strauss’ „Tod und Verklärung“.

Der allgemeine Haupteindruck vom vierten Städtischen Symphoniekonzert, 26. Januar 1932, speist sich aus einer ebenso nachdrücklichen wie eigentümlichen Bestätigung von Abendroths hochrangiger Bruckner-Reputation. Der Symphonie Nr. 8 c-moll des Meisters von St. Florian ging eine Symphonie G-Dur des Klassikers Joseph Haydn, an dessen 200. Geburtstag es zu erinnern galt, voraus. „*Ein typisches Beispiel echt Haydn’scher Muse (...), ein Werk köstlich in seiner Frische und Anmut, das auch gestern wieder einen kaum wiederzugebenden Zauber auszuüben vermochte, zumal in einer solchen kammermusikalischen Virtuosität*“¹⁰⁰ – so der Eindruck von A. B. in der „Deutschen Reichs-Zeitung“. Bruckners Symphonie Nr. 8, seine in Ausmaß, Besetzung, konstruktiver Komplexität und mystizistisch-religiösem Bedeutungspotenzial wohl monumentalste Tonschöpfung, war in Bonn sechs Jahre zuvor unter F. Max Anton und erst vor Jahresfrist in einem akademischen „Festkonzert“ des Düsseldorfer GMD Hans Weisbach zu hören gewesen. Mit besonderer Spannung erwartete zumal der Kritiker des „General-Anzeiger“ die bevorstehende Auslegung durch Hermann Abendroth. Ein bezeichnendes Licht nicht nur auf Abendroths Bruckner-Missionen wirft seine von längerfristiger Beobachtung zeugende Erkenntnis: „*Abendroths Einstellung zu Bruckner ist fast sprichwörtlich. Und doch glaubt man jedes Mal vor etwas ganz Neuem, Unerhörtem zu stehen.*“¹⁰¹ Die hier angesprochene Synthese von wiederkehrenden, internalisierten und identifizierbaren Interpretationsmustern mit unverhofften, überraschenden, von konzeptioneller Kreativität stimulierten Modifikationen des Gängigen deutet auf einen dialektischen Zug in Abendroths künstlerischer Individualentwicklung. Dazu Peter Gülke: „*Soweit verfolgbar bzw. halbwegs sicher erinnerbar, scheint Abendroths spezifische Sachlichkeit mindestens darin bestanden zu haben, daß er, anders als u.a. Bülow, Mengelberg oder Furtwängler, über lange Zeit hinweg an interpretatorischen Detail-Lösungen festgehalten hat – eine Verlässlichkeit mit offenkundig tiefreichenden*

⁹⁷ Vgl.: Lindlar, *Moderne, Zeitgenössische, Neue Musik*, S. 52-53.

⁹⁸ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 7. Januar 1932.

⁹⁹ General-Anzeiger Bonn, 7. Januar 1932.

¹⁰⁰ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 27. Januar 1932.

¹⁰¹ General-Anzeiger Bonn, 27. Januar 1932.

*Beglaubigungen. Kriterien einer zunächst subjektiv aneignenden Musizierweise, aus der Einmaligkeit des Hier und Jetzt hergekommen, scheinen hier zu – gewiß elastischen – Normen einer sicher abrufbaren Tradition verallgemeinert.*¹⁰² Entsprechend leiten die Bonner Konzertbegutachter den emotional überwältigenden, ja miraculösen Eindruck von Bruckners Achter aus einer im Kern rational gelenkten Koordination der musikalischen Parameter ab. A. B. in der „Deutschen Reichs-Zeitung“: „Die ‚Achte‘ erstand straff im Aufbau, sowohl im ersten Satz wie im Scherzo, prachtvoll in den phantastischen Bögen des innigen Adagio und im sieghaften, alle Themen zusammenfassenden, kontrapunktisch genialen Finale (...)“.¹⁰³

Für das abschließende Symphoniekonzert der Saison 1931/32 am 21. April bat Abendroth, veranlasst durch eigene und fremde Überlegungen, um eine Programmänderung: Statt der „Großen Symphonie C-Dur“ von Franz Schubert wolle er Brahms’ Symphonie Nr. 1 c-moll bringen. Sein Vokabular im Schreiben an Adolf Lühl vom 14. Februar lässt eine latent kommerzielle Zielrichtung erahnen. Glaube er doch, „*dass eine solche Umwandlung auch für den Kassenerfolg des Abends von Vorteil sein würde.*“¹⁰⁴ Die allesamt kurz gefassten Besprechungen des fünften Konzerts¹⁰⁵ vom 21. April 1932 ziehen eine überaus positive Bilanz der gesamten Konzertreihe. Dass aber, so die „Rheinische Zeitung“, „*die Symphoniekonzerte des vergangenen Winters auf einer solch hohen Kunststufe standen*“, sei hauptsächlich Hermann Abendroth zu verdanken. Stürmischer Beifall galt der eröffnenden „Oberon“-Ouvertüre Carl Maria von Webers. Auf Befremden stieß der Austausch von Schumanns Klavierkonzert gegen Schubert-Liszts „Wanderer-Phantasie“, in der die Solistin Meta Hagedorn-Chevalley nach überwundener Anfangsnervosität zu brillantem Spiel und technischer Routine fand. Seinen Höhepunkt und triumphalen Ausklang fand das Konzertereignis indes in einer zu monumentaler Größe auflaufenden, im Finalsatz „*bis an die Grenzen des Möglichen*“¹⁰⁶ gesteigerten Ausführung der ersten Brahms-Symphonie.

„...würde ich im Interesse der Sache bereit sein“ – zweites Bonner Abendroth-Interim 1932/33

Als die Stadt Bonn im Mai 1932 an die Vorplanungen für den Konzertwinter 1932/33 ging, lag es diesmal an der Überzeugungskraft des Beigeordneten Dr. Eduard von Gartzten, Vorverhandlungen mit Hermann Abendroth zwecks Fortsetzung seiner gewinnbringenden Interimsarbeit aufzunehmen. Obwohl der Fortbestand des Städtischen Orchesters nach wie vor nicht definitiv gesichert sei, wegen der ungünstigen Finanzlage sogar die Ausrichtung der gewohnten Abonnementskonzerte zur Disposition stehe, erging die Anfrage an Abendroth, ob und unter welchen Bedingungen er zu einer abermaligen Leitung der Städtischen Symphoniekonzerte bereit sei. Angesichts des noch frühen Verhandlungsstadiums erstaunlich weit vor wagt sich von Gartzten mit der Sondierung von Abendroths

¹⁰² Gülke, Hermann Abendroth, S. 151.

¹⁰³ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 27. Januar 1932.

¹⁰⁴ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Adolf Lühl, Bonn. 14. Februar 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

¹⁰⁵ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 22. April 1932; Rheinische Zeitung, 25. April 1932; vgl. auch: Kölner Tageblatt, 23. April 1932.

¹⁰⁶ Deutsche Reichs-Zeitung, 22. April 1932.

Konzessionsbereitschaft¹⁰⁷. Abendroths Replik: *„Dass ich im vergangenen Winter die Sinfoniekonzerte der Stadt Bonn mit großer Freude dirigiert habe und dass ich auch in kommender Spielzeit mich für den gleichen Zweck gern zur Verfügung halten würde, bedarf nicht meiner besonderen Erwähnung.“* Nichtsdestoweniger brachte er zwei Einwände zur Sprache, von deren Klärung er aus künstlerisch-organisatorischen und sozialen Erwägungen seine Entscheidung abhängig mache. So gab er mit Blick auf die kulturelle Eigenständigkeit der Nachbarstadt zu bedenken: Ist *„es nicht für das Musikleben Bonns richtig und wünschenswert, die Stelle des eigenen Städtischen Musikdirektors neu zu besetzen, also einen dauernden Ersatz für den im Ruhestand befindlichen Kollegen A n t o n zu suchen?“* Abendroths zweite Besorgnis deckt sich exakt mit jener kritischen Gegenstimme im Musikausschuss, die bei den Planungen zur Vorsaison das Engagement des Kölner GMD in Frage gestellt hatte: Werden *„durch mein Dirigieren in Bonn nicht andere kapellmeisterliche Kräfte in den Hintergrund gedrängt, die ohne mein Dazwischenkommen Aussicht haben würden, die Anton’sche Tätigkeit ganz oder teilweise zu übernehmen. Ich denke hierbei an Dr. W e d i g und an Musikdirektor C l a s s e n s, die sich durch ihr bisheriges Wirken in Bonn und Umgebung dem verwaisten Bonner Dirigentenposten zum mindesten nahe gebracht haben. Ich höre ferner, dass andere Bewerbungen vorliegen, und da ich unter keinen Umständen das Odium auf mich laden möchte, anderen irgendwie im Wege zu sein, wäre ich für eine klare Stellungnahme (...) sehr verbunden.“* Hinsichtlich der Vergütung erinnert er ebenso entschieden-selbstbewusst wie konzilient an seine schwere zeitliche und dienstliche Auslastung, erklärt sich nötigenfalls aber mit einer nochmaligen Honorarsenkung – *„nötigenfalls auf M 500“*¹⁰⁸ – einverstanden. Uneingeschränkt freie Hand aber bat er sich in der Wahl des Programms und der Solisten aus.

Schon kurz nach Abfassung von Abendroths Schreiben an von Gartzten manifestierte sich in Bonn auf unvermutet drastische Weise, in welchem Maß seine Bonner Interimsfunktion auf Kollegenseite bereits heftig angefeindet, ja durch juristische Konsequenzen bedroht wurde. So sprach der Münchner Kapellmeister Hellmut Kellermann am 12. Mai persönlich bei der Abteilung Orchester in der Bonner Stadtverwaltung vor und fragte an, ob die Möglichkeit bestehe, ihm, seinem Antrag entsprechend, die Leitung der städtischen Konzerte 1932/33 zu übertragen. Durch Stadtobersekretär Leinekugel informiert, dass die Symphoniekonzerte voraussichtlich wieder von Abendroth, die Gesangsvereinskonzerte von Wedig geleitet würden, legte Kellermann in den Folgetagen Beschwerde ein und äußerte Unverständnis für die Ablehnung seines Angebots, sämtliche Symphoniekonzerte gegen ein Honorar von nur 2.000 RM zu dirigieren. Laut Leinekugels Protokoll stellte er daraufhin in Aussicht, *„die Angelegenheit in einer demnächst stattfindenden Versammlung des Orchesterleiterverbandes in Köln zur Sprache zu bringen und darin in scharfer Form gegen das Doppelverdienertum der Gastdirigenten und gegen die unsoziale Einstellung verschiedener Städte, darunter auch*

¹⁰⁷ Brief (Konzept) von Eduard von Gartzten, Bonn, an Hermann Abendroth, Köln-Marienburg. 6. Mai 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

¹⁰⁸ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Eduard von Gartzten, Bonn. 12. Mai 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

*Bonn, Stellung zu nehmen.*¹⁰⁹ Gleichwohl sah sich die Stadt in der Lage, ihren Standpunkt mit künstlerischen und finanziellen Gründen zu legitimieren.

Dem Musikausschuss berichtete der Vorsitzende Adolf Lühl am 31. Mai – kurz bevor er Mitte 1932 fast 60-jährig verstarb - von den unverbindlichen Präliminarien mit Abendroth und dem abgelehnten Ersuchen Kellermanns. Man bleibe wie gehabt bei Abendroth, weil, so das Protokoll, *„der große künstlerische und finanzielle Erfolg der Abonnements-symphoniekonzerte des vergangenen Jahres es dringend ratsam erscheinen lasse, die Konzerte wieder Herrn Abendroth zu übertragen, da die Gesamtlage zu unsicher sei um fragwürdige Experimente mit Dirigenten zu machen, die in Westdeutschland weniger bekannt und eingeführt sind.“*¹¹⁰ Umgehend erklärte sich der Musikausschuss einverstanden mit dem Vorschlag der Verwaltung, die Symphoniekonzerte abermals komplett an Abendroth zu vergeben

Mit dem 20. Juni 1932 stellte der Musikausschuss die Weichen für eine Ablösung des Abendrothschen Interims¹¹¹. Für die dirigentische Leitung des Städtischen Orchesters nämlich lagen dem Gremium aufgrund von Bewerbungen und Empfehlungen drei Optionen vor: Willem van Hoogstraten, Ex-Ehemann Elly Neys, der in Kooperation mit der Initiatorin im Vorjahr beim „Volkstümlichen Beethovenfest“ reüssiert hatte, sodann der Godesberger Musikdirektor Gustav Classens und schließlich erwähnter Kapellmeister Hellmut Kellermann aus München. Mit drei zu einer Stimme nun fiel der Entscheid, die Leitung der städtischen Winterkonzerte gegen ein Honorar von 9.000 RM jährlich, allerdings ohne festen Anstellungsvertrag und für zunächst drei Jahre, an Willem van Hoogstraten zu übertragen. Intern aber warf eine spätere Wahl Gustav Classens' zum fest verpflichteten Bonner Musikdirektor ihre Schatten voraus. In seiner vorläufigen Absage schreibt der zuständige Beigeordnete am 4. Juli an die Kontaktperson eines Kreises musikinteressierter Bonner, der sich mit Hilfe einer Unterschriftenaktion für Classens eingesetzt hatte: *„Wann allerdings die Stelle vergeben wird, lässt sich mit Rücksicht auf die ungünstige Finanzlage der Stadt Bonn z. Zt. noch nicht übersehen. (...) Ich habe Herrn Musikdirektor Classens aber gebeten, sich um die Leitung der Sondersymphoniekonzerte, insbesondere der akademischen, zu bewerben und beabsichtige, dem Musikausschuss vorzuschlagen, die Leitung dieser Konzerte Herrn Classens zu übertragen.“*¹¹²

In der Honorarproblematik Abendroths entschied sich der Musikausschuss für die zugestandene Notvariante von 500 RM pro Konzert, bevor die Verwaltungsabteilung Orchester den Kölner GMD via Schreiben vom 27. Juni unter Hinweis auf die zwölfprozentige Gehaltskürzung für ihre Musiker um einen weitestgehenden Verzicht auf Verstärkungen sowie um möglichst geringe Solistenhonorare bat. In seiner telefonischen Rückmeldung vom 2. Juli aber beharrte Abendroth auf der in der Vorsaison eingesetzten Verstärkung, legte sich jedoch die Bedingung auf, die hierfür anfallenden Kosten von 300 RM pro Konzert im Vorjahr auf 200 RM zu drücken. Unter Dach und Fach schien Abendroths

¹⁰⁹ Protokoll von Heinz Leinekugel zur Vorlage beim Oberbürgermeister und beim Musikausschuss Bonn. Bonn, 17. Mai 1932. StA Bonn, Pr 42/346.

¹¹⁰ StA Bonn, Pr 9/96.

¹¹¹ StA Bonn, Pr 42/205 und Pr 42/346.

¹¹² Brief (Konzept), vermutlich von Eduard von Gartzten, Bonn, an Dr. ing. A. Küpper, Haus Oelgarten bei Hennef/Sieg. 4. Juli 1932. StA Bonn, Pr 42/205.

zweite Bonner Spielzeit mit dem Schreiben vom 3. Juli, in dem er sich definitiv zur Leitung der fünf Städtischen Symphoniekonzerte gegen ein Gesamthonorar von 2.500 RM bereit erklärte¹¹³.

Abendroths Reaktion auf einen nachgereichten Bonner Programmvorschlag für 1932/33 untermauert den unter seinen Charakterzügen vielfach hervorgehobenen Grundzug von Loyalität und Gerechtigkeitssinn. Anfang Juli hatte F. Max Anton bei Leinekugel und der Abteilung Orchester angeregt, sein eigenes Klavierkonzert in Bonn unter Leitung Abendroths mit dem Pianisten Alfred Eichmann, der überdies Kapellmeisterschüler des Kölner GMD war, zur Aufführung zu bringen. Wie Abendroth in seiner bedauernden Absage an Leinekugel vom 12. Juli 1932 betont, hätte er allein wegen der bereits kurz vor dem Abschluss stehenden Solistenverhandlungen dem Wunsch Antons nicht stattgeben können. *„Abgesehen von dieser Tatsache wäre es mir aber“*, wie Abendroth nicht verschweigen will, *„auch nicht möglich gewesen, meinen Schüler Alfred Eichmann zu solistischer Mitwirkung heranzuziehen, da ich grundsätzlich davon absehen muß, Bonner Künstler im Rahmen dieser Konzerte zu beschäftigen. Denn würde ich dem einen Gelegenheit zur Mitwirkung geben, würden sich sämtliche anderen Nichtberücksichtigten vernachlässigt und verletzt fühlen müssen [sic].“*¹¹⁴

Am 31. Juli schickte Abendroth aus München, wo ihn die wegen baldiger Werbemaßnahmen pressierten Bonner mit Hilfe seiner Sekretariatsangestellten postalisch aufgespürt hatten, seinen Programmentwurf. Und am 5. August setzte er aus *„regenschwerer Sommerfrische“* an seinem Urlaubsort Egern am Tegernsee den Bonner Kulturamtsleiter Leinekugel in Kenntnis, dass die Solisten *„F e u e r m a n n, B r a u n f e l s und H o e h n j a M. 300 (Dreihundert) erhalten, dass jedoch Frau Alma Moodie in Anbetracht der Notlage des Bonner Orchesters sich bereit erklärt hat, auf jedes Honorar zu verzichten.“*¹¹⁵ An selbigem 5. August gelangte in Bonn selbst der Abendrothsche Programmvorschlag durch den Vorsitzenden, Oberbürgermeister Dr. Wilhelm Lürken, zur Verlesung vor dem Musikausschuss. Die aufgebotenen Komponisten: Cornelius, Glasunow und Berlioz; Richard Strauss und Bruckner; Wunsch, Braunfels und Tschaikowsky; Mendelssohn, Brahms und Schubert; Cherubini, Beethoven und abermals Brahms. Einmütig sprachen sich der präsidierende Oberbürgermeister, Schriftführer Leinekugel sowie die anwesenden Mitglieder Alef, Hagemann und Peter Lieberz für die unveränderte Annahme der Abendrothschen Konzeption aus. Umso vehementer aber opponierte der Stadtverordnete Kraft. Laut Protokoll witterte er *„in den Programmvorschlägen eine Provokation eines großen Teiles der Bevölkerung, weil in dem Programm zu viele ausländische Komponisten und Solisten vorgesehen seien. Er müsse das Programm, insbesondere aber dessen ersten Teil, daher aus grundsätzlichen Erwägungen ablehnen.“* Offiziell allerdings stimmte der Ausschuss auf Antrag des Vorsitzenden dem Programmentwurf zu und einigte sich darauf, *„Herrn Abendroth aber auf die geäußerten Bedenken gegen das Programm aufmerksam zu machen.“*¹¹⁶ Oberbürgermeister Lürken unternahm diesen heiklen Schritt in einem expressis

¹¹³ StA Bonn, Pr 42/396.

¹¹⁴ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Heinz Leinekugel, Bonn. 12. Juli 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

¹¹⁵ Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Heinz Leinekugel, Bonn. 8. August 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

¹¹⁶ StA Bonn, Pr 9/96 und Pr 42/396.

verbis vertraulichen Schreiben an Abendroth vom 8. August und versuchte, die erhobenen Einwände Punkt für Punkt zu konkretisieren¹¹⁷.

Eingehend setzt sich Abendroth daraufhin in einem fünfseitigen Erwidernsschreiben vom 14. August aus Egern am Tegernsee an Oberbürgermeister Lürken mit den erhobenen Kritikpunkten auseinander und formuliert dezidierte Bedingungen für die Fortsetzung seiner Bonner Funktion. Innerhalb seiner biographischen Quellen und unter den überlieferten Zeugnissen seiner musikgeschichtlichen Positionierung eignet diesem Schreiben Hermann Abendroths der besondere Rang einer programmatischen Erklärung, ja einer Manifestation zentraler künstlerisch-ästhetischer und ethisch-ideologischer Denkmuster, die aus der Wechselwirkung von individuellen Vorprägungen mit zeitgeschichtlich virulenten Einflussfaktoren resultieren. A priori stellt Abendroth die vermeintliche Stoßrichtung des kategorischen Ausländer-Verdikts gegenüber Komponisten und Solisten in Frage. Ein schlagkräftiges Gegenargument, um den Sammelbegriff des Ausländischen als Mimikry rassistischer Ressentiments zu demaskieren und den impliziten Vorwurf des Antideutschtums diametral zu kontern, liegt für Abendroth zunächst in der Personalie Willem van Hoogstratens: *„Es ist mir rasch klar geworden, was jenes Ausschussmitglied unter ‚ausländischen‘ Komponisten versteht. Umso klarer, als ich einem mir zugegangenen Zeitungsausschnitt zu meinem höchsten Befremden entnehmen mußte, dass die Stadt Bonn entschlossen ist, einem doppelten Ausländer – Holländer von Geburt, Amerikaner in seiner Berufsausübung und auch vermutlich in seiner jetzigen Nationalität – die musikedirektorale Führung der Kommune in die Hand zu legen, - zu einem Zeitpunkt, da unzählige stellenlose, zum Teil hochbegabte d e u t s c h e Anwärter in bisher nicht gekannter Auswahl zur Verfügung gestanden haben würden.“* Aus dieser Konstellation folgert Abendroth konkret: *„Jener Vorwurf der ‚Ausländerei‘ in meinen Programmen kann sich also nur auf das Judentum beziehen.“* Und gelangt daraufhin, ungeachtet der allein faktisch stichhaltigen Kontras, zu einem Credo seiner künstlerisch-ideologischen Leitlinien: *„Da aber muß ich, sofern es sich um Braunfels handelt, mit Nachdruck darauf hinweisen, dass Walter Braunfels in Frankfurt a.M., unserer gemeinsamen Vaterstadt, mit mir Jahre lang den evangelischen Religionsunterricht geteilt hat, dass er vor etwa 20 Jahren Katholik wurde, dass er in Köln neben mir als Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik wirkt und dass er an der Kölner Universität seit etwa 3 Jahren mit einem fachmusikalischen Lehrauftrag betraut ist. Ueber diese rein äußerlichen Feststellungen hinaus gehört meines Erachtens die Musik, die Braunfels schreibt, unbedingt und mit aller Klarheit dem betont d e u t s c h e n Kulturkreis an, der für uns Alle, die wir an deutschem Wesen hängen und an die Kraft deutscher Haltung in Kultur und Kunst glauben, maßgebend und bestimmend ist. Mir scheint die Feststellung dieser Tatsache belangvoller und wichtiger als die Untersuchung darüber, ob in der Familie eines höchstes Ansehen und Wertschätzung genießenden schaffenden oder nachschaffenden Künstlers jemals ein Tropfen jüdischen Blutes durch die Adern geflossen ist oder nicht.“* (Hiermit bekräftigt Abendroth ferner einen konsequent praktizierten Grundsatz, mit dem er

¹¹⁷ Brief (Konzept) von Wilhelm Lürken, Bonn, an Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee. 8. August 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

höchstwahrscheinlich bereits vier Jahre zuvor dem öffentlich propagierten Antisemitismus einer deutschnationalistischen Künstlervereinigung entgegengetreten war¹¹⁸.)

Für die in Bonn angefochtene Komposition Hermann Wunschs wirbt Abendroth mit innermusikalischen und dramaturgischen Pluspunkten: *„Die Arbeit von Hermann Wunsch, eines geborenen Rheinländers soviel mir bekannt, ist die reife Komposition eines hochgeachteten zeitgenössischen Tonsetzers, der ganz allgemein als ein Könnler von Rang und als starke Persönlichkeit gilt. Nachdem man mir im vorigen Jahr hier und da den leisen Vorwurf gemacht hat, dass meine Bonner Programme zu konservativ ausgesehen hätten, war ich hochofrennt, für die nächstjährige Programmfolge ein wertvolles modernes Werk, sogar als Uraufführung, den Bonner Musikfreunden bieten zu können. Eine ausgesprochen moderne Komposition innerhalb 5 Programmen, zumal in der Musikstadt Bonn, kann ich wahrhaftig nicht als Uebersteigerung empfinden.“* Unverrückbaren Kunstprimat macht Abendroth zur Verteidigung des Juden Emanuel Feuermann, von 1919 bis 1923 Solocellist im Gürzenich-Orchester und Lehrer am Kölner Konservatorium, geltend: *„Daß Feuermann im Sinne des Musikausschußmitgliedes zu den ‚Ausländern‘ zu rechnen ist, kann nun und nimmermehr bestritten werden. Es kann aber ebenso wenig bestritten werden, daß Feuermann nicht nur, wie Sie selbst feststellen, ein ‚ebenso berühmter Künstler wie große Zugkraft‘ ist, sondern dass er nach Casals mit zu den bedeutendsten Cellisten der Gegenwart zählt, wenn nicht sogar als der bedeutendste anzusehen ist. Es kann und darf in unserem Kulturbereich nicht dahin kommen, dass wir blindlings alles Nicht-Arische, leiste es was es wolle, verdammen und ihm die Daseinsberechtigung streitig machen und aberkennen. Ebenso wenig, wie wir aus unserem deutschen Litteraturgut [sic] einen Heinrich Heine, aus der Musik den großen, absolut einmaligen Felix Mendelssohn-Bartholdy aus gleichen Gründen streichen können und dürfen. Feuermann sollte das Cellokonzert von Glazounow spielen. Auch auf diese Programm-‚Aquisition‘ war ich einigermaßen stolz im Interesse der Lebendigkeit des ganzen Programmbildes. Das Werk ist vor ganz kurzer Zeit entstanden, etwa vor einem halben Jahr, der Schöpfer ist der hochgeehrte Senior der zeitgenössischen russischen Komponisten, der fast 70-jährige Glazounow genießt die Liebe und aufrichtige Verehrung einer großen, internationalen Musikgemeinde. Von ihm ein Werk aufzuführen, von dem ‚die Tinte noch naß‘, ist wahrlich keine Schande!“*

In welchem Maße er die finanziellen Vorgaben realisiert habe, analysiert Abendroth anhand seiner strategischen Solistenanwerbung und kalkulierten Auswahl einschlägiger Effektstücke: *„Nun, ich muß feststellen, dass ich meine Programmaufstellung und Solistenwahl in allererster Linie im Hinblick auf diesen zu erhoffenden finanziellen Erfolg vorgenommen habe. Unter normalen Verhältnissen würden die 4 von mir vorgesehenen Solisten den Etat mit mindestens Rm. 2500.- belastet haben. Nur durch meine persönlichen Beziehungen, durch Schilderung der schwierigen Lage des Bonner Orchesters und durch freundschaftliches Ueberreden ist es mir gelungen, die 4 Künstler zu einem Gesamthonorar von Rm. 900.- verpflichtet zu können. (Hier muß ich einschalten, daß Frau Alma Moodie, als ich ihr von den Nöten des Bonner Orchesters erzählte, sich sofort bereit erklärte, auf jedes Honorar zu verzichten.) – Auch die Tschaikowsky-Sinfonie habe ich aus Zugkraftserwägungen ins Programm genommen, in Erinnerung an die offensichtliche Zustimmung, die im vergangenen*

¹¹⁸ Vgl.: Lucke-Kaminiaz, Hermann Abendroth, S. 55-56.

Jahr die Aufführung der ‚Fünften‘ des selben Autors in Bonn gefunden hatte. – Es hat vielleicht Befremden hervorgerufen, dass ich keine Beethovensinfonie in den Plan einbezogen, wohl aber die Phantastique von Berlioz angesetzt habe. Einmal sagte man mir, dass das Berlioz’sche Werk, das ja schließlich auch in Deutschland klassische Wertgeltung genießt, in Bonn längere Zeit hindurch nicht mehr gehört wurde, und meine Beethoven-Abstinenz zum Anderen – die mir wahrlich nicht leicht gefallen ist! – erkläre ich damit, daß in Ihren sommerlichen Musikfesten die Beethovensinfonien in genügend reichem Maß zur Darstellung gebracht worden sind, sodaß im Winterzyklus eine Abwechslung vermutlich begrüßt werden könnte.“ „Eine Anullierung [sic] der Abmachungen“, warnt Abendroth primär mit Blick auf die Solistenengagements, „wäre nur denkbar, wenn eine grundlegende Aenderung in der Gesamtdisposition der Konzerte vorgenommen würde, wenn in der Oberleitung ein Wechsel einträte. Da ich einerseits aber unter allen Umständen es vermeiden möchte, daß Ihnen, sehr verehrter Herr Oberbürgermeister, irgendwelche Schwierigkeiten durch die Stellungnahme einzelner Ausschussmitglieder entstehen, und da ich andererseits einer von Ihnen gemachten Andeutung entnehmen muß, dass meine Wahl zum Dirigenten der 5 Konzerte innerhalb des Kunstausschusses seiner Zeit nicht mit Zustimmung aller Mitglieder erfolgt ist, muß ich es für sachlich richtig, vielleicht sogar für notwendig halten, wenn ich auf die Freude verzichte, mit Ihrem trefflichen und mir ungemein sympathischen Orchester im nächsten Winter zu musizieren. Ich bitte Sie daher zu erwägen, die Leitung der 5 Konzerte in eine andere Hand zu legen.“¹¹⁹ War allein wegen der dringlichen Programmaufstellung und Abonnementswerbungen schnelles Handeln angesagt, galt es nun, Abendroths Standpunkt zu erörtern. Doch in einer vorläufigen Empfangsbestätigung sowie in der endgültigen Zusage, sein Programm werde unverändert übernommen, bedrängte den Ersten Beigeordneten von Gartzten lediglich noch eine nur formelle Korrektur: Abendroths Wahl durch den Ausschuss sei, anders als in seinem Schreiben gefolgert, von vornherein einstimmig erfolgt. Zu guter Letzt besiegelte auch Abendroth die mühevoll erarbeitete Bonner Konzertsaison 1932/33¹²⁰.

Dennoch: Die Krise der städtischen Konzerte blieb akut. Aufrufe zur Dauerkartenmiete und eindringliche Hinweise auf eine abermalige Preissenkung beherrschten die amtlichen Mitteilungen und musikjournalistischen Vorberichte. Bescheinigte man Abendroths Programmaufstellung zwar hohen künstlerischen Ernst unter glücklicher Vermeidung jeder Einseitigkeit, so geriet die interimistische Führungsposition des Kölner GMD im weniger leistungsstarken und widerstandsfähigen Musikbetrieb der Nachbarstadt unter zunehmenden Legitimationsdruck. Inwieweit aus infrastrukturellen und organisatorischen Mindestanforderungen heraus ein absehbares Ende des Interregnums zu befürworten sei, stellte Dr. Heinz Freiberger in der „Kölnischen Volkszeitung“ zur Diskussion: „Diese Lösung hat für die augenblicklichen [sic] Notzeit viel für sich, darf natürlich nicht eine Dauereinrichtung bleiben, da einem Städtischen Musikdirektor die verantwortungsvolle Aufgabe zufällt, ein weitverzweigtes, kulturell vertretbares Kunstleben mit aller Kraft zu organisieren.“¹²¹

¹¹⁹ Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Wilhelm Lürken, Bonn. 14. August 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

¹²⁰ Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Eduard von Gartzten, Bonn. 30. August 1932. StA Bonn, Pr 42/396.

¹²¹ Kölnische Volkszeitung, 20. Oktober 1932.

Ein Aufwärtsschub aber resultierte wohl nicht zuletzt auch aus einer Woge öffentlicher Würdigungen, die dem Orchester zum 25-jährigen Bestehen, das in der zweiten Novemberhälfte 1932 festlich begangen werden sollte, entgegenschlug. Große Jubiläumsartikel, u. a. in der „Deutschen Reichs-Zeitung“ und im „General-Anzeiger für Bonn und Umgegend“, hatten bereits am 1. Oktober, dem Jahrestag der Gründung, den bisherigen Werdegang des Orchesters Revue passieren lassen. Deutschlands Dirigentenelite, wie sie in den Jahren zuvor ihre wiederholte Aufwartung gemacht hatte, spendete Worte uneingeschränkten Lobes im Appendix einer ganzseitigen Textkollektion der „Deutschen Reichs-Zeitung“. Hermann Abendroth schrieb in seiner Gratulation von einem „*unentbehrlichen Kulturfaktor (...), der aus dem Geistesleben dieses durch Beethovens Genius gestempelten Gemeinwesens nicht mehr fortzudenken ist*“¹²². Es sekundierten Siegmund von Hausegger, Peter Raabe, Erich Kleiber, Max von Schillings und Otto Klemperer.

In der multikausal erklärbaren Traditionsbindung des ersten Städtischen Symphoniekonzerts vom 13. Oktober 1932 sah der Rezensent des „General-Anzeiger“ ein Signal für die gesamte Konzertreihe: „*Man kann diese Schau in das Land der Vergangenheit, je nachdem, als ein persönliches Bekenntnis des Kölner Generalmusikdirektors, als ein Symptom der abermaligen Wandlung des Zeitgeistes oder eine Konzession an die Mehrheit der Zuhörer deuten. Vielleicht bestehen sogar alle drei Annahmen zu Recht. Tatsache ist jedenfalls, daß nicht nur das Programm dieses ersten Konzertes eine deutliche Abkehr von dem darstellt, was nach dem Krieg unter der Devise ‚Los von der Romantik‘ modern sich gebärdete, daß vielmehr der gleiche Zug bei sämtlichen Programmen der kommenden Spielzeit erkennbar ist.*“¹²³ Nachdem in einer einmütig belobigten Wiedergabe der Ouvertüre zu Peter Cornelius’ „Barbier von Bagdad“ laut J. H. in der „Bonner Zeitung“ der „*köstliche Humor derselben und die echte Romantik darin (...) in glücklichster Weise zu ihrem Recht*“ gekommen waren, enttäuschte die Berichterstatter an Alexander Glasunows Violoncellokonzert C-Dur, das der Solist Emanuel Feuermann persönlich erst wenige Wochen zuvor in Dortmund uraufgeführt hatte, ein Defizit an formaler Spannkraft, erfinderischer Kreativität und musikantischem Temperament. Für die Symbiose von Feuermanns souveräner Meisterschaft und der bis in letzte Feinheiten abgestimmten Begleitkunst Abendroths aber fand sich sodann ein dankbares Demonstrationsojekt mit dem ad hoc ins Programm genommenen Violoncellokonzert B-Dur von Luigi Boccherini. Als Meisterleistung aber apostrophiert J. H. die Wiedergabe des Programmhöhepunkts im zweiten Teil: Hector Berlioz’ „Symphonie Phantastique“. „*Man kann sich das äußerst schwierige Werk nicht vollendeter denken. Mit sorgsamer Hand gab uns Abendroth einen klaren Einblick in die kapriziöse Partitur, während er manch weniger glückliche Stelle abdämpfte.*“¹²⁴ Für die „Reichs-Zeitung“ hatte Heinz Freiburger neben klischeeferner Abendroth-Apologie einen idiomatisch aufschlussreichen Interpretationsvergleich zu bieten: „*Daß Hermann Abendroth (...) ein überragender Interpret klassischen und romantischen Musikgutes ist, braucht hier nicht mehr betont zu werden, daß er sich aber mit soviel Elan und sprühendem Geist in die Welt romanischer Kultur (...) vertiefte, verdient besonders beachtet zu werden, weil man ihm häufig einseitiges Interesse für die oben*

¹²² Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 1. Oktober 1932.

¹²³ General-Anzeiger Bonn, 14. Oktober 1932.

¹²⁴ Bonner Zeitung, 14. Oktober 1932.

*gekennzeichnete Kulturrichtung vorwerfen zu müssen glaubte. (...) Er dirigiert es [das Werk; d. Verf.] naturgemäß anders als der Franzose Pierre Monteux, von dem man die Sinfonie im letzten Jahre in Köln hörte, es schimmert eben der deutsche Musiker hindurch, dem zugunsten des Hervorhebens des Gehaltes die allzu deutliche Wendung zum Esprit und zur Virtuosität ferner steht.*¹²⁵

Durch die Kombination von Richard Strauss' symphonischer Dichtung „Don Juan“ mit Anton Bruckners Symphonie Nr. 5 B-Dur eignete dem zweiten Städtischen Symphoniekonzert vom 3. November 1932 nach Meinung von Dr. Fbg. (vermutlich Heinz Freiburger) in der „Deutschen Reichs-Zeitung“ ein besonderer Reiz *„in der Gegenüberstellung zweier grundverschiedener, in der weltanschaulichen Grundauffassung sogar in allerschärfstem Kontrast zueinander stehenden Werke, von denen jedes einzelne jedoch der einmalige Wurf eines Genies bedeutet.“* Hier handele Abendroth erfolgreich *„im Sinne der Furtwänglerschen Programm-Vorschläge (...), die ja bekanntlich gegen die Stilreinheit und die klare Linie in der Zusammenstellung der Konzerte Sturm laufen und diesen Schritt damit erklären, daß der Hörer durch solche Stilgegensätze bedeutend aufnahmefähiger bleibe.“* Dennoch sei zwischen den ästhetischen Rangstufen beider Programmpunkte zu differenzieren. *„Er gestaltete nicht nur die faszinierende Klangorgie des ‚Don Juan‘ mit einem Elan und einer turbulenten Musizierfreudigkeit, die das Orchester zu Spannungen hinriß, denen man sich von ganz festlichen Anlässen her erinnert“,* handelt der Schreiber kurz die Strauss-Wiedergabe ab, um sich mit einem emphatischen Aufschwung dem zweiten Teil zuzuwenden: *„Bedeutender, weil das Innenleben und die unerhörte Spannung des mit Recht so gefeierten Dirigenten beleuchtend, war die Interpretation der Brucknerschen B-Dur-Symphonie, die zu einem unvergeßlichen Erlebnis wurde. Wie er die Themen moduliert und die ungeheuren Quadern aufeinandertürmt, wie er dem Suchen Bruckners nach Erlösung Ausdruck gibt und im Adagio den unermeßlichen Bogen mit innerer Spannung aufbaut und ausschwingen und ausklingen läßt, das sind Eindrücke, die sich nicht leicht auslöschen lassen.“*¹²⁶ Einen deskriptiv recht ergiebigen analytischen Report, der repräsentative Einzelmomente der nachschöpferischen Realisierung in Relation zu übergeordneten Zusammenhängen setzt, lieferte der Vertreter des „General-Anzeiger“: *Die „wirkungsvollen Gegensätze zu prachtvoller Ausdruck gesteigert zu haben, muß Abendroth als größtes Verdienst angerechnet werden. Wundervoll die Pianissimi der zarten Bläser und Streicher, überwältigend und berauschend der Vollklang des gesamten Orchesters. Die subtile Art, mit der er die Partitur auflockert, läßt selbst im Fortissimo das Stimmgeflecht deutlich hervortreten. (...) Auch daß bei keiner Symphonie Bruckners die Thematik der einzelnen Sätze so eng miteinander verknüpft ist, wie hier, ward durch Abendroths vor allem die große Linie während Auslegung deutlich offenbar. Ihr opferte er sogar mitunter eine Generalpause oder eine Fermate.“*¹²⁷

Gut eine Woche vor dem dritten Symphoniekonzert 1932/33 bedeutete es für die Stadt Bonn eine Ehrenpflicht, sich unter die Gratulanten zu Abendroths 50. Geburtstag am 19. Januar 1933 einzureihen. In Vertretung für den erkrankten Oberbürgermeister Lürken nutzte Bonns Erster Beigeordneter Karl Kirsten seine Reverenz an den europaweit hoch geschätzten

¹²⁵ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 17. Oktober 1932.

¹²⁶ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 4. November 1932.

¹²⁷ General-Anzeiger Bonn, 4. November 1932.

Künstler zu einem bilanzierenden Blick auf dessen herausragende Verdienste um das Bonner Orchester: *„Mit berechtigtem Stolz und innerster Befriedigung können Sie und die großen musikalischen Gemeinden, besonders des deutschen Westens, weiter aber auch des deutschen Reiches und selbst die über dessen Grenzen hinaus lebenden Musikfreunde, auf Ihr bedeutendes künstlerisches Wirken zurückblicken, das Ihnen als einem der überragenden Interpreten klassischer und moderner symphonischer Tonschöpfungen ersten Rang und Geltung verschafft hat. Mit Gefühlen aufrichtigen Dankes und rückhaltloser Anerkennung gedenkt die Stadt Bonn auch Ihres rühmlichen Wirkens als Leiter der großen städtischen Symphoniekonzerte in Bonn, die das Bonner Städtische Orchester unter Ihrer genialen Auslegungskunst und Stabführung zu einem Klangkörper erster Ordnung geprägt hat.“*¹²⁸

Der Konzertabend des 26. Januar 1933 nun stellte die Uraufführung von Hermann Wunschs „Fest auf Monbijou“ an den Anfang. Zwar glaubte J. H. in der „Bonner Zeitung“, *„daß das hübsche Werk, das Abendroth stilvoll herausbrachte, die Runde durch die Konzertsäle bald antreten wird.“* Dessen ungeachtet handelte es sich bei Wunschs Suite mit Intrada, Sarabande, Menuett und Gavotte in gemäßigt modernen Klanggewändern laut „General-Anzeiger“ dagegen eher um ein *„recht freundliches Werk, das nicht nach den unerreichbaren Sternen greift, sondern den Ton der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts trotz der neuartig dissonanten Harmonik sehr anschaulich trifft. (...) Abendroths feinnervige Wiedergabe, die jeden Satz getreu seinem altklassischen Vorbild formte, betonte mit Recht den volkstümlichen Einschlag und gewann damit die Sympathien der Zuhörer und dem anwesenden Komponisten mehrmaligen Hervorruf.“* Weniger Kritikerzuspruch errang sodann das 1911 entstandene Klavierkonzert von Walter Braunfels. Sah der „General-Anzeiger“ in Braunfels’ romantisch-neudeutschem Opus trotz gewisser Diskrepanz zwischen gedanklichem Gehalt des Klavierparts und dem Schwergewicht des symphonisch expandierenden Orchesterparts immerhin ein dankbares Konzertstück, so bereiteten Abendroth und der Komponist am Klavier laut J. H. *„dem Publikum keinen großen Gefallen, denn dieses dreisätzigte Konzert ist sicherlich die schwächste Arbeit, die wir von dem sonst so tüchtigen Braunfels gehört haben. Eigentlich könnten wir hier von einer Symphonie mit Klavier sprechen, im zweiten Satz kommt dieses solistisch kaum zur Geltung. Aber die Einfälle sind schwach und bewegen sich in ausgeleiterten Bahnen.“*

Uneingeschränkt belohnte der zweite Konzerteil das Vertrauen Abendroths auf die in der Vorsaison demonstrierte Wirkungsmacht der späten Symphonien Peter Tschaikowskys. Ausgewählt hatte er die im Vergleich zur vorjährigen Nr. 5 nicht weniger dramatisch aufwallende, mit Schicksals- und Todesassoziationen durchsetzte Nr. 6 h-moll „Pathétique“. Die bei Darstellung der Konzertreihe 1931/32 paradigmatisch an Tschaikowskys Symphonie Nr. 5 thematisierten Indizien für eine persönlich gefärbte Interpretationsidiomatik Abendroths zwischen traditionsverhafteter Solidität und einer originären Praxis individueller Ad-hoc-Lösungen finden sich analog exponiert in den Besprechungen der „Pathétique“. Überraschendes etwa fokussiert der Beobachter des „General-Anzeiger“: *„Zwar horchte man nach dem einleitenden düsteren Adagio bei dem Allegro, dem der Komponist ausdrücklich die Weisung non troppo beifügt, einigermaßen befremdet auf ob des übersteigerten Tempos. Aber*

¹²⁸ Brief (Konzept) von Karl Kirsten, Bonn, an Hermann Abendroth, Köln-Marienburg. 18. Januar 1933. StA Bonn, Pr 42/259.

mit der sehnsuchtsvoll klagenden und von Abendroth ungemein liebevoll behandelten Andante-Episode fand mit dem rhythmischen Ausgleich auch der Kontakt mit dem Hörer sich ein, der nun bis zum Schluß nicht mehr unterbrochen wurde.“¹²⁹ Keinerlei Interesse an ausgesuchten Einzelheiten bekundete J. H., für den das menschenmögliche Maximum erreicht schien: „Ein jeder der vier Sätze war bis in das kleinste Detail auf das feinste ausgearbeitet und hinterließ die tiefsten Eindrücke. Man kann sich das Werk nicht vollendeter denken, als es uns Abendroth darbot.“¹³⁰

Beim vierten Städtischen Symphoniekonzert vom 9. Februar 1933 - mit Mendelssohn, Brahms und Schubert drei Hauptwerken der klassizistisch grundierten Romantik gewidmet - war es nunmehr J. H., der in der „Bonner Zeitung“ eine auffällig neuartige und ungewöhnliche Lesart an Abendroths Ausführung von Mendelssohns Konzertouvertüre „Die Hebriden“ beobachtete und aus rezeptionsästhetischer Perspektive als mithin sogar fragwürdig einstufte: „Er unterstrich weniger das Wesen der Ouverture, sondern formte eine symphonische Dichtung aus den romantischen Vorgängen in der Fingalshöhle, wie das Werk auch hieß. Mendelssohn hätte vielleicht seine Schöpfung in dieser Auffassung gar nicht wieder erkannt. Mancher erfreute sich an dieser Neuerung. Die Anhänger des Klassizismus werden anderer Ansicht sein.“ Weniger pointiert und skeptizistisch hob auch der Rezensent des „General-Anzeiger“ narrativ-programmatische und subjektivierende Elemente einer durch Eleganz und Schönklang-Attitüde veredelten Darbietung hervor. In „einer etwas anderen Weise, als wie wir es von früheren Vorbildern her gewöhnt sind“, erklang für J. H. auch der Solopart in Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 d-moll, ausgeführt durch den Frankfurter Pianisten Alfred Hoehn. „Höhn [sic], der seit langen Jahren in Bonn nicht mehr erschienen war“, sei „ein Anhänger der Poesie und Schönheit und versucht es so, einen jeden Satz in abgeklärter, lyrischer Art zu entrollen. Das ganze Konzert bekam dadurch einen etwas anderen Charakter. Im allgemeinen erwartet man besonders im ersten Satz eine größere Tiefe und eine gute Portion Dämonie.“¹³¹ Die anschließende, „in vollem Glanze und strahlender Größe“ erstandene „Ausdeutung der großen C-Dur-Sinfonie“ Franz Schuberts war für Dr. Freiburger von der „Deutschen Reichs-Zeitung“ „die ausgeglichene Leistung, die wir seit langem von unserem Orchester gehört haben“¹³². Jenen Grad von Einfühlung, Identifikation und Intuition, der Abendroths Bonner Schubert-Wiedergabe ins Exzeptionelle erhob, erklären sich die übrigen Begutachter primär technisch-handwerklich, besonders transparent die Analyse im „General-Anzeiger“: „Auch dieses Werk legte er so subtil und klar aus, ließ die Melodik so kontinuierlich von Instrument zu Instrument laufen, lichtete hier auf, dämpfte dort ab, holte Mittelstimmen aus der Verborgenheit, wo sie Dirigentenschlendrian häufig unbeachtet verkümmern läßt und gewann so unter sorgfältiger und sinnvoller Verteilung von Licht und Schatten, vom zartesten Dämmer bis zum hellstrahlenden Sonnenglanz ein Bild, das als Ganzes mit der Unmittelbarkeit erstmaligen Erlebens wirkte.“¹³³

¹²⁹ General-Anzeiger Bonn, 27. Januar 1933.

¹³⁰ Bonner Zeitung, 27. Januar 1933.

¹³¹ Bonner Zeitung, 10. Februar 1933.

¹³² Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 10. Februar 1933.

¹³³ General-Anzeiger Bonn, 10. Februar 1933

„Endlich eine erfreuliche Bilanz“¹³⁴ vermeldete ein Rückblick im „Kölner Tageblatt“ schon Wochen vor Saisonschluss für den Bonner Konzert- und Theaterwinter 1932/33. In Bezug auf die regelmäßigen Konzertreihen blickte man zunächst für die Kammermusik optimistisch in die Zukunft. Weniger viel versprechend dagegen die Situation des Städtischen Gesangvereins: Wegen extrem schwacher Auslastung bestehe dringender Handlungsbedarf. Zwar liege die Hauptursache des anhaltenden Besucherschwunds zweifellos in der Not der Zeit, die eine Verarmung musikbegeisterter Kreise bewirke. Dass jedoch nicht allein Geldmangel verantwortlich sei, beweise der hohe Zuspruch für die Kammermusikabende. Sie und die Abendroth-Konzerte bildeten denn damit auch die unbestrittenen Kapitale des Konzertwinters, wobei das eine wie das andere Anrecht durch eine Serie erstklassiger Leistungen auch den höchsten Ansprüchen gerecht wurde. Damit gebührte Abendroth keineswegs das alleinige Verdienst, wohl aber ein nicht zu unterschätzender Anteil am Erfolgskurs. Um die Chancen weiterer Einnahmequellen zu sondieren, brachten konstruktive Beobachtermeinungen auch personelle Alternativen und programmatische Umstrukturierungen ins Gespräch, die den Primat des künstlerischen Hochplateaus zwangsläufig durch pragmatisch-wirtschaftliche Effizienzerfordernisse relativieren würden. Nicht zuletzt keimte auch hier wiederholt das moralische Verantwortungsgefühl gegenüber begabtem Nachwuchs und weniger etablierten Kräften hervor. Schließlich hatte Abendroth selbst als engagierter Pädagoge und Förderer seine Bonner Leitungsfunktion zur Diskussion gestellt.

Mit „*einem ausgesprochen klassischen Programm*“¹³⁵ bestritt Abendroth am 16. März das abschließende Symphoniekonzert der Saison 1932/33. Sein Einsatz „für den fast ganz vergessenen, einst berühmten Meister Cherubini“ in Form der Ouvertüre zur Oper „Anakreon“ wurde Abendroth vor allem durch die „Bonner Zeitung“ gedankt, die an „Abendroths sorgfältiger Ausführung die vornehme Erfindung und die überlegene contrapunktische Geschicklichkeit ihres Schöpfers“ vorbildlich realisiert fand. „Zu Cherubini paßte nur Beethoven, so folgte der Ouvertüre das Violin-Konzert, für das sich Alma Moodie, Köln, mit aller ihr zu Gebote stehenden Kraft einsetzte.“ Mit Brahms' Symphonie Nr. 2 D-Dur knüpfte Abendroth im abschließenden Programmteil an den vorjährigen Transfer der sprichwörtlichen Kölner Brahms-Tradition an. Dank gesicherter Vorkenntnis liefert der Chronist der „Bonner Zeitung“ den Beleg für ein oben mehrfach behandeltes Grundcharakteristikum Abendrothscher Interpretations- und Vermittlungsweise: „Abendroth arbeitet rastlos weiter und gibt uns eine Symphonie nie in derselben Gestalt, sondern versucht immer von Neuem, bunte Lichter aufzusetzen, deren Farbenpracht alle Sinne reizt und in ihren Bann schlägt.“ Vorbehaltlos war auf Seiten des „General-Anzeiger“ das „gestrige Symphonie-Konzert (...) in hohem Grade geeignet“, Abendroth „ein dankbares Gedenken zu sichern und dem Wunsch (...) Nahrung zu geben, ihn auch im kommenden Winter wieder an derselben Stelle wirken zu sehen.“¹³⁶ Auch die „Bonner Zeitung“ widmete den Dank der ganzen Stadt an erster Stelle dem Kölner GMD, verknüpfte jedoch die Hoffnung, ihn erneut „an der Spitze unseres Orchesters antreffen“ zu können, mit der Prämisse: „so lange (...), bis ein eigener Dirigent für unser Orchester gefunden ist.“¹³⁷

¹³⁴ Kölner Tageblatt, 23. Februar 1933.

¹³⁵ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 17. März 1933.

¹³⁶ General-Anzeiger Bonn, 17. März 1933.

¹³⁷ Bonner Zeitung, 17. März 1933.

„Hoffentlich nicht für immer!“ - Abendroths schicksalhafter Abschied vom Rheinland

Wohl hatte die Zusammenarbeit mit Abendroth uneingeschränkt positive Folgen für das Leistungsniveau des Bonner Orchesters. Auch wirkten sich die Anziehungskraft seines Namens und der Ausnahmerang seiner Darbietungen lukrativ auf Besucherzahl und Einnahmebilanzen der Städtischen Symphoniekonzerte aus. Auf den gesamten Bonner Konzertbetrieb übertragen, musste der Oberbürgermeister in seinem Bericht über den Stand und die Verwaltung der Gemeindeangelegenheiten für 1932, datierend vom 7. April 1933, jedoch zu Protokoll geben: *„Das städtische Orchester hat auch im laufenden Jahre nicht vermocht, eine Besserung der Besuchsziffer seiner Veranstaltungen zu erreichen. Die Besucherzahl hat wiederum abgenommen. 1931 wurden noch 103 155, 1932 nur 96 042 Besucher gezählt. An Einnahmen wurden 1931 = 64 304 RM, 1932 nur noch 56 876 RM erzielt.“*¹³⁸ Jenes Stadtoberhaupt befand sich zu diesem Zeitpunkt erst seit wenigen Wochen, offiziell seit 15. März 1933, im Amt. Unter einem Vorwand hatte der Regierungspräsident zunächst den aus den Reihen des Zentrums stammenden Oberbürgermeister Lürken beurlaubt. Rasch konnte unter Rücksicht auf strenge politische Maßgaben ein bei der Hitler-Partei, die seit 30. Januar Deutschland regierte, akkreditierter Nachfolger eingesetzt werden: der bisherige NSDAP-Kreisleiter von Bonn-Land, Ludwig Rickert¹³⁹. Mittlerweile war das geplante Interim des Orchesters unter Willem van Hoogstraten, der den Reinerlös der „Volkstümlichen Beethovenfeste“ 1932 zusammen mit Elly Ney und Mitstreitern auf immerhin 10.000 RM gesteigert, jedwedem Interesse am Bonner Musikdirektorat indes schon August 1932 dementiert hatte, hinfällig. Nur wenige Wochen nach Hitlers Machtergreifung wählte der Musikausschuss einmütig den Godesberger Musikdirektor Gustav Classens, dessen mögliche Bestallung sich seit Sommer des Vorjahres ja bereits abgezeichnet hatte, ins vakante Amt des Städtischen Musikdirektors. Amtseinführung für Gustav Classens war der 1. April 1933. Den anfangs wegen zahlungstechnischer Umdispositionen von nicht nur ungeteilter Zustimmung begleiteten Auslöser des Dringlichkeitsentscheids umschrieb ein Geschäftsbericht am 1. Februar 1934: *„Der mit der nationalen Erhebung zum Durchbruch gekommene einheitliche Kulturgestaltungs- und Erziehungswille machte die Besetzung der Stelle vom 1. April 1933 ab durch einen geeigneten Bewerber erforderlich.“*¹⁴⁰

In der Annahme, dass die Bonner Symphoniekonzerte auch 1933/34 wieder an Abendroth vergeben würden, hatte sich gut eine Woche vor Classens' Antritt eine Stimme leidenschaftlichen Protests gegen die vermeintliche Fortsetzung des Interregnums erhoben. Der in Düsseldorf ansässige Kapellmeister Carl Maria Artz, staatlich anerkannt für Klavier, Komposition, Theorie und Dirigieren, hatte sich seit 1931 mit enthusiastischem Einsatz für Erhalt und Förderung des von ihm hoch geschätzten Bonner Orchesters stark gemacht. Seine schriftlich ausgearbeiteten Projekte sahen gewinnträchtige Konzertreisen unter dem werbewirksam modifizierten Orchesternamen „Beethoven-Orchester“ sowie umfangreiche Gastspieltätigkeiten in Leverkusen vor. Nach einem dortigen Auftritt aber sprach ihm das

¹³⁸ Bericht des Oberbürgermeisters über den Stand der Verwaltung der Gemeindeangelegenheiten im Rechnungsjahr 1932. Bonn, 7. April 1933, S. 20. Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek der Stadt Bonn. I c 1 – 1931/1932 - .

¹³⁹ Vgl.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 13-14.

¹⁴⁰ Amtliches Protokoll des Oberbürgermeisters der Stadt Bonn, Amt 42, gez. Dr. Gert Hirtz. Bonn, 1. Februar 1934. StA Bonn, Pr 42/604.

Orchester die dirigentischen Mindestkompetenzen ab und verbat sich jede weitere Zusammenarbeit. Auch Elly Ney, von der Artz sich Fürsprache bei Stadt und Orchester erhofft hatte, versagte ihm ihre Unterstützung. Tief enttäuscht und depressiv verstimmt, versuchte Artz über Interventionen bei der Bonner Verwaltung und via Schriftverkehr mit Dirigentenverbänden seine Arbeit mit dem Bonner Orchester einzuklagen. Mit dem politischen Machtwechsel aber schlug seine bisherige Resignation in energisch auftrumpfendes Satisfaktionsgebaren um. Am 22. März 1933 schreibt er an Oberbürgermeister Rickert: *„Neuer Geist zog auch in Bonn ein! – Dank und Heil – Hitler! – Ich möchte mir erlauben, die Aufmerksamkeit des Herrn Oberbürgermeisters auf die völlig verfahrenen Musikzustände in Bonn zu lenken!“* Und in Verkennung der arbeitssozialen Einstellungen Hermann Abendroths unterstellt er fortsetzend: *„Bei aller Wert- u. Hochschätzung der Person des Herrn Generalmusikdirektors Prof. Abendroth, es ist im neuen Reiche nicht am Platze, daß die Hauptsinfonie Konzerte – der in festem Amt stehende Kölner Generalmusikdirektor leitet – und dieser sich dem jungen Nachwuchs – sowie den stellunglosen Dirigenten für ein Weiter- u. Unterkommen in den Weg stellt! (...) Man kann ein Konzertpublikum auch dahin, - eben falsch – erziehen, als ob nur ein Generalmusikdirektor einer anderen Großstadt gerade gut genug wäre, Bonn zu befriedigen, diese Konzerte werden dann besucht, - die anderen bleiben leer.“*

Und mit einer Tirade polemischer Angriffe sucht er bei Rickert eine neue Einstiegschance ins Bonner Musikleben zu erwirken: *„War ich im Wege? – Als Gastdirigent einiger Konzerte in Bonn und Leverkusen mit dem Bonner Städtischen Orchester hatte ich größte Erfolge und höchste Anerkennung in der Bonner Presse! Frau Elly Ney – und die Wühler im Orchester – brachten es über die Musikkommission fertig: ein Weiterdirigieren meiner Person in Bonn zu vereiteln!!!“*¹⁴¹ Oberbürgermeister Ludwig Rickert aber teilte im „Amtsblatt der Stadt Bonn“ unter Anmahnung zur Nutzung des Kulturangebots mit, dass es außer einem von Hans Pfitzner geleiteten Sonder-Symphoniekonzert im Konzertwinter 1933/34 keine Konzerte mit Gastdirigenten mehr gebe, *„um alles Interesse auf die planmäßigen Abonnementskonzerte zu konzentrieren, die damit quantitativ und vor allem qualitativ das absolute Schwergewicht im Musikleben Bonns darstellen.“*¹⁴² Und nach den Vorgaben der NS-Kulturpolitik hatte sich bereits im Sommer 1933 die administrative Hoheit über das Bonner Musikleben strukturell und personell radikal geändert. So wurden Chor und Orchester mit Wirkung der letzten Zusammenkunft des Musikausschusses vom 11. Juli 1933, die zugleich die Auflösung des Gremiums besiegelte, dem Kulturdezernat des Beigeordneten Dr. Gert Hirtz unterstellt. Seine Funktion eines „Städtischen Musikbeauftragten“ beruhte auf einer Vereinbarung von Reichsmusikkammer und Deutschem Gemeindetag, womit sie in Hitler-Deutschland für alle größeren Städte verbindlich wurde¹⁴³.

Nicht weniger verheerend wütete die nationalsozialistische Diktatur auch in der nördlich gelegenen Domstadt¹⁴⁴. Nach der Kommunalwahl vom 12. März 1933 entthob die NSDAP Oberbürgermeister Adenauer, der dem unterlegenen Zentrum angehörte, seines Amtes. In Anwendung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ wurde Walter

¹⁴¹ Brief von Carl Maria Artz, Düsseldorf, an Ludwig Rickert, Bonn, 22. März 1933. StA Bonn, Pr 42/364.

¹⁴² Amtsblatt der Stadt Bonn, 21. Oktober 1933, Nr. 31, 5. Jg., zit. n.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 89.

¹⁴³ Vgl.: Heyer, Kultur in Bonn, S. 77.

¹⁴⁴ Ff. primär n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 61-62.

Braunfels als Abendroths koordinierter Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik suspendiert. Ebenfalls 1933 trat Hermann Abendroth der Zwangsorganisation „Reichsmusikkammer“ (RMK) bei. Hatte er bis dato dem Vorstand des „Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter“ angehört, so leitete er in der neuen Verbandsstruktur von 1933 bis 1945 inhaltlich analog die „Fachschaft Musikerzieher und Chorleiter“. Kontinuierlich setzte er daneben seine Arbeit im Vorstand des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ fort. Kompromisslos und – wie sich in naher Zukunft herausstellen sollte – folgenschwer betrieb er die fortgesetzte Aufführung von Komponisten, die bereits unter das NS-Verbot fielen. Als im März 1933 ein Nachfolger für den emigrierten Gewandhauskapellmeister Bruno Walter gesucht wurde, bekundete der Leipziger Oberbürgermeister Dr. Carl Friedrich Goerdeler Interesse an Hermann Abendroth. Komme doch nur er als geeigneter, „wirklich deutsch und national empfindender Kapellmeister“¹⁴⁵ für die Walter-Nachfolge in Betracht.

In Bonn rangierte der Konzertwinter 1933/34, der bis auf eine Ausnahme nur Werke deutscher Provenienz – „und zwar solche, die den heutigen kulturellen Bestrebungen vollauf entsprechen“¹⁴⁶ – enthalten sollte, im Zeichen des „nationalen Umschwungs“. In Vorankündigungen, die „Bonner Bürger aller Stände“ wiederum händeringend um regen Konzertbesuch und Erwerb von Dauerkarten anflehten, wurde proklamiert: „Der Weg zur deutschen Volksgemeinschaft führt auch über den Konzertsaal.“¹⁴⁷ Dem Namen Hermann Abendroth begegnete man nun im Kontext des als städtische Veranstaltungsreihe geführten, organisatorisch und finanziell von der Westdeutschen Konzertdirektion verantworteten Anrechts der fünf Kammermusikabende. Für seinen Auftritt mit dem Kölner Kammerorchester war zunächst der erste Termin, Dienstag, 5. Dezember 1933, fixiert und im Saisonprogramm ausgedruckt worden. Nach einer Absetzung des Konzerts wegen Verhinderungen und einer Sperre der Beethovenhalle wegen „dringender Instandsetzungsarbeiten im Rahmen des Reichsarbeitsbeschaffungsprogramms“¹⁴⁸ verlief die Suche nach einem Ersatztermin zunächst ergebnislos, bevor sie sich erst Ende März 1934 ihrem Ziel nähern sollte. In der Zwischenzeit, den Wintermonaten 1934, aber geriet Hermann Abendroth in Konflikt mit den nationalsozialistischen Kulturbehörden. Öffentliche Attacken durch NS-Ideologen setzten seine künstlerischen Praktiken, allen voran seinen konsequenten Einsatz für jüdische Komponisten und Solisten, unter Beschuss. Repressalien, die von militanten Nazi-Verbänden ausgingen, sollten ihn einer mitunter akuten Lebensgefahr aussetzen¹⁴⁹.

Am 27. März 1934 kam Abendroth auf das vertagte Bonner Gastspiel des Kölner Kammerorchesters zurück¹⁵⁰. Nach einigen abermals vice versa abgelehnten Terminvorschlägen fiel die Entscheidung für den 24. April, womit das Kölner Kammerorchester den Schlusspunkt der Kammermusikreihe 1933/34 setzte. Schon am 30. März, also nur drei Tage

¹⁴⁵ Zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 62.

¹⁴⁶ Bonner Stadt-Anzeiger, 3. August 1933.

¹⁴⁷ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 26. September 1933.

¹⁴⁸ Brief (Konzept) von Gert Hirtz, Bonn, an Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, 8. November 1933. StA Bonn, Pr 42/428.

¹⁴⁹ Vgl.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 62-63, beruhend auf: Stadtarchiv Weimar, Bestand Deutsches Nationaltheater, Akte Generalintendanz 321, Bl. 11-15.

¹⁵⁰ Brief von Hermann Abendroth, Köln-Marienburg, an Ludwig Rickert, Bonn, 27. März 1934. StA Bonn, Pr 42/428.

nach seinem Bonner Rekurs, kam es zu Abendroths letztem Kölner Dirigat¹⁵¹, einer Aufführung von Bachs „Matthäuspassion“ in der Großen Halle im Rheinpark. In diesen Wochen stand, zumal sich Abendroth damals beharrlich weigerte, der NSDAP beizutreten, seine Entlassung aus allen Kölner Ämtern bevor. Bei einer Solidaritätskundgebung von Kölner Professoren und Studenten zu Gunsten Abendroths, brach die SA in die Hochschule ein. Erlitten zwei Professoren, darunter der Organist Heinrich Boell, schwere Verletzungen, so entging Abendroth der prügelnden Meute durch eine Verspätung. Gleichwohl wurde ihm und den Versammelten die Übergabe des Falles an die Gestapo angedroht. Schadlos überstand er, da strafrechtlich unangreifbar, eine Verhaftung mit Verhör.

Während der Kölner Krisenphase verlegte sich Abendroth auf Reisedirigate. Am 17. April meldete er sich via Schreiben¹⁵² dann wieder in Bonn, um dem Oberbürgermeister seinen Programmvorschlag für das verschobene Kammerkonzert mitzuteilen. Dass Abendroth sich mit dem Bonner Kammermusikabend vom 24. April 1933 musikalisch aus dem Rheinland nach Leipzig verabschiedete, beherrschte, inzwischen allgemein publik, die Gemüter. Den singulären Qualitätsrang sowie die reproduktionspsychologische und aufführungsästhetische Gemengelage fasste „Mak.“ von der „Deutschen Reichs-Zeitung“ in folgende Elogenform, die noch einmal alles Exzeptionelle des Abendrothschen Musizierphänomens in nuce beschwört: *„Der Abend vermittelte Eindrücke, wie sie uns in solcher Reinheit und Beglückung nicht oft im Alltag geschenkt sind. Sein geistiger Mittelpunkt war Prof. Hermann Abendroth. Sein Geist, der auch der Geist des Werkes ist, beherrschte das Orchester, seine hinreißende, ganz aus der innerlichen Sicht erwachsende Werkdeutung hat den Stempel des Vollgültigen und großer Vollendung. Aber Welch ein idealer Klangkörper steht ihm nicht auch zur Verfügung! Ideal nicht nur wegen der vollkommenen Qualität der Technik und der klanglichen Materie, sondern darüber hinaus wegen seiner bedingungslosen Hingabe und des kraftgespannten Willens zur Vergeistigung des Klangbildes.“*

Die Abfolge, ein laut „General-Anzeiger“ *„ebenso reichhaltiges wie künstlerisch bedeutendes Programm“*, statuierte mit einem D-Dur-Opus von Arcangelo Corelli ihr erstes von zwei Exempeln für die barocke Paradegattung Concerto grosso. Ihm folgte zunächst Johann Christian Bachs „Konzert für Cembalo und Streichorchester Es-Dur“ mit Julia Menz. Indem Abendroth laut „Deutscher Reichs-Zeitung“ *„durch weises Abdämpfen der Streicher (...) den eigenen Klangreiz des Cembalo zur Geltung kommen“* ließ, evozierte er einen stilkritischen Einwand des „General-Anzeiger“. Da der so genannte Mailänder oder Londoner Bach als einer der Ersten auf dem seinerzeit noch wenig verbreiteten Pianoforte gespielt habe, sei der Einsatz des Cembalos nur unter Einschränkung zu favorisieren. So sah denn auch RZ-Vertreter Mak. diese Leistung noch überboten durch die folgende Wiedergabe des zweiten Concerto grosso im Programm, eines lebendig-klaren, aber tiefgängigen D-Dur-Werks von Georg Friedrich Händel. *„Stilistisch stellte sich der zweite Teil des Programms als die logische Fortsetzung des ersten dar“*, reflektierte der „General-Anzeiger“ die musikgeschichtlichen Verbindungslinien vom Bach-Sohn zu Mozart. Derselben Stilperiode entstammend, erfuhr jedoch zunächst Joseph Haydns „Konzert für Violine, Streichorchester und Cembalo D-Dur“ eine Umsetzung, die auf Orchesterseite *„Geist und Stimmung des*

¹⁵¹ Ff. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 63.

¹⁵² StA Bonn, Pr 42/428.

Werkes“ (RZ) heraufbeschwor und die der Solistin Riele Queling laut „General-Anzeiger“ ein erneutes Zeugnis ausstellte „von dem Höhenflug, der diese ausgezeichnete Geigerin im Laufe der letzten Jahre mehr und mehr an die Spitze ihrer Fachgenossinnen gebracht hat.“¹⁵³ Das Finalwerk, Mozarts „Serenata notturna Nr. 6“ für Streichquartett, Streichorchester und Pauke KV 239, formte sich für Mak. zu „Rokoko in Tönen.“ Situationsbedingt determiniert, gipfelten auch die Schlussovationen in einer Abschiedshommage von Seltenheitsrang, deren emphatisch-melancholischem Unterton Mak. einen zuversichtlichen Kontrapunkt entgegensetzt: „Es war, als wolle die Bonner Musikgemeinde noch einmal allen Dank zusammenfassen für so manche Stunde künstlerischer Erhebung und Einkehr, die er auch ihr durch seine geniale Dirigierkunst bereitete. Es war äußerlich und innerlich ein wahrhaft großartiger, unvergeßlicher Abend. Hoffentlich nicht für immer!“¹⁵⁴ Finanziell ergab sich nach Verrechnung aller Ausgaben (1.642 RM) mit den Einnahmen (1.509,80 RM) ein Defizit von nur 132,20 RM¹⁵⁵.

Mehrere Faktoren begünstigten die Vermittlung Abendroths an die Spitze des Musiklebens der Stadt Leipzig¹⁵⁶. Hatte das erwähnte Plädoyer des Oberbürgermeisters Goerdeler von 1933 einen ersten, noch erfolglosen Anstoß gegeben, so waren es nun die führenden Köpfe der Kölner „Concert-Gesellschaft“, der dortige NS-Oberbürgermeister Günter Riesen sowie Wilhelm Furtwängler, die durch Vermittlung bei den zuständigen Berliner Behörden die Versetzung Abendroths in die sächsische Metropole betrieben. Ausschlaggebend war nicht zuletzt auch das Votum des Gewandhausorchesters selbst, das ihn ja schon 1922 als Nachfolger Arthur Nikischs favorisiert hatte.

Anders als in Köln lag der Schwerpunkt seines Repertoires nun auf der großen traditionellen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Zeitgenössisches ging zurück, Werke jüdischer Komponisten fehlten seit November 1934 völlig. Bis auf weiteres aber engagierte sich Abendroth im „Allgemeinen Deutschen Musikverein“, dessen Vorstand er seit 1933 angehörte, für die Aufführung von Werken bereits verbotener und verfemter Komponisten. Doch mit der Zwangsauflösung des Verbandes 1937, gegen die sich Abendroth bis zuletzt nach Kräften gewehrt hatte, kamen auch diese Bemühungen zum Erliegen. Fortsetzen konnte er lediglich seinen privaten Einsatz für in Bedrängnis geratene Kollegen. Analog zu Köln versah Abendroth während seiner Leipziger Jahre eine Lehrtätigkeit am Sächsischen Landeskonservatorium (seit 1941 Staatliche Hochschule für Musik Leipzig) und bereiste kontinuierlich das europäische Ausland. Warum sich Abendroths Ansehen während seiner Leipziger Jahre zu einem ambivalenten und kontrovers bewerteten Öffentlichkeitsphänomen entwickelte, erhellt der prägnante Befund bei Lucke-Kaminiarz: „Einerseits schrieb er als Fachschaftsleiter der ‚Reichsmusikkammer‘ systemkonforme Artikel, andererseits leistete er in Not geratenen Künstlern Hilfe und Beistand trotz eigener Bedrängnis.“¹⁵⁷ Bezüglich konstaterter Anpassungen Abendroths an die Diktatur gelangt Peter Gülke zu der Quintessenz: „Exponiert war Abendroth sehr wohl, Nationalsozialist nie.“¹⁵⁸

¹⁵³ General-Anzeiger Bonn, 25. April 1934.

¹⁵⁴ Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger), 25. April 1934.

¹⁵⁵ StA Bonn, Pr 42/428.

¹⁵⁶ Ff. primär n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 67, 78-79, 83-87, 92-95, 100-101.

¹⁵⁷ Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 95.

¹⁵⁸ Gülke, Hermann Abendroth, S. 153.

„ ... der Streit um Ihre Person“ – Abendroths Bonn-Rekurs 1936

Inzwischen fielen auch die „Volkstümlichen Beethovenfeste“ Bonns¹⁵⁹ unter die 1934 erlassene Meldepflicht für Musikfeste beim Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung. Zugleich erhielt ihre nationalsozialistische Infiltration verstärkten Auftrieb durch die propagandistische Attitüde der Hauptorganisatorin Elly Ney, deren Sympathien für das Hitler-Regime sich bis 1936 in eine nachgerade kultische Verehrung des „Führers“ und Reichskanzlers steigern sollten. Hatte Oberbürgermeister Rickert schon im Februar 1936 versucht, die Bonner Beethovenfesttage qua Petition an die Reichsregierung zu einer „reichswichtigen“ Angelegenheit erklären zu lassen, so ging der Musikbeauftragte Hirtz nach Rickerts vergeblichem Anlauf in die Offensive. So verfolge man das Nahziel, sich in eine Reihe neben die bereits anerkannten Festspiele in Bayreuth, das sich dem Musiktheater widmete, und Heidelberg, Hochburg der Sprechtheaterkunst, zu stellen. Explizit ließ er Elly Ney am 13. Juli zugleich wissen, welche Mittel ihm für den ersehnten Zweck geheiligt schienen: *„Um unsere Bemühungen, um Anerkennung unserer Veranstaltung durch die Reichsregierung, nachdrücklichst zu fördern und zu unterstützen, ist es natürlich notwendig, dass wir auch solche Dirigenten hinzuziehen, welche bereits die Aufmerksamkeit hoher und höchster Stellen auf sich gezogen haben (...). Haben wir einmal den Charakter der Reichswichtigkeit für diese Veranstaltung erhalten, so bin ich davon überzeugt, dass damit eine ungeheure ideelle Unterstützung von seiten des Propagandaministeriums einsetzen wird und dass es auf diese Weise gelingen wird, nicht nur Mitglieder der Reichsregierung, sondern auch unsern Führer selbst zu diesen Festtagen am Geburtsort des grössten deutschen Tonkünstlers als Gast zu sehen.“*

Da man mit dem Fest von 1936 einen wesentlichen Schritt vorangekommen sei, habe er daran gedacht, für 1937 unter anderen auch Hermann Abendroth für zwei Abende zu verpflichten. Mit dem personellen Vorentscheid berief sich Hirtz auf einen persönlichen Wunsch des Dirigenten und spielte dessen positives Einvernehmen mit der Adressatin als weiteren Argumentationstrumpf aus: *„Ich hatte Gelegenheit, in Weimar mit Herrn Abendroth zu sprechen. Er erzählte mir von seinem Zusammentreffen mit Ihnen während des Beethovenfestes im vergangenen Jahre, in Heidelberg und er freute sich, mir berichten zu können, dass Sie ihn zur Aufführung der Pastorale so aufrichtig beglückwünschen konnten. Er erzählte mir weiter, dass er Sie für den kommenden Konzertwinter in Leipzig verpflichtet habe und dass er es als seine grösste Freude ansehe, beim Beethovenfest in Bonn einmal auftreten zu können. (...) Professor Abendroth hat wiederholt in Berlin bei Festveranstaltungen der Reichsregierung mitgewirkt und ich habe selbst in Berlin an verschiedenen Stellen den Eindruck gewonnen, dass eine Teilnahme Abendroths an der Bonner Festwoche sich für unsere Bemühungen äussert [sic] günstig auswirken würde.“¹⁶⁰* Inwieweit Hirtz und Abendroth sich in der Realisierung ihres Planes bereits sicher wähnten, belegt ihr Schriftwechsel aus den Vorwochen. So freute sich Hirtz am 8. Juli, *„Ihnen mitteilen zu*

¹⁵⁹ Vgl. ff.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn, S. 64-81.

¹⁶⁰ Brief (Konzept als Typoskript-Durchschlag) von Gert Hirtz, Bonn, an Elly Ney, Tutzing, 13. Juli 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

*können, dass der Herr Oberbürgermeister sich mit Ihrer Verpflichtung als Gastdirigent des 7. volkstümlichen Beethovenfestes im Mai 37 einverstanden erklärt hat.*¹⁶¹

Gustav Classens legte Mitte Juli einige Programmwürfe vor, die neben seinen eigenen Festdirigaten vereinbarungsgemäß auch Hermann Abendroth sowie Peter Raabe und Max Fiedler als Gäste am Pult berücksichtigten. Vorerst aber musste sich Abendroth damit begnügen, seine Freude auszudrücken und die ungefähre Terminierung erfragen zu können. Auch am 21. Juli erfuhr er durch Hirtz lediglich, dass Classens' Programmaufstellung zur Begutachtung an Elly Ney weitergeleitet worden sei und Endgültiges erst später mitgeteilt werden könne. Voraussichtlich aber würden Abendroths Konzert und die ausgehandelte „Fidelio“-Aufführung am 4., 5. oder 6. Mai stattfinden. Laut Zwischenstand vom 10. August hatte Elly Ney ihren Vorschlag eingereicht. Demnach blieb es für Abendroth bei „Fidelio“, ferner lief es für das Konzert auf die Symphonien Nr. 2 D-Dur und 7 A-Dur sowie ein Klavierkonzert hinaus. Aus Egern am Tegernsee meldete sich Abendroth am 20. August bei Hirtz euphorisch mit einem konzilianteren, vermutlich von der Idee eines regelgerecht volkstümlichen Beethovenfests inspirierten Änderungsvorschlag zurück: *„Nicht unlieb wäre es mir, wenn statt der II. als erste Nummer im Programm mir die VIII. zugeteilt werden könnte. Das aber nur, wenn es sich ohne jede Schwierigkeit durchführen lässt. Geht es nicht, mache ich auch die II. mit aller Liebe. Nur will es mir erscheinen, als ob zu der Siebenten und einem Klavierkonzert die kürzere und leichtere Achte noch besser ginge, als die anspruchsvollere Zweite. Aber, wie gesagt: ich freue mich auch über die Zweite!*“¹⁶² Durch Hirtz' Schreiben vom 5. September schließlich erfuhr er seine endgültigen Mitwirkungsdaten:

- Donnerstag, 6. Mai: „Fidelio“ im Bonner Stadttheater
- Freitag, 7. Mai: Symphonie Nr. 8 F-Dur, Klavierkonzert Nr. 3 c-moll mit dem Solisten Alfred Hoehn, Symphonie Nr. 7 A-Dur in der Beethovenhalle.

Mit der baldigen Rückmeldung Abendroths aber pressierte es für Hirtz aus den erwähnten akut-politischen Motiven: *„Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir Ihr Einverständnis mit diesen Vorschlägen alsbald mitteilen würden, da der Antrag auf Anerkennung der Reichswichtigkeit des Beethovenfestes mit dem fertigen Gesamtprogramm im Laufe der nächsten Woche bereits in Berlin vorliegen soll.*“¹⁶³ Im offenkundigen Ton der herzlichsten Verbundenheit dankte Abendroth am 8. September für das Entgegenkommen, erklärte sich *„freudig einverstanden“* mit dem Solisten Hoehn und ergänzte zuversichtlich: *„Ueber die Besetzung des Fidelio können wir uns wohl noch in Ruhe unterhalten. (...) Das sind ja höchst wichtige und ernste Fragen, die genau durchdacht und erwogen werden wollen. Aber sie haben noch reichlich Zeit“*¹⁶⁴.

¹⁶¹ Brief (Konzept) von Gert Hirtz, Bonn, an Hermann Abendroth, Leipzig. 8. Juli 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

¹⁶² Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Gert Hirtz, Bonn. 20. August 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

¹⁶³ Brief (Konzept) von Gert Hirtz, Bonn, an Hermann Abendroth, Leipzig. 5. September 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

¹⁶⁴ Brief von Hermann Abendroth, Egern am Tegernsee, an Gert Hirtz, Bonn. 8. September 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

Mitte Dezember 1936 aber kam es zu einer überraschenden Wende, mit der Abendroth von den feindlichen Mächten seiner jüngeren Kölner Vergangenheit heimgesucht wurde¹⁶⁵. In einem vertraulichen Schreiben vom 1. Dezember hatte sich Oberbürgermeister Rickert mit einer Anfrage an den Kanzleichef von Robert Thiel, Gauleiter des Gaus Köln-Aachen, gewandt und expressiv verbis erfahren, dass ein Auftreten Abendroths im Gau Köln-Aachen und damit auch seine Mitwirkung beim Bonner Beethovenfest 1937 unerwünscht sei. Massiver Rechtfertigungsdruck und schmerzlicher Zugzwang, die allenfalls durch die Priorität der erstrebten Reichswichtigkeit gemildert scheinen, sprechen aus Hirtz' Absagegesuch an Abendroth: *„Als ich gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung in Weimar mit Ihnen die Frage Ihrer Mitwirkung beim nächstjährigen Beethovenfest in Bonn anschnitt und sie in den folgenden Wochen schriftlich klärte – da waren dem Herrn Oberbürgermeister und mir die Schwierigkeiten noch nicht bekannt, die seinerzeit zu Ihrem Entschluss führten, Köln zu verlassen. Es tut mir ausserordentlich leid, feststellen zu müssen, dass diese Schwierigkeiten heute noch nicht behoben sind und Ihrem Auftreten in Köln und der unmittelbaren Nachbarschaft, dazu gehört auch Bonn, hindernd im Wege stehen. Ich hatte mich mit der Hoffnung getragen, dass der Streit um Ihre Person im Laufe der letzten Jahre beigelegt worden sei; und es berührt mich umso schmerzlicher, zu erfahren, dass ein Ausgleich noch nicht erzielt worden ist. – Diesem Umstand muss ich im Interesse des Beethovenfestes Rechnung tragen. – Ich bitte Sie dringend, sich meiner Auffassung nicht zu verschliessen, dass das Beethovenfest, wenn unsere Bemühungen Erfolg haben sollen, es zu einer grossen Veranstaltung des Reiches allmählich heranwachsen zu lassen, nicht mit dem Meinungsstreit um einen der mitwirkenden Dirigenten belastet werden darf.“*¹⁶⁶ Nach Abschluss des typographisch konzipierten Schreibens an Abendroth geht der auf demselben Aktenblatt unmittelbar folgende Briefentwurf nota bene bereits von vollendeten Tatsachen aus: *„Sehr geehrte Frau N e y! In Verfolg meines Schreibens vom 22.9.36 teile ich Ihnen mit, dass Prof. Abendroth infolge nicht vorhergesehener Umstände beim nächstjährigen Beethovenfest nicht mitwirken wird.“*¹⁶⁷ Konstruktive Effekte ergaben sich aus dem prophylaktischen Laufpass nicht. Misslang dem Beethovenfest bereits 1937 der Schritt in Richtung „reichswichtig“, so bezeichnet ein letzter Wiedervorlagevermerk auf einer Besprechungsnotiz vom 1. April 1944¹⁶⁸ das Ende allen Bemühens.

„ ... in alter herzlicher Verbundenheit“ – Leipzig, Weimar und Abendroths getrübe Rheinland-Affinitäten

Solange Abendroth den Beitritt zur NSDAP verweigerte, braute sich auch in seinem Leipziger Umfeld eine braune Gefahr zusammen¹⁶⁹. Den fatalen Höhepunkt, der Abendroth letztlich zum Einlenken zwang, bildete der erpresserisch aufgenötigte Parteibeitritt zum 1. Mai 1937. Vom neuen Leipziger NS-Oberbürgermeister unter Druck gesetzt, hätte Abendroth im

¹⁶⁵ Ff. primär n.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn, S. 79.

¹⁶⁶ Brief (Konzept) von Gert Hirtz, Bonn, an Hermann Abendroth, wahrsch. Leipzig. 11. Dezember 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

¹⁶⁷ Brief (Konzept) von Gert Hirtz, Bonn, an Elly Ney, Bonn. 11. Dezember 1936. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 3.

¹⁶⁸ Vgl.: van Rey, Die Beethovenfeste der Stadt Bonn, S. 81, beruhend auf: Vermerk vom 15. Juni 1939 zum Gespräch am Vortag. StA Bonn, Pr 42/674, Bd. 2.

¹⁶⁹ Ff. bis Ende primär n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 78-155.

Ablehnungsfall sein Amt verloren. *„Sorgen um das Orchester, für das er noch nach Goebbels' Proklamation des ‚totalen Krieges' Sonderrechte erstritt, haben“*, wie Peter Gülke befindet, *„dabei ebenso mitgesprochen wie Sorgen um seine Frau, der der Arier-Nachweis nicht zuerkannt worden war – mithin blieb die Möglichkeit, ihm innereheliche Rassenschande vorzuwerfen.“*¹⁷⁰ Auch aus Abendroths persönlicher Sicht ist eine Stellungnahme überliefert, die, datierend vom 20. November 1945, seinen Parteibeitritt auf Kölner Manipulationen zurückführt¹⁷¹. Was sich zumal während der Kriegsjahre an seinen früheren Wirkungsstätten ereignete, erfuhr Abendroth durch intensiven privaten Briefverkehr. Als Konrad Adenauer am 18. Februar 1944 besorgt aus Rhöndorf schrieb, informierte er den Adressaten auch über die kriegsbedingten Provisorien des Bonner Musiklebens: *„Die Bonner Concerte finden im Kino statt, es ist das ein sehr schlechter Ersatz für die Beethovenhalle. Aber man ist schliesslich froh, dass die Tradition nicht ganz abreisst.“*¹⁷²

Nach der Übergabe Leipzigs an die alliierten sowjetischen Streitkräfte am 2. Juli 1945 blieb Hermann Abendroth vorläufig im Amt, wurde aber wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft am 5. November entlassen, bevor er am 29. November sein letztes Anrechtskonzert im Gewandhaus leitete. Dank seiner Russland-Gastspiele in den zwanziger Jahren und der deutschen Erstaufführung von Schostakowitschs Symphonie Nr. 1 genoss er bei den sowjetischen Besatzern hohe Sympathien und galt als musikalischer Repräsentant des „anderen Deutschland“. Diese Voraussetzungen ebneten ihm den Weg zu seiner letzten Lebensstation: Weimar. War er auf der Suche nach neuen Verpflichtungen mit einem Schreiben nach Köln ohne Antwort geblieben, so erhielt er in der Stadt Goethes und Schillers zum 25. Oktober 1945 einen Vertrag als Musikalischer Oberleiter des Deutschen Nationaltheaters, zum 27. Oktober einen Dienstvertrag als Professor im Fach Dirigieren an der Staatlichen Hochschule für Musik Weimar. Zu einem qualitativen Aufschwung führte er die Weimarer Staatskapelle, die nicht zur von Abendroth bis dato gepflegten Oberklasse gehörte. Doch bot ihm die Ilm-Stadt durch ihre stadtgeographisch intimeren Dimensionen und ein geballtes kulturelles Erbe die für ihn denkbar günstigsten Bedingungen. Neben vielen Konzertdirigaten in der DDR und im primär östlichen Ausland, sporadisch auch in der Bundesrepublik, waren es vor allem zwei weitere Chefpositionen, die Abendroths Aufgabenspektrum erweiterten: die Leitung der Rundfunk-Sinfonie-Orchester in Leipzig ab 1949 sowie in Berlin ab 1953. Durch die Einspielungen mit den beiden Klangkörpern avancierte Abendroth zum phonotechnisch bestdokumentierten Dirigenten Deutschlands in den fünfziger Jahren.

Trotz einer vitalen und ergiebigen Schaffensfreude beginnt mit Weimar – nochmals sei eine tiefblickende Apostrophierung durch Peter Gülke zitiert – *„eine andere, wiederum traurige Geschichte. Wie vordem als Staatskünstler der Nazis abgestempelt, obwohl die ihn drangsaliert hatten, galt er nun – ganz und gar nach Übernahme der Position in Berlin, zu der er gedrängt worden war – als Staatskünstler der DDR, obwohl die kulturpolitisch*

¹⁷⁰ Gülke, Hermann Abendroth, S. 155.

¹⁷¹ Stadtarchiv Weimar, Bestand Generalintendanz, Akte 321, Bl. 14, 15, zit. bei.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 96-97.

¹⁷² Brief von Konrad Adenauer, Rhöndorf, an Hermann Abendroth, wahrsch. Leipzig. 18. Februar 1944. Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Hochschularchiv / Thüringisches Landesmusikarchiv, NHA 40, zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 98.

*einflußreichen Remigranten in Berlin ihn nicht mochten.*¹⁷³ Aus dem Blickwinkel kulturpolitischer Vertreter der Bundesrepublik also mutierte Abendroth zu einem Vorzeigedirigenten des sozialistischen Systems. In kaum erahntem Ausmaß hatte der Kalte Krieg damit auch den innerdeutschen Kulturtransfer infiziert. Fataler Auslöser seines Rollenwandels zur westdeutschen *Persona non grata* war seine Reise nach Köln im Mai 1950. Der als Direktor rehabilitierte Walter Braunfels hatte ihn zum 25-jährigen Bestehen der Staatlichen Hochschule für Musik eingeladen und ihm die Leitung von drei Konzerten, zwei mit dem Hochschul-, eines mit dem Gürzenich-Orchester, überantwortet.

Auf die allseitigen Ovationen folgte postwendend die politisch-ideologische Steilvorlage zur künftigen Diskreditierung, deren Tragik sich in erschütternder Weise auf die zwischenmenschliche Ebene übertrug. War es doch ausgerechnet der einstige Freund und Kölner Weggefährte Konrad Adenauer, der in seiner Eigenschaft als Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland via Schreiben an Kölns Oberbürgermeister Dr. Ernst Schwingen den Stein eines unreflektierten Ressentiments ins Rollen brachte: *„Unsere deutschen Brüder in der Ostzone haben nicht das geringste Verständnis dafür“*, (...) *„daß ein hervorragender Vertreter der Partei, die sie unterdrückt und in Konzentrationslager wirft, hier im Westen derartig öffentlich herausgestellt wird ... Ich muß Ihnen ... mein größtes Bedauern darüber aussprechen, daß Sie bei der an mich als Bundeskanzler ergangenen Einladung nicht die nötige Rücksicht genommen haben, auf die ich hätte Anspruch erheben müssen.*¹⁷⁴ Und während Abendroth sich am 12. Juni *„in alter herzlicher Verbundenheit (...) auf ein Wiedersehen*¹⁷⁵ freute, legte der Bonner Regierungschef am 28. August in einer weiteren Order aus Rhöndorf an Kölns Stadtoberhaupt nach: *„Wie ich höre, ist für diesen Winter wiederum ein Auftreten Abendroths in Köln geplant. Ich bitte Sie aufs dringendste, unter allen Umständen das zu verhindern.*¹⁷⁶

Konsequenz für Abendroth: Auftrittsverbot im gesamten Rheinland. Zu Gesicht bekam ihn die bundesrepublikanische Musikwelt danach noch an den weniger illustren Dirigentenpulten von Nürnberg, Darmstadt und Göttingen, 1956 immerhin dann noch in Stuttgart sowie an seinem Ausgangspunkt München beim dortigen Staatsorchester. Infolge eines ärztlichen Fehlgriffs verstarb Hermann Abendroth dann am 29. Mai 1956 in der Universitätsklinik Jena. Die DDR-Behörden ordneten ein Staatsbegräbnis an. Nach der Trauerfeier im Deutschen Nationaltheater Weimar fand Hermann Abendroth seine letzte Ruhestätte auf dem Historischen Friedhof. In Köln beging die Staatliche Hochschule für Musik am 3. Juli 1956 eine Abendroth-Gedenkstunde mit Werken von Brahms und Bruckner. Ausführende waren ehemalige Schüler des Verstorbenen. Unter den Dirigenten: Gustav Classens, Musikdirektor der Stadt Bonn von 1933 bis 1949.

¹⁷³ Gülke, Hermann Abendroth, S. 155-156.

¹⁷⁴ Zit. n.: Gülke, Hermann Abendroth, S. 156, dort zit. n.: Claudia Valder-Knechtges: „... wie war unsere Arbeit damals schön ... Oberbürgermeister Konrad Adenauer und das Kölner Musikleben (1917-1933/45), Köln o. J., S. 55-56.

¹⁷⁵ Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar / Thüringisches Landesmusikarchiv, NHA 8/7, zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 128.

¹⁷⁶ Konrad Adenauer: Briefe 1949-1951, bearb. von Hans Peter Mensing. Berlin 1985, S. 217, zit. n.: Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth, S. 128.

Und während der Stern des einstmaligen Furtwängler-Dioskuren in der westlichen Hemisphäre nominell verblasste und seine Schallaufnahmen vorerst unter dem Rubrum Insider-Tipp zu vegetieren begannen, zehrten nicht nur die Nostalgiker der Kölner Musikszene von den Hinterlassenschaften ihres langjährigen Spiritus rector. Auch etwa 30 Kilometer weiter südlich geriet ein Zirkel Musikschafter ins Schwärmen, wenn der Name Hermann Abendroth auf dem Tapet erschien: die Veteranen des Städtischen Orchesters Bonn, die noch in den fünfziger Jahren ihren jüngeren Kollegen von der hervorragenden und konstruktiv nachwirkenden Interimsarbeit Hermann Abendroths zu berichten wussten¹⁷⁷. Damit erscheint es aus heutiger Sicht legitim, auch die Bonner Gewährsmänner zu den Bürgen für jenes Abendrothsche Charakterprofil zu zählen, wie es Peter Gülke aus überlieferten Zeitzeugenstimmen und persönlicher Begegnung abstrahierte: *„Seiner Autorität sicher, war er ein lauterer, gewinnender, unangestrengt kommunikativer Mann, dessen erwärmende Menschlichkeit die Zuneigung von Musikern und einfachen Menschen schnell gewann, in der Arbeit bei aller respektvollen Distanz eher ein demokratischer primus inter pares als Feldherr oder Inhaber von Prosperos Zauberstab, als Lehrer bei aller sachbezogenen Entschiedenheit nicht einschüchternd, sondern ermutigend, begabt mit katalytisch-entspannenden Wirkungen und einem selten intellektuell geschärften, nie zynischen Humor, ein Meisterpsychologe im Umgang mit Musikern, von ihnen mehr als viele seiner Kollegen geschätzt, von vielen geliebt.“*¹⁷⁸ Auch Abendroths passionierte Nachwuchsförderung strahlte vom Kölner Breitengrad bis zum Mittelrhein. Und zwar so weit, dass ein Protagonist und sprichwörtlicher Lokalmatador der Bonner Musiklandschaft den Grundstein seiner Instrumentalistenlaufbahn dem einstigen Kölner Hochschuldirektor verdanken sollte: Heinrich Schiffer, langjähriger Konzertmeister des Bonner Orchesters. Dieser erinnerte sich 1990 in einem Interview von Gunter Duvenbeck für den „Bonner Musikkalender“: *„In meinem Falle war es der bekannte Dirigent Hermann Abendroth, der damals Leiter der Dirigentenklasse war, der mich – wohlgemerkt: privat und nicht über irgendeine öffentliche ‚Stiftung‘ – unterstützte. Er hatte von meinem Lehrer Karl Körner (...) erfahren, daß ich arm war und noch meinen jüngeren Bruder betreuen mußte, und da er wohl an meine Begabung glaubte, so ließ er mir regelmäßig Geld auf mein Konto überweisen.“*¹⁷⁹

In fundierteren biographischen und musikkundlichen Arbeiten zu Abendroth, deren Quantum trotz rezenter Aktivitäten und zahlreicher CD-Neuveröffentlichungen nach wie vor spärlich ausfällt, bleibt sein Bonner Wirken unerwähnt. Personenartikel in Lexika bezeichnen seine dortigen Funktionen oft ungenau, führen ihn mitunter sogar irrtümlich als Generalmusikdirektor. Auch sein 50. Todestag 2006, der allenfalls in Weimar Signifikantes hervorbrachte, lieferte diesbezüglich keine neuen Einblicke und Bewertungen. Kommt Beethovens Geburtsstadt also in Abendroths Lebenswerk mithin eher Marginal- und Filialstatus zu, so bleiben seine Eigenwerte und fördernden Stimuli für ihr Gemeinwesen unbestritten: nicht Deus ex machina, so doch verlässlicher Partner, Zielgruppenmagnet und Ferment im Gesundungsprozess unentbehrlicher Kulturträger.

¹⁷⁷ Interview mit Toni Roeder (fest angestelltes Mitglied des Bonner Orchesters von 1950 bis 1994), 21. September 2006.

¹⁷⁸ Gülke, Hermann Abendroth, S. 156-157.

¹⁷⁹ Das Porträt. Der Geiger Heinrich Schiffer im Gespräch. In: Bonner Musikkalender. November 1990, Nr. 52.

Summa summarum lässt sich resümieren, dass Bonn auch in jenem ideellen Sinn an der Kölner Ära Abendroth partizipiert hat, wie ihn Irmgard Scharberth zum 100-jährigen Bestehen des Gürzenich-Orchesters definierte: *„Er steuerte das Musenschiff durch eine äußerst schwierige Zeit mit Klugheit und umsichtiger Besonnenheit, ohne dabei doch den Impuls des Künstlers und den väterlichen Freund seiner Orchestermusiker vermissen zu lassen.“*¹⁸⁰

¹⁸⁰ Scharberth, Hundert Jahre, S. 82.

Claudia Valder-Knechtges

Feinheiten köstlichster Art schlugen an unser Ohr¹⁸¹

Zur Frühgeschichte des Kölner Kammerorchesters

Gustav Classens, Cornelius Kuckartz und Karl Maria Schwamberger zum Gedenken

I. Die Gründung durch Gustav Classens (1923)

Zur Frühgeschichte des traditionsreichen Kölner Kammerorchesters erzählte sein langjähriger Leiter Helmut Müller-Brühl im Jahre 1993¹⁸²:

Das „Kölner Kammerorchester“ ist wohl Anfang der Zwanziger Jahre vom späteren Bonner Musikdirektor Gustav Classens, einem Schüler Hermann Abendroths, gegründet worden und hat im Rahmen der Rheinischen Musikfeste mehrfach auch im Musiksaal des Brühler Schlosses gespielt. Kurze Zeit nach der Gründung übernahm Abendroth... von seinem Schüler die Leitung und entfaltete bis zu seinem Weggang von Köln eine rege Konzerttätigkeit im rheinischen Raum, gestützt durch eine Reihe angesehener Mäzenatenfamilien in Köln¹⁸³.

Ein schriftlicher Beleg dafür, dass Gustav Classens der Gründer des Kölner Kammerorchesters war, fehlte jedoch, bis er nun im Archiv für rheinische Musikgeschichte¹⁸⁴ zutage kam. Es ist ein Programmzettel zum 52. Vortragsabend der Gesellschaft für Neue Musik, Köln, am 30. November 1923 im Kunstverein am Friesenplatz. Die GNM organisierte von ihrer Gründung 1921 bis zum Ende 1933 regelmäßig Konzerte, die seit Juni 1923 im Saal des neuen Kunstvereinsgebäudes stattfanden.

Gustav Classens (1894-1978), der spätere Bonner Musikdirektor der Jahre 1933 bis 1949, hatte seit 1914 am Kölner Konservatorium Klavier und Dirigieren (bei Abendroth) studiert¹⁸⁵ und soeben (1923) sein Examen abgelegt¹⁸⁶. Die Materialien der Gesellschaft für Neue Musik

¹⁸¹ Bonner Zeitung, 23. Oktober 1930

¹⁸² *Köln-Bonner Musikkalender* Nr. 79, Juni/Juli 1993; dem Bonner Stadtarchiv, Dr. Norbert Schloßmacher und seiner Mitarbeiterin Ingrid Gans, gebührt Dank für die Übermittlung des Interviews.

¹⁸³ Die Informationen gingen auf mündliche Überlieferung der Familie Classens sowie auf Ingrid Knierbein (Nichte der langjährigen Konzertmeisterin des Kölner Kammerorchesters, Riele Queling) zurück (Ingrid Knierbein, *Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth*, in: *Journal der Musikhochschule Köln* Nr. 19, Wintersemester 1991/92; zuerst erschienen in: *Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst* Nr. 43, Wiesbaden 1991). Abwegig ist dagegen die Geschichtsschreibung der *Bayer Philharmoniker* (z.B. im Programmheft *Classic nights* in der Abtei Brauweiler, 2007), dass nämlich Erich Kraack, der seit 1935 als Leiter des werkseigenen Orchesters in Leverkusen wirkte, der Gründer des Kölner Kammerorchesters gewesen sei; der wahre Kern ist, dass Kraack nach Abendroths Weggang aus Köln die Musiker des Kölner Kammerorchesters (zumindest teilweise) um sich scharte und ein Nachfolge-Orchester gründete, siehe unten Seite 82

¹⁸⁴ Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln, Archiv für rheinische Musikgeschichte; Konvolut zur Frühzeit des Gesellschaft für Neue Musik, Köln, siehe unten Seite 60

¹⁸⁵ Jahresbericht des Konservatoriums für das Schuljahr 1913/14: Classens im 1. Studienjahr

¹⁸⁶ Zu Gustav Classens siehe *Rheinische Musiker*, 5. Folge, S. 31 (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 69, Köln 1967); *Festschrift 100 Jahre Beethoven Orchester Bonn*, hrsg. von Norbert Schloßmacher, Bonn 2007; Helmut Heyer, *Kultur in Bonn im 3. Reich*, Bonn 2002; Ingrid Knierbein, *Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth*, in: *Journal der Musikhochschule Köln* Nr. 19, Wintersemester 1991/92, S. 14 (zuerst erschienen in: *Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst* Nr. 43, Wiesbaden 1991); Herbert Wagner, *Die Bonner Bach-Gemeinschaft* in: *Bonner Geschichtsblätter* Bd. 24. Bonn 1971

**Gesellschaft für Neue Musik, Köln.
Deutsche Musikgesellschaft, Ortsgruppe Köln
Kunstverein, Friesenplatz.**

52. Vortragsabend: Freitag, 30. Nov., 8 Uhr.

- I. G.F. Händel (1685–1759): Concerto grosso in D-dur für Streichorchester (mit 2 Sologeigen): Maestoso—Allegro—Presto—Largo—Menuett—Finale (Allegro).
- II. Antonio Vivaldi (1680–1743): Konzert F-dur für 3 Geigen und Orchester: Allegro—Andante—Allegro. (Bearbeitung von Franz Schätzer).
- III. Joh. Seb. Bach (1685–1750): Konzert in D-moll für 2 Geigen und Orchester: Vivace—Largo—Allegro.
- IV. Tommaso Vittal (um 1700): Ciaconna für Sologeige und Orchester. (Bearbeitung v. Franz Schätzer.)

Mitwirkende:

Direktion: Gustav Classens.

Sologeigen: Franz Schätzer (Düsseldorf), Frau Prof. Poppelreuther-Friedrichs (Köln), Heinrich Wallenstein (Köln).

Orchester: „Kölner Kammerorchester“.

In Vorbereitung.

5. Dezember: Werke von Erich Anders.
12. Dezember: Werke von Bruno Stürmer.
16. Dezember: Havemannquartett. Quartette von Alban Berg, Krenek (Nr. 2) und Schnabel.
(Veranstaltung des „Kölner Tonkünstlervereins“ und der „Gesellschaft für Neue Musik“.)
19. Dezember: Violinsonaten von Kanitz, Hindemith, Busoni.
Lieder von C. Kölle.

Programmaufstellung: Dr. Heinr. Lemacher, Eintrachtstr. 104.

Neuanmeldungen an Dr. L. Gerl, Gereonshof 33, oder in der Musikalienhandlung Könnemann (Rudolfsplatz).

Den Mitgliedsbeitrag für das 1. Quartal von 1 Goldmark bitten wir auf das Postscheckkonto Köln 109 223 des Herrn S. Lewertoff, Jülicher Straße 31, überweisen oder am Saaleingang rechtzeitig vor Konzertbeginn einzahlen zu wollen.

Zur Deckung der Unkosten werden erhoben: von Mitgliedern 25 Pf., von Nichtmitgliedern 60 Pf.

lassen erkennen, dass er sich seit den Anfängen 1921 hier engagierte. Er war bei den zunächst 14-tägig stattfindenden Vortragsabenden regelmäßig als Pianist mit von der Partie und gehörte gleichsam zum Stammpersonal. Außerdem hatte er sich am 6. Dezember 1922 (27. Vortragsabend) erstmals als Dirigent gezeigt und mit einem Kammerorchester des Konservatoriums Schönbergs *Verklärte Nacht* aufgeführt.

Zum ersten Konzert mit dem Kölner Kammerorchester schrieb Anton Stehle in der *Kölnischen Volkszeitung* vom 2.12.1923:

In der Gesellschaft für neue Musik gab es an ihrem Vortragsabend recht alte Musik, solche von Händel, Vivaldi, Bach und Vitali, für die sich das neugegründete Kölner Kammerorchester mit Eifer und gutem Gelingen einsetzte. Das Fehlen des harmoniefüllenden Cembalos gab Herrn Dr. Gerl, dem Vorsitzenden der Gesellschaft, begründete Veranlassung zu einem Appell an die Gebefreudigkeit der Mitglieder. Ein Händelsches Concerto grosso in D-dur für Streichorchester (mit zwei Sologeigen) mit reich gewobenem und doch klarem Tonsatz machte den Anfang. Das folgende Konzert in F-dur für drei Geigen und Orchester von A. Vitali zeigt Einwirkungen klangkoloristischer Art. In Bachs D-moll-Konzert für zwei Geigen und Orchester ist der Meister des polyphonen, von Künsteleien freien Satzes am Werke. Vitalis Ciaconna für Sologeige und Orchester ist ein Tonstück geistig gerichteter Virtuosität. Die Technik des Kammerorchesters, das sich unter Leitung von G. Classens sehr tüchtig hielt, ist bereits bemerkenswert und verspricht ein baldiges Fortschreiten zu der wünschenswerten Spielkultur. Solistisch waren beschäftigt Franz Schätzer (Düsseldorf), Frau Prof. Poppelreuther-Friedrichs (Köln) und Heinr. Wallenstein (Köln).

In der *Rheinischen Volkswacht*, dem Organ des katholischen Zentrums, für das der künstlerische Leiter der GNM, Heinrich Lemacher, regelmäßig als Musikrezensent arbeitete, stand am 4.12.1923 folgender Bericht über das Konzert:

Die „Gesellschaft für Neue Musik“ hatte ihren 52. Vortragsabend der ersten öffentlichen Veranstaltung der Ortsgruppe Köln der „Deutschen Musikgesellschaft“ (Vorsitzender Privatdozent Dr. E. Bücken) eingeräumt in der Absicht, der alten Musik in Köln einen Platz im Kölner Konzertleben zu sichern. Zu diesem Zwecke hat sich das „Kölner Kammerorchester“ zusammengesetzt, das Gustav Claßens mit Geschick und Temperament leitete. Das Fehlen eines harmoniefüllenden Cembalos, das sich bei Bach und Händel empfindlicher bemerkbar machte, musste, wie mitgeteilt wurde, der geringen Finanzkraft der Gesellschaft zur Last geschrieben werden. Händel mit seinem D-Dur-Concerto grosso mit zwei Sologeigen ließ wieder einmal den Ruf: „Mehr Händel“ in Köln laut werden. Die harmonisch abgerundeste Leistung war die von den Solisten und dem begleitenden Orchester klanglich prächtig dargebotene Vorführung des bekannten D-Moll-Konzertes von Joh. Seb. Bach. Außerdem waren zwei große Italiener in Bearbeitungen des hervorragenden Primarius Franz Schätzer (Düsseldorf) vertreten: Antonio Vivaldi mit seinem Konzert für drei Geigen (Franz Schätzer, Fr. Prof. Poppelreuther-Friedrichs und Heinrich Wallenstein) und Tommaso Vitali mit seiner Chaconne in G-Moll. Vor allem letzteres Werk, dessen Sologeigenpart von Schätzer ganz virtuos bewältigt wurde, klang im modernisierten Begleitungsart oft im üppigsten Kolorit und stellte dem Bearbeiter das beste Zeugnis blühender Orchestrierungskunst aus.

Demnach hatte der Musikwissenschaftler Ernst Bücken (1884-1949)¹⁸⁷ den Impuls zu der Veranstaltung gegeben. Er war einer der zehn „Gründerväter“ der GNM¹⁸⁸ und nahm im Lauf der Jahre immer wieder Einfluss auf ihre Programmgestaltung, wo es um die gelegentlich Aufführung von Werken aus dem Bereich der alten Musik ging. Seinem erklärten Anliegen, der Wiederentdeckung und stilgerechten Pflege alter Musik, widmete er sich vor allem in der *Deutschen Musikgesellschaft*, deren Ortsgruppe Köln er 1920 eröffnete¹⁸⁹. In Assoziation mit dieser Vereinigung entstand ein *Collegium musicum*, das nach der von Bücken betriebenen und schließlich erreichten Gründung des Musikwissenschaftlichen Instituts seit dem Wintersemester 1921/22 an der Universität beheimatet war und von Bücken und Kinsky geleitet, nach zwei Jahren jedoch vorläufig wieder eingestellt wurde¹⁹⁰. Aus den Unterlagen der GNM geht en passant an mehreren Stellen hervor, dass man zudem die Absicht hegte, in Köln eine eigene *Gesellschaft für Alte Musik* zu etablieren – eine Idee, die Willi Kahl auch propagierte, als er mit Blick auf das wieder eingeschlafene Collegium musicum 1925 bemerkte¹⁹¹:

Die Bezeichnung 'Collegium musicum', unter der der Bühnenvolksbund gegenwärtig seinen Mitgliedern Kammermusik bietet, täuscht etwas vor, was nicht ist. Es handelt sich vielmehr um neuzeitliche Programme der üblichen Art, die [...] nichts mit den Bestrebungen der Collegia musica, wie diese heute wieder an einigen Universitäten bestehen, zu tun haben. Ein solches, vielleicht auf breiterer Grundlage als 'Gesellschaft für Alte Musik', müsste in Köln, angeregt und unterstützt durch das Musikwissenschaftliche Institut der Universität und durch das Musikhistorische Museum von W. Heyer, starken Anklang finden.

Wurde das *Collegium musicum* der Universität schließlich (in den 30er Jahren) zur festen Institution, so blieb die Gründung einer *Gesellschaft für Alte Musik* ein Wunschtraum, wie auch andere Vorhaben, die Bücken - gemeinsam mit Gleichgesinnten aus den Reihen der Deutschen Musikgesellschaft wie Willi Kahl, Paul Mies und Georg Kinsky – als treibende Kraft bei den seit 1921 stattfindenden Köln-Brühler Kammermusikfesten im Blick hatte. Deren Trägerverein steckte sich nämlich so ehrgeizige Ziele wie die Errichtung eines Musikwissenschaftliches Institut und einer Bibliothek, sogar in einem eigenen Gebäude, und die Herausgabe einer Fachzeitschrift¹⁹².

Zurück zum ersten Konzert des Kölner Kammerorchesters! Unter dem Kürzel *Dr. B.* schrieb Bücken, der als Musikrezensent der *Rheinischen Tageszeitung* arbeitete, sogar selbst einen

¹⁸⁷ zu Bücken siehe Willi Kahl in: Rheinische Musiker, 1. Folge, (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 43), Köln 1960, S. 31 ff.; Dieter Gutknecht, Ernst Bücken, in: MGG Personenteil Bd. 3, Kassel/Stuttgart 2000

¹⁸⁸ Paul Mies, Die Gesellschaft für neue Musik in Köln. (Die Anfangsjahre ihrer Geschichte), in: Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes. FS Ludwig Schiedermaier, hg. v. Willy Kahl, Heinrich Lemacher und Joseph Schmidt-Görg, Köln 1956 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 20), S. 69–73. Als „provisorische Leiter“ waren verzeichnet: „Lector Anders, Dr. Bücken, cand. Grues, Dr. Kahl, Dir. Kinsky, Dr. Lemacher, Dr. Mies, Dr. Schmitz, Dr. Unger, cand. Völker“.

¹⁸⁹ Fabian Kolb, „nach Kräften zur Wiederbelebung der Musik vergangener Zeiten beizutragen“. Das Musikhistorische Museum Wilhelm Heyer, Georg Kinsky und das musikkulturelle Netzwerk im Köln der 1920er Jahre“, im Sammelband „Musikwissenschaft im Rheinland um 1930“, hg. v. Klaus Pietschmann (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte), Köln 2008 (in Vorbereitung)

¹⁹⁰ Fabian Kolb, s.o.; Hans Otto, Alte Musik in Köln. Die Anfänge, in: 10 Jahre Forum Alte Musik Köln, hrsg. von Bernd Heyder, Köln 2008, S. 46

¹⁹¹ Das Kölner Musikleben, in: Handbuch von Köln, Köln 1925, S. 406

¹⁹² siehe unten Seite 85

Artikel über das Konzert, in der Ausgabe vom 4. Dezember 1923. Dieser verdient besondere Beachtung, weil Classens' Orchestergründung anscheinend im Kontext einer beabsichtigten weiteren Zusammenarbeit mit Bücken stand.

Die Stellungnahme zu einem „alten Abend“ in der Gesellschaft für neue Musik muß davon abhängen, ob die dabei in Erscheinung getretene Verbindung mit der vorwiegend wissenschaftlichen Zwecken zustrebenden Deutschen Musikgesellschaft Ausnahme war, oder ob sie eine dauernde Nebeneinrichtung werden soll. Denn dann müsste an die Ausführung des jüngsten Programms ein strenger Maßstab angelegt werden. Vortreffliches Können, das bei allen Ausführenden vorhanden war, tut's bei der vor-Bachischen Musik nicht allein, man muß auch über ihre Aufführungsweise unterrichtet sein, sonst versündigt man sich nur gegen den Geist dieser großen Kunst. Jeder junge Musikwissenschaftler des zweiten Semesters hätte gestern ein halbes Dutzend grober Verstöße gegen Kultur und Stil der zu Gehör gebrachten Meisterwerke an den Fingern aufzählen können. Doch auf solches will ich nicht hinaus mit diesen notwendigen Aufhellungen, vielmehr möchte ich die Mahnung anknüpfen, dass der Dirigent sich nächstens über die grundlegenden Dinge der alten Aufführungspraxis (Die Cembalo-Frage will ich damit aus den vorgebrachten Gründen nicht anschnneiden) unterrichtet. Das dürfte dem ausgezeichneten Voll-Musiker, der Gustav Klaßens (sic) ist, gewiß nicht schwer fallen. Von diesen grundsätzlichen Dingen abgesehen, war die Wiedergabe des Händelschen Concerto grosso D-Dur, eines Vivaldischen Konzerts, des berühmten Doppelkonzerts für zwei Geigen mit Orchester von J. S. Bach, sowie einer Ciaconna für Violine und Orchester von Vitali in einer Bearbeitung von Franz Schätzer, getragen von jugendlich-draufgängerischem Temperament und hohem idealistischen Schwung. Um die Solopartien machten sich Frau Prof. Poppelreuter, sowie die Herren Wallenstein und Schätzer sehr verdient.

Die Besetzung des Kölner Kammerorchesters bei diesem ersten Konzert ist unbekannt. Die Namen Heinrich Wallenstein und Franz Schätzer legen aber nah, dass das Personal genau wie diese beiden Solisten aus dem Kreis der Hochschule kam. Der in Köln geborene Heinrich Wallenstein hatte zunächst in der Vorbereitungsklasse Klimmerboom, anschließend seit 1913 bei Körner und schließlich (bis mindestens zum Schuljahr 1921/22) bei Eldering studiert¹⁹³. Der gebürtige Düsseldorfer Schätzer studierte seit dem Schuljahr 1917/18 bei Eldering und erhielt im Schuljahr 1922/23 sein „Reifezeugnis als Konzertspieler“¹⁹⁴; beide waren also Mit-Studenten Classens' gewesen¹⁹⁵. Lediglich im Falle von „Frau Prof. Poppelreuter-Friedrichs“ ist ein Zusammenhang mit der Hochschule nicht nachweisbar, doch könnte sie immerhin identisch sein mit Fanny Friedrichs, geboren in Köln, die im Schuljahr 1901/02 als Studentin der Violinklasse von Willy Heß im 1. Studienjahr im Jahresbericht des Konservatoriums geführt wurde¹⁹⁶.

Trotz der schulmeisterlichen Abreibung, die Bücken seinem Mitstreiter Classens zum Einstand öffentlich erteilt hatte, hielt dieser zunächst an der Idee fest, in Anbindung an die GNM *der alten Musik in Köln einen Platz im Kölner Konzertleben zu sichern*. Die

¹⁹³ Jahresberichte des Konservatoriums seit dem Schuljahr 1914/15, 1921/22

¹⁹⁴ Jahresberichte des Konservatoriums, 1917/18 bzw. 1923

¹⁹⁵ Franz Schätzer gehörte zu den Getreuen ihres Vaters, berichtet Heidi Richter-Classens.

¹⁹⁶ Möglicherweise war die Solistin die 1. Ehefrau des Nervenarztes Walther Poppelreuter (1886-1939), der seit 1922 als Professor in Bonn tätig war und im Nationalsozialismus eine höchst zweifelhafte Figur abgab.

Gesellschaft für Neue Musik plante im Frühjahr 1924 ein neuerliches Konzert, denn auf dem Zettel zum 63. Vortragsabend (am 20.3.1924) findet sich die Notiz: 2. April: *In Vorbereitung: „Musik des Rokoko“* ausgeführt vom „Kölner Kammerorchester“ unter Gustav Classens. *Programmaufstellung: Privatdozent Dr. E. Bücken, Vorsitzender der Ortsgruppe Köln der Deutschen Musikgesellschaft.*

Beim 64. Vortragsabend (am 26.3.1924) heißt es dann:

In Vorbereitung: 2. April: „Musik des Rokoko“ ausgeführt vom „Kölner Kammerorchester“ unter Gustav Classens. *Programmaufstellung: Privatdozent Dr. E. Bücken, Vorsitzender der Ortsgruppe Köln der Deutschen Musikgesellschaft. Wegen schwieriger Beschaffung des Notenmaterials muß dieser Abend eventuell verschoben werden. Es erfolgen rechtzeitig Einladungen und Anzeigen in der Presse.*

Auch zwei Monate später wurde das Projekt noch angekündigt. Zum 65. Vortragsabend (am 21.5.1924) liest man:

In Vorbereitung: 4.VI.: Violinsonate von Reger, Suite von Hilber (Gertrud Höfer und Musikdir. Heinr. Boell) und voraussichtlich Vorführungen des Kölner Kammerorchesters.

In der nächsten Voranzeige entfällt der Auftritt des Kölner Kammerorchesters, wie der Zettel zum 66. Vortragsabend (am 26.5.1924) zeigt:

In Vorbereitung: 4.VI.: Eine Violinsonate von Max Reger, „Suite im alten Stil“ von dem Schweizer J. B. Hilber (Gertrud Höfer und Musikdir. Heinr. Boell) sowie zur Belebung der Pflege alter Musik (Gründung einer „Gesellschaft für Alte Musik Köln“): Lieder des Bachzeitalters: Fr. Margot Hinnenberg-Lefèbre und Gustav Classens.

Der 67. Vortragsabend (4.6.1924) bot dann die beschriebene Programmfolge. Lapidar heißt es auf dem Zettel: *Die geplanten Vorführungen alter Musik durch das „Kölner Kammerorchester“* mussten wieder hinausgeschoben werden.

Mit diesem Konzert endet abrupt Gustav Classens' Engagement in der Gesellschaft für Neue Musik. Die Vermutung liegt nah, dass es in der Zusammenarbeit mit Bücken zu einem Zerwürfnis kam, denn sonst hätte Classens sich kaum vollständig aus der GNM zurückgezogen und wäre auch nach dem Scheitern des Projekts „Musik des Rokoko“ zumindest als Pianist weiterhin präsent geblieben¹⁹⁷.

Jedenfalls mochte Heinrich Lemacher das Konzert nicht an die große Glocke hängen: Über den 67. Vortragsabend, bei dem Classens letztmalig in der GNM auftrat und ein letztes Mal vom Kölner Kammerorchester die Rede ist, schweigt die *Rheinische Volkswacht* sich aus, die von ganz seltenen Ausnahmen abgesehen seit 1921 eigentlich über jede Veranstaltung der GNM einen Artikel (aus der Feder Lemachers) veröffentlichte.

So erwies sich die harsche Abreibung nach dem ersten Konzert, die in ihrem befremdlich scharfen Ton ein Licht auf Bückens Umgangsstil mit einem ebenbürtigen Kollegen wirft, als schlechtes Omen für eine Zusammenarbeit, in der durch inhaltliche Differenzen, unterschiedliche Auffassungen über die Beschäftigung mit alter Musik und historischer

¹⁹⁷ Stattdessen war er seit 1924 der ständige Klavierbegleiter bei den Abenden der *Musikalischen Gesellschaft*, wie die *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 1924, S. 42 vermeldete.

Aufführungspraxis, Spannungen ohnehin vorprogrammiert waren. Classens ging es durchaus um eine Abkehr von den Stilgepflogenheiten des 19. Jahrhunderts, um kleinere Besetzungen, wo verfügbar Einbeziehung des Cembalos, und um die (Wieder-)Entdeckung von vergessenen Werken, doch lag es ihm fern, das herkömmliche System umzukrempeln, die Spielweise seiner jungen Musiker in Frage zu stellen usw.; er wollte ganz pragmatisch musizieren - während Bücken kompromisslos für eine wissenschaftlich genaue Beschäftigung mit dem Gegenstand plädierte, was ein zukunftsweisender, damals aber auch noch reichlich praxis- und publikumsferner Standpunkt war¹⁹⁸.

Exkurs: Alte Musik in der GNM Köln

Die folgenden Vortragsabende gingen vonstatten, ohne dass sich in den Unterlagen noch ein Anhaltspunkt zu der Angelegenheit finden ließe. Zwischen den 70. und 71. Abend – also dezidiert nicht als reguläre Veranstaltung der Gesellschaft für Neue Musik – schob man einen Kantatenabend im *Dischsaal*¹⁹⁹ am 5.12.1924 ein. Auf der Ankündigung liest man die Notiz: *Die Mitglieder der „Gesellschaft für Neue Musik“ fordern wir zur Belebung des Interesses an alter Musik zum Besuche dieses Abends auf. Weitere ähnliche Abende (Künstlerische Leitung: Privatdozent Dr. E. Bücken) sind noch für diesen Konzertwinter vorgesehen.*

Das Programm, Schütz, Tunder und eine Bach-Kantate, boten *Fr. Hedwig Hedler-Kritzler (Sopran), Jos. Neyses (Cembalo) und ein Kammerorchester aus Düsseldorf* dar. Auch über dieses Konzert breitete die *Rheinische Volkswacht* das Mäntelchen des Schweigens, und auch Ernst Bücken berichtete in der *Rheinischen Tageszeitung* nicht darüber. Lediglich die *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* erwähnt den Abend, bei dem außer einer Oboe nur ein Streichquintett spielte²⁰⁰.

Zwischen dem 77. und 78. Vortragsabend war erneut ein Konzert mit Kammerorchester vorgesehen, das die GNM ihren Mitgliedern empfahl: *12.5.1925 Konzert der Mozartgemeinde Düsseldorf (Bachverein unter Jos. Neyses)*. Laut einer Notiz in der *Rheinischen Volkswacht* wurde dieses Konzert aber verschoben und ist vermutlich ausgefallen. So versuchte man zumindest, die Lücke, die Classens' Kölner Kammerorchester zurückgelassen hatte, vorläufig mit einem Ensemble um Joseph Neyses (1893-1988) zu füllen. Der spätere Leiter des Robert-Schumann-Konservatoriums in Düsseldorf (1945 bis 1964) war damals bereits seit 1920 Leiter Bachvereins Düsseldorf (1920-1976) und gilt als einer der Pioniere der historischen Aufführungspraxis und des wiedergewonnenen Cembalos²⁰¹.

¹⁹⁸ Hans Otto charakterisiert dieses Spannungsverhältnis, mit Blick auf Bückens Mitstreiter Kinsky, zutreffend: „Zu einer Zeit, da andernorts schon die Verwendung eines am zeitgenössischen Klavierbau orientierten und entsprechend unhistorischen Pleyel-Cembalos als der Gipfel des Exotismus galt, als Musik von Händel bis Carl Philipp Emanuel Bach dem gleichen Stil zugeordnet und auf den gleichen Instrumenten aufgeführt wurde, ist die feine Differenzierung und historische Genauigkeit... besonders bemerkenswert.“ (Hans Otto, *Alte Musik in Köln. Die Anfänge*, in: 10 Jahre Forum Alte Musik Köln, hrsg. von Bernd Heyder, Köln 2008, S.44)

¹⁹⁹ im *Rokokosaal* des Hotel Disch an der Ecke Brücken- und Herzogstraße; erbaut 1848, abgerissen 1929 bei Errichtung des heutigen Gebäudes

²⁰⁰ RhMthZ, S. 279

²⁰¹ Der gebürtige Gummersbacher hatte seit 1912 am Kölner Konservatorium studiert (Jahresberichte des Konservatoriums seit dem Schuljahr 1912/13); seine Lehrer waren Fritz Hans Reibold (Klavier) und Abendroth (Dirigieren).

Alte Musik aber blieb ein Thema in den Programmen der Gesellschaft. Ernst Bücken brachte hier zweifellos unvermindert sein Interesse an der alten Musik zur Geltung, wie sich noch in einer der letzten Veranstaltungen der GNM zeigt, als am 8.12.1932 ein Cembalo-Konzert von Carl Philipp Emanuel Bach aus seiner eigenen Manuskript-Sammlung uraufgeführt wurde (Solist: Karl Hermann Pillney); in demselben Konzert spielte Paul Grümmer auch das Cellokonzert von C. Ph. E. Bach.

Die Entwicklung wurde gefördert durch Opernchef Eugen Szenkar, der sich 1926 dem künstlerischen Beirat der GNM angeschlossen hatte und sich die Wiederentdeckung alter Musik am Opernhaus längst auf die Fahnen geschrieben hatte, wofür seine beispielgebenden Aufführungen von Monteverdis *Orfeo*, Pergolesis *Die Magd als Herrin*, Händels *Julius Cäsar* (1924), Glucks *Iphigenie auf Tauris* stehen, die er 1928 auch in seinen großen Zyklus *Die Oper im Wandel der Zeiten 1609-1928* einbaute.

Zweimal (1925 und 1927) gastierte bei der GNM die *Stuttgarter Madrigalvereinigung*. 1929 gab es bei einem Abend *Alte und neue Musik* Klavierwerke der Bach-Söhne und Streichermusik von Schein und Dowland. Eigel Kruttge musizierte mit anderen Kammermusik von Bach, Händel, Couperin, Strawinsky und Dessau. 1930 stellte Hans Wilhelm Steinberg (der gebürtige Kölner und frühere Kölner Opernkapellmeister unter Klemperer, jetzt in Frankfurt) eine Sinfonie von Franz Beck (1760) vor und beschloss das Programm, das eine Uraufführung von Jerzy Fizelberg, Stücke aus Weills *Mahagonny* und Strawinskys *Ragtime* umfasste, mit Mozarts *Kleiner Nachtmusik*. 1930 präsentierte Hans Wedig eine Sonate von Bertali *für zwei Violinen und Violonchord* in *Erstaufführung aus dem Manuscript*, zusammen mit Hindemith und der Uraufführung eines Konzerts für Violinen, Gamben, Klavier und Kammerorchester von Tscherepnin, unter Mitwirkung des Komponisten und von Paul Grümmer.

Im selben Jahr brachte Heinrich Jalowetz, der damals unter Szenkar am Kölner Opernhaus arbeitete, Sätze aus Mozart-Divertimenti zwischen Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* und Uraufführungen von Jarnach und Erdmann. Hans Wedig ließ im selben Jahr ein Orchester namens *Musikantengilde* mit Sing- und Spielmusik hören, wobei Hindemith und Valentin Rathgeber gegenübergestellt wurden. 1932 leitete Szenkar in einem Konzert mit Werken von Milhaud und Tscherepnin sowie der Uraufführung eines Gamben-Konzerts von Hugo Herrmann vom Cembalo aus Bachs 2. *Brandenburgisches Konzert*.

Als Orchester, das für diese Konzerte (wie natürlich vor allem für die Aufführung zeitgenössischer Musik) benötigt wurde, bildete sich 1928 aus Mitgliedern des Städtischen Orchesters das *Westdeutsche Kammerorchester*, wobei unbekannt ist, ob dieses sich nur für die Veranstaltungen der GNM formierte oder auch sonstige Konzerte gab.

Das Kölner Kammerorchester aber ist auch später, als es unter Abendroth von Erfolg zu Erfolg eilte und allgemein als „Spezialistenensemble“ für Musik des Barock und der Frühklassik gefeiert wurde, nie wieder an der Stätte seines ersten Konzerts aufgetreten: Abendroth stand, genau wie Classens, für eine Herangehensweise an die alte Musik, die den frühen Verfechtern der Alte-Musik-Bewegung, d.h. dem Kreis um Bücken und Kinsky, ein Dorn im Auge war.

Davon abgesehen, bekleidete Abendroth ohnehin eine Stellung im Musikleben, die eine Tuchfühlung mit der GNM ausschloss. Als städtischer Kapellmeister, Leiter der Gürzenichkonzerte, des Konservatoriums bzw. der Musikhochschule, der *Musikalischen Gesellschaft* vertrat Abendroth die bürgerlich-etablierte Seite des Kölner Musiklebens, zu der sich in jener Zeit (vor allem in Gestalt von Otto Klemperer) ein starkes Gegengewicht aufbaute, der für fortschrittlich gesinnte Publikumskreise die Opernhauskonzerte einführte und sich auch im Bereich der Kammermusik für die neue Musik engagierte. Seine Mitarbeiter, Hans Hermann Wetzler und die jungen Assistenten Hans Wilhelm Steinberg und Paul Dessau, später dann sein Nachfolger Eugen Szenkar und Heinrich Jalowetz, insgesamt die leitenden Männer der Oper, schlossen sich diesem Kurs an und engagierten sich in der GNM²⁰².

Inbesondere befand er sich aber auch in seiner überregionalen Funktion als langjähriges Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, für den er seit 1911 im Musikausschuss, seit 1917 als Mitglied des siebenköpfigen Vorstandes tätig war²⁰³, in einer Position, die ein Distanzhalten zur GNM bedingte. Der ADMV, seit seiner Gründung 1861 zunächst lange konkurrenzlos die Instanz der Pflege zeitgenössischer Musik, war zunehmend in Erstarrung gefallen und verschloss sich den neuesten Strömungen, die sich in Zirkeln wie der GNM in der Aufbruchstimmung der 20er Jahre Bahn brachen²⁰⁴.

²⁰² In Köln trieb diese Zweigleisigkeit eine seltsame Blüte: in der Polarität von GNM und Tonkünstlerverein, den zunächst noch Abendroths Hochschulkollege Karl Wolff, seit 1926 dann sein Co-Direktor Walter Braunfels führte (RhMThZ v. 20.3.1926, S. 91: *Der Kölner Tonkünstlerverein, welcher seit längerer Zeit geruht hatte, beschloß in seiner letzten Generalversammlung, seine künstlerische, gesellige und soziale Tätigkeit wieder aufzunehmen; er wählte zu seinem Vorsitzenden Professor Walter Braunfels*; Hesses Musiker-Kalender (vereinigte Kalender Hesse-Stern), 50. Jg., Berlin 1928, Bd. I. S. 623: Braunfels als Vorsitzender des Kölner Tonkünstler-Vereins, Sitz des vereins: „Rheinische Hochschule“). Es gab eine Köln-spezifische, in anderen Städten mit Gesellschaften für Neue Musik nicht anzutreffende Aufgabenteilung, bei der die GNM keineswegs das Terrain der zeitgenössischen Musik allein beackerte, sondern die Kölner Komponisten ausklammerte, um die sich der Tonkünstlerverein kümmerte. (Hesses Musiker-Kalender (vereinigte Kalender Hesse-Stern), 50. Jg., Berlin 1928, Bd. I. S.623: als Veranstalter von Konzerten werden hier u.a. genannt: Gesellschaft für Neue Musik - Werke zeitgenössischer Komponisten unter Ausschluss Kölner Komponisten – und Kölner Tonkünstler-Verein.) In den Texten über die frühe GNM wird der Eindruck einer friedlichen Koexistenz beschworen, doch bestand in Wirklichkeit eine Konkurrenzsituation, Widerstand der im Tonkünstlerverein organisierten Kräfte gegen die junge GNM. Martin Thrun (s.o., S. 701) hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die GNM mit dem Verzicht auf die Kölner Komponisten die Chance vertan habe, Köln im Lande als produktives Zentrum darzustellen – was freilich weniger der schnell allgemein renommierten GNM, der größten und aktivsten in Deutschland, als den Kölner Komponisten schadete. Heinrich Lemacher, der in den ersten Jahren die künstlerische Leitung der GNM innehatte, notiert dazu (Deutsches Musikjahrbuch, hrsg. von Rolf Cunz, I. Jg. Essen 1923, S. 140): *Dagegen lässt die Gesellschaft es sich angelegen sein, in regelmäßiger Korrespondenz mit ähnlichen Vereinigungen an anderen Orten gemachte Erfahrungen auszutauschen und einheimische Komponisten und ihre neuen Werke zur Aufführung zu empfehlen*. Es ist zu vermuten, dass dies für Lemacher selbst eine heikle Situation war, denn er saß als Leiter der GNM und Kölner Komponist zwischen den Stühlen, und sein Rückzug aus der künstlerischen Leitung der GNM im Jahre 1925, als Else Thalheimer die Leitung übernahm und Lemacher zum Ehrenvorsitzenden ernannt wurde, könnte damit durchaus zusammenhängen. Dass die Kirchturmspolitik des Tonkünstlervereins längst nicht von allen „Kölner“ Komponisten getragen wurde, zeigen die Ausnahmen, die die GNM bald machte: z.B. wurden seit 1925 Werke von Eduard Erdmann und Philipp Jarnach aufgeführt, die sich als (an die neue Hochschule berufene) Neu-Kölner nicht an den Tonkünstlerverein gebunden fühlen mussten und sich nicht vorschreiben ließen, wo sie sich engagierten.

²⁰³ Irina Lucke-Kaminarz, Hermann Abendroth – Ein Musiker im Wechselspiel der Zeitgeschichte, Weimar 2007; S. 69 ff.

²⁰⁴ siehe Martin Thrun, Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, Bonn 1995, Bd. I S. 61 ff. und Bd. II S. 321 ff.

Das Scheitern der Zusammenarbeit mit Bücken in der Gesellschaft für Neue Musik war für Classens kein Grund, das Kölner Kammerorchester aufzugeben. Am 19. Juni 1924 trat es wieder zusammen und spielte in der Aula des Pädagogiums in Bad Godesberg, verstärkt von Mitgliedern des städtischen Orchesters Bonn. (In Godesberg lebte und arbeitete Classens und bestimmte als Leiter der *Konzertgesellschaft*, d.h. des größten ortsansässigen Chores, wesentlich das musikalische Geschehen²⁰⁵.)

Als Spieler der Obligat-Stimmen nennt der Zettel: *Gertrud Höfer, Saarbrücken (Violine), Franz Schätzer, München (Violine), Gerda van Essen, Köln (Viola), Franz Fassbender, Bochum (Cello), Franz Tischer-Zeitz, Köln (Kontrabass), Lilly Wieruszowski, Köln (Cembalo)*. Diese Musiker sind vermutlich als die Konzertmeister/Stimmführer des Kölner Kammerorchesters in seiner Gründungszeit unter Gustav Classens anzusprechen. Sie alle stehen oder standen in Verbindung zum Kölner Konservatorium, die meisten als Studienkollegen von Gustav Classens. Gertrud Höfer hatte seit 1915 und noch im Schuljahr 1921/22 der Klasse Eldering angehört²⁰⁶; Franz Faßbender war seit 1915 Schüler von Friedrich Grützmaker und nach dessen Tod Schüler seines Nachfolgers Feuermann gewesen; Gerda van Essen studierte seit dem Schuljahr 1921/22 bei Zitzmann, später bei Eldering; Lilly Wieruszowski hatte seit 1914 bei Grützmaker Cello und bei Franke Orgel studiert²⁰⁷. Tischer-Zeitz war Mitglied des städtischen Orchesters und lehrte am Konservatorium.

Classens dirigierte bei diesem Konzert jedoch nicht, sondern wirkte solistisch mit – er spielte mit Clara Herstatt (geb. Schnitzler) und Karl Hermann Pillney die Solopartien in zwei Konzerten für drei Klaviere von Bach und Mozart, außerdem den Basso continuo. Das Dirigieren überließ er Hermann Abendroth. Damit knüpfte er an ein gemeinsames Benefizkonzert an, das zwei Monate zuvor, am 9. März 1924, im Kölner Dischhaus mit einem nahezu deckungsgleichen Programm stattgefunden hatte (Händel, Concerto grosso, Mozart, *Serenata notturna*; nur die abschließende Haydn-Sinfonie wurde durch die *Kleine Nachtmusik* ersetzt). Der Programmzettel zu diesem Kölner Konzert²⁰⁸ überliefert, dass Abendroth „Werke für Kammerorchester“ leitete, nennt das ausführende Ensemble aber nicht namentlich, sondern lediglich die Stimmführerinnen der Violinen (Riele Queling und Lotte Hellwig) sowie die Spieler der weiteren Obligat-Stimmen (Hermann Zitzmann, Viola, und Karl Hesse²⁰⁹, Cello). Diese vier, allesamt Lehrkräfte des Konservatoriums, hatten offensichtlich mit Classens' Kölner Kammerorchester damals nichts (im Falle der beiden Frauen noch nichts) zu tun; Classens hatte vielmehr zunächst andere Stimmführer.

Das nächste dokumentierte Konzert des Kölner Kammerorchesters fand am 8. Oktober 1924 ebenfalls im Pädagogium statt. Es wurde von der *Konzertgesellschaft*, für die Gustav Classens verantwortlich war, sowie von der *Kurverwaltung Bad Godesberg* veranstaltet. Er dirigierte selbst, als Violin-Solisten spielten nunmehr Riele Queling und Lotte Hellwig (Bach-Doppelkonzert) sowie außerdem Toni Faßbender (Vivaldi-Konzert für drei Violinen). Dies

²⁰⁵ Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern, 49. Jg., 1927, 1. Bd. Berlin 1927, S. 629

²⁰⁶ Jahresberichte; für 1923 enthält der Bericht kein Schülerverzeichnis.

²⁰⁷ Jahresbericht 1917/18

²⁰⁸ Sammlung Heidi Richter geb. Classens, Brühl (Tochter von Gustav Classens, Nichte von Lotte Hellwig). Für die Unterstützung der Recherchen durch Archivmaterial und Gespräche danke ich dem Ehepaar Heidi und Wilhelm Richter herzlich.

²⁰⁹ Hesse war von 1922-1924 Mitglied (Solocellist?) des Kölner städtische Orchesters, ging dann nach Dresden

bedeutet, dass die beiden Geigerinnen in der Zwischenzeit zum Kölner Kammerorchester gestoßen waren – vermutlich, nachdem die Kräfte der ersten Stunde, Gertrud Höfer und Franz Schätzer, aus beruflichen Gründen das Rheinland verlassen hatten und damit nicht länger für eine kontinuierliche Kammerorchester-Arbeit in Reichweite waren²¹⁰.

Nach jetziger Quellenlage war dies das letzte Konzert des Kölner Kammerorchesters unter der Leitung von Gustav Classens. Etwa ein Jahr verging, bis es wieder auftrat – nun mit dem Dirigenten Hermann Abendroth, der es sehr erfolgreich bis zu seinem Abschied von Köln im Jahre 1934 führte.

II. Die Übernahme durch Hermann Abendroth (1925)

Das erste Konzert des Kölner Kammerorchesters unter Abendroths Leitung ist am 5. November 1925 dokumentiert: Es war das Festkonzert zum Jubiläum der Casino-Gesellschaft in Leverkusen²¹¹. Abendroth hatte bereits seit 1923 eine gute Verbindung dorthin. Die heutige Firma Bayer (damals *Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Wiesdorf am Rhein*, bald darauf umbenannt in *I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft*, kurz *I.G. Farben*) unterhielt ein beispielhaftes Kulturleben, das auch Orchesterkonzerte im *Erholungshaus* umfasste. Bei diesen Konzerten war Abendroth bereits im Herbst 1923 und 1924 jeweils einmal mit dem Kölner städtischen Orchester sehr erfolgreich aufgetreten. Aus dem begeisternden Konzert des Kölner Kammerorchesters beim Jubiläum der Casino-Gesellschaft ergab sich, dass Abendroth auch im Februar 1926 das 125. Konzert der Kulturabteilung im Erholungshaus übernahm und danach nahezu alljährlich im Rahmen der dortigen Konzertserien einen Auftritt mit dem Kölner Kammerorchester absolvierte, insgesamt siebenmal und zuletzt am 5. März 1933, als es für die erkrankte Sängerin Cläre Dux einsprang und überschwängliche Kritiken erhielt²¹². Schon beim Konzert im Februar 1926 wurde das Ensemble als *sein berühmtes Kölner Kammerorchester* in der örtlichen Presse gefeiert – obschon es erst seit wenigen Monaten unter Abendroths Leitung stand.

Zu dem Wechsel am Dirigentenpult des Kölner Kammerorchesters kam es in zeitlicher Nähe zu den Umwälzungen, die sich am Konservatorium vollzogen und zur Gründung der Musikhochschule führten. Hatte Abendroth nach seinem Amtsantritt 1915 und während der schwelenden Finanzkrise des Konservatoriums alles beim Alten gelassen, so herrschte nun Aufbruchstimmung. Da lag die Idee nah, aus handverlesenen Musikern, die entweder an der Hochschule unterrichteten oder in den Meisterklassen studierten, ein leistungsstarkes Kammerorchester zu bilden. Kurz vor dem dokumentierten Beginn der Arbeit des Kölner Kammerorchesters unter der Leitung Abendroths stand jedenfalls ein Konzert anlässlich der Gründung der Musikhochschule und der Rheinischen Musikschule als Nachfolge-Instituten des alten Konservatoriums. Im ersten Jahresbericht der Rheinischen Musikschule (1925/26)

²¹⁰ Schätzer wechselte von Düsseldorf nach München; Gertrud Höfer nach Saarbrücken (Programmzettel eines Kammermusikabends mit Classens vom Juni 1924, Slg. Richter-Classens).

²¹¹ Zettel im Archiv der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Universität Köln, lt. Auskunft von Hans Otto, dem für seine Unterstützung (Auskünfte und Überlassung seiner Auflistung) herzlich gedankt sei, desgleichen Monika Gand für Ihre Beratung und Unterstützung bei den Recherchen im Archiv Bayer Leverkusen.

²¹² Nur noch zweimal gastierte Abendroth dagegen mit dem Kölner Städtischen Orchester, 1931 und 1933.

ist zu lesen, dass ihre Einweihungsfeier am 4. Oktober 1925 im großen Saal der Hochschule²¹³ stattfand;

sie wurde eingeleitet durch das fünfte Concerto grosso von Händel, gespielt vom aus ehemaligen Studierenden des Konservatoriums gebildeten Kammerorchester unter Professor Abendroths Leitung... Den Ausklang der Feier machte das Brandenburgische Konzert Bachs mit Geige, Flöte und Klavier, gespielt von Herrn Direktor Braunfels, Fräulein Queling, Herrn Stolz und dem Kammerorchester.

Dieses Konzert, das wie ein Vorgeschmack auf das Abendroth'sche Kölner Kammerorchester anmutet, ist allein noch kein Grund, das Kölner Kammerorchester als Ensemble der Hochschule zu betrachten. Einen Hinweis in diese Richtung gibt aber Hermann Unger, der damals als Dozent des Konservatoriums bzw. der Musikhochschule und der Rheinischen Musikschule tätig war. Als Zeuge der Feier vom 2.10.1925 und in seiner Funktion als Musikrezensent berichtete er darüber in der Wochenschrift *Hellweg*²¹⁴. Als er zwei Jahre später (1927) die Festschrift zur 100-Jahr-Feier der Kölner Concert-Gesellschaft verfasste, erwähnte er das Ereignis beiläufig noch einmal: zur Eröffnung der Hochschule im Oktober 1925 habe *das Kammerorchester der Anstalt* gespielt, *das sich seitdem auf weiten Reisen bewährt hat*²¹⁵. Damit kann eigentlich nur das Kölner Kammerorchester gemeint sein, von dessen erfolgreichen Konzertreisen des öfteren in den Quellen die Rede ist²¹⁶, während Abendroth schwerlich auch noch mit einem weiteren Ensemble der Hochschule Konzertreisen unternommen haben dürfte.

Auch wenn Unger hier eine Ungenauigkeit unterlaufen ist, weil zur Eröffnung der Hochschule am 5. Oktober 1925 (entsprechend der Bedeutung, die das Ereignis der Hochschulgründung für die Stadt Köln besaß) ein Festakt im Gürzenich stattfand und das städtische Orchester die *Egmont-Ouvertüre* und die *Akademische Festouvertüre* spielte, und er die Eröffnung der Rheinischen Musikschule meinte: Tatsache ist, dass er 1927 das mittlerweile etablierte Kölner Kammerorchester in seiner Erinnerung mit jenem Ensemble gleichsetzte, das im Oktober 1925 musiziert hatte. In diesem Sinne war die Gründungsfeier der Rheinischen Musikschule am 4. Oktober 1925 im Konzertsaal der Hochschule in der Wolfsstraße womöglich die Geburtsstunde des Kölner Kammerorchesters unter Abendroth²¹⁷.

²¹³ Das Gebäude des Konservatoriums in der Wolfsstraße wurde der Sitz der neuen Musikhochschule; die Rheinische Musikschule bezog das ehemalige Alexianerkloster am Mauritiussteinweg, bei der heutigen Wolkenburg.

²¹⁴ 5. Jg., Heft 41 vom 14. Oktober 1925, S. 760/761

²¹⁵ Hermann Unger, Festbuch zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827-1927, Köln 1927, S. 203

²¹⁶ siehe Biographie der Julia Menz (Walter Thoene, Julia Menz in: Rheinische Musiker, 3. Folge, S. 58 (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 58, Köln 1964); Ingrid Knierbein, Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth, in: Journal der Musikhochschule Köln Nr. 19, Wintersemester 1991/92, S. 11 (zuerst erschienen in: Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst Nr. 43, Wiesbaden 1991); Barbara von der Lühne, *Die Musik war unsere Rettung*, Tübingen 1998, S.170, wo sich der Kölner Bernhard Salo (Shlomo) Lewertoff (in Zusammenhang mit der Geigerin Dora Löb (Loeb) an Reisen des Kammerorchesters erinnert.

²¹⁷ Unger erwähnt außerdem einige Opernabende der Hochschule, die dieses *Kammerorchester der Anstalt* unter der Leitung von Prof. Ehrenberg bestritten habe. Aus den Jahresberichten der Hochschule geht nicht hervor, wer in den erwähnten Opernabenden das Orchester bildete, und Programmzettel fehlen, nachdem die Hochschule an der Wolfsstraße 1943 in Flammen aufging und später mehrere Umzüge stattfanden, so dass kein umfangreiches Archivmaterial zu dieser Zeit existiert.

Mit Sicherheit war das Kölner Kammerorchester dann, als es ab 1926 unter Abendroth Furore machte, in der öffentlichen Wahrnehmung an der Kölner Hochschule beheimatet. Diese Anbindung ergab sich allein schon daraus, dass Abendroth Hochschuldirektor und Kammerorchester-Leiter in Personalunion war. Außerdem führte er die traditionsreiche *Musikalische Gesellschaft*, die ihre Konzertabende stets im großen Saal der Hochschule abhielt, und zog das Kölner Kammerorchester – wie einige dokumentierte Beispiele belegen – schon 1926 für deren Veranstaltungen heran. (Dass Hesses Musiker-Kalender noch 1929 vermerkt, das Orchester der Musikalischen Gesellschaft unter der Leitung Hermann Abendroths bestehe aus Schülern der Hochschule, verstärkt durch Lehrer²¹⁸, steht dazu nicht in Widerspruch, sondern entspricht der Tatsache, dass das Kölner Kammerorchester in dem deutschlandweit verbreiteten Musikerkalender erstmals 1930 zu finden ist.)

Jedenfalls war das Personal des Kölner Kammerorchesters, das anhand der vorliegenden Programmzettel und weiterer Quellen (1927-1934) rekonstruiert werden kann²¹⁹, der Hochschule eng verbunden. Die Cembalistin Julia Menz und der Kontrabassist Franz Tischer-Zeit gehörten dem Lehrkörper an; der Cellist Karl Maria Schwamberger unterrichtete an der angegliederten Rheinischen Musikschule und studierte bzw. praktizierte gleichzeitig das Gambenspiel unter den Fittichen des Hochschullehrers Paul Grümmer. Lotte Hellwig-Josten war ebenfalls Dozentin an der Rheinischen Musikschule, zudem eine Absolventin des Konservatoriums, wie nahezu alle Orchestermmitglieder. Entweder hatten sie am Konservatorium studiert oder gehörten während ihrer Mitwirkung im Kammerorchester noch den Meisterklassen für Violine/Viola (Bram Eldering²²⁰ und Karl Körner²²¹ an der Hochschule, Hermann Zitzmann an der Rheinischen Musikschule²²²) bzw. für Cello (Friedrich Grützmaker²²³, nach seinem Tod im Jahre 1919 Emanuel Feuermann) an.

Eldering-Schüler waren Riele Queling, Lotte Hellwig-Josten, Gerda van Essen, Gertrud Girshausen, Grete Heukeshoven, Gerhard Meyer, Erich Förster, Gertrude-Ilse Tilsen, Klaus Liepmann, Lili Metzner²²⁴. Bei Karl Körner hatten studiert oder studierten Toni Faßbender, Ida Oppenheimer, Eva Klein-Franke, Heinrich Schiffer, Otto Hohn; bei Zitzmann schließlich Renate Holste, Ernst Ludwig Cassel, Cornelius Kuckartz sowie Dora Löb.

²¹⁸ 50. Jg., Berlin 1928, Bd. I., S. 622

²¹⁹ Siehe Kasten auf Seite 76

²²⁰ Bram Eldering (1865-1943), Violinpädagoge von internationalem Rang, Schüler von Hubay in Brüssel und Joachim in Berlin, Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Mitglied der Meininger Hofkapelle unter Fritz Steinbach, Violinlehrer in Amsterdam, dann ab 1903 am Kölner Konservatorium und Konzertmeister des städtischen Orchesters; Primarius des Gürzenich-Quartetts; pensioniert 1934, unterrichtete er weiter bis zu seinem Tod bei einem Bombenangriff auf Köln 1943 (Rheinische Musiker IV, S. 19)

²²¹ Karl Körner (1866-1953), bedeutender Violinpädagoge. Studierte am Kölner Konservatorium sowie in Berlin, u.a. bei Joseph Joachim; von Wüllner 1888 als Lehrer an das Kölner Konservatorium berufen, ging 1893 als Konzermeister nach Chicago, war seit 1899 wieder am Kölner Konservatorium (später der Musikhochschule) tätig, bis 1935. Mitglied im Gürzenich-Quartett 1903-1929; Rheinische Musiker III, S. 52

²²² Zitzmann studierte seit dem Schuljahr 1911/12 am Konservatorium bei Bram Eldering; war im Seminar außerdem Schüler Körners; Er war Lehrer am Konservatorium und ab 1925 an der Rheinischen Musikschule, bis er als Nachfolger Bram Eldering in das Lehrerkollegium der Hochschule wechselte (Jahresberichte der Rheinischen Musikschule und der Musikhochschule; Friedrich Radermacher in: Rheinische Musiker VIII, S. 157).

²²³ Friedrich Grützmaker (1866-1919), Rheinische Musiker IV, S. 23ff.

²²⁴ im Schuljahr 1927/28 war sie noch bei Zitzmann, danach bei Eldering.

Betrachtet man die Altersstruktur der langjährigen Stammbesetzung des Orchesters, so ist ein ausgewogenes Miteinander von Konzertspielern mit abgeschlossener Ausbildung und praktischer Erfahrung – Riele Queling, Toni Fassbender (1. Violine), Lotte Hellwig-Josten, Renate Holste (2. Violine), Ida Oppenheimer (Viola), Franz Fassbender, Karl Maria Schwamberger (Cello), Franz Tischer-Zeit (Kontrabass), Julia Menz (Cembalo) – und fortgeschrittenen Meisterschülern festzustellen. Die Nachwuchskräfte waren zumindest in den ersten Jahren des Kammerorchesters noch im Studium, stellten aber die Elite der Meisterklassen dar. Wenn im Lauf der Jahre (wie es jedoch nur in den 2. Violinen mehrmals geschah) jemand ausschied, rückte jeweils wieder ein fortgeschrittener Student oder eine Studentin nach.

Der spätere Konzermeister des Bonner Orchesters, Heinrich Schiffer, der nach eigenem Bekunden in den letzten Jahren unter Abendroth zum Kölner Kammerorchester gehörte, erwähnt in seinen Erinnerungen das Procedere: als fortgeschrittener Studierender konnte man aus dem Hochschulorchester heraus ins Kammerorchester berufen werden:

„Ich wurde 1910 geboren, bekam als Kind die Not (...) der Nachkriegsjahre zu spüren, war daher auch auf Hilfe von Gönnern angewiesen, um an der Hochschule in Köln studieren zu können. In meinem Falle war es der bekannte Dirigent Hermann Abendroth (...), der mich – wohlgemerkt: privat und nicht über irgendeine öffentliche ‚Stiftung‘ – unterstützte. Er hatte von meinem Lehrer Karl Körner (...) erfahren, daß ich arm war (...), und da er wohl an meine Begabung glaubte, so ließ er mir regelmäßig Geld auf mein Konto überweisen. Ich spielte dann auch unter Abendroth im Hochschulorchester und wurde nach einiger Zeit sogar in das ziemlich exklusive ‚Kölner Kammerorchester‘ berufen, das auch unter seiner Leitung stand.“²²⁵

Die 1. Violine stand unter Führung von Riele Queling, einer renommierten Solistin²²⁶. Am ersten Pult saß auch Toni Fassbender²²⁷, die weitere feste Besetzung bildeten Ernst Ludwig Cassel²²⁸, Grete Heukeshoven²²⁹ und Eva Klein-Franke²³⁰.

²²⁵ Das Porträt. Der Geiger Heinrich Schiffer im Gespräch. In: Bonner Musikkalender, November 1990, Nr. 52.

²²⁶ Ingrid Knierbein, Riele Queling in: Rheinische Musiker, 9. Folge, S. 75 (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 129, Köln 1981), Eigentlich Maria Queling, geboren 1897 in Krefeld, von dem Schuljahr 1911/1912 bis 1917 am Konservatorium bei Eldering ausgebildet und im Seminar für Violinpädagogik auch bei Körner.

²²⁷ Toni Faßbender, älterer Bruder von Franz Faßbender, geb. in Köln, seit dem Schuljahr 1912/1913 bis 1922/23, als er sein „Reifezeugnis als Konzertspieler“ erhielt, Student bei Körner

²²⁸ Er war Sohn einer alteingesessenen jüdischen Kölner Familie aus der Gertrudenstraße, Studienbeginn am Konservatorium, Klasse Zitzmann, 1921 (lt. Jahresbericht Kons. im April 1922 aus der 2. Abt. = Vorbereitungs-klasse übergetreten); blieb bei der Umwandlung des Konservatoriums in die Hochschule und die Rheinische Musikschule bei Zitzmann, d. h. an der Rheinischen Musikschule (1925/26 bis 1928/29).

²²⁹ Grete Heukeshoven, geb. in Dortmund, seit dem Schuljahr 1920/21 bei Zitzmann; später an der Hochschule in der Klasse Eldering (= Jahresbericht 1925/26 und 1926/27); später Barth-Heukeshoven; spielte 1938 bei August Wenzinger (*1905, der ebenfalls in den Schuljahren 1927/28 und 1928/29 in Köln studiert hatte) in Basel.

²³⁰ Eva Klein-Franke (geb. Franke), zunächst am Konservatorium (noch im Mai 1925), dann an der Hochschule, Klasse Körner (= Jahresberichte 1925/26, 1926/27)

Ein Fixpunkt des Orchesters war auch die Stimmführerin der 2. Violinen, Lotte Hellwig-Josten (geb. Hellwig)²³¹. Ansonsten war die 2. Violine als einzige Stimmgruppe des Kölner Kammerorchesters in den knapp zehn Jahren unter Abendroth, bedingt durch Studienabschlüsse und berufliche Anstellungen der Mitglieder außerhalb Kölns, einer gewissen Fluktuation der Besetzung unterworfen. Gerhard Meyer spielte bis 1928 im Kölner Kammerorchester, während seines Geigenstudiums bei Bram Eldering, wechselte aber dann das Fach, studierte bei Abendroth Dirigieren²³² und schied aus dem Orchester aus. Diesen Platz nahm bis zu seinem Examen im Jahre 1930 Klaus Liepmann ein²³³, gefolgt von Otto Hohn²³⁴. Ein weiterer 2. Geiger der Anfangszeit war Erich Förster, bis er 1928 sein Studium beendete und berufsbedingt nach Kiel ging²³⁵. Seine Nachfolgerin wurde Gertrude-Ilse Tilsen²³⁶. Als Vierte im Bunde spielte bis 1929 Renate Holste²³⁷, die dann durch Gertrud Girshausen²³⁸ ersetzt wurde.

Eine feste Dreierbesetzung bildeten die Bratschen im Kölner Kammerorchester: Gerda van Essen²³⁹, Ida Oppenheimer und Cornelius Kuckartz²⁴⁰, wie auch die Cello- und Bassgruppe mit Franz Faßbender²⁴¹, Karl Maria Schwamberger²⁴² und Franz Tischer-Zeit²⁴³ und die ständige Cembalistin Julia Menz²⁴⁴ Konstanten des Orchesters waren.

²³¹ „Charlotte Hellwig aus Dortmund“, vom Schuljahr 1914/15 an in der Klasse Bram Eldering, bis 1921 (Konzertreifeprüfung; Jahresbericht 1921/22); 1925 Dozentin an der Rheinischen Musikschule (Jahresbericht 1925/26)

²³² Gerhard Meyer, geb. in Bremen, studierte lt. Jahresbericht 1925/26, 1927/28 bei Bram Eldering; danach lt. Jahresbericht 1928/29 bei Abendroth Dirigieren.

²³³ (1929-1930) Klaus Liepmann (1907-1990) aus Kiel, studierte an der Hochschule bei Eldering = Jahresberichte 1927/28; 1928/29, 1929/30; 1931: „Absolvent“. Er ging ins amerikanische Exil und blieb in den USA, wo er als Geiger, Musikwissenschaftler und Dirigent sehr erfolgreich wirkte.

²³⁴ Otto Hohn, 1931-1932, Konservatorium bei Körner ab 1926/27 bis mindestens 1931 (zunächst 2. Violine, zuletzt 1. Violine auf dem Platz von Cassel)

²³⁵ Erich Förster, geb. in St. Johann, wohnte in Brühl (= Rede Tischer-Zeit im Gästebuch Abendroth); besuchte am Konservatorium seit dem Schuljahr 1918/19 die Klasse Schwartz; auch noch im Jahresbericht 1921/22; wechselte nach dessen Pensionierung zu Eldering (lt. Jahresberichten der Hochschule in den Schuljahren 1925/26 bis 1927/28. Er ging 1928 beruflich nach Kiel.

²³⁶ Gertrude-Ilse Tilsen, geb. 1899 in Idstein/Taunus; besuchte seit dem Schuljahr 1927/28 die Klasse Eldering, auch noch 1929 und 1930; später verheiratet mit dem bekannten Architekten Fritz Höger (Berlin); sie war auch Dirigentin, leitete in Berlin ein Frauenorchester.

²³⁷ Renate Holste, geb. in Elberfeld, 1919/20; 1920/21 Schülerin des Konservatoriums, Klasse Eldering; 1921/22 bei Zitzmann (= Jahresbericht 1921/22 = 3. Jahr; danach fehlen Schülerlisten für 1923 und 1924; als Schülerin der Hochschule oder der Rheinischen Musikschule (ab 1925/26) ist sie nicht mehr verzeichnet.

²³⁸ Gertrud Girshausen (Giershausen), geb. in Mannheim, seit dem Schuljahr 1921/22 Schülerin des Konservatoriums, Klasse Eldering (bis zum Jahresbericht 1927/28)

²³⁹ Gerda (auch „Gerta“) van Essen, geboren in Arnheim; seit den Schuljahr 1921/22 am Konservatorium in der Klasse Zitzmann, später an der Hochschule in der Klasse Eldering (Jahresbericht 1925/26, 1926/1927); nach dem Krieg Lehrerin an der Rheinischen Musikschule; hatte ein eigenes Streichquartett („van Essen Quartett“)

²⁴⁰ Cornelius Kuckartz (1904-1979), Studienbeginn am Konservatorium in der Klasse Zitzmann 1919; 1925/26 Rheinische Musikschule.

²⁴¹ Franz Faßbender, geb. in Köln (jüngerer Bruder von Toni F.), Klasse Grützmacher seit dem Schuljahr 1914/15; nach Grützmachers Tod (+ 1919) in der Klasse Feuermann, noch 1921/1922; im Juni 1924 nach Bochum, im Januar 1925 zurück nach Köln als Solocellist des städtischen Orchesters (lt. Hesse-Stern Kalender 1927); 1937 zur Hochschule Würzburg

²⁴² Karl Maria Schwamberger (1905-1967), Österreicher; hatte in Wien studiert und war Substitut bei den Wiener Philharmonikern gewesen, als er 1926 als Cellolehrer an die Rheinische Musikschule kam. Im Jahresbericht der Rheinischen Musikschule 1926/27 ist er erstmals als Lehrer verzeichnet; ab 1927/28 im Jahresbericht der Hochschule als Lehrer für Cello („Orchesterschule“); er widmete sich im Kreis um Paul Grümmer (in Köln 1926-1933) auch intensiv der Gambe. In Köln heiratete er Grete Vogt, eine Absolventin der Kölner Hochschule, Klavierklasse Dahm. Neben umfangreicher Kammermusikfähigkeit war er nach dem 2.

Erst die unseligen Ereignisse des 30. Januar 1933 brachten einschneidende und schmerzliche Veränderungen mit sich. Ernst Ludwig Cassel, Orchestermitglied der ersten Stunde in den 1. Violinen, verschwand von der Bildfläche²⁴⁵, Otto Hohn rückte an seiner Statt in die 1. Violine auf und wurde in der 2. Violine ersetzt von der jungen Lili Metzner²⁴⁶. Die Bratschengruppe verlor Ida Oppenheimer, auf ihren Platz folgte Heinz Schkommodau²⁴⁷.

Ida Oppenheimer, geboren am 29.1.1894 in Köln als Tochter von Fritz und Flora Oppenheimer (geb. Epstein), hatte seit dem Schuljahr 1910/11 am Konservatorium in der Klasse Körner studiert, den Jahresberichten zufolge bis zum Schuljahr 1915/16 einschließlich, sowohl in der Solistenklasse als auch im Seminar (d.h. sie absolvierte auch eine Violinpädagogen-Ausbildung). Sie war 1933 im Jüdischen Kulturbund aktiv; so ist ihre Mitwirkung – gemeinsam mit Dora Löb – bei einem Konzert dokumentiert²⁴⁸. Sie blieb unverheiratet. 1941 wurde sie nach Lodz verschleppt und blieb verschollen²⁴⁹.

Ein weiteres Mitglied des Orchesters, das den nationalsozialistischen Repressalien weichen musste, war Dora Löb (Loeb), die Violine und/oder Viola spielte. Die bisher vorliegenden Programmzettel weisen sie zwar nicht nach, doch bezeugt der Kölner Bernhard Salo (Shlomo) Lewertoff – ein Kaufmann, der sich zusammen mit seiner Ehefrau Else Thalheimer in der Leitung der Gesellschaft für Neue Musik engagierte und den Kölner Musikbetrieb bestens kannte – ihre Zugehörigkeit zum Orchester mit den Worten: *Sie war immer eine beliebte Kraft im Abendroth'schen Kammerorchester, mit dem sie ja viele Reisen gemacht hat*²⁵⁰. Dass sie zumindest gelegentlich im Orchester mitwirkte, dokumentiert auch ein Foto aus dem Jahr

Weltkrieg am Konservatorium in Linz, am Salzburger Mozarteum und in Wien als Lehrer für Cello und Gambe tätig, auch Experte für Baryton, und zuletzt als Professor am Mozarteum; Näheres siehe Kürschners Deutscher Musiker-Kalender 1954, 2. Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons, hrsg. von Hedwig und E.H. Mueller von Asow. Berlin 1954, S. 1218; Frank-Altman, Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon, 2. Teil (Ergänzungen seit 1937), 15. Aufl., Wilhelmshaven 1978

²⁴³ Franz Tischer-Zeitz (+1954), Mitglied des Städtischen Orchesters seit 1899; lehrte am Konservatorium. bzw. der Musikhochschule. Im Kölner Kammerorchester wurde er „Vater“ genannt.

²⁴⁴ seit 1927, davor spielten unter Abendroth (soweit für die Frühzeit Programmzettel vorliegen) Clara Herstatt (Klavier, 1926) und Georg Kinsky (1926). Später wurde Menz gelegentlich vertreten von Karl Hermann Pillney (1928) und Li Stadelmann (1928). Als 2. Solo-Cembalo musizierte 1931 Grete Vogt-Schwamberger (Grete Vogt: hatte Klavier bei Dahm studiert, Jahresbericht 1926/27).

²⁴⁵ Er ging ins Exil in die USA, seine ganze Familie kam ums Leben. Nach dem Krieg war er wieder in Köln und lehrte – vermittelt durch seinen alten Studienfreund Cornelius Kuckartz - an der Rheinischen Musikschule (siehe Dietmar von Capitaine, Rheinische Musikschule, Norderstedt 2005). Ich danke Erika Kreidewolf, Frechen, der Tochter von Cornelius Kuckartz, und ihrem Ehemann für ihre Auskünfte.

²⁴⁶ In Abendroths Gästebuch liegt ein Bild, gemalt von der jüngsten Mitspielerin L.M. 1934, mit dem sie sich für ihr Fehlen im Kammerorchester wegen Teilnahme bei *Kraft durch Freude* entschuldigt.

²⁴⁷ Einzelheiten über Schkommodau wären noch zu ermitteln; nach dem Krieg war er Lehrer an der Rheinischen Musikschule/der Musikhochschule.

²⁴⁸ Klaus Wolfgang Niemöller, Die Musikwissenschaftlerin Dr. Else Thalheimer-Lewertoff in: Musikwissenschaft im Rheinland um 1930, Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 2007, hrsg. v. Klaus Pietschmann (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Köln 2008, in Vorbereitung)

²⁴⁹ siehe Datenbank Jüdische Opfer aus Köln, NS-Dokumentationszentrum EL-DE-Haus, über www.museenkoeln.de und www.yadvashem.org (=The Central Database of Shoah Victims' Names); zwei Fotos im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Jüd. Kulturbund). Ob die Harfenistin Thea Oppenheimer, die gleichzeitig mit Ida Oppenheimer am Konservatorium studierte und die erste Ehefrau von Hermann Zitzmann wurde, mit ihr verwandt war, ist unbekannt.

²⁵⁰ Barbara von der Lühe, *Die Musik war unsere Rettung*, Tübingen 1998, S.170

1929, welches Abendroth im Kreise von zahlreichen Musikern zeigt, die überwiegend Mitglieder des Kölner Kammerorchesters waren²⁵¹.

Über ihren Lebenslauf ist bekannt, dass sie am 1.4.1905 in Bonn geboren wurde, als Tochter von Agnes (geb. Frank) und Walther Löb. Der Vater (gest. 1916 im Alter von 44 Jahren) war ein bedeutender Chemiker, der zu dieser Zeit an der Bonner Universität arbeitete. Seit 1921 studierte sie am Kölner Konservatorium bei Zitzmann, vermutlich bis 1925²⁵². Sie blieb unverheiratet. Nach Hitlers Machtübernahme wirkte sie zunächst im Jüdischen Kulturbund Köln: ihre Mitwirkung bei einem Konzert Ende 1933 – gemeinsam mit Ida Oppenheimer - ist dokumentiert²⁵³, ging 1934 nach Frankfurt und im Juni 1935 nach Palästina, wo Hans Wilhelm Steinberg sich für sie einsetzte. Sie spielte in Hubermans Orchester, wurde aber wegen ihres schwachen Gesundheitszustandes nicht in eine feste Anstellung im neu gegründeten Palestine Orchestra übernommen und erhielt deswegen 1936 kein weiteres Bleiberecht. Obschon ihr schließlich doch noch eine Aufenthaltserlaubnis verschafft wurde, kehrte sie nach Köln zurück, wo sie im Verborgenen jüdische Kinder unterrichtete, bis sie 1941 nach Riga deportiert und 1944 von der Gestapo erschossen wurde²⁵⁴.

Bitter, aber auch symptomatisch für die Verdrängung der Geschehnisse in der Zeit nach 1945 ist, dass Abendroth bei seinem Köln-Besuch 1950 in dem Kammerorchester, das zum Festakt der Hochschule aus Studierenden und Ehemaligen zusammengestellt worden war, zwar die mittlerweile verstorbene Julia Menz und den längst pensionierten Franz Tischer-Zeitz vermisste, Ida Oppenheimer und Dora Löb jedoch mit keiner Silbe erwähnt, als er in einem Brief an Lotte Hellwig Josten über seinen Köln Besuch schreibt: „Eine der größten Freuden war mir aber der Bach mit Euch „Alten“. Schönste Kammerorchesterzeiten wurden lebendig, und ganz jung hat man sich wieder mal gefühlt. Nur Vater Tischer-Zeitz hätte noch dabei sein müssen. Und ab und zu ging ein wehmütiger Gedanke zu unserer guten Julia Menz hin...“²⁵⁵.

²⁵¹ Gruppenfoto, datiert *Barmen*, 2.10.1929, ursprünglich aus dem Besitz von Clara Herstatt, in der Sammlung Richter-Classens, Brühl; rückseitig von Lotte Hellwig-Josten mit den Namen der Abgebildeten beschriftet.

²⁵² Jahresbericht 1921/22; für 1922/23, 1923/24 und 1924/25 fehlen die Schülerlisten; im ersten Jahresbericht der Hochschule und der Rheinischen Musikschule (beides 1925/26), an der ihr Lehrer Zitzmann tätig war, erscheint sie nicht mehr. Lewertoff bekundet, dass sie ein angeschlossenes Studium besaß (Barbara von der Lühe, *Die Musik war unsere Rettung*, Tübingen 1998, S. 104).

²⁵³ Niemöller, siehe Anm. 248

²⁵⁴ Barbara von der Lühe, *Die Musik war unsere Rettung*, Tübingen 1998, S. 104, S. 170f. u.ö.; im Internet: www.yadvashem.org (=The Central Database of Shoah Victims' Names, Informationen u.a. von ihrer überlebenden Schwester sowie Kusine)

²⁵⁵ zitiert nach Ingrid Knierbein, Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth, in: Journal der Musikhochschule Köln Nr. 19, Wintersemester 1991/92, S. 15; zuerst erschienen in: Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst Nr. 43, Wiesbaden 1991

Kölner Kammerorchester (wie dokumentiert 1927-1934²⁵⁶)

15 Streicher (5-4-3-2-1) und Cembalo

1. Violine (konstante Besetzung 1927-1933)

Riele Queling

Toni Faßbender

Ernst Ludwig Cassel

Otto Hohn (1934)

Grete Heukeshoven

Eva Klein-Franke (geb. Franke)

2. Violine

Lotte Hellwig-Josten (geb. Hellwig)

Gerhard Meyer (1927-1928) - Klaus Liepmann (1929-1930) - Otto Hohn (1931) -

Lili Metzner (1934)

Erich Förster (1927- 1928) - Gertrude-Ilse Tilsen (ab 1928)

Renate Holste (1927-1929) - Gertrud Girshausen (ab 1929)

Viola (konstante Besetzung 1927-1933)

Gerda van Essen

Ida Oppenheimer

Heinz Schkommodau (1934)

Cornelius Kuckartz

Cello (konstante Besetzung 1927-1934)

Franz Faßbender

Karl Maria Schwamberger (auch Gambe)

Kontrabass (konstante Besetzung 1927-1934)

Franz Tischer-Zeitz

Cembalo (konstante Besetzung 1927-1934)

Julia Menz

Violine auch Heinrich Schiffer, Violine/Viola auch Dora Löb (Loeb)

²⁵⁶ Gästebuch Abendroth (Hochschule für Musik FRANZ LISZT/Thüringisches Landesmusikarchiv, Weimar) für 1927 und 1929, Programmzettel (Archiv Bayer Leverkusen 1927-1932, Stadtarchiv Bonn 1930, 1934), Foto aus dem Jahr 1929 (Slg. Richter-Classens, Brühl), Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern, 1930. Der Kalender für 1933 – der zweifellos am 30. Januar 1933 bereits gedruckt war - verzeichnet noch Cassel und Oppenheimer, die das Orchester aber bald darauf verlassen mussten und – wie der Bonner Programmzettel vom 24. April 1934 zeigt - durch Otto Hohn und Heinz Schkommodau ersetzt wurden.

Das Foto zeigt das erweiterte Kölner Kammerorchester; lediglich die *kursiv* gesetzten Personen sind nicht als Mitglieder nachgewiesen: Riele Queling, Grete Heukeshoven, Eva Klein-Franke, Lotte Hellwig-Josten, Renate Holste, Gerda van Essen, Ida Oppenheimer, Dora Loeb (Löb), *Gertrud Reinbothe (Cello)* Franz Tischer-Zeitz, *Melanie Wolff (Violine)*, *Annie Bloß (Violine)*, *Heinz Körner (Cembalo)*

Reinbothe: geb. in Gumbinnen/Ostprien, studierte seit dem Schuljahr 1915/16 bei Grützmacher; 1922 in der Vorbereitungsklasse Feuermann (Jahresberichte des Konservatoriums); *Wolff*: geb. in Köln, studierte seit 1919/20 in der Violinklasse Körner (Jahresberichte des Kons.); *Bloß*: = *Aenne Bloos im Jahresbericht der Hochschule*, später Bloos-Reichenbach, geb. in Nideggen, seit 1918 Klasse Körner, 1925/26 noch als Schülerin der Hochschule geführt; *Körner* (Heinz Joachim), geb. 1902 in Köln, Sohn des Geigers Karl Körner, Pianist, studierte seit 1917/18 Klavier bei Uzielli, Kapellmeisterstudium bei Abendroth (Jahresberichte des Konservatoriums), 1925 Lehrer an der Rheinischen Musikschule und später auch an der Hochschule, starb bei einem Luftangriff in Köln 1942 (Rheinische Musiker III, S. 52).

Dem ersten Auftritt in Leverkusen folgte Ende Januar 1926 das erste eigene Konzert in Köln unter Abendroths Leitung. Es fand statt in der Konzertserie der *Musikalischen Gesellschaft*, d.h. im Saal der Musikhochschule, und ist dokumentiert in Rezensionen der *Kölnischen Volkszeitung* von Anton Stehle (6.2.1926) und der *Rheinischen Volkswacht* von Heinrich Lemacher (26.1.1926).

Am 4. Februar 1926 spielte das Orchester dann im Meisterkonzert der Westdeutschen Konzertdirektion im Gürzenich. Auch hiervon berichtete Anton Stehle am 6.2.1926, nicht ohne zu erwähnen, das Orchester habe *sich schon früher in einem eigenen Konzerte im Kunstverein und jüngst in der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung von Prof. Abendroth vorgestellt* – so die Kontinuität von Classens' Anfängen hin zu dem Neubeginn unter Abendroth deutlich herstellend.

Diese Kontinuität hatte allem Anschein nach auch das Personal des Kammerorchesters aufzuweisen. Zwar ist die Tutti-Besetzung der 1923 von Classens gebildeten Formation ebenso wenig bekannt wie diejenige des Kammerorchesters, das 1925/26 unter Abendroth spielte – im Gegensatz zu späteren Jahren, als die Konzertzettel alle Orchestermitglieder namentlich auflisten. Doch sprechen schon die wenigen bekannten Namen der orchestereigenen Solisten und Stimmführer dafür, dass die Kernbesetzung identisch blieb²⁵⁷. Die wichtigste, wenn nicht die einzige Änderung war vermutlich, dass Orchestergründer Classens nicht länger die Leitung innehatte – und weil es Indizien dafür gibt, dass er ungerne auf die Arbeit mit dem Kölner Kammerorchester verzichtet hat, bleibt als Fazit, dass Abendroth ihm das Kölner Kammerorchester, den Namen und die Musiker, abspenstig gemacht hat.

Zwar lag die Idee, unbekanntes Repertoire des Barock und der frühen Klassik in kleiner aber feiner Besetzung zu spielen, in der Luft, und es war nicht verwerflich, sie aufzugreifen. Doch entstand dadurch zwangsläufig eine Konkurrenzsituation, in der die äußeren Verhältnisse für Abendroth und gegen Classens arbeiteten. Ihm fehlte es als Berufsanfänger nach der geendeten Zusammenarbeit mit der GNM für intensive Konzertaktivitäten an Auftrittsmöglichkeiten. Er wirkte im beschaulichen Bad Godesberg, hatte aber in Köln, wo das Orchester nicht nur dem Namen nach, sondern auch in seinem Mitgliederstamm beheimatet war, kein Forum. Nicht einmal zu sporadisch stattfindenden Veranstaltungen wie dem Rheinischen Kammermusikfest 1925 hatte er Zugang, weil es von Ernst Bücken und seinem Kreis dominiert wurde. Ohne eine Institution, die den organisatorischen Rahmen für Konzerte bereitstellte, ließ sich ein Kammerorchester mit jungen Berufsmusikern, die auf häufiges Konzertieren angewiesen waren, nicht halten.

Abendroth dagegen verfügte als Leiter der *Musikalischen Gesellschaft*, die regelmäßig Konzerte veranstaltete, und überhaupt als auch überregional gefragter Dirigent über vielfältige Gelegenheiten, mit einem Kammerorchester aufzutreten. Zudem war er für die MusikerInnen

²⁵⁷ November 1923 (Ltg. Classens): Franz Schätzer, Frau Prof. Poppelreuther-Friedrichs, Heinrich Wallenstein (Soloviolenen); Juni 1924, (Ltg. Abendroth/Klaviersolo Classens): Obligat-Stimmen: Gertrud Höfer, Franz Schätzer (Violinen), Gerda van Essen (Viola), Franz Faßbender (Cello), Franz Tischer-Zeitz (Kontrabass); Oktober 1924 (Ltg. Classens): Riele Queling, Lotte Hellwig, Toni Faßbender (Soloviolenen); November 1925 (1. Konzert nach der Übernahme durch Abendroth): Frau Poppelreuther-Friedrichs (Solovioline); Februar 1926: Riele Queling, Lotte Hellwig, Gertrud Höfer (Soloviolenen), Februar/März 1927: Riele Queling (Solovioline)

des Kammerorchesters – überwiegend Lehrkräfte oder Studierende der Hochschule – der Chef, und für die freiberuflichen Musiker unter ihnen der einflussreiche Generalmusikdirektor, der in wirtschaftlich schwierigen Zeiten eine Verdienstmöglichkeit eröffnete und über eine Anstellung im städtischen Orchester oder an der Hochschule zu befinden hatte. Abendroth saß am längeren Hebel und nutzte zielstrebig die sich bietenden Möglichkeiten, anstatt sie – was vielleicht auch eine Option gewesen wäre – seinem ehemaligen Schüler und Kollegen zu eröffnen oder ihm zumindest nicht in die Quere zu kommen.

Nach dem Wechsel in der Leitung des Kammerorchesters ging man zur Tagesordnung über; Classens arbeitete, wenn es sich ergab, auch weiterhin mit ihm zusammen – von einer auffallenden Veränderung abgesehen: Die Mitwirkung Classens' als Cembalist der Gürzenichkonzerte endete²⁵⁸. Seit der *Johannespassion* des Jahres 1922, als Abendroth ihn erstmals herangezogen hatte, war er bei allen sich bietenden Gelegenheiten dabei gewesen. 1923 bei der *Matthäuspassion* wirkte er nur deswegen nicht mit, weil kein Cembalo benötigt wurde. Am 13.2.1924 spielte er im *Messias*, am 20.1.1925 in der *Schöpfung* und am 17.2.1925 in der *h-moll-Messe*. Nach dem ersten Konzert des Kölner Kammerorchesters unter Abendroth aber, als am 1.12.1925 Bachs 2. *Brandenburgisches Konzert* und E-dur-Violinkonzert aufgeführt wurden, saß Heinz Körner²⁵⁹ am Cembalo. Auch danach ist Classens nie mehr als Cembalist im Gürzenichkonzert aufgetreten, sondern nur mehr am 25./26.1.1943 als Gastdirigent erschienen²⁶⁰.

Dass sich auch auf der zwischenmenschlichen Ebene etwas änderte, ist unschwer vorstellbar. Von der Unbekümmertheit, mit der Classens sich noch im Frühjahr 1925 im Gästebuch des Ehepaares Abendroth²⁶¹ verewigte, gibt es später keine Spur mehr. Da schrieb er am Vorabend eines Sinfoniekonzerts des Städtischen Orchesters in der Messehalle, an dem er der Solist mitwirkte²⁶², den Reim:

*Schön und lustig war's, wie oft,
gestern Abend unverhofft.
Wir danken sehr und hoffen nur,
dass alles klappt beim Brahms B-Dur.
Öttes und Anneläuschen
23.III:25²⁶³.*

²⁵⁸ Unbekannt ist mangels systematischer Nachforschungen, ob Classens, der seit 1924 der ständige Klavierbegleiter in der von Abendroth geführten *Musikalischen Gesellschaft* war, auch diese Arbeit niedergelegt hat. Jedenfalls trägt der letzte in seinem Nachlass erhaltene Programmzettel der *Musikalischen Gesellschaft* das Datum 25.2.1925 – in einer zwar nicht lückenlosen, aber doch recht umfangreichen Sammlung.

²⁵⁹ Heinz (Joachim) Körner, geb. 1902 in Köln, Sohn des Kölner Geigenprofessors Karl Körner, studierte seit dem Schuljahr 1917/18 Klavier bei Uzielli, Dirigieren bei Abendroth (Jahresberichte des Konservatoriums bzw. der Hochschule 1925ff.); später Lehrer an der Rheinischen Musikschule und Leiter der Kölner Orchester-Gesellschaft; starb 1942 bei einem Luftangriff auf Köln; Rheinische Musiker III, S. 52

²⁶⁰ Für die Ermittlung der Auftritte Classens' als Cembalist im Gürzenich gebührt Karlheinz Weber, Brühl, herzlicher Dank.

²⁶¹ Nachlass Abendroth: Hochschule für Musik FRANZ LISZT/Thüringisches Landesmusikarchiv, Weimar. Frau Dr. Irina Lucke-Kaminarz sei an dieser Stelle für die große Unterstützung bei den Recherchen im Nachlass Abendroth herzlichst gedankt.

²⁶² Programmzettel in der Slg. Richter-Classens, Brühl

²⁶³ Classens wurde allgemein Öttes gerufen (auch – per Sie – von Abendroth). Anneläuschen war Abendroths persönlicher Spitzname für Anneliese Classens (geb. Hellwig, die Schwester von Lotte Hellwig-Josten), Studium am Kölner Konservatorium seit 1913: Gesang bei E. Walter, Klavier bei Uzielli bis zur Konzertreifeprüfung 1917/18 (Jahresberichte des Konservatoriums; zuletzt 1917/18 S. 66/67).

Andererseits aber stand man auch 20 Jahre später noch in privater Verbindung; so reiste Classens 1944 mit Frau und Töchtern nach Bayreuth, wo Abendroth die *Meistersinger* dirigierte – am 20. Juli, als alle nach der Vorstellung die Nachricht vom Attentat auf Hitler erreichte²⁶⁴.

Im Juli 1926 jedenfalls leiteten beide Dirigenten einen Beethoven-Abend im Godesberger Redoutenpark: Abendroth übernahm die 3. Sinfonie, gespielt vom verstärkten Orchester der Stadt Bonn, Classens die *Neunte* mit verschiedenen Godesberger Chören, deren größter (*Konzertgesellschaft*) unter seiner Leitung stand.

1928 begann Classens seine langjährige Tätigkeit an der Kölner Hochschule und der Rheinischen Musikschule als Leiter der Orchesterklassen²⁶⁵.

Im Jahre 1929 ist Classens allem Anschein nach sogar wieder einmal als Solist mit dem Kammerorchester aufgetreten: Auf einem Gruppenfoto aus dem Bestand von *Clärchen* Herstatt, datiert *Barmen, 2.10.1929*, sitzt er in Konzertkleidung im Vordergrund mit Abendroth, Clara Herstatt und Karl Hermann Pillney. Man denkt unwillkürlich an eine Neuauflage der Konzerte des Jahres 1924, als diese drei Pianisten Konzerte von Bach und Mozart gespielt hatten. Dass es sich (zumindest im Kern) um das Kölner Kammerorchester handelt, geht aus der rückseitigen Beschriftung von der Hand Lotte Hellwigs hervor, die die meisten Personen namentlich zuordnete²⁶⁶.

In diesem Kontext der andauernden Kontakte zum Kammerorchester ist auch ein Schnappschuss zu werten, auf dem Classens inmitten einer geselligen Kammerorchester-Runde im Karneval 1929²⁶⁷ zu sehen ist, im Hause Abendroth an der Marienburger Parkstraße 19; laut Gästebuch-Eintrag²⁶⁸ ein *Überraschungs- und Novitäten-Abend*, bei dem Julia Menz Saxophon spielte.

1930 sprang Abendroth einmal für Classens ein, der als Leiter der *Kölner Orchester-Gesellschaft* (der Musiziergemeinschaft des Kölner Männer-Gesang-Vereins) tätig war, als dieser krankheitsbedingt bei einem Konzert fehlen musste.

Später, Classens war inzwischen Musikdirektor der Stadt Bonn und Abendroth Gewandhauskapellmeister in Leipzig, wollte Classens ihn zum Beethovenfest 1937 einladen, was aber an denselben nationalsozialistischen Widerständen scheiterte, die schon 1934 zum Weggang Abendroths aus Köln geführt hatten²⁶⁹.

Das letzte Kapitel der Geschichte der Beziehung zwischen Classens und Abendroth spielt im Jahre 1950. Abendroth war von Walter Braunfels nach Köln eingeladen worden, um das 25-

²⁶⁴ Programmzettel in der Slg. Richter-Classens, Brühl

²⁶⁵ Rheinische Musiker, 5. Folge, S. 31 (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 69, Köln 1967); im Jahresbericht der Rheinischen Musikschule für 1927/28 wird Classens erstmalig als Lehrkraft verzeichnet; im Jahresbericht der Hochschule erstmals 1928/29: „Orchesterübungen Hochschule und Orchesterschule“ (mindestens bis 1935; spätere Jahresberichte wurden nicht überprüft).

²⁶⁶ Sammlung Richter-Classens, Brühl.

²⁶⁷ Slg. Richter-Classens, Brühl

²⁶⁸ Nachlass Abendroth, Hochschule für Musik FRANZ LISZT/Thüringisches Landesmusikarchiv, Weimar

²⁶⁹ Andreas Vollberg, „Man kann sich das Werk nicht vollendeter denken...“ - Zum Bonner Wirken des Dirigenten Hermann Abendroth; noch unpubliziertes, zur Veröffentlichung in den Bonner Geschichtsblättern bestimmtes Manuskript. Herrn Vollberg gebührt Dank für seine wertvollen Hinweise und die Überlassung des Manuskripts vor der Drucklegung.

jährige Bestehen der Musikhochschule zu feiern, die beide von 1925 bis 1933 gemeinsam als Gründungsdirektoren zu großem Ansehen geführt hatten. Classens oblag es, als dem Leiter der Orchesterklasse an der Hochschule, das Hochschulorchester auf zwei Festkonzerte vorzubereiten, die Abendroth dann dirigierte. Er erfüllte diese professionelle Pflicht, und Abendroth dankte ihm anschließend in einem Brief²⁷⁰.

Doch offenbart dieses Schreiben auch, weil Abendroth es ihm in launigen Worten vorhält, dass Classens eine direkte Begegnung während Abendroths einwöchigem Köln-Aufenthalt vermieden hat. Sie trafen weder bei den Proben zusammen, die Abendroth mit den Studenten abhielt, noch beim Hochschulkonzert oder dem Festakt, als Ehemalige Seite an Seite mit den Studierenden Bachs *6. Brandenburgisches Konzert* musizierten²⁷¹ und die Erinnerung an die Glanzzeiten des Kölner Kammerorchesters heraufbeschworen wurde. Classens blieb Zaungast, als seine Studenten und die Mitstreiter aus alten Kammerorchester-Zeiten unter Abendroths Stabführung aufführten, was er zuvor mit ihnen einstudiert hatte, und Abendroth so stürmisch umjubelt wurde, dass er wenig später an Lotte Hellwig-Josten (21.8.1950) schreiben konnte²⁷²: *Ja, es war schon ein ganz einmaliges Erlebnis, diese Kölner Festwoche, und nie im Leben war ich so ganz und gar in Freude und Glück getaucht wie in jenen 10 Tagen. Nie hätte ich gedacht, dass in es unserer zerrissenen und zerwühlten und so harten Gegenwart noch so viel Anhänglichkeit und Dankbarkeit, Treue und Liebe geben könne. Ich muss es immer wieder sagen und feststellen: es war mein größtes Lebenserlebnis...Eine der größten Freuden war mir aber der Bach mit Euch „Alten“. Schönste Kammerorchesterzeiten wurden lebendig, und ganz jung hat man sich wieder mal gefühlt.*

Dass das Kammerorchester für Classens eine Herzenssache blieb, auch nachdem er es nicht mehr leitete und sich mit Abendroth arrangiert hatte, zeigen die Programme zu etwa 20 Kammerorchester-Konzerten, die er zwischen 1927 und 1951 in Bad Godesberg geleitet hat²⁷³. Von November 1927 bis zum Dezember 1933 musizierte nahezu alljährlich, meist vor Weihnachten, ein „Kammerorchester Kölner Künstler“. Da in den ersten Jahren (1927, 1929, 1930) die Mitspieler namentlich aufgelistet werden, kann eindeutig festgestellt werden, dass es sich im wesentlichen um dieselben Personen handelte, die auch Abendroths Kölner Kammerorchester bildeten²⁷⁴. Auch die jeweiligen Solisten gehören diesem Kreis an: Lotte Hellwig, Eva Klein-Franke, Gerda van Essen, Toni Faßbender, Grete Heukeshoven, Ernst Ludwig Cassel, Karl Maria Schwamberger, die Cembalistin Julia Menz sowie Paul Stolz, der

²⁷⁰ Slg. Richter-Classens, Brühl

²⁷¹ Seine Tochter, Heidi Richter, erinnert sich, dass sie an einem Pult mit Gerda van Essen spielte.

²⁷² zitiert nach Ingrid Knierbein, *Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth*, in: *Journal der Musikhochschule Köln* Nr. 19, Wintersemester 1991/92, S. 15 (zuerst erschienen in: *Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst* Nr. 43, Wiesbaden 1991). Mit Classens' Schwägerin Lotte Hellwig(-Josten), die als Konzertmeisterin der 2. Violinen im Kölner Kammerorchester eine tragende Rolle spielte, war Abendroth eng befreundet (wie auch mit ihrer Mutter Olga Hellwig) und hielt bis zu seinem Tod Kontakt.

²⁷³ In seinem Nachlass, Slg. Heidi Richter-Classens

²⁷⁴ *Nur die kursiv gesetzten Namen sind nicht im Kölner Kammerorchester nachgewiesen:* 1927: Lotte Hellwig, Toni Faßbender, Ernst Ludwig Cassel, Grete Heukeshoven, Eva Franke (1. Violine); Gerhard Meyer, Erich Foerster, Gertrude Ilse Tilsen, *Hilde Heydt* (2. Violine); Gerda van Essen, Ida Oppenheimer, Cornelius Kuckartz (Viola); Karl Maria Schwamberger, *Walter Scheffler* (Cello); Franz Tischer-Zeit (Kontrabass); 1929: Hellwig, Faßbender, Heukeshoven, Klein-Franke (1. Violine); Cassel, Tilsen, Giershausen, *Heydt* (2. Violine); Viola wie 1927; Franz Faßbender, Karl Maria Schwamberger, (Cello); *Fritz Luer* (Kontrabass); 1930: Hellwig-Josten, Faßbender, Heukeshoven, Cassel (1. Violine); Klaus Liepmann, Tilsen, Giershausen, *Heydt* (2. Violine); Viola wie 1927; Faßbender, Schwamberger, *Oswald Uhl* (Cello); Tischer-Zeit (Kontrabass)

Soloflötist des Kölner städtischen Orchesters, der im Kölner Kammerorchester regelmäßig herangezogen wurde.

Nur einmal, im März 1934, bildete Classens ein Kammerorchester aus den Reihen des Bonner städtischen Orchesters, das mittlerweile unter seiner Leitung stand, anstatt wie sonst die Musiker des Kölner Kammerorchesters zu verpflichten. Dies geschah vermutlich in Rücksicht auf Abendroths schwierige Situation in Köln vor dem Wechsel nach Leipzig, als das Kölner Kammerorchester fast so etwas wie seine letzte Domäne war. In den Gürzenichkonzerten erschienen damals bereits Gastdirigenten (Fritz Zaun im März, Wilhelm Furtwängler im April); man beließ Abendroth nur mehr die *Matthäuspassion* als letztes Konzert nach fast 20-jähriger Tätigkeit. In dieser Krisenphase verlegte er sich auf Reisedirigate, leitete im März eine Aufführung der *Matthäuspassion* in Amsterdam und stand am 6. April zum ersten Mal am Pult der Weimarerischen Staatskapelle²⁷⁵ und gab außerdem mit dem Kammerorchester noch einige Konzerte, so Ende Februar im Kölner Gürzenich und am 24. April 1934 sogar in Bonn.

War demnach die Zusammenarbeit mit den Spielern des Abendroth'schen Kölner Kammerorchesters für Classens selbstverständlich, so holte er sich bei den nächsten Godesberger Konzerten, jeweils im Dezember 1934 und 1935, sogar offiziell den Namen Kölner Kammerorchester zurück. Als jedoch im Sommer 1936 der neue Kölner städtische Kapellmeister Eugen Papst auf das renommierte Ensemble seines Vorgängers Abendroth zurückgriff²⁷⁶, verlegte Classens sich beim Weihnachtskonzert desselben Jahres wieder auf den Namen „Kammerorchester Kölner Künstler“.

Für 1937 und 1938 fand er für diese merkwürdige Unklarheit der Namen einen Ausweg, indem er für die Ankündigungen auf den Programmzetteln die neue Variante „Gustav Classens und sein Kammerorchester“ wählte, wobei sich vermutlich hinter dieser Bezeichnung nach wie vor die Tutti-Spieler des Kölner Kammerorchesters verbargen. 1940 kehrte er zu der Bezeichnung „Kammerorchester Kölner Künstler“ zurück, wobei wiederum Lotte Hellwig, außerdem Gerda van Essen und Karl Maria Schwamberger, also drei Leistungsträger des früheren Kölner Kammerorchesters, mitwirkten.

Zur selben Zeit existierte unter der Leitung von Erich Kraack²⁷⁷ bereits ein Orchester, das in der offiziellen Geschichtsschreibung des heutigen Kölner Kammerorchesters als der Platzhalter oder das Bindeglied zwischen Abendroths früherem und Müller-Brühls späterem Kölner Kammerorchester betrachtet wird: das *Kölner Kammer-Sinfonie-Orchester*, das Kraack bereits im Dezember 1934 gegründet hatte. Mit diesem Orchester, zu dem er Musiker aus dem Kreis des Abendroth'schen Kammerorchesters heranzog - zumindest deuten die Namen der Solisten, soweit sie bekannt sind, darauf hin: Riele Queling (1939), Lotte Hellwig-

²⁷⁵ Irina Lucke-Kaminiarz, Hermann Abendroth – Ein Musiker im Wechselspiel der Zeitgeschichte, Weimar 2007 S. 65-66.

²⁷⁶ Hans Otto, Kölner Kammerorchester 1923-1963 in: Festschrift 75 Jahre Kölner Kammerorchester, Köln 1998, S. 11 (Solo: Riele Queling lt. der Dokumentation von Hans Otto, basierend auf Recherchen im Archiv für rheinische Musikgeschichte (Programmzettel) und einem Bericht der Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung)

²⁷⁷ Erich Kraack (1898-1975), geboren in Düren, seit 1915 am Kölner Konservatorium bei Bram Eldering ausgebildet, Bratschist, auch Abendroth-Schüler, Mitglied des Kölner Schulze-Prisca Quartetts, bewegte sich in der Frühzeit des Kölner Kammerorchesters in demselben Umfeld und wirkte z.B. 1925 beim Brühler Kammermusikfest im 6. Brandenburgischen Konzert mit)

Josten (1934/35, 1937, 1943), Gerda van Essen (1934/35, Karl Maria Schwamberger (1937), Julia Menz (1937) - pflegte er zunächst ein weiter gespanntes, nicht auf Barock und Klassik beschränktes Repertoire. Dieses Orchester trat nicht nur in Köln auf, sondern schloss auch die durch Abendroths Ausscheiden in der Leverkusener Konzertreihe entstandene Lücke. Dies lag auf der Hand, weil Kraack ohnehin in Leverkusen musikalisch arbeitete, seit ihm 1935 die Leitung des werkseigenen Orchesters übertragen worden war. Mit dem *Kölner Kammer-Sinfonie-Orchester* übernahm er auch Konzertverpflichtungen in anderen deutschen Städten und sogar im Ausland. Eine erste Reise nach England im Jahre 1937 stellt heute ein Ruhmesblatt in der Chronik des Kölner Kammerorchesters dar²⁷⁸, ohne dass es sich überhaupt im strengen Sinne um das Kölner Kammerorchester gehandelt hat. Bis zum kriegsbedingten Ende arbeitet Kraack erfolgreich. Als Kraack dann bereits im November 1945 den Neubeginn wagte, ließ er kurzerhand den alten Namen Kölner Kammerorchester wieder aufleben, ohne sich um Classens' ältere Rechte zu bekümmern.

Dieser aber hielt anscheinend in Bad Godesberg sogar noch 1951 an der Idee „seines“ Kölner Kammerorchesters fest, denn in den Unterlagen aus seinem Nachlass hat sich ein Programmzettel zu einem weihnachtlichen Konzert unter seiner Leitung und mit Lotte Hellwig-Josten als Violin-Solistin erhalten, bei dem das Kölner Kammerorchester spielte - vielleicht ein später Reflex auf die Reminiszenzen beim Hochschuljubiläum von 1950. Doch blieb es vermutlich bei diesem letzten Anlauf; jedenfalls fehlen weitere Belege für eine Aktivität Classens' mit dem Kölner Kammerorchester. Mit der von ihm 1949 gegründeten Bonner Bach-Gemeinschaft baute Classens sich nunmehr, nachdem seine Zeit als Bonner Generalmusikdirektor (1933-1949) zuende gegangen war, ein neues Betätigungsfeld, „noch einmal ein Lebenswerk“²⁷⁹ auf.

Kraack dagegen gab bis 1974 im Rahmen der Bayer-Kulturpflege viel beachtete Konzerte unter Mitwirkung bekannter Solisten. Da seit 1963/64 auch Helmut Müller-Brühl denselben Namen für sein Orchester der Brühler Schlosskonzerte verwendete, existierten für eine gewisse Zeit nebeneinander zwei Kölner Kammerorchester, in Leverkusen und Brühl. 1976 rief Helmut Müller-Brühl dann die bis 1986 existierende Barockformation *Capella clementina* ins Leben, kehrte aber dann zum modernen Instrumentarium und zum Namen Kölner Kammerorchester zurück, und 1988, als er in der Kölner Philharmonie die Konzertreihe *Das Meisterwerk* gründete, auch in die Stadt der Orchestergründung.

III. Was bleibt von der Gründungslegende?

Abendroth hat bis heute bei der Darstellung der Frühgeschichte des Orchesters stets im Vordergrund gestanden. Müller-Brühls Hinweis auf Gustav Classens berücksichtigte zwar im Jahre 1993 die glaubwürdigen Erinnerungen einiger Zeitzeugen, wie sie Ingrid Knierbein²⁸⁰

²⁷⁸ Hans Otto, *Kölner Kammerorchester 1923-1963* in: Festschrift 75 Jahre Kölner Kammerorchester, Köln 1998, S. 11

²⁷⁹ siehe Herbert Wagner, *Die Bonner Bach-Gemeinschaft* in: *Bonner Geschichtsblätter* Bd. 24, Bonn 1971, S. 147

²⁸⁰ Ingrid Knierbein, *Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth*, in: *Journal der Musikhochschule Köln* Nr. 19, Wintersemester 1991/92, S. 14 (zuerst erschienen in: *Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst* Nr. 43, Wiesbaden 1991)

seinerzeit schriftlich niedergelegt hat. Doch hielt sich im Großen und Ganzen bis heute mangels stichhaltiger Quellen, die die Rolle Gustav Classens' beweisen konnten, die Gründungslegende des Kölner Kammerorchesters: Abendroth habe Mitglieder des Gürzenichorchesters und Lehrer des städtischen Konservatoriums zum Musizieren in einer Kammerorchesterbesetzung angeregt, die sich 1923 den Namen Kölner Kammerorchester gab. Die ersten dokumentierten Konzerte dieser Formation seien unter der Leitung von Hermann Abendroth und Otto Klemperer im Rahmen der Rheinischen Kammermusikfeste (1921-1925) in Köln und im Musiksaal des Brühler Schlosses gegeben worden. Konkret wird – quasi als Geburtsstunde des Kölner Kammerorchesters – auf ein Konzert beim Fest des Jahres 1923 abgestellt, als das *Brühler Schlossquartett Kurköln* sich durch einige hervorragende Gastmusiker aus dem Kölner Städtischen Orchester und aus dem Kreis junger Absolventen des Konservatoriums verstärkte, die später zum Kölner Kammerorchester gehörten, und Orchestermusik des Barock und der frühen Klassik spielte²⁸¹.

Der Rückbezug auf Abendroth als einen großen Dirigenten des 20. Jahrhunderts, der das Kölner Kammerorchester von 1925 bis 1934 überaus erfolgreich geleitet hat, verlieh dabei dem Kölner Kammerorchester und seinem Dirigenten Glanz und ist nur legitim. Der Rückbezug auf Brühl aber, für das Renommee des Orchesters der Brühler Schlosskonzerte wertvoll in einer Zeit, als es den klangvollen Namen Kölner Kammerorchester für sich beanspruchte (1963/64), ist zu hinterfragen, nachdem die Gründung durch Gustav Classens in Köln nunmehr bewiesen ist. Ohnedies ist die Verortung in Brühl in der Eigendarstellung des Kölner Kammerorchesters längst der Feststellung gewichen, dass die Wiege des Orchesters in Köln gestanden habe und es *nach Zwischenstationen in Leverkusen und Brühl dorthin zurückgelehrt sei*²⁸².

Richtig ist, dass Abendroth an den ersten beiden der vier Kammermusikfeste, die 1921, 1922, 1923 und 1925 abgehalten wurden, beteiligt war und nicht nur neuere Musik für Kammerorchester und -ensembles dirigierte, sondern auch und vor allem die Gelegenheit hatte, Musik des 18. Jahrhunderts einmal nicht mit großem Sinfonieorchester, sondern in

²⁸¹ www.koelner-kammerorchester.de; Hans Otto, *Kölner Kammerorchester 1923-1963* in: Festschrift 75 Jahre Kölner Kammerorchester, Köln 1998, S. 8 und 9; genannt werden die Namen (Riele Queling, Lotte Hellwig und Josefa Kastert – „drei Geigerinnen, die das Kölner Kammerorchester in seinen ersten 25 Jahren intensiv prägen sollten“). Auf eine Mitwirkung von Josefa Kastert (Schülerin des Konservatoriums aus der Klasse Körner seit 1915/16 = Jahresberichte des Konservatoriums) im Kölner Kammerorchester gibt es aber weder in der Anfangszeit unter Classens noch in der gesamten Ära Abendroth einen Hinweis. Zwar war sie, wie Heidi Richter-Classens weiß, eine der Getreuen ihres Vaters, doch war sie ab 1924 in Berlin (Auskunft von Heidi Richter-Classens) und kam nur zu gelegentlichen solistischen Auftritten ins Rheinland (RhMThZ 1924, S. 89: in Berlin, Auftritt mit Classens im Disch). Erst später kehrte sie ins Rheinland zurück; nach dem Krieg unterrichtete sie an der Rheinischen Musikschule. Ob sie nach Abendroths Weggang (1934) Tutti-Mitglied in dem Orchester Erich Kraacks war, wäre zu untersuchen; als Solistin ist sie in der Dokumentation der Konzerte bis 1943 (Otto) jedenfalls nicht erwähnt, sondern erscheint nur einmal, im April 1938, als sie bei einem Konzert im Leverkusener Erholungshaus mit ihrem Streichquartett (Kastert-Quartett) mitwirkte. Im Dezember 1938 spielte sie auch zusammen mit Lotte Hellwig die Soli bei einem Konzert in Godesberg unter der Leitung von Classens. Auch der Geiger Detlev Grümmer, der nach Auskunft von Heidi Richter-Classens neben Josefa Kastert zum engeren Kreis ihres Vaters zählte, hatte mit dem Kölner Kammerorchester nichts zu tun. Dieser war der Bruder des Cellisten Paul Grümmer; er spielte neben seiner Tätigkeit als Konzertmeister in Bonn (1927, Programmzettel in der Slg. Richter-Classens) im eigenen Streichquartett (Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern, 49. Jg., 1927, 1. Bd. Berlin 1927, S. 158: ansässig in Bonn-Beuel) und war danach Konzertmeister in Meiningen, wo er 1934 seine Frau Elisabeth (geb. Schilz, 1911-1986) heiratete. 1941 ging er als Konzertmeister nach Aachen, wo Karajan Elisabeth Grümmer als Sängerin entdeckte. Grümmer starb bei einem Bombenangriff auf Aachen 1944.

²⁸² Flyer zur Konzertreihe *Das Meisterwerk 2007/08*

hochkarätiger Kammerbesetzung aufzuführen und außerdem unbekannte Werke aus Barock und Frühklassik aufs Programm zu setzen.

Abendroths Programme der Gürzenich-Konzerte²⁸³ beweisen, dass er der Musik des 18. Jahrhunderts schon zuvor aufgeschlossen gegenüber stand. Dabei ist nicht von den ohnehin selbstverständlichen alljährlichen Aufführungen von Bachs *Matthäuspassion* (1922 ausnahmsweise von der *Johannespassion* abgelöst), von vereinzelt Aufführungen der *h-moll-Messe*, des *Magnificat* die Rede; auch nicht von der erstaunlichen Tatsache, dass er in jeder Spielzeit Sätze aus einer Bachkantate, wenn nicht komplette Kantaten oder reine Bach-Programme aufführte. Auch nicht von regelmäßigen *Messias*-Aufführungen, außerdem Händels *Samson*, *Acis und Galatea*, *Salomo*, *Judas Maccabaeus*, nicht von Glucks *Alceste*, Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* oder dem Mozart-Requiem im letzten Kriegsjahr (Februar 1918).

Vielmehr ist die Rede von Instrumentalmusik der Barockzeit: Vivaldi, Corelli, Couperin, Händel, Bach: Violinkonzerte mit Adolf Busch, ein Cembalokonzert mit Wanda Landowska schon im Jahre 1918, die *h-moll-Suite*, die *Brandenburgischen Konzerte 1, 2, 3, 5* schon bald nach Abendroths Amtsantritt und durchgängig bis zum Schluss. Auch Mozart kam neben den Sinfonien und Solokonzerten, die ohnehin im Repertoire standen, mit *Adagio und Fuge* (1915) und gelegentlich auch mit Serenaden und Divertimenti ins Gürzenichprogramm.

So verwundert es nicht, dass die mit der Kammermusik-Renaissance jener Zeit Hand in Hand gehenden Bestrebungen, alte Musik in kleineren Besetzungen zu spielen und überhaupt mitsamt ihren originalen Instrumenten (besonders Cembalo und Gambe) aus der Versenkung zu heben – eine Bewegung, die gerade in Köln, begünstigt durch die Sammlungen des Kaufmannes Wilhelm Heyer und sein von 1913-1926 bestehendes musikhistorisches Museum bereits Schwung geholt hatte -, vor einem Musiker wie Abendroth nicht Halt machten. Nicht zuletzt sein Eintreten für den Verbleib dieser bedeutenden Instrumenten- und Autographensammlung in Köln ist dafür ein Beweis: *Das Heyersche Musikhistorische Museum ist ohne Zweifel eine der bedeutendsten Sammlungen dieser Art, die es überhaupt gibt. Der außergewöhnliche künstlerische und historische Wert der Sammlung ist von durchaus internationaler Bedeutung. Meines Erachtens müsste unter allen Umständen und mit allen Mitteln versucht werden, das Heyersche Museum, dem man unbedenklich den Charakter eines „Wahrzeichens von Köln“ zusprechen kann, unserer Stadt zu erhalten*²⁸⁴.

In diesen Kontext gehört auch die Tatsache, dass bereits im Oktober 1925 die bedeutende Cembalo-Expertin Julia Menz (1901-1944) an der neuen Rheinischen Musikschule arbeitete und im April 1926 ins Kollegium der Hochschule berufen wurde, oder dass unter Abendroths Ägide der Cellist und Gamben-Pionier Paul Grümmer (1879-1965; 1926-1933 Leiter der

²⁸³ nach der Dokumentation von Angelus Seipt in: Irmgard Scharberth, Gürzenich-Orchester Köln 1888-1988, Köln 1988

²⁸⁴ 22.9.1924, Historisches Archiv der Stadt Köln: HASTK Abt. 47-52/39 Nr. 7; insofern wäre Hans Otto, Alte Musik in Köln. Die Anfänge, in: 10 Jahre Forum Alte Musik Köln, hrsg. von Bernd Heyder, Köln 2008, S. 42 zu relativieren, dem zu Recht unverständlich war, „warum es im Vorfeld des Verkaufs... keine Proteste oder zumindest Stellungnahmen derjenigen Kölner Musiker gab, die in der Konzertgesellschaft, der Musikalischen Gesellschaft oder bei den Rheinischen Kammermusikfesten auf aus dem Museum geliehenen Instrumenten gespielt hatten“.

Celloklasse an der Kölner Hochschule) ein weiteres frühes Beispiel für eine Studienmöglichkeit auf einem Instrument der alten Musik bietet²⁸⁵.

Mit den seit 1921 veranstalteten sommerlichen Köln-Brühler Kammermusikfesten verfolgte der Kölner Cellist Willy Lamping ehrgeizige Ambitionen. 1920 hatte er ein Streichquartett gegründet, das *Brühler Schlossquartett Kurköln*, das – beraten von dem Musikwissenschaftler Willi Kahl – mit seinen Programmen einen Schwerpunkt auf ältere Werke, auf historisch-entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge legte und so die Kölner „Quartettlandschaft“ mit dem traditionsreichen und konservativen *Gürzenich-Quartett* und dem modern eingestellten *Schulze-Prisca-Quartett* um eine interessante Facette bereicherte²⁸⁶. Ausgehend von dieser Quartettgründung, wollte Lamping mithilfe zweier Vereine, der *Kammermusik-Gemeinde Köln e.V.*²⁸⁷, die sich Anfang 1922 formierte, und dem *Verein der Kammermusikfreunde, Brühl* nicht nur die Feste durchführen, sondern – wie der Satzung der *Kammermusik-Gemeinde*²⁸⁸ zu entnehmen ist, ein Musikwissenschaftliches Institut, eine Bibliothek, eine Fachzeitschrift aufbauen und sogar ein eigenes Gebäude erwerben. Deutlich scheint der Einfluss der Musikwissenschaftler durch, die hier ein Betätigungsfeld sahen: neben Willi Kahl waren dies Ernst Bücken, Paul Mies und Georg Kinsky, der Kustos des Heyer'schen Museums. Sie alle gehörten auch der *Deutschen Musikgesellschaft* an und zeichneten nach eigenem Bekunden für die Programmplanung der Kammermusikfeste verantwortlich.

Die ersten Feste waren vor allem „Gipfeltreffen“ mehrerer renommierter Streichquartette. Außerdem wurden unter Hinzunahme von einheimischen Musikern andere Kammermusikbesetzungen zusammengestellt und Kammerorchester gebildet. Meist traten dazu einfach die teilnehmenden Quartette zusammen und musizierten als *Vereinigte Streichquartette* gemeinschaftlich, z.B. mehrmals Beethovens *Große Fuge op. 133*.

Beim 1. Fest (1921) wirkte Abendroth bei einem Kölner Konzert in der Lesegesellschaft (Langgasse) mit, in dem Franz Schreker seine *Kammersinfonie* dirigierte, während er die Leitung der Strauss'schen Bläuserserenade und einer Haydn-Sinfonie übernahm. In Brühl präsentierte er am fünften und letzten Festtag außerdem eine Mozart-Sinfonie (KV 319).

Bei diesem Fest übrigens war auch Otto Klemperer beteiligt, der ein aus Mitgliedern der *Vereinigten Streichquartette* und des Kölner städtischen Orchesters zusammengestelltes Orchester bei Bachs *1. Brandenburgischem Konzert* dirigierte. (Auf diese einmalige Mitwirkung Klemperers gründete sich die Behauptung, Klemperer habe das Kölner Kammerorchester in seiner Frühzeit, bei den Köln-Brühler Kammermusikfesten, geleitet, denn die lückenlos untersuchten Programme der Feste belegen eindeutig, dass er danach nicht mehr teilgenommen hat.) Als Dritter im Bunde steuerte Hans Hermann Wetzler, ein Freund

²⁸⁵ zu Menz: Walter Thoene, Julia Menz in: Rheinische Musiker, 3. Folge, S. 58 (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 58, Köln 1964; Jahresbericht der Rheinischen Musikschule 1925-26, S. 4 und 5; zu Grümmer: Dieter Gutknecht, Köln, Zentrum der Alten Musik in: Musikstadt Köln, hrsg. von Kurt Rossa, Köln 1986 (= Köln entdecken Band 4), S. 64

²⁸⁶ Heinrich Lemacher, Kammermusikpflege im Rheinland, In: Hellweg 1922, S. 10; Hermann Unger, Das Brühler Schloss-Quartett Kurköln, Köln 1921 oder 1922. Mitglieder: Anton Schoenmaker, Rudi Rhein, Karl Wilke, Willy Lamping

²⁸⁷ Vor der Vereinsgründung (beim Fest 1921): *Kölner Kammermusikgesellschaft*

²⁸⁸ Universitäts- und Stadtbibliothek Köln: Signatur RHR1740.

Willy Lampings und damals noch am Kölner Opernhaus tätig, eine Telemann-Suite und eine kleine Mozart-Sinfonie bei.

Zum Fest des Jahres 1922 teilten sich Abendroth, der Düsseldorfer GMD Karl Panzner und Max Fiedler, Musikdirektor der Stadt Essen, in die Dirigate; auch hier war das Programm eine Mischung aus Alt und Neu. Abendroth leitete die Orchesterwerke im Konzert des dritten Tages, das 3. *Brandenburgische Konzert* und Mozarts D-dur Sinfonie KV 385.

Bei den weiteren Festen (1923 und 1925) fehlte Abendroth unter den Mitwirkenden, wie sich anhand der Programmhefte, Ankündigungen und Presseberichte rekonstruieren lässt. (1923 dirigierte Wetzler, Peter Raabe/Aachen und Paul Scheinpflug/Duisburg; 1925 wurde auf Dirigenten, abgesehen vom Leiter des beteiligten Chores, verzichtet.)

1925 hatte er mit dem 94. Niederrheinischen Musikfest genug zu tun, das wenige Tage nach dem Brühler Kammermusikfest im Rahmen der Jahrtausendfeier der Rheinlande über die Bühne ging und mit drei Konzerten, darunter einem Gastspiel von Richard Strauss, in der neuen Halle im Kölner Rheinpark unter seiner Gesamtleitung stand. Warum er aber schon 1923 nicht mehr mitmachte, ist unbekannt.

Offensichtlich gerieten spätestens nach dem großen Fest des Jahres 1922 die Unternehmungen Lampings in eine Krise. Sein Streichquartett spielte bereits 1922 nicht mehr; stattdessen ist der Festschrift²⁸⁹ zu entnehmen, dass sich die nicht in Köln lebenden Mitglieder (Schoenmaker und Wilke, beide aus Barmen) vom Quartett getrennt hatten und es sich demnächst in neuer Besetzung präsentieren werde²⁹⁰.

Das *Brühler Schlossquartett Kurköln* musizierte beim Fest des Jahres 1923 mit dem neuen Primarius Merrenblum²⁹¹. Ende 1923 berichtet Walther Jacobs dann²⁹², dass es *in der letzten Zeit... durch innere Krise behindert war, seine Arbeit aber fortsetzen wird*. 1925 schreibt Willi Kahl²⁹³, es sei der Inflation zum Opfer gefallen; Unger erwähnt ohne Begründung, es habe sich aufgelöst²⁹⁴.

Auch das Kammermusikfest selbst hatte nach hoffnungsvollem Beginn alsbald Probleme. Nach der ehrgeizigen Vereinsgründung Anfang 1922 hatte man noch mit großem Elan das 2. Fest (1922) gestaltet und in der aufwendig gemachten Festschrift (die sogar von dem Maler Franz Seiwert illustriert wurde) nicht nur ein Internationales Kammermusikfest für 1923, sondern auch bereits ein weiteres Rheinisches Kammermusikfest für 1924 angekündigt. Doch trug das tatsächlich 1923 abgehaltene Fest keineswegs internationales Gepräge, sondern nahm sich gegenüber den Vorgängern bescheidener aus, und das für 1924 geplante Fest fiel aus²⁹⁵.

²⁸⁹ Festschrift zum 2. Rheinischen Kammermusikfest, Herausgeber: Kammermusik-Gemeinde Köln e.V. / Schriftleiter: Privatdozent Dr. Bücken, Köln 1922. S. 18

²⁹⁰ Die Trennung betraf auch das auf einem Sander-Foto noch verewigte Klaviertrio van de Sandt-Lamping. Schoenmaker gründete bald darauf sein eigenes Quartett (Besetzung: Anton Schoenmaker-L. Göbel-Karl Wilke-Erich Wilke; Sitz: Barmen; Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern, 49. Jg., 1927, 1. Bd. Berlin 1927, S. 161)

²⁹¹ Gerhard Tischer, Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, 1923, Nr. 19/20, S. 130; oder Merrenblum: Georg Kinsky, Rheinische Tageszeitung v. 6.6.1923 (=Waleri Merrenblum, der Lehrer Igor Oistrachs?)

²⁹² Deutsches Musikjahrbuch, hrsg. Von Rolf Cunz, I. Jg. Essen 1923, S. 108

²⁹³ Willi Kahl, Viertes rheinisches Kammermusikfest im Brühler Schloß, in: ZfMw 7, Leipzig 1924/25, S. 575

²⁹⁴ Hellweg v. 1.7.1925, S. 497

²⁹⁵ Willi Kahl, Viertes rheinisches Kammermusikfest im Brühler Schloß, in: ZfMw 7, Leipzig 1924/25, S. 575

1925 dann wollte Willi Kahl noch einen Neubeginn sehen. Das Fest habe eine *ernste Krisis glücklich überstanden* und gehe einer namentlich von der Musikwissenschaft zu begrüßenden Zukunft entgegen. Was er damit meinte, deutet Hermann Unger in seinem Bericht²⁹⁶ an, wo es heißt, dass das Fest *im Vorjahre auch der Moderne zugehört war, während diesmal die ältere Musik überwog*. Deutlichere Worte zu diesem Thema wählte Georg Kinsky zur Programmfolge des 1923er Festes, in der *Rheinischen Tageszeitung* vom 6.6.1923: *... von Joh. Seb. Bach und Locatelli führte der Weg über zwei volle Jahrhunderte und endete – wohl eher als Abweg denn als Gipfel – bei den Schülern Schrekers und Schönbergs, bei Felix Petyrek und Anton von Webern...*

Mit einem Programm, dessen Charakter ein vielfältiges Nebeneinander von Chormusik, ad hoc besetzter Kammermusik und Orchesterwerken - unter Aussparung zeitgenössischer Werke – war, verschwanden die Rheinischen Kammermusikfeste dann bekanntlich für immer von der Bildfläche, wie auch Willy Lamping dem Rheinland 1927 ganz den Rücken kehrte²⁹⁷.

Neben kleinen Seitenhieben, die ein Licht auf organisatorische Mängel und Unstimmigkeiten zwischen den Musikwissenschaftlern einerseits, Lamping und seinen Mitstreitern und Mäzenen andererseits werfen, ist in den Berichten über die Feste von 1923 und 1925 zwischen den Zeilen zu lesen, dass die Zusammenarbeit von Theorie und Praxis vor allem deswegen nicht recht funktionierte, weil man sich über die programmatische Ausrichtung schwer einigen konnte. Die von den Musikwissenschaftlern angestrebte Spezialisierung auf alte Musik, sowohl was das Repertoire betrifft als auch die veränderte Aufführungspraxis der damals schon gängigen Kammermusikwerke des 18. und 19. Jahrhunderts, stieß bereits 1922 an ihre Grenzen. Denn diese Zielsetzung ließ sich mit der ursprünglichen Idee des Kammermusikfestes, das die alte Musik zwar pflegen wollte, aber auch der neuen Musik und der Kammermusik herkömmlicher stilistisch-interpretatorischer Prägung einen Raum gab, nicht vereinbaren. Letztlich hatten die Vordenker der Alte-Musik-Bewegung die Rechnung ohne den Wirt gemacht: denn dass der Initiator Lamping, nachdem sein eigenes Quartett gescheitert war, durch die Querelen die Motivation verlor, zumal der Publikumszuspruch – wie die Presseberichte immer wieder bestätigen – zu wünschen übrig ließ und die materiellen Probleme der Zeit allenthalben drängten, ist allzu verständlich.

Ob bewusst oder zufällig: Abendroth hat sich, als die krisenhafte Entwicklung der Kammermusikfeste sich abzeichnete, distanziert und sich nach dem letzten Fest von 1925, das im Bewusstsein der Akteure noch keineswegs ein Endpunkt war, auch nicht wieder um die Kammermusikfeste als Institution gekümmert, obschon man dies anscheinend von ihm erwartete: Solche Gedanken trieben jedenfalls Heinrich Lemacher noch Jahrzehnte später (1955) um, als er in einem Text das Scheitern der Kammermusikfeste beklagt und den Vorwurf erhebt, 1925 habe die neu gegründete Musikhochschule es versäumt, die Kammermusikfeste in ihre Trägerschaft zu übernehmen²⁹⁸.

²⁹⁶ Hellweg v. 1.7.1925, S. 497

²⁹⁷ Klaus Wolfgang Niemöller, August Sander und die musikalischen Künstler des Kölner Musiklebens der 20er Jahre in: *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, Köln 2000; Prof. Niemöller sei herzlich gedankt für seine freundlichen Hinweise und Überlassung von Dokumenten zu den Kammermusikfesten.

²⁹⁸ Heinrich Lemacher, Rheinische Kammermusikfeste, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte* 1, Köln 1955, S. 45

Dasjenige Konzert des Jahres 1923 jedenfalls, das man bisher als Geburtsstunde des Kölner Kammerorchesters betrachtet hat und in dem Riele Queling, Lotte Hellwig und Josefa Kastert mitwirkten, entpuppt sich bei genauem Quellenstudium als das Eröffnungskonzert des Festes 1923, das in Köln, im Festsaal der Lesegesellschaft, stattfand und von Hans Hermann Wetzler dirigiert wurde. Hermann Unger berichtet²⁹⁹:

Für den ersten Tag war neben dem veranstaltenden Brühler Schlossquartett Kurköln eine Auslese der besten einheimischen Geiger (darunter die Violinvirtuosinnen Lotte Hellwig, Riele Queling, Josefa Kastert) und Bläser zur Teilnahme gewonnen, unter den letzteren der im Reich wohl einzig dastehende „Bachtrumpeter“ Wehrle, einer der ganz wenigen, die Bachs gefürchtete hohe Trompetenstimmen schlackenfrei auszuführen vermögen. Auch das Düsseldorfer Quartett des Konzertmeisters Koetscher und die einheimische Pianistin Meta Förster waren hinzugezogen worden, um Joh. Seb. Bachs D dur-Suite und Haydns in gleicher Tonart stehende 7. Londoner Sinfonie zu „exekutieren“. Bachs Söhne Wilhelm Friedemann und Phil. Emanuel eröffneten das Konzert mit je einer Sinfonie mit obligaten Flöten und eines Trios, beider freilich in ihrer mehr „sentimentalischen“ Schreibart turmhoch überragt vom Vater Sebastian, den eine jämmerliche Zeitgenossenschaft über den Söhnen vernachlässigte. Franz Xaver Richter, neben Stamitz das Haupt der Mannheimer Schule und somit einer der bedeutsamsten Vorläufern Mozarts, kam mit einem auch modernerem Klangempfinden sich einschmeichelnden Quartett zu Worte. Geleitet wurden die Kammersinfonien von Hermann Hans Wetzler, dem hochmusikalische, leider mit dieser Spielzeit aus unserem Opernverbande scheidenden Kapellmeister.

So bleibt von der Gründungslegende, die Abendroth und das frühe Kölner Kammerorchester bei den Brühler Kammermusikfesten ansiedelte, lediglich die Tatsache, dass Abendroth bei den sommerlichen Kammermusikfesten der Jahre 1921 und 1922 in Köln und Brühl aktiv beteiligt war, als Orchestermusik des 18. Jahrhunderts in Kammerbesetzungen und insgesamt im zaghaften Bemühen um eine Rückbesinnung auf die Historie aufgeführt und vergessene Werke vergangener Zeiten zu neuem Leben erweckt wurden, und dass neben auswärtigen Gästen Musiker „seines“ städtischen Orchesters und Meisterschüler „seines“ Konservatoriums (aus den Klassen der Violinpädagogen Bram Eldering, Karl Körner und Hermann Zitzmann) an den Aufführungen beteiligt waren. Ein festes Ensemble, das man als Vorläufer des Kölner Kammerorchesters betrachten könnte, existierte aber noch nicht. Weder schlug also die Geburtsstunde des Kölner Kammerorchesters in Brühl, noch gibt es einen Anhaltspunkt dafür, dass es unter Abendroth je in Brühl gespielt hätte. Die Kammermusikfeste waren nicht mehr als eine Station auf dem Weg, der Abendroth in seinem ohnehin vorhandenen Interesse an der Pflege barocker und frühklassischer Musik dazu führte, drei Jahre später Classens' Kammerorchester-Idee aufzugreifen.

²⁹⁹ Hellweg 1923, S. 409

IV. Abendroths Abschied (1934)

Die bis zu Abendroths Abschied von Köln 1934 andauernde Erfolgsgeschichte des Kölner Kammerorchesters wurde bisher nur skizzenhaft beschrieben³⁰⁰, und die bisher dokumentierte Konzerttätigkeit des Orchesters in Leverkusen und Köln, darunter Auftritte mit bedeutenden Solisten³⁰¹ kann auch nur die Spitze des Eisberges sein, zumal man über die Reisen des Orchesters nichts Näheres weiß und zwei erhaltene Rundfunkaufnahmen³⁰² die Vermutung nahe legen, dass es auch auf diesem Gebiet viel reichere Aktivitäten gab, als bisher bekannt ist. In Archiven und zeitgenössischer Presse harrt noch manches Material der Aufarbeitung oder wäre sogar erst zu entdecken.

Aber auch im engeren Umkreis von Köln, in Bonn nämlich, hat das Orchester in Abendroths letzten Kölner Jahren einige bisher nicht beachtete Auftritte gehabt³⁰³. Abendroth leitete, nachdem der Bonner Musikdirektor Max Anton im Jahre 1930 ausgeschieden war, bis zur Übernahme des Postens durch Gustav Classens (1933) im Wechsel mit seinem ehemaligen Schüler Dr. Hans Wedig in den Spielzeiten 1931/32 und 1932/33 das Bonner Städtische Orchester und das städtische Konzertwesen. Zweimal baute er sein Kölner Kammerorchester in die städtischen Kammerkonzerte ein. Die Gastspiele wurden von der Kritik enthusiastisch gefeiert. Ein Bonner Rezensent rechnete nach dem Konzert vom 22.10.1930 das Kölner Kammerorchester *zu den besten Vereinigungen dieser Art Deutschlands*. Das zweite Konzert fand am 24.4.1934 statt. Dieser Auftritt mit dem Kammerorchester in der alten Beethovenhalle war Abendroths musikalischer Abschied vom Rheinland, in dem er fast zwanzig Jahre - die schönste Zeit seines Berufslebens, wie er stets bekundete – verbracht hatte³⁰⁴.

Das Programm umfasste Concerti grossi von Corelli und Händel, ein Cembalokonzert von Johann Christian Bach mit Julia Menz, ein Violinkonzert von Haydn mit Riele Queling und zuletzt Mozarts *Serenata notturna Nr. 6* für Streichquartett, Streichorchester und Pauke KV 239. Die *Deutsche Reichs-Zeitung (Bonner Stadt-Anzeiger)* schrieb am 25. April 1934:

³⁰⁰ Hans Otto, Kölner Kammerorchester 1923-1963 in: Festschrift 75 Jahre Kölner Kammerorchester, Köln 1998, S. 8-13

³⁰¹ soweit dokumentiert: Gesang: Heinz Stadelmann, Köln, 1925, Ilona Durigo, Zürich, 1925, Ada Sari, 1926, Lotte Leonhard 1927, 1928, Maria Ivogün, 1928, Ursula van Diemen, 1930, Mia Pettenberg, 1932, Lore Fischer, 1934; Violine: Frau Prof. Poppelreuter-Friedrichs, 1923, 1925, Gertrud Höfer, 1924, 1926, Heinrich Wallenstein, 1924, Franz Schätzer, 1924, danach: Riele Queling, Lotte Hellwig-Josten; Cello: Emanuel Feuermann, 1932, Gambe: Karl Maria Schwamberger; Matthias Durben (als 2. Gambe), Cembalo: Julia Menz, Grete Vogt-Schwamberger (als 2. Cembalo), 1931

Bläser des Kölner Städtischen Orchesters: Flöte: Paul Stolz, 1925, 1926, 1927, 1928, 1934, Oboe: Friedrich Miehle, 1927, Trompete: Ludwig Werle, 1927, 1928

³⁰² Händel, Concerto d-moll HWV 328 (10) (Auszüge, o. J.) und Mozart, *Serenata notturna* KV 239 (1933); archiviert beim DRA, Wiesbaden.

³⁰³ Andreas Vollberg, „Man kann sich das Werk nicht vollendeter denken...“ - Zum Bonner Wirken des Dirigenten Hermann Abendroth; noch unpubliziertes, zur Veröffentlichung in den Bonner Geschichtsblättern bestimmtes Manuskript.

³⁰⁴ Das letzte Konzert mit dem Gürzenichchor und dem Kölner städtischen Orchester gab er bereits am 30. März 1934, als er in der großen Halle auf dem Kölner Messegelände ein letztes Mal Bachs *Matthäuspasion* dirigierte, bevor er sich am 28. Mai 1934 in einem Gartenlokal am Stadtrand, in Dellbrück, bei einer bewegenden Abschiedsfeier schweren Herzens vom Orchester verabschiedete; dazu Knierbein, *Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth*, in: Journal der Musikhochschule Köln Nr. 19, Wintersemester 1991/92, S. 14 (zuerst erschienen in: Ibykus, Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst Nr. 43, Wiesbaden 1991) und Foto in: Rudolf Oberheide, Das Orchester der Hansestadt Köln von 1913-1938, Festschrift hrsg. aus Anlaß der 50-Jahrfeier im Mai 1938, Köln 1938

Abendroth wurde mit Blumen überschüttet und mit einer Begeisterung und Herzlichkeit gefeiert, wie man es in Bonn selten erlebte. Es war, als wolle die Bonner Musikgemeinde noch einmal allen Dank zusammenfassen für so manche Stunde künstlerischer Erhebung und Einkehr, die er auch ihr durch seine geniale Dirigierkunst bereitete. Es war äußerlich und innerlich ein wahrhaft großartiger, unvergeßlicher Abend. Hoffentlich nicht für immer!

Christine Siegert

Joseph Haydn in Köln

Zu einer Anzeige im *Beobachter* des Jahres 1801

Vorbemerkung:

Am 31. Mai 2009 jährt sich der Todestag Joseph Haydns zum 200. Mal. Die Werke des Komponisten werden seit 1955 am Joseph Haydn-Institut Köln erforscht und seit 1958 in der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* herausgegeben. Bislang wurde zumeist auf den Umstand hingewiesen, dass Haydn in keiner persönlichen Beziehung zu Köln stand;³⁰⁵ Klaus Wolfgang Niemöller hat jüngst die Rezeption Haydn'scher Musik im Köln des 19. Jahrhunderts untersucht.³⁰⁶ Eine Anzeige im Kölner *Beobachter* von 1801³⁰⁷ wirft nun neues Licht auf die Rezeption von Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten*, genauer auf die Werbestrategien des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel.

Haydns *Jahreszeiten* wurden am 24. April 1801 von der Gesellschaft der Associierten Cavaliere in Wien uraufgeführt; den Erstdruck übertrug Haydn dem renommierten Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, mit dem er besonders seit 1799 eng zusammenarbeitete. Der Verlag brachte das Oratorium auf Subskriptionsbasis in Partitur und in einem Klavierauszug von August Eberhard Müller heraus. Einen zur Pränumeration aufrufenden Artikel publizierten Breitkopf & Härtel am 7. Oktober 1801 im *Intelligenz-Blatt* der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*; ähnliche Ankündigungen sind aus dem *Intelligenzblatt* zu der in Jena erscheinenden *Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom 24. Oktober sowie der *Wiener Zeitung* vom 4. November 1801 bekannt.³⁰⁸ Im Kölner *Beobachter* vom 19. Brumaire des 10. Jahres der Französischen Revolution (10. November 1801, Nr. 551) findet sich die folgende Anzeige, die der Haydn-Forschung bislang unbekannt geblieben ist und auch seitens der Kölner Regionalmusikgeschichtsschreibung offenbar noch keine Beachtung gefunden hat:

Ankündigung der Herausgabe von J. Haydn's vier Jahrszeiten.

Nie hat ein musikalisches Kunstwerk eine solche Sensation erregt, und ein so ausgebreitetes Publikum gefunden, als J. Haydns Schöpfung. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir einen Hauptgrund dieses allgemeinen Interesse an jenem Werke, außer seinem reinen Kunstwerth, darin finden, daß

³⁰⁵ Vgl. zum Beispiel Armin Raab, 50 Jahre Joseph Haydn-Institut in Köln, in: 50 Jahre Joseph Haydn-Institut Köln, Redaktion: Annette Oppermann, Köln [2005], S. 16–20, hier S. 16.

³⁰⁶ Klaus Wolfgang Niemöller, Joseph Haydn in Köln. Die Musik des Wiener Klassikers Joseph Haydn im Wechsel der politischen und kulturellen Strömungen der Musikinstitutionen Kölns im 19. Jahrhundert, in: *Fermate* 27 (2008), H. 1, S. 7–12, 37–40.

³⁰⁷ Auf die Quelle bin ich im Rahmen der Vorbereitungen meines Referats „Die Schauspieltruppe der Marianne Böhm in Köln“ für das von der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, der Hochschule für Musik Köln, dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und dem Institut Français Köln veranstaltete Symposium *Musik im französischen Köln 1794–1814* am 28. November 2008 in der Hochschule für Musik Köln gestoßen.

³⁰⁸ Vgl. das Vorwort des Herausgebers in: Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten*, hrsg. von Armin Raab (Joseph Haydn Werke XXVIII/4), München 2007, S. VII–XIX, hier S. XI.

es in einem Maaße, wie noch kein großes musik. Kunstprodukt, das Hohe und Tiefe der Tonkunst so glücklich mit dem Populären und Gefälligen verbindet.

Ist diese Meynung gegründet, so dürfen wir auch ein eben so allgemeines Interesse an dem neuen Werke des unsterblichen Haydn, an seinen *Jahrszeiten*, dessen Herausgabe wir hiermit ankündigen, erwarten: denn ist jenes Mittel, überall Freunde zu finden, dem Künstler dort gelungen, so ist es ihm hier, nach dem einstimmigen Urtheil aller Kenner, die sich damit bekannt gemacht haben, noch weit mehr geglückt; hier, wo sich der Genius des Künstlers an der Hand der Natur mit unbegreiflicher Vielseitigkeit gleich frey und gleich lebendig in den Darstellungen des Erhabensten und Furchtbarsten, wie des Zärtlichsten und Freundlichsten bewegt. Wenn Haydn dort schilderte, wie diese Welt wurde, so schildert er hier, was sie geworden; wenn er deshalb dort das Gefühl mehr vermittelt der Phantasie hinriß, so ergreift er es hier mehr unmittelbar, und es erregt Erstaunen, was für durchaus neue Mittel sein unerschöpflicher Geist und seine einzige Erfahrung zu diesem Zweck hier ins Spiel zu setzen gewußt hat.

In dem Vertrauen, daß das Publikum sich den in seiner Art durchaus einzigen Genuß an diesem Werke verschaffen, und unsere gewiß nicht unbedeutende Unternehmung unterstützen werde, haben wir die Herausgabe desselben übernommen; der Druck der Partitur und des Klavierauszugs ist bereits fortgerückt, und wir werden beydes noch vor Ablauf dieses Jahrs den Liebhabern gewiß liefern.

Wir haben nichts verabsäumt, dem Werke ein, seinem innern Werthe entsprechendes Aeussere zu geben. Es werden von der Partitur und dem Auszuge zwey Ausgaben geliefert, wovon die eine neben dem deutschen, den französischen, die andere, neben dem deutschen, den englischen Text enthält. Wir bitten die Liebhaber, in ihren Bestellungen darauf Rücksicht zu nehmen. Partitur und Auszug werden mit einem Kupfer zweyer der vorzüglichsten deutschen Künstler verziert, und in einen saubern, möglichst eleganten Umschlag geheftet erscheinen.

Die Namen derer, welche auf die Partitur pränumeriren[,] werden, da sie als Beförderer eines zum Vortheil der Kunst selbst gereichenden Unternehmens anzusehen sind, vorgedruckt, wenn sie uns zeitig und bestimmt gemeldet werden.

Das Werk ist um ein Beträchtliches stärker, als die Schöpfung: die Partitur wird wahrscheinlich über 100, der Klavierauszug über 40 Bogen in großem Format betragen: da wir aber auf zahlreiche Unterstützung mit Gewißheit rechnen dürfen, so sind wir im Stande, einen verhältnißmäßig wohlfeilen Preis ansetzen zu können. Denen, welche vor Ende dieses Jahrs den Preis an uns baar einsenden, wird die Partitur für 8 Thlr. Sächs., der Auszug für 3 Thlr geliefert. Man kann auch in Köln am Rhein bey den Buchhändlern *Oedenkoven* und

Thiriart subscribiren. Bloße Subscription, ohne wirkliche Vorausbezahlung wird jedoch nicht angenommen.

Der Klavierauszug wird bereits im Laufe des nächsten Monats fertig, die Partitur aber erst gegen Ende dieses Jahres versandt. Nach Ablauf dieses Termins wird der Ladenpreis um ein Beträchtliches erhöht werden.

Im Okt. 1801.

Breitkopf und Härtel
in Leipzig.³⁰⁹

Auch diese Anzeige stimmt im wesentlichen mit derjenigen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* überein. Abweichend wird dort allerdings die Partitur statt mit über 100 Bogen mit einem Umfang von über 120 Bogen angekündigt. Der konkrete Hinweis auf die Fertigstellung des Klavierauszugs „im Laufe des nächsten Monats“³¹⁰ findet sich im *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 7. Oktober noch nicht. Dort allerdings kündigt der Verlag an, dass „den Sammlern, wie bey andern Verlagsunternehmungen, das fünfte Exemp[lar] frey gegeben“ wird, ein Hinweis der wiederum im Kölner *Beobachter* fehlt. Naturgemäß hinzugekommen ist im *Beobachter* der Hinweis auf die Kölner Händler Ödenkoven und Thiriart. Er zeigt, dass die Kölner Bürgerinnen und Bürger von guten Vertriebsnetzen im Musikalienhandel profitierten.

Doch handelt es sich bei der Anzeige keineswegs nur um ein Dokument über die Präsenz des Leipziger Verlags in Köln sowie über die mit ihm kooperierenden lokalen Buchhändler. Die Anzeige in der Kölner Zeitung ist vielmehr von allgemeinem Interesse für die Haydn-Rezeption. Sie legt nahe, dass die Werbeanstrengungen von Breitkopf & Härtel sehr viel intensiver und weiter gestreut waren, als man aufgrund der drei bislang bekannten Ankündigungen vermuten könnte. Während die *Allgemeine musikalische Zeitung* im selben Verlag herauskam wie der in Herstellung befindliche Erstdruck des Oratoriums und sich gezielt an ein musikinteressiertes Publikum wandte, die in geographischer Nähe zu Leipzig angesiedelte Jenaer *Allgemeine Literaturzeitung* kulturell interessierte Leser ansprach und die *Wiener Zeitung* im unmittelbaren Umfeld des Komponisten erschien, ist Köln von Leipzig wie von Wien geographisch weit entfernt, und der *Beobachter* war fachlich nicht spezialisiert. Es ist daher anzunehmen, dass es sich bei der Kölner Anzeige der *Jahreszeiten* nicht um einen Einzelfall handelte, sondern dass entsprechende Annoncen in weiteren Zeitungen erschienen und womöglich den gesamten deutschsprachigen Raum abdeckten.

Hier wären, ausgehend von dem Kölner Fund, weitere Forschungen notwendig. Der Nachweis einer fünften Anzeige vermag den Verdacht einer flächendeckenden Streuung zu stützen. Diese Annonce erschien im November 1801 im *Intelligenz-Blatt* des Weimarer *Journals des Luxus und der Moden* (Nr. 11) und stimmt im Wortlaut weitgehend mit derjenigen im

³⁰⁹ Zitiert nach dem Exemplar in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Signatur: Ztg 176.

³¹⁰ Dies würde November 1801 bedeuten, da die Anzeige mit „Okt. 1801“ datiert ist. Tatsächlich heißt es am 23. Dezember desselben Jahres im *Intelligenz-Blatt* der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: „Der Klavierauszug ist bereits fertig und wird von uns sofort an die Pränumeranten versandt werden. Der Druck der Partitur, welche über 120 Bogen stark sein wird, hat noch nicht ganz beendigt werden können; sie wird daher erst in einiger Zeit nachfolgen.“ Die Fertigstellung hat sich also geringfügig verzögert.

Beobachter überein. Der Hinweis auf den von Breilkopf gewährten Rabatt bei Abnahme von mehreren Exemplaren ist allerdings vorhanden; der Verweis auf die Kölner Händler fehlt erwartungsgemäß.

Christoph Dohr

Seit sieben Jahrzehnten im Rheinischen Musikleben aktiv

Jürg Baur – 90 Jahre

Ich gebe zu: Es fällt schwer, eine weitere Würdigung auszusprechen für einen immer noch weit über das Normale hinaus Aktiven, am Musikleben Teilnehmenden zu verfassen, der bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert (!), nämlich 1957, den Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf in Würdigung seines Gesamtschaffens erhielt.

Es wäre ungerecht und anmaßend, über den am 11. November 1918 in Düsseldorf Geborenen aus der persönlichen Erinnerung zu urteilen, kenne ich ihn doch erst persönlich seit recht genau zwei Jahrzehnten: Damals war er bereits fünf Jahre im Ruhestand, und während er äußerst agil, dennoch ständig über das Älterwerden und die damit einher gehenden Beschwerden (seine Frau, eine promovierte Ärztin, ist übrigens aufs Jahr genau gleich alt, so dass geteiltes Leid oft auch doppeltes Leid war und ist ...) sprechend, weiter die eigenen Ziele verfolgte.

Während vor zwei Jahrzehnten die körperliche und geistige Agilität ihn gegenüber Altersgenossen hervorhob, sprach er jüngst mir gegenüber von der immer krasser werdenden Einsamkeit des Alters: Da gibt es kaum noch Jahrgangsgefährten, und selbst jene, die eine Generation jünger als er das Musikleben personifizierten, haben spätestens jetzt – mit Erreichung des 65. Lebensjahres – ebenfalls die „Altersgrenze“, den „Ruhestand“ erreicht.

Dennoch beginne ich mit einem Überblick über die vergangenen 25 Jahre, seinem „Ruhestand“: 1983 bis 2008. Für unseren vielseitigen Musiker bedeutete dies ein sukzessives Loslassen von vielen Verpflichtungen, auszeichnenden Ehrenämtern, aber auch weitere Ehrungen, ein Erfüllen letzter Wünsche. 1984 weilte er als Ehrengast beim Moskauer Internationalen Musikfest. Die Bedeutung kann man nur ermessen, wenn man sich mit aller Gewalt in die Zeit des „Eisernen Vorhang“, die auch auf kulturellem Gebiet nur langsam den „Kalten Krieg“ durch Tauwetter zum Erweichen brachte, zurückversetzt. 1990 erhielt unser Jubilar den Verdienstorden des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994 den Musikpreis der Stadt Duisburg.

Dass für ihn die Kompositions-Professur, 1971 in der Nachfolge von Bernd Alois Zimmermann an der Kölner Musikhochschule angetreten, nicht nur Dekoration oder Broterwerb, sondern Berufung und Erfüllung war, zeigte sich darin, dass er die Pensionierung „ignorierte“ und noch bis 1990 auf der Basis eines Lehrauftrages weiterlehrte. Die Liste seiner Kompositions-Studenten ist auch „in Auswahl“ lang und dicht; sie liest sich wie ein kleines Who is who der heute vor allem im rheinischen Musikleben aktiven Komponisten.

Dem Deutschen Musikrat, dem höchsten Gremium des verbandlich organisierten deutschen Musiklebens, gehören per se Vereine und Verbände an, die sich durch Delegierte im Plenum mit Sitz und Stimme bemerkbar machen. Wenn unser Jubilar 1977 zum Einzelmitglied, elf Jahre später sogar zum Ehrenmitglied dieses Gremiums ernannt wird, ist das eine doppelte Auszeichnung, die sagt: Hier haben wir es mit einer außergewöhnlichen Persönlichkeit zu tun, die über das Vereins- und Verbandswesen hinaus als Einzelner bedeutend, prägend,

wegweisend ist. Dass man sich 1977 nicht täuschte, bestätigt die spätere Beförderung zum Ehrenmitglied.

35 Jahre – nämlich seit 1962 – hatte er den ersten Vorsitz beim nordrheinwestfälischen Landesverband VDMK (heute: DTKV) inne, als er sich 1997 zurückzog.

Im Wertungsausschuss der GEMA geht es um die Klassifizierung von Werken der gehobenen Unterhaltungsmusik, deren Komponisten oder Verleger sich um eine Höhergruppierung in die Kategorie der bei der Ausschüttung deutlich besser gestellten „E-Musik“ bewerben; es geht um Partiturstudien und um die eigentlich unbeantwortbare Frage, wie ernst sich ein Werk gerieren muss, dass per Vorentscheid/von der Genese her erst einmal den „U“-Stempel aufgedrückt bekam. Diese nerven- und zeitaufreibende Tätigkeit für den Wertungsausschuss hat unser Jubilar noch am längsten beibehalten: Hier bat erst der 85-Jährige, das seit 1973, zuletzt zudem als Ausschussvorsitzender bekleidete Amt einem Jüngeren übereignen zu dürfen. Mehr als drei Jahrzehnte eine derartige Aufgabe zur Zufriedenheit aller erfüllt zu haben, zeigt besondere Fähigkeiten: Sicherheit in der Entscheidungsfindung, Uneigennützigkeit, Neutralität, schließlich die Fähigkeit des Moderators, den notwendigen Konsens herbeizuführen. Im GEMA-Wertungsausschuss gibt es kein „Vielleicht“, sondern nur ein „Ja“ oder ein „Nein“.

Einen besonders lange gehegten Wunsch erfüllte sich der Komponist, der besonderes Ansehen und hohe Aufführungszahlen im Bereich der Orchestermusik sowie der Kammer- und Klaviermusik erreichte, durch die Komposition eines Stücks Musiktheater. „Der Roman mit dem Kontrabass“, eine Kammeroper mit lyrischen Szenen nach Anton Tschechows gleichnamiger Novelle, entstand als Auftragswerk, wurde vom NRW Kultursekretariat Wuppertal gefördert und in Kooperation der Deutschen Oper am Rhein [Düsseldorf] mit der Robert Schumann Hochschule [Düsseldorf] am 24. November 2005 zur Uraufführung gebracht.

Zurück in das Jahr 1957: „Robert-Schumann-Preis Düsseldorf in Würdigung seines Gesamtschaffens“. Ich gestehe, immer wieder der Gefahr zu unterliegen, den Komponisten hervorzukehren. Nein, da ist viel mehr an Kompetenz und Engagement, und auch die nachfolgende Aufzählung kann keine Gewichtung implizieren: Musiker; (Vor-)Denker; Organisator; Dozent; Lehrer; Moderator; Vermittler; Direktor; Vater; Vorbild ... eine Verlängerung ist jederzeit denkbar. Beleuchtet werden könnten seine Konzepte zur Nachkriegs-Aufholjagd bei der Rezeption zeitgenössischer Musik, sein systematisches Aufbereiten der Bestandsaufnahme, die sich leider nicht in Buchform, sondern – und was ist schließlich besser – in real vollzogenem Musikleben ausdrückte: in Konzerten mit Moderation, Vortrag, Feedback. Da ist die Beobachtung, dass der Kompositionslehrer zwar sehr viele Schüler hatte, aber keine Schule bildete. Er gehörte für eine Zeit lang (genau gesagt: für beinahe zwei Jahrzehnte) als Baustein in ein betont pluralistisches Hochschul-Ausbildungskonzept, das seinen Unterricht neben den eines Professor Karlheinz Stockhausen, eines Professor Mauricio Kagel usw. stellte. Er war Berater, der seine Studenten auf die Gefahren der Berufswahl „Künstler“ oder „Komponist“ hinwies, der das überhöhte, der Romantik entstammende Bild des komponierenden „Genies“ mit der Verpflichtung zum Broterwerb in der Realität der Gegenwart brach: lieber einen darbenden Komponisten weniger und einen profund gebildeten, kreativen Schulmusiker mehr.

Jürg Baur – um den Namen zu nennen – also ein besonderer Baustein des Düsseldorfer, des rheinischen, des Deutschen Musiklebens, bodenständig (so z. B. einen Ruf auf eine Professur nach München ablehnend), Fundament bildend, seit mehr als sieben Jahrzehnten komponierend, davon für einige Jahre zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten zählend (die Aufführungszahlen seiner sinfonischen Werke sind erschreckend hoch – jedoch nur für jene Insider, die wissen, was es bedeutet, nicht nur einen einzelnen Dirigenten zu einer von der Fachpresse fokussierten Uraufführung zu bewegen, sondern auch noch dreißig, vierzig ... seiner Kollegen zu Folgeaufführungen zu überreden), deutlich mehr als ein halbes Jahrhundert lang unterrichtend, lehrend, beratend.

Was wünscht mein einem Neunzigjährigen? Gesundheit und noch einige in weiterhin guter geistiger und körperlicher Verfassung verbrachte Jahre zusammen mit seiner Ehefrau Hilde in seinem Haus mit dem endlos langen (wenn auch sehr schmalen) Garten im Nagelsweg in Düsseldorf. (Als Anekdote am Rande: Bei einem Klavierabend, den Oliver Drechsel am 7. Mai 2008 im Düsseldorfer Palais Wittgenstein gab, machte der Moderator Anstalten, nach einem Gespräch, dem Baur souverän nicht nur seinen Plauderton, sondern auch seine Richtung ausdrückte, den bald 90-Jährigen in den Arm zu nehmen und die Stufen hinab von der Bühne zu geleiten. Baur drehte den Griff um und half dem Moderator hinunter. Nach einem zweiten Gespräch sprang Baur dann kurzerhand wie ein Dreißigjähriger behend von der Bühne, die Treppe „links liegen lassend“.) Ansonsten ist das Feld bestellt: Baur's Nachlass befindet sich – von ihm selbst regelmäßig ergänzt – im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf in besten Händen. Das Gesamtwerk ist bei einer überschaubaren Anzahl von Verlagen (an erster Stelle Breitkopf & Härtel) gedruckt erschienen und lieferbar. Werkverzeichnis und bedeutende Aufsätze sind in guter Aufmachung gedruckt publiziert; drei wissenschaftliche Abhandlungen (Klavierwerk; sinfonisches Schaffen; Kammermusik) beschäftigen sich ausgiebig mit den bedeutendsten Segmenten seines Schaffens; zahlreiche weitere Aufsätze und Bücher runden das Bild ab.

Franz-Josef Vogt

Zur Erinnerung an Alfons Weller (1929 – 2008)

Am 28. Sept. 2008 verstarb in Niedernhausen (Taunus) im Alter von 79 Jahren Dr. phil. Alfons Weller. Geboren wurde er am 24. Aug. 1929 in [Mönchengladbach-] Rheindahlen. Nach dem Schulbesuch (1936-1950) studierte er von 1951 bis 1953 an der Pädagogischen Hochschule in Aachen und schloss diesen Ausbildungsabschnitt mit der ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Volksschulen ab. Seine erste Anstellung hatte er an der Volksschule in [Grevenbroich-] Neukirchen und wechselte 1956 nach [Neuss-] Holzheim, wo er bis 1961 tätig war. Zwischen 1957 und 1959 setzte er seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln fort und schloss diese mit der Staatsprüfung für das Lehramt an Realschulen ab. Zwischen 1961 und 1966 war er in Düsseldorf und anschließend an der Christian-Wierstraat-Realschule in Neuss tätig.

Neben seiner beruflichen Tätigkeit studierte er an der Universität Köln Musikwissenschaft und beendete dieses Studium 1980 mit der Promotion. Seine Dissertation „Studien zur Geschichte der Kirchenmusik an St. Quirin in Neuss“ (erschieden als Bd. 133 der Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte) untersucht mit Akribie die unterschiedlichen Aspekte dieser breit gestreuten Thematik. Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, dass diese wissenschaftliche Arbeit noch auf längere Sicht ein Standardwerk für die Neusser Musikgeschichte bleiben wird.

1986 beendete Weller seine Tätigkeit im Schuldienst und arbeitete bis 1991 am Hymnologischen Institut in Maria Laach. Eine seiner Haupttätigkeiten hier waren die Sichtung und Überarbeitung des Gotzen-Katalogs.

Auch kompositorisch ist der Verstorbene mit seiner 1979 entstandenen Messe „Pro unitate fidei – ut unum sint“, die am 15. Mai 1983 unter Heinz Odenthal im Neusser Quirinus-Münster uraufgeführt wurde, und zahlreichen Sätzen zu katholischen Kirchenliedern wirksam gewesen. Die Reihe reicht von dem 1965 entstandenen Liedsatz zu „Gegrüßest seist du Königin“ bis zu der Bearbeitung des Dreikönigsliedes „Die Herrlichkeit des Herrn erscheint“ (1994). Ein genauer Überblick wird sich erst nach sorgfältiger Sichtung des Nachlasses möglich sein.

Nicht unerwähnt bleiben sollte sein Einsatz für die 1998 erschienene 10. Folge der „Rheinischen Musiker“, zu der eine Vielzahl von Beiträgen beigesteuert hat. Seine langjährige Mitgliedschaft in der „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ unterstreicht seine Auffassung, dass Forschung im lokalen und regionalen Umfeld den gleichen Stellenwert haben muss wie die in übergeordneten Bereichen.

Alfons Weller war – bei aller ökumenischer Offenheit – ein überzeugter katholischer Christ, der die liturgischen und pastoralen Fehlentwicklungen der nachkonziliaren Zeit (Vaticanum II) sehr genau analysiert, bewertet und ihr gegenzusteuern versucht hat. Er hat immer wieder betont, dass gottesdienstliche Musik einem hohen Qualitätsanspruch genügen müsse. Es bleibt zu hoffen, dass sein Wunsch in Zukunft wieder Realität wird.

Verschiedenes

Protokoll der Jahresversammlung 2008

20. Juni 2008, Hochschule für Musik Köln, Raum 14

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorstands über das Jahr 2007
2. Bericht des Schatzmeisters
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Entlastung des Vorstands
5. Neuwahlen des Vorstands
6. Neuwahl der Kassenprüfer
7. Neuwahl des Beirats
8. Tagung
9. Verschiedenes

Begrüßung

Robert v. Zahn begrüßt die Mitglieder. Die Arbeitsgemeinschaft hat den Tod eines Mitglieds zu beklagen: Am 14. August 2007 verstarb der belgische Musikforscher Camille Swinnen, wenige Tage nach seinem 84. Geburtstag. Camille Swinnen war über viele Jahre Mitglied der Arbeitsgemeinschaft. Altersbedingt konnte er schon lange nicht mehr aktiv teilnehmen. Er war fast ein halbes Jahrhundert lang in verschiedensten Musik- und Kunstgremien engagiert. Als Direktor des Service Culturel der Belgischen Gemeindegeldbank setzte er sich vor allem den musikalischen Nachwuchs ein. Zusammen mit Jugend musiziert regte er die Gründung der Europäischen Union der Jugendmusikwettbewerbe an in Brüssel an, die er bis 1988 als Generalsekretär betreute. Er war Präsident der Jeunesse musicales in Belgien und engagierte sich für das belgische Dokumentationszentrum für zeitgenössische Musik.

Die Versammelten erheben sich und gedenken des Verstorbenen.

Robert v. Zahn richtet Grüße von Prof. Niemöller aus, der in Potsdam bei einer Veranstaltung des Deutschen Kulturforums das IME vertritt, und von Frau Dr. Schwendowius, die in Sachen Bach unterwegs sind, auch von Prof. Steinbeck, der eine Verpflichtung in Bonn hat, während Frau Dr. Wasserloos durch einen Unfall in Düsseldorf gebunden ist. Auch Norbert Jers lässt grüßen, der durch eine Verpflichtung in Aachen gebunden ist. Herr Massenkeil und Frau Forst sind bei Forschungsaufenthalt in Versailles.

1. Bericht des Vorstands über das Jahr 2007

Robert v. Zahn berichtet über das Jahr 2007: Am 29. September des vergangenen Jahres fand das Symposium zur „Musikwissenschaft im Rheinland um 1930“ statt. Es war Teil der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die diesmal in Köln stattfand. Nach einer Serie von Referaten gab es das Roundtable, beide beleuchteten vor allem die Protagonisten der inner- und ausseruniversitären Musikwissenschaft in Köln und Bonn der 1920er und

1930er Jahre. Anlass für das Symposium war auch der 75. Jahrestag der Gründung der Arbeitsgemeinschaft.

Nach einer kleinen Einführung in das Thema durch meine Person sprach Fabian Kolb über „Das Musikhistorische Museum Wilhelm Heyer und Georg Kinskys Konzept von musikalischer Quellenkunde, Musikwissenschaft und "Alter Musik" im Köln der 1910er und 1920er Jahre. Inga Mai Groote (München) referierte über die „Rheinische Musik- und Theaterzeitung“. Thomas Synofzik (Zwickau) untersuchte das Wirken von Ernst Bücken und förderte höchst Problematisches in der Biografie zu Tage. Christian Thomas Leitmeir untersuchte Theodor Kroyers Ordinariat. Martina Grempler entblätterte Die Italienbeziehungen der Kölner und Bonner Musikwissenschaft um 1930 und Christine Siegert untersuchte die Musikhistorischen Positionen Ludwig Schiedermairs.

Das Roundtable leitete Norbert Jers (Aachen), der über "Das nationalistische Projekt einer Deutschen Musik und die Musikforschung im Rheinland" einleitete und den zündenden Auftakt durch ein Papier mit zehn Thesen zu Thema gab. Er moderierte Beiträge von Dieter Gutknecht (Köln), Volker Kalisch (Düsseldorf), Anno Mungen (Bayreuth/Thurnau), Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) und Klaus Pabst (Köln). Klaus Pietschmann hat diese Tagung inhaltlich vorbereitet und er hat sich auch der Vorbereitung der Drucklegung angenommen, wobei er beim Lektorieren durch Wolfram Ferber und Robert v. Zahn unterstützt wird. Die Beiträge sollen in der Reihe Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte erscheinen. Auch einige Beiträge, die zusätzlich zur Tagung zum selben Thema eintrafen.

An Publikationen sind erschienen:

Robert v. Zahn freut sich über das stetige Erscheinen von Bänden in der Reihe Denkmäler Rheinischer Musik. Er gibt das Wort an Christoph Dohr, der Einzelheiten zu folgenden Bänden nennt:

Denkmäler Rheinischer Musik, 27: Hermann Schroeder: Streichquartette Nr. 4 und 5, hrsg. von Rainer Mohrs. Partitur. Verlag Dohr Köln 2007. 110 S.

Denkmäler Rheinischer Musik, 27a: Hermann Schroeder: Streichquartette Nr. 4 und 5, hrsg. von Rainer Mohrs. 4 Stimmen im Schuber. Verlag Dohr Köln 2007. 120 S.

Denkmäler Rheinischer Musik, 28: Johann Wilhelm Wilms: Streichquartette op. 25 Nr. 1 und 2, hrsg. von Christian Vitalis. Partitur. Verlag Dohr Köln 2007. 140 S.

Denkmäler Rheinischer Musik, 28a: Johann Wilhelm Wilms: Streichquartette op. 25 Nr. 1 und 2, hrsg. von Christian Vitalis. 4 Stimmen im Schuber. Verlag Dohr Köln 2007. 132 S.

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

Denkmäler Rheinischer Musik, 29a: Carl Leibl: Messe Nr. 3 Es-Dur für Soli, Chor und großes Orchester, hrsg. von Domkapellmeister Eberhard Metternich (Köln). Klavierauszug (Vitalis). Mit einem einführenden Text von Domkantor Oliver Sperling

Denkmäler Rheinischer Musik, 29b: Carl Leibl: Messe Nr. 3 Es-Dur für Soli, Chor und großes Orchester, hrsg. von Domkapellmeister Eberhard Metternich (Köln). Aufführungsmaterial.

Christoph Dohr erläutert, dass das Interesse an den Leibl-Bänden unbefriedigend ist und bittet die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft, die Verbreitung des Bandes zu unterstützen. Er würdigt die gute Zusammenarbeit mit der Burgmüller-Gesellschaft und stellt das Projekt der Gesamtausgabe der Werke Burgmüllers innerhalb der Reihe der Denkmäler Rheinischer Musik vor:

Denkmäler Rheinischer Musik, 30: Norbert Burgmüller: Sämtliche Werke für Klavier solo, hrsg. von Klaus Kopitz; Inhalt: Sonate f-Moll op. 8, Rhapsodie h-Moll op. 13, Polonaise F-Dur op. 16, Walzer Es-Dur o. op. Beigabe: Tobias Koch (Pianoforte) spielt sämtliche Klavierwerke von Norbert Burgmüller sowie Stücke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Frédéric Burgmüller. Verlag Dohr Köln 2008. 72 S. Insgesamt erscheinen mit Unterstützung der Kunststiftung NRW insgesamt vier Burgmüller-Bände. Durch den Fund neuer Quellen bergen diese auch für die Musikwissenschaft Interessantes. Das Interesse an diesen Editionen ist schon jetzt groß.

Für ein neues Heft in den Mitteilungen sorgte Wolfram Ferber, dessen Inhalt Wolfram Ferber skizziert.

Zudem befinden sich in Vorbereitung:

Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte:

In Herstellung befindet sich der Bericht über die Hermann Schroeder Tagung im Kölner Musikwissenschaftlichen Institut, die die Arbeitsgemeinschaft seinerzeit zusammen mit der Schroeder-Gesellschaft veranstaltete. Peter Becker und Wilhelm Schepping haben die Herausgabe und Vorbereitung der Drucklegung übernommen. Wilhelm Schepping berichtet über den Fortgang der Arbeit. Es fehlte noch an Rechten, die für einige Musikstücke auf der beiliegenden CD freigegeben werden mussten, doch dies ist jetzt geklärt.

Wilhelm Schepping freut sich, dass zu seinem 75 Geburtstag eine Festschrift erschienen ist und dankt den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft für die vielen guten Wünsche, auch dafür, dass in den „Mitteilungen“ ein Beitrag über ihn erschien.

Die Geschichte des Gürzenichorchesters, verfasst von Karlheinz Weber.

Die umfangreiche Arbeit soll in zwei Bänden erscheinen. Das Lektorat hat sich über lange Zeit hingezogen. Insgesamt drei professionelle Lektorenteams sind nach und nach damit betraut worden. Ein Neffe von Herrn Weber hat das Layout eingerichtet, was sich sehr kostengünstig, dafür recht langwierig hingezogen hat. Nun liegen die fertigen pdf-Dateien der Arbeit vor. Es fehlt noch die Freigabe der Titelei durch Merseburger und die Einholung der Abdruckgenehmigungen für gut einhundert Abbildungen. Herr Weber sieht sich außer Stand,

diese selbst einzuholen. Der Vorstand möchte jemanden damit beauftragen, diese Arbeit zu übernehmen.

Herr Weber hat große Teile der bislang entstandenen Kosten über die Zuschüsse von Concertgesellschaft Köln und Orchestervorstand Gürzenichorchester hinaus aus eigenen Mitteln getragen.

In Vorbereitung befindet sich auch der Bericht über die Tagung „Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts“, die im September 2005 im Maternus-Haus in Köln stattfand. Kooperationspartner waren das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln und das Historische Archiv des Erzbistums Kölns.

In Vorbereitung, aber gleichzeitig in einer Ruhephase, befindet sich die Arbeit von Eric Rice, Assistant Professor of Music History und Director des Collegium Musicum am Department of Music der University of Connecticut. Sie befasst sich mit der Musikpflege am Aachener Marienstift in der Renaissance, eine nach Befinden Klaus Pietschmanns wirklich gute Arbeit, die den Beiträgen sehr gut anstünde. Sie umfasst 220 gedruckte Seiten, dabei 16 Tabellen (je eine Seite im Moment), 55 Abbildungen und 44 Notenbeispiele, zudem vier Anhänge mit ca. 66 Seiten. Das Buch insgesamt umfasst damit ca. 400 Seiten.

In Vorbereitung befinden sich an Denkmälern

Denkmäler Rheinischer Musik, 26: Johann Wilhelm Wilms: Sämtliche Werke für Klavier. Vol. II. hrsg. von Oliver Drechsel. mit einer beiliegenden Compact Disc (Oliver Drechsel, Hammerflügel). Verlag Dohr Köln 2007. ca. 180 S. Das Klavierkonzert von Norbert Burgmüller, herauszugeben von Klaus Martin Kopitz, und das Klavierkonzert von Neefe, herauszugeben von Inge Forst;

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

2. Bericht des Schatzmeisters

Wolfram Ferber erläutert die Mitgliederbewegungen:

Eintritte: Frau Aljoscha Dippold, Siegburg und Herr René Michaelsen, Köln

Austritte: Frau Dr. Gertrud Wegener, Köln, Herr Dr. Andreas Freitäger, Köln und Frau Else Yeo, Leverkusen

Verstorben: Herr Dr. Alfons Weller, Neuss

Zu den Einnahmen und Ausgaben im Jahr 2007 erläutert Wolfram Ferber:

Der Bestand der Arge betrug am 1.1.2007 €5433,46. Im Geschäftsjahr 2007 gab es Ausgaben von € 6680,42 und Einnahmen von € 10259,49. Der Bestand am 31.12.2007 betrug € 9012,53.

Die wesentlichen Ausgaben waren €650,- für das Mitteilungsheft, €4600,- für das Lektorat des Gürzenich-Bandes und € 700,- für die Weihnachtsgabe. Die Haupteinnahmen waren

knapp € 5000,- [!] durch Verkaufserlöse des Merseburgerverlags, € 3000,- Zuschuss zum Lektorat des Gürzenich-Bandes und €1800,- Mitgliederbeiträge.

3. Bericht der Kassenprüfer

Dr. Heinz Bremer und Klaus Weiler prüften die Kassenführung am 20. Juni 2008 in der Musikhochschule Köln auf der Basis der vom Schatzmeister zur Verfügung gestellten Unterlagen. Auskünfte dazu gab der Schatzmeister Dr. Wolfram Ferber. Die Prüfung kam zu dem Schluss, dass die Einnahmen- und Ausgabenrechnung 2007 ordnungsgemäß aus den Konten entwickelt ist und die Buchführung den Grundsätzen ordnungsgemäßer Rechnungslegung entspricht. Von der Richtigkeit der Angaben, namentlich von der Angemessenheit der Ausgaben, haben sich die Prüfer durch sorgfältiges Studium des Kassenbuchs sowie durch Einsicht in die Unterlagen an Hand von Stichproben vergewissert. Er ergaben sich keine Beanstandungen.

4. Entlastung des Vorstands

Die Kassenprüfer beantragen die Entlastung des Vorstands. Die Mitglieder entlasten den Vorstand einstimmig unter Enthaltung der Betroffenen.

5. Neuwahlen des Vorstands

Die Satzung lässt eine Wiederwahl des Vorstands nur einmal zu. Bei weiteren Malen muss mindestens eine Zweidrittel-Mehrheit des Vorstands zustimmen. Über das dritte und vierte Mal sagt die Satzung nichts aus. Die Mitglieder können den Vorstand also wiederwählen. Robert v. Zahn schlägt vor, in den Vorstand zwei weitere Mitglieder zu kooptieren: Prof. Arnold Jacobshagen und Fabian Kolb.

Franz Müller-Heuser übernimmt, einstimmig gewählt, die Wahlleitung.

Die Mitglieder wählen den fünfköpfigen Vorstand einstimmig unter Enthaltung der Betroffenen: Dr. Robert v. Zahn, Dr. Klaus Pietschmann, Dr. Wolfram Ferber (Schatzmeister), Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Fabian Kolb (die letzteren beiden kooptiert)

6. Neuwahl der Kassenprüfer

Die beiden Kassenprüfer, Herr Dr. Bremer und Herr Weiler, stellen sich zur Wiederwahl. Die Mitglieder wählen sie einstimmig unter Enthaltung der Betroffenen.

7. Neuwahl des Beirats

Der Beirat bestand bisher aus Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Prof. Dr. Wolfram Steinbeck, Dr. Barbara Schwendowius, Prof. Dr. Dietrich Kämper, Prof. Dr. Günter Noll, Prof. Franz Müller-Heuser, Prof. Dr. Günter Massenkeil. Satzungsgemäß kann nur Prof. Steinbeck wiedergewählt werden. Die Satzung sieht fünf bis sieben Mitglieder vor. Neu in

den Beirat schlägt der Vorstand Prof. Norbert Jers, Dr. Martina Grempler, Dr. Christine Siegert und Dr. Christoph Dohr vor.

Andere Vorschläge werden nicht ausgesprochen.

Es wird einstimmig beschlossen, über diese Gruppe en block abzustimmen. Sie wird einstimmig gewählt unter Enthaltung der Betroffenen.

Robert v. Zahn dankt den abtretenden Mitgliedern des Beirats herzlich: Sie sind allesamt sehr verdiente Persönlichkeiten, einige waren selbst lange Jahre Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft und alle haben zumindest diesem Vorstand oft mit Rat und Tag zur Seite gestanden. Vor allem, wenn es um die Planung der Tagungen ging, war der Beirat stets ein wichtiges Gremium.

8. Tagung

Die Arbeitsgemeinschaft wird zu den Mitveranstaltern einer Tagung in der Musikhochschule Köln gehören: „Musik im französischen Köln (1794-1814). Initiator und Organisator ist Arnold Jacobshagen, Träger die Hochschule in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft, dem Institut Francais Köln und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Das Symposium befasst sich mit der französischen Kulturpolitik in jener Zeit, mit dem Verhältnis zur Kirchenmusik, zur Revolutionsmusik, zum Musiktheater und zum Konzertwesen in Köln. Die Referate sollen dann in den „Beiträgen zur Rheinischen Musikgeschichte“ veröffentlicht werden.

9. Verschiedenes

Der Vorstand weist noch einmal auf die Website hin: <http://www.ag-musikgeschichte.uni-koeln.de>. Sie enthält eine Bibliographie der Bände 1–160 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ mit Registern nach Personen, Orten und Schlagworten, die Norbert Jers und Annika Meinhold dankenswerterweise erarbeiteten, die Satzung der Arbeitsgemeinschaft, den Aufnahmeantrag und Informationen zu Veranstaltungen.